

El anti-Edipo como un disco, una película, un programa de TV

Anti-Oedipus as a record, a film, a TV programm

Guadalupe Lucero*

CONICET – Universidad de Buenos Aires

guadalupe.lucero@gmail.com

DOI: 10.5281/zenodo.7222060

Recibido: 01/04/2022 **Aceptado:** 06/06/2022

Resumen: El presente trabajo se propone plegar parte del aparato conceptual de El anti-Edipo en torno a tres instancias: el sonido registrado y reproducido, el dispositivo cinematográfico, la televisión como medio para yoes con cámaras. La lista busca traducir una recomendación deleuziana: "Una buena manera de leer, hoy en día, sería tratar un libro de la misma manera en que se escucha un disco, que se ve una película o un programa de televisión, de la misma manera que se acoge una canción" (Deleuze, 1980: 8). La lectura en clave pop es la lectura desde una perspectiva que no juzga la cultura de masas, sino que la incorpora como método de trabajo. Escuchar un disco, ver una película o un programa de televisión son todo menos actividades claras y distintas.

Abstract: The aim of this paper is to fold some concepts of Anti-Oedipus to analyse three issues: recorded and reproduced sound, cinema and television. The list seeks to translate a Deleuzian recommendation: "A good way to read, today, would be to treat a book in the same way one listens to a record, watches a film or a television program, in the same way one welcomes a song" (Deleuze, 1980: 8). Reading in a pop key is reading from a perspective that does not judge mass culture, but incorporates it as a working method. Listening to a record, watching a film or a television program are anything but clear and distinct activities.

Palabras clave: Anti-Edipo; Sonido; Cine; TV.

Keywords: Anti-Oedipus; Sound; Cinema; TV.

* Profesora y Doctora en Filosofía por la Universidad de Buenos Aires. Es magister en Estética y teoría del arte contemporáneo por la Universidad Autónoma de Barcelona. Actualmente es profesora de Filosofía y Estética en la Licenciatura en Artes Multimediales de la Universidad Nacional de las Artes, auxiliar docente de Estética en la carrera de Filosofía de la Universidad de Buenos Aires e Investigadora Adjunta del CONICET.
<http://orcid.org/0000-0002-3662-6510>

Los aniversarios tienen la función de establecer una lógica del recuerdo. A diferencia de las celebraciones humanas, los aniversarios de eventos no festejan la perseverancia en la existencia, sino la insistencia en su carácter de acontecimiento. Si un evento reclama todavía la exigencia de ser pensado, o simplemente el deseo de continuar avivando su estela, es porque ha logrado a su manera justificar su carácter de acontecimiento, aún 50 años después. En este sentido *El anti-Edipo* no es exactamente un libro. El aniversario de su primera edición no es el de una serie argumentos de los que podríamos establecer filiaciones y descendencias, precursores y deudores, sino que se trata del aniversario de una revuelta en el ámbito del pensamiento, en resonancia con el evento de mayo del 68 que en el 72 todavía reclamaba, por su temprana opacidad, la necesidad de escucha.

Festejar *El anti-Edipo* es también celebrar un particular tipo de escritura, maquina justamente, donde los nombres propios deberían ceder paso a una enunciación común, y donde los materiales de trabajo no se encuentran ordenados analíticamente para su mejor consumo, sino arrojados y recolectados como quién argumenta por momentos corriendo, por momentos arrastrándose por el piso porque ha perdido manos y pies, a la manera de los personajes beckettianos. Es de este modo que querría volver al texto, a buscar citas como piedras para arrojar o para amurar en torno a las obsesiones que quizás ya no son las del propio texto, pero con las que el texto podría todavía funcionar, aun desarreglándose. Amparada en esta caracterización, me gustaría ensayar una lectura en torno a *El anti-Edipo* que, lejos de proponerse el objetivo de aclarar algún punto, alcanzar nueva información, discutir lecturas institucionalizadas, o dar con la clave de su sentido, busca difractar el texto sobre un problema que actualmente adquiere un sentido levemente diferente del que tenía en la época de su publicación: la cuestión de la imagen y el sonido reproducido como material ineludible de la producción inconsciente.

Buscar las resonancias visuales o sonoras en *El anti-Edipo* puede adolecer de un problema metodológico. ¿No es acaso la representación, el símbolo, el fantasma, algunos de los objetivos centrales contra los cuales el libro opera? ¿Para qué plegar el aparato categorial propuesto por Deleuze y Guattari sobre problemas que parecen remitir al ámbito de los intereses puramente estéticos o culturales, en cualquier caso, superestructurales? Apostando a que imagen y sonido se dicen de

muchas maneras, nos proponemos ofrecer una concepción de lo imaginario y lo sonoro no reducible a la lógica de la representación.

Una de las hipótesis de *El anti-Edipo* más extendidas y comentadas es aquella que postula el carácter productivo del inconsciente. El concepto de *máquina deseante* permite vincular la dimensión del trabajo con el inconsciente, y son las máquinas deseantes lo que se presenta como existiendo en primer lugar, antes que podamos deducir de ellas sujetos, individuos o formaciones sociales. El inconsciente se produce por y entre las máquinas, y lo que se produce es lo real (Deleuze y Guattari, 1995:33). Debe, por lo tanto, pensarse como un modo de producción cuyos efectos *son* lo real, del mismo modo que las relaciones de producción en la teoría marxiana *son* lo real. El carácter revolucionario de la hipótesis puede analizarse de acuerdo con varias aristas que recortan la caracterización freudiana del inconsciente. El inconsciente no es *de* un sujeto, sino que lo produce. Pero no lo produce como revés de la consciencia individual, sino como proceso de producción colectivo. El deseo inviste el campo social produciéndolo. Y también inversamente, el deseo no puede explicarse escudriñando el pasado privado, la historia personal y familiar, sino que ese pasado, esa historia, esa familia son efectos determinados por formaciones sociales producidas por regímenes específicos de funcionamiento de las máquinas deseantes. Que el inconsciente no es en primer lugar individual implica que no es un *reflejo* o una *representación* cuya interpretación permita dilucidar los recovecos sintomáticos de un sujeto individual. Por el contrario, el inconsciente no es especulativo sino genético.

Tomando como horizonte esta caracterización del inconsciente y en resonancia con ella, articularemos el texto en torno a tres instancias: el sonido registrado y reproducido, el dispositivo cinematográfico, la televisión como medio para yoes con cámaras. La lista busca traducir una recomendación deleuziana: “Una buena manera de leer, hoy en día, sería tratar un libro de la misma manera en que se escucha un disco, que se ve una película o un programa de televisión, de la misma manera que se acoge una canción” (Deleuze, 1980: 8). Es decir, como un modo de hacer pasar intensidades antes que articular interpretaciones. Una pop-filosofía es, como afirma de Sutter (2020), una teoría de la lectura. La lectura en clave pop es la lectura desde una perspectiva que no juzga la cultura de masas, sino que la incorpora como método de trabajo. Escuchar un disco, ver una película o un programa de televisión son todo menos actividades claras y distintas.

1. ...como se escucha un disco

Cuando Deleuze propone el paralelo entre la lectura de un libro y el consumo de los productos de la industria cultural es porque el libro es uno de ellos. Un libro no es *mejor* consumo que un disco o una película, o incluso un programa de televisión. En cualquiera de los casos, lo que define el vínculo con los productos de la industria cultural es un modo de uso. El libro no debe leerse como un dispositivo que atesora un sentido, para el que es necesario tener la llave de acceso correcta, sino como una máquina que opera, que se engancha con otras máquinas y que, en última instancia, vale por lo que genera. El modo de uso, su funcionamiento y –¿por qué no?– las redes simpoieticas en las que se inserta y habilitan, son lo que define su sentido. Un libro entonces, como producto editorial, no reclama una hermenéutica. Leer como se escucha un disco es en primer lugar leer con el cuerpo libre para el movimiento. La disposición de la escucha, a diferencia de la lectura atenta, es incluso más distraída que la del cine. Es lo contrario de una lógica de la obra: solo tardíamente el disco se compone como una *obra de arte* (del mismo modo y al mismo tiempo que el cine). Si bien es posible una escucha *contemplativa*, el disco habilita un consumo extraño al ritual del concierto. Generalmente, escuchamos un disco *mientras* hacemos otra cosa. La escucha del disco conecta la música con una lógica de montaje. Antes que llevar el concierto a todos lados, se vincula con la intimidad del intérprete amateur, el que hace pasar la música por el cuerpo, por los dedos, que escucha tocando.

En *The Audible Past*, Jonathan Sterne reconstruye las condiciones sociales que hicieron posible el desarrollo de los dispositivos técnicos de registro y reproducción sonora. Su hipótesis insiste en que los dispositivos deben analizarse en el contexto de la producción social en la que surgen, y no a partir de los efectos sobre el sensorium. Los dispositivos no amplían la posibilidad de sentir en términos de mejoramiento. Tampoco modifican por sí mismos el aparato sensorial, a menos que se trate de abstraer los dispositivos técnicos de las condiciones sociales y materiales de su emergencia. ¿Es posible entender este argumento desde la concepción deleuziano-guattariana de máquina? Si leemos el inicio del apéndice que en 1973 se incorpora al texto de *El anti-Edipo*, “Balance-programa para máquinas deseantes”, los dispositivos tecnológicos [gadgets] no tienen nada que ver con la noción de máquina deseante, o al menos no superficialmente. Las máquinas no son juguetes disponibles para el consumo privado, pero los

dispositivos sí pueden entrar en un conjunto máquina en determinadas circunstancias. Como veremos en el último apartado, consideramos que el uso contemporáneo de las cámaras y los grabadores portátiles incorporados a los teléfonos celulares pueden pensarse en comunicación con lógicas de producción social concretas, y que no pueden reducirse a meras herramientas que prolongan el aparato perceptivo o que mejoran sus capacidades.

la máquina debe ser pensada inmediatamente con respecto a un cuerpo social y no con respecto a un organismo biológico humano. Si es de este modo, no podemos considerar a la máquina como un nuevo segmento que sucede al de la herramienta, en una línea que tendría su punto de partida en el hombre abstracto. Pues el hombre y la herramienta *ya son* piezas de máquina en el cuerpo lleno de una sociedad considerada. (Deleuze y Guattari, 1995: 409)

A menudo, afirma Sterne, los lugares comunes en torno a lo que las tecnologías de reproducción sonora habrían habilitado (por ejemplo, escuchar las voces de los muertos) deben interpretarse no como descripciones sino como deseos que invisten las tecnologías, y que se convierten en programas en los que los propios dispositivos se acoplan. Evidentemente, estos agenciamientos técnico-sociales pueden ser reconstruidos como efectos de la modernización del problema sonoro. Si el sonido es un problema *moderno* es porque se define bajo los términos de una época en la que fue posible cortar el flujo sonoro para manipularlo, fragmentarlo, montarlo y especialmente comprarlo y venderlo (8-9). El inconsciente también se produce sonoramente, a través de las máquinas que registran y reproducen lo audible. Pero justamente por ello los efectos sobre el sensorium no pueden reducirse al deseo cargado y ejecutado sobre el dispositivo, sino que es necesario pensar la conjunción entre tecnologías, corporalidades y deseo.

Cuando Glenn Gould decide alejarse de los escenarios para concentrarse en la grabación de estudio, no utiliza las técnicas de grabación y reproducción como herramientas de depuración y mejoramiento. Por el contrario, experimenta una nueva conexión con el piano, la técnica interpretativa, su propio cuerpo, las vocalizaciones y las partituras que ejecuta. Se forma allí una máquina en la que no es posible discernir un centro desde el cuál algo sea operado o programado. La historia de la producción discográfica es la de su industria como canalizadora y productora del consumo cultural normalizado. Pero al mismo tiempo, la

producción y la escucha de los discos convierte a la música en un fragmento sonoro portátil que se acopla a los procesos de subjetivación.

A finales de 2021 se lanzó el documental *Get Back*, dirigido por Peter Jackson, a partir del material rodado en 1969 que luego sería utilizado en la película *Let it be*, y del que horas y horas de metraje habían sido descartadas. El documental muestra la grabación de un disco: la creación de canciones, los caminos insondables de la creación colectiva, los emergentes subjetivos. El disco ya lo conocíamos, sus canciones forman parte de aquello que a menudo se llama “la banda sonora de la vida”, en un paralelo vuelto cliché entre el cine y la vida. Si la vida puede pensarse cinematográficamente y con banda sonora es porque, en el momento en el que la metáfora tiene sentido, las cámaras y las grabaciones forman parte de nuestra memoria infantil. Una niña pregunta: ¿puedo ver el video de cuando vino la abuela? ¿puedo ver el día que fuimos de excursión? Los recuerdos no se articulan solo en la narración adulta, se articulan también en la memoria guardada en dispositivos técnicos, filmaciones grabaciones. La niña quiere ver todos sus recuerdos, o aquello de lo que supone que debería tener un recuerdo, entre los archivos de video de la computadora. Que no existan todos esos recuerdos grabados no altera la validez del argumento: podrían haber existido.

Con la música sucede de modo similar. Las canciones, como buenos ritornelos, se anudan con territorios afectivos, organizan el espacio-tiempo. Las cantinelas no son ya canciones de cuna transmitidas oralmente. Son los discos, las bandas, los cantantes, que ordenan una casa. No escuchamos las canciones que no nos gustan, al menos no *como se escucha un disco*. Solo suenan aquellas con las que lo pasamos bien. En este sentido, el documental sobre la grabación de un disco de Los Beatles que estructura parte de nuestros recuerdos muestra el revés de esa trama sonora como un espacio de indeterminación, un puro proceso como lógica de producción. Lo que llega a ser es cualquier cosa menos el resultado de un proyecto. Mucho menos de un proyecto individual. Lo que allí se observa, pero sobre todo se escucha, en la música, las conversaciones y el particular modo de procesar el material sonoro del documental, es el modo como se cuele una corriente sonora hecha de fragmentos, palabras sueltas, pequeñas melodías remanidas, lugares comunes, que resulta en una monstruosa máquina musical.

2. ...como se ve una película

La crítica que desde la perspectiva esquizoanalítica se alza contra el psicoanálisis es que haya montado un teatro sobre la fábrica inconsciente:

El gran descubrimiento del psicoanálisis fue el de la producción deseante, de las producciones del inconsciente. Sin embargo, con Edipo, este descubrimiento fue encubierto rápidamente por un nuevo idealismo: el inconsciente como fábrica fue sustituido por un inconsciente que tan sólo podía expresarse (el mito, la tragedia, el sueño...) [Deleuze y Guattari, 1995:31]

El inconsciente deja de ser lo que es, una fábrica, un taller, para convertirse en un teatro, escena y puesta en escena. Y no en un teatro de vanguardia, que ya lo había en los tiempos de Freud (Wedekind), sino en el teatro clásico de la representación. El psicoanalista se convierte en el director de escena para un teatro privado -en lugar de ser el ingeniero o el mecánico que monta unidades de producción, que se enfrenta con agentes colectivos de producción y antiproducción. [Ibíd, 61]

Vemos en estas citas la estructura de la oposición: teatro y fábrica postulan formas opuestas de la producción. Siguiendo una tradición estética de larga data, el teatro se opone a lo real, como la copia al original. La representación es siempre una puesta en escena simbólica que tiene como revés la producción real, de mundo, de objetos, de mercancías, de sujetos, todo esto sobre la misma línea de montaje.

A principios del siglo XX con el advenimiento de lo que Benjamin llamó artes de la reproductibilidad técnica, el teatro (junto con las artes clásicas) dejó de ser el espacio de la ficción frente a la no-ficción, para convertirse en el resguardo de una *verdad* diferente de la que traía al mundo la fotografía y especialmente el cine. De acuerdo con Lukacs, el teatro y el cine se oponen, entre otras cosas, en términos del tipo de historia que permiten contar: una historia de la necesidad inexorable, del destino, de la expresión del hombre vivo, frente a una historia donde cualquier cosa puede suceder a cualquier otra, donde la concatenación depende de la mera yuxtaposición, donde no hay destino sino el azar de las conexiones.

El teatro y el cine se oponen como la representación y la máquina. Vertov afirmaba que el “cine-ojo”, el concepto que creó para pensar la novedad revolucionaria del cine, es “un movimiento que se intensifica incesantemente a favor de la acción por los hechos contra la acción por la ficción” (Vertov, 1973:98). Si el cine se atiene a la *teatralidad*, a saber, a la determinación de la acción por medio de un guión que luego será orquestado por un director de escena que convocará a una serie de actores para que cada uno juegue su papel, entonces no se diferencia del teatro como medio eminentemente burgués de representación. El teatro burgués, aquel al que apuntan los cañones ya no humanos del acorazado Potemkin en el film de Eisenstein, se corresponde con una lógica de representación pre-maquínica. Por el contrario, la “auténtica vocación de la cámara” es explorar “los hechos vivos” (Vertov, 1973: 77), es decir, lo contrario de la ficción simbólica o imaginaria. Hasta los pensamientos deben ser desnudados por el ojo de la cámara (53):

El ojo mecánico, la cámara, que rehúsa la utilización del ojo humano como pensador estúpido, busca a tientas en el interior del caos de los acontecimientos visuales, dejándose atraer o rechazar por los movimientos, el camino de su movimiento propio o de su propia oscilación [28]

Si el cine debe deshacerse de la novela psicológica y del teatro burgués es porque solo así podrá funcionar bajo la lógica de la máquina (Schwarzböck, 2017:39). La narración edípica no es sino el despliegue de la novela psicológica y familiar sobre un escenario teatral, donde los personajes encarnan los roles estereotipados de un simbolismo que se traduce siempre en los mismos esquemas. Cuando en la década del 80 Deleuze se ocupe del cine pensará esta lógica imaginaria maquínica¹ a través de la noción de *bloque*. La cámara no produce inconsciente como lenguaje, sino que su modo de producción de realidad es a través de bloques de sensación. El bloque se opone al guion como estructura temporal. Siguiendo el camino de *su propia oscilación* el ojo de la cámara encuentra movimientos desmembrados, inorgánicos, encuentros inenarrables. Lo que el cine debe narrar, de acuerdo con Vertov y para ser un arte no-burgués, son los hechos, no las historias privadas. Trabajar fuera del teatro es trabajar en y para la revolución. La materia de la que

¹ Si bien el término *máquina* es luego relegado en *Mil mesetas* en favor del concepto de *agenciamiento*, vale la pena detenernos en aquello que plegaba el argumento sobre el vocabulario fabril y de la reproducción técnica.

GUADALUPE LUCERO.

«El anti-Edipo como un disco, una película, un programa de TV».

HYBRIS. Revista de Filosofía, Vol. 13 N° Especial. A 50 años de El Anti-Edipo. Vigencias para una política. ISSN 0718-8382, Septiembre 2022, pp. 59-75

semejante cosa pueda estar hecha es cualquier cosa, menos la familia burguesa, su preocupación por el origen y la herencia. Trabajar en y para la revolución requiere de trabajar con la cámara.

Casi 30 años después del entusiasmo de Vertov, Adorno y Horkheimer parecen más cerca de Lukacs. El cine efectivamente es como una máquina porque se define en términos de industria. El cine es el mascarón de proa de la industria cultural, es decir, la continuación de la producción fabril en términos de consumo. Si el cine se parece a la máquina y sobre todo a la línea de montaje es porque efectivamente también él produce lo real, y lo produce en tanto que alienado. Si quisiéramos traducir el proceso de alienación de la industria cultural en los términos de Deleuze y Guattari en *El anti-Edipo* quizás podríamos afirmar que, si la cámara descubre una mirada general, abstracta en el sentido de no dirigida, no objetivada, puro registro sin objeto, la industria cinematográfica repliega el funcionamiento maquínico del ojo de la cámara a la lógica de la reproducción de la vida de acuerdo con los designios del capital. De ahí que Adorno y Horkheimer afirmen que:

En la medida en que [el cine sonoro], superando ampliamente al teatro ilusionista, no deja a la fantasía ni al pensamiento de los espectadores ninguna dimensión en la que pudieran —en el marco de la obra cinematográfica, pero libres de la coacción de sus datos exactos— pasearse y moverse por su propia cuenta sin perder el hilo, adiestra a los que se le entregan para que lo identifiquen directa e inmediatamente con la realidad. La atrofia de la imaginación y de la espontaneidad del actual consumidor cultural no necesita ser reducida a mecanismos psicológicos. Los mismos productos, comenzando por el más característico, el cine sonoro, paralizan, por su propia constitución objetiva, tales facultades. [...] A partir de todas las demás películas y los otros productos culturales que necesariamente debe conocer, los esfuerzos de atención requeridos han llegado a serle tan familiares que se dan ya automáticamente. [171]

Para los autores el cine se contraponen al *teatro ilusionista* por su carácter mecánico. La reproducción técnica del cine (y la radio) implica una destitución de las facultades subjetivas tal como habían sido pensadas por Kant. El subtítulo del apartado dedicado a la industria cultural reza: “La Ilustración como engaño de masas”. No podemos evitar aquí leer en espejo la afirmación de Reich que *El anti-*

Edipo busca explicar: las masas no fueron engañadas, sino que desearon el fascismo en determinado momento. ¿Cuáles son las condiciones, entonces, en las que el engaño puede ser formulado como tal? El concepto de Ilustración puede, para Adorno y Horkheimer, resumirse en una fórmula edípica. La respuesta al enigma de la esfinge, que salva la ciudad para someterla al poder de Edipo es “el hombre”. El engaño radica en que el hombre como epítome de una lógica de racionalización del dominio destinada a la instrumentalización del otro y de la naturaleza, aquello que hoy denunciaríamos como *patriarcado*, se erige como la única respuesta. También es la respuesta como deseo producido a través de la industria cultural. Mujeres y niñxs son quienes en primer lugar resultan violentamente territorializadxs sobre Edipo. La cuestión para unas y otrxs pasa por la forma en la que son narrados desde la perspectiva familiarista. En las clases que Deleuze dedicó a estos problemas entre 1971 y 1972 encontramos la explicación más clara de Edipo como un nombre del patriarcado: “Lo que hace imposible a un niño o una mujer asumir su situación es la dependencia económica -a la vez política y libidinal- en la que se encuentra. Es esta dependencia económica la que les impide o compromete el libre juego de los investimentos del campo social” (Deleuze, 2005:56). En la argumentación que Deleuze desarrolla en los libros sobre cine las mujeres y lxs niñxs son las contrafiguras del héroe de la imagen-acción. En lugar de responder a los desafíos de un mundo que se abre como horizonte ante el paso del hombre heroico, las mujeres y lxs niñxs (y también otros personajes inhabilitados para actuar desde la perspectiva masculinista) se convierten en videntes, figuras de resistencia imaginaria inorgánica frente a las formas de la narración representativa y orgánica.

Que el cine reemplace el esquematismo y evite el trabajo de la imaginación como ordenadora de lo diverso orientándolo a un concepto, no debe interpretarse únicamente como una delegación de habilidades desde el sujeto a la industria. Si hay un *engaño* señalado en la Ilustración-Edipo es porque la mayoría de edad ilustrada es la tergiversación del deseo en términos patriarcales. Se trata de comprender en qué sentido lo que llamamos sujeto no es sino el efecto de procesos imaginarios, deseantes, represores, etc., que son su causa y no su efecto. Que esos procesos sean absolutamente controlados y que de ellos solo se pueda hacer una lectura en clave paranoica es una cuestión que desde el punto de vista de *El anti-Edipo* sería inadecuada.

Sin embargo, si mantenemos la tesis de Adorno y Horkheimer bajando levemente el volumen del complot, encontraremos que la caracterización del cine como modelador del deseo resulta fundamental. La industria cultural, en tanto que industria, funciona maquinamente, produciendo imágenes, sonidos, jirones de historias, perspectivas, encuadres, formas de belleza y terror, goce, etc. El problema no es el flujo de imágenes, sino el modo como se corta y reparte. Foucault señalaba en el origen de la fotografía un momento feliz. Momento de locura de las imágenes en el que se reproducían y se tergiversaban, se usaban y se trucaban, un momento de libertad respecto de un universo fantasmagórico que dejaba su lugar como atractivo de feria o como mero narcótico para encontrarse en pie de igualdad con las cosas, a las que rodean y continúan. Solo en el momento en el que los dispositivos son cooptados por el estado o por los laboratorios (dice Foucault) por la industria (diría Adorno) las imágenes se detienen:

Todos los giros técnicos de la fotografía que los aficionados dominaban y que les permitían un sinnúmero de pasajes fraudulentos, fueron cooptados por los técnicos, los laboratorios y los comerciantes; unos “toman” la foto, otros la “entregan”; ya no hay nadie que “libere” la imagen.[85]

Foucault habla aquí en términos deleuziano-guattarianos. El flujo de imágenes, siempre creativo, desentendido de su función representativa, es cortado y detenido cuando su uso se privatiza. También cuando se burocratiza y la fotografía se convierte en una herramienta de identificación estatal. Pero, como podemos deducir de la cita, la cuestión no está en el carácter técnico de la producción imaginaria. Tampoco en el paralelo que esa producción podría tener con la producción fabril, a pesar de que la imagen retorne una y otra vez en el texto. Deleuze no deja de repetir: quien haya visto una fábrica sabe que es una prisión. O como la heroína de *Europa 51*: creí ver unos condenados (Deleuze, 1987:13). La cuestión de interés es la posibilidad de encontrar en el uso de la imagen técnica un paralelo con la producción deseante. La noción de producción fabril es quizás menos adecuada que otra imagen que también aparece en *El Anti-Edipo* y a menudo en serie junto con la fábrica, que es el taller. El taller no es la fábrica. El taller implica un aspecto no serial de la línea de montaje. Este matiz entre la fábrica y el taller, es sin embargo, anacrónico. La producción industrial es lo contrario del taller del artesano, y el sujeto histórico del marxismo es la clase obrera, no el artesano medieval. Por eso, es necesario dar un rodeo para recuperar lo fabril como

modo de funcionamiento de las conexiones maquínicas, y quizás ese rodeo pueda ser a través del cine. La clase obrera, como recurso imaginario, recurso al que puede echar mano el niño que, en lugar de ordenar las relaciones en términos familiares, lo hace en términos de clase (Deleuze y Guattari, 1995: 106-107), es también el objeto primario del cine. Recordemos que el film pionero de los hermanos Lumière fue el registro de los trabajadores saliendo de su fábrica (*La sortie de l'usine Lumière à Lyon*, 1895). Harun Farocki agencia el vínculo entre trabajadores y cámaras tirando del hilo de la película de los hermanos Lumière, hasta llegar al uso contemporáneo de las cámaras como principal dispositivo de vigilancia. Una vigilancia no panóptica, porque la suma de las imágenes registradas no da como resultado un gran ojo central. Por el contrario, se trata de una lógica reticular de registro que explota el carácter no humano, no orgánico, deslocalizado y desfuncionalizado del ojo de la cámara. Aunque parezca una cadena, lo que la cámara trae es una liberación del ojo respecto del cuerpo. La línea de montaje puede ser maquínica si se la piensa bajo el régimen del cine. La hipótesis farockiana que se despliega en la escena final de *El fuego inextinguible* solo puede ser formulada como un teorema cinematográfico:

1- Soy obrero y trabajo en una fábrica de aspiradoras. Una aspiradora podría resultar muy útil para mi mujer. Por eso todos los días me llevo una pieza a mi casa. Allí intento armar la aspiradora. Pero no importa cómo coloque las partes, el resultado siempre es una ametralladora.

2- Soy estudiante y actualmente trabajo en una fábrica de aspiradoras. Sin embargo, creo que la fábrica produce ametralladoras para Portugal. Comprobar que esto es así podría resultarnos muy útil. Por eso todos los días me llevo una pieza a mi casa. Allí intento armar la ametralladora. Pero no importa cómo coloque las partes, el resultado siempre es una aspiradora.

3- Soy ingeniero y trabajo en una fábrica de electrodomésticos. Los obreros creen que fabricamos aspiradoras. Los estudiantes creen que fabricamos ametralladoras. La aspiradora puede ser un arma útil. La ametralladora puede ser un objeto útil para el hogar. Lo que fabricamos depende de los obreros, los estudiantes y los ingenieros. (Farocki, 2013: 40)

¿Qué se fabrica finalmente en la línea de montaje? Farocki parece responder desde la perspectiva del deseo inconsciente: una ametralladora cuando se quiere fabricar

una aspiradora, una aspiradora cuando se espera una ametralladora. El ojo no humano pone en circulación una serie de imágenes que no son ajenas a la producción deseante.

3. ...como un programa de TV

Hijxs de una generación ya educada en y por la pantalla grande, los cineastas que participaban de diferentes movimientos emancipatorios en la década del 60 y el 70 sabían que el montaje producía pensamiento. En 1968 el cine era considerado un arma para quienes aspiraban a recuperar, después del cine soviético, su carácter revolucionario. Cuando el Grupo de Cine Liberación proyectaba *La hora de los hornos* (1968) clandestinamente dentro de la fábrica, recurría a una cita de Fanon para provocar a quienes consideraban ya espectadores educados en el cine, es decir, espectadores fríos: “Cada espectador es un cobarde o un traidor” (cit. en Steyerl, 2012:63) quiere decir que la posición de espectador para quienes participan de un proceso emancipatorio y se autoperiben como revolucionarios es imposible. Sin embargo, las proyecciones que se realizaban en las fábricas, y que formaban parte del trabajo de formación política realizado en las bases, anticipan su devenir museo. Las fábricas devienen museo en un doble sentido. Son, por un lado, espacio de exhibición privilegiado del arte contemporáneo, incluso del cine, que una vez que pierde su masividad se refugia en la lógica de la exhibición de las artes visuales. Y a la vez, un monumento de la posguerra como pasado. Ni cobardes ni traidores, los espectadores son simplemente la posición posible para el yo en la época de la televisión.

Silvia Schwarzböck afirma que existe un desfasaje entre las aspiraciones político-emancipatorias de los realizadores del primer cine y su carácter revolucionario en términos de percepción y técnica. El cine es afín a la revolución en lo que esta tiene de guerra: el ojo entrenado para el visionado de un flujo de imágenes cuyos cortes le resultan indiscernibles y por lo tanto ininteligibles, pero capaz de penetrar en la producción inconsciente, genera un nuevo sujeto. El hombre nuevo es aquel capaz de comportarse como espectador ante cualquier cosa. Cuando no es posible sostener desde la intelectualidad las tesis de Adorno y, por el contrario, el arte de masas se convierte en objeto de goce culto, el cine ya no es consumido masivamente por la clase obrera: “La izquierda deviene cinéfila, hacia 1960, mientras el sujeto de la revolución se desvincula del cine” (Schwarzböck, 2019:41).

Es decir, deviene cinéfila cuando el cine deja de estar del lado de quienes deberían aspirar a tomar el poder del estado para convertirse en un arte estatal (51). Como cualquiera de las artes que forma parte del aparato del estado, el cine es en adelante cultura.

La pregunta por la revolución en el contexto de *El anti-Edipo* no se formula revolucionariamente, es decir, bajo la lógica estatal, sino bajo la de la revuelta:

¿de dónde vendrá la revolución y bajo qué forma *en* las masas explotadas? Es como la muerte: ¿dónde, cuándo? Un flujo descodificado, desterritorializado, que mana demasiado lejos, que corta demasiado fino, escapando de la axiomática del capitalismo. ¿Un Castro, un árabe, un pantera negra, un chino en el horizonte? ¿un Mayo 68, un maoísta del interior, colocado como el anacoreta sobre la chimenea de una fábrica? Siempre añadir un axioma para obstruir la brecha precedente, los coroneles fascistas leen a Mao, ya no se dejarán coger, Castro se ha vuelto imposible, incluso respecto de sí mismo, se aíslan las vacuolas, se hacen ghettos, se llama a los sindicatos para que ayuden, se inventan nuevas formas más siniestras de “disuasión”, se refuerza la represión de interés -pero, ¿de dónde vendrá la nueva irrupción del deseo? (389)

Los ejemplos de China y Cuba, rápidamente axiomatizados, se distinguen de mayo del 68 y los panteras negras, por su carácter histórico. Las revoluciones, a diferencia de las revueltas, aspiran a transformar el mundo *mejorándolo*, es decir, produciendo una realidad empírica que se acerque a la Idea. La Idea no es otra que la Historia. Por el contrario, lo que parece escapar a la axiomática es en realidad la revuelta, no la revolución. La revuelta no debe pensarse como aquello que hacen los yoes individuales frente a lo que hacen los sujetos colectivos. A menos que esos yoes no respondan a la caracterización ontológica del yo que puede devenir revolucionario. Solo cabe criticar por tener un fundamento egoísta (y no colectivo) a la revuelta cuando el yo se define como propietario, de sus bienes, de su libertad, de su razón. Sin embargo, si seguimos la caracterización del sujeto como resto o más precisamente como efecto de la producción deseante que es pre-individual, entonces ese sujeto no puede ser *egoísta*. Si la irrupción del deseo no puede desplegarse como realización de un proyecto colectivo, entonces “se trata de política, aunque no sea una cuestión de programa” (360). Es decir, aquello que para Marx era lo absolutamente no-revolucionario de la revuelta (o la sublevación)

como posición característica de un yo antes que de un nosotros, reaparece en el marco de las sociedades de bienestar de posguerra como el horizonte posible de un acontecimiento político. Entre el yo y la revolución, entre Freud y Marx, se sitúa entonces también *El anti-Edipo*, como parte de una serie de irrupciones revoltosas. El yo que Marx impugnaba en la lógica de la revuelta no es el yo producido como espectador. El espectador no es el sujeto autoconsciente y libre que en su versión no alienada tiene conciencia de clase. Pero tampoco es el sujeto cuyo deseo se resume en el triángulo edípico. Por el contrario, el sujeto es producido como residuo al lado de la máquina (Deleuze y Guattari, 1995:28).

Si quisiéramos seguir en este punto la hipótesis de Schwarzböck es necesario afirmar que la revuelta es ante todo afín a una lógica televisiva antes que cinematográfica. La forma en la que irrumpe la revuelta es la que puede ser transmitida en vivo por cámaras que registran por todas partes. En manos humanas y en postes de vigilancia. La trama de imágenes se compone con una lógica de subjetivación que depende de la relación con la red de registro.

En un texto escrito a propósito de la filtración de las fotografías tomada en las cárceles de Abu Ghraib durante la ocupación norteamericana en Irak, Susan Sontag se preguntaba qué es lo que había hecho posible que alguien se tome una foto con la persona a la que acaba de torturar o durante el proceso de la tortura, como si fuera una foto de vacaciones. El desconcierto no apunta a la existencia de las fotografías (la crueldad siempre ha sido un contenido posible para el placer) sino a la forma de las fotografías y su puesta en circulación. Las fotografías no estaban destinadas a un consumo clandestino y, a su vez, los soldados se fotografiaban mirando a cámara y sonriendo. La documentación visual de la guerra no es ya prerrogativa de los reporteros gráficos, sino que los soldados, y cuando pueden también las víctimas, hacen su propio registro privado de la guerra. Pero este entrenamiento para el registro forma parte de un régimen específico de la imagen, del deseo y de las formaciones sociales. La vida cotidiana, a través de la TV, pero sobre todo a través de los usos de Internet, ha dejado de ser representada en las imágenes. Las imágenes no duplican el mundo, lo continúan. No existe escisión entre la vida cotidiana y su registro. (Sontag, 2007) Del mismo modo en que actualmente la vida acompaña su registro, también la guerra es continuada en su registro, o redoblada en él. Registrar no es meramente acostumbrarse a ser observado, sino sobre todo actuar para la cámara o como si la cámara estuviera allí.

De este modo, ser parte de una comunidad es participar en ella a través del registro de imágenes entendido en sí mismo como un modo de acción. Pero si hacer es *hacer para la cámara*, ella modela activamente, y no como mera herramienta, los modos de acción. ¿Por qué los soldados sonrían junto a sus torturados? Porque la sonrisa no está dedicada a la tortura, sino a la cámara que la registra. La TV y su continuación en Internet cambian el régimen imaginario porque incorporan plenamente la cámara y el micrófono en la vida: “El espectáculo televisivo sucede en el espacio y en el tiempo mismos del espectador: no hay ruptura entre la vida que sucede en la TV y la que sucede fuera de la TV” (Schwarzböck, 2017:197). Es así que quizás podamos volver sobre la pregunta por el deseo fascista, aquel que escapa tanto a la explicación psicoanalítica del deseo como la explicación marxista de la lucha de clases. Leer *El anti-Edipo* como se ve un programa de TV, es quizás comprender también cómo se produce la subjetivación televisiva de unos yoes que sólo certifican su existencia junto a la cámara y el micrófono.

Leer, escuchar, mirar, son dimensiones de un sensorium aún no alterado por la internalización de las tecnologías que se asocian a esos sentidos (información, grabación sonora, imagen producida por y para la cámara). Solo ahora podemos comenzar a formular el problema bajo los términos de subjetividades ya maquinadas de otro modo. ¿Es posible responder esta pregunta *mirando a cámara*? Quizás todavía sea posible hacer máquina con más cosas, seres, abrazar la simpóiesis implícita en la ontología del texto, pero articulada sobre las superficies del presente.

GUADALUPE LUCERO.

«El anti-Edipo como un disco, una película, un programa de TV».

HYBRIS. Revista de Filosofía, Vol. 13 N° Especial. A 50 años de El Anti-Edipo. Vigencias para una política. ISSN 0718-8382, Septiembre 2022, pp. 59-75

Referencias

Adorno, Theodor W. & Horkheimer, Max (1998). *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Trad. Juan José Sánchez. Trotta, Madrid.

Deleuze, Gilles & Parnet, Claire (1980). *Diálogos*. Trad. José Vázquez. Pre-Textos, Valencia.

Deleuze, Gilles (1987). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Trad. Irene Agoff. Paidós, Barcelona.

Deleuze, Gilles (2005). *Derrames entre el capitalismo y la esquizofrenia. Edición de clases*. Cactus, Buenos Aires.

Deleuze, Gilles & Guattari, Félix (1995). *El anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Trad. Francisco Monge. Paidós, Barcelona.

Deleuze, Gilles & Guattari, Félix (2002). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Trad. José Vázquez Pérez. Valencia, Pre-Textos.

De Sutter, Laurent (2020). *¿Qué es la pop-filosofía?*. Trad. Sebastián Puente. Cactus, Buenos Aires.

Farocki, Harun (2013). *Desconfiar de las imágenes*. Trad. Julia Giser. Caja Negra, Buenos Aires.

Foucault, Michel (2018). “Las palabras y las imágenes seguido de La pintura fotogénica” en *Cuadernos Materialistas*, n°3, 2018, pp. 79-91.

Schwarzböck, Silvia (2017). *Los monstruos más fríos. Estética después del cine*. Mardulce, Buenos Aires.

Schwarzböck, Silvia (2021). *Materialismo oscuro*. Mardulce, Buenos Aires.

Sontag, Susan (2007). “Ante la tortura de los demás” en: *Al mismo tiempo. Ensayos y conferencias*, trad. A. Major. Mondadori, Buenos Aires.

Sterne, Jonathan (2003). *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*. Duke University Press, Durham & London.

Steyerl, Hito (2013). *Los condenados de la pantalla*. Trad. Marcelo Expósito. Caja Negra, Buenos Aires.

Vertov, Dziga (1973). *El cine ojo. Textos y manifiestos*. Trad. Francisco Llinás. Fundamentos, Madrid.