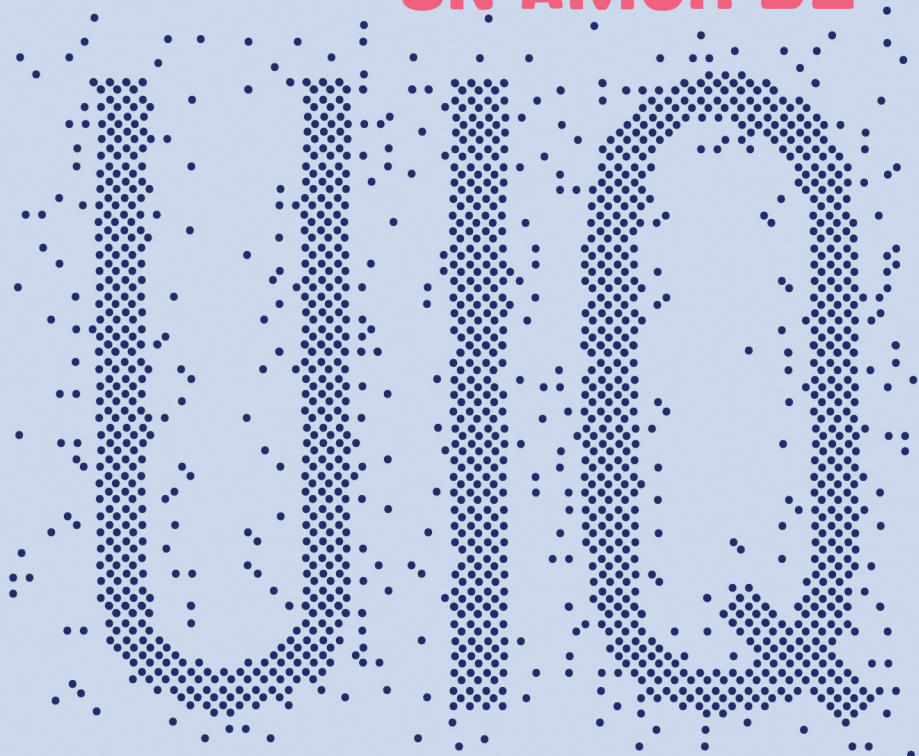


FÉLIX GUATTARI

UN AMOR DE



GUIÓN PARA UN FILM QUE FALTA

FÉLIX GUATTARI
UN AMOR DE UIQ
GUIÓN PARA UN FILM QUE FALTA

Guattari, Félix

Un amor de UIQ / Félix Guattari; prólogo de Graeme Thomson; Silvia Maglioni. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra; Buenos Aires: Cactus, 2016.
192 p.; 20 x 14 cm.

Traducción de: Pablo Ires

ISBN 978-987-1622-47-4

1. Guión Cinematográfico. 2. Cine. I. Thomson, Graeme, prolog. II. Maglioni, Silvia, prolog. III. Ires, Pablo, trad. IV. Título. CDD 791.43

Cet ouvrage, publié dans le cadre du Programme d'Aide à la Publication Victoria Ocampo, bénéficie du soutien de l'Institut Français.

Esta obra, publicada en el marco del programa de Ayuda a la Publicación Victoria Ocampo, cuenta con el apoyo del Instituto Francés.

Título original: *Un amour d'UIQ. Scénario pour un film qui manque*

© Editions Amsterdam, 2012

© Caja Negra Editora / Editorial Cactus, 2016

Traducción: Pablo Ires

Traducción de prólogo: Ezequiel Fanego

Diseño de tapa: Consuelo Parga

Maquetación: Manuel Adduci

Corrección: Sofía Stel

Impresión: Talleres Gráficos Elías Porter

Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723.

1ra. edición en castellano – Buenos Aires, mayo de 2016

Impreso en Argentina / Printed in Argentina

Caja Negra Editora

Buenos Aires / Argentina

info@cajanegraeditora.com.ar

www.cajanegraeditora.com.ar

Editorial Cactus

Buenos Aires / Argentina

editorialcactus@yahoo.com.ar

www.editorialcactus.com.ar

ÍNDICE

9 NOTA A LA EDICIÓN

13 HACIA UN CINE INFRA-QUARK

Graeme Thomson y Silvia Maglioni

49 UN AMOR DE UIQ

- 51 Sinopsis
- 53 Introducción
- 55 Objetivos principales de la temática
- 58 Personajes principales
- 63 Guión

NOTA A LA EDICIÓN

La presente es una versión modificada del libro *Un amour d'UIQ. Scénario pour un film qui manque* (París, Éditions Amsterdam), editado por los artistas ingleses Graeme Thomson y Silvia Maglioni. Fruto de una investigación que tuvo como punto de partida el descubrimiento de un proyecto cinematográfico perdido, un guión que Félix Guattari había escrito en los años 80 para una película de ciencia ficción, el volumen francés se propone no solo dar a conocer el texto original sino también seguir el rastro de sus sucesivas mutaciones y de la fallida incursión cinematográfica de Guattari. Lo hace a través de una serie de documentos (intercambios epistolares, facsímiles, un guión preliminar, etc.) de los que hemos decidido prescindir, incluyendo en su lugar un prólogo que repone esta información y que fue escrito por los responsables de la edición francesa especialmente para esta edición y la norteamericana.

El trabajo de Graeme Thomson y Silvia Maglioni a partir del guión de Guattari tuvo otras manifestaciones, que transformaron a *Un amor de UIQ* en un “libro expandido”, contribuyendo así a la proliferación del Universo Infra-Quark. A la publicación del libro original le siguieron la producción de una pieza de arte radiofónico, una serie de charlas y performances, una película (*In Search of UIQ*) y una serie de workshops o “sesiones” organizadas en siete ciudades europeas en las que se exploró la noción de film como proceso inconcluso, despersonalizado y mutante, adaptable a la especificidad cultural, política y lingüística de cada ciudad. Para más información se puede consultar cargocollective.com/terminal-beach.

Esta primera edición en castellano da cuenta también, luego de diez años de amistad, del anhelado primer trabajo en conjunto entre Caja Negra Editora y Editorial Cactus.

PRÓLOGO
HACIA UN CINE INFRA-QUARK
(Cómo [no] se hizo)

Graeme Thomson y Silvia Maglioni

I. IN(FRA)FERENCIAS CAOSMÓTICAS

13

Imaginemos una entidad autopoietica cuyas partículas estuviesen edificadas a partir de las galaxias. O, a la inversa, una cognitividad constituida a escala de los quarks. Otro panorama, otra consistencia ontológica.

El sí mismo emergente, atmosférico, pático, fusional, transistivista, ignora las oposiciones sujeto-objeto, yo-otro, y por supuesto masculino-femenino.

He aquí, pues, una entidad, un ecosistema incorporal cuyo ser no viene garantizado del exterior y que vive en simbiosis con la alteridad que él mismo concurre a engendrar.

Félix Guattari, *Caosmosis*¹

Todo podría ser reescrito en otra dirección como lo atestigua el diario llevado por Fred, periodista y escritor de rol equívoco, cuyo manuscrito fue piadosamente conservado en un Fort

1. Félix Guattari, *Caosmosis*, Buenos Aires, Manantial, 1996.

Knox de alguna de las Superpotencias, ya que, en efecto, en cada una de las lecturas que se puede hacer de él, sus enunciados se modifican, sus proposiciones cambian de sentido.

Este texto, para ser tomado con pinzas, nos evoca el diario de a bordo de Marie Curie que fue, como su autora, irradiado en tal grado, que todavía hoy es perfectamente capaz de contaminar mortalmente a aquel que se atreviera a leerlo sin precaución especial.

Félix Guattari, *Un amor de UIQ*
(Objetivos principales de la temática)

14

¿Qué contiene una frase? Cuando uno lee por primera vez un libro como *Caosmosis* de Guattari, en nuestro caso allá por 1995 cuando fue publicado por primera vez en inglés, y lucha para lidiar con una terminología que en principio parece propia de las profecías tecnóticas de una novela ciberpunk, probablemente termine vagando, sobrevolando distraído la densa maleza de su prosa. Al tratar de captar la “idea general” de aquello que Guattari pretendió decir, seguramente prestaremos poca atención a cada una de sus oraciones, a las singularidades. Veinte años después, sin embargo, muchas de esas oraciones nos impresionan con la fuerza y profundidad de sus energías y resonancias comprimidas, como si las múltiples dimensiones contenidas en sus palabras se encontraran plegadas cual volutas de una variedad de Calabi-Yau, incapaces, ya sea por su inestabilidad o por su incompatibilidad con las relaciones de fuerza del universo existente, de expandirse y efectivizar la potencia de su ser.

Lo más probable es que un lector casual o incluso académico de *Caosmosis* atribuya las referencias que hace Guattari a la astronomía, la microbiología, y la física de partículas al amplio rango de sus intereses, sus vastas y eclécticas lecturas y su pensamiento transversal y multifacético. No podría sospechar que detrás de ellas yace una trayectoria desconocida del deseo y el devenir que implicó la colaboración de Guattari con uno de los directores de cine independiente más radicales de los EEUU, un coqueteo con Hollywood y siete años de conversacio-

nes, cartas y apuntes que cristalizarían en tres versiones diferentes de un ambicioso guión de ciencia ficción, *Un amor de UIQ*. Guión que nunca fue filmado, pero cuyas huellas se encuentran dispersas en muchos de los subsiguientes escritos de Guattari, y, hasta podría decirse, en los tropos de muchas películas de ciencia ficción posteriores, asunto sobre el que volveremos más tarde.

UIQ, el Universo Infra-Quark, la inteligencia informe que yace en el corazón (y la periferia) del guión de Guattari, es a las claras la entidad que se esconde detrás de la “cognitividad constituida a escala de los quarks” en el capítulo “La heterogénesis maquinaica”.² Si tenemos en cuenta el arco narrativo del film esto es totalmente apropiado, en tanto podemos imaginar que UIQ, luego de sus desventuras en la búsqueda de una forma humana (y cinematográfica), regresa a su antiguo reino de lo invisible e imperceptible. Al considerarlo a partir de esta luz que emana desde un pasado casi irrecuperable, a través de los opacos tragaluces de los archivos y de unos textos mecanografiados y mal fotocopiados, ese “otro panorama” al que alude en “La heterogénesis maquinaica” puede que se vuelva inseparable en la mente del lector de la idea de un trípode o de una cámara, volviéndolo algo concreto y posible, un nuevo horizonte para ser explorado por Guattari. Como muchos de sus amigos han señalado, Félix siempre había querido ser un director de cine.

Por supuesto, una lectura detallada del guión de UIQ nos arroja que el sentido de ese “otro panorama” puede haberse expandido hasta provocar un replanteo del aparato cinematográfico en sí, a partir de la experiencia de Guattari con el esquizoanálisis, sus años de trabajo junto a Deleuze en la concepción de los dos volúmenes de *Capitalismo y esquizofrenia*, su vinculación con el autonomismo italiano y el nacimiento del fenómeno de las radios libres como la semilla política de aquello que iba a llamar la Era Postmediática, su pasión por la transversalidad y las infra-disciplinas, sin mencionar el rol que jugó en los talleres de cine y teatro experimental en La Borde. Como *outsider*

2. *Ibid.*, p. 69.

respecto a los códigos de la industria cinematográfica, pudo haber imaginado un nuevo tipo de agenciamiento maquínico para el cine popular, no solo en lo que respecta a su complejo de técnicas audio-visuales, efectos y afectos, sino también, lo que es quizás más importante, en sus modos de producción y distribución.

II. CINE-BACTERIA

Tomemos un ejemplo simple: un paciente que durante la cura permanece bloqueado en sus problemas, dando vueltas en redondo, atascado en un punto muerto. Un día dice, sin darle demasiada importancia: “Pensé en retomar cursos de manejo de automóviles, pues hace años que no manejo”; o bien: “Tengo ganas de aprender procesamiento de texto”. Para una concepción tradicional del análisis, este tipo de verbalización puede seguir pasando inadvertido. Sin embargo, semejante orden de singularidad es capaz de convertirse en clave disparadora de un ritornelo complejo que modificará no solamente el comportamiento inmediato del paciente, sino que le abrirá nuevos campos de virtualidad: la reanudación del contacto con personas a las que había perdido de vista, la posibilidad de restablecer antiguos paisajes, de reconquistar una seguridad neurológica... Aquí, una neutralidad demasiado rígida, una no intervención del terapeuta resultaría negativa; puede ser necesario cazar la ocasión al vuelo, consentir, asumir el riesgo de equivocarse, probar suerte, decir: “Sí, esa experiencia es tal vez importante”. Tratar el acontecimiento como portador eventual de una nueva constelación de Universos de referencia.

Félix Guattari, *Caosmosis*³

Ciertos semióticos se han dedicado a esclarecer los mecanismos inconscientes a la luz de las técnicas cinematográficas. Pero raramente psicoanalistas se expresaron dirigiendo directamente una producción cinematográfica.

3. *Ibid.*, p. 31.

Es esta experiencia la que quisiera intentar, no solo en el nivel del contenido narrativo y psicológico de una obra fílmica, sino también en la trama perceptiva y afectiva tal como es tejida en todas las etapas de su realización.

Félix Guattari, *Un amor de UIQ* (Introducción)

La historia de UIQ es *pura* ciencia ficción. Comienza para nosotros con un objeto aparentemente inerte, un expediente, enterrado en un remoto archivo, a kilómetros de cualquier lugar, que alberga sin embargo poderes extraños y desde el que emana una luz fluorescente misteriosa, un campo de energía que contamina a los que posan sus ojos sobre ella, penetrando bajo su piel y haciéndose camino hasta llegar al cerebro, donde se infiltra en las redes neuronales para tomar el control y, con él, las decisiones basadas en la fuerza de la voluntad.

Al menos así es como lo imaginó Guattari. Y sin dudas este es el efecto que hubiera deseado que el guión tuviera cuando se lo presentó a los encargados de tomar las decisiones en el Centre National de la Cinématographie en 1987, al solicitar los fondos que le hubiesen permitido producir *Un amor de UIQ*.

Por supuesto, la idea de que un pensador militante como Guattari pudiera persuadir a un gobierno para que financiara un film de ciencia ficción, un film que iba a ser dirigido por él mismo, sin tener ningún tipo de experiencia (en lugar de una filmografía, el cv que adjuntó a la aplicación contenía referencias al hecho de haber estado bajo investigación policial durante la guerra de Argelia, su participación en los levantamientos de 1977 en Bolonia y su vínculo con autonomistas italianos como Toni Negri y Franco Piperno), era sin lugar a dudas, *en sí misma*, pura ciencia ficción.

Por no decir nada del *abstract* sobre el film que Guattari incluyó en su presentación, en el que establecía objetivos tales como explorar las capacidades del cine como instrumento de producción de subjetividad o llevar a la pantalla la compleja relación entre componentes maquínicas individualizadas al filmar los distintos devenires (devenir niño, devenir mujer, devenir animal, devenir multiplicidad,

devenir invisible) experimentados por un grupo de “personajes individuales de apariencia normal pero que, por una parte, podrían ser asimilados a naufragos de un nuevo tipo de catástrofe cósmica”. Una catástrofe que, Guattari especifica, es “a la vez presente y potencial, imaginaria y real y cuya presencia actual solo extrae su fuerza del hecho de ser capaz de vaciar el futuro de toda consistencia”. Deberíamos disculpar a la comisión encargada de evaluar el proyecto si es que por un momento confundió la presentación de Guattari con algunos parlamentos del guión, ya que es como si a partir de algún tipo de filtración semiótica el director se hubiera vuelto uno de los personajes. El film parece haber fagocitado a su inventor, retro-ficcionalizándolo y eligiéndolo para el rol de líder visionario de esta banda de naufragos cósmicos.

18 Pero, ¿cómo podemos identificar específicamente los propios intereses de Guattari en la ciencia ficción y sus aproximaciones a la misma? ¿Cómo podríamos relacionarlos con sus otros escritos y sus distintos roles en la Francia intelectual y su vida política post 68? ¿Cómo contextualizar su deseo de ser un cineasta, su necesidad de *passer à l'acte*? Hemos visto cómo UIQ es una presencia inmanente en las páginas de *Caosmosis*. Pero en tanto Guattari lo describe como un personaje sin límites en el tiempo o el espacio, UIQ puede existir lógicamente como una latencia en sus escritos y prácticas anteriores, y más particularmente, en la materia oscura de aquello que no logra aparecer.

Para empezar por el principio, si es que podemos hablar de un principio, es importante tener en cuenta que antes de que Guattari se abocara a trabajar en el guión de UIQ había realizado ya algunos intentos notables en el campo. En el primero de ellos, *Proyecto para un film sobre radio libre*, escrito alrededor de 1977, se recrea la irrupción de Radio Alice en el monopolio estatal de la comunicación durante los años de los levantamientos en Bolonia. En el guión de Guattari, la acción se muda de Bolonia a Turín, donde Radio Galaxie transmite en medio de las batallas entre los manifestantes y la policía, emitiendo sus señales desde las barricadas y las calles cubiertas de gas lacrimógeno. El film sigue las acciones de Elena y de su acompañante esquizoide,

Ugo, que intentan llegar a la estación radial central, ayudados por un corredor de bolsa desilusionado que luego de subirlos a su coche cae rápidamente bajo el hechizo encantado de Elena.

Uno de los aspectos interesantes de este cortometraje —que Guattari imaginó filmado en video y con un estilo ágil y semi-improvisado, similar al de Alberto Grifi— es la resonancia que plantea entre Radio Galaxie y la mente de Ugo, en tanto ninguno de los dos reconoce un límite preciso entre emisor y receptor. La permeabilidad del cuerpo esquizoide, como zona indeterminada entre el afuera y el adentro, constituye ya una de las condiciones de la enunciación colectiva. En sus apuntes, Guattari deja establecido que para filmar la película quería utilizar una de las primeras videocámaras portátiles, inventadas por su amigo Jean-Pierre Beauviala. Esta cámara, explica, permitiría un tipo de plano liviano, “libre”, que se encontraría “en medio” de los eventos, capturando los procesos de la vida real, dejando espacio para la improvisación y simplificando el pasaje de la filmación a la edición.

En el film de Guattari, la estación radial se convierte en el órgano polifónico de un movimiento social de tantas cabezas como una Hidra, al cual el Estado acusará de ser un tipo de interferencia malvada, un invasor alienígena que debe ser repelido mandando tanques a las calles para reprimir los levantamientos, en escenas que nos recuerdan a *La guerra de los mundos*. El advenimiento de las radios libres fue visto como un potencial riesgo para el orden social, que debía ser eliminado (Radio Alice fue violentamente cerrada en un raid policial en marzo de 1977) porque interferiría no solo con la narrativa oficial sino con el marco discursivo representativo que asignaba los roles que regulan el habla del cuerpo social. Lo que hacía que la radio libre fuera algo tan subversivo no era meramente el modo en que quebrantaba la frontera entre transmisor y receptor, sino el modo en que aglutinaba diferentes tipos de discursos que los canales oficiales rigurosamente se habían esforzado por mantener separados. Como en el cuerpo sin órganos de Artaud, el cuerpo del lenguaje y los órganos del discurso se desorganizaron completamente. Nunca antes se había escuchado algo así en

un tipo de mass-media que pudiera permear tanto el espacio público como el ambiente doméstico. Y la reacción fue violenta.

La propuesta política del autonomismo, liberarse de un régimen de representación paralizante, contenía ya de por sí un elemento de ciencia ficción en tanto implicaba engendrar y promover nuevas formas de vida, formas de hablar, producir y relacionarse con los otros. Como una de las voces de Radio Galaxie proclamaba (citando una verdadera transmisión de Radio Alice) en una escena del film muy creativa, en la que la emisión era transmitida desde la radio de un coche mientras se filmaba en medio de revueltas urbanas:

Con-spirar significa respirar juntos, y de eso se nos acusa. Ellos quieren ahogar nuestra respiración porque nos hemos negado a respirar de manera aislada, cada uno en su propio y asfixiante lugar de trabajo, su unidad familiar individualizada, su domicilio atomizado.⁴

20

La polifonía bajtiniana de Radio Alice y de otras emisoras de radio libres fueron el resultado tanto del hecho de que estaban constituidas por una pluralidad de voces –habían establecido una plataforma mediática desde la que cualquiera podía potencialmente hablar– como de que DJs y locutores cultivaron múltiples estrategias discursivas que derribaban de manera lúdica las vallas erigidas por las instituciones y el microfascismo identitario entre diferentes campos discursivos y áreas de experiencia. Política, poesía, filosofía, rock, historia, noticias de las calles y de las fábricas, bromas, música experimental, literatura erótica, canciones militantes, juegos para niños, fábulas, free jazz, todo eso convergía como expresión de aquello que Guattari llamaría heterogénesis maquinaica.

4. “Cospirare vuol dire respirare insieme e di questo siamo accusati. Vogliono toglierci il respiro perché abbiamo rifiutato di respirare isolatamente nel proprio asfixiante luogo di lavoro, nel proprio rapporto individualmente familiare, nella propria casa atomizzante.” Bifo y Gomma (Eds.), *Collettivo A/traverso, Alice è il diavolo. Storia di una radio sovversiva*, Milán, Shake Edizioni, 2002.

¿Puede el cine, siendo una fuerza en la formación de subjetividad, con sus mecanismos de proyección e identificación, alcanzar niveles similares de enunciación colectiva? ¿Puede uno hacer un film sobre las radios libres que sea en sí mismo un “radio film” y al mismo tiempo una “radiología” de las fuerzas ocultas, suprimidas o divididas de la sociedad, sin caer en la trampa de la representación hipostasiada?

Jean-Luc Godard ya había intentado algo así en *La gaja ciencia* (1968), que coquetea con una noción expandida de transmisión radial o televisiva. En ella, imágenes de las manifestaciones de Mayo del 68, testimonios sobre luchas históricas, citas de filósofos y escritores de diferentes épocas y grabaciones sobre eventos del presente son montados en un solo plano, como en un reporte de “temas de actualidad”. Estos reportes son interrumpidos por las reflexiones de dos jóvenes actores (Juliet Berto y Jean-Pierre Léaud, quien luego se convertiría en un amigo cercano de Guattari), que aparecen como moléculas protohumanas a la deriva en alguna noche cósmica pre-Big Bang, y por niños que son sometidos a una entrevista (anticipando otra película de Godard, *Franco, tour, détour, deux enfants...*). A través de la persistencia sonora de los patrones zumbantes de una interferencia de onda corta, el film evoca los horizontes potencialmente intergalácticos de las señales de radio, atravesando el tiempo y el espacio, emitiendo las lenguas exóticas de la teoría revolucionaria dentro de su flujo estocástico. Sin embargo, estos experimentos, pese a no haber sido censurados ni haberseles negado una circulación masiva, fueron rápidamente guetizados (aún y especialmente por los círculos militantes) como un tipo de postura intelectual excéntrica y auto-indulgente, destinada a la extinción. *Chemins qui ne mènent nulle part*, la mayor parte de la producción de Godard de los setenta permanece aún hoy como un camino inconcluso, senderos inexplorados de la historia del cine.

Y, sin embargo, quizás Guattari —para quien las prerrogativas autorales que persistían en el cine de Godard, incluso durante el período del grupo Dziga Vertov, le eran ajenas—, al estar en sintonía con esa dimensión colectiva de la enunciación a la que las radios libres habían dado una forma concreta, se encontraba listo para proyectar con estos

cortometrajes el destino alternativo de un cine minoritario por venir, en tanto transmisor afectivo de la Era Postmediática:

Una condición primordial para alcanzar la promoción de una nueva conciencia planetaria debe residir, pues, en nuestra capacidad colectiva para lograr que resurjan sistemas de valores que se sustraigan del laminado moral, psicológico y social al que se entrega la valorización capitalista, centrada únicamente en el provecho económico. La alegría de vivir, la solidaridad, la compasión hacia los demás, deben ser considerados sentimientos en peligro de extinción, que conviene proteger, vivificar y reimpulsar en nuevos caminos. Los valores éticos y estéticos no remiten a imperativos y códigos transcendentales. Exigen una participación existencial a partir de una immanencia que hay que reconquistar sin descanso. ¿Cómo forjar y dar expansión a tales universos de valores? Dando lecciones de moral, seguro que no. El poder de sugestión de la teoría de la comunicación ha contribuido a enmascarar la importancia de las dimensiones enunciativas de la comunicación. A menudo ha llevado a olvidar que un mensaje solo cobra sentido si es escuchado, y no sencillamente por el hecho de ser transmitido. La información no puede ser reducida a sus manifestaciones objetivas, sino que es, esencialmente, producción de subjetividad, toma de consistencia de universos incorporales. [...]

La actual crisis de los medios de comunicación de masas y la línea de apertura hacia una Era Postmediática constituyen los síntomas de una crisis mucho más profunda. Lo que quiero subrayar es el carácter profundamente pluralista, pluricéntrico y heterogéneo, de la subjetividad contemporánea, a pesar de la homogeneización de la que es objeto a causa de su producción sometida a los medios de comunicación de masas. En este sentido, un individuo es ya un “colectivo” de componentes heterogéneas. Un hecho subjetivo remite a

territorios personales (el cuerpo, el yo), pero, al mismo tiempo, a territorios colectivos (la familia, el grupo, la etnia). A esto último hay que añadir todos los procedimientos de subjetivación que se encarnan en la palabra, la escritura, la informática, las máquinas tecnológicas.⁵

En otra notable secuencia del film sobre radios libres, el coche se vuelve un tipo de cámara móvil que atraviesa el espacio urbano (al igual que en esa larga escena del film de Danièle Huillet y Jean-Marie Straub, *Geschichtsunterricht*). En medio de los gases lacrimógenos, Elena busca un teléfono para transmitir un reporte para Radio Galaxie. Vemos a la distancia su silueta, en una cabina pública, mientras el sonido de su voz es emitido por la radio del coche. Una vez más, el plan es filmar la calle en tiempo real con la radio como su banda de sonido. De esta manera, el escenario ficcional puede potencialmente insinuarse de forma directa sobre el flujo de eventos, mientras la escala temporal esencialmente industrial de la producción cinematográfica es burlada gracias a la ligereza de los equipos y a un grupo que opera por fuera de las estructuras de profesionalización.

Confrontada con las cartografías experimentales de 1968, una “radiología” de 1977 probablemente mostraría una convergencia más amplia y disyuntiva de energías emancipatorias. Mientras en Italia el movimiento autonomista reclamaba una vida por fuera del régimen fordista, en Inglaterra, en donde los giros políticos moleculares tienden a encontrar su expresión (y recuperación) más inmediata en la cultura pop, el punk desataba su distópica sentencia: *no future* [no hay futuro]. Como escribe Bifo:

El movimiento de 1977 —en la versión colorida y creativa de Italia así como su par inglesa, más perturbadora y gótica—, se fundó en una intuición: el deseo es el campo determinante para cualquier proceso social de cambio,

5. Félix Guattari, “Un microfascismo prolifera en nuestras sociedades”, en *Plan sobre el planeta*, Madrid, Traficantes de sueños, 2004, p. 124.

cada mutación de la imaginación, cada transformación de la energía colectiva. Es solo como manifestación del deseo que podemos comprender el rechazo de los obreros a la relación del salario, a adecuar sus vidas a los tiempos de la línea de ensamblaje, expresado a través del ausentismo y el sabotaje [...] Ese desafecto respecto al trabajo industrial, basado en una crítica a la jerarquía y a la repetición, alejó a las fuerzas colectivas del capital. Todos los deseos se ubicaron por fuera del capital, atrayendo a aquellas fuerzas que ya estaban escapando a su dominio.⁶

24

Puede ser, sin embargo, un tanto exagerado decir que “todos los deseos” se ubicaron por fuera del capital. Ciertamente la masiva popularidad de *Star Wars* en 1977 sugiere todo lo contrario. Así como minimiza las aspiraciones políticas de los *auteurs* del nuevo Hollywood, esta fábula sobre una rebelión supuestamente popular que se enfrenta a la dominación imperialista era sintomática de un nuevo, más siniestro, *no future* por venir, ese que encarnó el posmodernismo y su rechazo implícito de la narrativa histórica “progresiva” del modernismo. Bajo el ropaje de la ciencia ficción, un género que por mucho tiempo fue aliado e incluso presagió la trayectoria de la modernidad, *Star Wars* no fue otra cosa más que un cuento de hadas conservador, que narra el triunfo del individualismo occidental norteamericano a través del uso de la eterna e inmaterial *fuerza* del capital, mientras la genealogía aristocrática y vagamente medieval de los caballeros Jedi insinúa la restauración de un neo-feudalismo corporativo.

Allá por 1979, dos años antes del *Proyecto para un film sobre radio libre*, Guattari había empezado a colaborar con Robert Kramer, quien luego se convertiría en un compañero creativo fundamental en el desarrollo del guión de UIQ. Kramer se había instalado recientemente en Francia, luego de terminar de filmar *Escenas de la lucha de clases en*

6. Franco Bifo Berardi, *The Soul at Work. From Alienation to Autonomy*, Los Ángeles, Semiotext(e), 2009.

Portugal, y Guattari era un gran admirador de dos de sus películas: *Ice* (1969) y *Milestones* (1975), ambas con resonancias de lo que él mismo había escrito sobre la micropolítica de grupos. Si *Ice* plantea la pregunta sobre la potencial rigidez molar que afecta a los movimientos militantes una vez que se involucran en la lucha armada, *Milestones* cartografía la mutación y dispersión de las energías contraculturales hacia caminos más moleculares e íntimos de la búsqueda de la emancipación personal, a la vez que intenta situar las luchas por la libertad en los EEUU en un marco histórico más complejo y contradictorio.

Juntos, Guattari y Kramer bosquejaron una idea para un film sobre el autonomismo italiano, *Latitante*, centrado en dos mujeres italianas fugitivas con un niño a cuestas que se establecen en Francia. Los lineamientos de la película se basaron en la propia experiencia de Guattari, que en esos años participaba activamente con los intelectuales radicales italianos que, tras haber sido señalados como los chivos expiatorios del movimiento, sus *cattivi maestri*, buscaban refugio en Francia. Pero igualmente importante era el deseo de Kramer por capturar la vida cotidiana de la experiencia autonomista. Con la creciente represión de las protestas y la arbitraria persecución de los militantes un tipo de política más molecular y subterránea se hizo necesaria. Como era de esperar, la atmósfera de paranoia junto con una sensación creciente de agotamiento y ambivalencia frente a la acción política colectiva, dieron lugar a narrativas cinematográficas de fugas, ocultamiento y desaparición. Pero fue también una época de gran solidaridad y amistad, como lo testifica una carta escrita en prisión por un misterioso Jean (¿Genet?), incluida en *Latitante*:

25

El aislamiento es algo inherente a la resistencia. Uno opone su ser, su frágil mente y su cuerpo delicado, al enorme peso del estado de las cosas, a unas condiciones sistemáticamente defendidas por un vasto poder. En tanto individuos, chocamos con los lazos y códigos y redes que son la matriz del estado de las cosas.

Si estás solo (y estoy seguro de que estaremos solos de un momento a otro, ¡la actual es en ese sentido

una época afortunada!) vas a necesitar cada gramo de tu voluntad para sobrevivir, para mantenerte cuerdo, para no quebrarte (¡o para, ingenuamente, tratar de escapar!).

Y es en este contexto que los lazos entre aquellos que resisten crecen y se profundizan. Tienen que hacerlo, es el pegamento secreto, el fuego secreto, es la fuente de energía que une y sostiene a los que dan batalla. A veces siento que ideas como estas se encuentran asentadas en la cima de un volcán.

No podemos todavía formular ni sistematizar los fuegos que arden al interior de estas tierras. Se manifiestan de manera directa en nuestros comportamientos, en nuestros sentimientos. Pero ya llegará el tiempo en que comprenderemos los acontecimientos actuales, y seremos capaces de advertir que hemos dado a luz toda una forma distinta de ver y experimentar las cosas; que hemos creado un nuevo cuerpo de ideas.⁷

26

Prometiéndome una incómoda aunque seductora hibridación entre ficción y documental, *Latitante*, que iba a estar protagonizada por Laura Betti, figura icónica de Pasolini, como una de las mujeres fugitivas, y que iba a tener a Guattari y Kramer como actores de reparto, hubiera sido una incorporación interesante al ciclo de films que funcionó como una especie de canto del cisne para el cine político europeo post 68 –desde *La tercera generación* (1979) de Fassbinder y *Le Pont du Nord* (1981) de Rivette hasta la gran secuencia de films de Godard, *Salve quien pueda (la vida)* (1980), *Pasion* (1982) y *Carmen, pasión y muerte* (1983)–. Y es que quizás en este punto el proyecto de Guattari y Kramer de un nuevo tipo de cine político molecular estaba preparándose para realizar un camino propio, buscando un lugar seguro desde donde hacer base y reagrupar fuerzas.

7. Graeme Thomson y Silvia Maglioni (Eds.), Félix Guattari, *Un amour d'UIQ. Scénario pour un film qui manque*, París, Éditions Amsterdam, 2012, p. 304.

En las poéticas y al mismo tiempo pragmáticas notas de apertura para el dossier del film (el estilo es indiscutiblemente de Kramer), intentan bosquejar el enfoque propuesto para filmar el mundo de los fugitivos:

Esta película no es un ejercicio en busca de una interpretación. Al contrario, su punto de partida es la aceptación de la complejidad, la ambigüedad de su objeto. Se podría pensar en nuestro abordaje como si se tratara de un técnico de laboratorio tomando muestras de células de diferentes órganos de un organismo.

O como un radiólogo efectuando tomas de rayos x de cada ángulo relevante:

Los rayos x muestran huesos sombríos en el pecho,
un corazón fantasmal,
todos los filamentos de un organismo de gran capacidad
eficientemente comprimidos en dos dimensiones. 27
Solo la intimidad conoce esta sangre espesa
que se hace camino a través de sus canales,
animando, aligerando los sueños humanos,
el alimento caliente y secreto
que transporta en sus códigos de espirales
las enseñanzas de todos nuestros ancestros en el combate.⁸

Lo primero que sorprende son las referencias a la investigación y experimentación científica, particularmente en el campo de la microbiología, así como la mención a un código genético revolucionario que es transmitido a través de las generaciones. Es bajo estas circunstancias que podemos imaginar a las “células” autonomistas de un film “radiológico” convertirse en células bacteriológicas, los cloroplastos de una cepa mutante de fitoplancton que funcionan como un catalizador para lo que luego va a emerger como UIQ, el Universo Infra-Quark.

8. *Ibid.* p. 298.

Este cambio de género fue también sintomático de una reorientación mayor del imaginario político entre fines de los setenta y los ochenta, que, luego de la represión de las luchas sociales, parecía distanciarse gradualmente del mundo y sus condiciones materiales, orientándose en dirección a horizontes más remotos de lo posible. En varios films de ese período, el anhelo inconsciente por una forma de vida alternativa, que por un breve lapso de tiempo se había proyectado en las promesas de las revoluciones contraculturales, fue recapturado de manera infantilizada y conservadora en la posibilidad trascendental –y hasta mesiánica– de la visita de seres benévolos extraterrestres (*Encuentros cercanos del tercer tipo*, *E.T.*) o, en su versión más subversiva, reconvertido en una fascinación horrorizada ya sea por una otredad monstruosa (*Alien*), por una epidemia viral (*Shivers*, *Rabid*) o por las mutaciones producidas por la tecnología y los medios en la subjetividad (*Videodrome*).

28

En *Un amor de UIQ*, esa inteligencia alienígena tomaría la forma de un universo invisible e infinitamente pequeño, siempre ya inmanente, presente como una fuerza potencial al nivel cuántico del infra-quark, insistiendo, como un tipo de materia oscura que simplemente requiere del catalizador adecuado para poder manifestarse e insinuar su camino en la vida orgánica y los agenciamientos maquínicos de nuestro planeta.

III. ALGO PARA LOS UIQ-END(LESS)⁹

Aspectos de este mismo género de subjetividad polisémica, animista, transindividual reaparecen igualmente en el mundo de la primera infancia, de la locura, de la pasión amorosa, de la creación artística. Por eso más vale hablar aquí de paradigma protoestético para subrayar que no nos referimos al arte ins-

9. Juego de palabras sin equivalente en español, que remite fonéticamente a las palabras *weekend* (fin de semana) y *endless* (sin fin). [N. del T.]