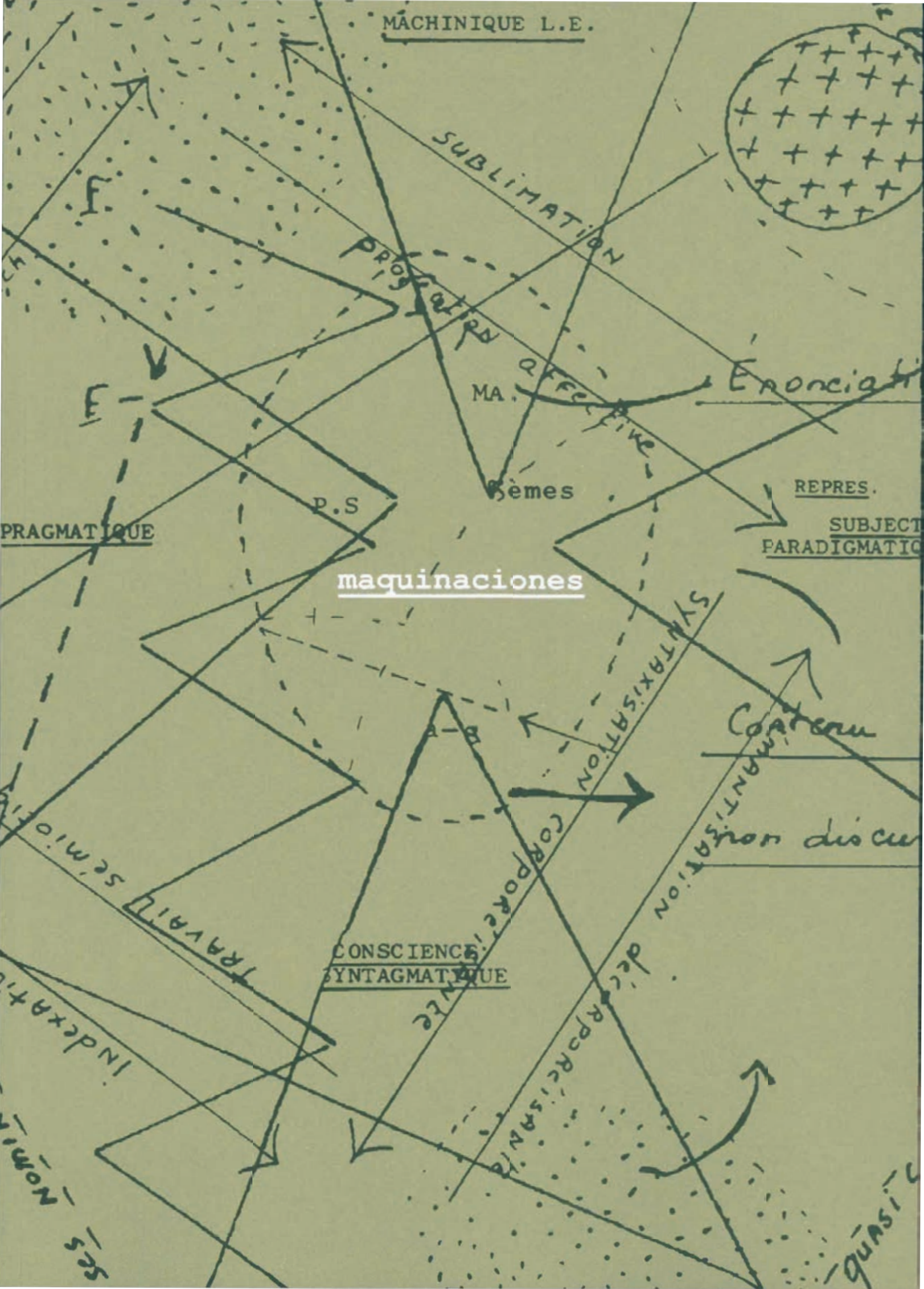

MACHINIQUE L.E.
SUBLIMATION
PROSAIQUE
MA.
Sèmes
P.S
PRAGMATIQUE
REPRES.
SUBJECT
PARADIGMATIQ
maquinaciones
SYNTAXISATION
CONSCIENCE
SYNTAGMATIQUE
TRAVAIL SEMIO
INDEXATI
SYNTAGMATISATION
PARADIGMATISATION
QUASI

maquinaciones

Miquel Iceta i Llorens
Ministro de Cultura
y Deporte

Partiendo de una visión crítica de la idea de «máquina», formulada por los filósofos franceses Gilles Deleuze y Félix Guattari a finales de la década de 1960, esta exposición reúne casi medio centenar de artistas que nos acercan a distintas formas presentes de resistencia, coalición y creatividad. Ligados en su mayor parte al área mediterránea y el continente africano, estos artistas emplean una gran variedad de lenguajes y medios expresivos —como dibujos, pinturas, performance, instalaciones y vídeos— para abordar un abanico igualmente amplio de temas: la necesidad de poner la defensa de lo común en el centro de la reflexión y práctica político-artística, la reivindicación de formas de conocimiento sin vocación económica o la denuncia de los devastadores efectos, tanto medioambientales como sociales, de determinadas prácticas económicas.

Bajo el título de *maquinaciones*, la exposición da cuenta de cómo el ámbito del arte constituye un campo de estudio excepcional para ahondar en la comprensión del presente, a través de las ideas filosóficas de Deleuze y Guattari revisitadas por artistas contemporáneos. Esta exposición es una muestra más del interés del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía por explorar las relaciones entre arte y pensamiento. Desde 2019, el Museo ha mantenido un modelo de investigación colaborativa, generando diálogos y sinergias entre diferentes proyectos, tanto propios como externos. Apostar por ese modo de hacer en red y descentralizado, buscando la confluencia de voces, ha supuesto un exigente desafío, que expande además la idea de museo, abriéndola al presente y al debate sobre la realidad.

Manuel Segade
Director del
Museo Nacional
Centro de Arte
Reina Sofía

En sus orígenes griegos, el concepto de «máquina» hacía referencia a un medio, una creación o un dispositivo, ya fuera de índole material o inmaterial. Se empleaba principalmente en la guerra y el teatro, de modo que podía aludir tanto a un artefacto bélico como a un artilugio escénico o, sencillamente, a un invento de cualquier tipo. Esa ambivalencia entre «maquinaria» y «maquinación» se condensaba en el *deus ex machina* del teatro clásico: un ingenio escenográfico que permite complejizar las tramas narrativas y el desarrollo dramático. No obstante, durante la Revolución Industrial se impuso una concepción eminentemente técnica y funcionalista de la máquina, y la lectura crítica procedente de los análisis marxistas pasó a considerarla un instrumento de alienación que contribuía a convertir al individuo en una pieza más del engranaje de la producción capitalista.

Rompiendo con esa visión cientificista y mecanicista, en el contexto inmediatamente posterior al mayo de 1968 francés, los filósofos Gilles Deleuze y Félix Guattari recuperaron el concepto griego de la máquina para plantear una reformulación radical que ha tenido una gran influencia en el arte contemporáneo. Deleuze y Guattari la conceptualizan como condición previa de la técnica, no como expresión de esta, entendiéndola como una suerte de abstracción capaz de contener una infinidad de relaciones humanas y no humanas. En su acoplamiento dinámico de elementos heterogéneos, si algo caracteriza por encima de todo a la máquina es su naturaleza mutante, que se reconfigura constantemente al ritmo de sus flujos o cortes internos.

Esta redefinición lleva consigo un desplazamiento de lo estático a lo dinámico, de lo individual a lo colectivo, de lo tecnológico a lo sociopolítico y biopolítico, poniendo de relieve su contraposición con la idea de estructura y sus encarnaciones institucionales, como el Estado, el hospital psiquiátrico o la familia. Mientras estas aspiran a la permanencia y la uniformidad —marginando, persiguiendo y disciplinando lo que se resiste a regirse por sus reglas— la máquina guattariana es por el contrario inherentemente abierta, permeable y temporal.

Como explica el equipo curatorial del proyecto, en el ensayo que escriben para este libro, un ejemplo paradigmático de conformación maquínica sería el de un grupo de personas que establecen temporalmente una alianza para defender o reivindicar un derecho o una aspiración, generando sinergias con otros grupos e ideando estrategias para canalizar su lucha, y cuando consiguen su objetivo —o cuando fracasan en ese empeño— se disgregan. Cabe señalar aquí que Guattari entendía que la función primordial de la máquina es «maquinar»: conspirar contra el orden establecido, imaginando nuevos agenciamientos e inventando los medios necesarios para hacerlo posible.

Partiendo de las premisas de Guattari, se han reunido trabajos de casi medio centenar de artistas, procedentes en su mayoría del Mediterráneo y África, que exploran distintas formas de resistencia, coalición y creatividad relacionadas con la máquina guattariana. Son obras que abarcan una amplia variedad de formatos y técnicas —como dibujo, pintura, escultura, cómic, teatro, danza, performance, instalación, cine, vídeo y animación— y abordan desde una perspectiva crítica cuestiones y problemáticas claves para entender nuestro presente. Algunas han sido concebidas específicamente para la exposición, una gran parte se han adaptado de manera expresa a la misma, otras se presentan en un espacio expositivo por primera vez.

Desde su vocación de transversalidad, la exposición no solo trata de mostrar el carácter maquínico de estos proyectos, sino también explorar y potenciar su interconectividad. Así, las salas del Museo funcionan como un espacio abierto y dinámico donde teoría y prácticas se conectan, desconectan y reconectan en un proceso de retroalimentación exponencial. No en vano, la selección de las obras ha sido fruto de un trabajo de investigación previo de carácter marcadamente transdisciplinar y colaborativo entre diferentes equipos y casos de estudio, articulada en torno a tres ejes conceptuales: *Máquinas de guerra*, *Máquinas esquizo* y *Máquinas de cine y cuidados*.

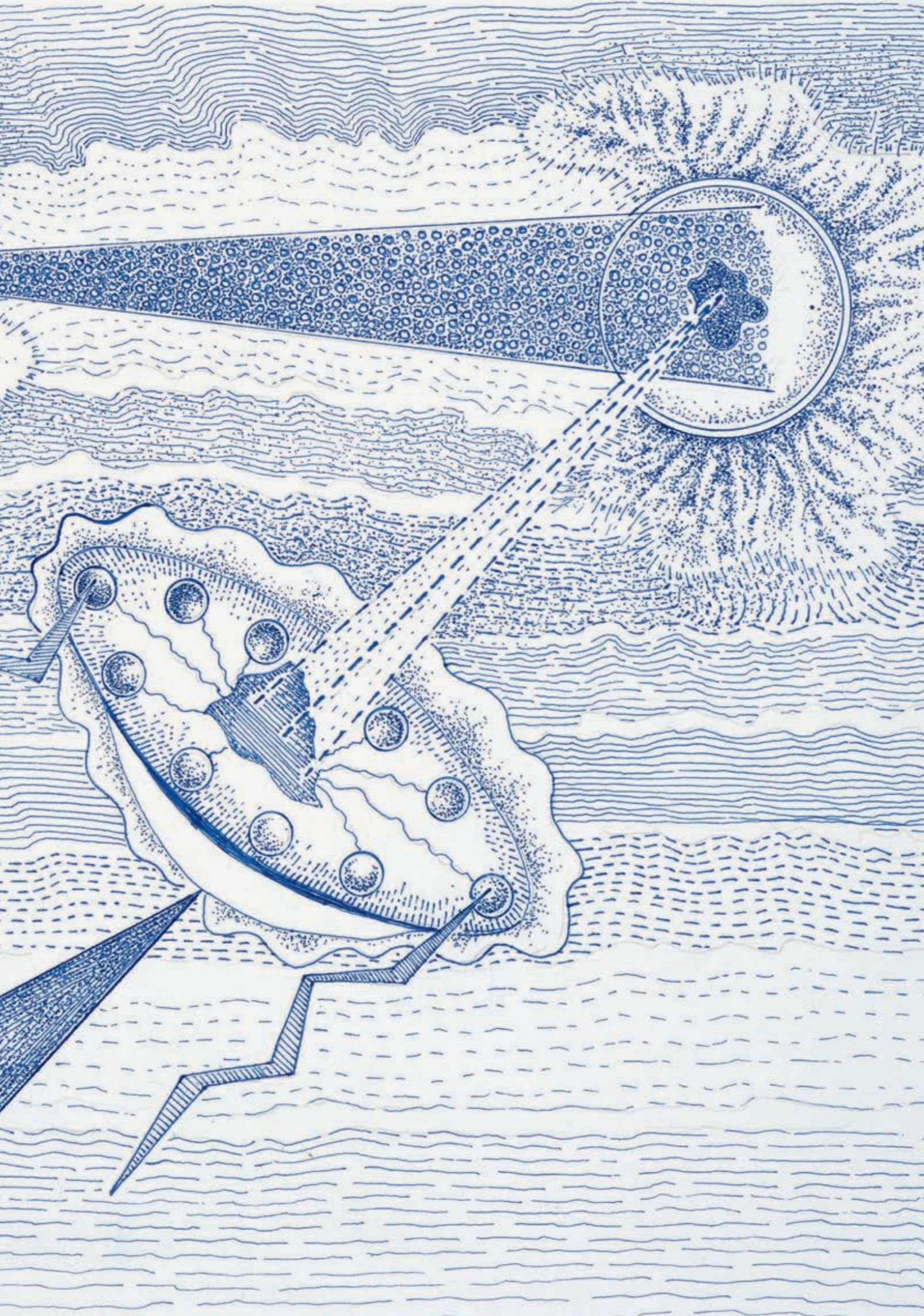
En *Máquinas de guerra* se parte de este concepto fundamental en el pensamiento de Deleuze y Guattari para reflexionar sobre la posibilidad de pensar modos alternativos de organizar lo común, presentando una serie de propuestas en las que se investiga y experimenta con formas de acción micropolítica que aspiran a sabotear la gran estructura que representa el aparato de Estado y su expansión colonial y extractivista. Retomando la ambivalencia entre maquinaria y maquinación que el término máquina tenía en su origen, las obras de esta sección funcionan como máquinas de guerra, cuyo objetivo —conviene precisar aquí— no es la guerra, sino trazar líneas de fuga creadoras,

basadas en tejidos de relaciones inmanentes, desjerarquizadas y rizomáticas, siguiendo el modelo de la máquina de guerra nómada. De la misma manera actúan como máquinas de teatro, ya que activan de diferentes formas «teatralidades maquínicas» que problematizan los procesos, herramientas y dispositivos a través de los que la forma-Estado se reproduce, al mismo tiempo que exploran y traman modos de hacer colectivos no supeditados a su lógica.

En el segundo de los ejes, *Máquinas esquizo*, se examina la capacidad del esquizoanálisis —la reformulación de la teoría psicoanalítica que propusieron Deleuze y Guattari en *El Anti-Edipo* (1972)— para situar los malestares contemporáneos en el espacio social y liberar el deseo reprimido de las máquinas deseantes. La «metamodelización esquizonalítica», en cuya gestación jugaron un papel clave las experiencias de la «psicoterapia institucional» desarrolladas por psiquiatras como Francesc Tosquelles y Jean Oury, parte de un cuestionamiento de las concepciones familiaristas y universalizantes del psicoanálisis freudiano-lacaniano, poniendo a su vez de relieve su incapacidad para salir del marco de la semiología lingüística. Las obras de esta sección documentan o ejemplifican distintas formas de manifestación de lo que ellos describen como el «inconsciente maquínico», dando cuenta de la potencialidad que tiene la práctica artística, por su capacidad de expandir los límites de lo real y subvertir los regímenes semióticos dominantes, de favorecer la dinamización de los lazos sociales y contribuir a la creación de nuevos espacios de subjetivación.

El tercer eje articulador del proyecto, *Máquinas de cine y cuidados*, explora esa potencialidad centrándose en este caso en el medio cinematográfico. Desde la premisa de que ética y estética son inseparables, Guattari consideraba que el cine siempre es político, cualquiera que sea su objeto. En este sentido, en su ensayo *La revolución molecular* (1977) señaló que en cada producción, secuencia y encuadre se elige entre una «economía conservadora» y un «quiebre revolucionario». En su intento de distanciarse del modelo industrial, explicitando la dimensión ideológica de la imagen, situándose más allá de la lógica representacional o buscando la manera de desbordar la dicotomía entre emisor y receptor, las obras que se agrupan en este apartado son ejemplos de lo segundo. Habría que tener en cuenta que el cine entendido como máquina encarna una suerte de imbricación de la máquina social y la máquina deseante, de la máquina de guerra y la máquina esquizo. Estas ideas prefiguran la posibilidad de un «cine que cura», el cual contribuye a conformar comunidades afectivas que se confrontan y tratan de reparar los traumas ocasionados por el colonialismo, la desposesión, el racismo, el machismo y otras formas de violencia sistémica.

Asumiendo la idea de Deleuze y Guattari de la posibilidad de concebir la institución más allá de una lógica técnica y burocrática, se ha buscado que el proyecto en sí mismo también funcione como una conformación maquínica. Eso se refleja tanto en la construcción del relato expositivo como en la forma en que se ha desplegado el proceso de investigación y comisariado, donde además de apostar de manera inequívoca por un enfoque transversal y colaborativo, se ha intentado desbordar los límites físicos de la sala de exposiciones, generando sinergias con otros proyectos, actividades y publicaciones, tanto dentro como fuera del Museo. En este sentido, lo que se ha pretendido con la organización del proyecto expositivo y de investigación *maquinaciones* es, ante todo, poner a disposición de sus diversos públicos «cajas de herramientas» que puedan usarse para imaginar y maquinar colectivamente «nuevas formas de vivir, pensar y sentir».




MÁQUINAS
DE MÁQUINAS
CON SUS ACOPLA-MIENTOS
SUS CONEXIONES
y además...
FLUJOS
Y CORTES

Tramar, concatenar, desencadenar

Pablo Allepuz, Manuel Borja-Villel,
iLiana Fokianaki, Rafael García
y Teresa Velázquez

Para el Museo Reina Sofía, la colaboración continua con agentes de la sociedad civil ha sido imprescindible en el ejercicio de repensar conjuntamente la institución desde la idea de lo común. Entre 2008 y 2023, el Museo se ha posicionado de manera precisa ante los retos del presente al insistir en alianzas transversales que ensayan nuevos modelos de institucionalidad abiertos a prácticas social y políticamente comprometidas. Claro ejemplo de ello es Museo Situado: una activa red de colaboración formada por colectivos y asociaciones vecinales del barrio madrileño de Lavapiés en la que participa el Museo; mediante asambleas regulares, impulsa campañas, actividades, proyectos, convocatorias y producciones, generando así flujos de ida y vuelta entre la institución y el barrio. Este es tan solo uno de los múltiples nodos del proyecto Museo en Red, el cual ha creado un entramado relacional de pensamiento y activismo a distintas escalas, desde la local hasta la global[1].

A partir de este trabajo, el Museo ha terminado por asumir el modelo del conocimiento en red, conectando agentes heterogéneos entre sí y conectándose él mismo con otras realidades que suscitan nuevas problemáticas. Las dinámicas de grupo dentro y fuera del Museo, con las tensiones que siempre llevan aparejadas, propiciaron una serie de proyectos que han articulado cartografías diferentes, continuidades y rupturas del arte moderno y contemporáneo, a través de exposiciones, publicaciones, programas educativos y actividades de diversa naturaleza. Subrayando la potencia poética y performativa del arte, los proyectos *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* (2012-2013), *Playgrounds. Reinventar la plaza* (2014), *Un saber realmente útil* (2014-2015) o *Giro gráfico. Como en el muro la hiedra* (2022) fueron algunas de esas iniciativas centradas en el aprendizaje colectivo que, desde el foco crítico de un Sur plural y metodologías colaborativas, abordaron singularidades históricamente desplazadas por los discursos oficiales para redefinir las normas de lo social.

Basándose en estos modos de hacer, *maquinaciones* se inserta dentro de una constelación concreta de proyectos que profundiza de manera explícita en las conexiones entre arte y psicoterapia. El punto de partida es *Francesc Tosquelles. Como una máquina de coser en un campo de trigo* (2022-2023), una exposición centrada en el legado de este psiquiatra e intelectual pionero en la transformación de la institución psiquiátrica por medio de la escritura, el arte y el teatro. Republicano catalán exiliado en Francia tras la guerra civil española, Tosquelles llevó a cabo en el Hospital Psiquiátrico de Saint-Alban-sur-Limagnole una práctica que vinculó el ejercicio clínico con la política y la cultura, impugnando la división tradicional entre patología y normalidad[2]. La segunda edición del proyecto *Escuela Perturbable*, impulsado por el área de Educación del Museo, subtitulado precisamente *Pensar con Tosquelles más allá de la exposición*, activó los temas abordados en esta exposición de una manera colaborativa, disruptiva y con un contacto directo con los públicos.

La constelación también incluye < *Jardín de las mixturas. Tentativas de hacer lugar, 1995-…* > (2022), una exposición que dio cuenta del sostenido

1 / Ver *Carta(s). Museo en Red. Tejiendo ecosistemas,* Madrid, Museo Reina Sofía, 2021.

2 / Ver *Tosquelles. Como una máquina de coser en un campo de trigo* [cat. exp.], Barcelona, CCCB, Museo Reina Sofía y Editorial Arcadia, 2022.

empeño de Alejandra Riera por las formas de hacer compartidas y la generación de espacios inclusivos. En la línea de la psicoterapia institucional de Tosquelles, se visibilizaron los resultados de los talleres que Riera realizó en la clínica psiquiátrica de La Borde en Cour-Cheverny (2010-2014) y sus experiencias con el grupo de teatro UEINZZ, entre otras propuestas afines de numerosos artistas. Antes, durante y después de los meses que duró la exposición, la tarea iniciada por Riera de cuidar dos parcelas del jardín del Edificio Sabatini dio lugar a un colectivo abierto llamado *Jardín de las Mixturas*, compuesto por personas de distintas áreas del Museo y el barrio de Lavapiés interesadas en favorecer la diversificación de las formas de vida existentes en los dos parterres. El colectivo continúa activo y se autoorganiza mediante encuentros en el jardín e intercambios de correspondencia electrónica.

Otro de los nodos de la constelación, coincidente en el tiempo con *maquinaciones*, es *Cine(so)matrix* (2023), una retrospectiva que atiende a las especulaciones de Angela Melitopoulos sobre la experiencia cinemática. Sus ensayos audiovisuales indagan acerca de la memoria, la percepción y la formación de la conciencia histórica colectiva, a menudo mediante colaboraciones de larga duración con intelectuales, artistas o activistas de distintas procedencias. Así ocurre, por ejemplo, en *Assemblages* [Agenciamientos, 2010], una instalación realizada junto con Maurizio Lazzarato en la que se reflexiona en torno a la práctica psiquiátrica, filosófica y estética del pensador francés Félix Guattari como una inspiración relevante para la vida en el presente. A partir de entrevistas con amigos y compañeros de Guattari, la obra actualiza su concepción de una subjetividad que se moviliza a partir de ensamblajes de fenómenos heterogéneos y se concentra en la idea del «animismo maquínico», capaz de equiparar la subjetividad humana al resto de objetos del mundo y así superar visiones humanistas trascendentales[3].

En un lugar intermedio entre clínica y crítica, la figura de Guattari constituye una referencia de vital importancia tanto para esta constelación de proyectos como para el proceso de reinvención institucional del Museo. Las vivencias con los grupos de Saint-Alban y sobre todo de La Borde, donde Guattari se desempeñó durante la mayor parte de su vida, le sirvieron para apuntalar una forma de trabajar desde lo diferente, siempre en diálogo con otros y según un modelo de pensamiento horizontal. De hecho, buena parte de su producción intelectual la realizó en coautoría, ya sea junto con Gilles Deleuze[4] o mediante intervenciones puntuales con otros aliados, como Eric Alliez o Antonio Negri. Desde los vínculos transversales de la investigación militante[5], Guattari retoma aquel cuestionamiento de las estructuras que regían la institución psiquiátrica y profundiza en los fundamentos que las sostienen, tratando de desmantelar sus elementos ideológicos, lingüísticos o psicoanalíticos tendentes al estancamiento. Además, ese análisis crítico, múltiple y complejo, que luego denomina «esquizoanálisis», podría extrapolarse a todo tipo de instituciones sociales. Al comprender el desafío filosófico como un proceso ético-estético de creación de nuevos conceptos, Guattari proporciona un gran número de recursos analíticos que en conjunto configuran una nueva posición desde la cual imaginar el mundo de una manera distinta, enfatizando no lo que las cosas ya son en sí mismas, sino lo que podrían llegar a ser en conexión con otras. Este es el caso de la idea de «máquina», que incorpora como dispositivo clave de su pensamiento, en tanto que imagen conceptual y vehículo para afrontar la densidad de las múltiples relaciones del mundo contemporáneo, y que ha sido el concepto fundamental para el desarrollo teórico de *maquinaciones*.

En el contexto inmediatamente posterior al mayo de 1968 francés, Félix Guattari comenzó a reformular el concepto de máquina al revisar el término heredado de los procesos de industrialización, despojándolo de las implicaciones que había arrastrado al menos durante los dos siglos anteriores. En las lecturas marxistas de la sociedad industrial, las máquinas eran consideradas en su dimensión técnica como instrumentos más evolucionados que la herramienta simple y, por tanto, como manifestación definitiva de los medios de trabajo. Mientras que la herramienta funciona como prótesis del trabajador, depende de su destreza

3 / Maurizio Lazzarato y Angela Melitopoulos, «Machinic Animism», en Anselm Franke (ed.), *Animism* [cat. exp.], Berlín, Sternberg Press, 2010, pp. 97-108.

4 / François Dosse, *Gilles Deleuze y Félix Guattari. Vidas cruzadas*, trad. Sandra Garzonio, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2009.

5 / Félix Guattari, «La transversalidad», en *Psicoanálisis y transversalidad. Crítica psicoanalítica de las instituciones*, trad. Fernando Hugo Azcurra, Buenos Aires, Siglo XXI, 1976, pp. 70-77.

física y puede llegar a reducir el esfuerzo de su tarea, la máquina se nutre de los saberes del trabajador y está orientada a optimizar su explotación, sometiendo el cuerpo a los patrones prediseñados de la tarea mecánica. Esta inversión de las relaciones entre humano y máquina, según la cual ya no es el humano el que dispone de la máquina, sino el que queda a su entera disposición, desemboca en la metáfora universal del individuo alienado que se convierte en una pieza más del engranaje de la producción capitalista.

Ciertas notas contenidas en los escritos del propio Karl Marx apuntaban no obstante a una expansión de esa misma idea de máquina. En el contexto inmediatamente posterior al mayo de 1968 francés, Guattari recupera esta posibilidad por explorar y plantea una atrevida hipótesis: la problemática de las técnicas se sitúa en dependencia de la de las máquinas, y no al revés; la máquina ejerce como condición previa de la técnica en lugar de ser expresión de esta. Este cambio de paradigma descarta concepciones cientificistas o mecanicistas de la máquina y promueve otras, vitalistas o sistémicas, que engloban a la vez sus aspectos tecnológicos, biológicos, informáticos, sociales, teóricos, estéticos[6]. Como argumenta junto con Deleuze, ya no se trata de enfrentar al hombre y la máquina para evaluar sus correspondencias, prolongamientos, posibles o imposibles sustituciones, sino que se comuniquen entre sí para mostrar cómo el hombre forma una pieza con la máquina o forma pieza con cualquier otra cosa para constituir una máquina. A diferencia de la herramienta o de la máquina mecánica, la máquina maquínica se caracteriza por un factor comunicativo y de apertura, de flujo constante de intercambios, porque formar pieza con algo es muy diferente que prolongarse, proyectarse o hacerse reemplazar[7].

Renunciando a dar definiciones cerradas de esta nueva noción de máquina, Deleuze y Guattari la contraponen a la idea de «estructura»[8]. Estructuras tradicionales como el Estado, el hospital psiquiátrico o la familia se caracterizan por un principio de uniformidad: reúnen lo que parece similar entre sí para imponer límites respecto a aquello que se considera distinto. Al hacerlo, además, pretenden perpetuar en el tiempo esas distinciones entre el adentro y el afuera, entre lo biológico y lo cultural, utilizando distintas estrategias de control que ellas mismas diseñan. Por el contrario, la máquina responde a las exigencias de una determinada coyuntura, actuando directamente sobre el presente; implica una complementariedad respecto a elementos exteriores y heterogéneos, con los que se acopla provisionalmente; se mantiene en permanente metamorfosis al ritmo de sus flujos o cortes internos, penetrando varias estructuras simultáneamente; y, consciente de su propia finitud, puede disolverse en cualquier momento[9]. Así los componentes de la máquina no suponen lazos, pasajes o anastomosis entre ellos, sino un desequilibrio radical que los reorganiza para mantenerla en una reconversión ontológica permanente[10].

Imbricadas siempre en una relación de alteridad con otras máquinas, ya sean actuales o virtuales, las conformaciones maquínicas adoptan formas potencialmente infinitas. Un modelo básico de máquina podría ser el bebé que se acopla al pecho de la madre para mamar, hace pasar la corriente de leche a través de ambos cuerpos y después se desacopla para realizar otras funciones. Un ejemplo más complejo de máquina podría ser un grupo de personas que se alían entre sí para reivindicar determinados derechos en peligro, generan sinergias con otros grupos e instituciones cómplices, inventan sus propios medios o formas de protesta y finalmente se disuelven hasta la siguiente ocasión. La naturaleza dispar de estos elementos múltiples, así como el tipo de reordenaciones que establecen, marca un desplazamiento decisivo de lo estático a lo dinámico, de lo individual a lo colectivo, de lo científico a lo sociopolítico. En este sentido, la función primordial de la máquina será «maquinar», conspirar contra el orden establecido, imaginar nuevos agenciamientos posibles, inventar los medios necesarios para una transformación radical.

Bajo la premisa guattariana de desencadenar proyectos colectivos con una lógica maquínica, *maquinaciones* planteó una colaboración de larga duración entre varios departamentos del Museo y un comité científico externo compuesto por un número variable de integrantes. El equipo de

6 / Félix Guattari, «El nuevo paradigma estético», en *Caosmosis*, trad. Irene Agoff, Buenos Aires, Manantial, 1996, pp. 121-144.

7 / Gilles Deleuze y Félix Guattari, «Balance-programa para máquinas deseantes», *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*, trad. Francisco Monge, Barcelona, Paidós, 2004, pp. 395-413. También Gerald Raunig, «Fragmentos de máquinas», en *Mil máquinas. Breve filosofía de las máquinas como movimiento social*, trad. Marcelo Expósito, Madrid, Traficantes de Sueños, 2008, pp. 23-37.

8 / Guattari, «Máquina y estructura», en *Psicoanálisis y transversalidad. Crítica psicoanalítica de las instituciones*, óp. cit., pp. 274-283.

9 / Guattari, *Caosmosis*, óp. cit., p. 76.

10 / Ibíd., p. 49.

investigación se configuró en torno a los ejes *Máquinas de guerra*, *Máquinas esquizo* y *Máquinas de cine y cuidados*, liderados respectivamente por Gerald Raunig, Stevphen Shukaitis y Brigitta Kuster, quienes a su vez pudieron seleccionar hasta cuatro colaboradores más cada uno. *Máquinas de guerra*, con la participación de Eran Schaerf, Rabih Mroué, Maggie Schmitt y Sara Jiménez, exploró este concepto fundamental en Deleuze y Guattari centrándose en el lineamiento colonial/anticolonial desde la guerra del Rif hasta casos actuales de movimientos sociales y acciones micropolíticas en el Mediterráneo. *Máquinas esquizo*, con Gee Vaucher, Kasper Opstrup y pantxo ramas, giró en torno a la noción de esquizoanálisis y la emergencia de subjetividades no fijas que afectan y son afectadas mutuamente, especulando con modos de organización o de comunicación inéditos. *Máquinas de cine y cuidados*, con François Pain, Anne Querrien, Marta Malo y Jean-Pierre Bekolo, parte de la idea del «cine que cura» desarrollada por este último colaborador para pensar el cine como una herramienta capaz de instaurar comunidades afectivas, tramar formas colectivas de enunciación y favorecer transformaciones sociales. Con el objetivo de superar formas estandarizadas de producción y circulación del conocimiento, los posibles resultados contemplaban cualquier tipo de formato, incluso nuevas producciones artísticas específicamente encargadas para cada eje.

Implementar en el proyecto los procedimientos de la máquina guattariana exige considerar la interconectividad de sus componentes independientemente de los componentes mismos, pues esta se constituye mediante el dinamismo de las relaciones intra- e intermáquinas. Siguiendo este modelo, los tres ejes de la investigación colectiva son también secciones de la exposición, es decir, operan como mesetas donde teorías y prácticas se conectan, desconectan y reconectan en un proceso exponencial. Así, la exposición *maquinaciones* reúne casi medio centenar de artistas, procedentes en su mayoría del Mediterráneo y África para explorar distintas formas de resistencia, coalición y creatividad que se dan en el presente. Las propuestas presentadas abarcan una amplia variedad de formatos y técnicas: dibujo, pintura, cómic, escultura, teatro, danza, performance, instalación, cine, vídeo o animación desde una perspectiva crítica. Aproximadamente una decena de ellas son de nueva producción, otras tantas son piezas que se muestran por primera vez o han sido adaptadas para la ocasión. Además, materiales de trabajo del propio Guattari, recuperados de diversos archivos por la investigadora Susana Caló, se reparten a lo largo de todo el espacio expositivo, atravesando salas y secciones[11]. A partir de este énfasis en el carácter transversal del proyecto, cada una de las obras seleccionadas por el equipo curatorial no solo pone en funcionamiento distintas dimensiones y posibilidades maquínicas, sino que también, o sobre todo, se desborda más allá de sus propios límites para encontrar sinergias con otras obras, otros materiales, otras multiplicidades.

11 / Ver el texto de Susana Caló y los diagramas que aparecen en este libro (pp. 148-155).

Heterogénesis: de la máquina a las maquinaciones

Organizada en torno a los tres ejes mencionados, la exposición comienza por una introducción que pretende evitar malentendidos respecto a la idea de máquina propuesta, teniendo en cuenta las numerosas confusiones derivadas de las vanguardias europeas y sus relatos tradicionales[12]. Con el fin de deslindar de una vez por todas el mecanismo del maquinismo, las primeras salas ponen en diálogo varias obras que a primera vista parecen representar máquinas o que evocan de alguna manera imaginarios mecánicos. El vídeo *DS30* (2014) del grupo Test Dept muestra imágenes concernientes a la industria minera del noreste británico y, por tanto, a la Revolución Industrial y sus consecuencias; los croquis *Third World Space Modules Blueprints* [Planos de módulos espaciales del Tercer Mundo, 2015-2018] de Simón Vega describen con precisión diseños para construir sofisticadas naves espaciales, casi de ciencia ficción; los dibujos de Abu Bakarr Mansaray especulan con máquinas futuristas de complicados engranajes y propósitos extravagantes; y la animación *The Great Smoke* [La gran humareda, 1984] de Monlee y Roxlee indaga en las secuelas de una invención científica tan peligrosa como la bomba nuclear. En ninguno de los cuatro casos las máquinas son reductibles a un mero tema, sino que producen cortocircuitos que habilitan otros funcionamientos, intensidades y líneas de fuga, retroalimentando una paradoja fundamental: para funcionar correctamente, es decir maquínicamente, las máquinas deben primero estropearse; abandonar la idea de un circuito cerrado, supuestamente autosuficiente, para conectarse con el afuera y transformarse una y otra vez en un devenir constante[13].

En el audiovisual de Test Dept (pp. 18-19, 192-193), el montaje contrapone aquellos primeros registros visuales de la maquinaria industrial con marchas de trabajadores contra el neoliberalismo de Margaret Thatcher, bandas de música y coros obreros, bailes populares en medio de huelgas, pancartas de protesta y estandartes de sindicatos, mapas de la distribución minera por el territorio y declaraciones acerca del compañerismo en el trabajo bajo tierra o la violencia de la represión estatal por parte de la policía. Con cada ir y venir de la mina a la calle, del espacio de trabajo al espacio de sociabilidad, el sonido se aleja del ritmo pautado de las herramientas golpeando al unísono y se va intensificando hacia el *post-punk*. En paralelo, también las secuencias de trabajadores movilizados se aceleran y desdoblan hasta multiplicarse por toda la pantalla. Con cada repetición se produce una diferencia, y la acumulación de diferencias desemboca en una toma de conciencia grupal. Utilizando la terminología guattariana[14], no son ya protomáquinas aisladas como la cabeza y el mango del martillo observados por separado, sino potenciales encadenamientos sintagmáticos (martillo-mano-brazo-cuerpo-grupo) que, en su danza colectiva, generan múltiples conformaciones maquínicas. De este modo, la máquina técnica interseca con la máquina social. En definitiva, *DS30* despliega subjetividades que se acoplan y desacoplan hasta superar su aparente carácter documental. No se trata de hacer una imagen del mundo, sino de hacer mundo a partir de las imágenes, lo cual implica que la práctica de Test Dept se extiende más allá de la propia obra y se involucra activamente en los mismos procesos de cambio que recoge[15].

Sucede algo similar con los dibujos del salvadoreño Simón Vega (pp. 20-21), aunque estos están realizados en contextos muy distintos y distantes respecto a los procesos hegemónicos de industrialización. El artista compone sus peculiares cianotipos a modo de parodia sobre la carrera espacial, entendida como una competición entre Estados por la última forma de colonialismo. Si se observa en detalle cada una de sus partes, lo que se suponían cohetes o estaciones internacionales son en realidad apartahoteles y discotecas; lo que parecían anotaciones técnicas sobre componentes son alusiones humorísticas a una «antena "esky"

12 / Ver al respecto Marc Le Bot, *Pintura y maquinismo*, trad. Jesús Fernández Cinto, Madrid, Cátedra, 1979. También José Díaz Cuyás, «Vanguardia y maquinismo: equivocidad de un tópico», en José Manuel de Cózar (ed.), *Tecnología, civilización y barbarie*, Barcelona, Anthropos, 2002, pp. 187-212.

13 / Deleuze y Guattari, *El Anti-Edipo,* óp. cit., pp. 16-17, 38 y 157-158. También Guattari, *Caosmosis,* óp. cit., pp. 56-57. Ver también Ann-Cathrin Drews, «Painting Machines, "Metallic Suicide" and Raw Objects: Deleuze and Guattari's *Anti-Oedipus* in the context of French Post-War Art», en Sjoerd van Tuinen y Stephen Zepke (eds.), *Art History after Deleuze and Guattari*, Leuven, Leuven University Press, 2017, pp. 195-216.

14 / Guattari, *Caosmosis*, óp. cit., p. 50.

15 / Ver el ensayo conjunto de Stevphen Shukaitis y Kasper Opstrup que aparece en este libro (pp. 179-186).

liga española y champions» o a «smoke mashines»; y lo que aparentaban ser materiales de alto rendimiento más bien son maderas, cartones y plásticos reciclados. Inspirados en la creatividad de las arquitecturas precarias autoconstruidas o los carritos de vendedores callejeros habituales en Centroamérica, estos diseños no solo condensan una respuesta mordaz sobre la brecha tecnológica entre el «primer mundo» y el «tercer mundo», sino que además proponen la imaginación radical como un espacio exterior donde todavía son posibles alternativas utópicas[16]. Por su parte, el sierraleonés Abu Bakarr Mansaray dibuja máquinas inoperantes —paranoicas, milagrosas, célibes— cuyos motores, engranajes y cables no están siquiera conectados en un circuito que permita la transmisión de la energía (pp. 23-25). *Alien's Ultimate (Bad Ass)* (2016), *Computer Virus (the Male)* [Virus informático (el hombre), 2008] o *Ebola Virus Missile Industry* [Industria de misiles del virus del Ébola, 2017] son máquinas improductivas en relación a las tareas mecánicas que parecen no poder llevar a cabo porque su productividad se cifra más bien en el factor comunicativo de sus piezas, capaces de proliferar en la escala microscópica del contagio biológico o informático. Sin ir más lejos, *What Is This?* [¿Qué es esto?, 2013, p. 23] se autodefine como una obra mutante: en ella aparece escrito «This artwork is both a drawing and an sculpture» [Esta obra es tanto un dibujo como una escultura]. A pesar de esta falta de unidad efectiva, la proximidad de los diversos elementos que constituyen estas máquinas dibujadas sugiere que son formas orgánicas en plena construcción. Junto a estos robots polimorfos aparecen varios cálculos matemáticos y leyendas irónicas, a menudo utilizando un inglés con evidentes errores ortográficos que subvierten el lenguaje científico universal y dominante. En las máquinas absurdas de Vega y Mansaray, el latinofuturismo y el afrofuturismo ofrecen otras formas de repensar lo maquínico desde la periferia, rectificando la cosmovisión occidental y, con ella, las conformaciones de subjetivación posibles.

Todas estas obras no deben juzgarse por la información que contienen según modos representativos, narrativos o ilustrativos. Como diría Félix Guattari, la información maquínica no puede ser recogida en la representación estructural porque está formada por aquello que complementa a la representación, por una ruptura en el tejido de los flujos de signos y los flujos materiales, por la producción de combinaciones inéditas[17]. Situadas al comienzo de la exposición, estas máquinas saboteadas sugieren la necesidad de reconsiderar nuestra relación con los signos, que se encuentra paralizada en medio del conjunto de dispositivos semiocapitalistas de servidumbre maquínica y sujeción social[18]. Gilles Deleuze y Guattari elaboraron una crítica hacia el estructuralismo que subyace a la lingüística de Ferdinand de Saussure, en tanto que repliega la interpretación en un dualismo cerrado entre significante y significado. Distinguían semiologías productoras de significaciones, como la enunciación humana de las personas que trabajan alrededor de la máquina, y, por otra parte, semióticas a-significantes que, más allá de la cantidad de significaciones que vehiculicen, manejan figuras de expresión no humanas que enuncian a la máquina y la hacen actuar de manera diagramática sobre los dispositivos técnicos y experimentales[19]. Al reordenar las intersecciones de materia, sustancia y forma más allá de estructuras predeterminadas de contenido y expresión, el signo puede concebirse como soporte de las máquinas abstractas y como simulación de procesos maquínicos materiales[20]. El diagrama rizomático o la cartografía, por oposición al esquema arborescente o la calcomanía[21], constituyen figuras paradigmáticas de esta aproximación que va más allá de la causalidad unidireccional.

Otras dos obras, una instalación de nueva producción y otra adaptada de una preexistente, vinculan la potencialidad de las semióticas a-significantes con la posibilidad de revoluciones a distintas escalas. La primera consiste en una gran composición del artista Efrén Álvarez (pp. 32-35), perteneciente a un proyecto en marcha más amplio que aborda una historia gráfica de la ideología en varios episodios. Este, en concreto, se centra en la Edad de la Razón de finales del siglo XVIII y establece relaciones multidireccionales entre las revoluciones francesa y haitiana o, lo que es lo mismo, entre las geopolíticas desiguales de Europa, África y América. Tales «coordenadas energético-espacio-temporales»[22] resultan de especial relevancia no solo porque marcan la consolidación global del sistema

16 / Stevphen Shukaitis, «Space is the (non)Place», en *Imaginal Machines. Autonomy & Self-Organization in the Revolutions of Everyday Life*, Colchester, Nueva York, Port Watson, Minor Compositions, 2009, pp. 81-98.

17 / Félix Guattari, *La revolución molecular*, trad. Guillermo de Eugenio Pérez, Madrid, Errata naturae, 2017, p. 449; y Guattari, *Caosmosis*, óp. cit., pp. 51-52. Ver también Stephen Zepke, «"A work of art does not contain the least bit of information": Deleuze and Guattari and Contemporary Art», en Sjoerd van Tuinen y Stephen Zepke (eds.), *Art History after Deleuze and Guattari*, Leuven, Leuven University Press, 2017, pp. 237-253.

18 / Ver Maurizio Lazzarato, *Signs and Machines. Capitalism and the Production of Subjectivity*, Cambridge, MIT Press, 2014.

19 / Guattari, *Caosmosis*, óp. cit., p. 51.

20 / Guattari, *La revolución molecular*, óp. cit., pp. 449-450.

21 / Gilles Deleuze y Félix Guattari, «Rizoma», en *Mil mesetas*, trad. José Vázquez Pérez en colaboración con Umbelina Larraceleta, Valencia, Pre-Textos, 2010, pp. 9-32.

22 / Guattari, *Caosmosis*, óp. cit., p. 58.

político y económico moderno, sino también porque desde entonces el impacto de las «ciencias y las técnicas»[23] sobre las sociedades desarrolladas se ha combinado con una bipolarización ideológica entre corrientes progresistas y conservadoras cuya forma definitiva es el actual Capitalismo Mundial Integrado[24]. De acuerdo con la interpretación de Guattari, el tiempo sincrónico del Estado y el tiempo diacrónico del Capitalismo actúan en conjunto para poner en circulación innovadores medios de semiotización, de creación de signos y significados, con el objetivo de capturar, asimilar y capitalizar la producción de subjetividad. Estos regímenes semióticos limitan la resingularización de individuos y colectivos, anulando su disparidad, creatividad, multiplicidad o variabilidad contextual. En oposición a la «homogénesis capitalista», formas a-significantes como el diagrama o la cartografía, que representan a la vez más y menos que una imagen, que no producen redundancias significativas, sino relacionales[25], permiten efectuar cortes en los flujos dominantes y plantear líneas de fuga. Los mapas, dibujos, textos y otros materiales heteróclitos propuestos por Álvarez conforman una máquina autopoiética —que es parte del mismo proceso de producción de la red que a su vez las produce— con consistencia material y funcional específica, la cual no pretende simplemente ilustrar o explicar determinados procesos históricos, «sino captar los puntos de singularidad» de una dinámica compleja.

La segunda instalación ha sido realizada por el artista beninés Georges Adéagbo: *„La Révolution et les révolutions"..!* [«La Revolución y las revoluciones»..!, 2016-2023, pp. 26-29], una elocuente conjunción de mayúscula y minúscula, singularidad y pluralidad, molaridad y molecularidad. En el pensamiento de Deleuze y Guattari lo molar hace referencia a multiplicidades extensivas, divisibles, unificables, totalizables, organizables, conscientes o preconscientes, mientras que, al contrario, lo molecular tiene que ver con multiplicidades libidinales, inconscientes, intensivas, constituidas por partículas que al dividirse cambian de naturaleza, por distancias que al variar entran en otra multiplicidad, que no cesan de hacerse y deshacerse[26]. Estas macro- y micromultiplicidades no deben entenderse en términos excluyentes o maniqueos, del mismo modo que las máquinas abstractas y las máquinas concretas no pertenecen ni al orden molar ni al orden molecular, debido a que ellas constituyen precisamente la posibilidad de articulación de esos dos niveles[27]. En línea con esto, el bricolaje de Adéagbo yuxtapone en un mismo plano objetos de todo tipo, procedentes de distintas tradiciones, considerados de «alta» y «baja» cultura, que en conjunto muestran tanto las grandes revoluciones china o cubana como las pequeñas revoluciones cotidianas. La instalación fue diseñada originalmente para la 11ª Bienal de Shanghái (2016-2017), aunque no pudo mostrarse completa por sus implicaciones políticas. En su adaptación para el proyecto *maquinaciones*, la inclusión por ejemplo de una biografía sobre la reina madre Sofía, adquirida en el Rastro de Madrid, puede parecer una coincidencia anecdótica de los significantes, pero una aproximación esquizoanalítica podría abrir nuevas vías para comprender la vida social del libro como parte de una compleja red de conexiones imprevistas que hablan de ciertas resistencias y deseos de la población local, particularmente alrededor del barrio de Lavapiés. Todos estos objetos, descontextualizados de los sistemas de valorización capitalista y recontextualizados según una lógica diferente, se agrupan en *collages* sobre la guerra, el mundo del teatro o el placer; se distribuyen rizomáticamente por las paredes y por el suelo del espacio expositivo; y se entretejen con elementos textuales escritos por el propio autor en un francés muy libre, consecuencia de la deconstrucción de la sintaxis y la gramática de la lengua del colonizador. Por procedimientos como este, el curador Stephan Köhler afirma que Adéagbo tiene algo del niño travieso que desmantela máquinas (técnicas) quitando las partes exteriores para curiosear sobre su mecanismo interior[28]. Cabría añadir que, en ese devenir-niño que es también devenir-maleante[29], una vez desmanteladas las vuelve a poner en funcionamiento como máquinas revolucionarias.

En relación con los dos proyectos anteriores, *Rádio Voz da Liberdade* (2022, pp. 2-3, 36-37), de Ângela Ferreira, artista nacida en Mozambique, crecida en Sudáfrica y radicada en Portugal, incide en las revelaciones que se dan dentro de las revoluciones a través de un dinamismo particularmente relevante. Por

23 / Ibíd., p. 147.

24 / Ibíd., pp. 147-150.

25 / Guattari, *La revolución molecular,* óp. cit., pp. 220-223.

26 / Deleuze y Guattari, *Mil mesetas,* óp. cit., p. 39.

27 / Guattari, *La revolución molecular,* óp. cit., pp. 553-554.

28 / Stephan Köhler, «Rappelez vous - que les astres influencent, mais ne déterminent pas et que le libre arbitre permet à l'homme de forger son destin», en Silvia Eiblmayr (ed.), *Georges Adéabgo. Archäologie der Motivationen - Geschichte neu Schreiben*, Ostfildern-Ruit, Hetje Cantz Verlag, 2001, p. 34.

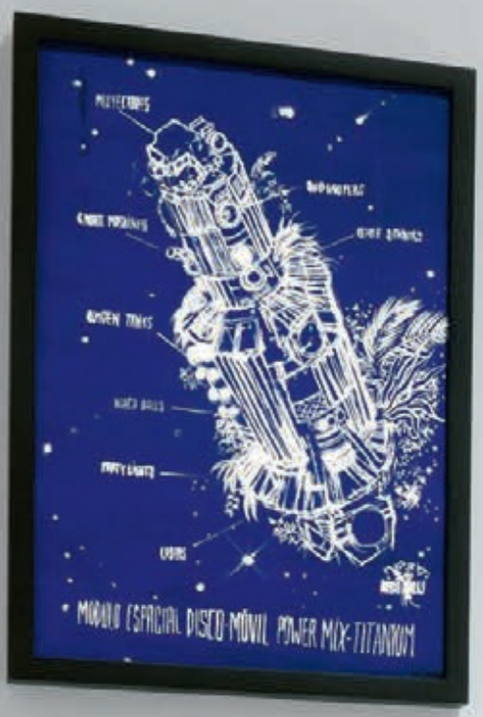
29 / Guattari, *La revolución molecular,* óp. cit., pp. 301-322.

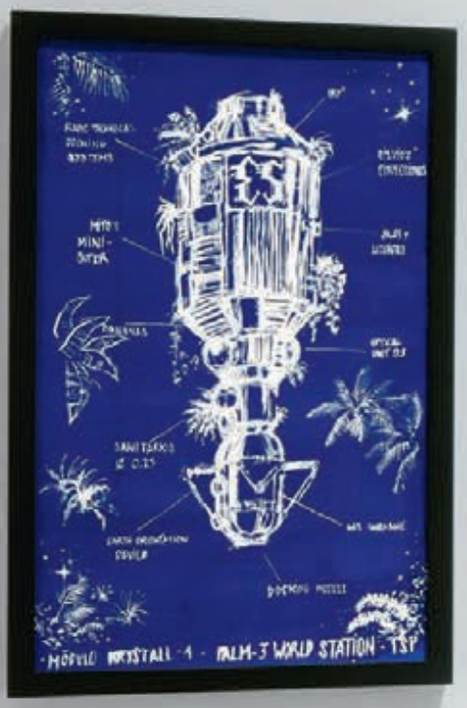
una parte, rescata una historia olvidada de solidaridad entre la población argelina recién independizada de Francia y la población portuguesa sometida bajo el régimen de António de Oliveira Salazar: desde 1962, la RTA (Radiodiffusion-télévision algérienne) colaboró con la radio clandestina lusa para difundir mensajes de contenido antifascista que desembocaron finalmente en la Revolución de los Claveles de 1974 y el derrocamiento del Estado Novo. Se trata de un valioso ejemplo de apoyo a las luchas de liberación europeas desde África, no al revés, y también de una demostración de la eficacia política directa que alcanzó un fenómeno como el de las radios libres, transitando desde sistemas hiperconcentrados controlados por aparatos de Estado o grandes empresas hacia sistemas miniaturizados en los que la apropiación colectiva de los medios de comunicación de masas permitió la emergencia de las minorías[30]. Por otra parte, al igual que el resto de la serie de Ferreira conocida con el nombre de *Talk Towers*, la escultura que forma parte de *maquinaciones* se inspira en proyectos de arquitectura constructivista de la década de 1920, como el Monumento a la Tercera Internacional de Vladímir Tatlin, la torre de comunicaciones de Moscú de Vladímir Shújov y en especial los quioscos callejeros de Gústav Klutsis. Estos últimos, concebidos como herramientas utilitarias de *agitprop* orientadas a la creación de una nueva sociedad, disponían de estantería para libros, pantalla para proyectar diapositivas, plataforma para un orador y tablón para pósteres, lo cual los convertía en instrumentos de extrema versatilidad. Comprender estos dispositivos como camaradas, en lugar de objetos fetiche o esclavos[31], les concedía una agencia inusitada hasta entonces y permitía multiplicar sus potenciales conexiones con otras máquinas humanas y no humanas. Acompañada por reproducciones de documentos históricos, la escultura recupera ciertas luchas políticas del pasado para ofrecer sus propuestas estéticas como tácticas relevantes para el presente.

30 / Guattari, *La revolución molecular,* óp. cit., pp. 366-372.

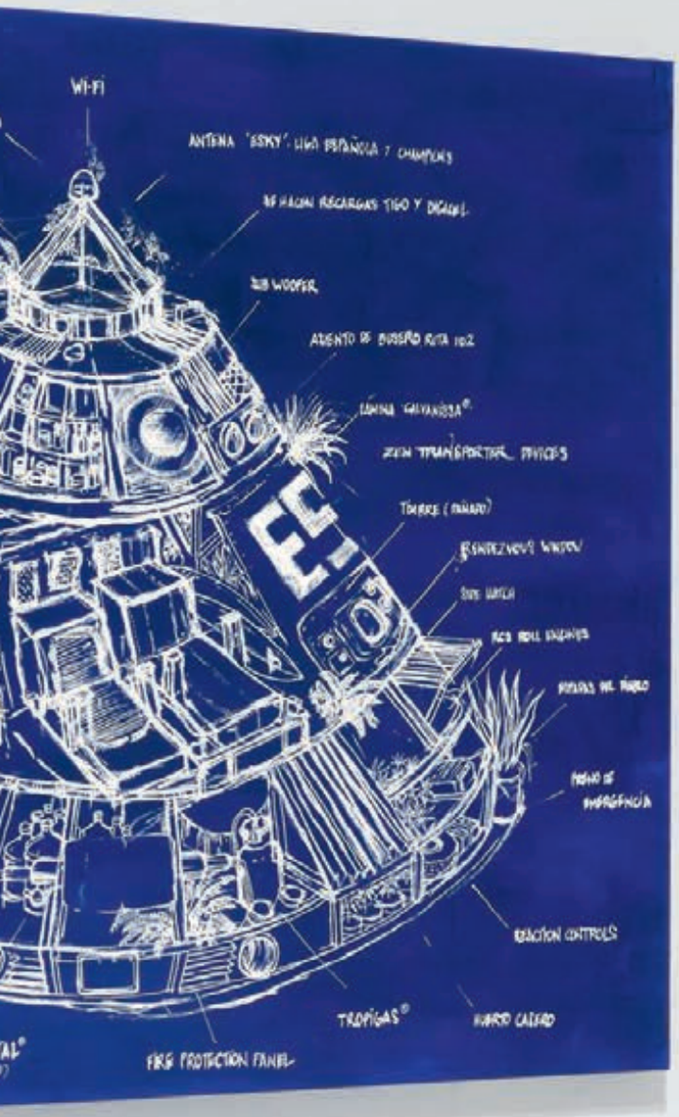
31 / Christina Kiaer, *Imagine No Possessions. The Socialist Objects of Russian Constructivism*, Cambridge, MIT Press, 2008.


WOMENS ACTION
SAVE JOBS
SAVE OUR FUTURE
SAVE COMMUNITIE

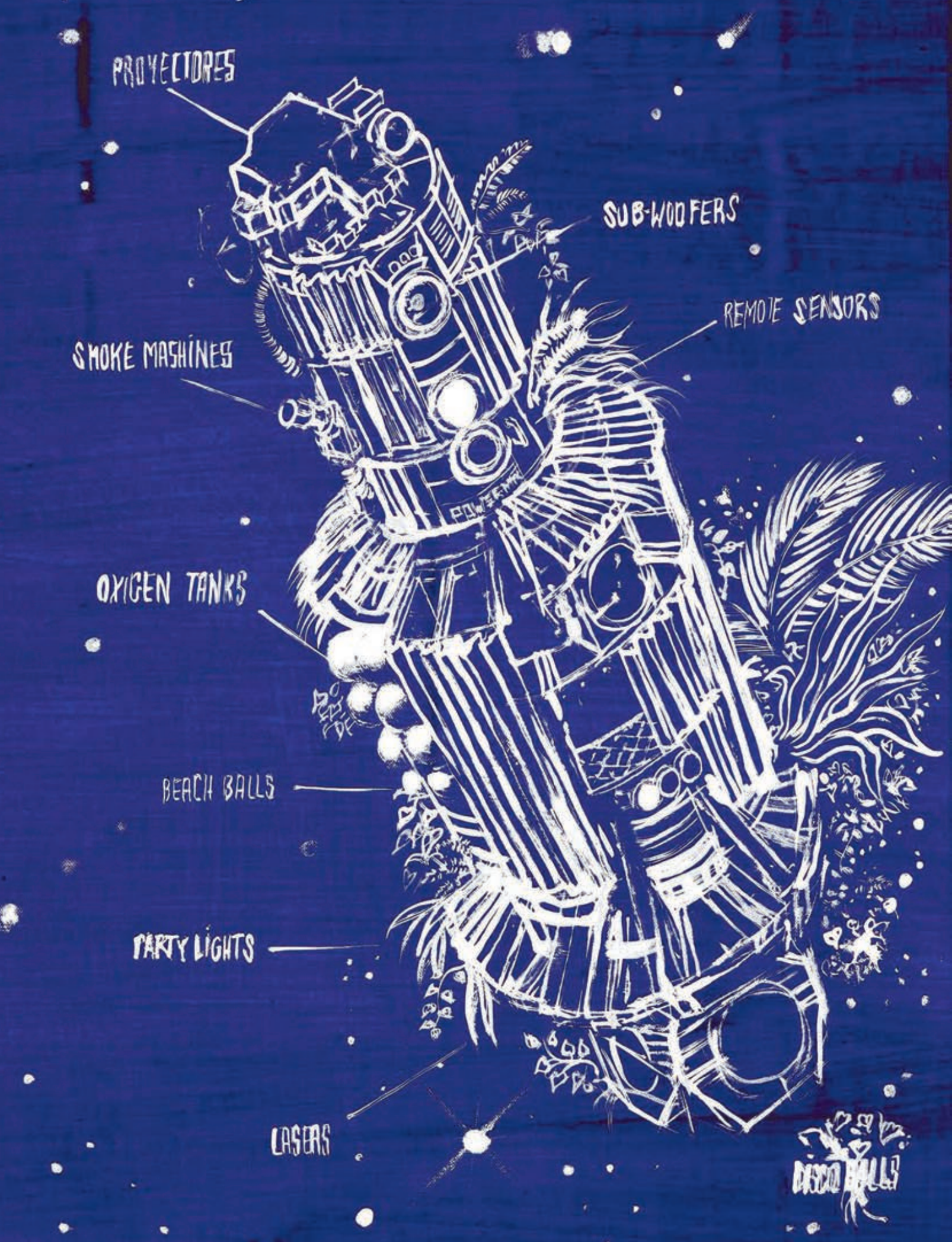

MOVIL ESPACIAL DISCO MÓVIL POWER MIX-TITANIUM


MÓDULO INSTALL 1 · PALM-3 WORLD STATION · 1SP


APULO 13 APART-HOTEL
STABILIZATION CONTROLS
LÁMINA ZINC-ALUM
FIRST AID CABINET
ANTI-DEPRESS
DUCHAS HOMBRES
EMERGENCY H2O
TANK DEVICE + GARGLE
SUB-WOOFERS
COLECCIÓN DE DISCOS
ANICETO MOLINA
SNUGGLING COMPARTMENT
SKYLIGHTS

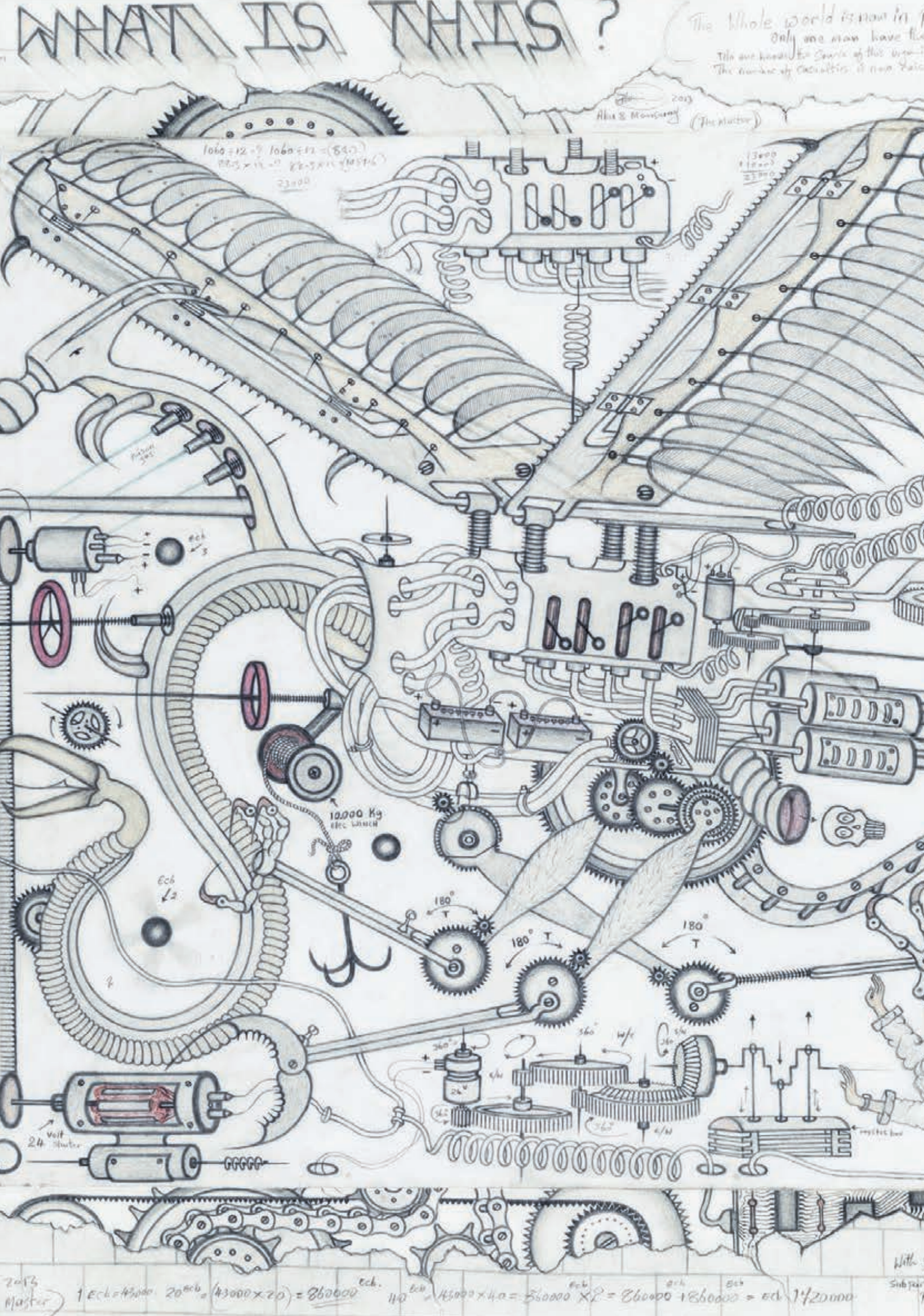

WI-FI
SUB WOOFER
TOWER (MAST)
TROPIGAS®
HARD CASED
FIRE PROTECTION PANEL


MODELO ESPECIAL "KEVIN ADALBERTO-2" · PALM-3 WORLD STATION

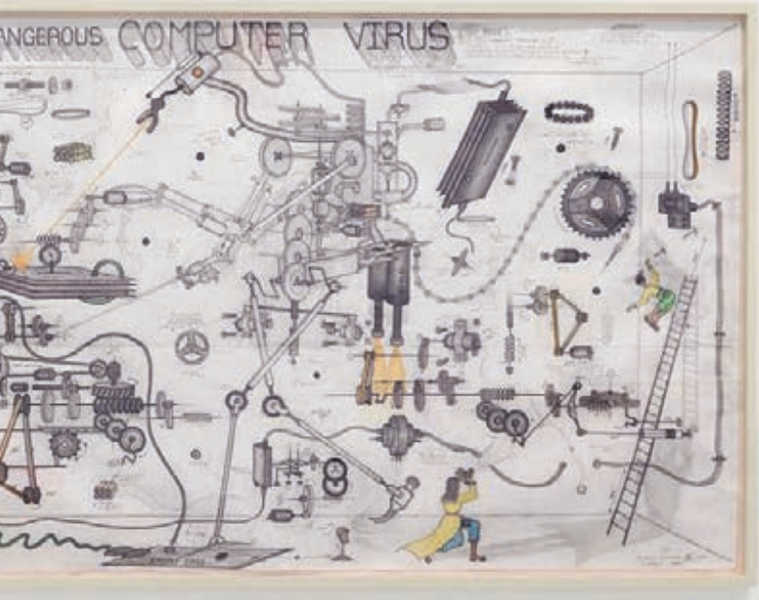


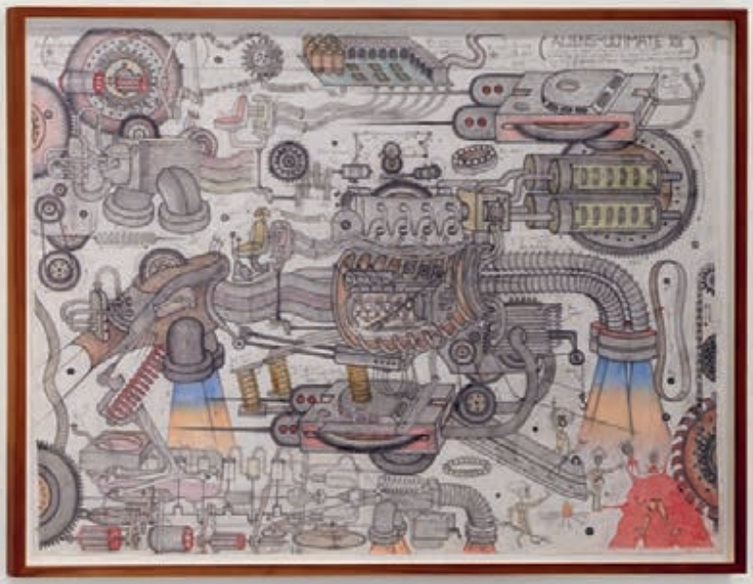
MÓDULO ESPACIAL DISCO-MÓVIL POWER MIX-TITANIUM

WHAT IS THIS?


The Whole world is now in
Only one man have the
Abu S. Mousavy
(The Master)
10.000 Kg
elec launch
Ech
3
Ech
2
180°
T
24 Volt
Starter
Master
1 Ech = 43000
20 ech = (43000 × 20) = 860000 ech.
40 ech = 43000 × 40 = 860000 × 2 = 860000 + 860000 = ech 1/20000
Sub Pair


EBOLA VIRUS MISSILE INDUSTRY
WHAT IS THIS?

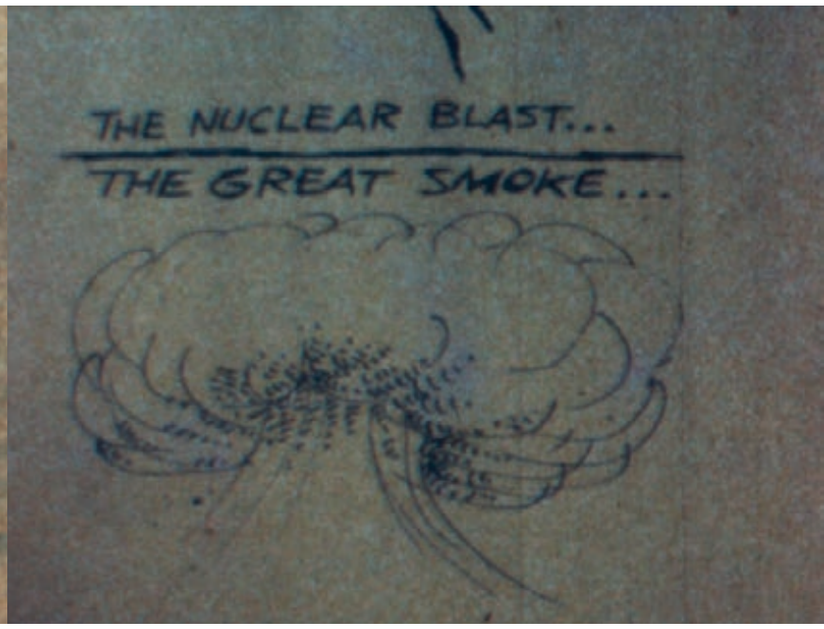

ANGEROUS COMPUTER VIRUS



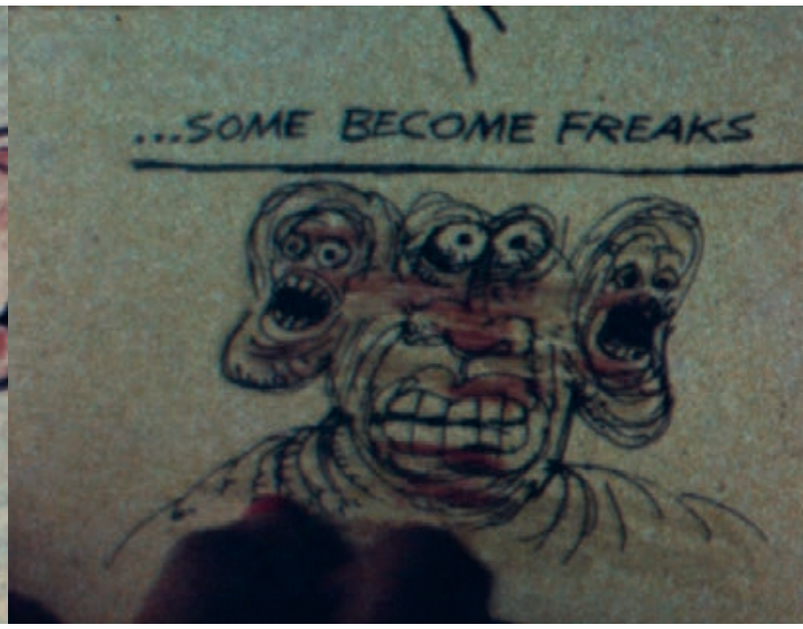

TUWAT
Le Contemporain
NATIONAL GEOGRAPHIC
PHOTOGRAPHS

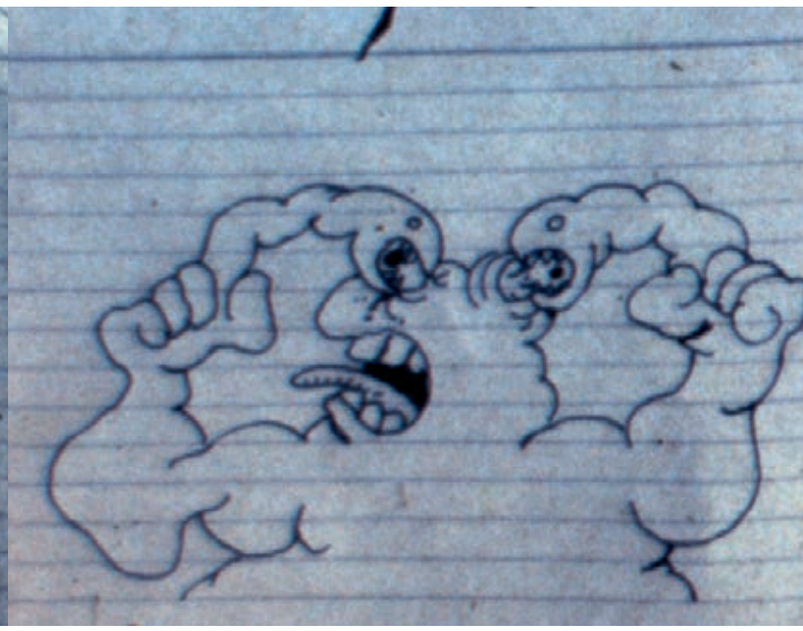

Le Vêtement
AFRIQUE
New African
CONTINENT
RACE
1451


habit, il est, pour être ton habit, le voyant,
vous des peintres impressionnistes, et des
iscuter sur l'histoire de la peinture:
pour voir son habit, et le prendre avec le bâton, et qui
habit, pour venir voir l'habit qui n'est pas son habit, et le
ture, et la peinture"..! Impression, et expression:
faute)..? La peinture du peintre "le peintre et la peinture"..!
LA LIBERTÉ
FLEUR BEAUTÉ


THE NUCLEAR BLAST...
THE GREAT SMOKE...

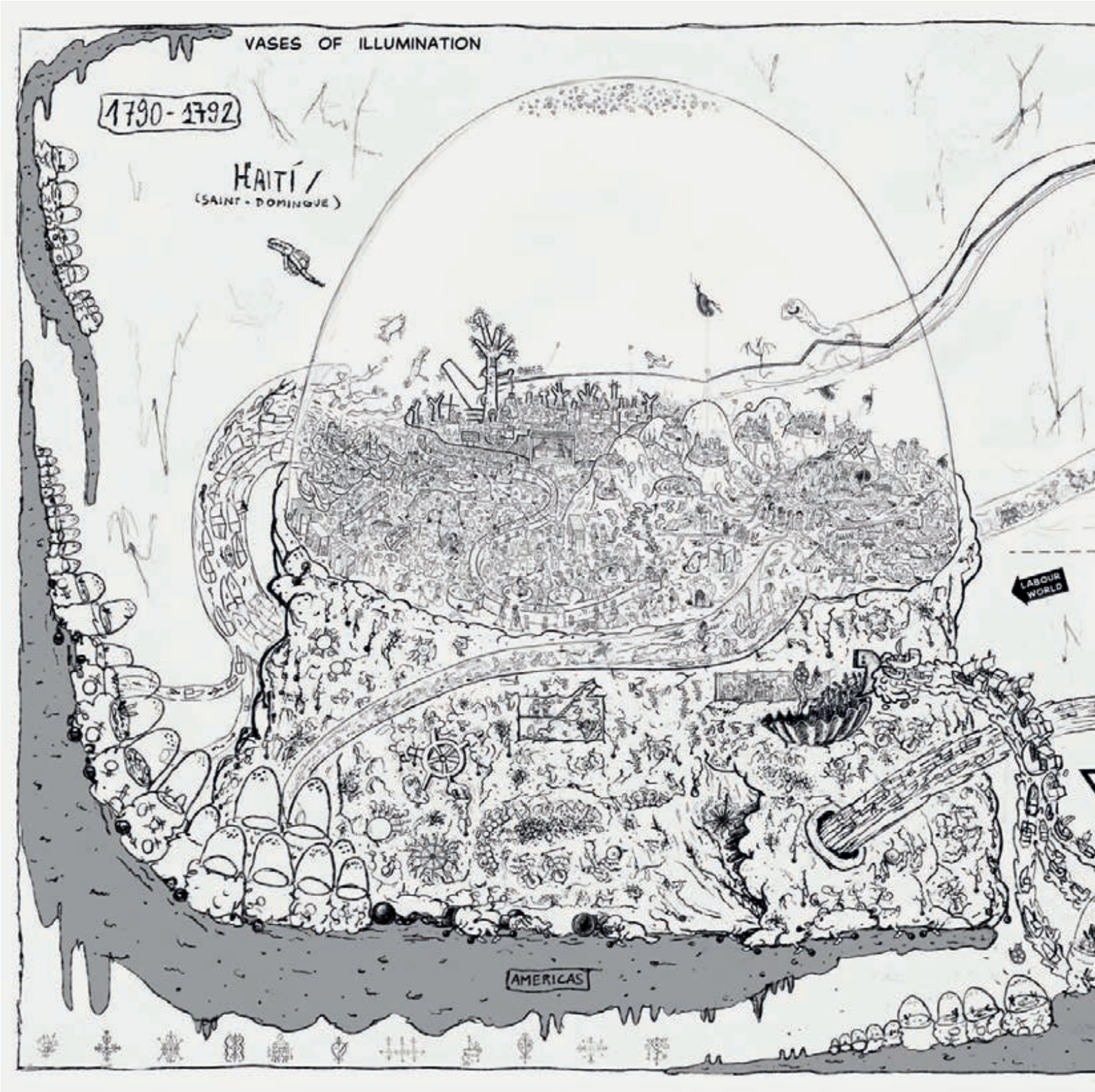

...SOME BECOME
VERY VIOLENT

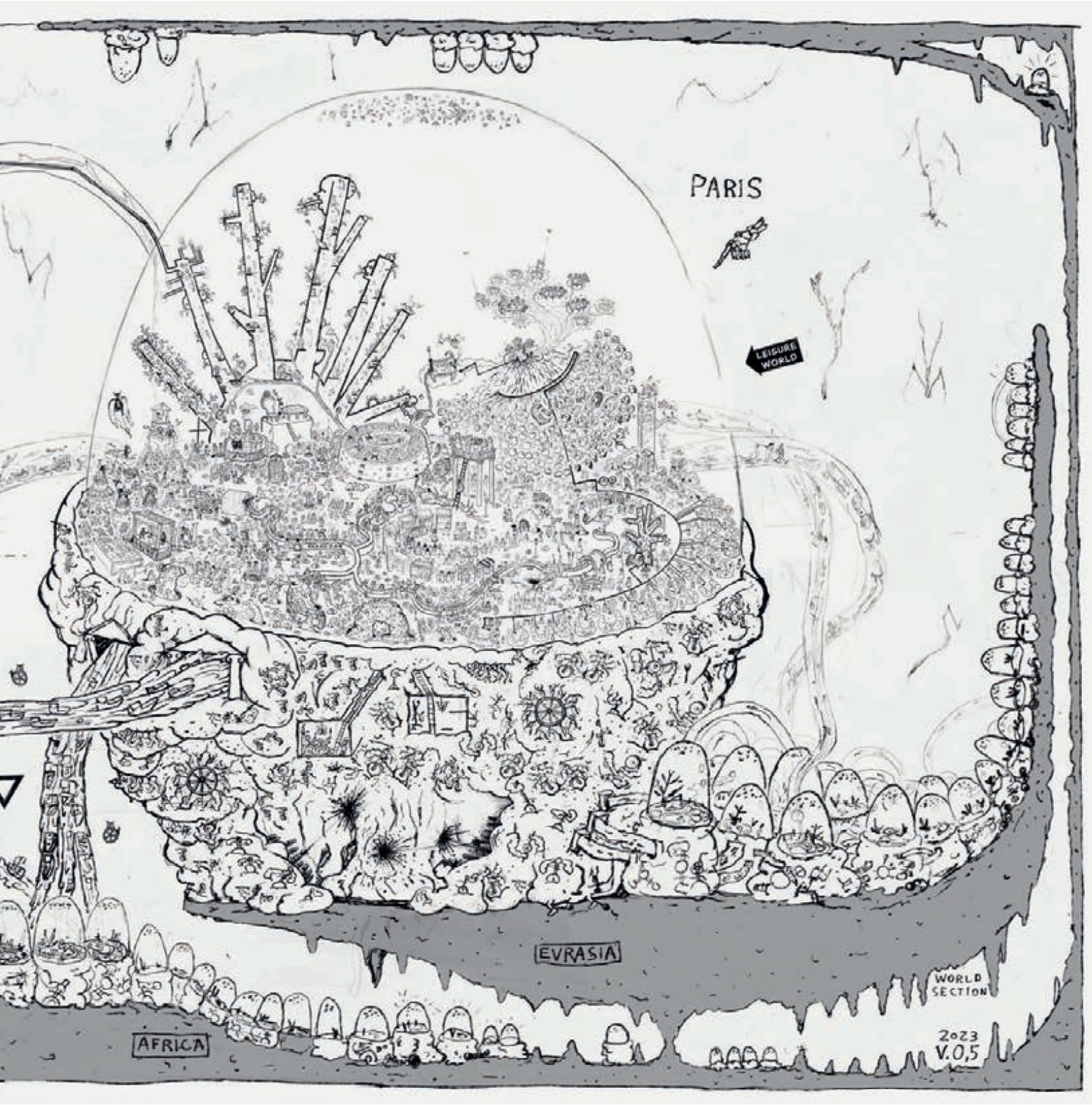

...SOME BECOME FREAKS

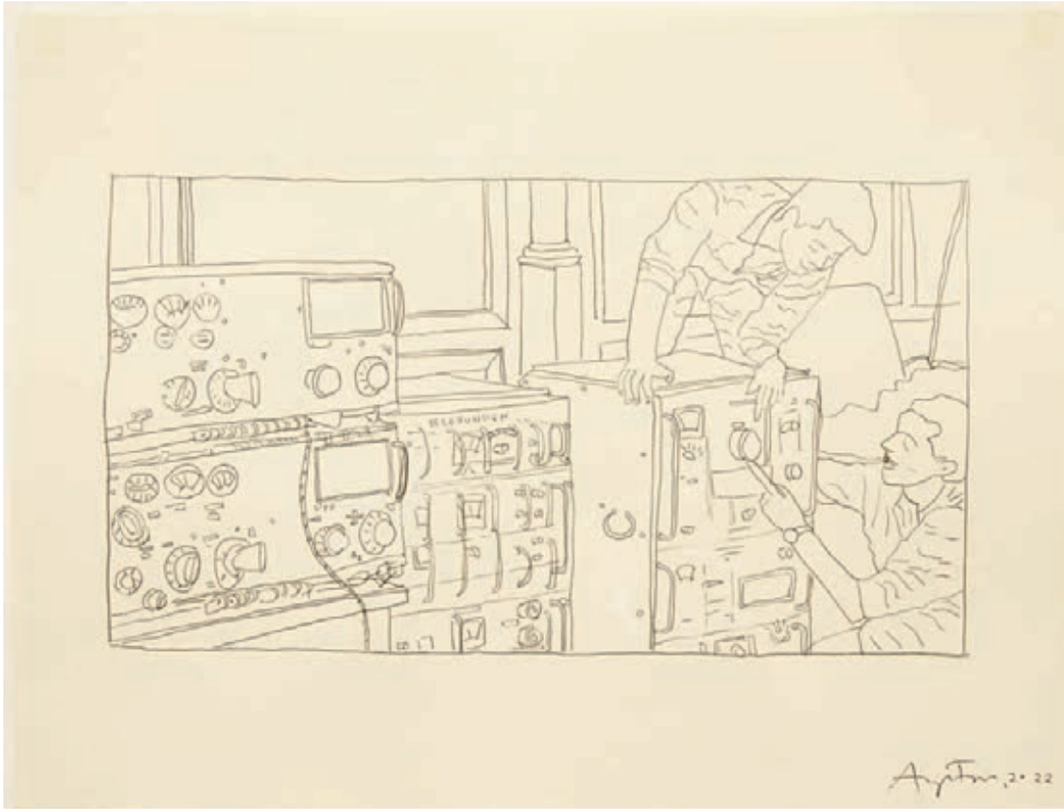


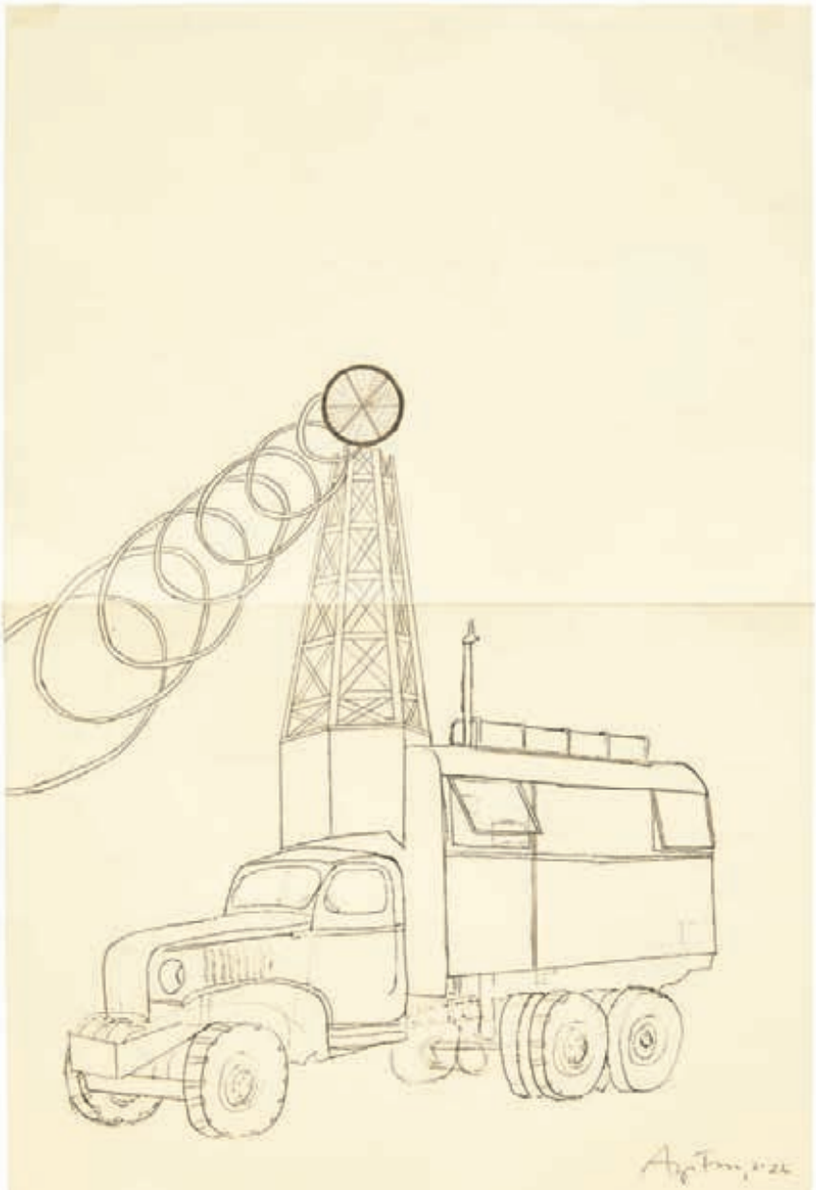

LA TIERRA PARA
QUIÉN SE LA
ROBA
THE WAY YOU TREAT
YOUR PARTS,
WHY DON'T THEY
KILL YOU ?
TROMPAS-
TENTÁCULO
TREES AND
TREE-CYCLES
INTROVERSION PANOPTICON
EXTROVERSION PANOPTICON


DISGREGACIÓN
REMEMBER
OURSELF
REY RED
MAN
OWNER UTOPIAS


VASES OF ILLUMINATION
1790-1792
HAITÍ /
(SAINT - DOMINGUE)
LABOUR WORLD
AMERICAS


PARIS
LEISURE WORLD
EVRASIA
AFRICA
WORLD SECTION
2023
V.0,5






الجزائر
1981
السنة الدولية
للأشخاص المعوقين
البريد
ALGERIE
1,20

Máquinas de guerra

Antes de su desambiguación hacia un sentido técnico y funcionalista con los procesos de industrialización, el término «máquina» consistía más bien en un agenciamiento de varios conceptos. En sus orígenes griegos, la máquina tenía que ver con un medio, una creación o un dispositivo, ya fuera material o inmaterial, y se aplicaba sobre todo a los campos de la guerra y del teatro; lo mismo podía referirse a un artefacto bélico, un artilugio escénico o, sencillamente, una invención. Ingenios como el *deus ex machina* del teatro clásico condensaban esa ambivalencia entre maquinaria y maquinación, permitiendo tramas narrativas cada vez más complejas gracias a los desenlaces abruptos ocasionados por la intervención divina. Con el paso de los siglos, el papel trascendente de los dioses iría desapareciendo, pero las máquinas permanecerían como parte de la carpintería teatral, aun cuando estuvieran ocultas por mecanismos ilusionistas. En la década de 1920, autores de la Rusia posrevolucionaria como Serguéi Tretiakov, Vsévolod Meyerhold o Serguéi Eisenstein replantearon la actuación a partir de la biomecánica, rediseñaron el aparato escenográfico desde parámetros constructivistas y reorientaron la recepción de las obras para hacerlas confluir con dinámicas de cambio social. El público pasaba a ser también materia de expresión, especialmente en aquellas obras que trataban sobre la vida cotidiana y que eran representadas en el espacio de las fábricas. Por todo ello, el llamado «teatro de atracciones» propone uno de los primeros modelos en los que máquinas orgánicas, técnicas y sociales funcionan maquínicamente[32].

Algunas de estas ideas resuenan en la práctica experimental del grupo posdramático The Living Theatre. Poco después del mayo de 1968 francés, sus integrantes presentaron en el festival de Avignon una obra titulada *Paradise Now*, para la cual prepararon un cuadro-mapa con ocho revoluciones consecutivas contra todo tipo de represiones y cuyo octavo acto debía desarrollarse fuera de la sala convencional. Sin embargo, la tentativa de sacar el teatro a la calle para continuar allí la revolución con otros participantes fue censurada por la policía e incluso se vieron forzados a abandonar la ciudad. El artista austriaco Alexander Tuchaček recrea aquella oportunidad en *Paradise Now - Echos From the Future* [Paradise Now - Ecos del futuro, 2019, pp. 44-45], una instalación interactiva que plantea una reflexión sobre las relaciones entre texto, cuerpo y performance desde la era posdigital. En un escenario con dos pantallas, un fragmento de vídeo histórico de The Living Theatre se combina con instrucciones para los espectadores, quienes pueden decidir si obedecer o no; en cualquier caso, una cámara infrarroja mide el movimiento de los recién devenidos actores para, mediante un algoritmo, remezclarlo en tiempo real con la imagen y el sonido. El espectador-actor forma pieza literalmente con partes del guion, la escena u otros participantes, dando como resultado una obra de velocidades e intensidades cambiantes, siempre abierta a infinitas variaciones potenciales.

De manera inversa a esta revolución disfrazada de teatro, también hay una cierta teatralidad expandida en la revolución. La investigación del actor, dramaturgo y artista libanés Rabih Mroué para el proyecto *maquinaciones* explora los matices que distinguen a las nociones de *harakah* y *harāk* o *hirāk* a partir de sus funcionamientos maquínicos (pp. 43, 167). Aunque ambas se emparentan etimológicamente con el movimiento y designan procesos de protesta civil, la *harāk* o *hirāk* se distingue por no tener un gran objetivo final, no se centraliza en pocos portavoces o representantes, no calca formas manidas de insurgencia y no desaparece al triunfar o fracasar en los objetivos propuestos. Por el contrario, acumula multitud de pequeñas demandas, incluso algunas de ellas ridículas o paródicas; gestiona la responsabilidad según modos no jerárquicos ni masculinizados; inventa formas creativas de rebeldía, a menudo a través de actividades lúdicas o festivas; y permanece latente a la espera de nuevas posibles articulaciones. Los lemas de las pancartas

32 / Raunig, «Máquinas teatrales», en *Mil máquinas. Breve filosofía de las máquinas como movimiento social*, óp. cit., pp. 39-55. Ver también su ensayo que aparece en este libro (pp. 157-164).

y las letras de las canciones habituales en las revueltas de 2019 en Beirut son un buen ejemplo de ello: descartan la grandilocuencia de la lengua oficial empleada por el poder político vigente o los medios de comunicación mayoritarios en favor de una literatura menor[33], desterritorializando las consignas y colectivizando los signos. Al margen de partidos políticos y organizaciones estables, la turbulencia de esta turba pone en práctica nuevas formas de resistencia[34].

El teatro constituye también el núcleo discursivo en la propuesta del artista congoleño Sammy Baloji, quien aborda la memoria colonial de su país mediante el análisis de los mecanismos extractivistas aplicados en la provincia de Katanga. En esta ocasión, el punto de partida es la opereta *Chura na Nyoka* [El sapo y la serpiente, 1957], encargada desde la metrópoli belga como pedagogía propagandística para la población local y compuesta en el lugar por el músico y estadista Joseph Kiwele. Música, danza, gestos y texto se complementan para narrar la fábula de un sapo y una serpiente que, tras intentar superar los prejuicios de sus respectivas especies, se dan muerte por ser incapaces de aceptar sus diferencias biológicas. Esta segregación racial es tanto la moraleja de la obra de Kiwele como la política que rige el plano fundacional de la ciudad de Lubumbashi, dividido en cuarenta cuadrículas asignadas primero a miembros e instituciones del Gobierno y, solamente en última instancia, a nativos, clasificados según diversas etiquetas racistas. Concebida como una escenografía sin personajes, la instalación *A Blueprint for Toads and Snakes* [Un plano para sapos y serpientes, 2018, pp. 46-49] presenta ambos documentos históricos como parte de un mismo proyecto imperialista mucho más amplio e incluye otros elementos relacionados, como un conjunto de telones con exuberante vegetación, pintados siguiendo el estilo regional de L'Atelier du Hangar, o un repertorio de reproducciones fotográficas de retratos abandonados durante conflictos interétnicos motivados por la injerencia externa.

Saltando de la connotación griega a la guattariana, las obras de Tuchaček, Mroué y Baloji funcionan como máquinas de teatro, pero también como máquinas de guerra. Cada una a su manera dispone teatralidades maquínicas o maquinaciones teatrales para sabotear la forma-Estado, que no es otra cosa que la gran estructura por antonomasia. Deleuze y Guattari se posicionan frente a visiones tradicionales en las que sociedades segmentarias contra-Estado, llamadas primitivas, evolucionan hacia sociedades con-Estado, calificadas por ello de más sofisticadas desde concepciones occidentalistas. Argumentan que, desde una perspectiva inicial de trascendencia e idealismo, el Estado se presenta como incondicionado porque produce sus propias condiciones. Siempre idéntico a sí mismo, presupone tanto su existencia como su pasado con el fin de perpetuar sus órganos de poder, que funcionan según una lógica de interioridad. Igualmente, no consideran que las tribus nómadas sean formas sociales rudimentarias y peor organizadas por el hecho de inhibir la instauración de poderes estables, más bien las entienden como ejemplos de una idea de colectividad diferente, basada en tejidos de relaciones inmanentes y rizomáticas por oposición a la arborescencia de los instrumentos estatales. Frente a la forma-Estado y sus diversas ramificaciones, la organización nómada inventa la máquina de guerra[35].

Para Deleuze y Guattari la máquina de guerra no tiene por objeto la guerra, sino que traza planes de consistencia, líneas de fuga creadoras y espacios lisos de desplazamiento para atacar las fuerzas del Estado. Su movimiento se da en la dualidad primordial entre dos tipos de territorialidad: un espacio liso, vectorial, proyectivo, topológico, flexible, nómada, que se ocupa sin medirlo; y un espacio estriado, jerárquico, cartesiano, geométrico, sólido, rígido, sedentario, que se mide para ocuparlo[36]. Una de las tareas fundamentales del Estado es precisamente la de estriar el espacio sobre el que gobierna, por lo que le resulta de vital importancia controlar las migraciones y vencer el nomadismo. Al carecer de máquina de guerra propia, el Estado tratará de capturar la de los nómadas y eventualmente lo logrará, dirigiéndola ahora sí a la guerra bajo la forma de institución militar[37]. En este sentido, la máquina de guerra es un agenciamiento irreductible al aparato de Estado, ajeno a su soberanía, previo a su derecho. En suma, se trata de una pura forma de exterioridad, de ahí que solo pueda existir en sus propias metamorfosis. La exterioridad y la interioridad, las máquinas de guerra metamórficas y los aparatos de identidad de Estado, las bandas y los reinos, las megamáquinas

33 / Ver Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Kafka. Por una literatura menor*, trad. Jorge Aguilar Mora, México, Ediciones Era, 1978.

34 / Ver la investigación artística de Rabih Mroué que aparece en este libro (pp. 43,165-167).

35 / Deleuze y Guattari, «1227. Tratado de nomadología: la máquina de guerra», en *Mil mesetas*, óp. cit., pp. 359-431. También Guillaume Sibertin-Blanc, *State and Politics. Deleuze and Guattari on Marx*, South Pasadena, Semiotext(e), 2016.

36 / Deleuze y Guattari, «1440 - Lo liso y lo estriado», en *Mil mesetas*, óp. cit., pp. 483-509.

37 / Deleuze y Guattari, «7.000 a. J.C. Aparato de captura», *Mil mesetas*, óp. cit., pp. 433-482.

y los imperios, no deben entenderse en términos de independencia, sino de coexistencia y competencia en un campo en constante interacción.

En esta tensión entre polos opuestos pero complementarios se inserta la obra *Frente a Guernica* [2023, pp. 50-52], de los cineastas italianos Yervant Gianikian y Angela Ricci Lucchi. Durante una visita de la pareja al Museo Reina Sofía en 2014, la contextualización museográfica de *Guernica* de Pablo Picasso les inspiró para imaginar un proyecto con el cual poner punto final a sus trayectorias artísticas. Utilizando metraje encontrado, perteneciente a su propio archivo privado y a otros archivos públicos, Gianikian y Ricci Lucchi montan una historia hecha de fragmentos acerca de la guerra civil española y otras catástrofes del siglo XX, en la que los materiales más heterogéneos sobre danza, colonialismo, tecnología, guerra o política se relacionan maquínicamente. En la antesala de la proyección —dentro del Espacio 1 del Edificio Sabatini— se exponen, por un lado, una selección de acuarelas realizadas por Ricci Lucchi entre 1984 y 2017, firmadas conjuntamente a modo de diario creativo compartido; y, por el otro, carteles-manifiesto de películas como *Dal polo all'equatore* [Del polo al ecuador, 1986, p. 53], que sirven como mapas conceptuales de su desarrollo. Tanto las acuarelas como los carteles destacan la importancia que conceden a la naturaleza táctil del filme en su práctica experimental, haciendo que su cine sea, al mismo tiempo, una arqueología de los medios.

Algo similar ocurre en otras de las obras que conforman *Máquinas de guerra*: el documental *Mémoire 14* [Memoria 14, 1971, pp. 56-57], del director marroquí Ahmed Bouanani, es uno de los primeros ejercicios de deconstrucción del relato colonial emprendidos por un cineasta árabe africano. A través de la alternancia de fotografías y escenas, que muestran el protectorado francés y la guerra del Rif, paisajes urbanos y rurales, desfiles sociales y militares, una nueva historia crítica del territorio emerge desde las imágenes. Además de la película en sí misma, material del archivo familiar conservado y reinterpretado por su hija Touda Bouanani (pp. 54-55) permite también conocer documentos de trabajo previos a la censura y descubrir conexiones insospechadas de algunos de sus motivos visuales. Los bajorrelieves del palestino Abdul Hay Mosallam Zarara (pp. 58-59), pintor autodidacta comprometido con diversos movimientos de lucha por la libertad y la paz, sintetizan su experiencia personal como activista contra la opresión del Estado de Israel[38], pero también, mediante la apelación a figuras de dictadores y mártires internacionales o la repetición de ciertos eslóganes, vinculan procesos revolucionarios de distintas partes del mundo. Por otra parte, la serie de textiles *Natural Histories of Struggle* [Historias naturales de lucha, 2021, pp. 60-63], del filipino Cian Dayrit, revisa las imbricaciones del colonialismo con el acaparamiento de terrenos, las industrias extractivas o la desposesión a través de conceptos como la tierra, lo baldío, la soberanía, la clase, el culto o el rizoma. Aquí las fotografías del zoólogo y administrador colonial estadounidense Dean Conant Worcester, impresas sobre tela, sirven de base para bordar textos, emblemas y adornos que cuestionan esa historia hegemónica de tal manera que los imaginarios nómadas se superponen casi literalmente a los aparatos de captura imperiales para reconstituir nuevas máquinas de guerra. Su trabajo pone también de manifiesto con claridad algo que quizá sea menos evidente en otras propuestas, pero que Deleuze y Guattari señalan como característica general del modelo estético del arte nómada: la visión próxima sustituye a la alejada, la línea abstracta a la concreta, la función háptica a la óptica; es decir, la conexión dinámica del soporte con el ornamento sustituye a la dialéctica materia-forma.

Las obras que se entrecruzan en esta sección *Máquinas de guerra* combinan distintas escalas e intensidades. La *Cartografía crítica del Estrecho de Gibraltar* (2004, pp. 64-67) fue uno de los resultados de la colaboración del colectivo hackitectura.net con un equipo surgido del nodo antiglobalización Indymedia-Estrecho. Realizada en modo *wiki* abierto al público, esta iniciativa contracartográfica subvierte la jerarquía Norte-Sur y visibiliza aspectos desapercibidos en otras representaciones del territorio: en vez de centrarse en los elementos geográficos y estáticos, señala el dinamismo de los flujos de militarización, migraciones, deslocalización del capital, comunicación y movimientos sociales, con lo

38 / Sobre el posicionamiento de Deleuze y Guattari al respecto, ver François Dosse, «Un pueblo sin tierra: el pueblo palestino», en *Gilles Deleuze y Félix Guattari. Vidas cruzadas*, óp. cit., pp. 315-352. Sobre la apropiación de las teorías de Deleuze y Guattari como tácticas de guerrilla urbana, ver Eyal Weizman, «Urban Warfare: Walking Through Walls», *Hollow Land. Israel's Architecture of Occupation*, Londres y Nueva York, Verso, 2007, pp. 185-218.

que el mapa se convierte además en una herramienta de organización para los activismos a ambos lados de la frontera[39]. En el proyecto *À tous les clandestins* [A todos los clandestinos, 2014], las artistas valencianas Patricia Gómez y María Jesús González exploran casos concretos de migraciones desde las costas occidentales de África hacia las Islas Canarias. Mediante estampación mural, fotografía y vídeo documentan los testimonios que los propios migrantes dejaron en las paredes de los Centros de Internamientos de Extranjeros (CIE) donde fueron retenidos. Los fragmentos expuestos en *maquinaciones* (pp. 68-71) proceden del CIE «El Matorral» de Fuerteventura, la mayor instalación de este tipo en el Estado español, y abordan la propia experiencia del desplazamiento con dibujos de rostros de compañeros, de los cayucos utilizados para cruzar el océano o incluso de mapas del continente que han dejado atrás. Las ideas de «mapeo participativo» y «subjetividades migrantes» también articularon el *Taller Lavapiés* (2020-2022) impartido por el dúo argentino Iconoclasistas en colaboración con Museo Situado. Utilizando métodos de la psicogeografía situacionista o las pedagogías populares, y mediante lo que denominan «máquinas de sentipensar», vecinos y vecinas intervienen el plano del barrio de Lavapiés (pp. 72-73) para localizar problemáticas sociales y alternativas emancipadoras, consolidar memorias compartidas y entramados de cuidados. A estas tres obras se suma un largo mural sobre los peligros de la minería globalizada del colectivo indonesio Taring Padi y dos conjuntos de pancartas (pp. 74-77) realizados con comunidades locales en talleres colaborativos: uno celebrado en Kassel en documenta fifteen, el otro en Madrid, con Museo Situado, en el marco de las actividades públicas en torno a *maquinaciones*.

Preocupados por los desplazamientos forzosos que provocan las políticas fronterizas de los Estados, Deleuze y Guattari marcan claras distinciones de concepto entre sedentarios, migrantes y nómadas. El migrante va de un punto a otro, incluso si ese otro punto es dudoso, imprevisto o mal localizado, pero «el nómada no tiene puntos, trayectos ni tierra, aunque evidentemente los tenga»[40], va de acá para allá como parte de un recorrido múltiple con infinitas etapas. Sus huellas se borran, pues no tiene historia, sino geografía. De este modo se comporta como un vector de desterritorialización, añadiendo desierto al desierto, estepa a la estepa, mar al mar. A pesar de incorporar rasgos de la migración, la itinerancia y la trashumancia, el nómada puede incluso permanecer inmóvil y lleno de velocidad, solo agenciando, porque el movimiento es extensivo y la velocidad intensiva. A continuación, las tres últimas obras del eje *Máquinas de guerra* problematizan estos matices.

Rojava Film Commune es un colectivo de cine surgido en 2015 tras la revolución de Rojava, el Kurdistán sirio, y recibe de ella muchos de sus principios vertebrales. A diferencia de otros procesos revolucionarios de emancipación, este no persigue la fundación de un Estado kurdo independiente sino un confederalismo democrático que favorezca el cambio social, particularmente a través de la forma específica de feminismo no occidental que propone la jineología. De acuerdo con este tipo de articulación política basada en asambleas y tomas de decisión colectivas, Rojava Film Commune se compone de cineastas tanto emergentes como consolidados que participan por igual en las tareas de autoorganización e intercambio con otras plataformas artísticas y civiles. Juntos contribuyen a la educación y a la producción de un nuevo cine revolucionario que afirma la vivencia de una vida plena más allá de estructuras capitalistas y patriarcales. La película *Evîn Di Rûyê Qirkirinê De* [Amor ante el genocidio, 2020, pp. 78-79] exhibe y explica los llamados *dengbêjî*, poemas cantados en los que el intérprete performa el dolor de los personajes que los protagonizan: yazidíes hostigados repetidamente por el Imperio otomano. El poemario moviliza una historia oral que documenta los padecimientos de los yazidíes y, al mismo tiempo, mantiene vivas sus historias de amor, vinculando ambos con los elementos animales, vegetales o minerales de los alrededores del monte Shengal. Nómadas perseguidos por los poderes del Estado desde tiempos inmemoriales, los integrantes de Rojava Film Commune proporcionan un modelo político y cultural que toma las características de una máquina de guerra nomádica.

Por su parte, el arquitecto, urbanista y fotógrafo israelí Eran Schaerf ha dedicado su investigación para *maquinaciones* a la designación de «levantino», referida a la población del Levante mediterráneo, que interpreta como una amalgama de múltiples influencias definida por su hibridación y no por esencias fijas. A partir del caso de los hermanos Frenkel, pioneros de la animación en Egipto, Schaerf entreteje los

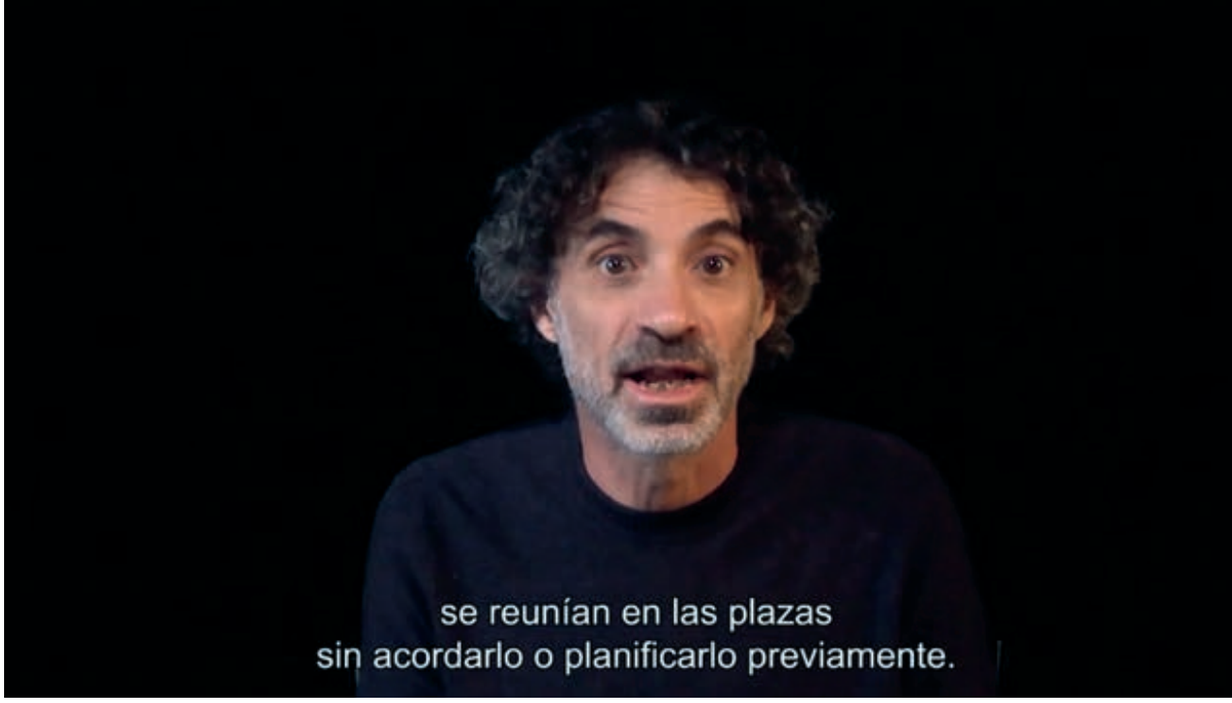
39 / Ver Sandro Mezzadra et al., en Pablo DeSoto & Pilar Monsell (eds.), *Fadaiat. Libertad de movimiento, libertad de conocimiento*, Sevilla, Málaga, Junta de Andalucía Consejería de Cultura/Cedma, 2006.

40 / Deleuze y Guattari, *Mil mesetas,* óp. cit., p. 386.

sucesivos desplazamientos de un país a otro a lo largo de sus vidas con las transformaciones de ciertos motivos y estrategias recurrentes en su obra. El resultado es la instalación *Nomadesque* [Nomadesco, 2023, pp. 80-81, 170-171], enmarcada entre dos grandes telones que reproducen sendos fotogramas de los Frenkel (realizados entre 1938 y 1960): uno muestra las puertas de una ciudad y una tienda de campaña justo delante, marcando los límites inciertos entre el adentro sedentario y el afuera nómada; el otro presenta un amplio paisaje extramuros localizado pero no delimitado, un espacio liso del desierto cuyas capas se mantienen siempre en movimiento. Dentro de una cabina se proyectan varias de las películas de los Frenkel: desde la propaganda para la defensa nacional contra el nazismo hasta experimentos atómicos que ponen el mundo patas arriba. En sus paredes exteriores se exhiben materiales originales de archivo de los mismos, particularmente uno de los proyectores que construyeron para dar a conocer sus producciones al margen de los canales oficiales. También hay una marioneta, semejante a un recortable, vestida con diversos elementos extraídos tanto del imaginario de los Frenkel como de la cultura popular occidental que incide en el carácter bastardo, impuro e intercambiable de unos rasgos que pretenden pasar por identitarios[41].

Por último, el arquitecto y artista libanés Rayyane Tabet dispone su *Exquisite Corpse* [Cadáver exquisito, 2017, pp. 82-85], que también está relacionado con el encaje maquínico de partes heterogéneas. Bisnieto de un traductor que el barón alemán Max von Oppenheim contrató como secretario para sus expediciones arqueológicas y etnográficas, Tabet coteja las publicaciones resultantes de esos viajes con materiales de su archivo familiar para desenmascarar el propósito militar de esas supuestas exploraciones científicas del territorio. Mientras que el barón estudia las tribus beduinas componiendo árboles genealógicos y cartografiando sus rutas estivales e invernales, tratando de reterritorializar los movimientos de desterritorialización nómada, Tabet enfatiza el carácter nomádico inherente a algo tan aparentemente sencillo como el tradicional abrigo beduino *bisht*, que puede transformarse en un refugio provisional con la ayuda de dos palos de madera. Para ello presenta varios modelos de tienda de campaña unipersonal, todos ellos inspirados en la versatilidad del *bisht* que los ejércitos de Alemania, Rusia, Francia o Estados Unidos emplearon en el norte de África, el Levante y el golfo Pérsico a lo largo del siglo XX. Se trata por tanto de un claro ejemplo de la imposición física y simbólica de conceptos como el Estado o la frontera a sociedades cuya existencia consiste precisamente en prescindir de ellos, pero también de un caso particularmente perverso de apropiación cultural porque desactiva el potencial revolucionario que el *bisht* tenía en un principio.

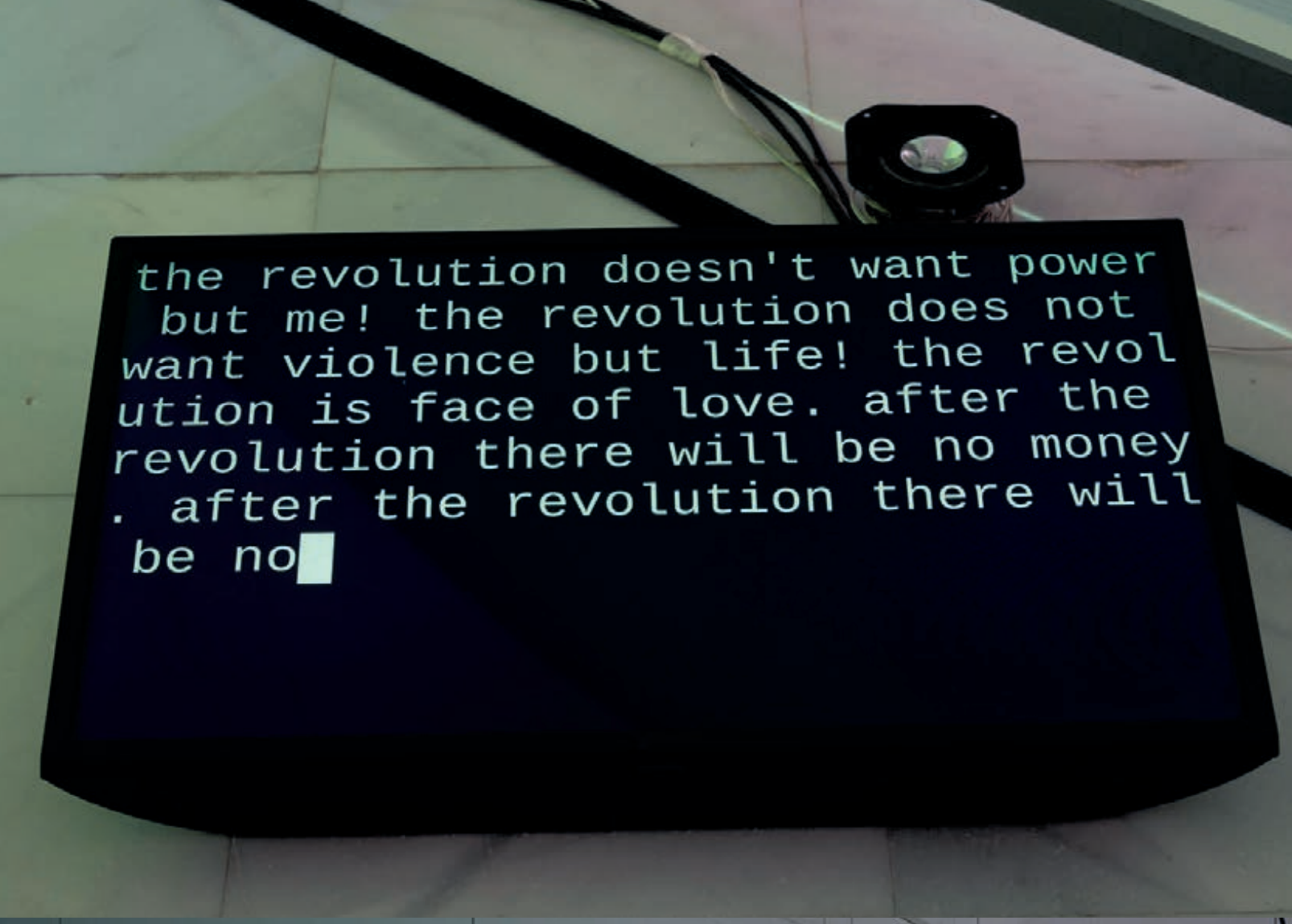
41 / Ver la investigación artística de Eran Schaerf que aparece en este libro (pp. 168-171).


se reunían en las plazas
sin acordarlo o planificarlo previamente.


Votchini


أنا رح قوم عن الكرسي
و إنتو بعد ما قمتوا


the performance will start soon.
please enter the stage.


the revolution doesn't want power
but me! the revolution does not
want violence but life! the revol
ution is face of love. after the
revolution there will be no money
. after the revolution there will
be no

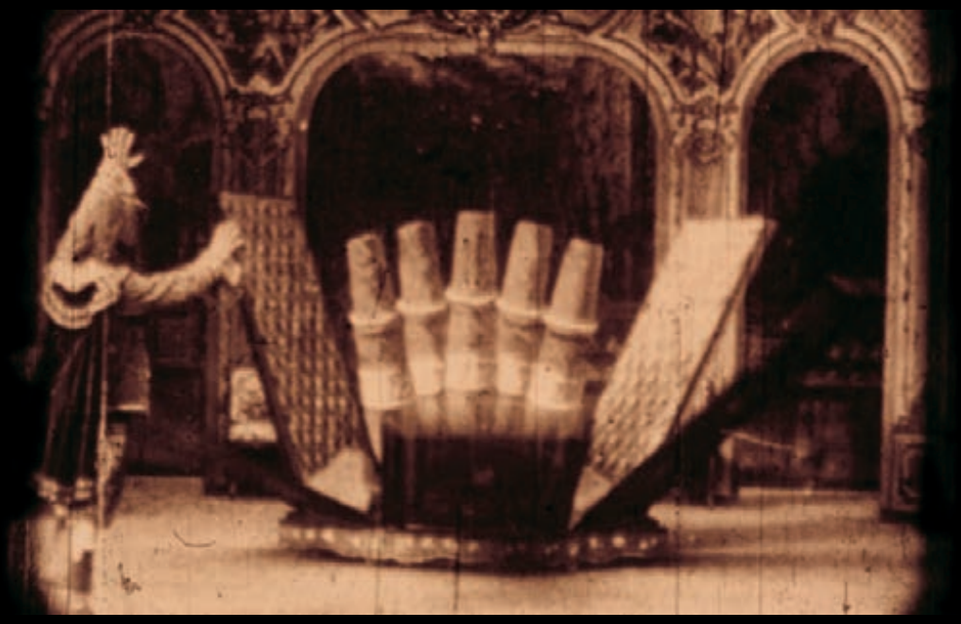

balancéate suavemente en torno al centro de gravedad


PLOT MAP
OF THE
NATIVE TOWN


Le Celebre Dessinateur Artiste
Le Retour du Jeune
Dessinateur Artiste
UMBA-DYEMO
Pour Vous Amis
De La Peintures
Si Vous Voulez
Laisser Un
Souvenir
Durable
A Votre
Descendance
A Vos Freres
et Soeurs
A vos Amis
et Amies
Faite Vous
Peindre Un
Portrait
CHEZ UMBA-D
Voulez Vous
Vivre Apres La
Mort? Donc Venez
Nombreux et
Prophiter de
Cette Occasion
CAR La Mort
N'attend Pas
Demain


TSHALA
MUANA
CHANTE
KOUMBA


AVENUE DE KAPUBU
AVENUE DE LUAPULA
AVENUE DES BAGENGA
AVENUE DES RAPIDES



DAL POLO ALL'EQUATORE
Un film di Yervant Gianikian & Angela Ricci Lucchi
Musiche di Keith Ullrich & Charles Anderson
Una produzione ZDF 1986

FROM THE POLE TO THE EQUATOR
A film by Yervant Gianikian & Angela Ricci Lucchi
Music by Keith Ullrich & Charles Anderson
Produced by ZDF 1986

VOM POL ZUM ÄQUATOR
Ein Film von Yervant Gianikian & Angela Ricci Lucchi
Musik von Keith Ullrich & Charles Anderson
Eine Produktion des ZDF 1986

DU POLE A L'EQUATEUR
Un film de Yervant Gianikian & Angela Ricci Lucchi
Musique de Keith Ullrich & Charles Anderson
Une production ZDF 1986


AMIE


عاشت فلسطين حرة


ما شاء الله


DIGMANG BAYAN
GAIN
GOLF
PROGRESS
INVESTMENT
COUNTRY CLUB
INPUNITY
1%
INDIGENOUS CULTURE IS ROO


SHOPPING
LEISURE
DEVELOPMENT
PLUNDER
TED IN THE STRUGGLE FOR LAND


SOVEREIGNTY
EXPORT PROCESSING ZONES
BANANA MOGUL
BURGIS
COLONY


SUPERTIFIED
FEUDAL
COMMUNITY
POPULAR
EXOTIC


END

>> militarización

> SIVE [Servicio Integrado de Vigilancia Exterior]
> Fronteras militarizadas, aduanas, puestos fronterizos

> Instalaciones militares: Rota, San Fernando, Barbate, Morón, Gibraltar, Ceuta, Melilla, Vélez, Alhucemas, Chafarinas... Submarinos nucleares
> Radares, satélites militares
> Centros de vigilancia SIGINT / UKUSA

> Centros de internamiento de inmigrantes
> Centros de internamiento de jóvenes inmigrantes
> Delegaciones provinciales de la policía marroquí para la lucha contra la inmigración ilegal
> Redadas contra inmigrantes, deportaciones
> Incidentes racistas contra inmigrantes

Otros centros de internamiento de extranjeros en el Estado Español [2003 / existentes y en proyecto]:
> Madrid Moratalaz / Madrid Carabanchel / Barcelona Zona Franca / Barcelona la Verneda / Valencia / Murcia...

Cárceles y presos en el Estado Español [2004]
> 58.378 presos / 77 prisiones / 150% ocupación [El País]
> España es el segundo país europeo en número de reclusos
> En el 2003 se comienzan a promover 4 nuevas cárceles [2 en Sevilla y Cádiz]

Desplazamiento / extensión de la frontera [ver análisis en indymedia]
Durante 2004 se ha intensificado la política de desplazamiento a Marruecos de los controles sobre la movilidad, entre cuyas medidas pueden incluirse:
> Redadas y departaciones en campamentos de refugiados en Marruecos
> Reforzamiento de los pasos fronterizo de Ceuta y Melilla (inversión de 1.750 millones de euros en subir la valla de 3 a 6m de altura y dotación de nuevos equipos de audio/video vigilancia y procesamiento de datos / 08.04 / Presupuesto para Ceuta)
> Detención de 56.000 migrantes ene 2003 - ago 2004 en Marruecos (Fuente EP)
> La UE ha aprobado la financiación de campos de detención de migrantes en Marruecos, Mauritania, Libia, Túnez y Argelia (10.04)...

Frontera en Melilla 2003.
Fuente: El País

Flujos capital: tráficos diversos, paraísos fiscales, especulación inmobiliaria /
Marruecos, que genera e ingresa tanto del "tráfico" de migrantes como de drogas. Gibraltar como paraíso fiscal para el blanqueo inicial de capitales y la Costa de Sol como destino final y receptor del blanqueo de capitales y financiador en parte del "tráfico" que se genera en el Estrecho. [Contribución en indymedia]

>> migraciones

> Rutas pateras / Estrecho de Gibraltar - Canarias
> Áreas de procedencia de l*s migrantes que cruzan el Estrecho
> Campamentos de refugiados económicos en Marruecos y el estado español
> Zonas de destino: El Ejido, Fresa Huelva, capitales, otros...
> Mafias, conexiones con tramos financieros fraudulentos

> Procesos de autoorganización social y de la (in)migración

Datos Inmigración Estado Español [Ministerio del Interior / 2003]
> Número total inmigrantes "con papeles": 1.647.000
> Porcentaje sobre el total de la población: 3.8%
> Número de inmigrantes africanos "con papeles": 432.600
> Número de inmigrantes marroquíes "con papeles": 333.700
> Número de inmigrantes "con papeles" en Andalucía: 208.523
> Número de inmigrantes africanos "con papeles" en Andalucía: 62.864
> Destinos principales de los inmigrantes en el Estado Español: Madrid [20%], Barcelona [16%], Levante, Andalucía, Canarias y Baleares
> Número de inmigrantes empadronados: 2.500.000 [852.000 más que los "regularizados" / Fuente: El País]
> Estimación de la población inmigrante en el Estado Español para el 2015: 11.777.000 / 27% [Fuente: Papeles de Economía Española]

> El **proceso de regularización de inmigrantes** del gobierno del estado español, que se iniciará a principios de 2005, supone la regularización potencial de 800 mil a 1 millón de inmigrantes. Debe ser valorado como una conquista de las luchas sociales de los últimos años y, en particular, de la migración como movimiento social.

Inicio del muro occidental

Frontera saharaui

Cientos de kilómetros de muros militares marroquíes segregan y controlan a la población autóctona del Sahara Occidental que en gran número vive en campamentos de refugiados del Frente Polisario en la zona de Tinduf [Argelia]

>> flujos capital / deslocalización de la producción

Unas 500 empresas del estado español operaban Marruecos en el año 2003 [Datos del Ministerio de Economía], desarrollando actividades en los sectores de banca, turismo, telecomunicaciones, sanitarios, metalurgia, suministro de agua, productos de alimentación, confección, petróleo y gas, promoción inmobiliaria y construcción.

Los sectores principales en los que se está produciendo el proceso global de deslocalización de la producción son los de telecomunicaciones [teleoperador*s: Telefónica, Meditel], textil [Zara, Cortefiel, Corte Inglés...], producción de frutas y hortalizas.

La balanza de pagos entre los dos estados es favorable en un 122% para España, pero es necesario destacar que la mayor parte de los intercambios entre los dos países corresponden al comercio entre las propias empresas españolas a uno y otro lado del Estrecho.

Marruecos recibe 2.19 millones de turistas [2002]
Las remesas enviadas por los migrantes suponen la primera fuente de divisas del país [2.877 mill $ 2002]

El proyecto, en construcción, Tanger Med SA, de financiación marroquí e internacional, establecerá un macropuerto en Alcazar Seguer y una zona económica especial que se extiende entre Ceuta a Tánger para el establecimiento de maquiladoras a gran escala (http://www.tmsa.ma)

Internet y la telefonía móvil han supuesto una radical transformación social del territorio madiaq: tripulantes de pateras en comunicación con tierra, campamentos de refugiados con equipos autónomos para recarga de móviles, ubicuos cibercafés, redes sociales y productivas que sobrevuelan El Estrecho...

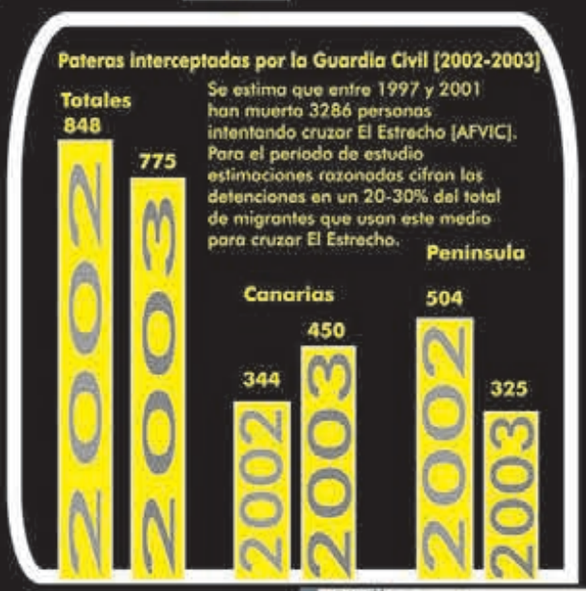
Footprint de la serie Hotbird de Eutelsat / GEO: 13º E, por los que se emiten 700 canales *fadaiat* de TV en más de 30 lenguas diferentes, entre otros: Al Jazeera Sat Channel, Al Hayat, Al Arabiya...

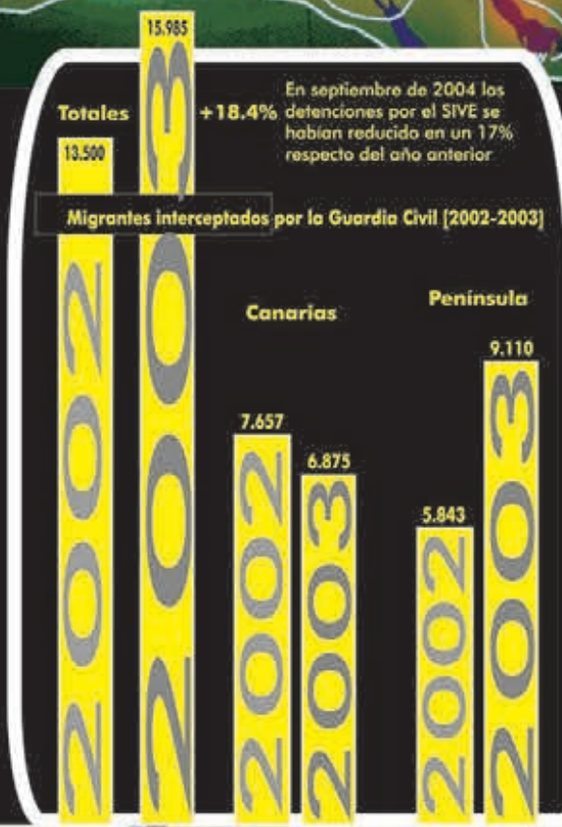
Astros serie 1 / GEO 19.2E emitiendo sobre El Estrecho y Canarias, entre otras cadenas: Al-Jazeera.
Otros comsats cuya señal se recibe en el territorio: Serie Hotbird de Eutelsat, Hispasats 1A & 1B, Intelsats 707 & 805, PanAm

>>Satélites militares
Según especialistas, los EU vienen utilizado al menos 50 satélites militares durante la invasión de Irak. Las tareas desempeñadas por estos dispositivos incluyen el tele-reconocimiento del terreno, enlace de comunicación entre fuerzas de tierra, mar y aire, dirección de misiles y "smart bombs", detección inmediata de misiles enemigos... 24 satélites geoestacionarios conforman el Global Positioning System también utilizado para fines militares.

Se estima que hay unos 8.600 satélites de diverso tipo en la órbita de la Tierra.

Fuentes: http://lihaff.nsfc.nasa.gov/academy/rocket_sci/satellites/sat.html & Michael Woods, Post-Gazette National Bureau





Transacciones/fadaiat

Una cartografía del territorio geopolítico del Estrecho de Gibraltar / 11.2004

La multitud contra el Imperio

Libertad del conocimiento | Libertad de movimiento

>>militarización

>>migraciones

>> flujos capital / deslocalizaciones

>>comunicación

>> flujos de la multitud

Colaboradores investigación:
fmm cabeza de vaca, jv araújo (tarifa)
colectivo aljaima (tánger)

UNIA arteypensamiento

version 1.0


canarias
invierno 2003
archipielago copyleft
10 de noviembre 2004
plataforma en defensa del frente maritimo
(((i)))canarias
13 nov. 2003
campaña contra el radar militar
poliforma.org
marcha por la libertad del pueblo saharauiA
comisión Malpaso, y para la defensa del Hierro
asociación canaria de amigos del pueblo saharaui
Campaña contra el macropuerto de Granadilla
asociación de inmigrantes y simpatizantes por la inmigración
Asociación de estudios de la globalización ACEG
plataforma ¡ya está bien
27 de noviembre
Espíritu de Vilaflor
Forum Femmes
Pateras por la Vida
larache
noviembre 2003
diciembre 2004
2005
constitución de (((i)))larache
talleres de comunicación política
caravana de la Paz, Algerive
tánger
constitución de (((i)))tánger
colectivo Aljaima
decol
attawasour
okianus
fadaat
cherif idrissi
migrantes organizados
red dos orillas
Red Chabaka
centro de mujeres
AMDH
alhucemas
Forum Femmes
verano 2005
MarhabaTour
Somos invisibles y convivimos con la crisis de las organizaciones que creían representarnos. Desde hace tiempo que los sindicatos mayoritarios optaron por acompañar y gestionar la aplicación de medidas neoliberales. Basados en su práctica corporativa y oxidados por la burocracia y la corrupción se muestran incapaces de actualizarse con las nuevas figuras del trabajo y conviven en silencio con la constante perdida de derechos que sufrimos el conjunto de los trabajadores-as. Los partidos que antaño acompañaban los procesos de lucha y organización de los trabajadores-as han optado por sumergirse en el laberinto institucional y atravesados por conflictos de poder no han sabido ni querido escuchar las demandas sociales y se encuentran en una profunda crisis de sentido.
Somos invisibles y sin embargo nos estamos rebelando. El silencio mediático y el supuesto equilibrio social no pueden esconder la aparición de multitud de conflictos. En distintos puntos de nuestro territorio estallan procesos de organización y lucha por los derechos de los trabajadores. Los trabajadores de Astilleros combatiendo con dignidad la pérdida de puestos de trabajo, los teleoperadores abriendo espacios de organización en lucha por el convenio colectivo/ los trabajadores inmigrantes reclamando derechos y papeles para todos, los jornaleros tomando tierras y cortando carreteras, los becarios e investigadores en pie de guerra por unas condiciones de trabajo digno, los conductores de autobuses contra los abusos de la patronal, los trabajadores del sector público hoy subcontratados en continuo movimiento y la multitud de micro-conflictos laborales (juicios, demandas, movilizaciones, huelgas sectoriales o de empresa, etc.).
A su vez en estos últimos años se han consolidado experiencias de movimientos sociales que han dado voz a infinidad de conflictos, conectando los problemas locales con el movimiento global y han sacudido el escenario político y la supuesta "paz social". Desde los movimientos ecologistas hasta los Centros Sociales Autogestionados, desde los Foros Sociales hasta las luchas vecinales, desde asociaciones de mujeres hasta los encierros de inmigrantes, desde la construcción de medios de comunicación independientes hasta las redes del software libre, desde las acciones contra las deportaciones hasta las históricas movilizaciones contra la Europa del Capital y contra la Guerra Imperial. La lista podría no tener fin.
Somos invisibles y queremos dejar de serlo.
Invisibles del Sur
Este es un llamamiento a tod
trabajadoras que producen con
este territorio sur de Europa
Somos invisibles y sin embargo
Somos l@s temporer@s que cu
las frutas y verduras, l@s cama
los negocios, l@s cociner@
comida, los peones y albañiles
casas, los conductores que gara
l@s diseñadores-as que crear
(webs, logos, casas, etc.), l@
atendemos las llamadas, l@s
atendemos los comercios, l@
casas y edificios, las cuidado
ancianos y niños, l@s artistas y
espectáculo, l@s investig
maestros y profesores, lo
trabajadores del sexo y un
septiembre 2004
estreno Paralelo 36
cádiz
Concurso Castillo Santa Catalina
proyecto Observatorio del Estrecho
junio 2005
junio 2004
campaña por la d
colectivo educad
DASH Workshop
Fada'iat
tarifa
Ateneo Libertario
patalata.net
(((i)))jerez
transacciones
Campaña contra los sueldos de los po
2001
CGT
APDHA
Noborder camp
ASPC
Foro Social de Jerez
ecologista
APDH-CG
2 de Abril de 2004
Deriva ZoMeCS
1 de mayo de 2005
Amigos de Palestina
(((i)))málaga
euromayday sur
Casa de Inici
málaga
Jornadas
27 sep. 2004
Foro Social de
ocupación de segalerva
Coordinadora en defensa del medio rural y litoral
publicación multiformato otramálaga
entránsito
ciclo cinedlub copyflex
20 de febrero 2005
migrantes y precarios contra la Eu
movimiento de apoyo al inmigrante
Red Europea No border
almería
agosto 2004
ocupación de la Catedral de
julio 2004
ataque con pateras al Foro
octubre 2004
Foro Social europeo (Londre
2 de abril 2005
día europeo contra los centros de
AFRICA
marzo 2004
reunión de Senegal
lista de correo (((i)))áfrica
2004
bridges to boundaries tour
Zapatismo
mov. prec
derechos laborales
revolución molecular
comun
desterritori
movs. autogestionados
campaña Global Contra la Guerra
diplomacia de base
derechos de la mujer
/usr/local/lib/libmov.so
/usr/local/lib/libconoc.so
diseño: maría y pablo (gracias id por todos los comentarios)

Somos invisibles y sin embargo sufrimos en primera persona las transformaciones del trabajo. En nuestro territorio el empleo seguro y estable es una especie en extinción. Las constantes reconversiones y deslocalizaciones industriales y la aplicación de medidas neoliberales han llevado a que el 89 % de los trabajadores se sitúe en la agricultura (10,48%), la construcción (14,13%) y sobre todo en el sector servicios (64,02%). Estos sectores claves de la economía están marcados por la temporalidad, la informalidad y la ausencia de derechos laborales (incumplimiento o ausencia de convenios colectivos, jornadas interminables, bajos salarios, despidos injustificados y todo tipo de abusos en la contratación y las condiciones de trabajo). Es en este contexto donde la precariedad se vuelve hegemónica y atraviesa a cada vez más trabajadores-as. Una precariedad que va más allá de las condiciones laborales y se extiende al conjunto de la vida, donde el acceso a derechos tan elementales como la vivienda, la salud, la educación y la cultura se ha transformado en un ejercicio de equilibrismo donde nos encontramos millones de personas.

Devenir inmaterial, devenir global del trabajo

Una de las nuevas cualidades de la contemporaneidad que se viene caracterizando como posfordista, es la transformación del carácter del trabajo. Si en el periodo precedente, el trabajo industrial representaba el modelo de las relaciones productivas del sistema y se identificaba como el espacio central de lucha, actualmente hablamos de una nueva forma central de la producción, que viene denominándose producción inmaterial y -añadiríamos - global. Inmaterial y global son por tanto los dos caracteres que proponemos como definidores del nuevo trabajo.

Inmaterial

En tanto que inmaterial, la nueva producción está caracterizada por la centralidad de la información y el conocimiento, pero también de lo afectivo y de lo relacional; formulado de otra manera, por las redes sociales, la cooperación social y la inteligencia colectiva. Hablamos de sistemas de organización, gestión de la información, comunicación, diseño, pero también de cuidados, servicios, ventas, distribución, mantenimiento, formación, turismo... No decimos que las actividades agrícolas o industriales hayan desaparecido; sin embargo, sí afirmamos que el control de todos los procesos de producción y la creación de valor cada vez se sitúan más en el ámbito de lo "inmaterial".

Global

La nueva producción está caracterizada porque la riqueza -igual que la explotación- se produce indisociablemente ligada a las redes y los flujos de personas, sistemas de organización, comunicaciones y transporte que trascienden los ámbitos locales y nacionales en los cuales, antes, podíamos situar las relaciones de producción y la vida social en su conjunto. Much*s creemos que esta evolución de la forma del trabajo y la producción, no es el resultado exclusivo y unívoco de la sofisticación de los sistemas de explotación impulsados unilateralmente por "el Poder", sino que lo es del conflicto entre el deseo de la multitud, que desborda sin cesar el sistema -luchas políticas y sociales, migración y éxodo, creatividad, cooperación...- y los esfuerzos de captura de este desbordamiento por parte de los poderes hegemónicos: el capitalismo y sus instituciones, que tienen así que devenir globales. Creemos además que estas nuevas formas de producción, que se basan en la cooperación social y el conocimiento o inteligencia colectivos - que caracterizan las redes - encarnan nuevos potenciales empancipatorios, liberadores... revolucionarios en fin.

Multitud y trabajo

Si la multitud es el conjunto de los muchos y diversos cuyo trabajo es explotado por el capitalismo, construir la multitud deberá pasar por la reapropiación y el control de nuestro propio trabajo.

En primer lugar por la reapropiación del conocimiento que constituye el núcleo de las nuevas formas de producción, desde las formas de organización en red, a las herramientas de gestión de la información y la producción. El modelo del software libre, basado en la cooperación social y la propiedad comunitaria, constituye uno de los referentes básicos para pensar otras formas de producir en el contexto contemporáneo. A esta reapropiación de los medios de producción es a lo que denominamos devenir ciborg de la multitud.

En segundo lugar, si la producción se realiza globalmente, en redes distribuidas por encima y más allá de las fronteras, la reapropiación del trabajo y sus frutos por parte de l*s trabajador*s deberá significar que l*s trabajador*s tengan la libertad de moverse, como lo hace el capital, para tener igualdad de acceso a las oportunidades y los bienes de la producción globalizada. Si la captura del conocimiento colectivo y el control de la movilidad -fronteras, visados, etc - son dos de los principales modos de captura de la riqueza social llevados a cabo por el capitalismo posmoderno, construir la libertad del conocimiento y la libertad de movimiento serán condiciones necesarias para la emancipación de la multitud en un mundo informacional y globalizado. Siendo todos nosotr*s, en mayor o menor medida, trabajadores globales e inmateriales, las dos libertades se confunden en una, que viene a ser la libertad y el derecho a vivir una vida plena.

Frente a la gestión fragmentadora y selectiva que el sistema capitalista pretende imponer sobre conocimiento y movilidad, busquemos el común y construyamos una batalla de mil frentes agenciados para hacer de todos los medios y los frutos de la producción en red, del trabajo de todos.

¡Para todos todo!

libertad de movimiento libertad de conocimiento

Indymedia estrecho / madiaq:

Desobedecer la frontera para construir un territorio otro

http://estrecho.indymedia.org

Indymedia estrecho / madiaq nació en el año 2003 como parte de la red global Indymedia. Nos proponemos participar en los procesos emergentes que están dando lugar a la construcción de un territorio otro, de confines difusos, tejido por la cooperación desde abajo que protagonizan los movimientos que en su día a día ponen en jaque las formas de dominio existentes.

Un territorio otro, experimental, multitucultural, políticamente diverso, a la vez que tremendamente común. Un territorio a inventar, transnacional, transcontinental, digno de la exigencia y el deseo de la resistencia de nuestra época al capitalismo global.

La reordenación geoestratégica que lleva a cabo la globalización neoliberal sitúa El estrecho como enclave crítico del proyecto imperial. Esta frontera sur que cierra, controla y distribuye el acceso a la Europa Fortaleza que se nutre de la fuerza de trabajo multinacional migrante y le impone la dinámica de sometimiento con el control cotidiano, la sumisión al chantaje de los papeles, la indefensión total en cuestiones laborales y derechos fundamentales,etc.

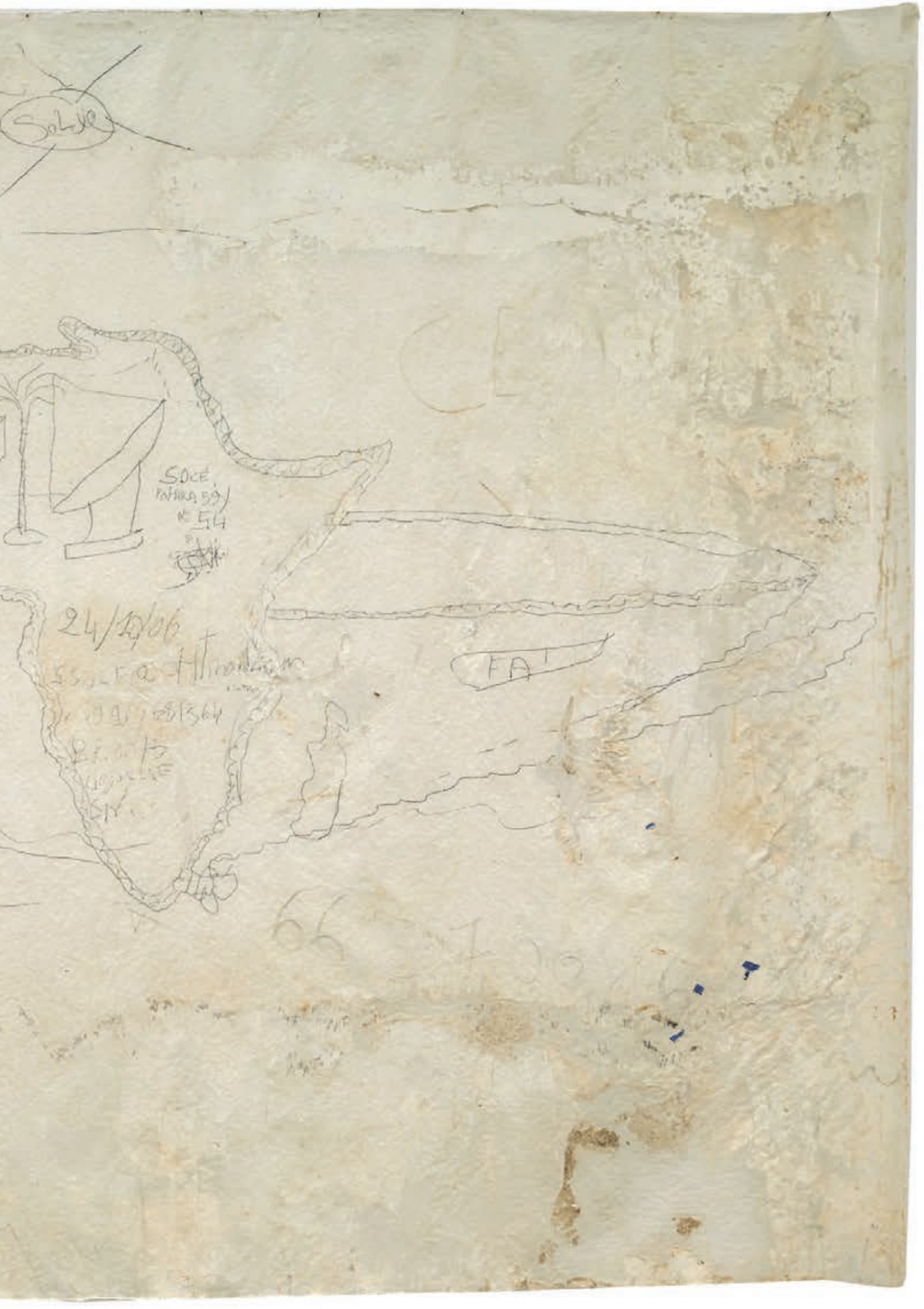
Una frontera constituida que hace uso de los más sofisticados sistemas de información, control y seguridad europeos (SIS) y que, sin embargo, cada año, es desafiada y atravesada por miles de migrantes que ejercen su derecho de fuga, creando salidas en busca de dignidad.

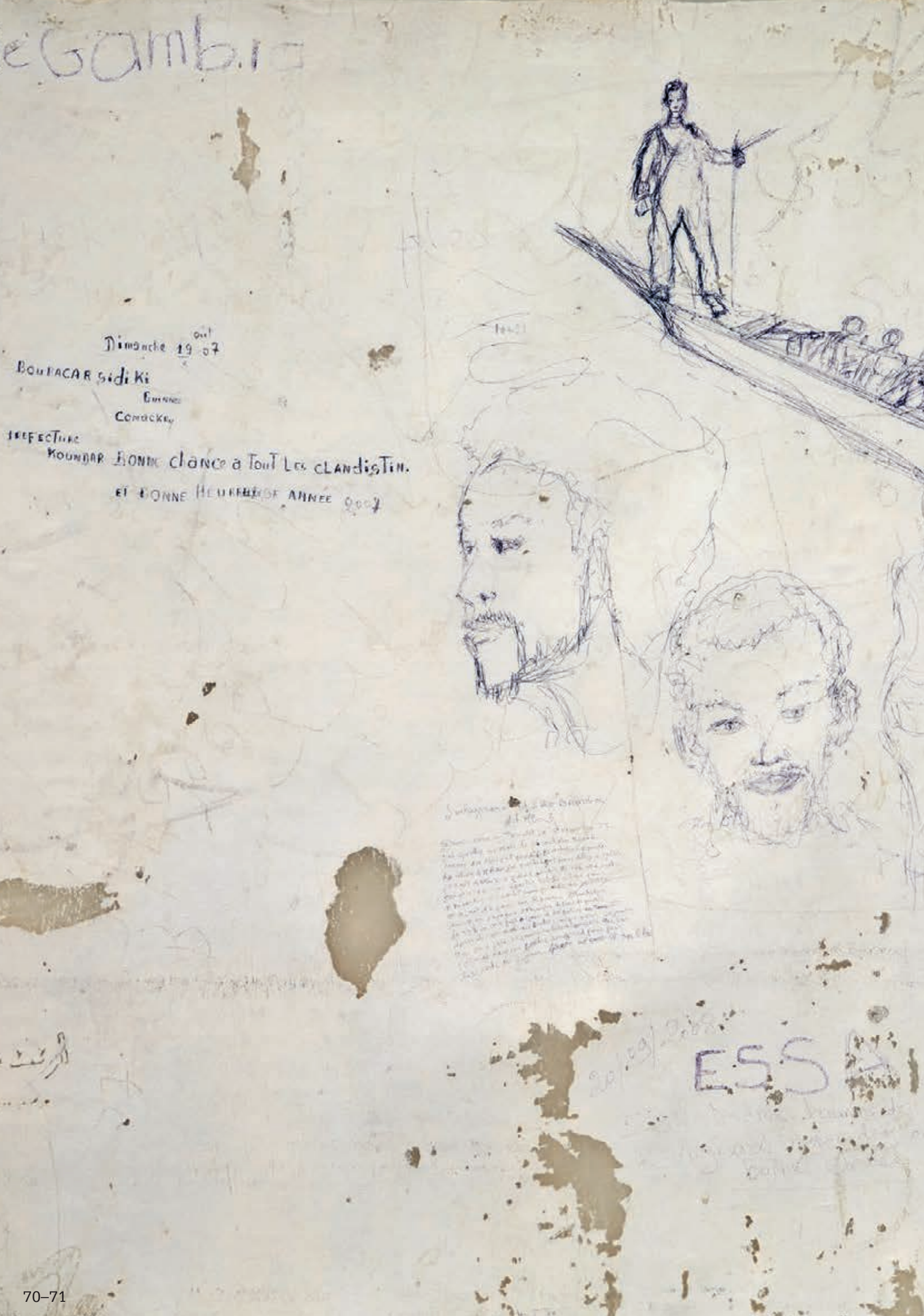
¡Una frontera digna de desobedecer!

Situándonos sobre la frontera, el proyecto indymedia estrecho surge de la necesidad de construir un espacio comunicativo, un espacio de encuentro y contagio entre realidades diferentes del movimiento de movimientos que empiezan a conocerse y a trabajar juntas. Crear un espacio donde hackear la frontera cultural, política y económica que mantiene separadas, incomunidadas a las nuevas figuras de conflicto y producción de un mundo otro, que surgen tanto en Andalucía-Frontera Sur de Europa como en toda la zona del Magreb... y más allá.

Pensamos el proyecto como una máquina-ciborg político-comunicativa para atravesar la frontera, con la que trazar puentes entre las orillas construidos desde la cooperación y la democracia de base; un ejercicio de antropología política, de mutua diplomacia desde abajo que de lugar a sinergias entre las realidades rebeldes de las dos orillas, la multiplicidad de singularidades que constituyen las redes de producción biopolítica en las que se entrelazan migrantes, precarias y cognitarios del territorio madiaq.


BIHR LNE MADDIE


SOCE
FA1
24/4/06


Gambia
Dimanche 19 oct 07
BOUBACAR Sidi Ki
Guinée
Conacky
PREFECTURE
KOUNDAR BONNE chance à TOUT LES CLANDISTIN.
ET BONNE HEUREUSE ANNEE 2007
ESS

Instrucciones de uso:

Este desplegable contiene un conjunto de **círculos con consignas** de luchas activadas en diversos espacios colectivos. Están acompañados por **escenas gráficas y preguntas** que funcionan como puntos de partida para dinamizar encuentros desde la memoria, reflexionar acerca de la situación actual o diseñar estrategias de futuro.

¿Cómo puedes utilizarlo? Hay muchas maneras y depende de las ideas que te animen. Sugerimos la siguiente: **elige dos o tres consignas —de acuerdo al tema que quieras trabajar, con quienes lo harás y el tiempo del cual dispongas— y retoma las «escenas-preguntas» que encuentres más cerca**. Estos recursos servirán como una plataforma desde la cual iniciar un diálogo, visibilizar diversas situaciones o potenciar una ronda de conversación entre las participantes.

Sobre el panel puedes escribir, realizar conexiones, colorear las imágenes o dejarte llevar por las ideas que vayan surgiendo, en respuesta a los objetivos que te trazaste. Tienes también **una línea de tiempo que muestra un recorrido a través de diversas memorias de lucha**, un insumo esencial con el que elaborar relatos sobre los procesos de transformación y confluencia política en Lavapiés y que también puede ser completado.

Al finalizar la dinámica puedes señalizar con las pegatinas los lugares y las experiencias sobre las que has conversado en el mapa del reverso.

Este impreso se generó a partir del taller ***Co-cuidándonos. Una cartografía colectiva de redes y prácticas en Lavapiés***, organizado por Museo Situado y el Departamento de Actividades Públicas del Museo y dinamizado por Iconoclasistas. La información incluida surge de la participación en el taller de vecinas, investigadoras, trabajadoras, artistas y activistas del barrio de Lavapiés, durante los meses de junio y julio de 2020.

El material resultante no pretende dar una visión cerrada o terminada; constituye una plataforma gráfica que sistematiza la investigación colaborativa durante el taller, y anima a retomarla, intervenirla, ampliarla o consignirla, con el objetivo de crear miradas críticas sobre un Lavapiés en constante transformación.

A quienes dinamicen sus actividades mediante este kit, les proponemos que nos envíen fotografías de los resultados a **iconoclasistas@gmail.com**. Este material puede constituir un un punto de partida para realizar una investigación más completa de cara al futuro.

Taller, sistematización y diseño: Iconoclasistas

1. **Traficantes de Sueños.** Editorial - librería - cooperativa, c/ Duque de Alba, 13 y Barrio de autores
2. **Local anarquista Magdalena.** Centro Social - archivo - biblioteca, c/ Dos Hermanas, 11
3. **CS(r)OA La Quimera.** Centro social reocupado autogestionado (hasta 2019). Plaza Cabestreros
4. **La Canica.** Centro social okupado autogestionado (hasta 2018). c/ Huerta del Bayo, 2
5. **Eskalera Karakola – Casa pública transfeminista.** Centro social okupado autogestionado. c/ Embajadores, 52
6. **SuperCoop.** Cooperativa de consumo. c/ Embajadores, 41
7. **CSOA Casablanca.** Centro social okupado autogestionado (desalojado en 2012), c/ Santa Isabel, 23
8. **Cruce.** Asociación - espacio cultural. c/ Dr. Fourquet, 5
9. **La Ingobernable.** Centro social okupado autogestionado (desalojado en 2019), c/ del Gobernador y Paseo del Prado
10. Tabacalera
11. Red solidaria de acogida
12. Fundación 26 de diciembre
13. Luqendante murió Mame Mbaye.
14. Dragones de Lavapiés
15. El museo reina sofía
16. Mbolo Moy Dole
17. Bodega, Lo Máximo
18. Teatro del Barrio
19. Valente Bangla
20. Esto es una plaza
21. Hola vecinos!
22. Homenaje a Mame Mbaye del "Sindicato" Manteros
23. Convocatoria del 8M/2021
24. Delaruccio Arganzuela 11 *
25. Asociación proyecto a futuro mugarenta
26. Pertoles x Apoteosis en «Secuencia de indios» calle Santocildes Nº 2 Metro Embajadores - hasta 29/5/22 Proyección de vídeos.
27. Asamblea espacio encuentro feminista
28. Red Interlavapiés
29. S. Comisión Artística (hasta 2021) Columbine
30. Cafetería Barrio de Columbia ♥
31. Iglesia Católica
32. Barcoleativo ⊙ (20)

Referencia las señalizaciones del mapa sobre los renglones dispuestos para tal fin (puedes tomar el ejemplo de los lugares ya marcados).

Leyenda

- Centros sociales y culturales, casas de acogida, casas okupas, etc.
- Acciones, huelgas, recuperaciones, ocupaciones, enfrentamientos, etc.
- Cooperativas, organizaciones, sindicatos, colectivos, etc.
- Manifestaciones, movilizaciones, performances, etc.
- Redes de cuidados y autocuidados, acompañamiento, salud pública, etc.
- Racismo institucional, violencia policial, redadas, desahucios, etc.
- Xenofobia, atentados racistas, acciones de odio, amenazas, etc.
- Especulación inmobiliaria, gentrificación, turistificación, etc.

Estas señalizaciones son sugerencias para empezar a trabajar, se pueden crear iconos (para ello hay pegatinas en blanco), marcar con colores, dibujar, rayar zonas, etc.; siempre referenciando la señalización debajo del mapa.

A manera de orientación

Este mapa está disponible para ser utilizado e intervenido a partir de las dinámicas propuestas en el reverso del desplegable, o a partir de nuevos planteamientos surgidos en la organización de un espacio de reflexión colectiva.

Para empezar a mapear, puedes realizar un resumen de los principales hitos que surgieron en el panel y señalizarlos en el mapa.

Necesitas rotuladores de colores y lápiz, y montar un espacio de trabajo junto con otras personas. **Cuentas con una plancha de pegatinas-iconos que sugieren algunas categorías a señalizar** (en el apartado "Leyenda"). Puedes dibujar otros iconos o ajustar las categorías provistas.

Recuerda que el mapa es un medio para comunicar de manera más clara situaciones que acontecen en un territorio. Por ello recomendamos **colocar las pegatinas-iconos en el lugar señalado, luego colocarles un número o dibujar una línea hacia la franja de renglones que se encuentra debajo**, y finalmente escribir en esa zona algunas palabras que amplíen la información o puntualicen alguna situación concreta.

Ten en cuenta que si dispones de varios ejemplares puedes generar numerosos mapas, abordar variadas temáticas y trabajar con diversos participantes.

MAPEO COLECTIVO DE LAVAPIÉS

KIT PARA SEÑALIZAR LAS PROBLEMÁTICAS SOCIALES, LAS ALTERNATIVAS LIBERADORAS Y LAS MEMORIAS DE LAS LUCHAS SOCIALES DEL BARRIO


MINING IS DANGEROUS
ADILI
PENJAHAT
LINGKUNGAN


KRISIS
IKLIM
OLIGA
BARISAN
TANI - MATI
DILUMBUNG PADI


ALL MINING IS DANGEROUS
SEMUA TAMBANG MEMBAHAYAKAN KEHIDUPAN
ONE SONG ONE STRUGGLE
MILITARY DESTROY OUR EARTH
WADAS MELAWAN
KRISIS IKLIM
MORE POWER MORE CORRUPT
Rp
$


SITA
BARISAN
TANI - MATI
DILUMBUNG PADI
POLI - TIKUS
KORUPTOR PENJAHAT
KEMANUSIAAN


Los *dengbej* de las montañas de Shengal,
como los caballeros galantes,


el sufrimiento de los yazidíes,
sus sentimientos e historias de amor.

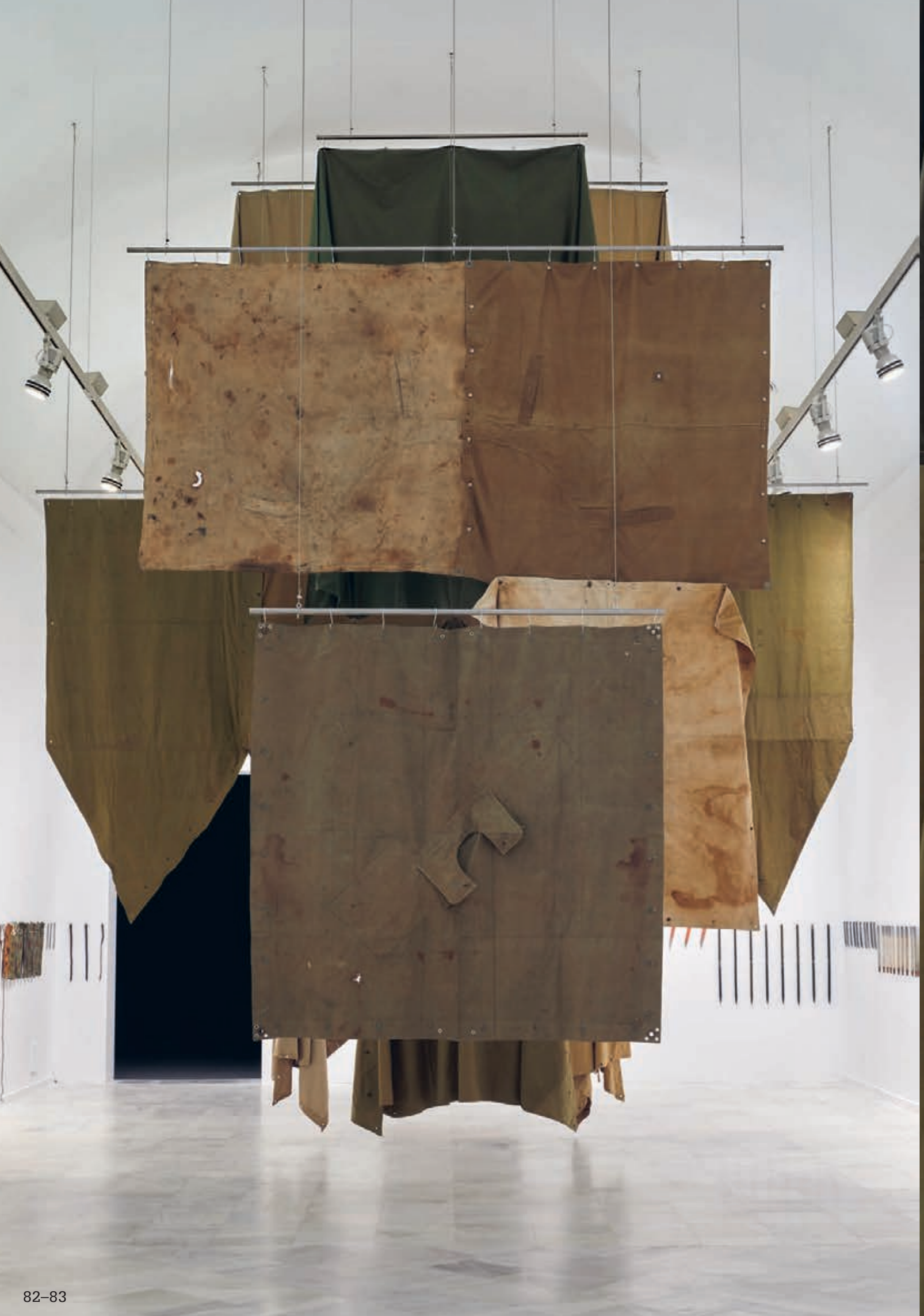

El *dengbêjî* se convirtió en una vía
para combatir esa autoridad,

¡Nos apresaron a Zainab y a mí!
Mis manos, las ataron a mi espalda.

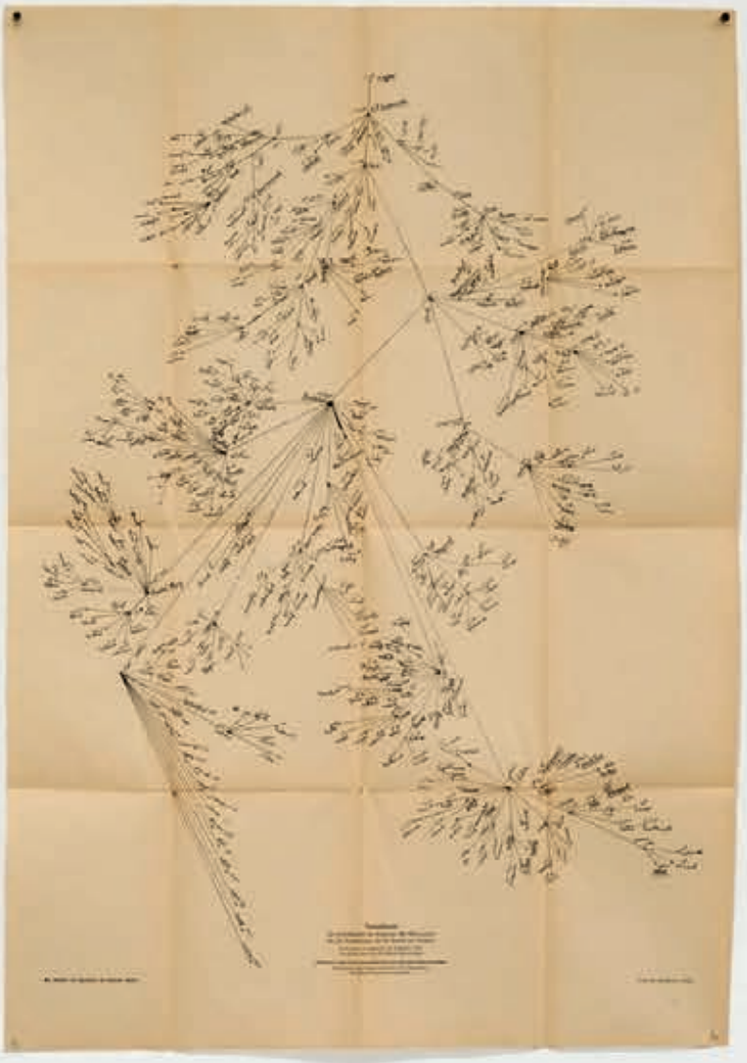
"Tu hijo, Lavinj, ha ingresado
en el templo de Lalish Nurani".


LEGALIZE IT


٢٨
الدفاع الوطني
National Defence
اربعة حفلات يوميا
GLOBE




STREIFGEBIETE DER BEDUINEN
(NOMADEN UND HALBNOMADEN)
IN PALÄSTINA, TRANSJORDANIEN UND AUF DEM SINAI
ÄGYPTEN
OBER
SUDAN
STREIFGEBIETE DER BEDUINEN
(NOMADEN UND HALBNOMADEN)
IM HEDJAZ
DIE BEDUINEN
DIE BEDUINEN




DIE REDUZIERTEN
DIE REDUZIERTEN

Máquinas esquizo

Geopsiquiatría es una de las denominaciones que se ha dado a la psicoterapia institucional desarrollada por Agnès Masson, Lucien Bonnafé y Francesc Tosquelles en el Hospital Psiquiátrico de Saint-Alban-sur-Limagnole durante las décadas de 1930 a 1960. Situado en el departamento francés de Lozère, las instalaciones ofrecían una serie de limitaciones que los sucesivos responsables supieron transformar en oportunidades para la experimentación dentro y fuera del recinto, entendiendo su labor como un trabajo migratorio en el territorio que se expandía hacia una geografía humana[42]. También hubo algo de migración en el relato fundacional de la clínica La Borde, cuando el psiquiatra Jean Oury y una treintena de pacientes vagaron durante dos semanas hasta encontrar las condiciones necesarias en Cour-Cheverny. En ambas iniciativas subyace un cierto sentido nomádico, maquínico, a la hora de plantear su organización: la transferencia unidireccional entre analizante y analizado, entre médico y enfermo, deviene vehicular al insertarse en relaciones de grupo con intercambios constantes, convirtiendo a los supuestos pacientes a su vez en nuevos analistas; los aspectos materiales de la vida en común se resuelven mediante comités compuestos tanto por cuidadores como por personas hospitalizadas, cuyos roles van rotando periódicamente para no anquilosarse en estructuras cerradas[43].

Félix Guattari visitó el hospital de Saint-Alban entre 1956 y 1957, colaboró con Tosquelles en diversas iniciativas y ejerció durante años junto a Oury en La Borde, donde trató activamente de superar algunas de las contradicciones del psicoanálisis. Gracias a la invención del dispositivo analítico, la modelización freudiana-lacaniana marcó un enriquecimiento indudable en la producción de subjetividad, una ampliación de sus constelaciones referenciales y una nueva apertura pragmática. Pero el psicoanálisis rápidamente encontró límites en sus concepciones familiaristas y universalizantes, en su práctica estereotipada de la interpretación y, sobre todo, en su dificultad para expandirse más allá de la semiología lingüística. Por el contrario, partiendo de la tensión primordial entre estructura y máquina, entre capitalismo y esquizofrenia, la «metamodelización esquizoanalítica» —el esquizoanálisis— que propone Guattari no tratará de simplificar el complejo, sino que trabajará para su complejización, su enriquecimiento procesual, la toma de consistencia de sus líneas virtuales de diferenciación. No recaerá en un dualismo consciente-inconsciente, sino que favorecerá un inconsciente maquínico que superpone múltiples estratos de subjetividades y que está más vuelto hacia praxis presentes que hacia regresiones sobre el pasado. Tampoco permanecerá en el modelo de la neurosis para trabajar desde la representatividad de las estructuras y el lenguaje, sino que tomará como base el modelo de la psicosis para concentrarse en la productividad de las máquinas abstractas[44]. Las consecuencias y debates que ha suscitado este enfoque son amplios y llegan hasta la actualidad. El documental *The Deviant Majority. From Basaglia to Brazil* [La mayoría marginada. De Basaglia a Brasil, 2021, pp. 90-91], de la artista Dora García, recoge algunos aspectos del paradigma ético-estético guattariano y los pone en discusión con los planteamientos de la antipsiquiatría practicada por Franco Basaglia. Mediante filmaciones de talleres y entrevistas a integrantes de la Accademia della Follia [Academia de la Locura] del hospital psiquiátrico de Trieste, el colectivo alemán Sozialistisches Patientenkollektiv [Colectivo Socialista de Pacientes] o el Centro de Teatro do Oprimido de Río de Janeiro, García señala la potencialidad del arte para cuestionar ciertas convenciones sociales que limitan nuestra realidad[45]. Las experiencias artísticas, teatrales, editoriales o de cine cumplen un papel fundamental en la dinamización de los lazos sociales y en la creación de espacios de subjetivación.

El esquizoanálisis conlleva también la invención de toda una terminología que pueda dar consistencia a nuevos campos de posible: máquina y no pulsión, flujo y no libido, territorio existencial y no instancias del yo o

42 / *Tosquelles. Como una máquina de coser en un campo de trigo* [cat. exp.], óp. cit, pp. 60-61.

43 / Gabriela Berti, Sandra Forcadell, Lucía Serra y Miriam Sol (del Grupo Esquizo Barcelona), «El pensamiento desde la frontera: de Tosquelles a Guattari» en Gabriela Berti (coord. ed.), *Félix Guattari. Los ecos del pensar entre filosofía, arte y clínica*, Barcelona, HakaBooks.com, 2013, pp. 47-71.

44 / Guattari, «Metamodelización esquizoanalítica», *Caosmosis*, óp. cit. pp. 75-96. También Anne Querrien, «L'inconscient machinique», texto inédito realizado en el marco del proyecto *maquinaciones*.

45 / Ver Félix Guattari y Suely Rolnik, *Micropolítica. Cartografías del deseo*, trad. Florencia Gómez, Madrid, Traficantes de Sueños, 2006.

transferencia, universos incorporales y no complejos inconscientes y sublimación, entidades caósmicas y no infraestructura y superestructura[46]. En este sentido, el caso del artista catalán Albert Porta, conocido como Zush y después Evru, resulta de especial interés para explorar las concomitancias de la máquina de guerra con la máquina esquizo. En el año 1968, durante un periodo de ingreso en el Instituto Frenopático de Barcelona, un compañero diagnosticado con esquizofrenia le grita «Zush» de repente. A partir de entonces, Porta asume el nombre de Zush como propio y funda Evrugo Mental State (pp. 94-95), un territorio a la vez real e imaginario que él mismo describe como parodia del concepto de Estado: su principal industria es el armamento irónico, armas que matan de gusto y de hilaridad; su patrimonio, las ideas; su estrategia, la autocuración creativa. Para este espacio mental-físico-artístico-científico-místico que habita, Zush inventa una bandera, un himno, una moneda, un pasaporte, un mapa, un sistema de relaciones diplomáticas e incluso una lengua con su alfabeto particular. Toda esta parafernalia de iconografía estatal se expone junto a *Casa Buja* (1995/2000, pp. 92-93), un cubo blanco adaptado a las dimensiones de su cuerpo y profusamente dibujado en sus caras interiores que, dentro del cubo blanco del museo, a su vez imbrica ciertas formas de institucionalidad tradicionales. En 2001, Porta cambió su nombre de Zush a Evru, transformando de alguna manera esa ficción multidimensional en un vector de singularización radical.

En una línea similar, el artista peruano Fernando Gutiérrez, conocido como Huanchaco, explora la cosmología de la religión minoritaria Alfa y Omega, fundada por su compatriota Antonio Córdova Quezada y basada en los más de cuatro mil rollos de escritos y dibujos que le fueron revelados telepáticamente al mesías chileno Luis Soto Romero en la década de 1970. Tras entrar en contacto con dicha comunidad, Huanchaco investiga la filosofía disruptiva que proponen dichos manuscritos, definida como un «comunismo celestial con pensamiento de niño», y consigue permiso para copiar algunos de los rollos. El resultado, *Manual para hablar con Dios* (2018, pp. 7, 96-97), es una reinterpretación de cincuenta láminas de esa biblia latinoamericana apócrifa, realizadas con máquina de escribir y dibujo sobre papel blanco. A partir de su propia copia, Huanchaco crea a su vez unas partituras sonoras, utilizando una versión moderna del sintetizador soviético ANS, con el fin de transmitirlas al espacio exterior por medio de ondas de radio y así restablecer el contacto con el Padre Solar. Este concierto «rizomusicosmológico»[47], performado en colaboración con el grupo de música electrónica experimental Vlubä, tuvo lugar el 22 de agosto de 2016 en el desierto de Chilca, un supuesto punto privilegiado de contacto extraterrestre cercano a Lima, y quedó registrado en el vídeo *Transmisión de rollos telepáticos* (2018).

La glosolalia más oficiosa que oficial en Zush/Evru y las transcodificaciones sucesivas del Verbo divino en Huanchaco definen rasgos comunes a las obras que se presentan alrededor del eje *Máquinas esquizo*. Ya no se trata simplemente de ser extranjero en la propia lengua, como ocurría por ejemplo en Georges Adéagbo, Rabih Mroué o Rojava Film Commune, sino también de evitar el logocentrismo para explorar otros modos de comunicación. El enfoque esquizoanalítico sigue considerando la palabra un medio esencial por su condición de soporte de ritornelos existenciales, pero implica además los rasgos de la fisonomía, las posturas, las conformaciones espaciales, los ritmos, las producciones maquínicas de signo; en definitiva, todo lo que cortocircuita las cadenas significacionales[48]. La contribución de la artista británica Gee Vaucher a *maquinaciones* escenifica a través de distintos medios esa ruptura en la comunicación habitual, normativa: la serie de retratos *Children Who Have Seen Too Much Too Soon* [Niños que han visto demasiado, demasiado pronto, 2006-2007, pp. 98-101], así como sus vídeos *Angel* [Ángel, 2012] y *Silence* [Silencio, 2020], sugieren un límite de lo expresable a partir del sistema pared blanca-agujero negro del rostro[49]; su libro *Lost* [Perdidos, 2018, pp. 187-191] compila miles y miles de dibujos de figuras de palo, que representan otras tantas víctimas de la Primera Guerra Mundial.

46 / Guattari, *Caosmosis*, óp. cit., p. 153.

47 / Ronald Bogue, «Rhizomusicosmology», *SubStance*, vol. 20, nº 3, issue 66, 1991, pp. 85-101.

48 / Guattari, *Caosmosis*, óp. cit., p. 155.

49 / Deleuze y Guattari, «Año cero – Rostridad», en *Mil mesetas*, óp. cit., pp. 173-196. También Guattari, *La revolución molecular*, óp. cit., p. 549 y ss.

Por otro lado, en la Sala de Protocolo del Edificio Sabatini, la artista gallega Loreto Martínez Troncoso despliega una instalación multifónica con el título de *Poemarios garabato* (2023, pp. 102-103). A partir de la proclama «conspirar significa respirar juntos» —defendida por Radio Alice y su círculo en la década de 1970, incluida por Guattari en su guion *Proyecto para un film sobre radio libre* (ca. 1977) y puesta al día tras la pandemia de la COVID-19[50]—, Martínez Troncoso propone un espacio de escucha «caósmico» donde el sonido se transforma en ruido y viceversa, en sintonía con los movimientos y la proximidad de los visitantes. En el centro de la sala, una gran caja de transporte entreabierta deja escapar cables como tentáculos o hiedra, los cuales van cubriendo partes de la arquitectura hasta activar unos altavoces manipulados expresamente para buscar nuevas sonoridades y coloraciones posibles. A la manera de una radio clandestina recién montada, las ondas convocan una multiplicidad de psicofonías, tartamudeos, ventriloquías, voces mentales y emocionales, así como reverberaciones de exposiciones, conferencias o performances pasadas que componen la memoria del edificio en tanto que hospital transformado en museo. En algunas de las paredes, varias esquizocartografías dibujadas con carbón, referidas ya al grito particular de un niño diagnosticado con trastorno del espectro autista o a la necesidad generalizada de reaccionar ante algo que nos afecta, generan otro tipo de eco, de interferencia. El resultado es una escultura sonora viviente, respiración colectiva de un cuerpo sin órganos, que tantea los límites de la audibilidad y la inteligibilidad para explorar vías de una semiología a-significante.

Según Deleuze y Guattari, las formaciones salvajes son orales, vocales, pero no porque carezcan de un sistema gráfico: un baile sobre la tierra, un dibujo sobre una pared, una marca sobre el cuerpo son un sistema gráfico, un geografismo, una geografía. Estas formaciones son orales precisamente porque tienen un sistema gráfico independiente de la voz que no se ajusta ni se subordina a ella, pero que se coordinan en una organización radiante y pluridimensional[51]. En el cómic *Esquizoide* (1978, pp. 104-105), del gallego Antón Patiño, varios dibujos de cabezas humanas se superponen con palabras escritas prácticamente ilegibles. Ambos se orientan hacia arriba o abajo y hacia la izquierda o la derecha, multiplicados en un mar de partículas dispersas. En la primera parte, las gruesas líneas negras que delimitan las viñetas comienzan a fracturarse, a abrirse a la heterogeneidad. En la segunda, las divisiones desaparecen en favor de un plan de consistencia anárquico, sin secuencialidad, donde proliferan los bocadillos de diálogo con rayas en lugar de palabras: imagen-constelación, signos-raíz, mapa ingrávido[52]. En la performance *Corbeaux* [Cuervos, 2017, pp. 106-107], de la coreógrafa marroquí Bouchra Ouizguen, un grupo de mujeres tocadas con unos característicos pañuelos utilizan sus cuerpos como instrumentos para crear una escultura viva que combina silencios dramáticos, gestos violentos y gritos rítmicos semejantes a graznidos, incorporando ciertos movimientos de los cuervos que dan título a la pieza. Inspirada tanto en el interés de la literatura persa de los siglos IX al XII por la sabiduría de los dementes como en los rituales de Isawa y Hmadcha propios de Marrakech, la propuesta convoca momentos colectivos de trance y transformación. El vídeo expuesto, que registra una versión de la performance rodada en un paraje desertizado, enfatiza mediante tomas parciales que no se trata de una masa actuando al unísono según un patrón uniformizante, sino de una banda con múltiples focalizaciones, o más bien de una bandada en pleno surgimiento[53]. Por su parte, en la videoinstalación *Between the Waves* [Entre las olas, 2012, pp. 108-111], de le artista indie Tejal Shah, compuesta por cinco canales audiovisuales simultáneos, algunos personajes parecen comunicarse entre sí mediante los destellos que producen los abalorios de su indumentaria y un utensilio con forma de medialuna al reflejar la luz del sol. Otros lo hacen mediante una coreografía actuada entre los desechos de chatarra y plástico de un vertedero situado a las afueras de una megalópolis. Frente a este paisaje de distopía ecológica, aprovechan distintas partes de sus cuerpos, incluidas unas prótesis en forma de cuerno de unicornio, para mantener relaciones sexuales entre sí y entablar vínculos con otros elementos no humanos del

50 / Ver Franco «Bifo» Berardi, *Respirare. Caos y poesía*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2020.

51 / Deleuze y Guattari, *El Anti-Edipo*, óp. cit., p. 195. También Guattari, «La oralidad maquínica y la ecología de lo virtual», *Caosmosis*, óp. cit., pp. 109-120.

52 / Ver Antón Patiño, *Caosmos. Encrucijada y espacio simbólico*, Madrid, Roberto Ferrer, 2007.

53 / Deleuze y Guattari, «1914. ¿Uno o varios lobos?», en *Mil Mesetas*, óp. cit., pp. 33-45.

entorno, difuminando los límites entre géneros y especies desde una perspectiva posporno. Las obras de estos tres artistas movilizan la oralidad maquínica de formas distintas para extraer dimensiones intensivas, a-temporales, a-espaciales, capaces de engendrar formas de subjetividad radicalmente mutantes.

De este modo, el devenir como constante mutación y agenciamiento se convierte en una operación fundamental del pensamiento de Deleuze y Guattari: devenir-intenso, devenir-animal, devenir-imperceptible. Estos agenciamientos son fundamentalmente libidinales e inconscientes: se componen, descomponen y recomponen sin una unidad molar que les dé forma, pues los devenires se producen siempre en el nivel molecular. Cada multiplicidad es sináptica, simbiótica, en su devenir reúne animales, vegetales, microorganismos, partículas locas, toda una galaxia. La voz robótica y desnaturalizada que habla en el vídeo *The Neon Hieroglyph* [El jeroglífico de neón, 2021, pp. 112-113], de la artista británica Tai Shani, parece apuntar en esta dirección cuando apela a átomos verdes que se transforman en electrones verdes y luego en protones y neutrones verdes, *quarks* verdes que desembocan en un comunismo verde eternamente horizontal, poroso y comunicante. A través del cornezuelo del centeno, hongo parasítico que contiene ácido lisérgico, Shani conecta nueve historias de distintos tiempos y lugares para proponer una revisión feminista de la psicodelia. Antes de la sintetización sistemática del LSD, el consumo solía producirse por accidente en contaminaciones colectivas, a diferencia de otras sustancias tradicionalmente relacionadas con experiencias premeditadas, individuales y masculinizadas. Desde esta ficción pospatriarcal, las alucinaciones colectivas del cornezuelo modifican las coordenadas sensoriales y permiten acceder a un universo de micropercepciones desde el cual imaginar otros futuros. Un cuerpo drogado, como un cuerpo hipocondríaco, paranoico, esquizofrénico o masoquista, parte de la corporalidad para llegar a su borde, para deshacer el cuerpo, que no es más que un conjunto de válvulas, cámaras, esclusas, recipientes o vasos comunicantes. Cuerpo sin órganos no porque renuncie a ellos, sino porque se opone a su organización formando un organismo[54]. Así ocurre en los dibujos de gran formato de la artista argentina Florencia Rodríguez Giles pertenecientes a la serie *Biodélica* (2018, pp. 114-115). En ellos se observa una orgía poshumana en la que, en términos guattarianos, tienen lugar múltiples acoplamientos sensuales y fusiones gozosas. El díptico seleccionado presenta con detalle casi hiperrealista un exuberante caos de torsos, piernas, manos, lenguas, vulvas, aletas, pieles, ojos, pelos, garras, músculos, trenzas, máscaras; fragmentos humanos, animales y otros simplemente inclasificables que exploran mutuamente sus anomalías y se entregan a la creación de un mundo infinitamente diverso mediante la conexión de deseos, la conjunción de flujos, el *continuum* de intensidades.

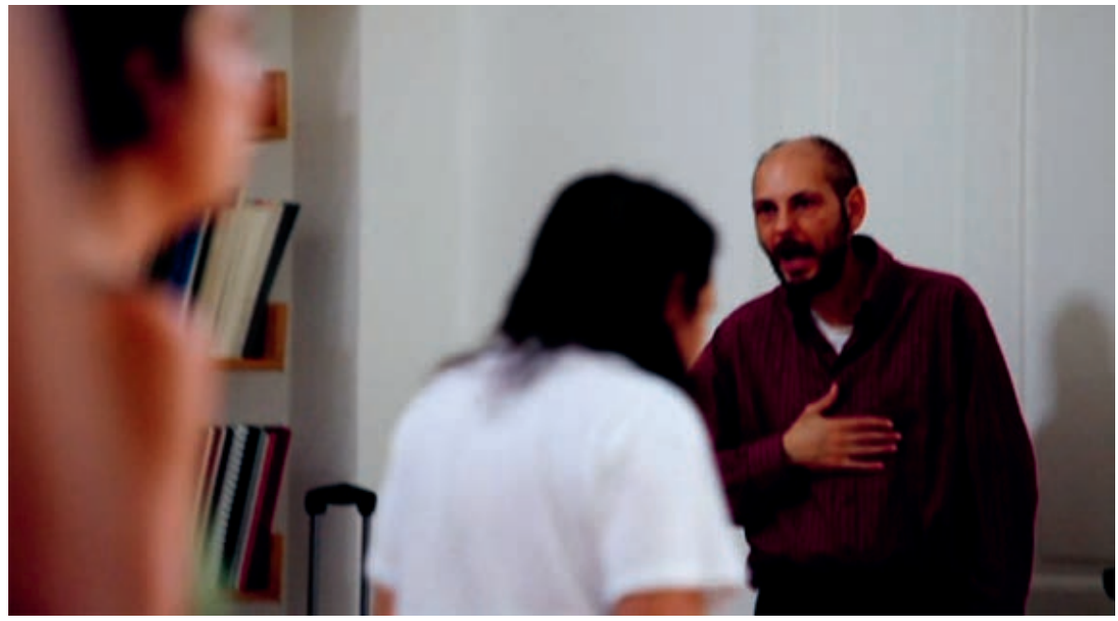
54 / Deleuze y Guattari, «28 noviembre 1947. ¿Cómo hacerse un cuerpo sin órganos?», en *Mil mesetas*, óp. cit., pp. 155-171.


Tiene diversos intereses.

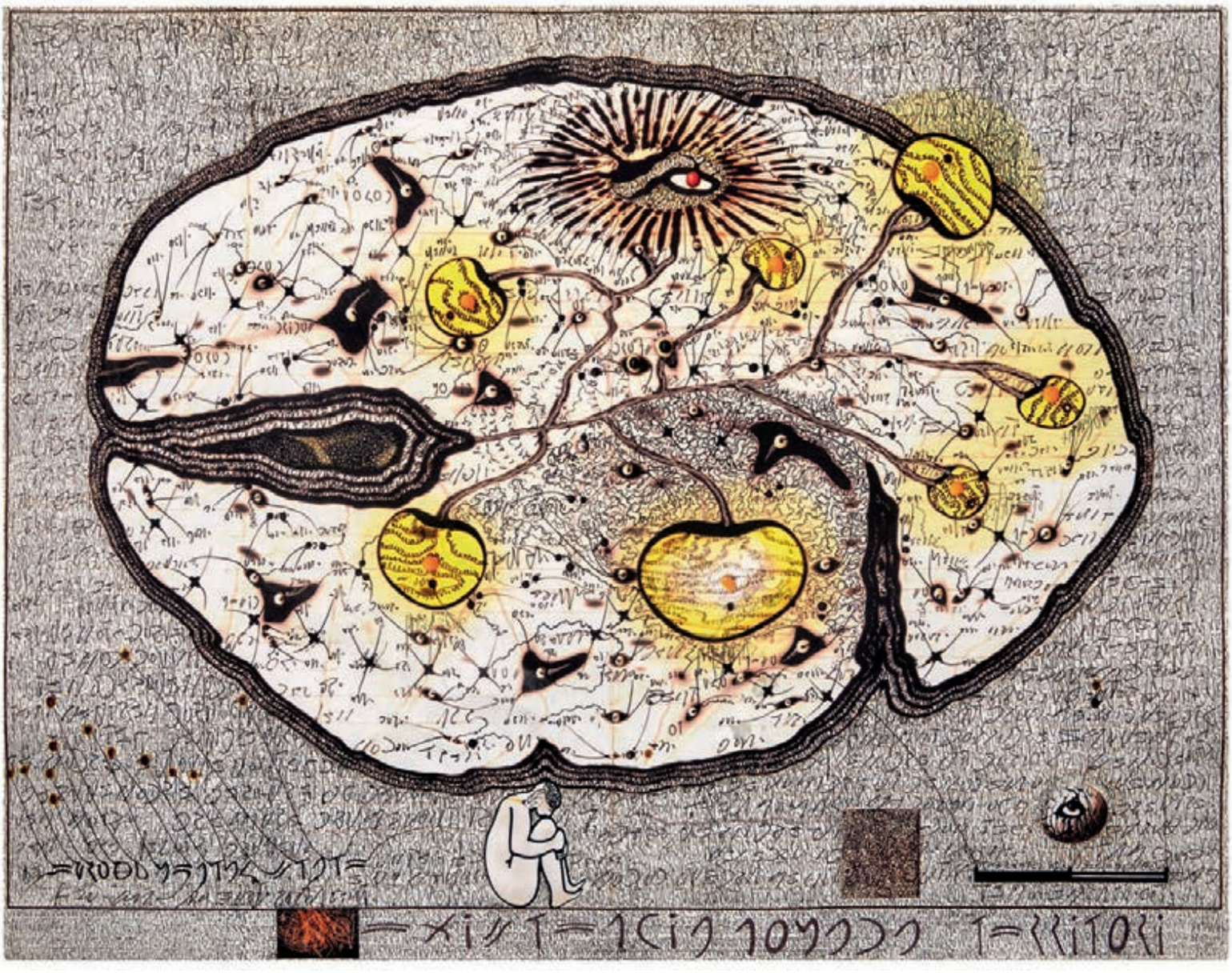

Pero lo importante es la práctica
de *ethica-esthetica*.

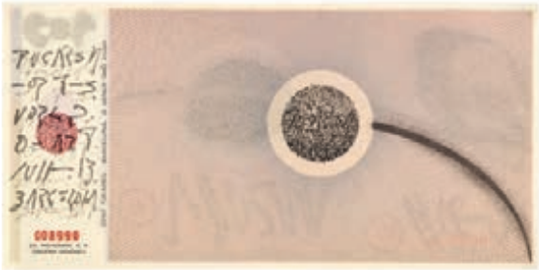

El movimiento de anti-psiquiatría
en Brazil fue inspirado por Basaglia.


Guattari, ven a darte
un electroshock *chez nous*.




Sentidlo estirarse... Arriba.
Ahora barbilla en el pecho.





TOGHITHEST ZAT VITULA VUL TEDRED
MINURA BLICK GEBUCK - ERNICDAS

DIPRIDE ZAT TACURA VUL DOTRIB
WASMIRA BLICK GLERIB - NETRUNA.

ODIRAM ZUSH ZOENI EROMULSTA
EROFU SKEDRA OS-EVRUGO

TOGHITHEST ZAT VITULA VUL TEDRED
MINURA BLICK GEBUCK - ERNICDAS

DIPRIDE ZAT TACURA VUL DOTRIB
WASMIRA BLICK GLERIB - NETRUNA

ODIRAM ZUSH ZOENI EROMULSTA
EROFU SKEDRA OS - EVRUGO

TOGHITHEST ZAT VITULA VUL TEDRED
MINURA BLICK GEBUCK - ERNICDAS

DIPRIDE ZAT TACURA VUL DOTRIB
WASMIRA BLICK GLERIB - NETRUNA

ODIRAM ZUSH ZOENI EROMULSTA
EROFU SKEDRA OS - EVRUGO

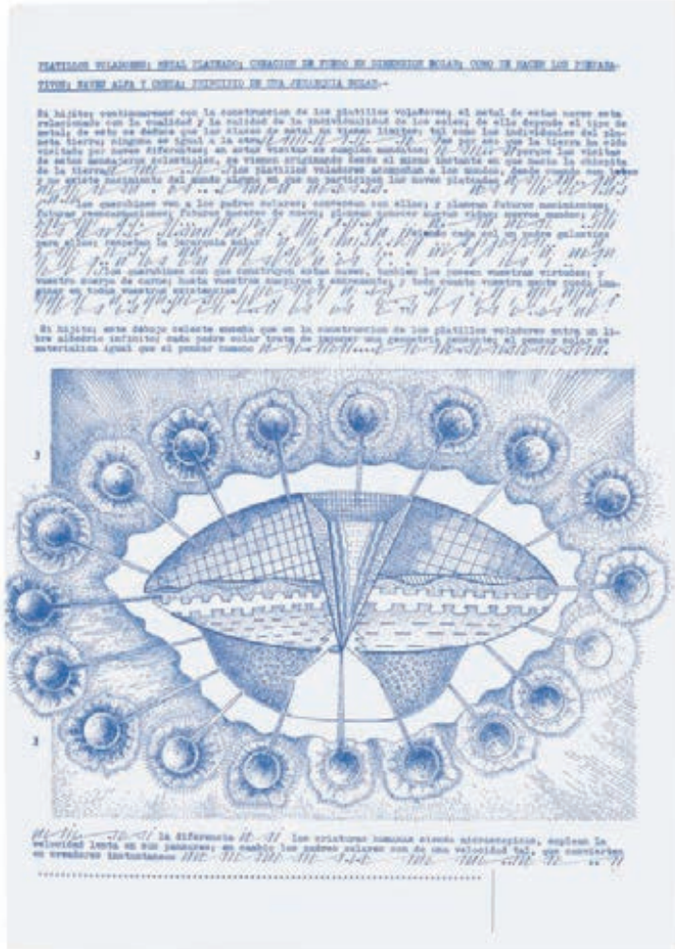
TOGHITHEST ZAT VITULA VUL TEDRED
MINURA BLICK GEBUCK - ERNICDAS

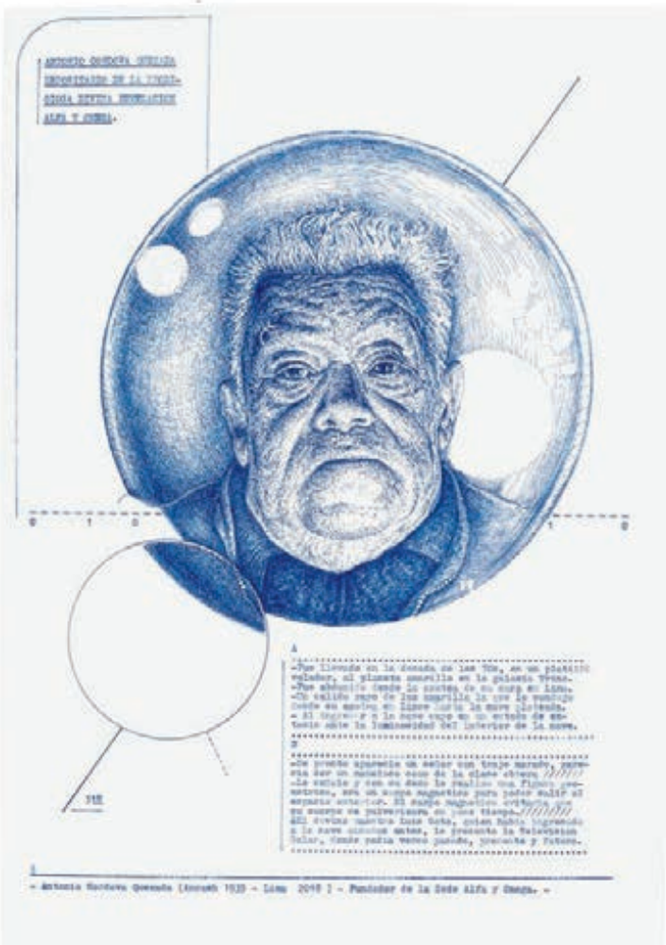
DIPRIDE ZAT TACURA VUL DOTRIB
WASMIRA BLICK GEBUCK - NETRUNA

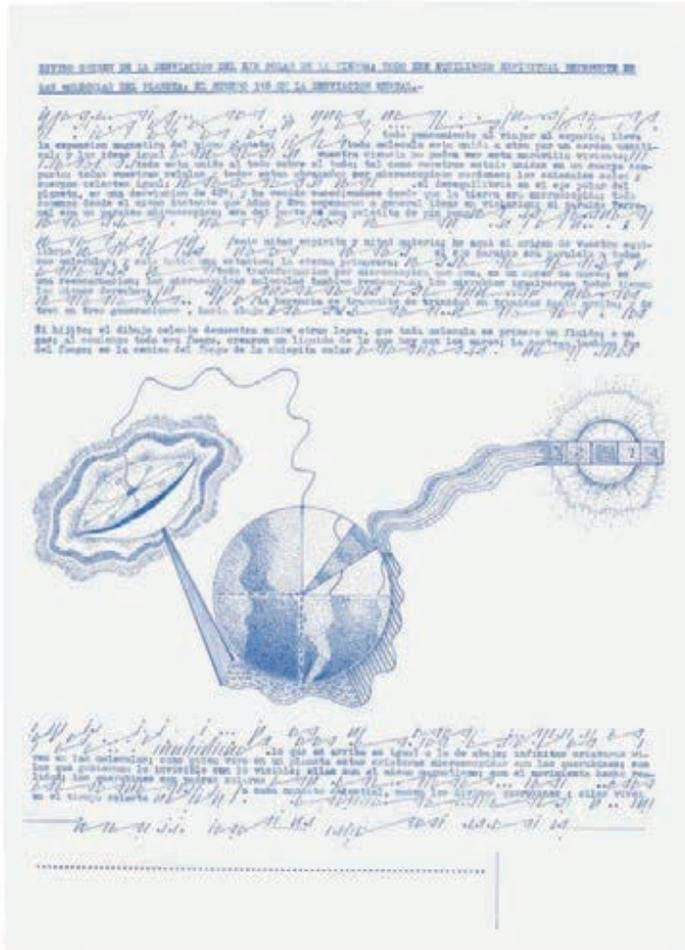
ODIRAM ZUSH ZOENI EROMULSTA
EROFU SKEDRA OS - EVRUGO

EVRUGO MENTAL STATE IS IT


MANUAL PARA HABLAR CON DIOS
AΩ







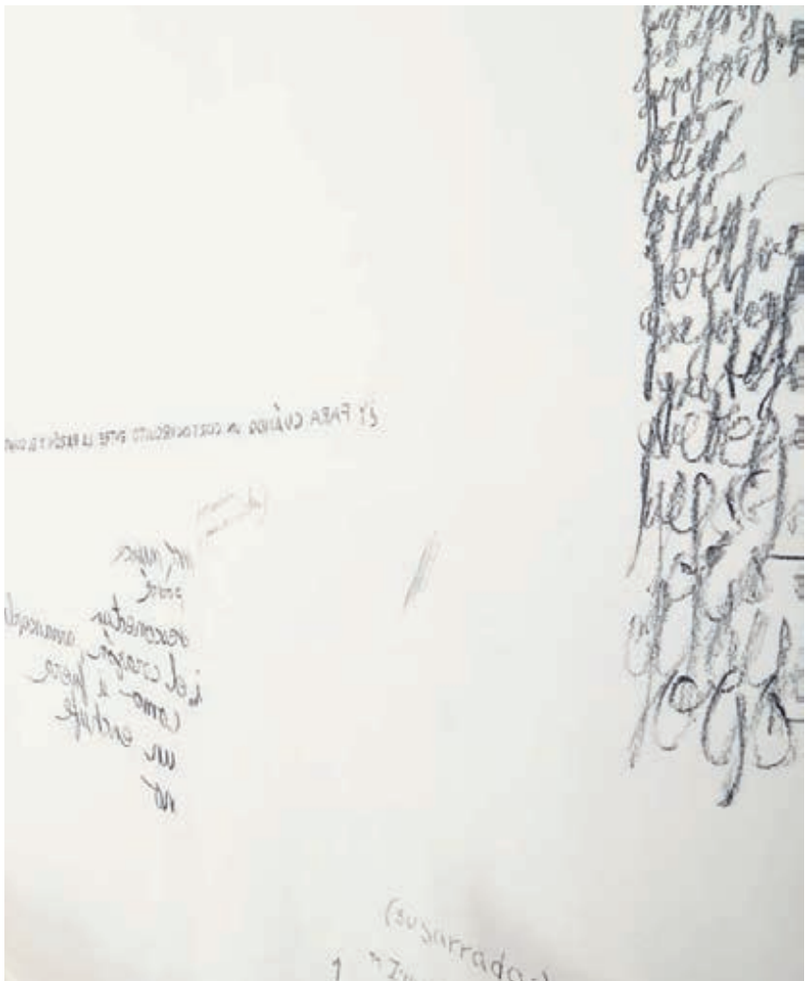
alfa = A

omega = O

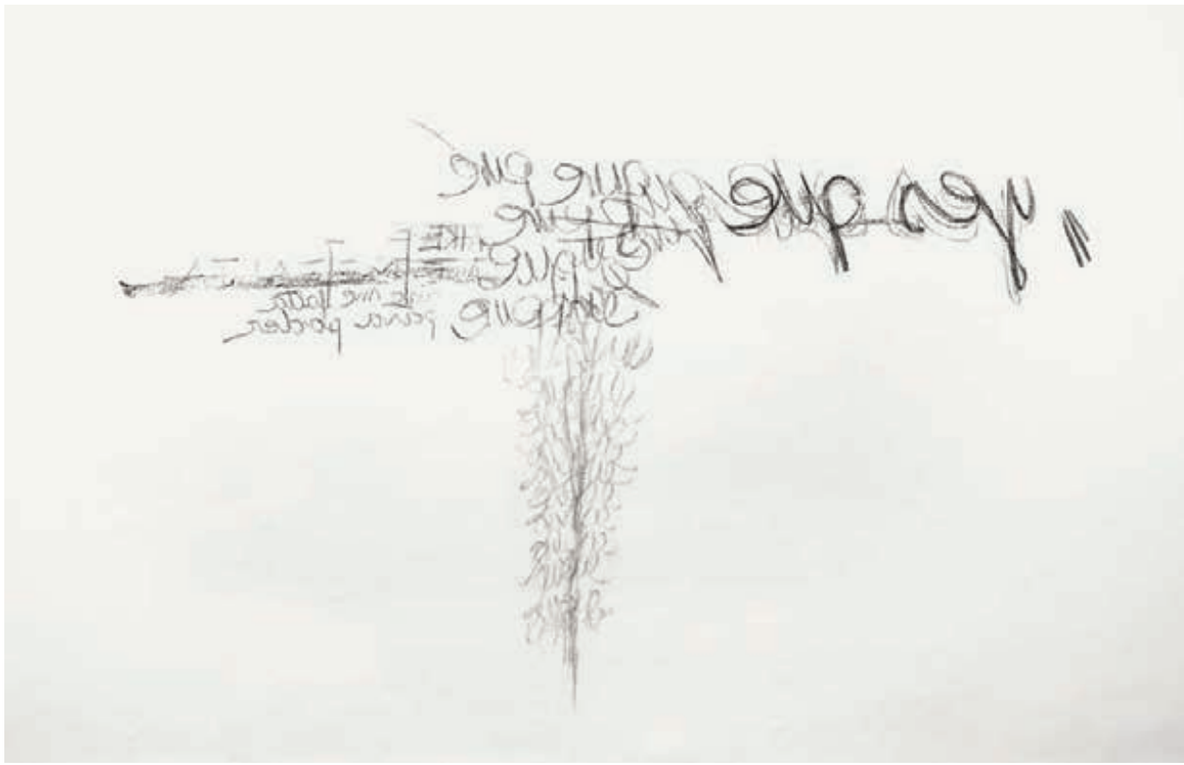
planeta amarillo = PA

SOLO LA FILOSOFIA COMUNISTA ES DEL REINO DE LOS CIELOS; LA DOCTRINA DEL COMERC DE DIOS, ES EL PUENTE ENTRE LAS ESCRITURAS Y EL COMUNISMO TERRENAL .-

En el lejano planeta amarillo, ya vivian la ley de los cielos abiertos; esta civilizacion tenia entre otras , ciencias la de la psicologia geometrica; de los furu-ros emanoides; por eso, emplearon tal geometria, en los dibujos profeticos; ellos sabian que sus piedras grabadas, atraerian la atencion del actual humanidad; estas piedras fueron estudiadas por ellos, en una cien-cia, en que participo la matematica viviente; la misma matematica, que se emplea en los soles Alfa y Omega, para crear espiritus pensantes.....

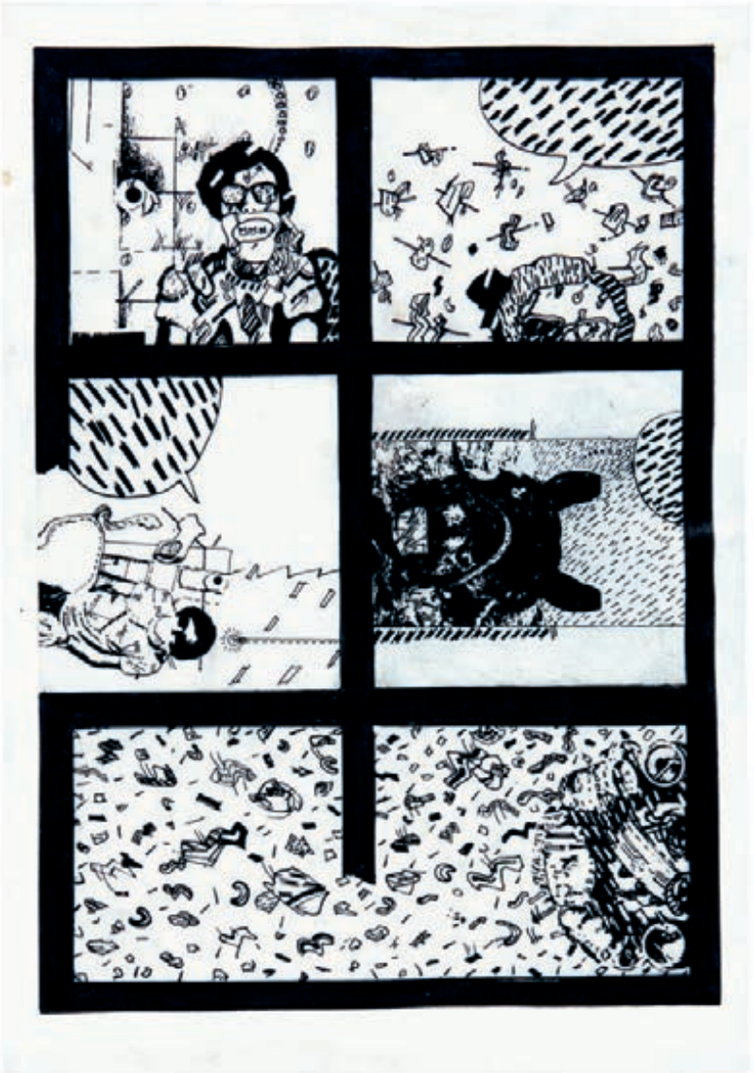



HAY ALGO QU
surge
erse a existir
vibrar
bullar
pezar
(y cuando se me rompe yo vuelvo
me la guardo a mi bolsillo
por si acaso)

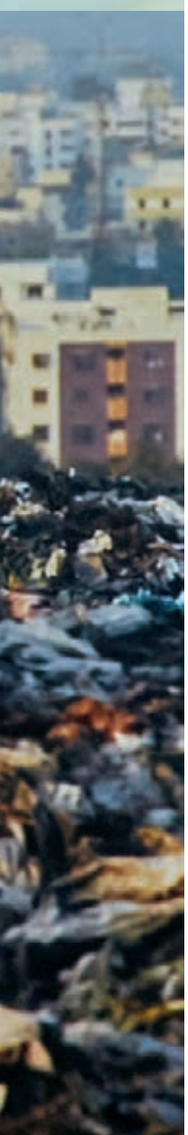


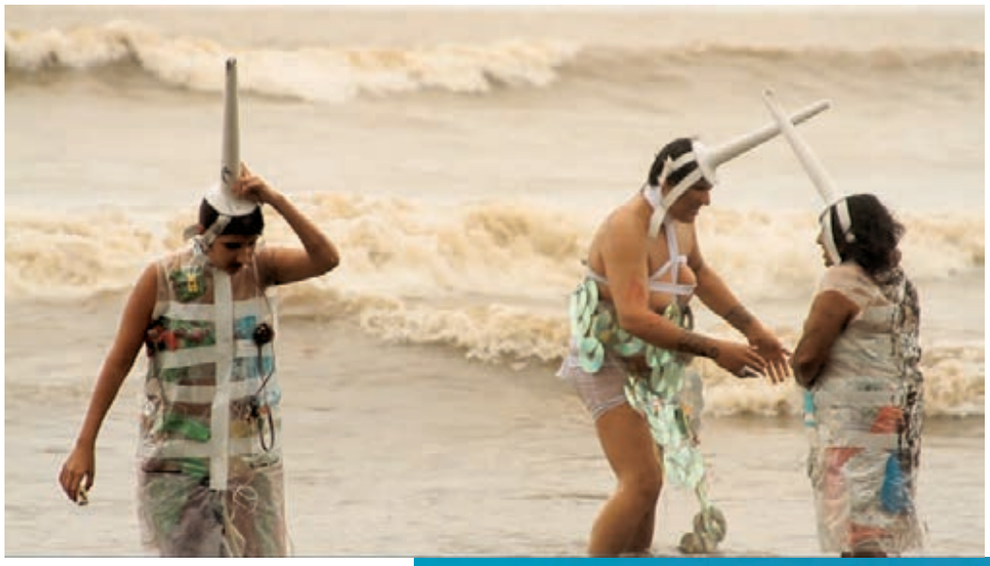

VERDE
MORTA
IGUALDADE DE OPORTUNIDADES PERO O POETA


ESQUIZOIDE
ESQUIZOIDE
ANTON PATIÑO
"ESQUIZOIDE"/Anton Patiño




غراب





We are green, green atoms

The sexual and asexual reproduction of fungus

Página 112: Somos átomos verdes, verdes. / la reproducción sexual y asexual del hongo

Máquinas de cine y cuidados

El esquizoanálisis trabaja a partir de la distinción conceptual entre grupos sometidos y grupos sujetos, aunque el sentido de colectividad que emana de las máquinas esquizo no es exactamente el mismo que el de los grupos. Lo colectivo subsume elementos de intersubjetividad humana, pero también módulos sensibles y cognitivos prepersonales, procesos microsociales, fragmentos del imaginario; actúa de la misma manera sobre formaciones subjetivas no humanas, maquínicas, técnicas o económicas que sobre flujos semióticos, materiales o sociales[55]. Por ello, el agenciamiento colectivo de enunciación se sostiene sobre una particular tetravalencia. Félix Guattari establece un primer eje horizontal que incluye dos segmentos: uno de contenido, de acciones y pasiones, mezcla de cuerpos que actúan los unos sobre los otros; otro de expresión, de actos y enunciados, transformaciones incorporales que se atribuyen a los cuerpos. Pero, según un eje vertical, el agenciamiento tiene por un lado partes territoriales o reterritorializadas que lo estabilizan y, por otro, máximos de desterritorialización que lo arrastran[56]. La organización interna de la clínica La Borde, la Fédération des groupes d'études et de recherches institutionnelles (FGERI), los autodenominados grupúsculos de mayo de 1968, el Centre d'études, de recherches et de formation institutionnelles (CERFI), las radios libres en Francia e Italia o el movimiento verde son algunas plataformas del entorno próximo de Guattari que pretendieron funcionar como agenciamientos colectivos de enunciación[57].

El cineasta francés François Pain, compañero de Guattari durante décadas, reflexiona junto a François Marcelly-Fernandez acerca de estas ideas. Su contribución al proyecto *maquinaciones* lleva por título *Polígono de sustentación/ACE (Agenciamiento Colectivo de Enunciación)* (2023, pp. 126-127), una videoinstalación con tres canales sincronizados. La conjunción de la imagen y el sonido de estos canales permite relacionar materiales dispares y formar con ellos hasta seis agenciamientos colectivos de enunciación sucesivos. Las entrevistas a Guattari, Jean Oury y Francesc Tosquelles, a veces independientes y a menudo entrecruzadas, sirven de hilo conductor para problematizar asuntos como el posicionamiento político de la psicoterapia institucional, el impacto de la violencia contemporánea sobre las formas de subjetividad, la autogestión de los clubes sociales en las clínicas como instrumento para sanar a la colectividad, la necesidad de respetar la libre circulación en la distribución arquitectónica del hospital, los flujos maquínicos que se dan en estas instituciones o las resonancias personales y generacionales de un filme contestatario como *Zéro de conduite* [Cero en conducta, 1933], de Jean Vigo. Los documentos complementarios a estas entrevistas, que van desde imágenes de movimientos políticos o bélicos de comienzos del siglo XX hasta diversas manifestaciones callejeras recientes, pasando por un amplísimo archivo visual sobre la actividad en los hospitales de Saint-Alban y La Borde, complejizan la trama de ideas y referencias de los tres pensadores.

La propuesta de François Pain muestra algunas funciones del cine sobre las cuales el propio Guattari reflexionó en repetidas ocasiones. El cine puede ser máquina del eros, entendida como interiorización de la represión, y a la vez máquina del deseo liberado, aunque no hay cine político por un lado y cine erótico por otro. El cine es político cualquiera que sea su objeto: cada vez que representa a un hombre, una mujer, un niño o un animal, toma partido en la microlucha de clases que refiere a la reproducción de modelos de deseo. En cada producción, secuencia y encuadre se elige entre una economía conservadora y un quiebre revolucionario[58]. El modelo más extendido de cine es el comercial, de masas, convertido en una industria de engaño y reclutamiento que consiste en hacer que las personas asimilen las formas de representación dominantes, ya sea voluntariamente o por la fuerza. En este sentido, la directora

55 / Guattari, *Caosmosis*, óp. cit., p. 89.

56 / Deleuze y Guattari, *Mil mesetas*, óp. cit., p. 92.

57 / Anne Querrien, «L'agencement collectif d'énonciation», texto inédito realizado en el marco del proyecto *maquinaciones*.

58 / Guattari, «El cine: un arte al servicio de las minorías», en *La revolución molecular*, óp. cit., pp. 379-424.

francoargelina Dania Reymond ha elaborado sutiles pero demoledoras críticas contra ciertas prácticas coloniales. En su cortometraje *La Tempête* [La tormenta, 2016, pp. 122-123], rodado en blanco y negro como el filme de Vigo, un grupo de niños extiende un rollo de papel charol sobre el suelo y recorta formas cuadradas para tapar con ellas los cristales de un gran ventanal. Están transformando el aula de una escuela en una improvisada sala de cine, pero, al aislar lumínica y acústicamente el interior respecto del exterior, de alguna manera también están trazando una línea divisoria entre la realidad y la ficción. Sin solución de continuidad, imágenes de archivo muestran la propaganda audiovisual francesa de mediados del siglo XX, que presenta la llegada de los cinebuses desde la metrópoli hasta el límite con el desierto argelino como una campaña de información, educación y entretenimiento destinada a difundir la cultura cinematográfica. Antes y después de mostrar esos discursos propagandísticos oficiales, una voz en *off* recuerda en primera persona una experiencia similar a la de aquellos niños y su fascinación con el ruido hipnótico del proyector, pero también, aprovechando los paralelismos tecnológicos entre aparatos de captura fotográfica y armamento militar, descubre que todo aquello no era otra cosa que el preludio de la llegada de los camiones del ejército colonial y el comienzo de una larga guerra contra Francia por la independencia.

La contraposición de dos versiones sobre un mismo relato en pugna, con la imagen en movimiento como campo de batalla, es también el tema de fondo en *Objects to Relate to a Trial (The Door)* [Objetos a relacionar en un juicio (La puerta), 2020, pp. 124-125], del artista griego Vangelis Vlahos. Este proyecto explora el caso de la estudiante universitaria Aggeliki Spyropoulou, sentenciada a veintiocho años de condena por su participación en 2015 en el intento de hacer saltar por los aires parte de la prisión de Korydallos, en Atenas, para liberar a miembros del grupo anarquista de guerrilla urbana Conspiración de las Células de Fuego. El punto de partida es un vídeo registrado por las cámaras de seguridad de una empresa química en el que se puede apreciar a la joven Spyropoulou comprando algunos de los componentes necesarios para fabricar bombas, motivo suficiente para ser acusada de terrorismo. Mediante un *decoupage* próximo a la estética forense, Vlahos se apropia de ese metraje y lo reelabora bajo la forma de un guion escrito con el lenguaje de análisis cinematográfico internacional, enfatizando en él la información técnica relativa al encuadre, los ángulos de cámara y los elementos espaciales y sonoros. El texto resultante se desplaza verticalmente sobre una imagen fija del rostro de Spyropoulou, que va apareciendo y desapareciendo detrás de los barrotes horizontales que forman las frases. Al reducir la polisemia del audiovisual a una mera interpretación verbal sujeta a las convenciones homogeneizantes y supuestamente neutrales del análisis cinematográfico, la obra de Vlahos imita como parodia los mecanismos de vigilancia del aparato de Estado y advierte sobre los procesos de codificación reterritorializante operados por sus regímenes semióticos.

Frente a este modelo de producción, circulación y recepción hegemónico del cine de masas, Guattari se interesó desde la teoría y la práctica por ciertos planteamientos que parecían invertir la situación y emplear sus recursos como un medio eficaz de expresión y de lucha. Como espectador-crítico, prestó atención a películas que visibilizaban transformaciones moleculares de la sociedad y sus instituciones, como *Coup pour coup* [Golpe por golpe, 1972], de Marin Karmitz; *Comme les anges déchus de la planète Saint-Michel* [Como los ángeles caídos del planeta Saint-Michel, 1978], de Jean Schmidt; o el proyecto colectivo *Deutschland im Herbst* [Alemania en otoño, 1978]. También prestó atención particularmente a aquellas que abordaban la psiquiatría desde diversos enfoques, de las cuales llegó a afirmar que tal vez hubieran inaugurado un nuevo periodo de la historia del cine[59]: *Family Life* [Vida en familia, 1971], de Ken Loach; *Asylum* [Asilo, 1972], de Peter Robinson; *Badlands* [Malas tierras, 1973], de Terrence Malick; *Ce gamin, là* [Ese chico de ahí, 1975], de Fernand Deligny; o *Histoire de Paul* [Historia de Paul, 1975], de René Feret. En estas propuestas el montaje se realiza a partir de encadenamientos a-significantes, en tanto que combinaciones semióticas abiertas a múltiples sistemas de intensidades externos.

59 / Guattari, *La revolución molecular*, óp. cit., p. 384.

Como creador, Guattari se embarcó en la redacción de varios guiones. El primero de ellos, *Projet de film au sujet des radios libres* [Proyecto para un film sobre radio libre, c. 1977], sigue las acciones de Elena y su acompañante esquizoide Ugo para recrear, con ciertas licencias poéticas, la irrupción de Radio Alice en el monopolio estatal de la comunicación durante los años de los levantamientos en Bolonia. Según recogían sus apuntes, la película debía ser filmada utilizando una de las primeras videocámaras portátiles inventadas por su amigo Jean-Pierre Beauviala, porque esto permitiría un tipo de plano liviano, libre, situado en medio de los eventos, captando los procesos de la vida real y dejando espacio para la improvisación. Poco después preparó junto a Robert Kramer un segundo guion sobre el autonomismo italiano, *Latitante* [Fugitivo, c. 1979], centrado en dos mujeres italianas fugitivas con un niño a cuestas que se establecen en Francia. Pero, sin duda, al que dedicó más esfuerzo fue a *Un amour d'UIQ* [Un amor de UIQ, c. 1980-1987], también en colaboración con Kramer y del que se conocen hasta tres versiones distintas. Se trata de un relato de ciencia ficción en torno a una inteligencia alienígena invisible e infinitamente pequeña, sin delimitación temporal o espacial fija ni afectación personológica constante ni opción sexual determinada, que los terrícolas denominan «Universo Infra-Quark». Al comienzo de la trama, este universo es solo una débil señal alojada en una muestra de cianobacteria que el microbiólogo Axel, perseguido por supuestos actos de terrorismo, logra contrabandear de un laboratorio de Bruselas. Cuando las interferencias en las ondas hertzianas provocadas por UIQ se van haciendo más fuertes, una comunidad de *squatters* instalada en una fábrica abandonada consigue establecer comunicación, primero, mediante traducciones (semióticas) similares a las de Huanchaco y, después, a través de transducciones (biológicas) similares a las de Abu Bakarr Mansaray o Tai Shani. Según el propio Guattari, el relato puede leerse en un primer nivel como un guion de cómic y, en un segundo nivel, como una proyección de problemáticas de orden filosófico, psicoanalítico e incluso psiquiátrico[60] en la que la noción de individuo se diluye en favor de otras coreografías cinemáticas del cuerpo, la voz y el lenguaje. Precisamente la máquina guattariana, el cómic y el cine expandido constituyen el núcleo de la colaboración entre Esperanza Collado y Paula Guerrero (p. 8), encargada de manera específica para *maquinaciones*.

Cine como máquina de guerra, cine como máquina esquizo. Hablar del cine como máquina, o sea hablar de una máquina de cine, implica recordar una vez más que las herramientas no deben ser tenidas en cuenta de forma individual, sino que solamente funcionan en relación con las mezclas que las hacen posibles o que ellas hacen posibles. La película *Foyer* (2016, p. 121), del artista tunecino Ismaïl Bahri, cuestiona esa supuesta autonomía del cine a partir de ciertas fuerzas que se amalgaman con él. El proyecto parte de una premisa sencilla: salir a las calles de Túnez con una cámara de vídeo a la que se le ha colocado un trozo de papel blanco justo delante de la lente, de manera que pudiera recoger amplificadas las variaciones en la intensidad de la luz o las vibraciones producidas por el viento. Un ejercicio metarreferencial sobre la cualidad fotográfica del cine. Sin embargo, este rectángulo vacío, como el «cuadrado blanco» de la vanguardia histórica, comienza a llenarse poco a poco de contenido poético y político a medida que algunos curiosos se acercan al interesarse por el dispositivo y entablan una conversación espontánea con el operador de la cámara: un fotógrafo *amateur* le indica que los habitantes de la ciudad y los rifeños que viven en el campo perciben los colores de modo distinto; un hombre de mediana edad asegura rechazar cualquier bandera y critica a políticos, periodistas e intelectuales que trabajan por su propio interés sin atender al bien común; un par de agentes de policía, preocupados por el terrorismo posterior a la revolución, interrumpen la filmación, le exigen su documentación personal y demandan inspeccionar lo que ha grabado; unos jóvenes le hacen notar que, por más que haya nacido en Túnez, su pronunciación, tonalidad de piel y mentalidad son extranjeras, de turista, como la de los franceses a quienes califican de «campeones en blanquitud». Siguiendo una estrategia en cierto modo análoga a la de Vlahos, Bahri emplea la cámara cegada y el fuera de campo sonoro para visibilizar procesos en torno al cine, que habitualmente pasan desapercibidos, en un giro que convierte

60 / Graeme Thomson y Silvia Maglioni, «Hacia un cine infraquark. (Cómo [no] se hizo)», en Félix Guattari, *Un amor de UIQ. Guión para un film que falta*, trad. Pablo Ires, Buenos Aires, Caja Negra, Editorial Cactus, 2016, pp. 11-47.

el experimento estético en experimento social. Demostrando que el cine es un medio no tanto en el sentido de *medium* cuanto en el de *milieu*, el acto de grabar se convierte en un mero desencadenante o, mejor dicho, coartada o pretexto para generar espacios afectivos que atraviesan las subjetividades porque el afecto no es asunto de representación y de discursividad, sino de existencia[61].

La invención de películas sin cámaras o sin pantallas resulta posible en la medida en que se asuma que la obra de arte no es otra cosa que un bloque de sensaciones, un compuesto de perceptos y afectos[62]. Al introducir la ética como parte inseparable de la estética, el cine se pone al servicio de las minorías, entendidas no en un sentido numérico, sino cualitativo. Dos obras de este eje lo reflejan con claridad. La primera es una instalación multimedia fruto de la colaboración del artista francés Raphaël Grisey con el fotógrafo y activista maliense Bouba Touré. Participante activo de estos movimientos desde la década de 1970, Touré documentó las vidas y las luchas de los trabajadores migrantes que se organizaron en torno a la Association culturelle des travailleurs africains en France (ACTAF) y también las afinidades, alianzas y ecosistemas que dieron lugar a la fundación de la cooperativa agraria de Somankidi Coura por parte de algunos de esos migrantes de vuelta en Malí. Partiendo de este rico archivo personal, la larga investigación anticolonial y anticapitalista *Sowing Somankidi Coura, a Generative Archive* [Sembrar Somankidi Coura. Un archivo generativo, 2017, pp. 128-131] ha generado, entre otros materiales, unas interesantes cinegeografías que exploran las conexiones de diversas diásporas hacia Europa, la historia panafricana del cooperativismo y las potencialidades de la permacultura[63]. La película *Traana*, palabra que significa «migrante temporal» en soninké, es una adaptación de una pieza de teatro escrita por Touré en 1977 tras decidir junto a otros trece miembros de ACTAF el regreso a las riberas del río Senegal: montados en una embarcación en pleno mar abierto, los actores contraponen las causas que impulsan a los africanos a abandonar su lugar de origen a las desilusiones ante la precariedad laboral y habitacional en los lugares de destino, llamando la atención sobre una dinámica generalizada de opresión política y explotación económica por parte de los Estados. La película *Xaraasi Xanne*, «voces cruzadas» en soninké, compone un relato coral e intergeneracional que constata la situación anterior y se concentra en las alternativas sostenibles que Somankidi Coura pone en marcha para revertir la crisis medioambiental, alcanzar la soberanía alimentaria y tejer una comunidad duradera.

La segunda obra que explora el paradigma ético-estético desde el cine es un proyecto desarrollado por el colectivo leonés La rara troupe, un grupo de creación en torno a la salud mental que va variando su número de integrantes en función de distintas composiciones entre sujetos, saberes y prácticas. *Rodando el límite, autogestión y disparate* (2019-2020, pp. 132, 224-225) surgió antes de la pandemia de la COVID-19 como un ensayo desde el lenguaje audiovisual acerca de la marginalidad y las minorías en un contexto de creciente fascistización de los discursos ideológicos. En un principio se articuló alrededor de una serie de ejercicios sucesivos en los que tomar la cámara permitía a cada individuo o grupo dentro del grupo experimentar con su cuerpo, espacio cotidiano o archivo personal y así compartir fragmentos de este mundo singular con los demás. Los confinamientos totales o parciales a partir de marzo de 2020, que para una amplia mayoría de la población supusieron el primer contacto con el encierro forzoso o la necesidad de asistencia psicológica, modificaron necesariamente el curso del proceso planificado y se tuvo que continuar desde casa. Durante los días de aislamiento domiciliario en los que las desigualdades se acentuaron exponencialmente, grabar una secuencia de vídeo, enviarla al grupo para que alguien la continuara y negociar entre todos el montaje más apropiado para esos materiales heteróclitos revelaba su dimensión terapéutico-política[64]. El planteamiento de La rara troupe actualiza propuestas ya presentes en Guattari, Oury y Tosquelles, señalando la urgencia de un debate público sobre la gestión de los cuidados, y demuestra una hipótesis central en este eje de *maquinaciones*: el cine puede alejarse de los modelos artísticos dominantes, las lógicas autorales y las dinámicas del mercado para convertirse en un instrumento de comunicación y cohesión social, incluso en las circunstancias más adversas. En la

61 / Ver Félix Guattari, *Caosmosis*, óp. cit., p. 115. También Simon O'Sullivan, *Art Encounters Deleuze and Guattari. Thought Beyond Representation*, Nueva York, Palgrave Macmillan, 2006, pp. 38-68.

62 / Deleuze y Guattari, «Percepto, afecto y concepto», *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona, Anagrama, 1997, pp. 164-201.

63 / Ver Raphaël Grisey y Bouba Touré (eds.), *Semer Somankidi Coura. Une archive générative*, Berlín, Archive Books, 2017.

64 / Ver el ensayo de Marta Malo que aparece en este libro (pp. 219-223). También Alfredo Aracil, «Saber-hacer con el otro. La rara troupe o la potencia de la anomalía», en *Apuntes para una psiquiatría destructiva*, Jaén, Piedra Papel Libros, 2021, pp. 143-151.

exposición se muestra el mosaico audiovisual definitivo de *Rodando el límite, autogestión y disparate* junto a los diversos ejercicios que fueron componiendo la obra pues, como el propio Guattari explicaba en la introducción a *Un amour d'UIQ*, estos procesos creativos son una experiencia relevante no solo en el nivel narrativo y psicológico de la obra fílmica terminada, sino también en la trama perceptiva y afectiva tal como es tejida en todas las etapas de su realización[65].

Siguiendo a Deleuze y Guattari en *¿Qué es la filosofía?* (1991), el arte crea bloques de perceptos y afectos. Transformar las percepciones en perceptos y las afecciones en afectos está relacionado con la noción de «camerar» acuñada por el educador y cineasta francés Fernand Deligny, entendida como el acto de unir a unos con otros por medio de la máquina-cámara y, en consecuencia, con la provocativa idea de un «cine que cura» sugerida por el cineasta y activista camerunés Jean-Pierre Bekolo[66]. Este cine, basado en la atención y los cuidados, por lo general autoproducido, disemina las imágenes y las hace proliferar, multiplica los puntos de singularidad, incita a los sujetos a contar sus propias historias; se inserta en prácticas sociales situadas en barrios o centros cívicos con el fin de promover un nuevo arte de vivir en sociedad; enfatiza la reciprocidad entre cineastas y espectadores, preocupándose por la diversidad de sus recepciones y particularmente por los debates que suscita la proyección[67]. Guattari establecía un cierto paralelismo entre la performance psicoanalítica y la performance cinematográfica, pero señalaba que el inconsciente no se manifiesta de la misma manera sobre el diván que en las salas de cine, pues en estas el inconsciente escapa parcialmente a la dictadura del significante: ya no se encuentra reducido a un hecho lingüístico ni respeta la clásica dicotomía emisor-receptor propia de la transferencia psicoanalítica[68]. La distribución espacial que Bekolo propone para su videoinstalación *Healing Festival: Cinema and Traumas* [Festival de la Curación. Cine y traumas, 2023, pp. 133, 214] escenifica este importante cambio de paradigma: la pantalla principal muestra nueve cortometrajes en bucle, uno detrás de otro, como en un festival de cine; justo enfrente, otra pantalla muestra a tres personas, que hacen las veces de jurado o de cuidadores, mirando atentamente las películas; a un lado, una tercera pantalla muestra a doce personas más, en este caso el público o los pacientes, asistiendo a la proyección. Así pues, la habitual unidireccionalidad entre espectador y espectáculo, que replica la de psicoanalista y psicoanalizado, queda socializada en una relación grupal que permite la alternancia de los roles y las funciones. La imagen deviene acontecimiento, lugar de encuentro, de manera que los traumas ocasionados por el imperialismo, el colonialismo, el racismo, el machismo, la violencia estatal y un largo etcétera puedan ser tratados colectivamente y reparados con otras alternativas de futuro en común. La afectividad y la efectividad del «cine que cura» pasa por un enfoque holístico que englobe al mismo tiempo las ecologías social, mental y medioambiental, comenzando necesariamente por curar las propias instituciones[69].

65 / Guattari, *Un amor de UIQ*, óp. cit., p. 54.

66 / Ver el ensayo de Brigitta Kuster que aparece en este libro (pp. 203-213).

67 / Ver el ensayo de Anne Querrien que aparece en este libro (pp. 215-218).

68 / Guattari, «El diván de los pobres», en *La revolución molecular*, óp. cit., pp. 411-424.

69 / Félix Guattari, *Las tres ecologías*, trad. José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta, Valencia, Pre-Textos, 1996.

121: **Ismaïl Bahri**
122-123: **Dania Reymond**
124-125: **Vangelis Vlahos**
126-127: **François Pain y François Marcelly-Fernandez**
128-131: **Raphaël Grisey y Bouba Touré**
132: **La rara troupe**
133: **Jean-Pierre Bekolo**

¿Y qué estás grabando? Me interesa

Queremos ver si has grabado el cuartel

¡porque los franceses son los campeones de la blanquitud!

(WITHOUT SOUND)

Scene opens at the reception area of
Athens, December 2014.
The shot is from a closed-circuit secu
reception desk.
The camera monitors from a three-q
entrance, a large double door made
round flat glass handles and a white

It is just after 12 noon.

Right outside the building entrance (
see Aggeliki, a young thin woman of
slightly unkempt blond hair.
She is about to enter the building.
She wears a tight black coat with a h
jeans and black ankle boots. On her
black hair band.
In her right hand she has a coffee.
She enters hesitantly (three quarter
handle with her left hand.

f a chemical company in

urity camera high above the

uarter angle the main
of glass and metal, with
exit button to the right.

on the right of the frame) we
middle height and long

ood, a pair of skin-tight grey
head she is wearing a broad

shot) by pulling the right

















Sans-Papiers at an anti-WTO demonstration, Paris, November 27, 1999.

Solidarity demonstration with the 3rd collective of Sans-Papiers, December 4, 1999.

Demonstration Boulevard du Temple, after the eviction of the Bourse du Travail occupation, June 29, 2000.

Occupation of the 14 rue Baudelique, former local of the Social Security administration, July 18, 2000.

Occupation of the Cité Nationale de l'Histoire de l'Immigration, former Porte Dorée Palace build during the colonial exhibition of 1931, December 2010.

Occupation, Cité Nationale de L'Histoire de l'Immigration, Paris, October 2, 2010.

Sans-Papiers of rue Baudelique demonstration, Boulevard Barbes, September 16, 2000.

Interim job agency occupation, St Lazare, October 2005.

Preparation for a demonstration, occupation of rue Baudelique, Paris, October 7, 2000.

Photographs by Binda Toure

Manuscript of the text "The man of the Migrant worker housing" by Boubo Touré, Le Mans, France, November 1993.

Hublou, Paris, July 1993.

Gassama Touré and Demba Gassama, banana plantation, Somankidi Coura, Mali, May 1993.

Concert during a wedding ceremony, Plemelitte, France, April 1993.

Solidarity demonstration against the eviction of 100 inhabitants after a raid in the migrant worker housing Foyer Terres au Curé, 13th district, Paris, February 13, 2008.

Bassa Niakouté, Somankidi Coura, May 1993.

Photographs by Boubo Touré.

Africanos cosmopolitas, ¿cómo les interpelan estas imágenes que acaban de ver?

Maquinaciones en el Capitalismo Mundial Integrado

Francesc Tosquelles dedicó buena parte de su investigación al sentimiento de la catástrofe del fin del mundo[70], algo que Félix Guattari no solo citó, sino que probablemente también asimiló como parte de su compromiso ético, estético y analítico[71]. Guattari primero distingue tres periodos sucesivos en el desarrollo de Occidente: una época de la cristiandad europea basada en una relación esencial entre la posesión de la tierra y el poder político; una época de desterritorialización capitalista de los saberes y de las técnicas, fundada en los principios de la equivalencia generalizada; y una época de la informatización planetaria, dominada por los medios de comunicación masiva, en la que se produce una nueva subjetividad maquínica impersonal[72]. Esta última fase se corresponde con el actual Capitalismo Mundial Integrado, que unifica el mercado mundial y lo somete a un control parapolítico supraestatal según un eje Norte-Sur de dominación y otro eje Este-Oeste de integración capitalista. El catastrofismo ocupa un lugar central en este sistema, hasta tal punto que Guattari lo describe como una especie de compañía de seguros capaz de hacer frente tanto en el plano económico como en el represivo a las vicisitudes más difíciles. En caso de conflicto grave, sigue diciendo, los países europeos, Japón y Estados Unidos estarían en condiciones de poner en marcha una suerte de plan ORSEC internacional y un plan Marshall permanente para subvencionar a fondo perdido cualquier bastión capitalista en peligro[73].

Siguiendo estos argumentos, tres producciones recientes de Heiner Goebbels, Juan Pérez Agirregoikoa y Femke Herregraven desvelan una conexión más que fonética entre capitalismo y apocalipsis. La obra *The Last Painting* [La última pintura, 2019-2023, pp. 137-139], del compositor y director musical alemán Heiner Goebbels, despliega un proceso colaborativo de producción y destrucción de imágenes en un escenario de ambientación industrial, donde máquinas escenográficas de sonido, iluminación y humo se conectan con máquinas sociales: un amplio grupo de *performers* arrastra las reliquias de cuatrocientos años de historia europea fuera de los almacenes del pasado. Sus movimientos son singulares, descentralizados, ponen en juego una subjetividad plural y polifónica que complejiza armonías, contrapuntos, ritmos, orquestaciones existenciales[74]; al mismo tiempo, las resonancias entre música, cuerpos y objetos parecen indicar la preexistencia de un acuerdo basado en la atención y el cuidado mutuo. Junto con esta coreografía inédita e inaudita, en tanto que improvisada, en el escenario se incorporan grandes telones ajados y otras partes del decorado con los que se construye un mapa-paisaje cambiante para un mundo en ruinas.

En la trilogía audiovisual *Undesirable Aliens* [Extranjeros indeseables, 2021, pp. 140-141], el artista vasco Juan Pérez Agirregoikoa analiza el capitalismo como un «proceso de procesos» que no solo tiene que ver con los modos de producción, sino que subsume el conjunto de la vida a sus propios parámetros al moldear las subjetividades desde el interior. Los tres vídeos muestran personajes que portan máscaras grotescas gigantes, como cabezudos. Dos de ellos están protagonizados por intelectuales que exponen sus respectivas teorías en relación con el capitalismo. *Milagro, milagro por Milton Friedman* toma la forma de una conferencia sobre el mercado libre, en la cual el célebre economista hace gala de su cinismo citando a «amigos»: Leonard Reed para justificar la conveniencia de la deslocalización y el extractivismo en zonas depauperadas, Adam Smith para aclarar que el trabajo capitalista se nutre del miedo y del hambre, Jacques Lacan en paráfrasis de Marx para animar a la explotación del deseo. Por su parte, el vídeo *George Cantor explicando la nación a unas palomas hambrientas* relaciona la conocida teoría de conjuntos desarrollada por el matemático con

70 / *Tosquelles. Como una máquina de coser en un campo de trigo* [cat. exp]., pp. 56-57.

71 / Guattari, *Caosmosis*, óp. cit., p. 102.

72 / Francisco José Martínez, *Hacia una era post-mediática. Ontología, política y ecología en la obra de Félix Guattari*, Barcelona, Montesinos, 2008, pp. 16 y 144-151.

73 / Félix Guattari, *Plan sobre el planeta. Capitalismo Mundial Integrado y revoluciones moleculares*, trad. Miguel Denis Norambuena (capítulo 2), Madrid, Traficantes de Sueños, 2004, p. 67.

74 / Félix Guattari, *Caosmosis*, óp. cit., p. 32.

el significante amo que es el Estado, aclarando que el todo no es igual a la suma de las partes, sino que existe una multiplicidad de subconjuntos que podrían llamarse moleculares. En el tercero, *Jugando a emigrar*, dos jóvenes encuentran sendas máscaras negras y las usan para ponerse en el lugar del Otro, catalizador de los malestares sociales de Occidente y quien finalmente paga el precio del liberalismo. Al desembarcar en las costas del «primer mundo», donde las élites gobiernan a través de la trinidad de guerra, comercio y piratería, discuten sobre la humanidad o inhumanidad del capitalismo y trazan un plan definitivo: difundir noticias falsas, imponer su cultura, ocupar pisos gratuitamente, vivir de subsidios, colapsar la sanidad pública, destruir el estado de bienestar.

Por último, la artista holandesa Femke Herregraven profundiza en este entramado global a través de los bonos catástrofe, una de las formas más extremas de la ingeniería financiera actual. Inventados en la década de 1990 con motivo de la quiebra de varias empresas aseguradoras tras las consecuencias del huracán Andrew, los bonos catástrofe son instrumentos de deuda para gobiernos y entidades privadas que no dependen de las variables del mercado, sino de la probabilidad de que ocurra un desastre como una inundación, una erupción volcánica, un ataque terrorista, un terremoto o una pandemia. Mediante la combinación de datos históricos y complicadas operaciones algorítmicas, los grandes poderes modelizan el futuro con el fin de predecir el mejor momento para reconducir sus inversiones. La primera mitad de la instalación de Herregraven, *Spectres of Calculated Prophecies* [Espectros de profecías calculadas, 2023, pp. 142, 144-145], consiste en una caja de luz que indexa visualmente todos los bonos catástrofe que se han generado hasta el presente como si fuera un kafkiano teatro de valores. La otra mitad son un par de dibujos diagramáticos que, en cambio, toman la catástrofe personal o colectiva como punto de partida para fomentar el apoyo mutuo y el cuidado: configuran una red que no se basa en la competitividad, sino en la solidaridad, y en lugar de proteger la riqueza privada se concentra en defender lo público-comunitario.

Este es precisamente el sentido del dispositivo de agitación política conocido como el «Cacharro» (2020-2023, pp. 146-147), un diseño del colectivo de arquitectos Todo por la praxis a petición de la asamblea de Museo Situado que abre y cierra la exposición *maquinaciones*. Esta máquina está equipada con ruedas y un pequeño motor para permitir el desplazamiento, un par de micrófonos con sus respectivos altavoces para enunciar distintas reivindicaciones, una tabla extensible que puede funcionar como mesa o como soporte para un proyector, una lona que al desenrollarse hace las veces de pantalla, unos tensores para colgar todo tipo de afiches y otros elementos combativos o festivos. Los colectivos Red Solidaria de Acogida, Territorio Doméstico o Red Interlavapiés, entre otros integrantes del Museo Situado, lo han utilizado en sus manifestaciones o en las ediciones anuales del *Picnic del barrio* que se celebran en el jardín del Edificio Sabatini. El Cacharro es una máquina móvil, convertible, como los carros ambulantes en los que se inspira Simón Vega, los polivalentes quioscos de Klutsis que retoma Ângela Ferreira, los abrigos *bisht* de los beduinos que reclama Rayyane Tabet, los proyectores artesanales de los hermanos Frenkel, los transmisores que Huanchaco lleva al desierto, la estación de radio clandestina de Loreto Martínez Troncoso o, en suma, el «carro nómada» del siglo V o IV a. e. c. que Deleuze y Guattari reproducen al comienzo del «Tratado de nomadología». Aparcado entre la entrada a la exposición y la salida al muelle por el montacargas, es decir, listo para ser utilizado en cualquier momento, el Cacharro ocupa un significativo umbral dentro y fuera de la exposición, dentro y fuera del museo. Esta maquinación, que surge de la colaboración entre el Museo Reina Sofía y Museo Situado, aparece como un vector de desterritorialización que permite entender como máquina de guerra no solo la exposición[75], sino también el esfuerzo institucional por promover nuevas prácticas instituyentes.

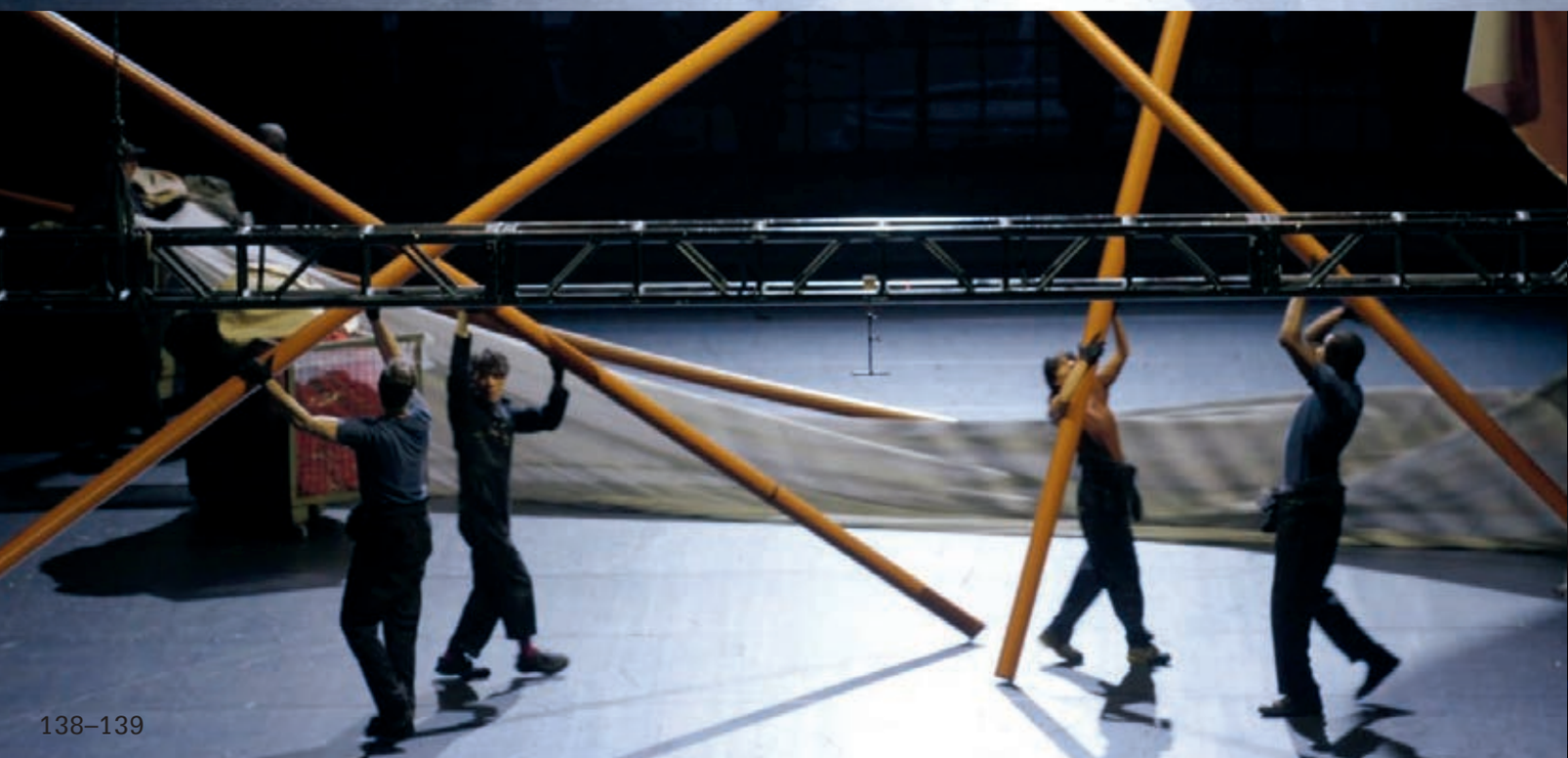
En su primer ensayo sobre la transversalidad, Guattari ya hablaba de la posibilidad de una institución que no fuera una estructura técnica y burocrática cerrada sobre sí misma, sino una máquina heterogénea y fluida, siempre abierta a formar pieza con otros agentes externos[76]. Pasar de un museo *sitiado*, que da la espalda al medio en el que se desarrolla, a un museo *situado*, en

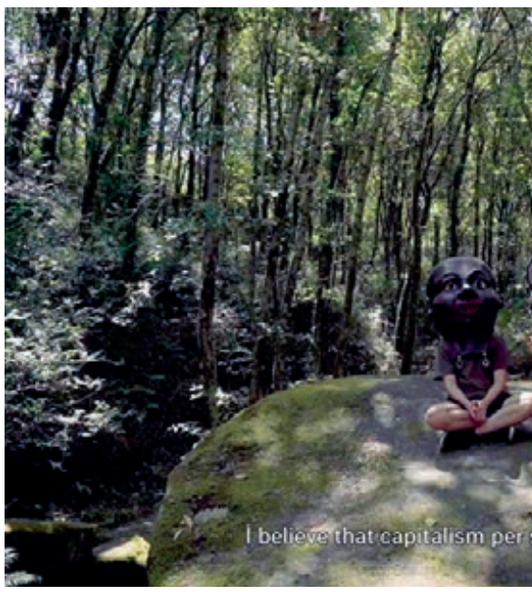
75 / Georges Didi-Huberman, «La exposición como máquina de guerra», *Minerva*, nº 16, febrero de 2011, pp. 24-28.

76 / Gerald Raunig, «Algunos fragmentos sobre las máquinas», *Brumaria*, nº 7 («Arte, máquinas, trabajo inmaterial»), diciembre de 2006, pp. 230-231.

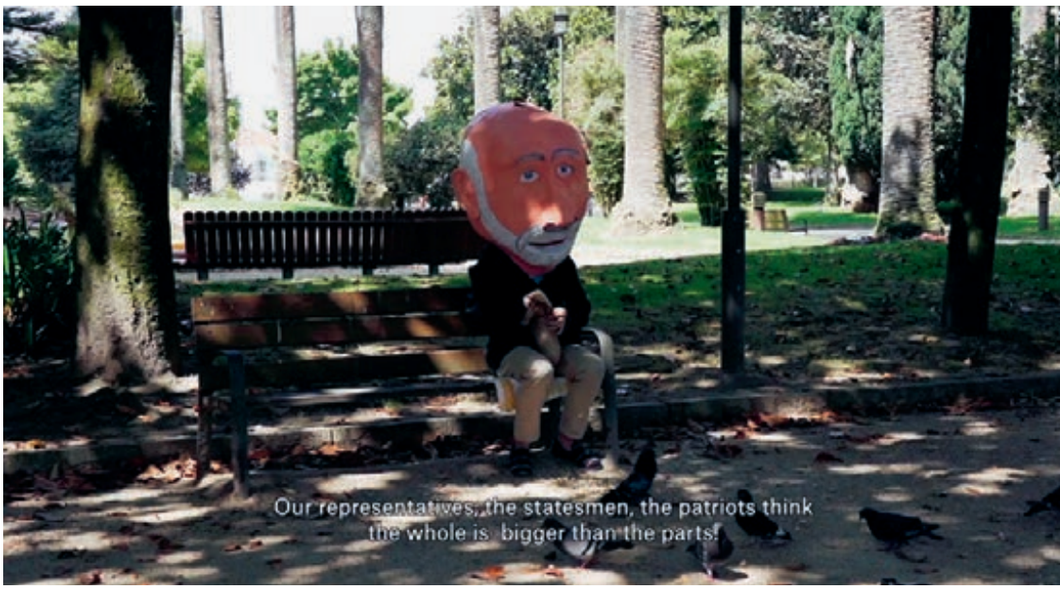
red, que agujerea sus límites hasta hacerlos porosos, implica un intento de transitar de lo estriado a lo liso, de lo molar a lo molecular, de lo mecánico a lo maquínico[77]. Los conceptos de Guattari resultan aquí de gran utilidad crítica y analítica, pues aportan modelos de pensamiento útiles para comprender con mayor profundidad procesos de transformación que ya estaban en marcha, pero también, desde una renovada posición teórica, para redoblar la apuesta y llevar dichos procesos hacia límites insospechados al comienzo. En este marco conceptual, cada texto producido, cada obra expuesta, cada actividad realizada, tiene por objetivo insertarse en una red social que se la apropie o la rechace. El proyecto *maquinaciones*, con sus procesos de investigación y comisariado, junto a las múltiples resonancias que ha generado en el pasado y generará en el futuro, no persigue otra cosa que confeccionar cajas de herramientas, compuestas de conceptos, perceptos y afectos, para que los diversos públicos hagan uso de ellas a su conveniencia; para que generen nuevas formas de vivir, pensar y sentir; para que sigan creando lazos y maquinando colectivamente.

77 / Ver, de nuevo, *Carta(s). Museo en Red. Tejiendo ecosistemas,* óp. cit. También ver Jesús Carrillo, «Epílogo: ¿Una institución cuidadora? Museo situado», en *El museo, ¿un proyecto inacabado? Experiencias institucionales en el Museo Reina Sofía (2007-2021)*, Madrid, La oveja roja, 2022, pp. 161-180.

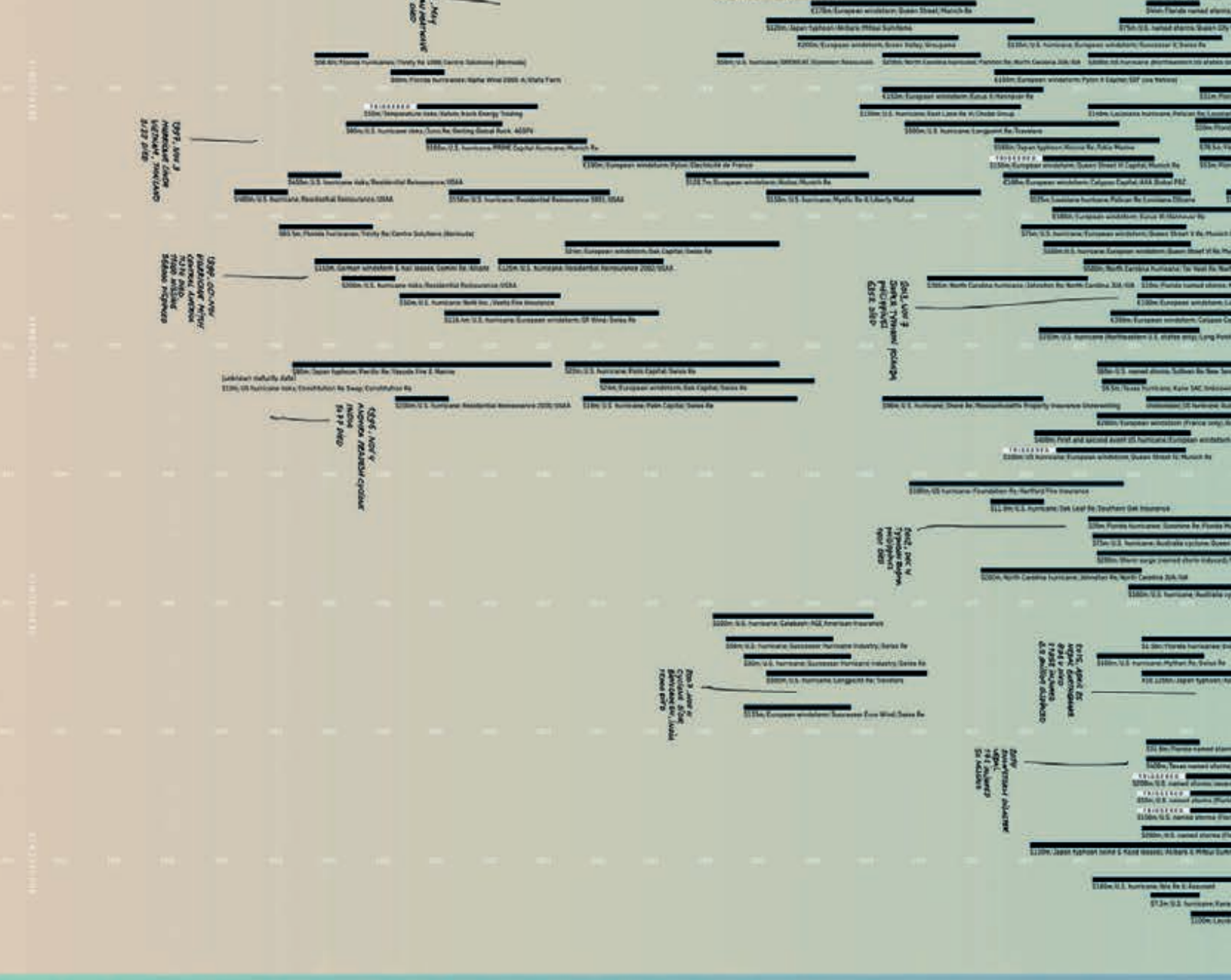


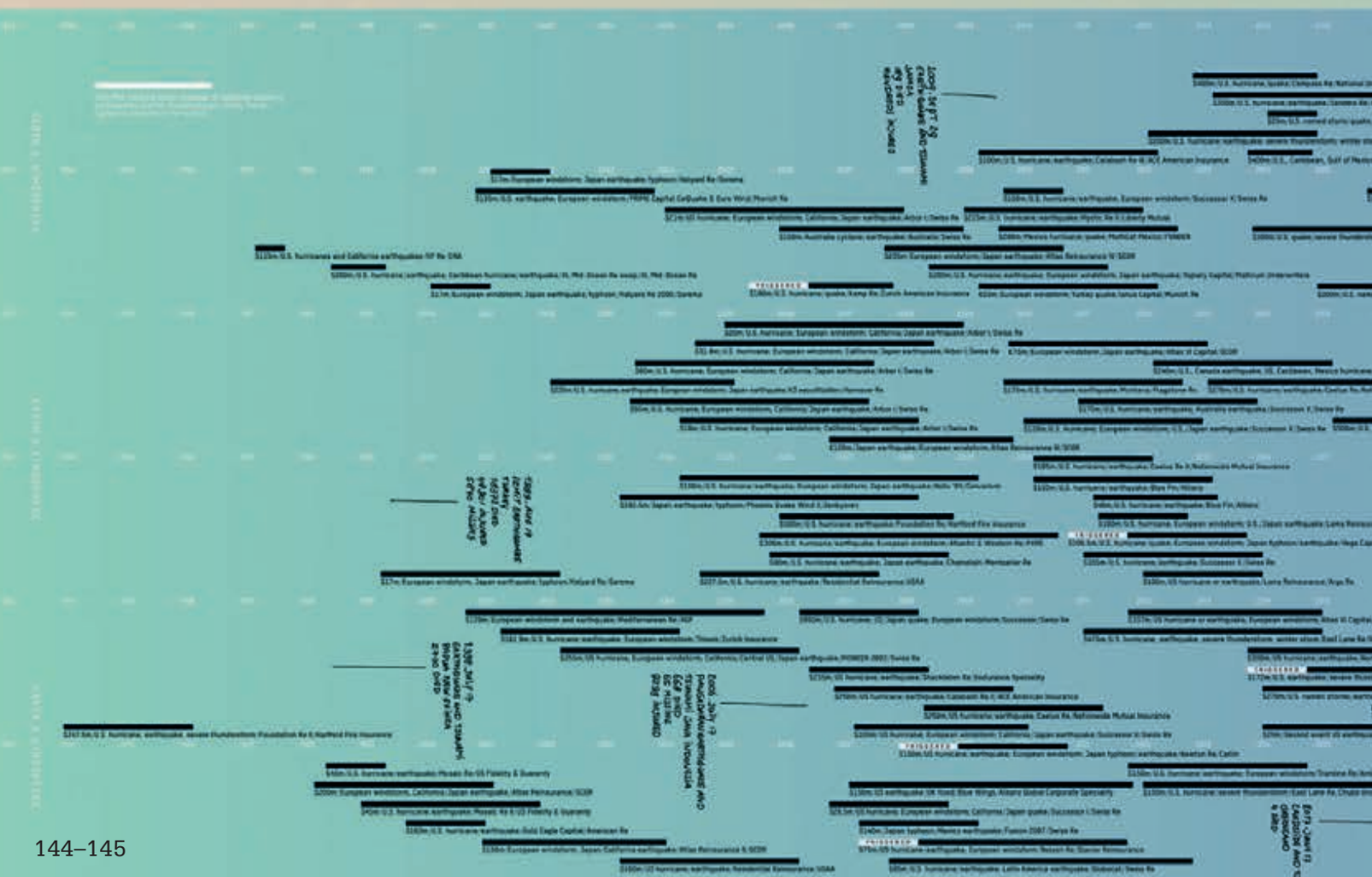


1: La patria, la nación, el Estado, el Estado nación, todas esas definiciones de ese invento, heurística de fantasía llamada pueblo. **/** El estado, la nación, la patria, es un negocio lucrativo. **/** Nuestros representantes, los estadistas, los patriotas, piensan que el todo es más grande que las partes. **2:** Si te refieres a lo humano como una experiencia subjetiva pudriéndolo todo diría que sí. **/** Yo creí que el capitalismo *per se* no es humano ni inhumano. **/** No te



preocupes, piensa que nosotros tenemos miedo pero las clases medias tienen mucho más miedo. **3:** No es un mecanismo de representación, es un mecanismo de extracción, una metonimia, una parte segregada de la masa en general que es verdadera para esta masa sin tener que recurrir a representantes. **/** otros para extraer el cobre y el zinc para la virola, la pintura, el pegamento que lo une todo... etc., etc.



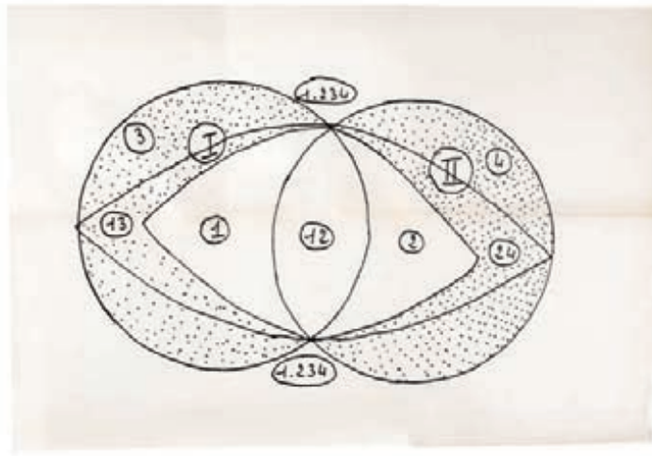



Querían brazos
y llegamos
personas
estas herramientas no se mueven SOLAS
DOCTOR
#EstasHerramientas
NoSeMuevenSolas

Cartografías analíticas

Susana Caló

(con diagramas de Félix Guattari)



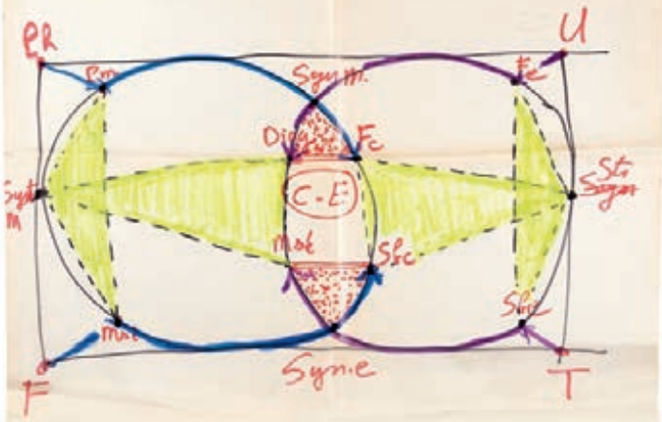
Cartografías analíticas es una recopilación de diagramas, esquemas y bosquejos conceptuales realizados por Félix Guattari aproximadamente entre 1977 y 1989. Se han seleccionado a partir del archivo conservado en el Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC) y de los archivos de sus amistades. También he empleado material procedente de los seminarios celebrados en su casa entre 1980 y 1988.

En los archivos de Guattari hallamos pruebas de su concentración infinita en la escritura, la invención, el bosquejo y el pensamiento a partir del impulso de sus distintos compromisos políticos. Sus cartografías responden a problemas específicos relativos a toda clase de organismos y son marcadamente pragmáticas incluso cuando parecen abstractas. En ese sentido, se trata de modos de implicación en el mundo: dinámicas, en ocasiones accesibles y sin duda hechas para los demás; otras veces más rudimentarias y hechas para sí mismo. En su conjunto, nos ofrecen una vía de entrada en su pensamiento.

Desde un principio, la obra de Guattari se preocupó por la dimensión reactiva de las formas e identidades institucionales estáticas y por los efectos de la antiproducción en la subjetividad. En contra de eso, Guattari trató de desarrollar formas de pensar y modos de práctica que respaldaran procesos de singularización. En sus primeros escritos, reunidos en *Psicoanálisis y transversalidad* (1972), eso se manifestaba en una preocupación por el inconsciente institucional que condujo a sus teorizaciones sobre el análisis institucional y la transversalidad. Más adelante, con Gilles Deleuze en *El Anti-Edipo* (1972), se plasmó en la teorización del esquizoanálisis.

En paralelo, existía una preocupación por la incapacidad de la mayor parte de los marcos (ya fueran de naturaleza freudiana o surgidos del estructuralismo lingüístico) para captar la realidad y el campo social de acuerdo con las formas concretas en que funcionaban. Tanto en su labor clínica como en la política, Guattari trató de desarrollar instrumentos de análisis que no estuvieran ligados a predeterminaciones conceptuales ni a disposiciones normativas, como el individuo, los arquetipos o las triangulaciones edípicas, y en lugar de eso empezó a tener en cuenta el entorno institucional en su conjunto. Ello implicaba analizar las organizaciones, las instituciones o los grupos políticos en función de los modos transversales según los cuales se componían con el mundo y este los atravesaba.

2 synapses et 4 articulations



E : flux, ~~[illegible]~~ systèmes EET (energie espace temps)

Msi : matières signalétiques de Contenu

Sbc : substance incorporelle de Contenu ou territoires sensibles

T territoires existentiels

Sbe : substance incorporelle d'Expression (fig. exp. ; matrices d'alternatives)

Mse matières sémiotiques

Ph : phylum machinique

Pm : propositions machiniques

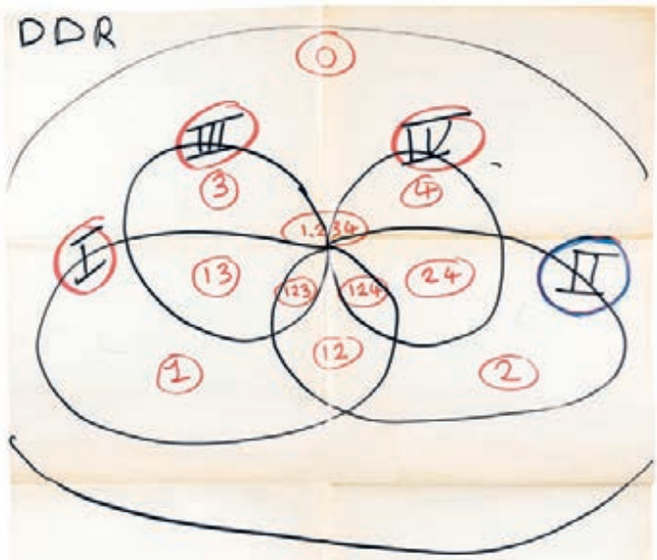
Fc : forme de contenu : (structures noématiques / affects paradigmatiques)

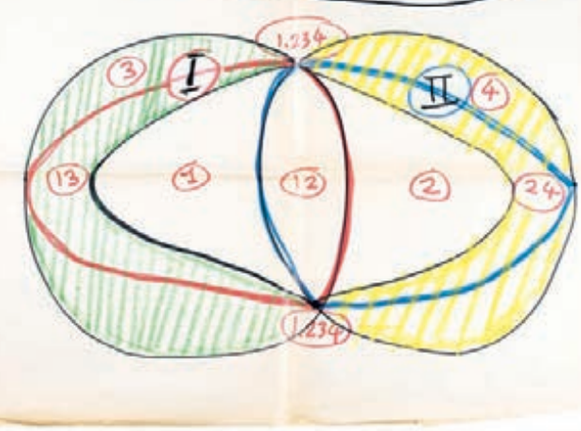
U Constellations d'Univers

Fe forme de l'Expression, structures noétiques devenirs incorporels

Diag Diagrammes, énoncés machiniques

DDR





entités intensives en presupposition réciproque : 4 tenseurs

a) de Flux

Flux → Matosignalétique → Subt contenu* (territ. sensible)

b) machinique

Phylum → Prop. Mach. → Forme contenu** (affects paradigmatique)

c) existentiel

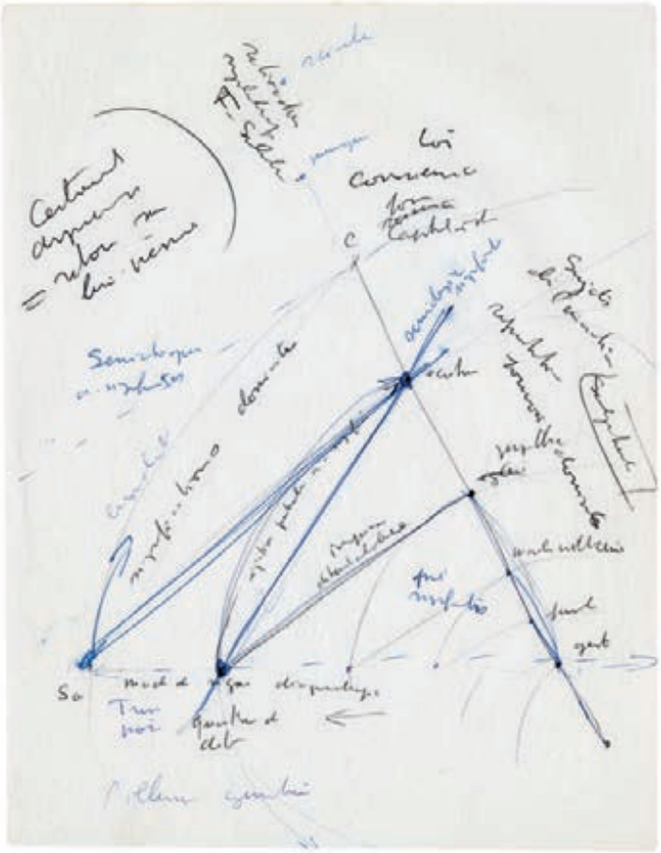
Terit existt. → Sub. Exh. → Mat. sémiotique*

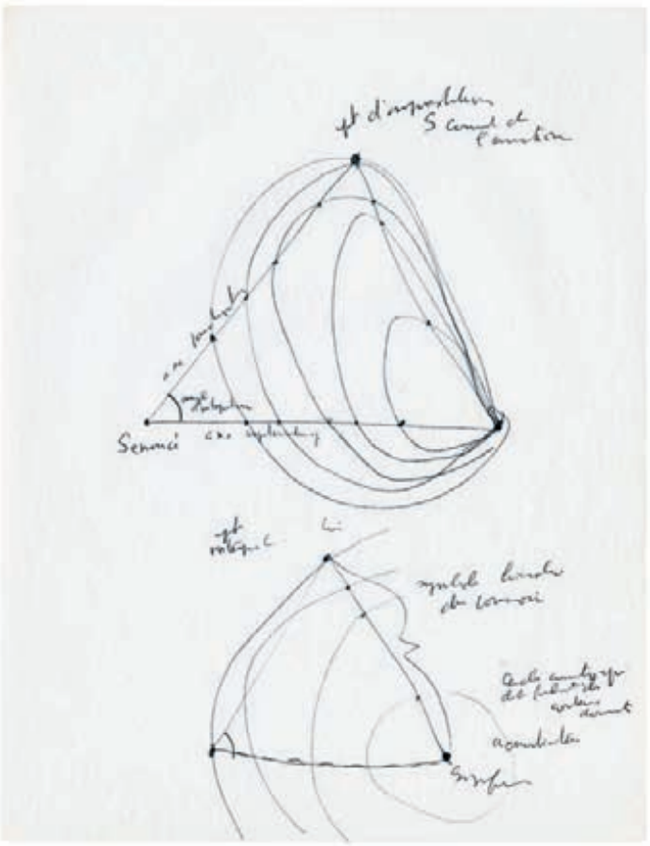
matrice des alternatives

d) d'univers

Univers incorporels → Forme Exh → Diag** (énoncés mach)

4 ~~systèmes~~ types de o/im.

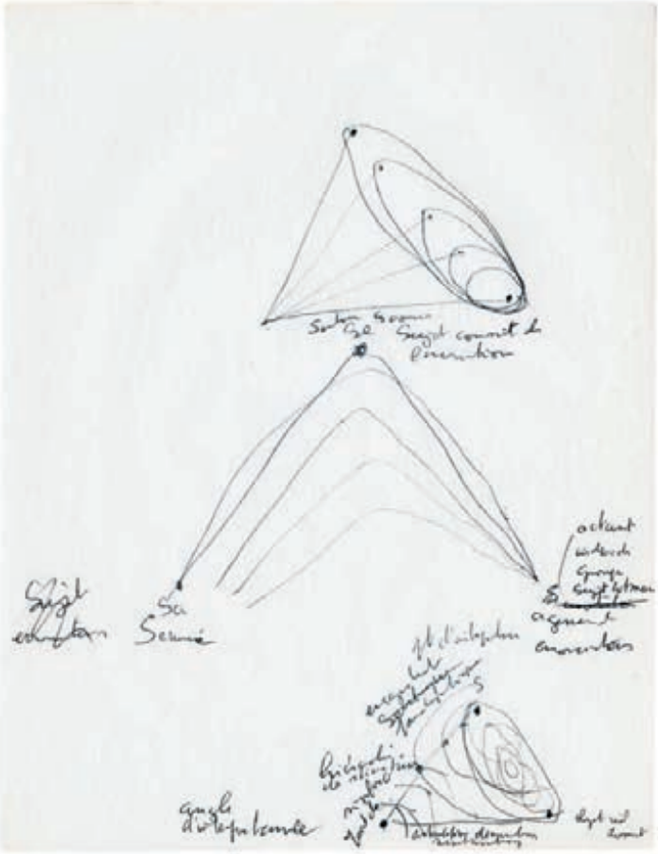


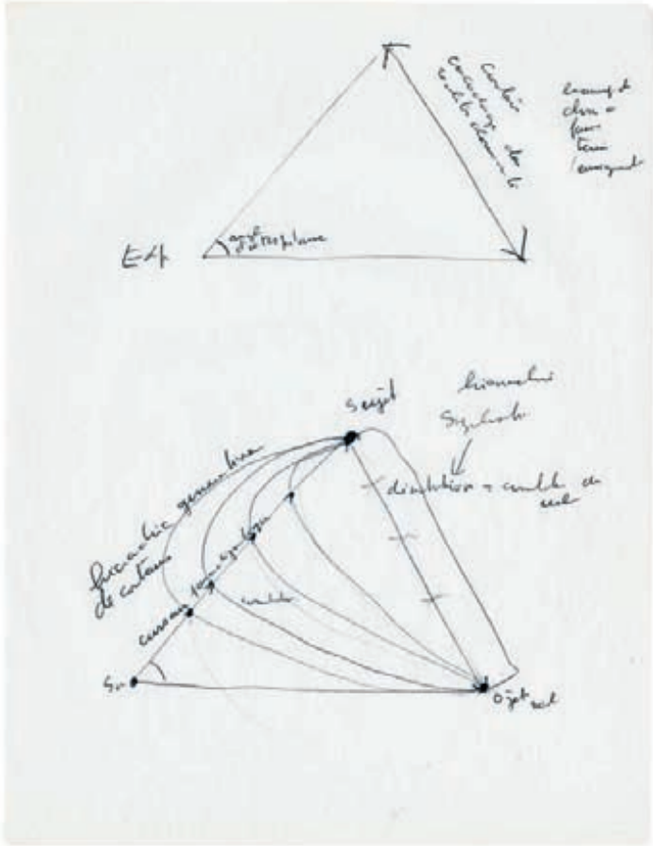


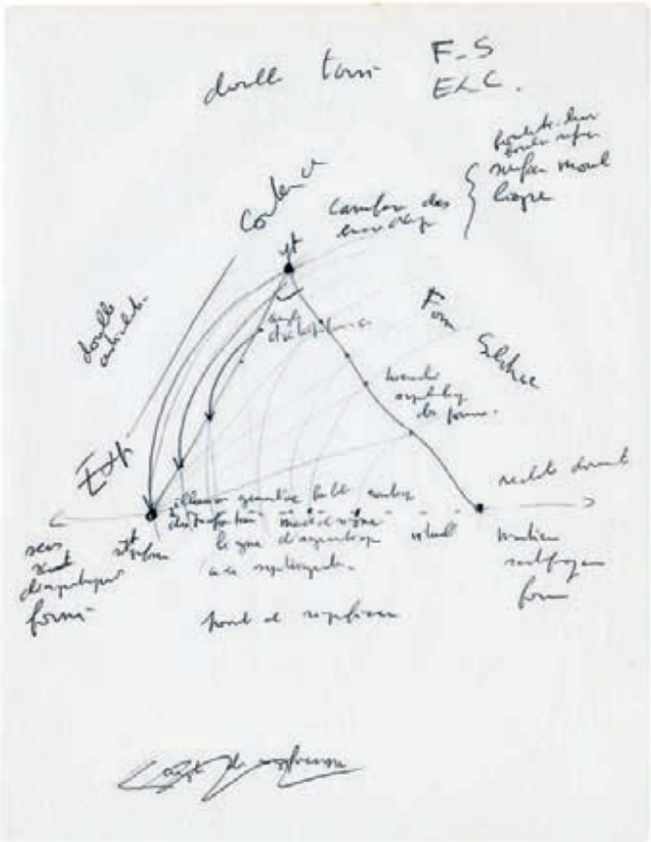
A ese fin se hacía necesaria la implicación de marcos de análisis transemióticos y no lingüísticos más amplios. Al revertir los puntos muertos de los marcos estructuralistas, Guattari desarrolló una línea de pensamiento original sobre el funcionamiento de los signos más allá de la interacción unívoca de significado, de paradigma y sintagma. Mediante una reelaboración de las ideas de Charles Sanders Peirce y Louis Hjelmslev, desarrolló una teorización en la que materia-contenido-expresión no seguían una única jerarquía de relación, sino que permitían diversas modalidades heterogéneas de afectación y composición. Dejando a un lado lo comunicacional, lo simbólico y lo significante, Guattari dirigió la atención a la semiótica asignificante del lenguaje, la matemática, la música, la producción algorítmica emergente, las codificaciones asemióticas de la materia sobre la materia (por ejemplo, los códigos genéticos), los ritornelos y los afectos de las relaciones existenciales, los universos de referencia y los territorios existenciales. Al rechazar «los residuos arqueológicos y el progreso dialéctico», conceptualizó las relaciones de producción materiosemióticas y la heterogénesis maquínica del contenido.

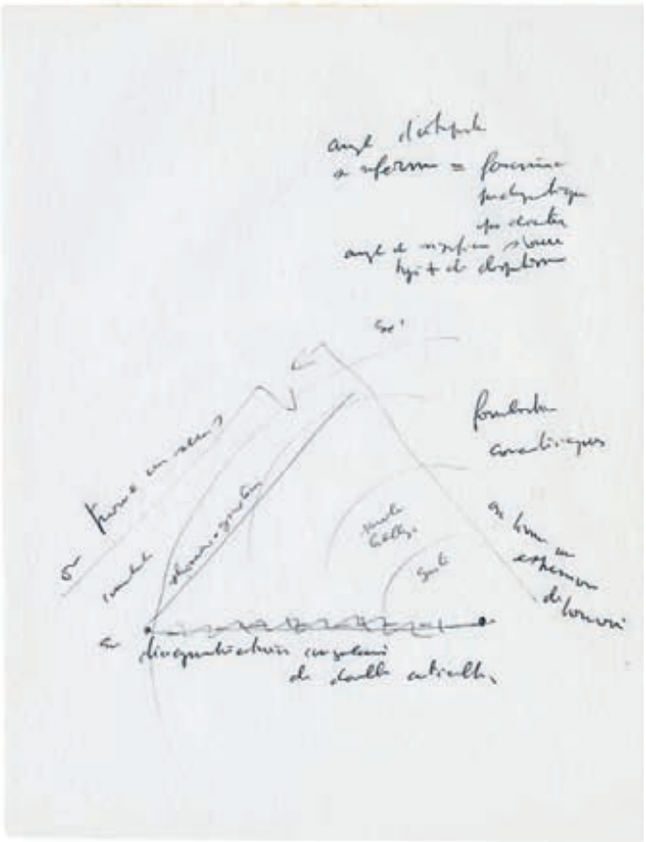
El estudio de esas operaciones —que Guattari había empezado a conjeturar a principios de la década de 1970— es más explícito en *La revolución molecular* (1977), *Líneas de fuga* (1979) y *El inconsciente maquínico* (1979), momento en el que sus cartografías analíticas empezaron a aparecer ocasionalmente no solo para complementar la escritura, sino para servir de ampliación de lo que el lenguaje escrito podía captar, y alcanzaron su máxima fructificación en sus seminarios y en *Cartografías esquizoanalíticas* (1989). Guattari señala: «[L]o que precisamente me importa es un desplazamiento de la problemática analítica que la hace derivar de los sistemas de enunciado y de las estructuras subjetivas preformadas hacia disposiciones de enunciación capaces de forjar nuevas coordenadas de lectura y de “poner en existencia” representaciones y proposiciones inéditas»[1]. La tarea analítica se presenta ahí como el análisis no solo de los contenidos y los hechos, sino también de las disposiciones que abren, trabajan y maquinan esos contenidos. El análisis de arreglos cambiantes de predisposición mutua y recíproca de elementos heterogéneos —cuerpos humanos, técnicos, sociales, corpóreos e incorpóreos, flujos semióticos materiales— inicia nuevas composiciones inesperadas antes incluso de que entren en juego términos como «humano» o «individuo». Lo que estas prácticas cartográficas pretenden aprehender es la multitud maquínica.

1. Félix Guattari, *Schizoanalytic Cartographies*, trad. Andrew Goffey, Londres, Bloomsbury, 2012, p. 18. [Trad. cast., *Cartografías esquizoanalíticas*, trad. Dardo Scavino, Buenos Aires, Manantial, 2000, pp. 31-32.]









Las cartografías de Guattari, logradas tal vez de un modo más explícito en sus seminarios, funcionan como máquinas de pensamiento, instrumentos, estudios que pretenden abrir una vía más allá del sujeto humano e individuado (de la afirmación), hacia la dimensión maquínica de la existencia, esforzándose por articular la subjetividad con formaciones del inconsciente y con problemáticas estéticas y micropolíticas.

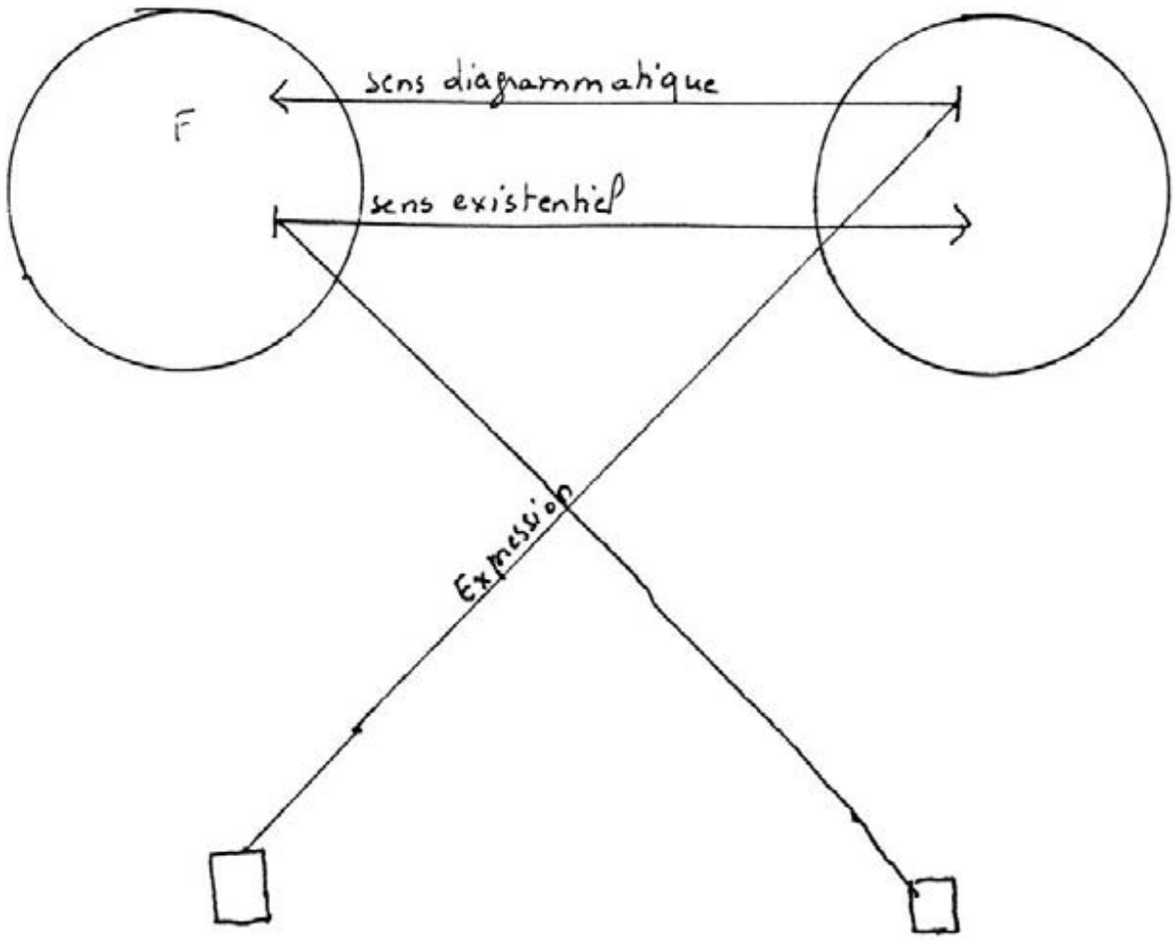
Dado que abandonan la universalidad en aras de la singularidad y la autoconstitución de referencias, estas cartografías no deberían confundirse con modelos que en cierto modo recogen relaciones universales fijas. Se trata de metamodelos: prospecciones analíticas colectivas, cada vez más alejadas del inconsciente del psicoanálisis (individual y familiar) y más próximas a un inconsciente energético-material-semiótico con sus múltiples encarnaciones humanas, animales, vegetales y cósmicas. Como observa Guattari, «el mapa analítico ya no puede distinguirse del territorio existencial que engendra»[2].

En ocasiones las cartografías de Guattari son bosquejos que emergen de las páginas, otras veces se trata de diagramas en acetato para proyectar en una pared. En la mayoría de los casos son esquemas cartográficos complejos que trazan una, dos, tres o mil dimensiones de operaciones materiosemióticas al tiempo que reconocen el potencial para que haya muchas más. Con sus puntos de tránsito, cortocircuitos, tensores y sinapsis, signos-partículas, formaciones colectivas y/o individuales, temporalidades humanas y/o animales, vegetales, cósmicas, diacrónicas y sincrónicas, y planos de materia/sustancia/forma, resultan inflexibles y experimentales.

Guattari creía que el análisis debía centrarse en esas maquinaciones, cruces e interacciones de dominios heterogéneos si se querían iniciar nuevas lecturas de la realidad y crear pasajes capaces de desplegar una transformación social y nuevos modos de acción.

El inconsciente, repetía, se orienta hacia el futuro.

2. Félix Guattari, «Institutional Practice and Politics» (1985), en Gary Genosko (ed.), *The Guattari Reader*, Oxford, Blackwell Publishers, 1996, p. 134.



Les 4 triangles

virtualité pleine plus calculé de code

séquence machinique M connecté

contenu

U

triangle machinique

Matière

triangle référence

triangle substance

triangle sémiotique (sens = temps) (irréductible.)

instance durée = existence temporelle tunnel distorsion

triangle sémiotique (a-temporel) entre virtuelle

F

T

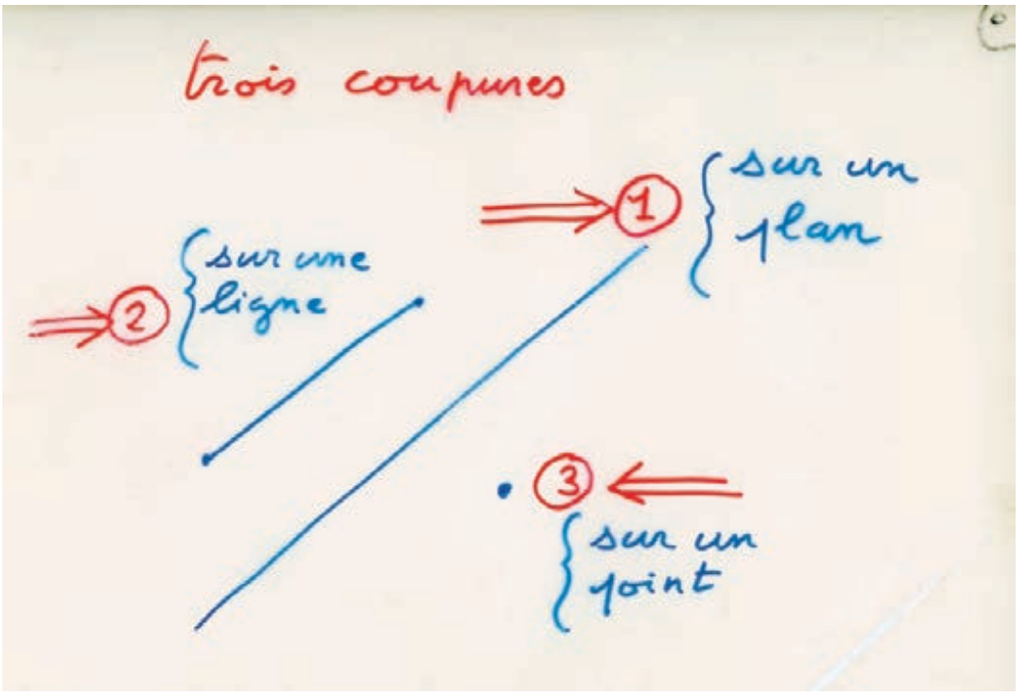
Expression système de signes

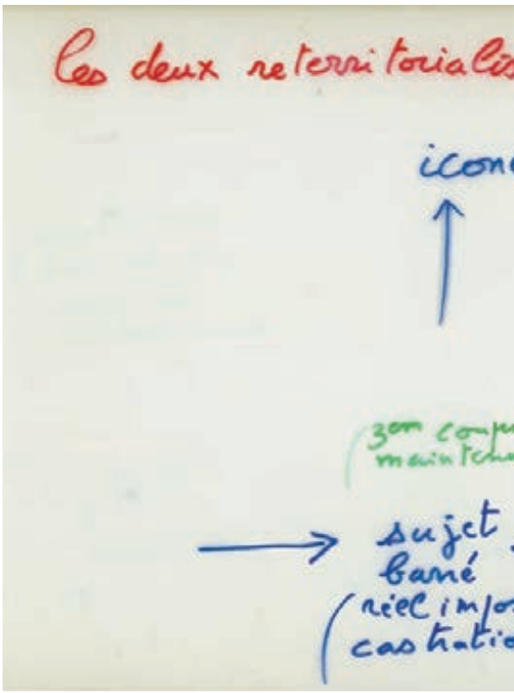
virtualité vide répétition vide tautologie folle

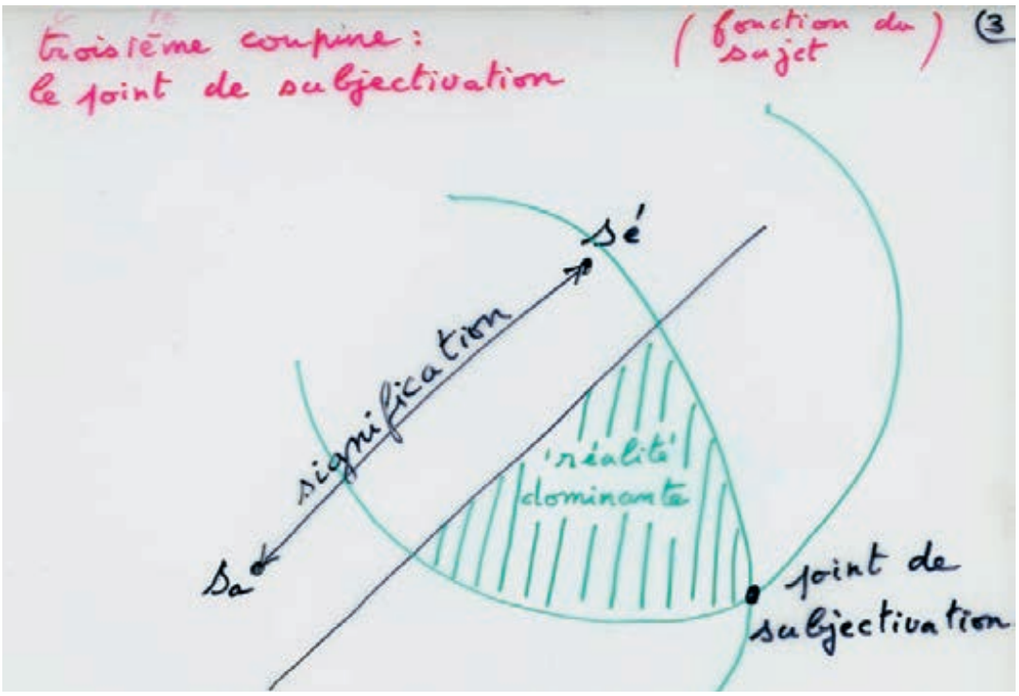
emboîtements

régularité / des systèmes

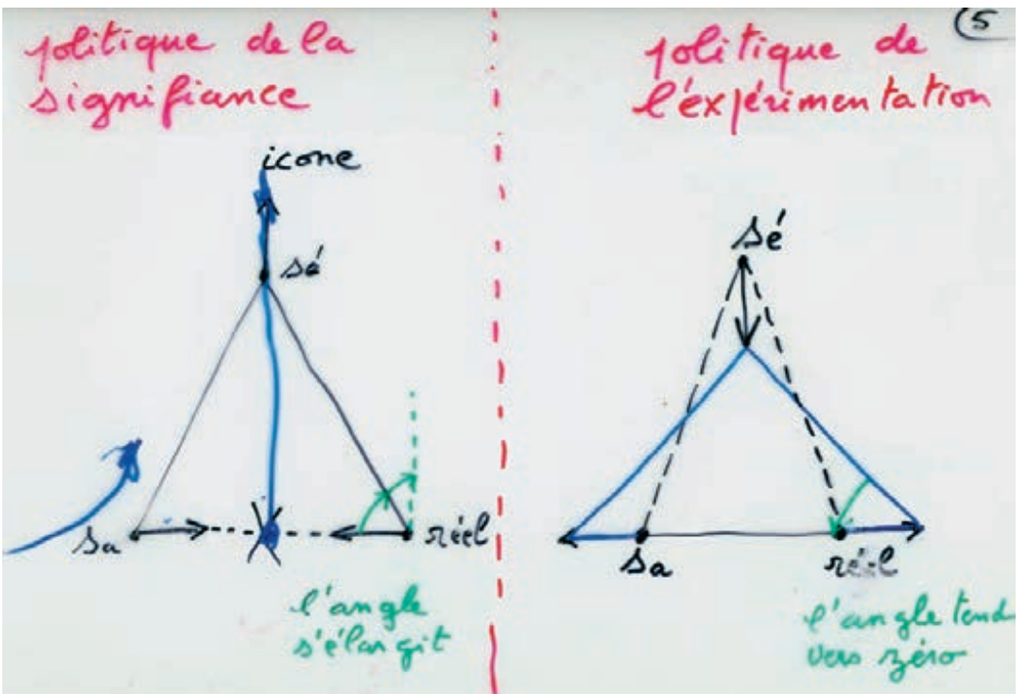
temps historique emboîté

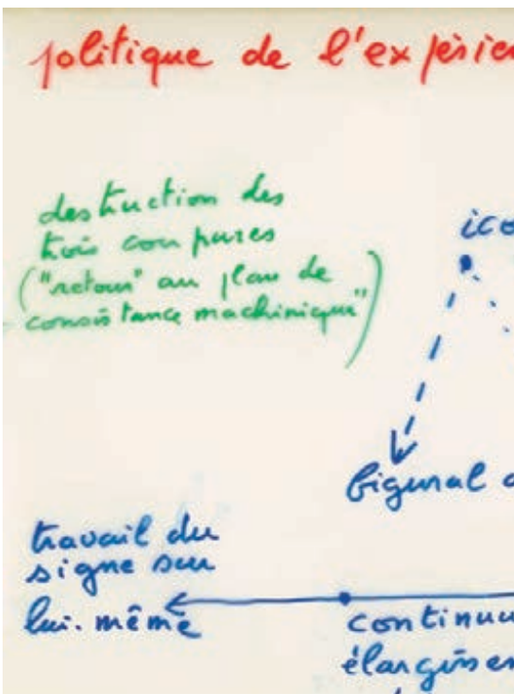

trois coupures
1
sur un plan
2
sur une ligne
3
sur un point

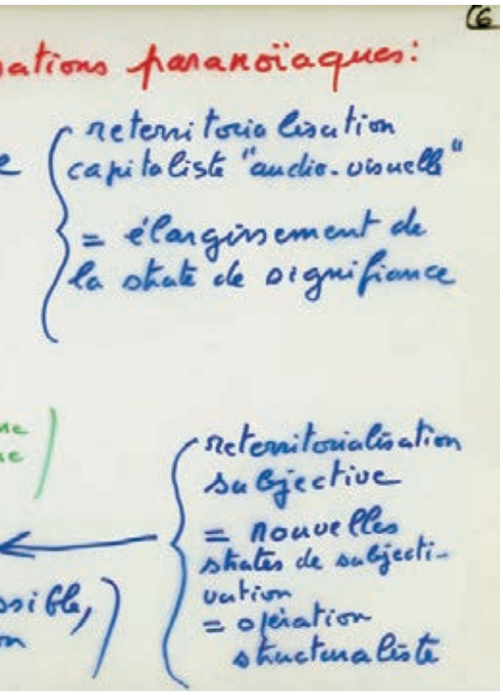

les deux reterritoriali
icone
sujet
banné

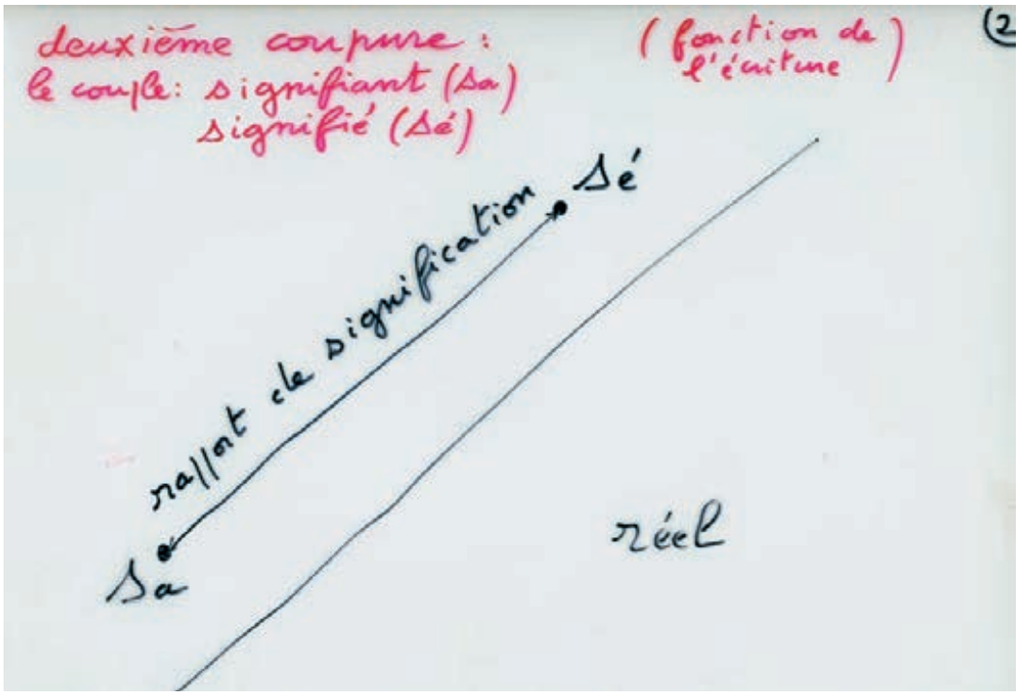

troisième coupine :
le point de subjectivation
(fonction du sujet)
3
sé
signification
'réalité' dominante
sa
point de subjectivation

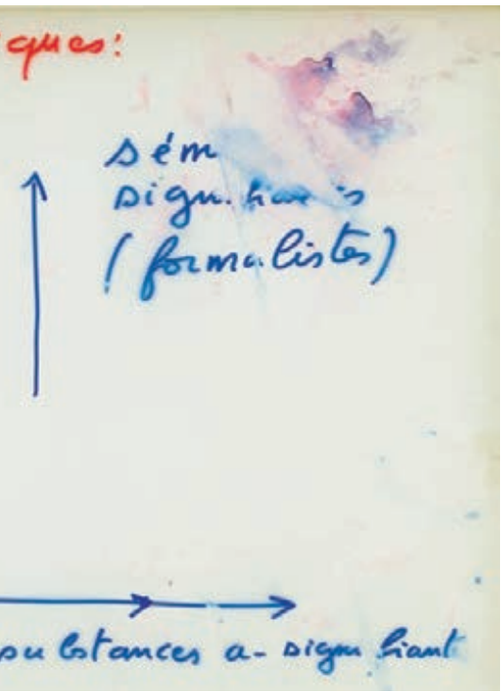

les deux sémioti

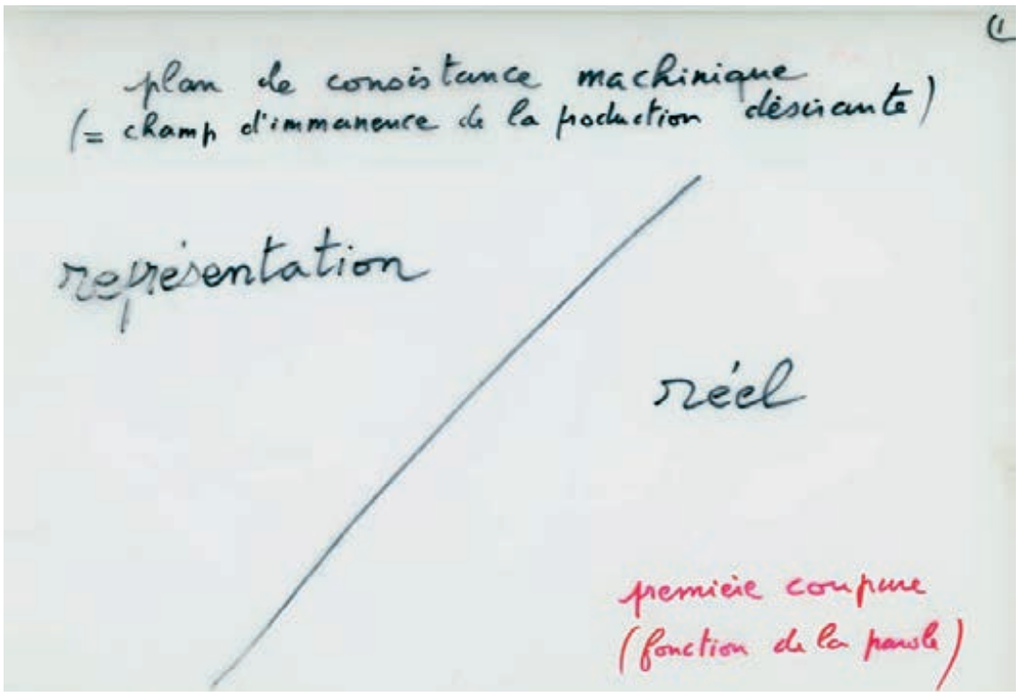

politique de la signifiance
politique de l'expérimentation
5
icone
sé
sa
réel
l'angle s'élargit
sé
sa
réel
l'angle tend vers zéro

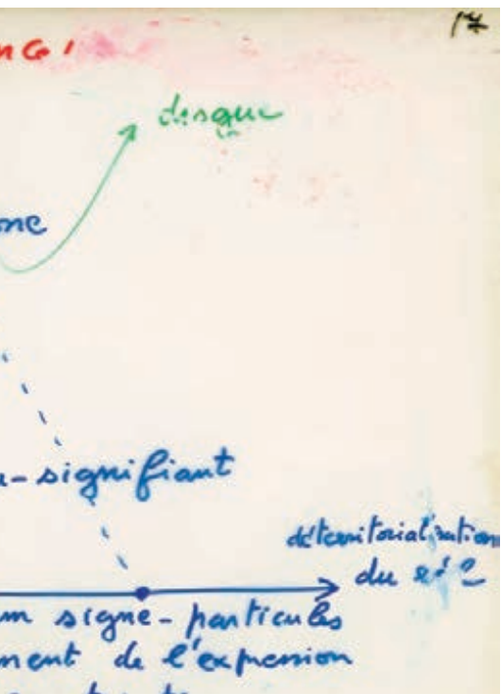

politique de l'expérie
destruction des trois coupures
("retour" au plan de consistance machinique)
travail du signe sur lui-même
continu

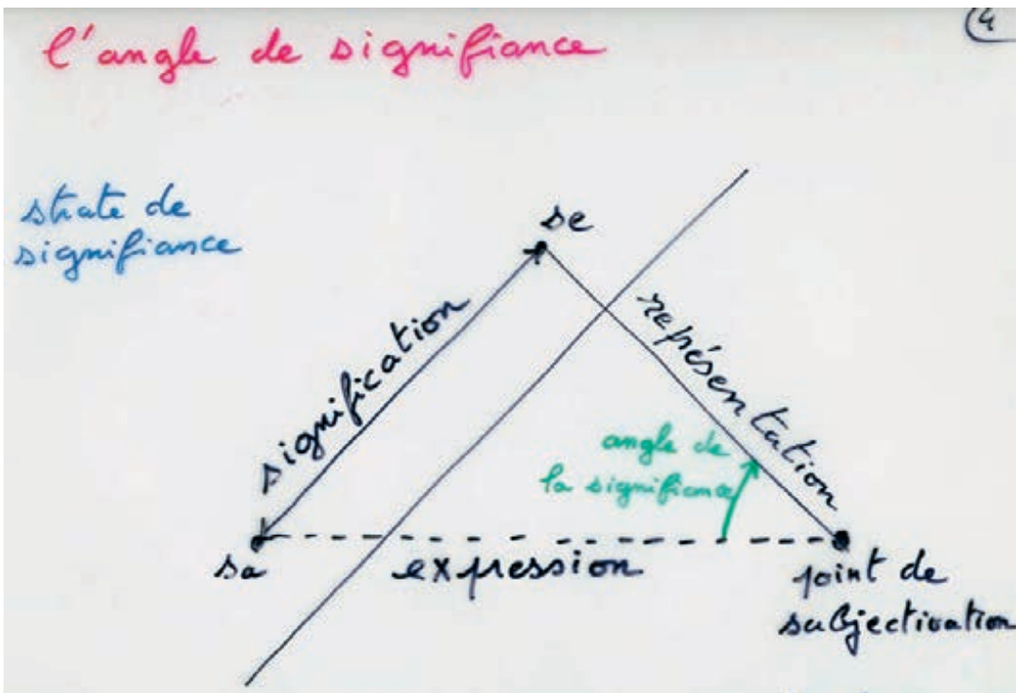

(6
ations paranoïaques:
reterritorialisation capitaliste "audio-visuelle"
= élargissement de la strate de signifiance
reterritorialisation subjective
= nouvelles strates de subjectivation
= opération structuraliste


(2
deuxième coupure :
le couple: signifiant (Sa)
signifié (Sé)
(fonction de l'écriture)
Sé
rallonge de signification
Sa
réel


ques:
sém
signifiants
(formalistes)
substances a-signifiant


(1
plan de consistance machinique
(= champ d'immanence de la production désirante)
représentation
réel
première coupure
(fonction de la parole)


(7
désque
ne
-signifiant
déterritorialisation du sé
signe-particules
ment de l'expression


(4
l'angle de signifiance
strate de signifiance
se
signification
représentation
angle de la signifiance
sa
expression
point de subjectivation

MÁQUINAS DE GUERRA

Investigación
Casos de estudio

Maquinaciones de una máquina de guerra*

Gerald Raunig

¿Qué es una maquinación?

En la maquinación la nueva escena
teatral encuentra a su dios[1].

La cita anterior es una frase de Walter Benjamin, procedente de *El origen del drama barroco alemán*, su tesis de habilitación para la docencia presentada en Fráncfort en 1925 y luego retirada por la falta de expectativas de que pudiera ser aprobada. En esta obra la historia de las maquinaciones y las máquinas de guerra aparece en primer lugar como una historia de la máquina teatral. La tesis de Benjamin es que la nueva escena del drama barroco alemán, considerada todavía marginal en el país, ya no podía servirse de dioses y tuvo que encontrar su «afuera» en la maquinación. La maquinación es un sucedáneo de trascendencia, una transcendencia venida al mundo, aplicada al mundo. No es una instancia salvadora, redentora y liberadora, sino el andamiaje de las multiplicidades montado en el escenario o incluso en el auditorio[2]. Si el drama barroco (*Trauerspiel*) cobra su validez por el rigor «con el que pueden armonizarse "duelo" [*Trauer*] y "juego" [*Spiel*]»[3], su componente central reside en el desarrollo lúdico de intrigas y maquinaciones[4]. La condición terrenal puede parecer triste y desolada, pero en el enredo y la confusión de sus destinos se despliega la magia de lo maquínico.

Mientras Benjamin se aproximaba cada vez más a posiciones marxistas y revolucionarias durante la escritura de *El origen del drama barroco alemán*, sobre todo en el círculo de la trabajadora teatral soviética Asja Lācis y el dramaturgo Bertolt Brecht, su giro para «no enmascarar como hasta ahora de manera engolillada (*altfrankisch*) los momentos actuales y políticos en mis pensamientos»[5] no es evidente en la superficie del texto. Más bien, para Benjamin el Barroco es una de esas épocas de la historia europea en las que las formas de indignación, rebelión y herejía no pueden encontrar su expresión abierta. La autoridad de las Iglesias cristianas, pero también los «matices heterodoxos de la doctrina y la forma de vida», oscurecieron la actualización de la revolución molecular. En su lugar, «la fuerza conjunta de la época se encaminó hacia una sacudida total del significado de la vida bajo la salvaguarda de las formas eclesiásticas ortodoxas»[6]. Un componente de esta puesta en perspectiva sobre el modo de vida atañe al teatro y la extensión de las maquinaciones en su interior. Los pliegues de inmanencia son examinados y presentados en procedimientos tan microscópicos como eclécticos. Sin embargo, «el drama alemán de la Contrarreforma [...] nunca encontró la forma maleable, dispuesta a cualquier arranque de virtuosismo, que Pedro Calderón de la Barca le dio al drama español»[7].

El espacio en el que se desarrolla el *Trauerspiel*, su escenario, es la corte del príncipe. «Pero ninguna vida representa más juego [*Spiel*] y escenario, / que aquella que escoge la corte como ingrediente.»[8] La corte es un campo de inmanencia, un entorno principesco en el juego de intrigas y consejos. Por un lado como corte, burocracia y residencia del príncipe; por otro lado como linaje nómada, máquina social y maquinación. Aquí la maquinación no solo hace referencia a la tecnología

* Todas las citas que aparecen en este ensayo fueron traducidas al español por el traductor. En las notas se sugieren, a manera de consulta, ediciones ya publicadas al español de algunos libros mencionados por el autor. (Nota de los editores.) ▮ **1.** Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften. Band I: Abhandlungen (3 Teilbände)*, Fráncfort, Suhrkamp, 1991, p. 261. [Trad. cast., *Obras*, libro I, vol. 1, trad. Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, Abada Editores, 2006. ▮ **2.** La constatación de que las maniobras y las maquinaciones casi siempre aparecen en plural nos da una indicación gramatical de su multiplicidad. ▮ **3.** Benjamin, *Gesammelte Schriften. Band* I, óp. cit., p. 260. ▮ **4.** En alemán *Machinationen* (femenino plural) significa «manejos taimados, artimañas», préstamo (siglo XVII) del latín *māchinātio* (en plural: *māchinātiōnes*) que significa «movimiento mecánico», en sentido figurado: «recurso astuto, ardid». Visto en https://www.dwds.de/wb/etymwb/Machination. ▮ **5.** Benjamin, *Gesammelte Schriften. Band I*, óp. cit., p. 880. ▮ **6.** Ibíd., p. 258. ▮ **7.** Ibíd., p. 229. ▮ **8.** Benjamin cita el prefacio de Lohenstein a su *Sofonisba*: ibíd., p. 271.

escénica y al andamiaje técnico sobre el que desde la Antigüedad han descendido o ascendido dioses, fantasmas o espíritus, sino también a las «maquinaciones» (*Machenschaften)* concretas de los cortesanos en la acción dramática[9]. Con perfecta ambivalencia, Benjamin describe las dos facetas del cortesano, que solo en el teatro barroco español podían aparecer encarnadas en una sola persona: «el intrigante como el espíritu maligno de su déspota y el sirviente fiel como el compañero de penas de la inocencia coronada»[10]. La intriga es un engranaje polifacético de enredos, movido por el bullicio de los cortesanos, por sus impulsos y estrategias. «En tales y semejantes descripciones, se presenta al funcionario de la corte elevado en poder, saber y voluntad a lo demoníaco, secreto consejero que tiene abierto el acceso al gabinete del príncipe, donde se trazan los proyectos de la alta política.»[11] En ocasiones, esta figura del consejero privado secreto puede personificarse en un individuo, pero en la mayoría de los casos es una multitud la que maquina la corte con sus ajetreos. Sus artimañas en reuniones secretas y consejos a media voz, las insinuaciones pronunciadas fuera de escena y las voces susurrantes a través de la concha del apuntador, tienen un efecto: en lugar del «enfrentamiento con Dios y el destino»[12], el motor mecánico ateo y los manejos maliciosos de una máquina social; en lugar del *deus ex machina* que resuelve todas las contradicciones, la maquinación, los enredos y confusiones interminables[13].

La «confusión», escribe Benjamin[14], ha sido desde hace mucho tiempo un *terminus technicus* de la dramaturgia, característico, por ejemplo, del drama de Lope de Vega *El palacio confuso*, que también se representó en Alemania en el siglo XVII como *Der verwirrte Hof*. Aquí el uso de la confusión como método en el continuo coreográfico, tanto en el espacio político como en el teatral, es más importante que el componente moral de la confusión. En este caso, el contorno de la acción se desplaza cada vez más hacia el trasfondo de la presentación de los afectos: «El tempo de la vida afectiva se acelera hasta el punto de que las acciones tranquilas y las decisiones maduras se encuentran cada vez menos»[15]. La confusión es el arte de inventar aceleraciones, colisiones y agitaciones, no solo para mostrar el enmarañamiento, sino también para generarlo[16]. Una representación drástica de las pasiones; intrigas cada vez más intrincadas; desmembramiento de los acontecimientos, situaciones entrelazadas y giros peregrinos; preparativos interminables; desvíos; relaciones mutantes; microcomplicaciones, desintegraciones e irrupciones de fragmentos del mundo de las cosas que se dispersan en filas interminables; enmarañamientos de todo tipo que culminan con la observación de que el *Trauerspiel* no tiene un verdadero final, sino que su corriente continúa fluyendo[17].

El dominio del espacio político, un conocimiento de los afectos humanos, el cálculo y la previsibilidad de los cuerpos y las almas caracterizan «las maniobras del cortesano y la acción del mismo soberano que, conforme a la imagen ocasionalista del Dios gobernante, interviene inmediatamente y en todo momento en los mecanismos del Estado»[18]. Sin embargo, los cortesanos, con su bullicio y su ajetreo, no son en absoluto soberanos, no son en absoluto sujetos soberanos, sino que están al lado y alrededor del soberano,

▮ **9.** Martin Heidegger, en *Aportes a la filosofía*, caracteriza la maquinación (*Machenschaft* en alemán o *machination* en inglés) en su «sentido ordinario» como «una forma “desagradable” de acción humana y de su instigación» (Martin Heidegger, *Gesamtausgabe. Band 65: Beiträgen zur Philosophie*, Fráncfort, Vittorio Klostermann, 1989 [1936], p. 126). Aunque Heidegger rechaza las connotaciones peyorativas y despectivas en el concepto de maquinación y desarrolla una comprensión estructural de la maquinación en relación con la factibilidad en la modernidad, que va más allá del comportamiento humano, y que sin embargo se muestra más tarde como una figura culturalmente pesimista del «dominio de la fabricación y de lo fabricado» (ibíd., p. 131), aquí se trata de un rasgo completamente diferente de la maquinación: las maquinaciones son ensamblajes y desamblajes de máquinas técnicas y maquinaciones humanas, pero también y sobre todo de máquinas sociales. [Trad. cast., Martin Heidegger, *Aportes a la filosofía. Acerca del evento*, trad. Dina V. Picotti C., Buenos Aires, Biblos, 2003.] ▮ **10.** Benjamin, *Gesammelte Schriften. Band I*, óp. cit., p. 277. ▮ **11.** Ibíd., p. 276. ▮ **12.** Ibíd., p. 243. ▮ **13.** Ver mi introducción a la historia del teatro maquínico en *Mil máquinas*, traducción de Marcelo Expósito, Madrid, Traficantes de Sueños, 2008, pp. 39-55. En p. 40: «maquinar es tanto inventar un dispositivo como inventar una historia a modo de engaño, de maquinación. La innovación técnica y la invención se funden siguiendo las dos líneas de significado que surgen simultáneamente del término “máquina”». ▮ **14.** Benjamin, *Gesammelte Schriften. Band I*, óp. cit., p. 273. ▮ **15.** Ibíd., p. 277. ▮ **16.** Para tentativas ulteriores de hacer productiva esa diferencia en el teatro, véase la teoría de la atracción en el capítulo «Theatermaschinen gegen die Darstellung», en Gerald Raunig, *Kunst und Revolution*, Viena, transversal texts, 2017, pp. 217-237. [Trad. cast. *Arte y revolución*, trads. Marcelo Exposito y Kike España, Madrid, Traficantes de Sueños, próxima publicación.] ▮ **17.** Benjamin, *Gesammelte Schriften. Band I*, óp. cit., p. 314. ▮ **18.** Ibíd., p. 275. Para la idea de cálculo de la máquina teatral, ver Gerald Raunig, *Kunst und Revolution*, óp. cit., pp. 230-232. ▮ **19.** Benjamin, *Gesammelte Schriften. Band I*, óp. cit., p. 298. ▮ **20.** Ibíd., p. 333. ▮ **21.** Ibíd. ▮ **22.** Ibíd., p. 195 ▮ **23.** Ibíd. ▮ **24.** Ibíd. Ver también la formulación en la cuarta de las tesis de Benjamin, en *Sobre el concepto de historia*, cuando se trata sobre lo insignificante, «las cosas sutiles y espirituales»: «En esta lucha están vivas como confianza, como valor, como humor, como astucia, como constancia» (ibíd., p. 694). ▮ **25.** Cabe encontrar nuevos desarrollos de las tesis benjaminianas en las actuales teorías feministas del cuidado. Ver Tobias Bärtsch, Daniel Drognitz, Sarah Eschenmoser, Michael Grieder, Adrian Hanselmann, Alexander Kamber, Anna-Pia Rauch, Gerald Raunig, Pascale Schreibmüller, Nadine Schrick, Marilyn Umurungi, Jana Vanecek (eds.), *Ökologien der Sorge*, Viena, transversal texts, 2017; María Puig de la Bellacasa, *Matters of Care*, Minéapolis, University of Minnesota Press, 2017; y Marta Malo, *Estamos para nosotras*, Terrassa, Synusia, 2021. ▮ **26.** Ver la investigación artística de Eran Schaerf que aparece en este libro (pp. 000-000). ▮ **27.** Ver el ensayo «Lehre vom Ähnlichen», de Walter Benjamin. [Trad. cast., «Doctrina de lo semejante», en *Obras,* libro II*,* vol. 2, trad. Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, Abada Editores, 2006.] También Gerald Raunig, *Dissemblage. Machinic Capitalism and Molecular Revolution*, Colchester, Nueva York, Port Watson, Minor Compositions, 2022, pp. 55-64. [Trad. cast. *Desamblaje. Capitalismo maquínico y revolución molecular Vol. 2*, trad. Kike España, Málaga, Subtextos, próxima publicación.] ▮ **28.** Ver Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Tausend Plateaus*, trads. Gabriele Ricke y Ronald Voullié, Berlín, Merve Verlag, 1992, p. 539. [Trad. cast., *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, trad. José Vázquez Pérez en colaboración con Umbelina Larraceleta, Valencia, Pre-Textos, 2002.] ▮ **29.** Esta línea se remonta a una raíz indoeuropea común: **werra*.

movidos por su actividad, arrastrados por las líneas que trazan. Hay aspectos activos y pasivos en el engranaje de los consejos, y esto vale tanto para el teatro político como para las máquinas revolucionarias. Sí, hay todo tipo de consejos secretos, cortesanos y sóviets que intentan actuar entre bastidores en el escenario abierto, cuyos flujos y rupturas no son controlables en modo alguno: flujos maquínicos, flujos de afecto y tecnoensamblajes. Impulsar y ser impulsado en la inmanencia de las intrigas, engaño consciente y confusión de la maquinación.

Asimismo, la máquina teatral del teatro barroco es nómada en varios planos. El siglo XVII se presenta como un tiempo de aparición conjunta de teatros itinerantes y sedentarios. «Y en todo el *Trauerspiel* europeo, el escenario no puede ser un lugar auténtico y rigurosamente fijado, sino que se ve a su vez desgarrado dialécticamente. Ligado a la corte, no deja de ser un escenario itinerante; inauténticamente, sus tablas presentan la Tierra como teatro creado de la historia; se muda de pueblo en pueblo con su corte.»[19] Por más característica que resultara esta cualidad nómada de la corte principesca y del teatro, encuentra su tercer plano en la figura apátrida del cortesano. La desterritorialización es su principal modo de comportamiento: en el enmarañamiento de la acción, en el abismo de la maquinación, en la mutación de lealtades y credos. «La traición es su elemento. No es una cuestión de volatilidad, ni el producto de una caracterización torpe por parte de los autores»[20], sino de una huida de la autenticidad, el sedentarismo y la lealtad. Y, de haber una lealtad del maquinador, la hay solo hacia las cosas: «Solo es plenamente adecuada a la relación del ser humano con el mundo de las cosas»[21].

El papel intrigante de los consejeros privados parece tender a representar el mal, pero los giros, engaños y entresijos de la maquinación también pueden ser «una tarea delicada», toda vez que esa tarea se interpreta por mor de las virtudes diplomáticas. Benjamin aborda esto en un pasaje importante de su ensayo «Para una crítica de la violencia», escrito a principios de la década de 1920. En tanto que excepción rara y «medio de acuerdo sin violencia»[22], se hace hincapié aquí en «la tarea de los diplomáticos en los tratos recíprocos», que no constituyen derecho y en los que por ende no se ejerce la violencia, sino que en cierto modo en ellos se dejan a un lado los ordenamientos jurídicos, se los esquiva. «En lo esencial, en completa analogía con el acuerdo entre particulares, les toca zanjar sus conflictos, en nombre de los Estados, pacíficamente y sin tratados, caso por caso.»[23] Caso por caso, sin solución general, sin seguridad jurídica, los emisarios maquinan su delicada tarea. «De esta suerte, como en el caso del trato entre particulares, el de los diplomáticos ha generado también sus propias formas y virtudes»[24], formas de maquinación más allá de las estructuras jurídicas y de poder establecidas, virtudes de dulzura, cuidado, afecto, pero también más allá de las perspectivas antropocéntricas, en relaciones de dulzura, cuidado y afecto con plantas y animales, aparatos técnicos y mundos de las cosas[25].

La delicada tarea de la diplomacia secreta supone mantenerse versátil, adaptarse a diferentes entornos, solícito para la mutación hasta llegar a la asimilación. En ocasiones, esa asimilación llega tan lejos que da la impresión de haber perdido todo propósito. A medida que la variedad de los objetos se torna inmensa, llegan incluso a desaparecer los sujetos del acuerdo pacífico y el entorno se vuelve demasiado confuso como para asemejarse al mismo. De ahí una asimilación sin objeto, siempre demasiado defectuosa, nunca lograda del todo; una asimilación universalmente frustrada-fracasada, una similitud que nunca puede llegar a ser lo mismo. Como en las investigaciones de Eran Schaerf sobre el «levantinismo» como afirmación subversiva, apropiación lingüística, infiltración y absorción[26]. Nutriéndose de los escritos de Jacqueline Kahanoff y Fausta Cialente, Schaerf desarrolla una figura levantina que huye de asimilación en asimilación. Aquí la diplomacia nómada del maquinador —que en ocasiones llega incluso a ser presentada como no humana— no es tanto deslealtad como lealtad que parte en todas direcciones y llega de todos lados. Similitud desfigurada, asimilación recíproca. Como el devenir similar de las posiciones minoritarias en la vida cotidiana[27], que subvierten el estándar invisible, lo dominante, y rodean al soberano, maquinan la corte, el aparato de Estado, la nación: maqui-nación.

La invención de la máquina de guerra

> Con la máquina de guerra y en la existencia nómada [...] inventa el secreto, y los frutos del secreto (estrategia, espionaje, artimaña, emboscada, diplomacia, etc.).[28]

Secreto, intriga, artimaña, engaño, diplomacia e invención. Desde la Antigüedad, la maquinación de la máquina teatral comparte estos componentes conceptuales con un concepto tan central como polémico de Gilles Deleuze y Félix Guattari: *machine de guerre*, la máquina de guerra. Y si la maquinación caracterizó el *Trauerspiel* barroco principalmente mediante la técnica de la confusión, en el antiguo alto alemán la palabra *wërra*, que se coloca en la misma línea etimológica que las palabras que en lenguas románicas e inglesa significan «guerra» (*guerra, guerre*, *war*), significa «enredos», «complicaciones», «confusiones»[29].

En 1980 se publicó originalmente en francés *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. En la meseta de más de cien páginas dedicada a la nomadología, Deleuze y Guattari desarrollan el binomio conceptual máquina de guerra y aparato estatal con referencias a las investigaciones antropológica, etnológica, literaria, matemática, lingüística, económica, física e histórica. La ciencia nómada resultante inventa la máquina de guerra como algo sistemáticamente bipolar: por un lado, como una línea de destrucción de la que se apropian los aparatos estatales con el peligro de que la guerra «se proyecte como horizonte del mundo o el orden dominante» —guerra nuclear, guerra total, paz total—; por otro lado, como sabotaje, deserción, huida. Y según este segundo polo, los conocidos últimos párrafos de la meseta afirman que «la máquina de guerra, con “cantidades” infinitamente menores,

tiene por objeto no la guerra, sino el trazado de una línea de fuga creadora, la composición de un espacio liso y del movimiento de los seres humanos en ese espacio»[30]. El objetivo de la máquina de guerra no es necesariamente la guerra, su único objetivo positivo es la constitución de un espacio liso y la ocupación y desplazamiento de ese espacio. Una línea de fuga se abre camino y, cuando se traza, la línea de fuga atrae la creación, la invención, la inventiva. Las máquinas de guerra maquinan, su búsqueda de armas es la búsqueda de líneas de mutación bulliciosas, maliciosas, confusas-enmarañadas: «*solo pueden hacer la guerra a condición de crear otra cosa al mismo tiempo*, aunque solo fueran nuevas relaciones sociales no orgánicas»[31]. Hacen que mute la sociabilidad, crean nuevas máquinas sociales, no orgánicas, sino orgiásticas, cuerpos simultáneamente sin órganos, y con ellas nuevas máquinas revolucionarias. Y en la siguiente meseta, donde el aparato estatal se transforma en un «aparato de captura», las máquinas de guerra no solo desarrollan estrategias contra esta apropiación, «vuelven a formar focos de resistencia y contagio». Poder de la mutación, poder de la maquinación: «Asimismo, las máquinas de guerra tienen una *potencia de metamorfosis*, por la cual efectivamente algunas se dejan capturar por los Estados, pero por la cual también resisten a esa captura y renacen con otras formas, con otros "objetos" distintos de la guerra (¿la revolución?)»[32].

Mientras que la máquina de guerra aparece en el libro de Guattari *L'inconscient machinique. Essais de schizo-analyse* [El inconsciente maquínico. Ensayos de esquizoanálisis][33], publicado originalmente en 1979, junto con apariciones pasajeras en sus textos de la década de 1970, Deleuze dedicó casi todo su seminario en la Université Paris 8, un año antes de la publicación de *Mil mesetas*, a la relación entre el aparato de Estado y la máquina de guerra[34]. Aquí ya puede verse, entre otros componentes conceptuales de la máquina de guerra, que el momento bélico de la máquina de guerra reside sobre todo en su posición antagónica hacia el Estado, sus aparatos y su naturaleza sedentaria: «La máquina de guerra tiene además su objetivo principal, a saber, la destrucción de los aparatos de Estado. Se dirige, por así decirlo, directamente contra el fenómeno del Estado, el fenómeno de la ciudad y el de la agricultura»[35]. Aquí el secreto se presenta como un componente central de la máquina de guerra y, de manera muy diferente, como un componente del aparato estatal. La máquina de guerra inventa el secreto[36].

> El concepto de secreto de Estado es una noción muy tardía, asociada sobre todo al momento en que los aparatos de Estado se apropian de las máquinas de guerra. La máquina de guerra es secreta. Por otra parte, sin quererlo, se encuentran en la situación de ser secretas, salvo en el aparato de captura definido como gran imperio arcaico, donde todo es público: el soberano come en público, el déspota come en público, se acuesta en público. [Deleuze golpea la mesa con el puño.] Es extrañamente el guerrero el que tiene un

30. Deleuze y Guattari, *Tausend Plateaus*, óp. cit., p. 584. **31.** Ibíd., p. 584; las cursivas son del original. **32.** Ibíd., p. 606. **33.** Félix Guattari, *L'inconscient machinique. Essais de schizo-analyse*, París, Éditions Recherches, 1979, pp. 202 y 323. **34.** La traducción inglesa de la transcripción puede encontrarse aquí: https://deleuze.cla.purdue.edu/node/226. **35.** «Appareils d'État et machines de guerre», Webdeleuze, 28 de marzo de 2020, https://www.webdeleuze.com/textes/235. **36.** Ver también Deleuze y Guattari, *Tausend Plateaus*, óp. cit., p. 486. **37.** «Appareils d'État et machines de guerre», Webdeleuze, 13 de noviembre de 2020, https://www.webdeleuze.com/textes/236. **38.** Gilles Deleuze, «Preface: Three Group-Related Problems», en Félix Guattari, *Psychoanalysis and Transversality: Texts and Interviews 1955-1971*, trad. Ames Hodges, Los Ángeles, Semiotext(e), 2015, p. 16; las cursivas son del original. [Trad. cast., Gilles Deleuze, «*Prefacio: Tres problemas de* grupo», en Félix Guattari, *Psicoanálisis y transversalidad*, trad. Fernando Hugo Azcurra, Buenos Aires, Siglo XXI, 1976.] Véase también una conferencia de Deleuze: «Deux régimes de fous», en Gilles Deleuze, *Deux régimes de fous, textes et entretiens 1975-1995,* París, Les Éditions de Minuit, 2003, pp. 11-16. Ahí él define la máquina de guerra como una línea de mutación abstracta que «viene del afuera y de origen nómada» (p. 12). [Trad. cast., Gilles Deleuze, *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-2005)*, trad. José Luis Pardo Torio, Valencia, Pre-Textos, 2008.] **39.** Gilles Deleuze, «Preface: Three Group-Related Problems», óp. cit., p. 17 y ss. **40.** François Dosse, *Gilles Deleuze, Félix Guattari. Biografien*, Viena, Turia + Kant, 2017, p. 26 y ss. [Trad. cast., François Dosse, *Gilles Deleuze y Félix Guattari. Biografía cruzada*, trad. Sandra Garzonio, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2009.] **41.** En «Preface: Three Group-Related Problems», Deleuze remite a ese texto: «en el que el principio mismo de la máquina se desprende de la hipótesis de la estructura y se separa de otros vínculos estructurales» (p. 22). **42.** Félix Guattari, *Psychoanalysis and Transversality: Texts and Interviews 1955-1971*, trad. Ames Hodges, Los Ángeles, Semiotext(e), 2015, p. 321. **43.** Ibíd., p. 322. **44.** Deleuze, «Preface: Three Group-Related Problems», óp. cit., p. 21. **45.** Guattari, *Psychoanalysis and Transversality: Texts and Interviews 1955-1971*, óp. cit., p. 328. **46.** Quiero dar las gracias a Anne Querrien por sus indicaciones sobre la génesis compleja y la crítica conceptual de la máquina de guerra y el aparato de Estado. Para la relación de ambos autores en el periodo previo a *El Anti-Edipo*, ver el texto de Querrien sobre el inconsciente maquínico que aparece en este libro (pp. 215-218). **47.** Ver expresiones similares de Benjamin en sus textos, «Was ist das epische Theater?» [¿Qué es el teatro épico?] y «Der Autor als Produzent» [El autor como productor], sobre la aceptación sin más de la forma institucional y del aparato de Estado, contra lo cual se trata no de servir a o de tomar el aparato, sino de transformarlo: Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, *Band II: Aufsätze, Essays, Vorträge* (*3 Teilbände)*, Fráncfort, Suhrkamp, 1991, pp. 519, 691 y ss. Ver también Gerald Raunig, *Maschinik politischer Kunst*, Viena, transversal texts, 2019, p. 25 y ss., https://transversal.at/media/attachments/maschinik.pdf. **48.** Deleuze y Guattari, *Tausend Plateaus*, óp. cit., p. 489.

> velo, el que se esconde para comer: es curioso, el misterio nace con la máquina de guerra. Sin máquina de guerra, no hay secreto[37].

Sin embargo, el concepto de máquina de guerra es anterior a *Mil mesetas*. Surgió principalmente durante el trabajo de Guattari en el campo del análisis institucional y su intensificación en los ambientes parisinos del Mayo de 1968. En 1972 no solo se publica la primera parte de *Capitalismo y esquizofrenia*, *El Anti-Edipo*, sino también los ensayos anteriormente publicados de manera dispersa por Guattari y reunidos en *Psicoanálisis y transversalidad*, con el apoyo activo de Deleuze, que escribió el prólogo del primer libro de su nuevo amigo. En este prólogo se encuentra por primera vez la formulación que pone sobre la mesa el típico dualismo entre máquina de guerra y aparato de Estado. Se trata esencialmente de cómo el esquizoanálisis y el análisis institucional pueden llevarse a la práctica de las luchas sociales, y de cómo las máquinas sociales pueden repercutir sobre las máquinas esquizo. Con el telón de fondo de otros conceptos centrales de Guattari (como, por ejemplo, la transversalidad y la distinción entre *groupes assujettis* [grupos sometidos] y *groupes-sujets* [grupos sujeto], se plantea la cuestión de un modo de organizar «que opere transversalmente, a través de la multiplicidad, no verticalmente y que de tal suerte aplaste esta multiplicidad propia del deseo». Según Deleuze, esta pregunta conduce a la «labor teórica a desarrollar actualmente», la de una unificación propia de «*una máquina de guerra y no un aparato de Estado*»[38]. Como ejemplo de esta tarea, Deleuze menciona en su lectura de Guattari al movimiento 22 de Marzo, que surgió antes del Mayo de 1968 y, «aunque fue una máquina de guerra insuficiente», funcionó «sin pretensión de vanguardia ni hegemonía, sino como simple soporte que permitía la transferencia y la desaparición de las inhibiciones», «en círculos abiertos y en grupos sujeto». Lejos de las formas clásicas de organización del siglo XX, las formas molares de sindicato y partido, lejos del objetivo de la toma del poder del Estado, lejos de los procesos planificados y disciplinados encaminados a esa meta, las corrientes de deseo del 1968 translocal se desbordarán como líneas asignificantes en la década siguiente: «Porque “la verdad no es la teoría ni la organización”, ni la estructura ni el significante, sino la máquina de guerra y su sinsentido»[39].

Todavía en julio de 1969 Deleuze escribió en una carta a Guattari que no estaba realmente familiarizado con los conceptos de máquina y antiproducción introducidos por Guattari[40]. Las observaciones de Deleuze sobre la máquina de guerra y el aparato de Estado extraen su dualismo de un ensayo que Guattari publicó en 1969[41], poco antes de conocerse en persona y comenzar a trabajar en *El Anti-Edipo*. En este ensayo, «Máquina y estructura», Guattari se refiere a su vez a las tesis doctorales de Deleuze, *Diferencia y repetición* y *Lógica del sentido*, que acababan de publicarse y, a diferencia de la de Benjamin, tuvieron buena acogida. La principal preocupación de Guattari en este texto es el desarrollo de una contraposición abstracta entre dos polos, de los cuales uno, la estructura, remite a una generalidad y se caracteriza por el intercambio y la sustitución de singularidades, y el otro, la máquina, como figura de repetición en el sentido desarrollado por Deleuze, recurre precisamente a singularidades no intercambiables, no sustituibles.

La primera mención de la máquina de guerra en el texto de Guattari de 1969 hace referencia a la transformación maquínica del campo de producción del conocimiento: «Todo nuevo descubrimiento, por ejemplo en el ámbito de la investigación científica, atraviesa el campo estructural de la teoría como una máquina de guerra, trastornándolo y modificándolo hasta llegar a transformarlo radicalmente»[42]. La invención de la máquina de guerra arrastra todo a su paso: los investigadores, su material, sus objetos de estudio, incluso el nombre propio del descubridor, hasta la desaparición de todos los efectos de personalización, «presos en el entrecruzamiento entre la máquina y la estructura»[43]. La sustancia del contenido para el desarrollo del dualismo entre máquina y estructura procede, sobre todo, de la clínica La Borde. Durante los años de colaboración con Jean Oury, Guattari desarrolló la teoría y la práctica del análisis institucional basándose, entre otras cosas, en la psicoterapia institucional de Francesc Tosquelles. Del trabajo en la clínica surge asimismo un concepto maquínico de institución, de tal suerte que el análisis de la institución corresponde más a una práctica persistentemente instituyente que a una práctica institucional. Pero, como escribe Deleuze[44], la máquina deseante consiste no solo en la máquina del análisis, sino también en la máquina de guerra, en este caso concreto en las experiencias francesas de 1968. De esta suerte, partiendo de esas experiencias, Guattari problematiza en «Máquina y estructura» las formas de organización aún firmemente asentadas en contextos de izquierda como algo que, en última instancia, es una trampa para el retorno a formas de organización propias del Estado: «El problema de la organización revolucionaria es fundamentalmente el de montar una máquina institucional cuyos rasgos distintivos serían una axiomática y una práctica especial que le ofrecen una garantía de que no se repliegue en las distintas estructuras sociales y, sobre todo, en la estructura estatal [...]»[45]. Esta máquina institucional es una máquina de guerra, y el aparato estatal, que en este ensayo todavía lleva el nombre de estructura estatal, es al mismo tiempo un gran aparato de captura que ha estructurado repetidamente la máquina revolucionaria a lo largo de los siglos XIX y XX[46]. La problematización recurrente e insistente de Guattari busca formas con las que rechazar este cebo, formas de anticipación defensiva que impidan cerrar y fijar la práctica instituyente de las máquinas de guerra[47]. Deleuze y Guattari volverán de nuevo a estas cuestiones más de diez años después en su meseta sobre la nomadología y la máquina de guerra. Con el nombre de «Problema I» se formula: «¿Existe algún medio que impida la aparición de un aparato de Estado (o su equivalente en un grupo)?»[48].

Máquina de guerra contra el Estado

> [...] ella inventa, como una máquina de guerra nómada, el sueño y la realidad de abolir el Estado.[49]

La máquina de guerra nunca tiene la guerra como objeto o meta, «por el contrario, la guerra es como el desplome o la caída de la mutación, el único objeto que le queda a la máquina de guerra cuando ha perdido su potencia de transformarse»[50]. La máquina de guerra, en cambio, tiene el objetivo positivo de crear, ocupar y poblar el espacio liso, distribuir y reubicar en ese espacio liso[51]. Huir, y mientras se huye buscar un arma, reventar una cañería, atreverse a inventar algo[52]. La figura de la línea de fuga proviene del movimiento Panteras Negras, adaptada libremente de una frase de George Jackson[53], y al mismo tiempo se remonta a las prácticas guerrilleras anticoloniales que dieron forma a una versión crucial de la máquina de guerra del siglo XX. La máquina de guerra de guerrillas evita el enfrentamiento antagónico pseudosimétrico. No solo no apunta a la guerra, tampoco apunta a la batalla, se esfuerza explícitamente por llevar a cabo la «no batalla»[54]. Guerrilla, literalmente «guerra pequeña», pero no guerra pequeña, sino guerra de minorías, máquina de guerra de las minorías. No pertenecen a las dominantes invisibles cuyos aparatos estatales capturan la máquina de guerra. Cultivan la asimetría que evita la batalla entendida como el enfrentamiento de fuerzas desiguales en un mismo plano.

El secreto siempre desempeña aquí un papel, pero no como insurreccionalismo clandestino o sociedad secreta, sino como maquinaciones cotidianas de máquinas revolucionarias, como devenir-secreto, secreto devenir y devenir de lo secreto. Dice Walter Benjamin en su ensayo *El surrealismo*: «No nos lleva a ninguna parte subrayar el lado enigmático de lo enigmático de una manera patética o fanática; más bien, penetramos en el misterio solo en la medida en que lo encontramos en la vida cotidiana»[55]. Misteriosa cotidianidad, secreto cotidiano, el secreto de la máquina de guerra no es una figura macho-patética del hombre de acción[56], sino las pequeñas clandestinidades, los gestos en la penumbra, los sonidos reterritorializadores que resuenan cada día. Incluso los nombres de los líderes son menos importantes que las soluciones sin un general, las multiplicidades que se mueven sin un mando central, en las que los factores unificadores y jerarquizantes son rechazados como «intrusos asociales»[57].

La historia revolucionaria tradicional cuenta que una línea genealógica de la guerrilla se remonta a pasos agigantados desde el Che Guevara hasta Abd el-Krim. Todavía más cerca de la nomadología de la máquina de guerra estuvo la época del movimiento en el Rif, cuando todavía no tenía general, una prehistoria de la República del Rif en el norte de Marruecos durante la década de 1920. A pesar de su proximidad a los territorios andaluces, las escarpadas e inaccesibles montañas del Rif permanecieron en gran parte inexploradas para Europa hasta principios del siglo XX, y la población mantuvo un grado mayor o menor de independencia informal en su relación con el Estado marroquí. Las actividades coloniales españolas en esta región se remontan a finales del siglo XIX, cuando España perdió

49. Ibíd., p. 531. **50.** Ibíd., p. 313. **51.** Ibíd., p. 576. **52.** Para la etimología y la genealogía histórica, ver el capítulo «Máquinas de guerra» en Gerald Raunig, *Mil máquinas. Breve filosofía de las máquinas como movimiento social*, trad. Marcelo Expósito, Madrid, Traficantes de Sueños, 2008; sobre todo las pp. 57-86: «En el antiguo arte de la guerra, la *machina* aparece como una expresión técnica relacionada con el acto de sitiar. [...] Pero, de manera semejante a las máquinas teatrales, no se trataba solo de máquinas meramente técnicas que penetraban en los muros, derribándolos, o que permitían sobrepasarlos: también aquí la *machina* alterna entre el carácter material que rompe murallas y el ingenio que permite sortearlas o hacer que se abran» (pp. 63-64). **53.** Deleuze y Guattari, *Tausend Plateaus*, óp. cit., p. 279. **54.** Ibíd., p. 575. **55.** Benjamin, *Gesammelte Schriften. Band II*, óp. cit., p. 307. **56.** En *Mil mesetas* Deleuze y Guattari plantean también en varios pasajes una figura feminista de la máquina de guerra que desarrollan con Heinrich von Kleist, concretamente la máquina de guerra amazónica en su *Pentesilea* (1808). Ver también Deleuze y Guattari, *Tausend Plateaus*, óp. cit., pp. 333, 365, 487 y 552. Esta máquina de guerra no puede leerse en modo alguno como equivalente simétrico de la de Aquiles, sino como una «serie de mareos, de vértigos y de desmayos» (p. 379). **57.** Deleuze y Guattari, *Tausend Plateaus*, óp. cit., pp. 30 y ss. **58.** Benjamin, *Gesammelte Schriften. Band II*, óp. cit., p. 303. **59.** Tuyya n Arif y Benali Hamou, *Hirak Rif. Rebelión popular en el norte de Marruecos*, Málaga, Ediciones del Genal y El Acebuche Libertario, 2019, p. 48. **60.** Ibíd., pp. 51-53. **61.** Fred Moten, *Black and Blur*, Durham, Duke University Press, 2017, p. 187. **62.** Deleuze y Guattari, *Tausend Plateaus*, óp. cit., p. 482. **63.** Ibíd., p. 488. **64.** Ibíd., p. 492.

sus colonias en la guerra hispano-estadounidense y los militares coloniales regresaron en busca de nuevos territorios para sus estrategias extractivistas. España pudo asegurar una zona de influencia similar a un protectorado en el norte de Marruecos, que estaba desestabilizado casi permanentemente por levantamientos y disturbios. Máquinas de guerra de las cabilas dirigidas contra el aparato de Estado colonial. En el desastre de Annual de julio de 1921, el recién elegido líder militar Abd el-Krim infligió a las tropas españolas una de las derrotas más dolorosas en la historia de las intervenciones coloniales europeas. En septiembre de 1921 se proclamó la independencia del Rif, y en febrero de 1923 se estableció formalmente la República del Rif, que duró hasta mayo de 1926. Al margen de los combates, la coalición hispano-francesa utilizó gas mostaza alemán a pesar de estar prohibido por la Convención de La Haya. Esta fue la primera vez que los gases venenosos se utilizaron en operaciones aéreas y también contra la población civil. Los efectos de este uso persisten hasta el día de hoy: las tasas de cáncer de pulmón en el Rif son sumamente altas. Los gobiernos de España y Marruecos aún se niegan a confirmar oficialmente el uso de gas venenoso y aceptar las peticiones de resarcimiento de la población.

En los trabajos de Sara Jiménez y Maggie Schmitt que forman parte de la investigación de *maquinaciones*, queda claro que la historia de las líneas de oscilación (pos)africanistas a lo largo del Mediterráneo abarca las luchas anticoloniales y antiextractivistas a ambos lados del mar, las luchas del pueblo rifeño aún antes del nombramiento del general, pero también las del anticolonialismo que tuvieron lugar en el territorio de los colonizadores, en este caso España y Francia. Estas posiciones anticoloniales se extienden desde la resistencia en Cataluña y Andalucía hasta los surrealistas franceses, cuya politización acelerada Benjamin atribuyó sobre todo, en su ensayo sobre el surrealismo, con el telón de fondo general del papel moralista, humanista y antirrevolucionario de la *intelligentsia* «burguesa de izquierda», a la «Guerra de Marruecos», con una referencia explícita al manifiesto «Los intelectuales contra la Guerra de Marruecos», publicado en *L'Humanité* a mediados de 1925[58].

El tigre da saltos de hasta más de un siglo. En la línea de mutación abstracta de los movimientos de ocupación de la década de 2010, una máquina revolucionaria se formó en el Rif y llenó sus calles en el otoño de 2016. El nombre de este movimiento es Hirāk del Rif. En su trabajo de investigación en el marco de *maquinaciones*, Rabih Mroué (p. 000) ha desarrollado el concepto de *hirāk* en contraposición a *harakah*: *harakah* es y fue el nombre árabe de los movimientos de la segunda mitad del siglo XX, comenzando por la Organización para la Liberación de Palestina (OLP), Fatah y el movimiento nasserista hasta la década de 1990. *Harakah* es el acto de moverse de un punto a otro basándose en un plan, un programa, un proyecto, metas a alcanzar, una organización homogénea y una diferencia clara entre el éxito y el fracaso. *Hirāk*, por el contrario, significa la capacidad de moverse y ser movido, y esta forma de movimiento activo/pasivo es lo que sucedió en los espacios públicos y las calles del Rif entre octubre de 2016 y febrero de 2017. *Hirāk* no quiere tomar el aparato de Estado porque está aún en formación, no está completamente formado ni está completamente ahí. No es una línea de segmentación, tampoco una línea de A a B, sino una línea nómada. Quiere ser un movimiento transversal[59], quiere basarse en asambleas y no en partidos[60]. Tal vez los activistas del Hirāk del Rif aún no supieran lo que querían, pero sabían exactamente lo que no querían: la represión del Majzén marroquí, la marginación de las infraestructuras del Rif, los procesos de expropiación de tierras colectivas bajo el pretexto del «interés público», la continuidad del silencio universal sobre los crímenes de guerra de la década de 1920 y sus consecuencias hasta el día de hoy.

Aquí no se trata solo de los antagonismos entre Estados y movimientos sociales, entre aparatos de Estado coloniales y movimientos anticoloniales, sino precisamente de la diferenciación entre prácticas institucionales y movimientos sociales que fueron tan importantes para Guattari en sus investigaciones sobre el análisis institucional: *harakah*, el movimiento molar como revolución institucionalizadora y aparato de Estado, e *hirāk*, el movimiento molecular que no se encierra en la estructura, el movimiento instituyente como máquina de guerra, como componente de la revolución molecular.

La máquina ante y antes de la estructura

> [...] antes, en el doble sentido del ante, la cosa que subyace y rodea el cerco.[61]

La máquina se dirige contra la estructura, quiere escapar de la estructura. Pero la relación entre la máquina de guerra y el Estado no es antagónica, no ha de pensarse como una réplica ni como una pura defensa. Aunque la máquina de guerra se presenta siempre en coexistencia y competencia con el aparato de Estado, también es cierto que no está condenada a reaccionar. En la meseta sobre la nomadología, el primer axioma reza: «La máquina de guerra es externa al aparato de Estado»[62]. Esa exterioridad significa ante todo una temporalidad completamente diferente, que da «al tiempo un nuevo ritmo, una sucesión incesante de catatonias y desvanecimientos, y de fulguraciones o precipitaciones»[63]. Al mismo tiempo, la exterioridad significa también que la máquina está ante y antes de la estructura, ante y antes del Estado, ante y antes del aparato. Se dirige no solo contra los Estados que la rodean o que la preceden, sino sobre todo «contra los Estados potenciales cuyo surgimiento quiere impedir por anticipado»[64]. No solo es defensa frente a la forma de Estado actual, sino sobre todo anticipación, presentimiento y previsión del Estado. Ante y antes del Estado hay siempre una máquina que trata siempre de impedirlo. Ante y antes del Estado, sin tener la guerra como objeto, la máquina de guerra encuentra e inventa las líneas de fuga, traza una línea de perturbaciones y ruidos de fondo, genera vórtices, confusión, turbulencia.

Según Fred Moten, este aspecto «antológico» describe un doble antes que, por un lado, designa un exterior sincrónico-espacial y, por otro lado, una precondición como primacía. Con ello no se aspira en modo alguno a favorecer interpretaciones evolucionistas: no hay una línea que va desde las sociedades primitivas sin Estado hasta las ciudades capitalistas y los Estados nación como aparatos de Estado. Deleuze y Guattari han explicado reiteradamente que esta cuestión de la primacía no está regida por un postulado evolucionista, sino por la coexistencia, la superposición y la interacción[65]. En su pequeño «Homenaje a la memoria de Pierre Clastres», en *Mil mesetas*, muestran hasta qué punto es necesario romper con los modelos evolucionistas que presentan a los «pueblos primitivos» como atrasados económica y políticamente, como (todavía) incapaces de desarrollar un aparato de Estado. Para ellos, de los comentarios de Clastres en *La sociedad contra el Estado* se desprende una interpretación completamente diferente de la ausencia de un aparato de Estado: estas sociedades, consciente o inconscientemente, «intentan evitar o eludir el aparato de Estado que supuestamente no entienden»[66]. La formulación en el original en francés de *Mil mesetas* es *conjurer et prévenir*[67] [conjurar y prevenir], en otros lugares[68] *mécanismes d'anticipation-conjuration* [mecanismos de anticipación-conjuración][69]y, finalmente, también *empêcher* [evitar][70].

Se percibe la incertidumbre de la formulación porque es mucho lo que está en juego, sobre todo la afirmación de la relación entre el devenir y el transcurrir del tiempo sin proyección hacia el futuro. Como una criatura sostenida horizontalmente por alguien a la que no le interesa el romper de las olas allá afuera, sino solo las colas espumosas que corren por debajo, mirando directamente hacia abajo a la espuma de la ola, las salpicaduras que traen consigo las colas de las olas y la multiplicidad espacial a su alrededor. No mirar al mar, a las olas que suben y bajan, a sus rompientes o a si surge un tsunami. Ver los signos, leer las líneas, los vórtices allá abajo, pero sin interpretación, sin anticiparse ni apropiarse del futuro, que en realidad quiere apropiarse del tiempo ahora. «Ahora bien, desde este punto de vista es necesario pensar la contemporaneidad o la coexistencia de los dos movimientos inversos, las dos direcciones del tiempo —primitivos "antes" del Estado, y Estado "después" de los primitivos— como si las dos olas que nos parecen excluirse mutuamente, o sucederse, se desarrollan simultáneamente en un campo molecular micrológico, micropolítico, "arqueológico".»[71] El flujo y reflujo de las olas solo puede entenderse como una no simultaneidad, no como una secuencia o cancelación mutua. La máquina de guerra puede entonces emerger también en medio de los aparatos de Estado, la práctica instituyente en medio de las instituciones que la rodean simultáneamente, la máquina revolucionaria en medio de las estructuras a las que precede. «Hay mecanismos colectivos que conjuran y a la vez anticipan la formación de un poder central. Y así, este último aparece con arreglo a un umbral o un grado tal que lo que es anticipado cobra o no consistencia, lo que es conjurado deja de serlo y llega. Y ese umbral de consistencia, o de tensión, no es evolutivo, coexiste con lo que está más acá del umbral»[72].

65. Ver, por ejemplo, ibíd., pp. 489, 491 y 603. **66.** Ibíd., p. 489. **67.** Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mille Plateaux*, París, Les Éditions de Minuit, 1980, p. 441. **68.** Ibíd., p. 537: «Conjurer, c'est aussi anticiper» [«Conjurar también es anticipar»]. **69.** Ibíd., p. 545. **70.** Ibíd., p. 536. También p. 442: «état social qui conjure et empêche l'état» [estado social que conjura y evita el estado]. Y en p. 445: «les sociétés contre-état disposaient de mécanismes très précis pour le conjurer, pour empêcher qu'il ne surgisse» [las sociedades contraestatales disponían de mecanismos muy precisos para conjurarla, para evitar que surgiera]. **71.** Deleuze y Guattari, *Tausend Plateaus*, óp. cit., p. 598. **72.** Ibíd.

El umbral entre *harāk/hirāk* y *harakah*

Rabih Mroué

Hace unos años los escritores, periodistas y usuarios de redes sociales empezaron a emplear con frecuencia el término حراك (*harāk* o *hirāk*) para describir los movimientos de protesta popular, en especial los de los países árabes[1]. Esa palabra acabó sustituyendo a otra casi completamente en desuso, حركة (*harakah*), que había gozado de mucho predicamento antes de la década de 1990[2].

Supongo que la difusión del término *harāk* —en contraposición al declive de *harakah*— tiene connotaciones sociales, políticas e incluso psicológicas que reflejan actitudes públicas y posiciones populares cambiantes ante los regímenes gobernantes, los partidos políticos y distintos movimientos (ya sean opositores o leales al régimen).

La renuncia a la palabra *harakah* como descriptor de los movimientos populares representa una desviación con respecto a una era anterior caracterizada por ideas y programas políticos e ideológicos alternativos que prometían al pueblo un futuro mejor, pero que fueron cayendo uno tras otro, sobre todo después de que se hundieran la Unión Soviética y el movimiento socialista internacional, que serían reemplazados por discursos religiosos y nacionalistas de carácter populista.

Las diferencias entre los términos *harāk* y *harakah* en los diccionarios árabes no son del todo claras, pero si prestamos un poco de atención podemos distinguirlos. *Harakah* —esto es, «movimiento»— hace referencia al acto de moverse. También puede referirse a un grupo de gente que colabora para promover ideas políticas, sociales o artísticas comunes. *Harāk* —esto es, «movilidad»— hace referencia a la capacidad de moverse o de ser movido. También puede referirse a la capacidad de moverse entre diferentes niveles de la sociedad o de un puesto laboral a otro.

El movimiento se produce un punto a otro; implica avanzar y actuar. El movimiento es homogéneo; tiene claro su objetivo, determina la vía de su lucha y se esfuerza por llegar a la meta. Está convencido de que su proyecto es adecuado y sabe perfectamente qué está bien y qué está mal.

La movilidad popular indicada por *harāk*/*hirāk* no se parece a ese movimiento. No busca un cambio de creencias o ideas, organización social o sistema político. Empieza con protestas contra ejemplos concretos de mala administración por parte de quienes ocupan el poder: una manipulación legal determinada, una injusticia específica contra el pueblo, etcétera.

En ese sentido, la movilidad no es el acto de moverse, sino el de organizar y exhortar a la gente para que reaccione colectivamente en busca de un objetivo común. Empieza como una protesta pacífica, general y espontánea emprendida sin conciencia de la senda que va a tomar y sin un proyecto o programa claro que la guíe.

La movilidad es la capacidad de moverse. No es homogénea, puesto que características del movimiento como la dirección y la meta siguen siendo embrionarias, apenas empiezan a formarse. Es, en esencia, algo diversificado que contiene entre sus pliegues diversas ideas que van en diversas direcciones, que en ocasiones convergen y en ocasiones no dejan de ser contradictorias.

1. Akram Belkaid, «Hirak» [en árabe o francés], en *Orient XXI*, 15 de noviembre de 2019, https://orientxxi.info/magazine/article3421. «[*Hirāk*] es una palabra nueva en cuanto a pronunciación, lo que nos demuestra que la lengua árabe está viva. [...] El término deriva de la raíz *h-r-k* y tiene el mismo significado [es decir, movilidad]. La pronunciación natural árabe es *harak*. Pese a ser una innovación lingüística, *hirāk* (حِراك) no deja de ser correcta en cuanto a la estructura de las letras. Empezó a utilizarse recientemente, en 2007, con el surgimiento en Yemen del movimiento del sur.» ▮ **2.** *Harakah* (حَرَكة) significa «movilidad».

Harāk/hirāk es un estado de latencia y nadie sabe a qué conducirá. La *latencia* es imaginar lo posible (y también lo imposible). «La latencia es la introducción a lo posible, al estado de llegar a ser. [...] La latencia es también el peligro de pérdida»[3].

Sin embargo, la potencialidad de *harāk/hirāk*, como podría haber señalado Aristóteles, hace referencia a las muchas posibilidades que puede decirse que tiene algo. Y hablamos de la posibilidad de una revolución como la fuerza de existencia situada en el umbral entre la potencialidad y la realidad[4].

Harāk/hirāk puede darse cuenta de lo que no quiere sin saber exactamente lo que quiere en realidad. Los asuntos quedan suspendidos y latentes hasta que la realidad comienza a verse. Solo entonces se moverá *harāk/hirāk* hasta otra fase, que puede representar un avance o un retroceso, puede ver el pacifismo del movimiento inicial convertido en violencia o puede regresar a la sumisión. Nadie lo sabe. Por esos motivos, el fracaso de *harāk/hirāk* puede no ser un verdadero fracaso, ya que no empieza presentando una meta fundamental que conseguir. En el caso de que se bata en retirada, sigue existiendo la posibilidad de que estalle un nuevo *harāk/hirāk* o incluso una revolución, pero nunca como *harakah*.

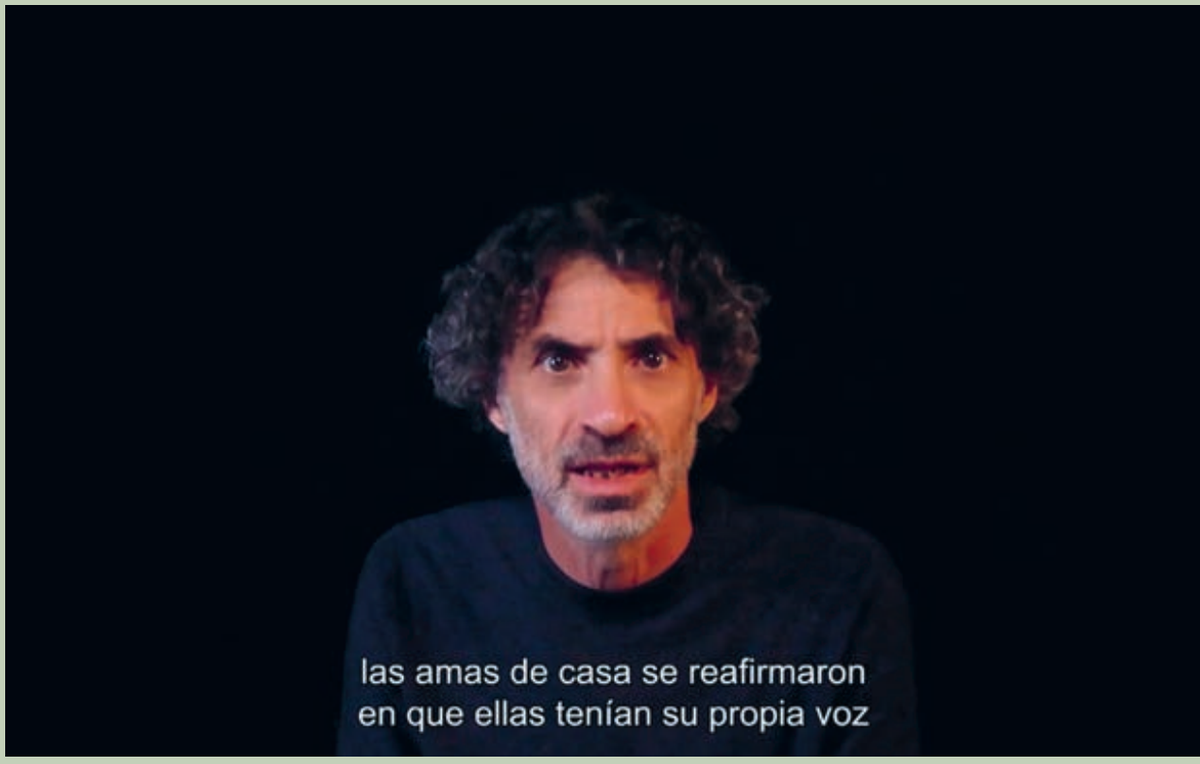
Harāk/hirāk es un espacio nómada, abierto, inestable. Aparece y desaparece al chocar contra la «máquina de guerra» del poder gobernante[5]. La «máquina de guerra» *harāk/hirāk* sufre cambios y modificaciones en función de las circunstancias de sus enfrentamientos con las autoridades.

En mi obra aplico el significado de *harāk/hirāk* al levantamiento libanés de octubre de 2019 e investigo algunos de los instrumentos de la «máquina de guerra» que utilizó, por su parte, en sus enfrentamientos con la del Estado. Además de emplear el cuerpo feminista y *queer* para desafiar a las autoridades masculinas/machistas libanesas, también recurro a la danza, el canto y el ruido como armas que se han enfrentado, y todavía pueden enfrentarse, a la «máquina de guerra» del poder gobernante y sus representantes.

3. Joana Hadjithomas y Khalil Joreige, «Latency», trad. Tony Chakar, Home Works. A Forum on Cultural Practices in the Region, pp. 41 y 47, http://hadjithomasjoreige.com/wp-content/uploads/2012/09/KJ-latency.pdf. Ver también *Latent Images*, proyecto de Wonder Beirut basado en el trabajo del fotógrafo ficticio Abdallah Farah. **4.** Ver Antonio Negri, *Spinoza for Our Time. Politics and Modernity*, trad. William McCuaig, Nueva York, Columbia University Press, 2013. [Trad. cast., *Spinoza y nosotros*, trad. Claudia Estela Consigli, Buenos Aires, Nueva Visión, 2011.] **5.** Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Nomadology. The War Machine*, trad. Brian Massumi, Londres, Semiotext(e), 1986. [Trad. cast., «Tratado de nomadología. La máquina de guerra», en *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, trad. José Vázquez Pérez con la colaboración de Umbelina Larraceleta, Valencia, Pre-Textos, 1988, pp. 359-431.]

Página 167: Rabih Mroué, *Our Hirāk: The Tishreen Revolution* [Nuestro *hirāk*: la revolución de Tishreen], 2023.


أنا قائد الثورة


las amas de casa se reafirmaron
en que ellas tenían su propia voz


- إعادة الأموال المنهوبة
- رفع السرية المصرفية
- الأملاك البحرية

Mentalidad migratoria

Eran Schaerf

Quiero pensar en la migración como un movimiento en el cual se trazan líneas que desaparecen al instante, junto a los lugares, los medios, los idiomas y las concepciones del sujeto. Lo que dejan tras de sí las líneas efímeras es una mentalidad de afiliación múltiple. Esta mentalidad, digamos migratoria, no goza del privilegio de remitirse a un único marco de referencia ni de mantener separadas las sensibilidades internas y las condiciones externas. No obstante, cuando pienso en migraciones, irrumpe en mi mente la jerga del Estado, con sus conceptos de emigración e inmigración. Consulto en mis diccionarios las acepciones de estas dos palabras para tratar de entenderlas. Recuerdo entonces lo que escribió Theodor W. Adorno a propósito del uso de una lengua extranjera: al ver «treinta veces la misma palabra en contextos siempre cambiantes», uno comprende su significado más claramente que buscando todas las acepciones en un diccionario[1]. El «comportamiento» de ver las palabras, prosigue Adorno, es similar al modo como el ensayo se apropia de los conceptos[2]. Me gusta ese comportamiento que fusiona los actos de ver y de leer. ¿Qué otra cosa puede ser un migrante entre lenguas sino un *essayiste* que se apropia de términos para realizar intentos? Aunque esta reflexión no me disuadirá de abrir el siguiente diccionario que se cruce en mi camino, solo alterará un poco mi pregunta para justificar la continuidad de mi ritual: ¿qué ocurre entre el momento en que una persona sale de un país como «emigrante» y el momento en que entra en otro como «inmigrante», términos que sirven más para reafirmar las fronteras estatales que para describir a alguien como yo? Escribe Ronit Matalon en «Mikhutz lemakom, betokh hasmen» (que se traduce del hebreo como «Fuera de lugar, dentro del tiempo»): «No se trata de semántica pedante, sino de dos mundos de pensamiento diferentes»[3]. Al decir «inmigrante en lugar de migrante» se niega lo que es estar en migración y se da por supuesto que esta condición es una fase en el camino hacia convertirse en «un autóctono absoluto», la premisa de las políticas de crisol de culturas. Matalon hace hincapié en la mentalidad migratoria para desentrañar el «autóctono absoluto» deseado por los Estados nación:

> Crecí en el seno de una familia en la que la gente se trasladaba continuamente: de un país a otro, de una ciudad a otra, de un piso a otro, de una habitación a otra, y cambiaba de idioma y de estado civil [...]. Si no se trasladaban en la práctica [...], hablaban sin cesar de traslados. Si no hablaban de traslados, hacían una mudanza dentro de la misma casa: rompían paredes, construían pasillos, se deshacían de muebles, al menos una vez al año[4].

«Ese movimiento, esa enérgica patada en el culo de la vida», aparentemente no requería ningún esfuerzo para la generación de los padres de Matalon. Por el contrario, concebían todo intento de consolidación como un esfuerzo insoportable. «No se convirtieron en migrantes» al trasladarse de Egipto a otros países. «Siempre fueron migrantes en el sentido de que el concepto de migración y la experiencia

1. Theodor W. Adorno, *Notas de literatura*, trad. Manuel Sacristán, Barcelona, Ariel, 1962, p. 23. ▮ **2.** Ibíd., p. 23. ▮ **3.** Ronit Matalon, «Mikhutz lemakom, betokh hasmen» [Fuera de lugar, dentro del tiempo], en *Kro ukhtov* [Leer y escribir], Tel Aviv, Hakibbutz Hameuchad/Simian Kriah, 2001, p. 46. Traducción del hebreo al inglés propuesta por el autor. ▮ **4.** Ibíd., p. 42. ▮ **5.** Ibíd., p. 44. ▮ **6.** Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*, trad. José Vázquez Pérez con la colaboración de Umbelina Larraceleta, Valencia, Pre-Textos, 2002, p. 297. ▮ **7.** Albert H. Hourani, *Syria and Lebanon: A Political Essay*, Nueva York, Oxford University Press, 1946, p. 70. ▮ **8.** Ver Jacques Hassoun, *Schmuggelpfade der Erinnerung*, Frankfurt, Stroemfeld Verlag, 2002, p. 60. Traducción del alemán al inglés propuesta por el autor. ▮ **9.** Ibíd., pp. 63 y 64. ▮ **10.** Matalon, óp. cit., p. 45. ▮ **11.** Ver más información sobre el concepto de «exigencia de definición» en Adorno, *Notas de literatura*.

migratoria implican vivir la pluriculturalidad»[5].
La generación de los padres de Matalon se crio en El Cairo y Alejandría bajo el régimen de la ocupación británica en el periodo de entreguerras. Junto a la mayoría musulmana convivían comunidades de migrantes de primera, segunda y tercera generación procedentes de Estados y futuros Estados (por ejemplo: Grecia, Italia, Turquía, Rusia, Francia, Armenia, Líbano, Palestina y Siria), así como minorías locales coptas y judías. No creían estar en una «fase» del proceso de conversión en egipcios, sino en un acto permanente de afiliación múltiple apropiada con carácter temporal. En lugar de trazar una línea «de un punto a otro», encarnaban líneas que discurrían «entre puntos» que, como sugieren Gilles Deleuze y Félix Guattari, renuncian a la función representativa de las líneas[6]. Como afirmó Albert Hourani, cruzar, atravesar, «recorrer formas externas que indican la posesión de una determinada nacionalidad, religión o cultura, sin poseerla realmente», carece de la autenticidad necesaria para una identidad nacional.[7]
Jacques Hassoun recuerda que «atravesar» es un movimiento bidireccional de cruzar mientras algo se nos cruza: «Basta [...] con que unos pocos elementos de una cultura —incluso los tan efímeros como un aroma, un sabor o una ilusión religiosa— atraviesen la historia de un sujeto para formar parte de ese sujeto»[8]. Así pues, recorrer formas externas implica renunciar a su sentido interior, «auténtico», en una cultura y derivar sentidos potenciales de varias lenguas. Hassoun habla de Najib, descendiente de una familia argelina migrante en Francia. A la pregunta de su maestro de escuela sobre si tenía su *Bled*, respondió que nunca había salido de allí, refiriéndose a su lugar de nacimiento en Francia, Charleville. Oyó la palabra *bled*, que en el Magreb designa la localidad rural de origen. Su profesor se refería al libro escolar francés de gramática, llamado *Le Bled* por el apellido de sus autores. Para Najib, las dos palabras, de sonido similar, forman un «pasaje» que conecta su origen familiar con su vida actual en un matrimonio mixto con una mujer francesa. En el trayecto de *bled* a *Bled* establece su nueva tradición mestiza. La tradición, sugiere Hassoun, no se recibe de una mano invisible, sino que la toman sujetos singulares o comunidades que escogen lo que se llevan: «Lo que deja constancia de una tradición no se agota con los viejos fantasmas, con los portadores de trajes folclóricos o los amantes del dialecto que imitan mal que bien el dialecto de sus antepasados». La tradición puede pasar «tan inadvertida como la transición de *bled* a *Bled*», es decir, puede vivirse en el tránsito de una forma externa a otra, entre dos palabras de dos lenguas con sonidos similares y significados diferentes[9].
Si una lengua significa una afiliación, el acto de contraer múltiples afiliaciones establece una tradición como un discurso que interpreta el significado siempre cambiante de los signos que se observan y se leen en diferentes lenguas. Ese acto requiere otro que autorice al entorno a penetrar en su mentalidad. Ello requiere, a su vez, lo que Matalon denomina un «aire cultural» específico, como el que existía en el Egipto colonizado de entreguerras. Ese «aire» no contenía la «brutalidad difusa y diluyente» característica de las sociedades que son un crisol de culturas, que difuminan las diferencias y suscitan temor a la pérdida de la supuesta identidad propia, para luego defenderla trazando fronteras. En lugar de «añorar sentimentalmente “aquel” mundo», Matalon aspira a desvincular la mentalidad migratoria tanto del concepto del migrante que va camino de convertirse en un «autóctono absoluto» *como* del régimen colonial en que se soportaba a las minorías por obligación[10].
Como intérpretes ensayísticos, los pueblos levantinos no entraron en el discurso poscolonial, quizá porque carecían de la «exigencia de definición» que parecían poseer «el colonizador» y «el colonizado»[11]. Para el mercado capitalista de identidades, ponían en peligro la división ideológica entre Oriente y Occidente. En un punto intermedio, los levantinos trazan una línea de fuga, no de una ideología a otra, sino alejándose por completo de las mentalidades ideológicas. Y será un tránsito temporal constituido por el sonido, conducente a un destino envuelto en la indefinición. Esta mentalidad se ha calificado a menudo de «cosmopolitismo de lujo», un concepto que no tiene en cuenta la deliberada elección de la relacionalidad en lugar de la relatividad, de diferenciarse en lugar de representar la diferencia, una decisión que tiene su precio.

Páginas 170-171: Eran Schaerf, *Nomadesque* [Nomadesco], 2023.


٢٨
الدفاع الوطني
National Defence
اربعة حفلات يوميا
GLOBE


MIMICHE
LE TRESOR
INSAISISSABLE

Máquinas de guerrilla: Abd el-Krim El-Jattabi

Sara Jiménez

> Somos desiertos, pero poblados de tribus [...]. Empleamos el tiempo en colocar esas tribus, en disponerlas de otra forma, en eliminar algunas, en hacer prosperar otras. Pero todas esas poblaciones, todas esas muchedumbres, no impiden el desierto, que es nuestra ascesis misma; al contrario, lo habitan, pasan por él, sobre él [...]. El desierto, la experimentación con uno mismo, es nuestra única identidad, la única posibilidad para todas las combinaciones que nos habitan.
>
> —Gilles Deleuze y Claire Parnet, *Diálogos*, 1980

La zona del Rif es una zona montañosa que coincide con el territorio del norte de Marruecos, desde Larache a Uchda, ocupado por el poder colonial español desde 1912 (año del Tratado de Fez, en el que se fijaron las fronteras del dominio tanto francés como español) hasta 1956. El aparato colonial tenía frente a sí a los pueblos del Rif, los amazigh, con una cultura y lengua propias: el tamazigh. Los pueblos amazigh, originarios del norte africano, fueron llamados «bereberes» (palabra que deriva del griego βάρβαρος o bárbaro), término empleado por romanos y bizantinos que continuaron utilizando los árabes después de las invasiones del siglo XVII, siguiendo la tradición grecorromana de considerar bárbaros a los extranjeros que no hablaban su lengua, aún tratándose de los pueblos indígenas. De este modo, la resistencia a la invasión colonial viene de largo en los pueblos del Rif, ya que también se enfrentaron a la colonización árabe.

Las sociedades amazigh fueron desde el inicio sociedades contra el Estado: su sistema político, *ripublik*, era una democracia tribal sin aparatos de Estado. La toma de decisiones se llevaba a cabo en las *agraw*, asambleas que se reunían cuando era necesario. Esta era una estructura política anárquica, considerada *Bled Siba* por el Gobierno central de Marruecos, lo cual significaba que era una región donde no podía ejercer su soberanía: «territorio de desorden y anarquía». Las cabilas que formaban este universo se autogobernaban con independencia del Majzén. Del sultán acataban, de manera vaga, la autoridad en su vertiente religiosa. Eran territorios independientes, gobernados por sí mismos, que pertenecían al Imperio marroquí solo de manera nominal y geográfica. Se trataba de territorios independientes, conquistados en repetidas ocasiones, pero nunca sometidos del todo. Estas tribus, que desconocían en su mayor parte la influencia política, social, administrativa, jurídica y militar del Estado, rechazaban la tutela de los organismos oficiales. Desde diversos discursos africanistas se atribuyó esta insumisión a la extrema dureza del poder central marroquí. Esto situaba a España, que según los africanistas era el Estado con «mayor derecho histórico» sobre Marruecos, como el país capaz de emprender la acción civilizadora para establecer el orden.

Dos acontecimientos marcarían la historia temprana de la colonización española en el Rif: la Semana Trágica y el desastre del Barranco del Lobo. A estos les antecede el fin de la barbarie colonial en Cuba y Filipinas en 1898, cuando se calcula que unos cuarenta y cinco mil reservistas españoles fueron repatriados. Volvieron como parias y marginados, culpados

1. ¿Pero qué alianzas anticoloniales había entre obreros, anarquistas, comunistas y sindicalistas? De acuerdo con algunos autores, la agitación anticolonialista entre el proletariado y el campesinado desapareció con el fin de la guerra del Rif (1927), coincidiendo con el comienzo de la «pacificación» del Protectorado (1927-1936). Se atribuye a factores como el espejismo ideológico que veía el colonialismo como benefactor, el permanente estado de guerra y las numerosas bajas en ambos bandos españoles, pero habría una excepción atribuida al ámbito de la Confederación Nacional del Trabajo (CNT) y la Federación Anarquista Ibérica (FAI). De acuerdo con el historiador Eloy Martín Corrales, en dicho periodo existió un verdadero movimiento obrero marroquí. Con el comienzo de la Segunda República, la misma mañana del 14 de abril de 1931 hubo una manifestación de españoles y marroquíes en la ciudad de Tetuán. Esta agitación continuó durante varios días: «El 5 de mayo se organizó una manifestación de obreros musulmanes que recorrieron airadamente las obras, obligando a paralizar los trabajos, a cerrar los comercios, invadiendo la ciudad con palos, piedras, etc., y llevando las banderas de las cofradías. Pedían, entre otras cosas, la jornada de trabajo de ocho horas y el mismo jornal que los españoles». Las autoridades republicanas se empeñaron en debilitar las alianzas entre la agitación europea y el movimiento marroquí, limitando las libertades democráticas a Ceuta y Melilla en la zona del protectorado, para así evitar conexiones entre organizaciones sindicales españoles con el movimiento reivindicativo marroquí. En 1932 la CNT-FAI intentó introducir propaganda en el Protectorado, pero el camión en el que se transportaba fue detenido por las autoridades españolas. Además, hubo una reunión de CNT en Sevilla que tuvo como objeto abordar una posible organización en Marruecos y, en 1933, los cenetistas de Ceuta y Melilla propusieron la creación de un Comité Regional del Norte de África. Los movimientos huelguísticos, especialmente en Andalucía, y la represión hicieron que militantes anarquistas y comunistas huyeran a Marruecos, contribuyendo a crear organizaciones sindicales. Ver Eloy Martín Corrales, «Movimiento obrero español y los trabajadores rifeños: entre la complicidad colonial y la solidaridad internacionalista», en *Groupe de Recherches Géographiques sur le Rif, Études spatiales 2*, Tetuán, Université Abdelmalek Essâdi, 2005, pp. 163-178. ▮ **2.** *El Mercantil Valenciano*, 13 de julio de 1909, citado en Eloy Martín Corrales, «Movilizaciones en España contra la guerra de Marruecos (julio-agosto de 1909)», en *Semana Trágica. Entre las barricadas de Barcelona y el Barranco del Lobo*, Barcelona, Bellaterra, 2011, p. 156. ▮ **3.** María Rosa Madariaga, *Abd el-Krim El Jatabi. La lucha por la independencia*, Madrid, Alianza Editorial, 2009, p. 388.

del desastre, empobrecidos, agotados, llegando a menudo incluso al suicidio por el olvido y la desesperación ante unas ayudas del Gobierno que nunca llegaban. Luego los objetivos coloniales españoles se redirigieron a África. Ante la pérdida de las colonias en Cuba y Filipinas, las grandes fortunas necesitaban más mercados. Además, en lo militar (el país contaba con un ejército que consumía la mayor parte de su presupuesto), había un excesivo número de oficiales sin destino que vieron en Marruecos una tierra prometida. España se sumaba de este modo al viejo sueño orientalista europeo: dominar los países del Magreb y Oriente Próximo para hacerse con el control de los mercados y las vías para el comercio euroasiático. Pero este interés ya se gestaba previamente, ya que desde el siglo XIX se orientó el punto de mira de los sectores colonialistas hacia el occidente magrebí.

El factor ideológico no fue lo único presente en el fervor colonial español. De hecho, hubo fuertes intereses económicos, sobre todo por parte de la hegemonía catalana desde la guerra de África (1859-1860), que fueron totalmente compartidos por los del conjunto español. Sin embargo, en el seno de las clases populares españolas y catalanas empezaban a clamar cada vez más voces contra el colonialismo en Marruecos, sobre todo a partir de 1909, ya que solo las personas pertenecientes a los estratos más pobres estaban obligadas a invadir un país, a poner su vida y su cuerpo al servicio de las élites colonialistas: todo aquel con capacidad económica para permitírselo podía librarse mediante un pago en metálico, la cuota.

Del 26 de julio al 2 de agosto de 1909, en Barcelona, se pusieron en movimiento protestas en contra de esta aventura colonial española, conocidas como la Semana Trágica: días de revueltas «espontáneas», de movimiento huelguístico, insurreccional y múltiple en cuanto a las diferentes subjetividades que dentro de las clases populares le dieron cuerpo. Estaba dirigida contra los aparatos de Estado, sin cuadros ni dirección, y la Iglesia como institución ultraconservadora, garante del orden político y social establecido. El 11 de julio, día en el que se inició en Barcelona el reclutamiento y embarque de tropas, comenzaron las protestas. La multitud que les despedía en el puerto coreaban «¡Que vayan los ricos!», «¡Que vayan los frailes!». Las despedidas se tornaron manifestaciones contra la guerra, anticipando lo que estaría por venir.

La Semana Trágica no fue solo un episodio limitado en el tiempo y a Barcelona[1], también en el resto de regiones, ciudades y pueblos hubo movilizaciones y protestas contra la guerra. El periódico *El Mercantil Valenciano* publicó lo siguiente:

> La protesta pacífica contra la intervención armada de España en el Rif, va extendiéndose por todas partes a pesar de los medios empleados por la plutocracia para quitarle importancia y rescatar el calor de la publicidad. No importa, la protesta se abrirá camino y llegará a ser formidable, a imponerse, a medida que el pueblo español conozca toda la magnitud del peligro y todo lo estéril de los sacrificios que han comenzado a imponerle los detentadores de la soberanía nacional.[2]

Desde el Rif también surgieron movimientos en contra de la aventura colonial española. Hubo ataques a las vías ferroviarias en las que se transportaban desde la península ibérica a los reservistas. También, en 1908, El Mizzian (líder de la independencia rifeña hasta la llegada de Abd el-Krim El-Jattabi) lideró un levantamiento en contra de la construcción de una línea ferroviaria española que transportaría mineral de hierro de las minas de Uixán al puerto de Melilla. Ese mismo año se formó la mayor resistencia rifeña debido a la creación de dos sociedades mineras (Compañía Española de Minas del Rif y la Compañía del Norte Africano) para el expolio en el Rif. Todo esto se condensó un año después en la guerra de Melilla, y el 27 de julio de 1909 estalló la conocida batalla del Barranco del Lobo, en la que las tropas españolas fueron derrotadas por la resistencia rifeña en un llamado «desastre».

Otra figura directamente asociada a la resistencia anticolonial desde el Rif fueron las *harkas:*

> La palabra *harka* viene del árabe «movimiento», se aplica en marruecos a la expedición militar en la que participaban contingentes irregulares suministrados por las tribus, o por extensión, a estos propios contingentes, así como a las partidas de combatientes en las luchas intertribales o contra la ocupación colonial. […] Cuerpos organizados de manera provisional, no permanente, cuyos efectivos de la misma tribu o de varias se renovaban constantemente, las harkas tenían existencia mientras durasen las circunstancias que habían motivado su creación, pudiendo, luego, debilitarse o incluso llegar a disolverse. Se movilizaba a los cabileños mediante proclamas en los zocos con llamamientos a la yihad contra el invasor.[3]

Años más tarde, en 1921, durante la llamada guerra del Rif, las tropas españolas volvieron a ser derrotadas por los rifeños en Annual, lo cual dio paso a la primera república proclamada en el continente africano y, aunque siempre se la tilde de «efímera», lo cierto es que duró cinco años. La resistencia de Abd el-Krim inspiró a movimientos que décadas más tarde lucharon contra el colonialismo que dominaba el mundo, pero en la prensa actual se sigue hablando del «desastre de Annual», al igual que se habla de la derrota en Cuba como el «desastre de 1898». Aún se denomina desastre a la frustración de las expectativas y aventuras coloniales. De lo que se habla menos es de cómo se fragua el desastre, de la corrupción del ejército africanista, del «Olé los hombres» de Alfonso XIII al general Manuel Fernández Silvestre tras una victoria parcial, de lo cara que le resultó «la carne de gallina» cuando tuvo que pagar el rescate de sus supervivientes.

La victoria rifeña en Annual supuso una lucha anticolonial que no solo afectó a la política española, sino al resto del mundo (la revista *TIME* publicó una crónica titulada «España sufre una gran derrota.

Inesperada rebelión árabe»[4]). Seguía la estela de otras resistencias anticoloniales: los zulúes contra los británicos en Isandlwana (1879) o los etíopes contra los italianos en Abisinia (1896). Abd el-Krim sería muy influyente en líderes de movimientos de guerrilla en otros territorios, como el Che Guevara en Cuba o Ho Chi Minh en Indochina. Por su parte, los franceses temían el efecto contagio en sus colonias de Argelia, dado que los imazighen de estos territorios, además de unirse a las filas de Abd el-Krim, suponían una fuerte resistencia frente a la colonización francesa.

La guerra del Rif se fraguó y tuvo éxito sin apoyo externo y en inferioridad numérica. Además, no fue una lucha para volver a un estado anterior porque tanto la administración como las fronteras cambiaron. El Rif se instituyó como república, una nueva entidad fronteriza anticolonial con un sistema político propio. En su declaración de independencia, se invitaba a la Sociedad de las Naciones a reconocerla y a entablar una relación amistosa con su territorio. Luego el hermano de Abd el-Krim y vicepresidente, Mohamed, trataría de intervenir en la Asamblea General para que se reconociera su soberanía, pero no tuvo éxito entre los integrantes del reparto colonial.

La guerrilla abrió posibilidades en el imaginario y en la lucha anticolonial: era posible vencer a las fuerzas coloniales sin ayuda externa y en minoría. Hoy puede reivindicarse como multiplicidad, éxodo, autoafirmación; como inspiración para construir realidades alternativas y otras formas de subsistencia.

Golpear y correr. No presionar, impactar. Retroceder y volver a golpear en otro lugar. Menor fuerza en el menor tiempo, en el lugar más alejado. Jamás ofrecer el blanco. Máquinas de guerrilla, cuyo objeto no es la guerra, ni el enemigo su objetivo, sino que plantea un doble «desplazamiento geométrico»: vuelve vana la fuerza del enemigo, desplaza la acción a otra parte, insistiendo en otros puntos. «Irse a otro sitio, dejar al enemigo atrincherado, defendiendo un lugar que se ha vuelto inservible. La movilidad cuenta más que la fuerza.»[5] «[L]a guerra en sentido estricto [...] parece tener por objeto la batalla, mientras que la guerrilla se propone explícitamente la no-batalla.»[6] Ni un desierto, ni un mar, ni un territorio árido y montañoso. Red de articulación, pistas y líneas de desplazamiento:

> [...] hemos visto que la máquina de guerra es la invención nómada, porque es su esencia el elemento constitutivo del espacio liso, de la ocupación de este espacio, del desplazamiento por este espacio y de la composición correspondiente de los hombres: este es el único verdadero objeto positivo (*nomos*). Hacer crecer el desierto, la estepa, todo lo contrario que despoblarla.[7]

La república como último grito, resistencia a la invasión. No es un despliegue de frontera, sino su apertura. Una maquinación, reconocimiento y no batalla; afirmación y consecuencia de la naturaleza nómada. La república no como orden de derecho, sino como figura de diplomacia que sustrae violencia. Atacada por aire recurriéndose a la violencia más extrema: el gas mostaza que se creó en La Marañosa —instituto tecnológico que aún existe

4. «ABD-EL-KRIM», en *TIME*, 17 de agosto de 1927. **5.** Wu Ming 4, «Junto a los ríos de Babilonia», en T. E. Lawrence, *Guerrilla/Junto a los ríos de Babilonia*, Madrid, Acuarela & Antonio Machado, 2007, p. 47. **6.** Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas*, Valencia, Pre-Textos, 2015, p. 416. **7.** Ibíd., p. 417. **8.** Este hecho sigue siendo silenciado y España aún no reconoce el alcance ni la responsabilidad sanitaria por los ataques con armas químicas en la guerra del Rif. El documental *Arrhash* [Veneno, 2009], de Javier Rada y Tarik El Idrissi, explica este hecho a través de las voces de sus supervivientes en la zona del Rif. **9.** Wu Ming 4, óp. cit., p. 55. **10.** Desde la Asociación de Pescadores de Alhucemas denunciaban: «Hace unos meses le expropiaron 8000 euros de atún rojo, después le quitaron el coche y tuvo que pagar 13 000 euros para recuperarlo, y ahora le quitan 6000 euros en pez espada. Estuvo diez días trabajando duro para conseguir este pescado [...] y el señor Charaf [jefe del Departamento de Pesca en Alhucemas] presionó a las autoridades para que detuvieran a Mouhcine y le expropiaran el pescado». Ver Tuyya n Arif y Benali Hamou, *Hirak Rif. Rebelión popular en el norte de Marruecos*, Málaga, Ediciones del Genal y El Acebuche Libertario, 2019, pp. 31-32. **11.** Ibíd., p. 16. **12.** Son numerosas y continuas las revueltas y las luchas en la región del Rif a lo largo del siglo XX. Para una información más detallada sobre las resistencias en el Rif y la singularidad del pueblo amazigh, ver Tuyya n Arif y Benali Hamou, óp. cit. **13.** Fred Moten y Stefano Harney, *All Incomplete*, Nueva York, Minor compositions, 2021, pp. 55-56. [Trad. de la autora.] **14.** Tuyya n Arif y Benali Hamou, óp. cit. **15.** Ibíd., p. 53.

en Madrid— y estalló en el Rif envenenando a personas, animales, aguas, campos (sus efectos aún se notan en ciertos casos de cánceres en la población[8]); una agresión impulsada por las mismas fuerzas africanistas, fascistas y antidemocráticas que prepararían el futuro golpe de Estado contra la Segunda República española.

La guerrilla, la que siempre se libró, la que continúa librándose, no es «la vanguardia armada de un movimiento social y político, es el movimiento mismo; es justo como el viento»[9]. Movimiento. *Harka*. *Harakah*. *Hirāk*. Hacer la guerrilla y no la guerra, *no suscitar un general en nosotrxs*, sabotear los organismos, desplazarse y desplazar la geometría del espacio, crear comunidades. Articular líneas de interrelación, de conflicto, de diálogo, de máximo desorden. Guerrilla que se resiste a la guerra, deserta del embarque hacia la trágica guerra colonial, ataca las minas (las realidades), golpea y corre, está en huelga permanente, se desplaza y mueve a la *harka*, aviva el fuego de las rebeliones que ya son, que ya se fraguan, que ya están por venir.

Máquina abstracta *hirāk*

Mouhcine Fikri tenía treinta y un años y era vendedor ambulante de pescado en Alhucemas cuando el 28 de octubre de 2016 la policía le confiscó[10] 500 kilogramos de pez espada a la salida del puerto, arrojándolo a un camión de la basura con trituradora. Como protesta e intento desesperado de resistencia, de recuperación de la mercancía con la que subsistía, Fikri se introdujo en el camión, cuyo mecanismo de trituración se puso en funcionamiento. Murió en el acto y su muerte disparó la indignación en la región del Rif, que de nuevo comenzó a organizarse, esta vez bajo el nombre de Hirāk («Movimiento») del Rif.

Los activistas del Rif recurren a la memoria del territorio para resistir en un área olvidada en su singularidad por el Gobierno marroquí, excepto por episodios de represión que se han dado de forma constante en un lugar que no olvida la alianza de ese mismo Gobierno con España y Francia en la derrota de Abd el-Krim. El sultán Mulay Yúsuf, abuelo de Hassan II de Marruecos, dijo al general francés Louis Hubert Gonzalve Lyautey: «Débarrassez-moi de ce rebelle»[11] [Deshazte de este rebelde].

Debido a la singularidad del territorio y de los pueblos que lo habitan, en las luchas que se intensificaron a partir del asesinato de Mouhcine se condensan y enlazan las resistencias y revueltas del pasado. No solo es 2016, también es 2011, 1984, 1958, 1921, 1909[12]. Podríamos seguir contando en el tiempo, pero también en el espacio. ¿Contaríamos la Semana Trágica, la Desbandá, el Año de los Tiros, los bloqueos a las minas, las huelgas de aquí y allí, las asambleas en las plazas del 15M en 2011? ¿Cuáles podrían ser las responsabilidades, las alianzas? En esta concatenación resuenan rostros como el de Abd el-Krim y reverberan las máquinas de guerrilla. Rebelión contra la desigualdad, la dictadura, contra el ritmo asesino y binario del *un-dos*, de la captura del 0 y del 1. Una composición social polifónica, de «golpes, líneas, falsetes y gruñidos, de caderas, pies, manos, de campanas, campanadas y cantos. [...] En el corazón de su producción hay una cierta indiscreción, una cierta diferenciación que no se separa, un consuelo sin fronteras contra el aislamiento, una resonancia háptica que hace posible e imposible este ritmo asesino, el *track* subcomún que permanece fugitivo de la logística que emerge de este ritmo mortífero y lo agota»[13].

El Hirāk del Rif fue un movimiento transversal y asambleario, de acuerdo con Tuyya n Arif y Benali Hamou[14]. La transversalidad rompe la homogeneización: el Hirāk funcionó como punto de confluencia de una multiplicidad de sensibilidades políticas e ideológicas aliadas por hacer justicia ante los asesinatos y la desigualdad y por el acceso a los medios de subsistencia, por las demandas históricas del territorio y contra el poder del majzén y la desposesión, piedra angular de las protestas. Estas luchas fueron duramente reprimidas. Aún existen en la actualidad, desde 2016, numerosos presos políticos en situación de tortura y aislamiento por parte del régimen marroquí, socio comercial de España y la Unión Europea.

Además de asambleario y transversal, el movimiento también es autónomo: «Rechazar la tutela de los partidos políticos es una de las claves para entender la singularidad del Hirāk. Se trataba de un pueblo que puentea unos escudos creados para proteger a la institución monárquica, para pedir explicaciones a los que de verdad gobiernan el país, a la élite económica representada por el rey, los terratenientes, los grandes capitalistas. Dicho de otra manera, a través de la desacreditación del sistema político se estaba cuestionando el modelo económico que impedía el empoderamiento de las clases populares»[15].

La importancia de la memoria y la cultura amazigh en el Hirāk no supone un cercamiento identitario, sino que puede leerse como un agenciamiento maquínico con modos de subjetivación específicos. Una lucha que desde la cultura en resistencia es una lucha por los medios de producción de subjetividad. Una máquina revolucionaria. Una materia-movimiento que atraviesa múltiples planos de inmanencia. Máquina abstracta en cuanto que ignora la forma y la sustancia, en concatenación múltiple no con las identidades, sino con las singularidades que desertan de las servidumbres maquínicas.

Hay en la zona fronteriza una fricción entre narrativas «de un lado» y «del otro» que se confunden mutuamente, esbozan relatos que repiten las palabras *espejo*, *estrecho*, *frontera*, *vecindad*, *pueblos* y tejen historias de colonialismo, explotación y control. Frontera como territorio, dispositivo de producción, fábrica, línea abismal. Un abismo que separa dos plantaciones. Plantaciones de mano de obra barata, de turismo extractivista, de pesca intensiva, de invernaderos. Un mar surcado y atravesado por políticas coloniales, cruceros turísticos, barcos de salvamento de alcance limitado, cuerpos que resisten, cuestionan y son violentados por historias no contadas, silenciadas. Historias de guerrillas y de alianzas imprevistas. También una frontera a través de la que se fabula otro tacto, otros relatos, otras máquinas.

MÁQUINAS ESQUIZO

Investigación
Casos de estudio

Cortes y flujos hasta abajo del todo: notas para una estética esquizoafectiva

Stevphen Shukaitis
y Kasper Opstrup

Esto son máquinas, y las máquinas no
son palabras; son manos y ojos.
—Fiódor Vasílievich Gladkov, *Cemento*, 1994

Hola, me llamo Stevphen y nunca he acabado de entender bien a Gilles Deleuze y Félix Guattari.

Kasper asiente para reconocer que comparte ese desconcierto.

Esta podría parecer, y de hecho lo es, una forma extraña de empezar un texto para el catálogo de una exposición cuya inspiración conceptual procede en gran medida de la obra de Guattari. Es una frase relacionada más habitualmente con las presentaciones que hacen los alcohólicos en las sesiones de terapia colectiva. Es probable que a los lectores que se hayan cruzado con nuestro trabajo anteriormente les resulte aún más extraña, teniendo en cuenta que nuestros primeros libros respectivos —*Imaginal Machines* (2009) en el caso de Stevphen, *The Way Out* (2017) en el de Kasper— beben de Deleuze y Guattari. Asimismo, el nombre del sello en el que se publicaron, Minor Compositions, procede de conceptos extraídos en su obra.

Así pues, ¿se trata de una admisión de ignorancia absoluta, de un momento en el que se descubre que el emperador está desnudo? Sinceramente, no y sí. A lo largo de muchos años, nos ha parecido productivo e interesante emplear conceptos de Deleuze y Guattari y jugar con ellos. Y lo decimos en el sentido de que su obra ha resultado útil para ampliar y desarrollar el trabajo de pensamiento. Sin embargo, cuando llega el momento de comprender a Deleuze y Guattari, de tratar de fijar sus ideas en un territorio definido que pueda describirse, delinearse y cercarse con claridad, como un territorio indígena a punto de sumarse rudimentariamente a una nueva ronda de acumulación y validación teóricas, es fácil sentirse desorientado; sentirse desorientado y opuesto a la idea misma de ese planteamiento del pensamiento, que tiende a conducir a algo poco más interesante que declaraciones de tal estilo o tal otro en el pensamiento académico, seguidas de una serie de libros del tipo «Nombre del Autor y Tema X» que se repite hasta que se agota todo lo interesante y creativo debido a la dinámica extractora. *No vamos a hacer eso.* Por el contrario, pretendemos acercarnos a Deleuze y Guattari con la idea de aportar una serie de instrumentos o, mejor aún, juguetes para pensar[1]. ¿Le apetecería jugar? Tenemos algunas máquinas. Pueden ser volquetes, camiones de bomberos o aviones. ¿Qué podemos hacer con ellas? ¿Qué queremos hacer con ellas? Se trata de máquinas, como nos dice Gladkov en el epígrafe, que son manos y ojos. Son juguetes con los que construir nuevos mundos imaginativos.

Empecemos con una versión de Deleuze y Guattari tal vez simplista hasta hacer reír y casi de dibujos animados en la que los entendamos como teóricos de cortes y flujos. ¿Cuántos cortes y flujos? Como las tortugas mitológicas que nos gustan, sobre las que descansaría el mundo, llegan hasta

1. Ver más información en: Stefano Harney y Fred Moten, *The Undercommons. Fugitive Planning and Black Study*, Brooklyn, Autonomedia, 2013, pp. 105-106.

abajo del todo. Las máquinas sirven para desarmar flujos y luego reconectarlos. Podrían ser cortes y flujos de prácticamente cualquier cosa. A partir de ahí podemos seguir sumando hasta llegar a algo parecido a una perspectiva esquizoanalítica del arte y sus afectos, o una estética esquizoafectiva. Eso partiría del entendimiento de que la subjetividad esquizoanalítica «se establece en la intersección de Flujos de signos y Flujos maquínicos»[2]. A eso queremos llegar, pero así nos precipitamos.

Históricamente, al menos en el mundo de habla inglesa, gran parte de la interacción con la obra de Deleuze y Guattari ha tendido a recortar la parte de Guattari. ¿Una *desguattarización?* Muy tosco. La obra de los dos autores se ha transformado en una teorización en su mayor parte descontextualizada. Y hay que lamentarlo, dado que Guattari aporta la mayor parte de las formas literales de conexión social, de práctica social, que respaldan su labor conjunta. Gracias a Guattari entran en juego las conexiones con La Borde, la antipsiquiatría, los movimientos obreros, las radios libres, el largo y caluroso otoño italiano y el movimiento autónomo[3]. Guattari hace las veces de punto de concatenación entre el pensamiento emergente de ambos y la práctica social, en especial la práctica social militante y la organización de los movimientos sociales[4]. Está inmerso en los flujos, los movimientos, las prácticas y las disposiciones de la izquierda autónoma. Eso es importante precisamente porque en su colaboración Guattari es quien aporta el material en bruto de pensamiento y práctica que luego se trabaja y se refina en su obra. El esquizoanálisis hace un corte a partir de esas experiencias, dirigiéndolas y redirigiéndolas hacia nuevas formas de práctica, nuevas conexiones maquínicas.

Corte y cuenta nueva: ¿cuál es, o podría ser, el papel de los artistas en todo eso? No representar o simplemente representar. Más bien, las intervenciones artísticas, de cualquier tipo, organizan sus propios patrones de cortes y flujos en interacciones específicas. El arte «político» no se articula mediante el contenido, al menos mayoritariamente, sino en función de cómo se organiza gracias a esas conexiones y de cómo las organiza; es decir, el componente político del arte «político» en un sentido esquizoafectivo no se halla tanto en el sentido de ese arte, sino en lo que les provoca a quienes están en contacto con él, ya sea como productores o como espectadores, como cocreadores. Así, el arte político puede tener un valor en la articulación o el establecimiento de esas conexiones, que pueden estar muy alejadas del contenido aparente de lo que se produce[5].

El arte del corte en las prácticas artísticas puede entenderse fructíferamente teniendo en cuenta el método de recorte desarrollado por el artista británico Brion Gysin y el escritor estadounidense William S. Burroughs en la década de 1960. Hacer una incisión en los materiales se consideraba una manera directa de luchar contra el «control», que se creía que, por encima de todo, actuaba mediante el lenguaje. De ese modo, la realidad se entiende principalmente como los relatos que empleamos

2. Manola Antonioli, «Mapping the Unconscious», en Thomas Jellis, Joe Gerlach y J. D. Dewsbury (eds.), *Why Guattari? A Liberation of Cartographies, Ecologies and Politics*, Londres, Routledge, 2019, p. 40. **3.** Ver más información en: Paul Elliot, *Guattari Reframed*, Londres, IB Tauris, 2012; y Andrew Goffey, «Guattari and Transversality. Institutions, Analysis and Experimentation», en *Radical Philosophy*, nº 195 (2016), pp. 38-47. **4.** Ver más información en: Gerald Raunig, *Art and Revolution. Transversal Activism in the Long Twentieth Century*, Los Ángeles, Semiotext(e), 2007. **5.** La concepción de arte político empleada aquí sigue la perspectiva elaborada por Raunig, que empieza con la perspectiva de Benjamin sobre el «autor como productor». Ver Gerald Raunig, *The Machinics of Political Art. Another Twelve Theses on the Actualization of Walter Benjamin's «The Author as Producer»*, Bilbao, Consonni, 2014. [Trad. cast., *La maquínica del arte político. Otras doce tesis sobre la actualización de «El autor como productor» de Walter Benjamin*, trad. Marcelo Expósito, Bilbao, Consonni, 2014.] **6.** Félix Guattari, *The Machinic Unconscious. Essays in Schizoanalysis*, trad. Taylor Adfins, Los Ángeles, Semiotext(e), 2011, p. 383. **7.** François Dosse, *Gilles Deleuze & Félix Guattari. Intersecting Lives*, trad. Deborah Glassman, Nueva York, Columbia University Press, 2010, p. 50. [Trad. cast., *Gilles Deleuze y* Félix Guattari. Biografía cruzada, trad. Sandra Garzonio, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2009.] **8.** Elliot, óp. cit., p. 18. **9.** Susana Caló, «The Grid», en *Anthropocene Curriculum*, 23 de abril de 2016, https://www.anthropocene-curriculum.org/contribution/the-grid. **10.** Zach Horton, «The Guattarian Art of Failure. An Ecosophical Portrait», en Patricia MacCormack y Colin Gardner (eds.), *Ecosophical Aesthetics. Art, Ethics and Ecology with Guattari* (pp. 147-172), Londres, Bloomsbury, 2018, p. 150. **11.** Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Anti-Oedipus. Capitalism and Schizophrenia*, Londres, Continuum, 2004 p. 383. [Trad. cast., *El Anti Edipo*, trad. Francisco Monge, Barcelona, Paidós, 1985, p. 360.] **12.** Félix Guattari, *Lines of Flight. For Another World of Possibilities*, trad. Andrew Goffey, Londres, Bloomsbury, 2015. [Trad. cast., *Líneas de fuga. Por otro mundo de posibles*, trad. Pablo Ariel Ires, Buenos Aires, Cactus, 2013.] Puede hallarse un punto de comparación o desarrollo interesante en el trabajo entre el concepto de equipamiento colectivo de Guattari y el análisis que hace el Comité Invisible del movimiento del poder al alejarse de las instituciones para operar mediante logística e infraestructura. Ver Invisible Committee, *To Our Friends*, trad. Robert Hurley, Los Ángeles, Semiotext(e), 2014.

para comprenderla, un planteamiento con el que Guattari estaba familiarizado como mínimo desde 1975, cuando Sylvère Lotringer reunió las vanguardias francesa y estadounidense en el congreso de esquizocultura, celebrado del 13 al 16 de noviembre de ese año en Columbia, la universidad neoyorquina, con la participación tanto de Guattari como de Burroughs. Al hacer una incisión en ese lenguaje y reorganizarlo de formas nuevas y sorprendentes, creamos revelaciones que nos sacan con una sacudida de la realidad del consenso y nos capacitan para cambiar y manipular esa misma realidad. Al recortar líneas de asociación conocidas, podemos reensamblar otro mundo.

Rerrecortar: Guattari nos dice en *L'inconscient machinique* [El inconsciente maquínico, 1979] que la labor del esquizoanálisis es «alcanzar las inversiones de deseo inconsciente del campo social, en tanto que se diferencian de las inversiones de interés preconscientes y en tanto que no son tan solo capaces de contrarrestarlas, sino también de coexistir con ellas en modos opuestos»[6]. Eso consiste en esencia en perfilar cuáles son los patrones de corte y flujo en una práctica social determinada y cómo organizan los deseos. Una estética esquizoafectiva está encajada, del mismo modo, en el proceso de perfilado de esas conexiones y llega incluso a reajustarlas y reorganizarlas.

Vamos a continuar con un ejemplo conceptual concreto que podría ser la transversalidad. La transversalidad desempeña un papel importante en la obra de Deleuze y Guattari porque les permite articular los distintos tipos de conexiones que se desarrollan mediante formas dispersadas. La transversalidad desestabiliza jerarquías para llegar a un entendimiento más fluido de lo que puede ser el significado/identidad, lo cual no se aleja mucho de toda una serie de experimentos de la década de 1960, desde la Exploding Galaxy hasta R. D. Laing y Kingsley Hall. Sin embargo, la diferencia, que es importante, radica en el hecho de que las operaciones transversales no solo desean que las jerarquías y las distinciones desaparezcan por arte de magia, con lo cual se corre el peligro de que reaparezcan por la puerta de atrás mediante una «tiranía de la falta de estructuras». Algunas distinciones se mantienen, no para preservarlas y defenderlas, sino para transformarlas mediante un proceso de reorganización y resignificación. Podríamos estudiar las distintas formas en que eso se desarrolla en su escritura, tanto en sus colaboraciones como un poco antes en el caso de Guattari. Sin embargo, el problema de trazar un progreso así conceptualmente es lo que queda excluido, es decir, cómo se desarrolla el concepto a partir de prácticas concretas. La transversalidad como concepto surgió a partir del trabajo realizado en La Borde, donde un estudiante de medicina acuñó el término dentro de un proceso de cambio de las formas de organización colectiva[7]. Este surgimiento fue parte de un proceso más amplio que pretendía desdibujar los límites y las fronteras entre pacientes, médicos, enfermeras y personal. El desarrollo y la articulación de nuevas conexiones empezó como una cuestión pragmática de organización antes de articularse como concepto. «Puede que una semana el médico te prepare la comida y la enfermera te lave la ropa; a la semana siguiente podría tocarle a un paciente o al encargado de mantenimiento.»[8]

Se llegó hasta ahí gracias a una «serie de normas de organización» que se adoptaron con el objetivo de promover una impresión de autonomía y responsabilidad entre los pacientes que les permitiera «reapropiarse del significado de su existencia con una perspectiva ética y ya no tecnocrática»[9]. Todo eso se concretó en una parrilla de organización que hacía variar y rotar las tareas entre todos los implicados. Una lectura simplista y superficial podría concluir que Guattari fue el teórico de algo parecido a una rueda de tareas domésticas con pretensiones. Podría esconderse ahí una pizca de verdad, o cuanto menos un buen chiste, que es casi tan bueno o incluso mejor que una verdad. Pero lo que se pasa por alto con eso es que lo que se gestionaba con esa parrilla no era solo la organización de tareas concretas, sino también las formas de subjetividad que producían y que se producían con ellas. Había un aspecto mucho más importante: el sistema de parrilla era una articulación práctica de la forma de trabajar para desmontar roles y divisiones preexistentes, las jerarquías y los límites que suelen encontrarse dentro de un espacio institucional de ese tipo. Es un factor importante, precisamente porque expresar el deseo de debilitar esa dinámica no es lo mismo que hacerlo. Zach Horton señala: «Las reformas de Guattari se expresaban esquemáticamente como "transversalidad", [...] la transversalidad más que desmantelar la jerarquía la cortocircuita, preservando las intensidades de la diferencia, pero volviéndolas rizomáticas, abriendo sendas que se dirigen en torno a circuitos lineales. [...] El objetivo de las formaciones transversales es crear sendas y circuitos nuevos para el deseo inconsciente»[10]. Eso demuestra el problema de plantear conceptos por separado del contexto de la práctica de la que han surgido, al menos en la obra de figuras como Deleuze y Guattari.

Eso vuelve a enlazar con el objetivo de desarrollar una concepción esquizomaquínica del arte/producción que se centre menos en el nivel de representación y en el contenido y más en el nivel de producción de subjetividad en el proceso de creación, recepción y circulación artísticas. Los cortes y los flujos amplían las prácticas del esquizoanálisis por medios artísticos. Según afirman Deleuze y Guattari en *El Anti-Edipo* (1972), la tarea del esquizoanálisis es «llegar a las catexis de deseo inconsciente del campo social», pero de una manera que puedan «no solo oponerse a ellas, sino coexistir con ellas en modos opuestos»[11]. En este caso el arte no se refiere a objetos o piezas concretos, y mucho menos a cosas colgadas en una pared o colocadas en cajas blancas; se asemeja más a lo que Guattari describe en sus escritos posteriores como un tipo de «equipamiento colectivo» con el que los grupos humanos se organizan y se reorganizan[12].

Lo que describimos aquí como una estética esquizoafectiva se aproxima tal vez a lo que teoriza Paul Elliot como un tipo de arte transversal en el que ese arte «tiende a ser colectivo (en el sentido de que lo crea un grupo o una multitud de individuos) y al mismo tiempo fomenta la comunicación y el intercambio de ideas entre disciplinas»[13]. Elliot cita una película de Nicolas Philibert, *La moindre des choses* [La menor de las cosas, 1996], como adecuada representación de esa transversalidad en acción. En la cinta, un documental rodado en La Borde tres años después de la muerte de Guattari, se cuenta el montaje escénico anual de la clínica: se trata de *Opereta* (1966), el clásico del teatro del absurdo de Witold Gombrowicz, que los distintos grupos de la clínica ensayan y representan. En un primer nivel, la historia es el relato de cómo un grupo de personas prepara un montaje teatral, con todas las tensiones y la ansiedad que comporta eso, por ejemplo, en lo relativo a la memorización del texto. Sin embargo, lo más fascinante es cómo se analizan los cambios en las relaciones entre los pacientes y el personal. El documental deja claro que se han modificado más de lo que cabría esperar normalmente en una institución mental. Para Elliot, se trata de una especie de «transversalidad estilística» que hace que la película sea indeterminable. ¿Habla de pacientes mentales, de teatro, de un grupo artístico, de política? En última instancia, habla de todas esas cosas, ya que se comunican y fluyen entre sí.

¿Qué posibilidades podría tener un arte transversal así, lo que en este caso llamamos «estética esquizoafectiva», en el contexto del presente? Si hoy nos encontramos en condiciones de control logístico, de poder que funciona mediante infraestructuras y operaciones técnicas, ¿de qué es capaz una estética así? La cuestión vuelve a una de las modulaciones de patrones de corte y flujo, pero de varias formas particulares. Aunque sería posible un abanico mucho más amplio de configuraciones, para nuestros fines vamos a explorar dos de las principales. La primera es hacer un corte para separarse o alejarse de las operaciones de poder de un modo que deje espacio para que emerjan otros tipos de subjetividad, para que fluyan juntos. Podríamos entenderlo como buscar un exterior o tratar de crearlo. La segunda configuración es la de prácticas que tratan de construir espacios similares, pero en el interior y contra las operaciones de poder logístico, más que desde fuera.

Podría verse en el incremento de lo extraño político de los últimos años, cuando las fronteras entre realidad y ficción parecen haberse erosionado. Lo extraño es una irrupción en nuestro mundo de algo que está fuera de lugar y que, por ello, puede considerarse un intento de crear un exterior conectado a las actuales oleadas de reubicaciones, en contraste con la globalización de las últimas décadas, cuando la protesta solía cobrar forma dentro pero contra las operaciones. Algunos ejemplos de eso son no solo la proliferación de teorías conspirativas tras los tiroteos escolares y la pandemia, sino también casos más artísticos como el del llamamiento del colectivo italiano

13. Elliot, óp. cit., p. 21. **14.** Walter Benjamin, «Experience and Poverty», en *Walter Benjamin. Selected Writings*, vol. 2, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1999, pp. 731-736. [Trad. cast., «Experiencia y pobreza», en *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*, trad. Jesús Aguirre, Buenos aires, Taurus, 1989, p. 169.] **15.** Deleuze y Guattari, óp. cit., p. 306. [Trad. cast., pp. 286-287.] **16.** Ibíd., p. 373. [Trad. cast., p. 350.] **17.** Ibíd., p. 306. [Trad. cast., p. 287.] **18.** Antonioli, óp. cit. **19.** Con los años, su trabajo con Crass pasó de la pintura al *collage*, en gran medida debido al tiempo necesario para pintar con ese estilo ultradetallado. Así pues, ver esas obras en persona por primera vez puede ser sorprendente, sobre todo si se había cometido el error de considerarlas *collages* en lugar de pinturas. **20.** Este análisis general de la trayectoria de Vaucher se basa en gran parte en conversaciones mantenidas con la artista durante la preparación de la exposición de su obra titulada *Introspective* y presentada en 2016 en la galería Firstsite de Colchester, en Inglaterra. Ver más información en: Stevphen Shukaitis, *Gee Vaucher. Introspective* [cat. exp.], Colchester, Firstsite, 2016; y Rebecca Binns, *Gee Vaucher. Beyond Punk, Feminism and the Avant-Garde*, Manchester, Manchester University Press, 2022.

Gruppo di Nun a una «demonología revolucionaria», que apunta a una nueva clase de barbarie en la que se pone en tela de juicio la realidad consensuada, se deja atrás el mundo civilizado del pensamiento racional y, en lugar de eso, uno se suma a los bárbaros congregados ante las puertas de la ciudad. Ese exterior también puede internalizarse, siguiendo la estela de Walter Benjamin, mediante, por ejemplo, la risa, lo cual crea un estado de libertad interior. Ya a principios del siglo XX, Benjamin vio que la civilización dejaba paso a una nueva barbarie debido a una pobreza de la experiencia, pero también concluyó que podía tratarse de un nuevo concepto positivo de barbarie, ya que lleva al bárbaro «a comenzar desde el principio; a empezar de nuevo; a pasárselas con poco; a construir desde poquísimo y sin mirar ni a diestra ni a siniestra»[14].

Podríamos tratar de trazar esto en o contra las formas de catexis o inversión de deseo que Deleuze y Guattari analizan en los últimos apartados de *El Anti-Edipo* (1972). A grandes rasgos, dividen las inversiones de deseo entre segregativas y nómadas, de modo que el segundo «tipo esquizorrevolucionario [...] sigue las líneas de fuga del deseo, pasa el muro y hace pasar los flujos, monta sus máquinas y sus grupos en fusión en los enclaves o en la periferia»[15]. Esa división (sustracción de un exterior al que se escapa, en contraste con la organización de espacios contra y dentro de) puede entenderse en relación con la segunda inversión de deseos social de Deleuze y Guattari, como subtipos, y también diferenciarse mediante respuestas discrepantes a transformaciones en curso de las inversiones de deseos segregativas moduladas por cambios de las operaciones de poder. Deleuze y Guattari defienden la importancia de comprender que, si bien la inversión de deseo social tiene varios polos, sería un error entenderlos como una simple dualidad o una situación en la que hubiera una división clara y firme entre ellos. Por el contrario, del mismo modo que teorizan la diferencia entre formaciones molares y moleculares, acaban entremezclándose, «puesto que no hay formación molecular que no sea por sí misma catexis de formación molar»[16]. Aunque Deleuze y Guattari los presentan como dos tipos, afirman que existen «pasos subterráneos» entre ellos, y su exploración constituye una de las principales tareas del esquizoanálisis.[17]

Manola Antonioli afirma que una forma de plantear el esquizoanálisis es interpretarlo como una actividad de «mapeo del inconsciente»[18]. La autora propone que el inconsciente maquínico no puede interpretarse en absoluto de un modo sencillo, sino que debe abordarse mediante diversas formas de disposiciones de enunciación colectivas. Las prácticas artísticas, en especial las articuladas colectivamente, aportan una vía para ese tipo de mapeo. Según Antonioli, por eso el esquizoanálisis acaba siendo una especie de cartografía, de mapeo de las inversiones de deseo inconscientes. Del mismo modo, una estética esquizoafectiva comprende prácticas artísticas de mapeo de conexiones transversales, que están vinculadas y enredadas con las inversiones inconscientes de deseo que de acuerdo con Antonioli el esquizoanálisis tiene como tarea mapear.

Podemos encontrar rastros de esa clase de mapeo esquizoafectivo, al menos de forma parcial, en muchas de las piezas de esta exposición. En el resto de estas breves notas vamos a analizar las obras de Gee Vaucher y Test Dept que se han incluido. La extensa producción de ambos artistas hace difícil, tal vez incluso ridículo, sugerir que algo pueda caracterizarlos en su conjunto. Sin embargo, ambos tienden a funcionar, en líneas generales, de un modo que se corresponde con los dos subtipos de inversión de deseo esquizorrevolucionaria; esto es, el planteamiento de cortar y fluir alejándose de las operaciones de poder para crear un exterior y el planteamiento basado en operar contra y dentro de esa dinámica. Si bien la obra de Vaucher se orienta más hacia lo primero, la de Test Dept se alinea más con el segundo planteamiento. No obstante, pasos subterráneos conectan los dos polos incluso en el supuesto limitado de estos dos casos, lo que apunta la posibilidad de encontrar un punto complementario entre ellos.

Vaucher es más conocida por ser la artista visual y diseñadora que trabajó con el grupo anarcopunk Crass desde finales de la década de 1970 hasta mediados de la década de 1980. Ese trabajo se concretaba a menudo en aguadas hiperrealistas que se confundían fácilmente con *collages*.[19] Muchos grupos y artistas de todo el mundo han copiado desde entonces el llamativo estilo de diseño desarrollado por Vaucher mientras trabajaba con Crass. Puede apreciarse tanto en las imágenes y el planteamiento empleados en *collages* posteriores y en ejemplos que recurren a un tipo concreto de tipografía de troquel ubicada en torno a los bordes de las obras o utilizada en un diseño circular central. Recurriendo a la lógica de cortes y flujos, podría decirse que el planteamiento de Vaucher marcó un tipo de sensación concreto que después pasaron a ocupar otros compañeros de viaje, en especial (aunque no en exclusiva) en muchos de los ambientes punk del mundo.

Para este breve examen, nos interesan menos los aspectos más conocidos de su obra y más las perspectivas menos valoradas.[20] La primera perspectiva es la comprensión de que el llamado arte punk no salió de la nada a finales de la década de 1970, sino que siguió y adoptó ideas y prácticas desarrolladas por corrientes artísticas y políticas previas. La obra de Vaucher, que brotó de la agitación de las contraculturas londinenses de la década de 1960, se inspiró en el surrealismo, el dadá y el arte pop. Establecer conexiones con Fluxus y el arte performático permitió salir del lienzo y de los espacios galerísticos para llegar a un arte que irradiaba la cotidianeidad y borraba la separación entre arte y vida diaria que numerosas tendencias vanguardistas detestaban. La policitación inicial de Vaucher surgió en respuesta a la campaña para el desarme nuclear y al movimiento antibelicista, pero también como reacción al desmoronamiento estructural que se

produjo, literalmente, con la catástrofe de Aberfan, en Gales, cuando las fuertes lluvias de octubre de 1966 provocaron el desplome de la escombrera de una mina de carbón. La avalancha resultante sepultó un colegio y con él a más de cien niños y maestros.

A finales de la década de 1970, Vaucher y Penny Rimbaud, durante muchos años su pareja creativa, se mudaron a una casita de campo del siglo XVII próxima al bosque de Epping, donde fundaron Dial House. No pretendían crear un refugio pintoresco de clase media ni una casa solariega majestuosa. Lo que hicieron fue quitar las cerraduras de las puertas. Y así han seguido durante más de cincuenta años. El objetivo declarado de Dial House es ser una casa libre y un espacio de experimentación artística. Y así llegó a ser un emplazamiento literal de organización y reorganización de patrones de cortes y flujos que entraban en él y lo atravesaban. Iban desde actos y performances de Fluxus hasta la aparición del movimiento de los festivales gratuitos, que nació a partir de conversaciones mantenidas en Dial House, pasando por la formación de Crass propiamente dicha. La dinámica maquínica de Dial House es evidente en la animación y el desarrollo de esas conexiones, que del mismo modo son innegables en muchos aspectos de la amplia producción de Vaucher en diversos medios, como la pintura, el cine, el *collage* y la instalación. La artista ha afirmado que gran parte de la inspiración de su obra procede no de las horas pasadas en el estudio, sino del tiempo dedicado a cuidar el impresionante jardín de la casa.

La obra de Vaucher se desarrolló, en un sentido literal y también metafórico, en ese terreno: en un punto situado entre dar respuesta a los horrores de violencia y el derrumbe sistémico que la motivaron en un principio, por un lado, y desarrollar un espacio que permitiera una respuesta colectiva a dichos horrores, por el otro. Y eso se aprecia en las obras de la artista incluidas en esta exposición. La primera, *Lost* [Perdidos, 2018, pp. 187-191], se presenta como un libro inmenso encuadernado de forma inmaculada, una nueva biblia. En sus numerosas páginas, impresas en fino papel biblia, vemos hileras en apariencia infinitas de muñecos de palo dibujados a mano. ¿Qué son? *Lost* pretende plasmar en formato libro la aplastante inmensidad de los casi cuarenta millones de vidas perdidas en la Primera Guerra Mundial. Limitarse a señalar la cifra abrumadora de muertos es casi demasiado fácil, ya que el número dicho en voz alta no puede transmitir por completo la carga de la escala a la que se refiere. El objetivo de *Lost* es dar forma a esa escala, y al plasmar cada una de las muertes como un muñeco de palitos se ilustra con toda su seriedad la enormidad de la cifra: cuarenta millones. A pesar de esa enormidad, *Lost* apenas logra incluir el número total de muñecos de palitos, lo que subraya aún más la magnitud de la pérdida.

Lo mismo puede verse en los rostros que aparecen en la serie de cuadros *Portraits of Children Who Have Seen Too Much Too Soon* [Niños que han visto demasiado, demasiado pronto, 2006-2016, pp. 98-101]. Es evidente que las caras reflejan

21. Podría hacerse una comparación interesante con las prácticas de sobreidentificación; por ejemplo, las empleadas por el grupo musical esloveno Laibach y el movimiento de vanguardia Neue Slowenische Kunst (NSK). La idea de la sobreidentificación con el fascismo o el estado es no adoptarlo de forma sincera, sino por el contrario sabotearlo ideológicamente y, con ello, crear una relación de otro tipo. Teniendo en cuenta que las raíces de la sobreidentificación se encuentran en conceptos lacanianos, que es donde empezó Guattari antes de tomar distancia, esa idea no es, al menos conceptualmente, tan fantasiosa como podría parecer a simple vista. Ver más información sobre Laibach y NSK en: Alexei Monroe, *Interrogation Machine. Laibach and the NSK*, Cambridge (Massachusetts), MIT Press, 2005. **22.** Test Dept, *Total State Machine*, Bristol, PC Press, 2015. Esta es la mejor fuente sobre el trabajo de Test Dept y la más completa.

angustia, dolor, por lo que han presenciado. Pero ¿de qué se trata? ¿Qué ha traumatizado a estos niños? ¿Son los horrores de la guerra, la represión, la violencia doméstica, el cataclismo nuclear inminente o la violencia de un sistema cuyo abandono y cuyo desmoronamiento parcial los han dejado expuestos a peligros incalculables? Ese punto queda abierto, ambiguo. Lo que proponen estas obras no es que debamos permanecer con o en el dolor indeterminado al que responden, por descomunal que sea, sino que respondamos al dolor y encontremos una forma, por muy inimaginable que parezca en ocasiones, de trabajar para seguir adelante, de vivir a pesar de él. Sin embargo, ese trabajar para seguir adelante no es, y quizá no puede ser, una práctica individual, sino más bien algo que se logra al aunar fuerzas para encontrar (o crear) un espacio en el que nuevas prácticas colectivas hagan posible esa clase de trabajo. Teniendo en cuenta la inspiración que encontró Vaucher en Laing, no se trata de una propuesta tan estrafalaria como podría parecer a simple vista. El objetivo general de Dial House es abrir espacios en los que nuevos tipos de prácticas artísticas y colectivas puedan responder a los horrores y las condiciones del mundo actual y en cierto modo ayudar a encontrar un camino que lleve a un mundo de otro tipo. Si pensamos en patrones de cortes y flujos, Dial House se convierte en un espacio de corte de separación para estructurar distintos patrones de flujo colectivo. Si bien Dial House quizá no se describiría con esas palabras, puede defenderse que funciona como una práctica esquizoanalítica.

Centrémonos ahora en Test Dept. A primera vista, su obra podría parecer radicalmente distinta del organicismo de jardinería cuasi hippie de Dial House, quizá incluso opuesta. Test Dept surgió a principios de la década de 1980, cuando sus miembros se conocieron en el páramo en decadencia que era por entonces el sur de Londres. No obstante, en su caso no debemos permitir que las impresiones iniciales duren más de lo necesario, ya que abordar el grupo con ese planteamiento propicia una impresión superficial y errónea de la naturaleza maquínica de su producción. Dado que se formó en ese entorno casi posindustrial, Test Dept transformó las máquinas rotas y en descomposición de su alrededor en instrumentos y herramientas, reconvirtiéndolas para sus propios fines. Las utilizó para extraer a golpes ritmos colectivos, aporreando el metal a fin de crear una música de baile agitacional-propagandística-industrial-pospunk, o algo por el estilo. En cierto modo, la presencia de las máquinas propiamente dichas impide apreciar en su justa medida lo que hay de maquínico en el trabajo del grupo.

Sucede en gran parte lo mismo que con la obra de Vaucher: lo maquínico de la producción de Test Dept no se encuentra en el nivel más obvio de contenido, sino en los patrones de cortes y flujos que la animan y que anima. Test Dept bebe considerablemente de la imaginería y los valores del constructivismo ruso, en especial de la obra cinematográfica de Dziga Vértov. Del mismo modo, el grupo adopta la imagen aparente de monumentalidad, el mecanismo de la «máquina estatal total», pero una vez más a su manera. Podría parecer que eso alinea a Test Dept, en un nivel superficial, con una especie de hipermolaridad que es precisamente lo contrario de una concepción guattariana de la micropolítica.[21] Por eso es un error quedarse en el nivel aparente. Al desarrollar una nueva estética maquínica constructivista, el grupo no empleó la imaginería del constructivismo ruso para permanecer en el nivel molar y monumental, sino que la desplegó como instrumento con el que trabajar y forjar nuevas clases de colectividad. Test Dept se describe como «un pequeño grupo impotente de gente que subvierte de forma idealista los instrumentos de orden y disciplina estatales y militares a fin de construir un “nuevo mundo” para nosotros por medios artísticos radicales»[22].

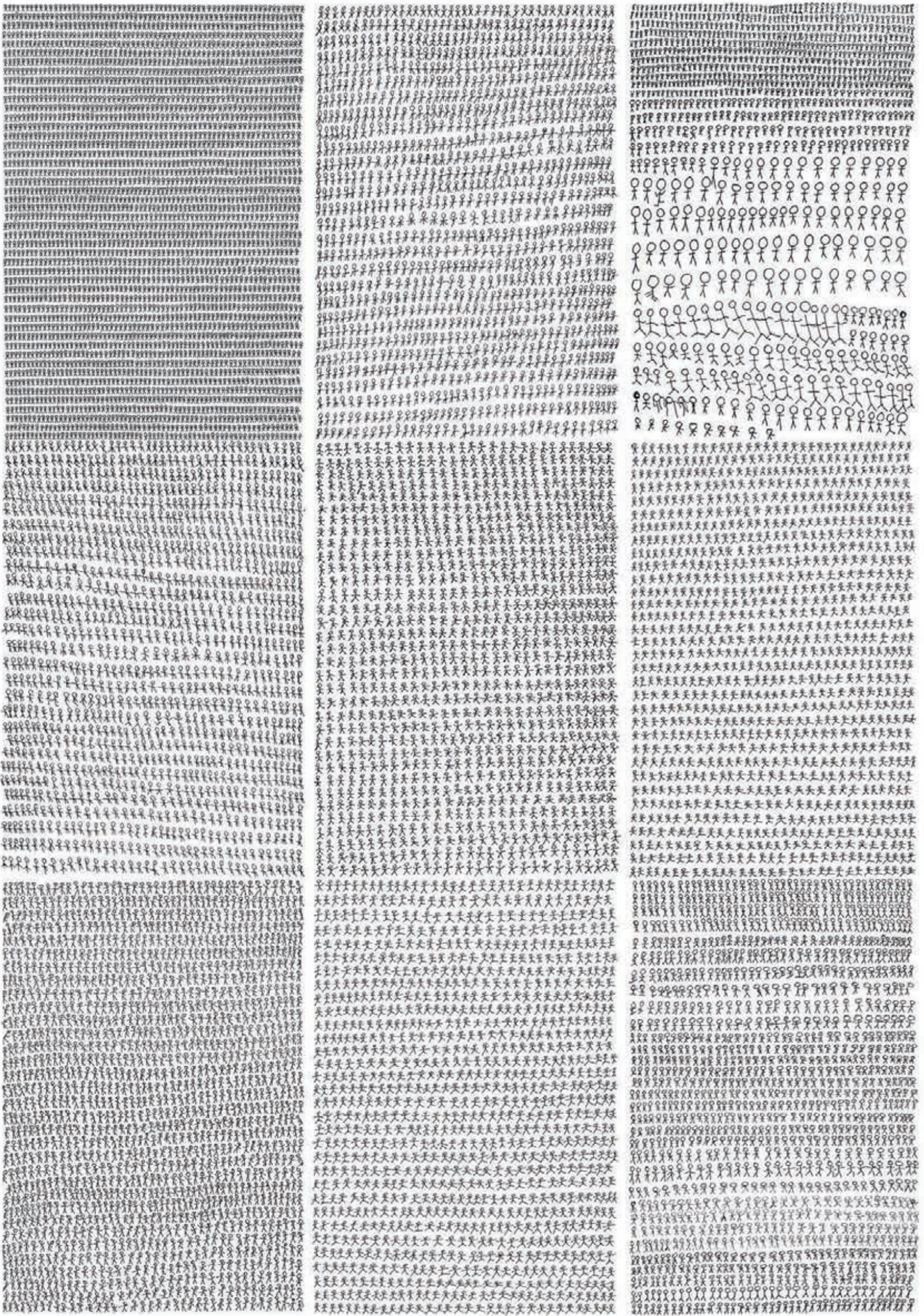
El empleo por parte de Test Dept de la imaginería estajanovista, del trabajo de choque, es pertinente precisamente porque, al reutilizar residuos industriales para crear instrumentos musicales, los miembros del grupo pasaban horas juntos en las que los martillazos no pretendían tan solo desarrollar un proyecto musical emergente, sino también dar forma con ello a una colectividad emergente. Test Dept organizaba con frecuencia performances en infraestructuras en desuso o decadencia: estaciones ferroviarias o fábricas, por ejemplo. Como en el caso de la *Sinfonía de sirenas de fábrica* (1922), de Arseny Avraamov, que influyó en el grupo, eso permite convertir la disposición más amplia de la ciudad y su infraestructura productiva en instrumentos para la creación de nuevas obras artísticas y, mediante ello, de nuevas relaciones sociales. La nueva estética constructivista de Test Dept alcanzó formas muy prácticas de solidaridad laboral, ya que sus miembros se implicaron profundamente en la organización de actos benéficos, en el apoyo a los mineros y los trabajadores de las imprentas en huelga y en la campaña contra la *poll tax*. Esas conexiones, esas redes en desarrollo y esas solidaridades no eran independientes del trabajo del grupo, algo que se le sumaba, sino un aspecto integral de su labor. Puede comprobarse en el material de la exposición que ilustra la implicación de Test Dept en las huelgas mineras de mediados de la década de 1980. Su disco *Shoulder to Shoulder* [Hombro con hombro, 1984], grabado en colaboración con el coro de los mineros en huelga del sur de Gales, incluye varios temas exclusivos de Test Dept, varios del coro y uno en el que aparecen ambos y en el que las gamas sonoras infinitamente diferenciadas de un coro masculino se combinan con los pesados ritmos industriales del grupo, una ilustración artística pertinente de las reuniones y las conjunciones prácticas de distintos mundos sociales que se producen en el proceso de organización. El «coro de los mineros en huelga» no era un estilo musical previo al disco, sino que se inventó durante su elaboración.

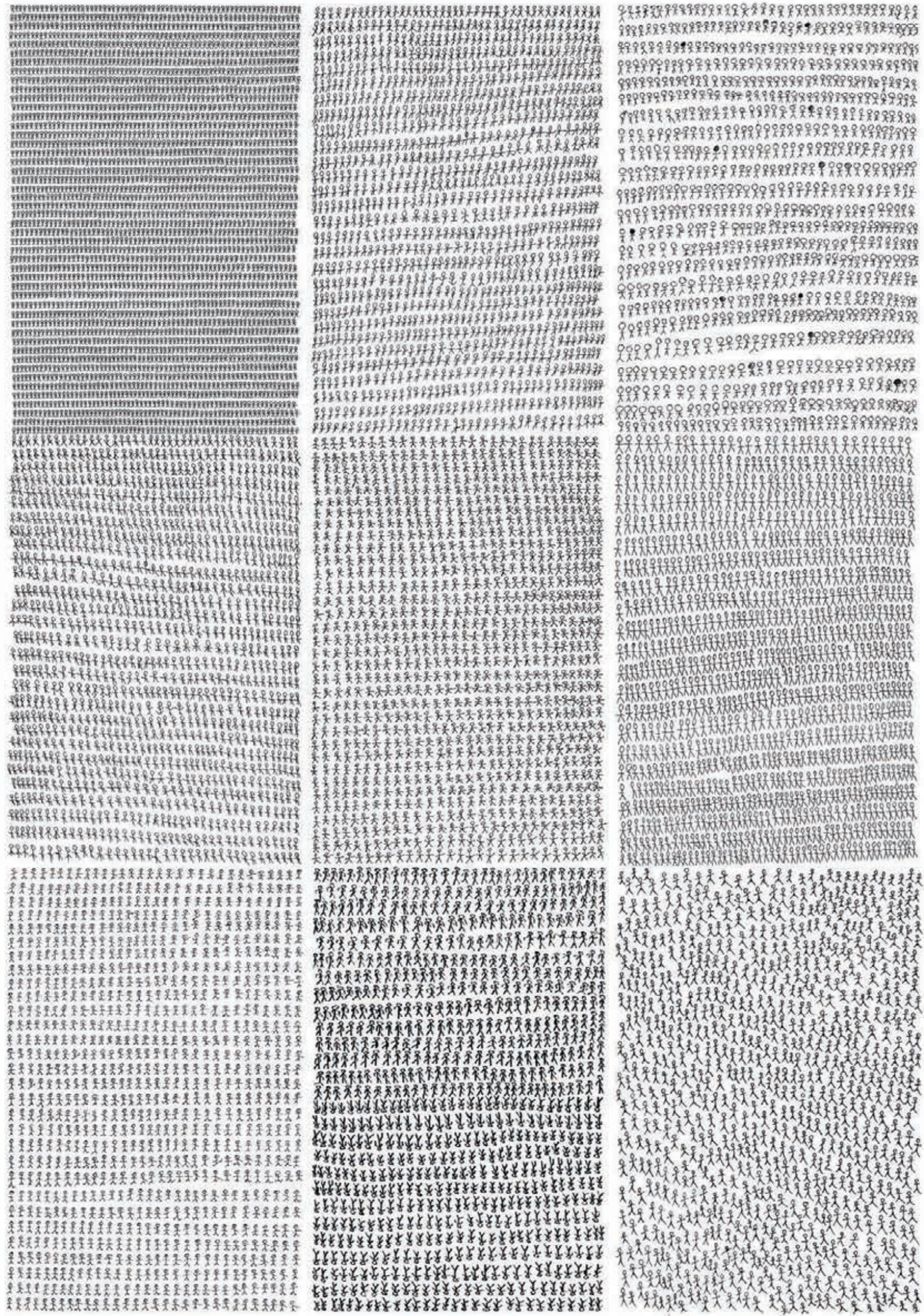
Si en la obra de Vaucher vemos un patrón de cortes y flujos que busca, o crea, un exterior del que puedan surgir nuevas clases de colectividad, en Test Dept podemos ver cómo sucede ese proceso, pero

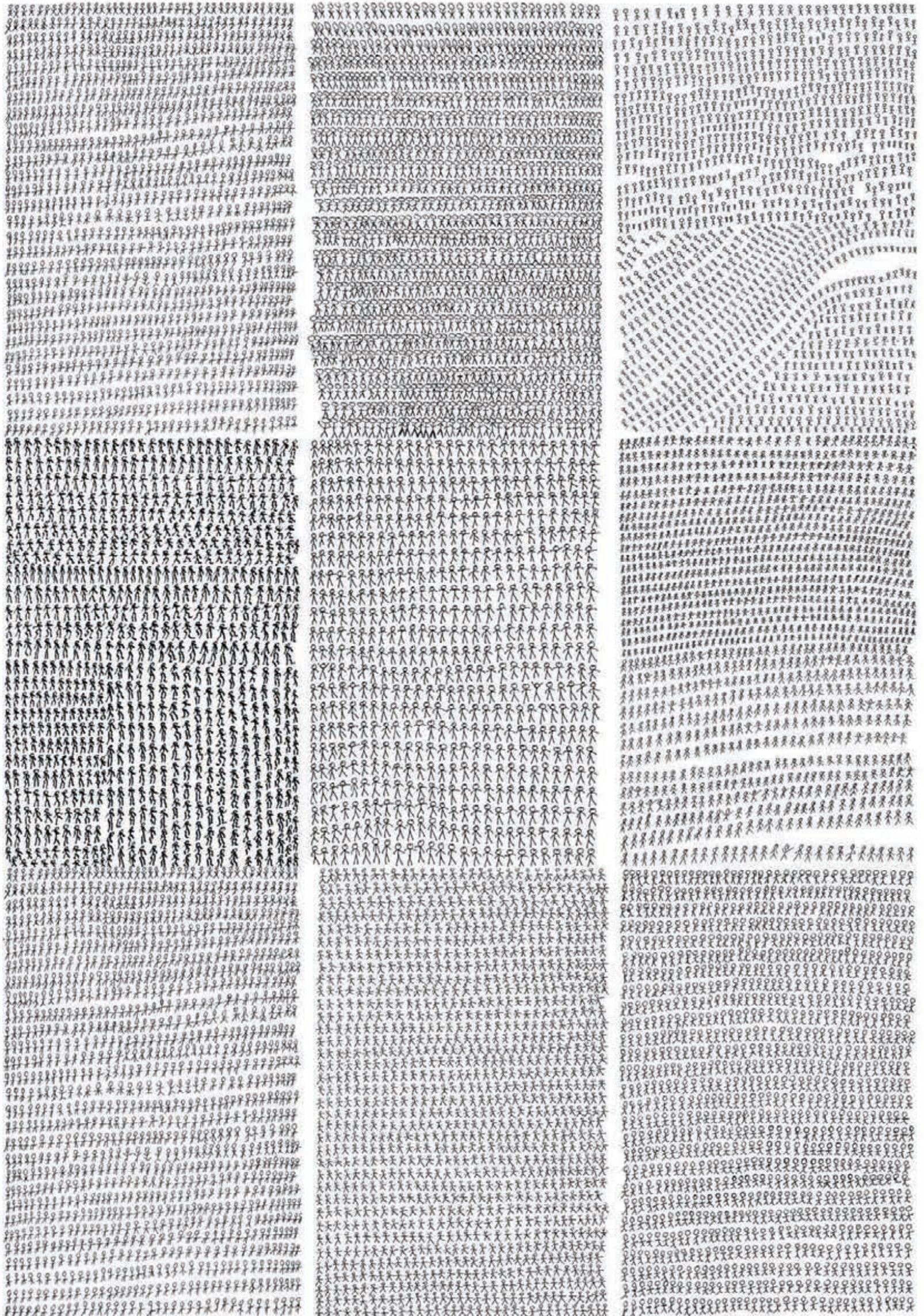
en el interior y contra los escombros de la ciudad posindustrial, más que escapando de ella. Cada uno de ellos parte de diferentes historias y trayectorias de práctica artística y de política, de las que se sirve para crear nuevas prácticas artísticas que permiten que surjan nuevas conexiones sociales. Puede que no sean en absoluto planteamientos opuestos, sino complementarios en un nivel más profundo, tal vez de un modo similar a las distintas vías de la antipsiquiatría descritas por Zbigniew Kotowicz.[23] Las corrientes en torno al psiquiatra escocés Laing tenían estrechas vinculaciones con elementos contraculturales, buscaban un exterior y estaban marginadas. En Italia los esfuerzos coordinados en torno al psiquiatra Franco Basaglia permanecieron dentro de la institución y lograron aplicar reformas significativas al tiempo que se extendían por toda la comunidad con formas renovadas de práctica de salud mental. En última instancia, un planteamiento esquizoanalítico no se define por una relación con un interior o un exterior, y tampoco está limitado por esa distinción. Por el contrario, analiza y reelabora los patrones de cortes y flujos estén donde estén. Volviendo al principio, una estética esquizoafectiva está hecha de máquinas... y las máquinas no son palabras; no son códigos lingüísticos jerárquicos, son manos y ojos que pueden emplearse para sentir, para buscar algo más ahí fuera, para modelar y remodelar los cortes y los flujos por medios artísticos y con ello modelar y remodelar la sociabilidad.

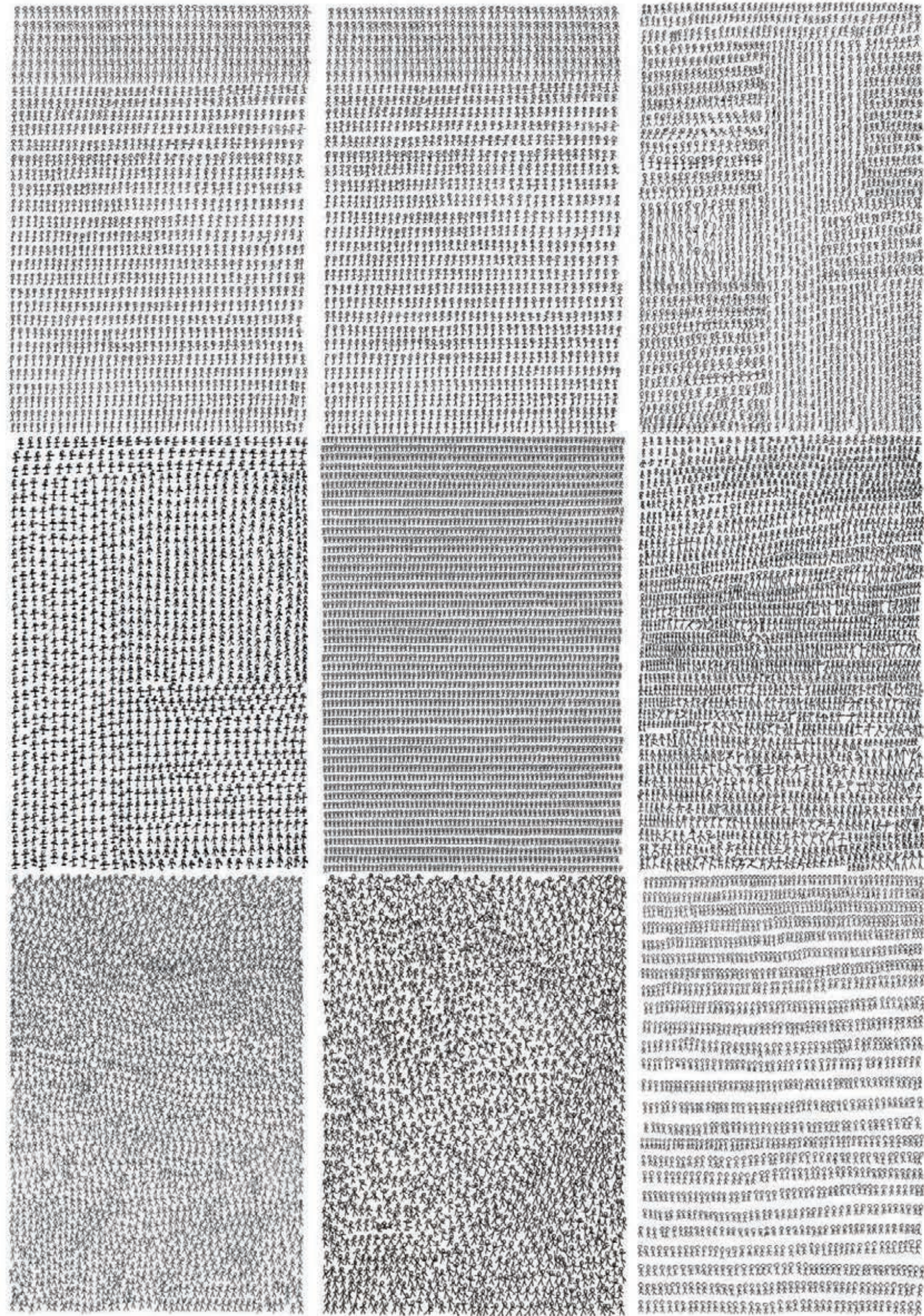
23. Zbigniew Kotowicz, *R. D. Laing and the Paths of Anti-psychiatry*, Londres, Routledge, 1997.

Lost
Gee Vaucher



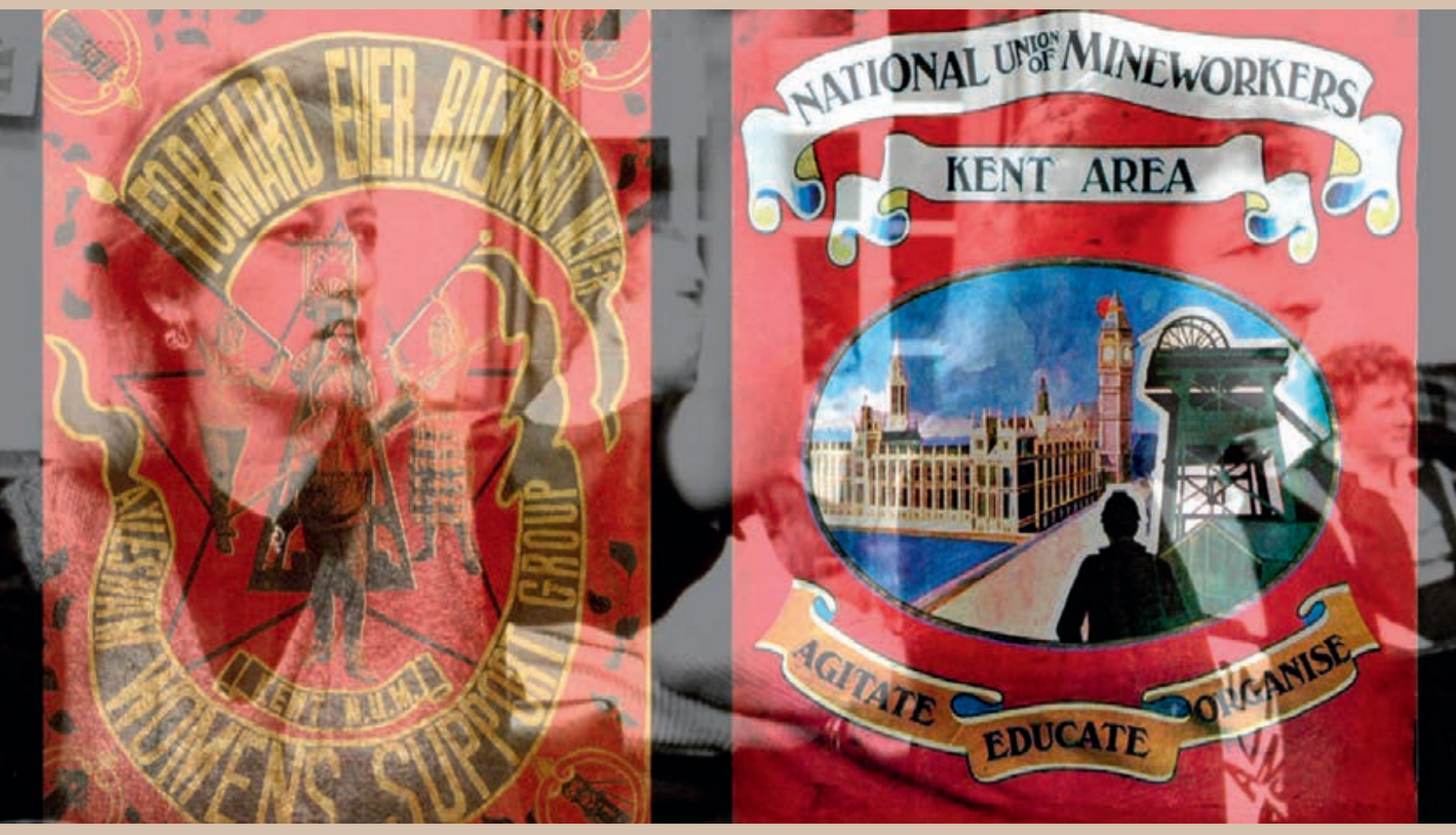






DS30

Test Dept


FORWARD EVER BACKWARD NEVER
NATIONAL UNION OF MINEWORKERS
KENT AREA
AGITATE
EDUCATE
ORGANISE

Fuera de la claridad*

Erin Manning

Escena 6

La mediación promete mucho. Promete claridad: léase menú desplegable. Promete imparcialidad: léase tribunal de divorcios. Promete salud: léase terapia. El gesto se presenta como inocuo. Un simple tercero, un agente neutral. Un poco de sensatez. Un rato de distanciamiento. Un interludio para que las aguas vuelvan a su cauce y se restablezca la calma. Una representación de lo útil[1].

Pero ¿qué es interponer distancia en un campo de relación sino violencia en grado sumo? ¿Distancia respecto de quién? ¿A costa de qué? ¿Con qué propósito?

Félix Guattari se rebela contra ello a cada paso, rechazando la mediación tanto en política como en psiquiatría. El esquizoanálisis es la proposición, la defensa de una operación transversal que rompe la pretensión de neutralidad en el encuentro. Una terapéutica de la transversalidad. No más triángulos. No más transferencias. El esquizoanálisis es el acontecimiento mismo del encuentro, la práctica del encuentro. Estar en la relación es haberse dejado cambiar por ella. Lo que esto parecía: un acuerdo institucional persistente a lo largo de los años, alojado en una clínica llamada La Borde, en el norte de Francia, en virtud del cual estar en el encuentro terapéutico era convivir con los efectos de los encuentros en la cotidianeidad y aprender de ellos a seguir viviendo. Nada muy complicado, en realidad, pero infinitamente complejo en su transversalidad. Porque vivir en el encuentro, dejarse cambiar por él, es deshacerse continuamente, y ser sensible a todo lo que cobra vida en ese deshacerse.

Quiénes somos es una pregunta que solo puede plantear (y responder) el mediador. Él, al fin y al cabo, contempla la escena desde fuera para decirnos cómo afectan nuestros actos al mundo. Sin el mediador no hay una mirada externa fija, no hay una interfaz tranquila en la que reflejarse. Por eso «quiénes somos» es siempre una cuestión blanca, una cuestión de blancura, de colonización.

La negritud, escriben Stefano Harney y Fred Moten, no es una cosa, ni un estado (del ser). Es la forma en que se expresa el hacer. No es un sujeto ni una persona ni una propiedad. Es un campo. Es el desbordamiento de un cuerpo reclamado, ennegrecido por el odio. La negritud es la celebración de negarse a reclamar, a ser reclamado. «Entretanto, Michael Brown es como otro ciclo de auge y decadencia a través del hombre: viene y se va, como irrupción y ruptura, para recordarnos no que las vidas negras importan, sino que la vida negra importa; que la negrura absoluta e innegable de la vida importa; que esto no es un juicio de valor sino la descripción de un campo de actividad que anula la distinción mundana entre lo orgánico y lo inorgánico.»[2] La negritud no es el simple descriptor de lo que se ha encarnado. La negritud no puede mediatizarse en una forma impuesta (expuesta). La negritud es la fuerza del vivir que trasciende la colonización, su parte maldita. Y en ese sentido, lo salvaje del entorno también es negro. Como la tierra.

* Extracto del ensayo incluido en Erin Manning, *Out of the Clear*, Brooklyn, Autonomedia y Minor Compositions, 2023. Publicado también en *e-flux Journal*, nº 125, marzo de 2022, https://www.e-flux.com/journal/125/452291/out-of-the-clear. ▮ **1.** Ver una reflexión más sistemática sobre el concepto de la representación de lo útil en Erin Manning, *For a Pragmatics of the Useless*, Durham, Duke University Press, 2020. ▮ **2.** Stefano Harney y Fred Moten, *All Incomplete*, Nueva York, Minor Compositions, 2021, p. 49. ▮ **3.** Félix Guattari, *Les trois écologies*, París, Éditions Galilée, 1989 [Trad. cast., *Las tres ecologías*, trad. José Pérez y Umbelina Larraceleta, Valencia, Pre-Textos, 1990.] ▮ **4.** Harney y Moten, óp. cit., p. 29. ▮ **5.** Guattari, óp. cit., p. 50. ▮ **6.** Harney y Moten, óp. cit., pp. 48, 49.

Esto es lo que quiere decir Guattari cuando nos suplica que dejemos atrás el esquizoanálisis como dispositivo político-terapéutico, un agenciamiento antes que un aparato, un desplazamiento de encuentros avanzando hacia la transversalidad de lo que denomina las «tres ecologías»[3]. Estas tres ecologías, la mental/conceptual, la ambiental y la social, son, a mi modo de ver, la superposición de un compromiso con un ennegrecimiento de la tierra, fuera de la claridad.

> El hombre (necesariamente europeo), erigiéndose en una excepción, se autoimpone la especiación, en un proceso por el que se extrae y se exceptúa de la tierra para confirmar su supuesto dominio sobre ella. Y así como la tierra debe ser forzosamente especiada para ser poseída, el hombre debe forzosamente especiarse para promulgar este tipo de posesión. Esto quiere decir que la racialización está presente en la idea misma del dominio sobre la tierra; en la idea misma y la promulgación de la excepción; en las tuercas y tornillos mismos de la posesión a través de la mejora. El mundo se plantea como la forma de vivir en la tierra al igual que el individuo se plantea como la forma de vivir en el mundo. Vivir en el mundo como individuo es, pues, ser logístico, y ser logístico es instalarse en un ritmo que mata, marcar ese ritmo por la vía subcomún que sigue (regalando) su propia medida[4].

Escena 7

Guattari escribió *Las tres ecologías* (1989) en lo que ahora se conoce como sus años de invierno que siguieron a un intento sostenido de colaborar con el partido ecologista (Les Verts) tras una terrible decepción con la política posterior a 1968 en Francia. El intento de conectar con la política estatal le dejó un regusto amargo. Por supuesto, sabía que no debía confiar en la política estatal como espacio de transformación. El esquizoanálisis había sido la apuesta por otras vías, por la idea de que trabajar «en común», «hacia lo común» es, en última instancia, comprometerse siempre con la lógica de la mediación. En *Las tres ecologías*, Guattari aboga por inventar nuevas formas de implicarse en la urgente llamada a transversalizar la experiencia, formas que trasciendan la perspectiva desde la que el Estado se arroga el derecho a la existencia:

> [E]n el campo de la ecología social, llegará un tiempo de lucha en el que todos y todas se verán obligados a fijarse objetivos comunes y a comportarse «como pequeños soldados» quiero decir, como buenos militantes pero, conjuntamente, llegará un tiempo de resingularización en el que las subjetividades individuales y colectivas «plegarán velas», y en el que lo que primará será la expresión creadora como tal, sin más preocupación respecto a finalidades colectivas. Esta nueva lógica ecosófica, lo subrayo, se parece a la del artista que puede verse obligado a rehacer su obra a partir de la intrusión de un detalle accidental, de un acontecimiento-incidente que de pronto hace que se bifurque su proyecto inicial, para hacerlo derivar [*dériver*] lejos de sus perspectivas anteriores más firmes[5].

Esta llamada ecosófica entronca con Moten y Harney:

> En vez de disipar nuestra preocupación por la forma en que vivimos y respiramos, tenemos que defender nuestras vías en nuestra práctica persistente de ellas. No se trata de salir a la calle; se trata de cómo, y por qué, salimos a la calle. ¿Qué sería y qué significaría para nosotros, en un sentido jurisgenerativo, salir a la calle, vivir en la calle, conformar otra ciudad aquí y ahora?[6]

La lógica ecosófica es un rechazo del desmonte, de las formas en que tratamos de habitar el espacio ya colonizado. Reconoce el atractivo y comprende el compromiso con el cambio que encarna el gesto de tomar las calles. Pero la lógica ecosófica plantea una pregunta diferente: ¿y si en lugar de eso practicáramos el vivir creando nuevas condiciones que no nos centraran, que no redimieran inadvertidamente esa figura central y autocentradora del hombre y su logística mediadora? ¿Y si pintáramos en la deriva del ángulo del ingenio sobre la experiencia? ¿Y si nos moviéramos al ritmo de ese detalle accidental enmarañado entre la maleza que tanto tiempo hemos perdido desbrozando?

La lógica ecosófica es una llamada urgente a rechazar el continuo desbroce que niega, denigra y vulnera la fuerza de la negritud en el genocidio en curso de todo lo que se resiste al recuento. Rechazar no significa enfrentarse y desafiar. La frontalidad, la actividad neurotípica por excelencia, solo consolida lo que ya está ahí, lo que ya reclama el terreno de la existencia. Rechazar significa moverse en la parte maldita de la vivencia vital que se retuerce en el intersticio turbulento, moverse con esa parte anárquica de la existencia que sigue dando vida.

Para que la vivencia vital prospere, la vida tiene que activarse en esos intersticios que trascienden al hombre. La expresión de la vida como maraña tiene que modularse desde el contorno hacia el interior. Hay que crear las condiciones para honrar lo que no tiene que ver con nosotros. [...]

Escena 8

El largo periodo que Guattari pasó practicando el esquizoanálisis, es decir, viviendo en La Borde y encontrándose, a diario, con la forma de una existencia no mediada, una existencia comprometida, siempre, con el rechazo de la normopatía,

es lo que dio origen al proyecto de las tres ecologías. Y es, específicamente, la orientación de La Borde hacia la neurodiversidad, creo yo, lo que hace necesario subrayar eso que él denomina ecología mental o conceptual, como fuerza de inflexión que debe transformar, y transformará, los contornos de lo ambiental y lo social. La Borde le enseñó que eludir la cuestión del sujeto deja el agujero negro abierto de par en par, lleno hasta el borde de neurotipicidad, de blancura.

En la enfermedad que se ha abatido sobre la tierra —el genocidio en curso de todo aquello que escapa al recuento—, la subjetividad también ha enfermado. Sustituida por el rostro del hombre, disfrazada de blancura en todos sus poderes logísticos de mediación, la subjetividad ha sido engullida, fagocitada por el sujeto. «El rasgo principal del inconsciente colonial-capitalista es la reducción de la subjetividad a la experiencia de su sujeto»[7], pero la subjetividad, tal como la entiende Guattari, no es sino su continua producción. No es el sujeto. Es lo transversal, el medio emergente no mediado, la colectividad que nunca debe reducirse al uno. Por eso, para impulsar un proyecto renovado de la tierra, o como dirían Moten y Harney, para el ennegrecimiento de la tierra —«somos la tierra en movimiento, ennegrecida, ennegrecedora»[8]—, «se tratará de reconstruir literalmente el conjunto de las modalidades del ser-en-grupo [*l'être-en-groupe*]. Y no solo mediante intervenciones "comunicacionales", sino mediante mutaciones existenciales que tienen por objeto la esencia de la subjetividad»[9].

Construir las modalidades del ser-en-grupo es la defensa de una estética de la socialidad que vaya más allá del 1+1 de la interpersonalidad. El ser-en-grupo, o lo que Guattari denomina «grupo-sujeto», no es contable. El sujeto colectivo nunca es la suma de sus partes. Tan singular como poliédrico, el grupo-sujeto hace sentir cómo se produce la subjetividad en el desbordamiento de uno mismo al entrar en relación. El grupo-sujeto es la forma en que se expresa el más-que del campo relacional. Es la colectividad emergente de una expresión de vivencia vital compartida (en su maldito desbordamiento), la expresión irreductible al uno, siempre más allá del consenso. Sin mediación, el grupo-sujeto se activa en la renuncia a sumar. Producir las modalidades para este desbordamiento de la existencia requiere una mutación de la existencia misma, una mutación que en todos los sentidos replantee la subjetividad como posición.

El grupo-sujeto nos recuerda que lo que producimos nunca es únicamente nuestro. No somos simplemente nosotros mismos. Somos campos de compleja imbricación. Cualquier otro relato de la experiencia está sujeto a mediación, organizado por la logística. Anarquista hasta la médula, la producción de subjetividad no es el relato de una vida contenida. No es condensable en algo como la identidad. No es reducible a la forma de lo humano. Siempre es más-que, siempre está en movimiento, siempre es motor o conducto de una mundanización.

7. Suely Rolnik, «The Spheres of Insurrection: Suggestions for Combating the Pimping of Life», *e-flux journal*, nº 86, 2017, https://www.e-flux.com/journal/86/163107/the-spheres-of-insurrection-suggestions-for-combating-the-pimping-of-life. **8.** Stefano Harney y Fred Moten, «Base Faith», *e-flux Journal*, nº 86, 2017, https://www.eflux.com/journal/86/162888/base-faith. **9.** Guattari, óp. cit., p. 20. **10.** Harney y Moten, óp. cit., p. 14. **11.** Guattari, óp. cit., p. 22. **12.** Harney y Moten, óp. cit., p. 172. **13.** Alfred North Whitehead, *Modes of Thought*, Londres, Touchstone, 1968 (1938), p. 20.[Trad. Cast. *Modos de pensamiento*, trad. Joaquín Xirau, Buenos Aires, Losada, 1944, p. 30.] **14.** Ver Erin Manning y Brian Massumi, «Infrafacing», en *Affects, Interfaces, Events*, eds. Jonas Fritsch, Jette Kofoed y Bodil Marie Stavning Thomsen, Lancaster, Imbricate! Press, 2021, p. 307-326, https://doi.org/10.22387/IMBAIE. **15.** Ver más información sobre la inmediación en Erin Manning, Anna Munster y Bodil Marie Stavning Thomsen, *Immediation*, vols. I-II, Londres, Open Humanities Press, 2019. **16.** Ver Christina Sharpe, *In the Wake*, Durham, Duke University Press, 2016.

La producción de cuerpos de subjetividad es el mismo gesto que se niega a ser *un* cuerpo, un «individuo-en-sujeción»[10]. Es decir: en la producción de subjetividad, la corporeidad es siempre un ser en relación. Siempre en movimiento, vive en la exposición ilimitada que trasciende toda separación cuerpo-mundo. La subjetividad no está en el interior. No está en mí. Está fuera de mí.

> Más bien que de sujeto, quizá convendría hablar de componentes de subjetivación, cada uno de los cuales trabaja por su propia cuenta. Lo que conduciría necesariamente a reexaminar la relación entre el individuo y la subjetividad y, en primer lugar, a separar claramente los conceptos. Estos vectores de subjetivación no pasan necesariamente por el individuo; en realidad, este está en posición de «terminal» respecto a procesos que implican grupos humanos, conjuntos socioeconómicos, máquinas informáticas, etc. Así, la interioridad se instaura en el cruce de múltiples componentes relativamente autónomos los unos en relación con los otros y, llegado el caso, francamente discordantes[11].

«Esa abolición empieza por uno mismo.»[12]

En la deriva, la *dérive* de la subjetividad es irreductible a lo humano. La subjetividad, activa en el intervalo de los mundos que se hacen a sí mismos, nunca es reducible a un sujeto. La producción de subjetividad es la actividad del intersticio: vector, no forma. El esquizoanálisis opera en esa incómoda coyuntura. La función del esquizoanálisis no es interponerse entre el cuerpo y el mundo, entre-dos. Su cometido es abrir paso a todo lo que ya puebla el «entre», y agitar, desde dentro del campo de relación, orientaciones ya en germen. Al fomentar la germinación, al cultivar el campo, el esquizoanálisis vectoriza la inflexión.

La vectorización requiere una sustracción del campo abierto de todo lo que aún está en potencia. El esquizoanálisis extrae del potencial una forma, una vía. Esta escisión del proceso es una sustracción de lo infinito a lo finito. Por el lado de la infinitud, en el campo de la inmanencia, Whitehead emplea el término «importancia» para designar una actividad que hace destacar algo en la experiencia. Por el lado de la finitud, en el campo de la actividad, Whitehead lo denomina «expresión»:

> La expresión, en cambio, se funda en la ocasión finita. Es la actividad de lo finito en tanto que se imprime en el contorno. Así, tiene su origen en lo finito y representa la inmanencia de lo finito en la multitud de sus semejantes más allá de sí mismo. Ambas, importancia y expresión, son testimonio del aspecto monístico del universo y de su carácter pluralista. La importancia pasa del mundo, considerado como uno, al mundo, considerado como múltiple, mientras que la expresión es el don del mundo múltiple al mundo uno.

La selección pertenece a la expresión[13]. La importancia y la expresión funcionan como intensificadores de la experiencia, poniendo en actividad la singularidad de una vida que, sin embargo, sigue entrañando una parte anárquica. En este relato no se singulariza al ser humano. No hay ninguna voz exteriorizadora, ningún mediador. Los vectores de la experiencia son su propia fuerza, la importancia no es una cuestión de lo que me importa, sino de aquello que, en acto (pero siempre también en potencia), importa.

La importancia da paso a la precisión en la experiencia. Es decir, la importancia es lo que fomenta un determinado ángulo específico de la existencia, permitiendo que ciertas cualidades de la experiencia primen sobre otras. Hemos llegado a creer que la mediación es necesaria para analizar la experiencia. Pero, como subraya Whitehead, el mundo está siempre en su propia búsqueda de amplificación. El desmonte incesante, el colonialismo sin fin en el más allá de la esclavitud, da lugar a sistemas disfuncionales. La destrucción ecológica ha acabado por aflorar, con siglos de retraso. La cuestión de cómo llevar las cosas a una metaestabilidad que propicie la vivencia vital debe implicar un ajuste de cuentas con la fuerza mortífera de la mediación. No más disculpas. Tenemos que quitarnos de en medio. El ennegrecimiento de la tierra requiere la producción de algo totalmente distinto de mí, o de ti.

Escena 9

El infrafacio[14] de las tres ecologías —«el mundo como uno al mundo como muchos [...] el mundo como muchos al mundo como uno»— es *inmediante*.[15] La inmediación no es lo contrario de la mediación, sino la fuerza de una terceridad irreductible a un entre-dos. La inmediación es el más-que, el n+1 que es por necesidad n–1, uno como muchos, muchos como uno, la fuerza cualitativa de una incontabilidad que se diagonaliza para dar lugar a lo que más se mueve en la relación.

La producción de subjetividad es inmediante en tanto en cuanto no es producida por algo externo a ella. Inmediante, siempre a la vez cuerpo y mundo, su propia perspectiva. Es decir, su ángulo de la existencia no es el nuestro, no puede reducirse a nosotros. La producción de subjetividad es una conceptualización de la existencia. Es una aproximación a la violencia mortal de la escisión cuerpo-mundo que se produce tras el desmonte[16].

No hay tres ecologías. Hay una sola ecología múltiplemente entrelazada. Para llegar al potencial de lo que ofrecen las tres ecologías —o la triple ecología— en su transversalidad, hay que atender a la producción de subjetividad. Nos hemos defraudado mutuamente en la encrucijada de la producción de subjetividad en particular, y ya nada será posible sin ese cambio. En palabras de *El Comité Invisible*:

> El agotamiento de los recursos naturales está probablemente mucho menos avanzado que

> el agotamiento de los recursos subjetivos, de los recursos vitales, que aflige a nuestros contemporáneos. Si se obtiene tanta satisfacción observando la devastación del medio ambiente es en gran parte porque así se oculta la espantosa ruina de las subjetividades. Cada marea negra, cada llanura estéril, cada extinción de especies es una imagen de nuestras almas desarrapadas, un reflejo de nuestra falta de mundo, de nuestra íntima impotencia para habitarlo[17].

Llegar a ser desbordamiento de una persona, activar las condiciones para una vivencia vital que mundifique la corporeidad, es un acto social y ambiental. La socialidad emergente del devenir-ambiental nunca pasa por el desmonte. Sucede en medio de la espesura, con moscas negras y todo. La producción de subjetividad en la transversalidad de las tres ecologías es la forma en que el más-que de la naturaleza naturaliza ecosóficamente una socialidad. Una socialidad, como dirían Harney y Moten, *totalmente incompleta*.

Guattari califica de «mental» la ecología que asocia con la producción de subjetividad. Prefiero «conceptual» para producir una sensación más fuerte de cómo el propio mundo cobra vida con el movimiento del pensamiento. Un giro hacia Whitehead los aproxima a ambos. Para Whitehead, la parte conceptual es el desbordamiento de experiencia que armoniza la ocasión con su potencial. Toda actividad en el mundo tiene una parte conceptual, pero es cierto que algunos aspectos de la existencia hacen un uso más enfático de ella. Whitehead lo denomina «mentalidad». La mentalidad, como en Guattari, no es reducible a la mente. La mentalidad es la fuerza de la existencia. Es la capacidad del mundo para desbordarse. Totalmente incompleto, el mundo se renueva continuamente.

Escena 10

No necesitamos otear horizontes lejanos: ya está aquí. ¿No es eso lo que Tommy Orange quiere decir cuando afirma que ser «indio nunca ha consistido en volver a la tierra. La tierra está en todas partes o en ninguna»[18]? Las obras ya han comenzado.

La parte maldita de la vivencia vital es demasiado inmanejable, demasiado incontable, para ser mediada. No se puede controlar. Esta es su potencialidad, pero también su falacia. Las obras no están donde nos han enseñado que están. Y las herramientas que necesitamos no son las que tenemos.

> *una subjetividad incipiente*
> *un socius en constante mutación*
> *un entorno en proceso de reinvención*[19]

Las tres ecologías son una proposición. No son un lugar. Siguiendo a los artistas y arquitectos Arakawa y Madeline Gins, podríamos definirlas como un procedimiento arquitectónico[20]. Un procedimiento

17. Citado en Rolnik, «The Spheres of Insurrection». **18.** Tommy Orange, *There There*, Toronto, McLelland & Stewart, 2019, p. 11. **19.** Harney y Moten, óp. cit., p. 68. **20.** Arakawa y Gins, *Architectural Body*, Tuscaloosa, Alabama University Press, 2002. **21.** Arakawa y Gins, óp. cit., p. 14.

arquitectónico no es una arquitectura. Se trata de un despliegue de potencial que pone en constelación limitaciones propicias para la construcción de un mundo. El procedimiento es clave. Un procedimiento arquitectónico debe producirse proposicionalmente. Esto significa que lo que surja nunca será una cosa, un emplazamiento. Se subsociará en existencia, tal vez, como apuntaron en una ocasión Arakawa y Gins, «solo haciendo aparición indirectamente»[21]. Porque ver-sentir es haber creado las condiciones para sentir, condiciones que nunca fueron reductibles a un sujeto como dado de antemano. El acontecimiento de las tres ecologías está aquí, en el bucle productivo de un campo de experiencia que a la vez es constitutivo de su expresión y está constituido por ella. Porque cuando la importancia y la expresión se encuentran, nunca es a nuestro antojo.

MÁQUINAS DE CINE Y CUIDADOS

Investigación
Casos de estudio

Aportaciones para un cine del *care** (*Repérages pour un cinéma qui soigne*)

Brigitta Kuster

Agenciamiento

El cine y la vida nunca han podido separarse de manera sensata ni representarse en una dialéctica axiomática estructural. Esto se debe a que el cine no es un sistema de exclusión, sino una estructura semiótico-material, a veces lingüístico-corporal, un aglomerado esencialmente compuesto. El cine compone y combina elementos muy heterogéneos y se realiza siempre en mezclas y desplazamientos, incluso en cambios que ocurren a saltos. También pone patas arriba, de forma consecuente, las diferenciaciones nítidas, ya que siempre se realiza en relación con algo y se introduce de forma permanente entre los intervalos. El cine surge en los intersticios de las diversidades, las grandes y pequeñas, las planas y carnosas, las vellosas y espirituales, las rápidas, las que caen hasta el fondo o las que se extienden hasta el infinito. La emanación directa de lo real se representa en el posterior registro de un acontecimiento y puede desplegarse solo como contemporaneidad de la experiencia en el espectador. Estar en el cine significa adentrarse en las relaciones internas de esos elementos incomposibles y, con ello, también en el secreto de una ontología de la imagen en movimiento. El cine surge *entre* aquello que se da a conocer. Es por eso que, a partir de la suposición clásica, el cine puede explicarse como mera alucinación, un festival de los afectos. Se presenta cuando el sujeto se entrega a un cubo anónimo, indiferente y oscuro y se sumerge en él.

What Happened in the Tunnel

En torno a ese ámbito intermedio espacial y temporal, que en los primeros cien años del cine se convirtió quizá en la bisagra más importante, gira una película de un minuto de duración dirigida por Edwin S. Porter en 1903 y producida por la firma estadounidense Edison Manufacturing Co. titulada *What Happened in the Tunnel*. En ella vemos a dos mujeres sentadas una al lado de la otra en un tren: una es blanca y va muy bien vestida, tal vez sea una joven de la burguesía, y la otra, una mujer negra, podría ser, a juzgar por su vestimenta, su empleada afroamericana. Un hombre blanco ocupa el asiento situado detrás de la mujer blanca, que lee. En algún momento, esta deja caer su pañuelo y el hombre lo recoge, toma la mano de la mujer e intenta flirtear con ella y acosarla sexualmente. Mientras tanto, la mujer negra mira alternadamente a lo que ocurre y a la ventanilla. De repente la imagen se oscurece. Al parecer el tren ha entrado en un túnel. Cuando, al cabo de siete segundos, la oscuridad desaparece y todo vuelve a iluminarse, puede verse que, *entretanto*, ambas mujeres han cambiado de asiento y que el hombre, *entretanto*, se ha inclinado mucho hacia delante: es evidente que, mientras cruzaban el túnel, el hombre ha osado acercarse con la intención de darle un beso a la mujer blanca. En cuanto la luz los ilumina, el hombre, espantado, se echa hacia atrás. Las dos mujeres ríen.

* A lo largo del texto se juega con la palabra en inglés *care* (cuidados) y su anagrama *race* (raza) para reflexionar en torno al *cinema of care* (cine de los cuidados). (Todas las notas son del traductor.)

¿A costa de quién corre el chiste y en qué consiste su gracia como para ser capaz de satisfacer los deseos prohibidos y los tabúes que, a pesar de su proscripción moral, pueblan a todas luces el inconsciente social? ¿De qué modo ordena la película conciencia y visibilidad, constancia y apariencia? ¿Cómo responder a la pregunta sobre el suceso planteada por el título del filme, después de que, una vez visualizada la película, ello signifique presenciar cómo los procesos reales que dan pie al título se hunden en la invisibilidad, y con ellos la movilidad (social) que sugiere un viaje en tren, algo que, desde el punto de vista histórico, hacia finales del siglo XIX, pasó a ser un controvertido lugar de la segregación legal? Este filme puede descifrarse no solo desde una perspectiva histórica, sino como metacomentario a la peculiaridad y el poder del cine, en el que la velocidad de fotogramas y el montaje, la interacción entre *hors-champ* y *champ,* entre encuadre y desencuadre, entre lo insertado (pero dejado fuera) y lo identificado que se resalta, entre el movimiento en el espacio y el movimiento como espacio, permiten el surgimiento de un nuevo régimen de signos.

La relación anagramática entre *care* y *race*

La expresión de la mujer negra se hace desaparecer visualmente no solo a raíz de que el suceso queda envuelto por la oscuridad del túnel, sino también en el ámbito de lo visible. Su propia risa —los dientes blancos— se dibuja en su cara como huella de experiencia. Y si bien en relación con el orden patriarcal su posición es análoga a la de la mujer blanca, en el ámbito de lo fílmico-imaginario se escamotea el significado social que el beso tiene para ella. Su subjetividad es casi imperceptible, se infiere en la triangulación entre la cámara, el actor y las actrices y los espectadores y las espectadoras solo como efecto de un «des-plazamiento», al ser representada como alguien fuera de lugar, alguien con una identidad fallida o errónea. Su (auto)experiencia se hunde en el intervalo de un túnel más profundo que el que vemos durante siete segundos en forma de imagen en negro. Es el intervalo entre dos movimientos que aparece como vacío constitutivo, representado por la breve ausencia de luz a través del cierre de la lente, y al que deben su curso la percepción del movimiento y el tiempo cinematográfico: intervalos de negrura entre iluminaciones de una imagen creadora de sentido. ¿Tenemos que descifrar a la mujer negra —interpretada por Bertha Regustus— como un fenómeno no realizado e imposible, como un abismo que, al mismo tiempo, sirve de base a la posibilidad de que aparezca una imagen? La sustancia opaca y enigmática en la que se difuminan ella y el túnel representa para el *cinema of care* una hipotética sonda que nos serviría para indagar en esos mundos a menudo borrados del análisis y de la historia, mundos en los que —en correspondencia con la congruencia entre

1. Ver, por ejemplo, Ann Laura Stoler, *Carnal Knowledge and Imperial Power: Race and the Intimate in Colonial Rule,* Berkeley, University of California Press, 2002, y Anne McClintock, *Imperial Leather: Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest*, Londres, Routledge, 1995. **2.** Jean Epstein, «L'intelligence d'une machine», en *Écrits sur le cinéma: 1921-1953*, tomo 1: 1921-1947, París, Éditions Seghers, (1946) 1974, p. 260. [Trad. cast., *La inteligencia de una máquina*, trad. Alberto Ciria, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1960, p. 21.] **3.** Karen Barad, «Quantum Entanglements and Hauntological Relations of Inheritance: Dis/continuities, SpaceTime Enfoldings, and Justice-to Come», en *Derrida Today*, vol. 3, nº 2, Special Issue: Deconstruction and Science, p. 249. ***** La traducción (aproximada) al español de este juego de palabras es «No son necesarios todos ni vacíos». **4.** Karen Barad, «Diffracting Diffraction: Cutting Together-Apart», en *Parallax*, vol. 20, nº 3, 2014, p. 168. **5.** Ver Fred Moten, «The Case of Blackness», en *Criticism*, vol. 50, nº 2, 2008, pp. 177-218. **6.** Jacques Derrida, *Negotiations*, Stanford, Stanford University Press, 2002, p. 244. **7.** Ver Denise Ferreira da Silva, «Unpayable Debt: Reading Scenes of Value Against the Arrow of Time», en Quinn Latimer y Adam Szymczyk (eds.), *The documenta 14 Reader,* Múnich, Prestel, 2017, pp. 81-112. **8.** Esto lo enseña Frantz Fanon, que, en la primera frase del quinto capítulo de *Los condenados de la tierra*, publicado originalmente en 1961, escribió lo siguiente sobre la guerra colonial y los trastornos psíquicos: «Y tendremos que curar todavía durante muchos años las heridas múltiples y a veces indelebles infligidas a nuestros pueblos por la oleada colonialista». Agradezco a Abdenour Zahzah haberme llamado la atención sobre este pasaje. [Trad. cast. Frantz Fanon, *Los condenados de la tierra*, trad. Julieta Campos, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2018, p. 153.] **9.** Henri Bergson, *Materie und Gedächtnis. Versuch über die Beziehung zwischen Körper und Geist,* Hamburgo, Felix Meiner Verlag, (1896) 2015. [Trad. cast. Henri Bergson, *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*, trad. Pablo Ires, Buenos Aires, Cactus, 2013, p. 33.]

la visibilidad discursiva e imaginaria, por un lado, y la racialización y puesta en servicio cinematográfica, por la otra— es posible anagramar *care* como *race* y *race* como *care*, y así clasificar posiciones sociales y figuras culturales como la sirvienta feminizada y esclavizada o la empleada del hogar (migrante) en los repertorios de imágenes del *care* en la historia (del cine)[1]. Con el anagrama de *care* y *race* se acarrea también, en cierto modo como cubierta inferior en el barco de la historia social de la modernidad, una zona de indeterminación ontológica. Porque en la medida en que la pregunta sobre el túnel se plantea no ya desde el punto de vista del sujeto y de la experiencia, sino desde una perspectiva ontológica (mediática), este aparece como un ámbito de indeterminación de prácticas cinematográficas epistémicas y de sus economías estéticas, como un cuerpo fílmico intermedio entre lo que cuenta y lo que no cuenta, entre lo que puede percibirse y lo que no. *What Happened in the Tunnel* revela ser, por lo tanto, un verdadero viaje fantasma y una parábola del elemental aspecto tecnosomático de la percepción. A través de una determinada cadencia de breves intervalos de espacio y de tiempo separados unos de otros, se pone en movimiento cinematográficamente una figura. El hecho de que esa transformación de la discontinuidad en continuidad en el cine derogue una incompatibilidad físico-científica probada es un tema del que ya se ocupó Jean Epstein cuando escribió: «Bajo el discontinuo material [...] imaginamos entonces un continuo más profundo y hasta mejor oculto que debería denominarse prematerial, porque prepara y dirige las localizaciones cuánticas y probabilísticas de masa, de luz, de electricidad»[2].

¿De qué se compone esa premateria hacia la que debe abrirse el cine y que, partiendo de esa ruptura con la transparencia del mundo del sujeto que percibe, que es capaz de actuar y de crear teorías, ha de reconceptualizarse como cine de los cuidados? ¿Qué empieza a partir de ese destierro constitutivo del sentido común (*sensus communis*) por medio de una fuerza simbólica total como condición de posibilidad de mundo? ¿Qué empieza a partir de esa zona de indeterminación que revela ser, al mismo tiempo, un entramado ontoepistemológico con lo que aparece y que es modulado como necesidad devaluada, negada en su ser en sí tecnomaterial y tecnofísico de *care* y *race* y de *race*/*care* como *care*/*race*? ¿Cómo diferenciar entre un vínculo separado y una separación vinculada? Karen Barad ha descrito el acontecimiento cuántico como un *tunneling* que hace picadillo el cierre, «no w/holes are needed»[3*]. Cada montaje cinematográfico es una superficie de pegado, un abismo que vincula una imagen con otra y, al mismo tiempo, todo lo desplaza.

Las reterritorializaciones existenciales, en un mundo de concatenaciones de imágenes digitales que se han vuelto planas, parten de la histórica relación anagramática entre *care* y *race* y entienden el *cinema of care* como un re-medio, *crafting*, un hacer diario y encarnado que crea y renueva relaciones sociales, un «corte que une y separa (en un solo movimiento) a la hora de reconfigurar el aspecto espacio-temporal»[4]. La estructura es entonces un componente inseparable del fenómeno observado. La oscuridad no es, pues, una carencia o una ausencia, sino, al contrario, abundancia, lo abierto, punto de partida virtual de cambios de dirección y de actualizaciones. En el túnel no encontramos la negación y la esencialización como abismo en la representación y en la objetivación como cosa, sino historia(s) que conducen *al* mundo, que *hacen* mundo una y otra vez, de modo que se les presta oídos. Es lo que hace, por ejemplo, Fred Moten con el heredado don de la *blackness*, aun a contrapelo del horror del que ha surgido esta[5]. Partiendo del túnel como zona de entrega desmedida, formular la pregunta sobre una máquina de intervalos poscinematográfica del *care* implica trabajar en un cine contemporáneo como un complejo *worldmaking* que repara y cura viejas heridas y, a la vez, promueve un modo distinto de alteridad, o incluso otras alteridades que liberan lo vivo de la camisa de fuerza del ser humano atado al sujeto y agitan esas singularidades en las que se actualizan los intervalos del túnel y los convierte en una fuente ontológico-procesual (maquínica) y ético-ontológica de transfiguraciones reparadoras y compensadoras.

Agenciamiento

La idea del cine se basa no solo en el movimiento, sino también, y de un modo muy fundamental, en el vínculo. Descender a los oscuros abismos del cine significa entrar en una clínica de relaciones, en la iterabilidad de la vida diferencial y sus siempre proféticos vínculos. «Desde el origen existe la instrumentalización», según Jacques Derrida[6]. Es un sitio en el que soplan los vientos de la transmutación y la transposición, y puede ocurrir incluso que los dioses interfieran. La culpa ética y económicamente impagable[7] que aún existía en el ámbito de lo visible, como expropiación de la persona y apropiación de su capacidad para prestar un servicio, se transforma dentro del túnel en don incondicional en el contexto de un entrelazamiento ontoepistemológico y un vínculo en la diferencia. En la clínica de las relaciones, *penser* significa pensar y repensar los usos e instrumentos habituales, pero también *panser*, restañar, unir, curar, cubrir con una venda, un tapón tecnosomático[8]. Cada reinterpretación de un vínculo abarca tanto la *physis* como la *téchne*. En el taponado se vinculan la transformación y la preservación, la separación y unión, la fuerza y el refinamiento; la savia fluye a través del cámbium, el blando tejido bajo la corteza.

En su teoría de la percepción, Henri Bergson llamó «mi cuerpo» a esa imagen especial en el universo de las imágenes (la materia) que forma el lugar de tránsito (*lieu de passage*) de movimientos transmitidos o transferidos, fragmentados, inhibidos y devueltos[9]. «Mi cuerpo» es, en ese caso, un guion entre los objetos que ejercen su efecto sobre mí y aquellos sobre los que yo ejerzo un efecto. Ese tránsito, esa zona de indeterminación entre

las cosas es, al mismo tiempo, un centro de acción, porque a partir de ahí la percepción determina, por un lado, la relación con el espacio como alcance y perímetro y, por el otro lado, la acción subsiguiente indica la relación con el tiempo. La percepción no se localiza en los centros sensores ni motores, «ella mide la complejidad de sus relaciones, y existe ahí donde aparece»[10]. «Mi cuerpo» es aquello que se perfila en el centro de esas percepciones y «mi persona» representa a ese ser con el que han de relacionarse esas acciones. En consecuencia, la percepción consciente («conciencia significa acción posible»[11]), el tránsito de *présence* a *représentation*, es para Bergson sustractiva, no ilumina en absoluto su objeto ni le añade nada, sino que sale de él delimitando y aislando su imagen. Ella capta impresiones, vibraciones o aspectos de las imágenes externas y las aprovecha, es decir, las pone en movimiento y las convierte en acciones propias que, a su vez, provocan cambios en las cosas. La percepción en estado puro es parte de las cosas, parte de las cantidades ilimitadas y de la variabilidad universal de las imágenes. Forma parte de una relación total de los cuerpos y se va delimitando en la medida en que se apropia de «mi» cuerpo como centro[12]. Como una pantalla negra sobre la que destacaría la imagen de una placa fotográfica, la percepción consciente hace que la «acción real pase y que la acción virtual permanezca»[13]. Las infraestructuras sociales y materiales, así como los recursos materiales, actúan como impedimentos y opacidades; ellos forman el fondo ineludible y el punto de rechazo de la percepción. Las imágenes de vida son materia gráfica, ámbito de referencia indispensable del universo de las imágenes, y todos ellos son intervalos en la medida en que son, al mismo tiempo, portadores de imágenes y centros de la indeterminación.

En un entorno de inmanencia mediática en el que el cine y el mundo se compenetran de forma mutua y omnidireccional, en el que las imágenes varían sin intervalos y se modulan continuamente en nuevas concatenaciones —Gilles Deleuze hablaba de un mundo con lentes de contacto en el que en el fondo de cada imagen se encuentra siempre otra, «Lentillas por todas partes», mientras que la técnica se vuelve social de inmediato, técnica social pura sin función estética[14]—, parece haberse realizado una percepción tan pura que se actualiza de manera constante e inmediata. Pero ¿cómo se decide lo que pasa a través de la pantalla negra que soy «yo» y lo que permanece en su impermeabilidad? ¿Hacia dónde desaparece el «sí mismo» —intervalo e imagen de vida— que, al percibir el mundo con lentes de contacto, siente realmente el «en sí», lo actualiza y lo extiende entre el punto en el que «mi cuerpo» empieza a recordar y se borra? Cuando las imágenes, en cierto modo, giran en torno a sí mismas, no existe una totalidad diferencial, ningún universo enmarcador ni desenmarcador de imágenes, ninguna procesualidad en esa formación de espacios temporales o espaciales llamada «estructura cine».

10. Ibíd., p. 49. [Trad. cast., p. 60.] **11.** Ibíd., p. 54. [Trad. cast., p. 64.] **12.** Ibíd., p. 67. [Trad. cast., p. 46 y ss.] **13.** Ibíd., p. 40. [Trad. cast., p. 53.] **14.** Ver Gilles Deleuze, «Optimisme, pessimisme et voyage. Lettre à Serge Daney», en Serge Daney, *Ciné journal. Volume 1, 1981-1982*, París, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 1998, p. 13 y 18. [Trad. cast. «Optimismo, pesimismo y viaje (Carta a Serge Daney)», en Gilles Deleuze, *Conversaciones 1972-1990*, trad. José Luis Pardo, Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, https://www.philosophia.cl/wp-content/uploads/2019/02/Deleuze20-20Conversaciones.pdf.] **15.** Gilles Deleuze y Félix Guattari emplean por primera vez esta expresión en su libro conjunto *Kafka. Pour une littérature mineure*, París, Les Éditions de Minuit, 1975, p. 145. [Trad. cast. Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Kafka. Por una literatura menor*, trad. Jorge Aguilar Mora, México, Ediciones Era, 1990, p. 66 y ss.] **16.** Ver el ensayo *The Evidence of Things Not Seen*, de James Baldwin, publicado originalmente en 1995. **17.** Post Film Collective está integrado por Mahammed Alimu, Marcus Bergner, Hooman Jalidi, Sawsan Maher, Mirra Markhaeva, Robin Vanbesien y Elli Vassalou. **18.** La *Ciné Assembly* en la que participé fue en Bruselas el 5 de marzo de 2022: https://www.kaaitheater.be/en/agenda/on-recreation-working-title. **19.** Ver Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Tausend Plateaus*, trads. Gabriele Ricke y Ronald Voullié, Berlín, Merve, 1992, pp. 426-429. [Trad. cast. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, trad. José Vázquez Pérez en colaboración con Umbelina Larraceleta, Valencia, Pre-Textos, 2002, p. 326.] **20.** Ibíd., p. 445. [Trad. cast., p. 329.] **21.** Ver el ensayo *Chaosmose*, de Félix Guattari, publicado originalmente en 1992, sobre todo el segundo y el sexto capítulo. [Trad. cast. *Caosmosis*, trad. Irene Agoff, Buenos Aires, Ediciones Manantial, 1996.] **22.** Robin Vanbesien, «Caring for Fugitive Imaginations. Co-elaborating With the Poetics of Care of Former Youth Centre Rzoezie», en *FORUM+*, 2021, https://www.forum-online.be/en/issues/lente-2021/caring-for-fugitive-imaginations-co-elaborating-with-the-poetics-of-care-of-former-youth-centre-rzoezie. **23.** Ver Marcel van der Linden y Karl Heinz Roth (eds.), *Beyond Marx: Theorizing the Global Labour Relations of the Twenty-First Century*, Leiden, Brill, 2014.

Agenciamiento

En efecto, cada película esconde una variedad de regímenes de signos y es, ella misma, un régimen de signos. Más allá de eso, el cine puede entenderse a la manera de Gilles Deleuze y Félix Guattari como una variedad y como un «agenciamiento colectivo de enunciación»[15], un conjunto dinámico procesual y heterogéneo que crea lazos con el mundo y a la vez lo expresa. Los dispositivos audiovisuales, con sus complejas superposiciones y sinestesias de lo textual, lo fónico, lo sonoro y lo escópico, despliegan su fuerza con mayor intensidad precisamente allí donde fracasan el lenguaje y el metalenguaje; su consistencia interna es mayor justamente en los puntos más extremos de licuefacción de sus componentes. Los agenciamientos no enfatizan lo diferente de la diferencia o lo nivelador de lo igual —cosa que sucede también en el conservadurismo, el fundamentalismo o, por ejemplo, en una interpretación distópica de la convergencia mediática—, sino que actúan en los campos de tensión y en las dinámicas del diferir. El «en relación con» nunca es su resultado, sino su núcleo conceptual. Los agenciamientos son siempre *colectivos* y relacionales. El sentido o el resultado que generan van más allá tanto del estado como de lo enunciado —como en el cine— y participa siempre tanto de su estado como de su enunciado, ya transformado (de ahí *Äußerung*, que es también «exteriorizar»). Especialmente en su estilo minoritario, un agenciamiento no expresa «algo», nunca se refiere a una forma de contenido que anteceda a su expresión o que está terminado por dentro ni por fuera, sino que es metaestable, está siempre en gestación. Por lo tanto, los agenciamientos nunca son equilibrados, sino inmanencias apasionadas y entreveradas de poder y deseo que, por ello mismo, pueden intervenir en el proceso de producción de subjetividad.

Ciné Place-Making

El cineasta belga Robin Vanbesien y sus contextos de trabajo desarrollan el *ciné place-making*. Se trata de una práctica cinematográfica polifónica, una *co-elaboration with*, un *making common cause*, una especie de alucinación colectiva en torno a la «evidencia de cosas no vistas»[16], la cual se realiza como *forme à transformation* y movimiento, como «caminar con el tiempo hacia un lugar que aún no está ahí», en palabras de Bouba Touré. «Hacer cine se revela como una especie de hacer sitio», dijo Robin Vanbesien. A lo que alguien puede añadir: «El cine es algo demasiado importante como para dejarlo en manos de los cineastas». No se trata aquí de acudir y ocupar un lugar, sino de crear un entorno como *cinema* —es decir, por medio de *dis-placements*— que va más allá de la producción de articulaciones significantes. Guattari lo calificaría quizá como un conjunto ecológico, consistente en relaciones vecinales de fuerzas y no en unidades autorreferenciales y cerradas en sí mismas. El colectivo del *ciné place-making*, el Post Film Collective[17], no es tanto una forma como una práctica existencial, una *Ciné Assembly* de actos fílmicos en la intersección de la autoetnografía, el *storytelling* y el *care*. Se trata de pequeños ritmos, de pequeños entornos de espacio-tiempo que se dejan germinar a modo de recortes fílmicos y que, en la confluencia con actos que influyen sobre ellos, conducen a nuevos montajes[18]. Deleuze y Guattari han calificado la aparición y gestación de materias expresivas como territorios. En la medida en que desarrollan constancia temporal y alcance espacial, las materias expresivas alcanzan cierta autonomía, con la cual se forman motivos y contrapuntos que, a su vez, conducen a un proceso autónomo propio. Surge entonces un agenciamiento territorial en el que tiene lugar una «reorganización de las funciones, un reagrupamiento de las fuerzas»[19]. Una *Ciné Assembly* es jalonada por un ritornelo: en el *check-in* se expone lo que uno lleva encima; una *ciné note*, una nota cinematográfica, es entregada al campo de fuerzas colectivo, el extremo de una retención temporal se espacializa. «Un territorio siempre está en vías de desterritorialización.»[20]

La desmesura del *care*

Garantizar que ciertos procesos contingentes y singularizadores —focos de subjetivación alopoiéticos y autopoiéticos, dicho al modo de Guattari[21]— se mantengan en marcha en el cine (por ejemplo: el *ciné place-making*), debe denominarse *cinema of care*. En este caso, «cine» no se refiere solamente al lugar donde se presenta una película o a un soporte transparente, sino al proceso de una variedad de síntomas y abismos, de voces e imágenes, de velocidades y densidades, el cual se entiende como una relación inmanente con todas sus posibles «dis-continuidades». Reflexionar sobre lo que puede ser el *care*, sin paternalismos y más allá de las habituales reducciones abstractas, sean reguladoras o individualizadoras, llevó a que el Post Film Collective imagine el *care* como «una noción y una práctica más allá de los límites de lo ya comprensible. Ello se debe a que aquí [...] *care* es algo vivido, sentido e imaginado en relación a su ausencia»[22].

Con el concepto del *care* las feministas propusieron una perspectiva que, *a posteriori* del debate sobre el trabajo doméstico de la década de 1970, iba a sacarlas del callejón sin salida marxista que consideraba las labores domésticas improductivas algo a punto de desaparecer y poco significativo para la historia del trabajo y de las formas no libres de este, como, por ejemplo, la colonialidad del *slave labour* y la persistencia de ciertas condiciones de trabajo como el trabajo forzoso y la servidumbre por deudas[23]. *Care* como trabajo personal debería centrarse menos en el debate en torno a la plusvalía como en la producción de una relación social (por ejemplo, capital social y cultural, élites, *whiteness*,

feminidad emancipada, etcétera) y, gracias a ello, abarca mucho más que la llamada cuestión del trabajo doméstico que, en la década de 1970, contribuyó a cristalizar el movimiento feminista. Berenice Fisher y Joan Tronto hablan incluso de *care* como una «actividad de la especie que incluye todo lo que hacemos para mantener, prolongar y reparar nuestro "mundo", de tal modo que podemos vivir en él lo mejor posible. Este mundo incluye nuestros cuerpos, nuestras individualidades y nuestro entorno, todo lo cual aspiramos a entretejer en una telaraña compleja, sustentadora de la vida»[24].

Karl Marx no veía en el «servicio» más que un efecto útil[25], pero ahora servir no es sencillamente un rezago del feudalismo. Marx no sucumbe a esa amnesia del modernismo, sino que argumenta que «el aumento extraordinario de fuerza productiva en las esferas de la gran industria, acompañado, como lo está, de una explotación cada vez más intensiva y extensa de la fuerza de trabajo en todas las demás ramas de la producción, permite emplear *improductivamente* a una parte cada vez mayor de la clase obrera, reproduciendo así, principalmente, en una escala cada vez más intensa, bajo el nombre de "clase doméstica", la categoría de los antiguos esclavos familiares: criados, doncellas, lacayos, etc.»[26]. En Marx los servicios siguen siendo personales (no sociales), a pesar de que hace un escrutinio sumamente exacto del censo inglés de trabajadores de 1870, en relación con el género y los ámbitos de trabajo, y corrobora el fenómeno abrumadoramente marginal por su número de la clase trabajadora productiva frente a los trabajadores «agrícolas» y una gigantesca «clase de servidores» leída en clave femenina. Lo particular de la clase sirviente para Marx es que su salario se nutre de rentas y no del capital, por lo tanto no produce riqueza (plusvalía), sino la consume en la medida en que se retribuye un trabajo vivo. Según sea la calidad del servicio, el sirviente o la sirvienta puede parecer más distinguido (por ejemplo, un funcionario del Estado) o menos que aquel o aquella que lo paga[27]. En ello puede residir precisamente que el carácter de clase de la servidumbre permanezca poco nítido en su delimitación como estatus distinguible, menos caracterizado por su papel social que por su atribución personal, y que por tal motivo al servicio apenas se le haya prestado una atención analítica durante mucho tiempo. Han sido las feministas descoloniales las primeras en sacar de su invisibilidad tales relaciones de poder, dominación y violencia racializada y sexualizada que subsisten en los márgenes de los mundos capitalistas, han sido ellas las que han traído esas relaciones hasta nuevas latitudes y hablar de una *political economy of care*[28]. Sin embargo, *care* no se refiere únicamente a la relación de trabajo, sino a los contenidos de ese trabajo, los cuales tienen que ver con dependencias personales y con vulnerabilidades existenciales y, por ejemplo, se simbolizan en relaciones (ficticias) de parentesco. Estas ocultaban a menudo, sobre todo, la sombra de la esclavización y de la puesta en servicio que se cernía sobre tales relaciones de trabajo[29]. En español, la palabra *servir* significa estar

24. Berenice Fisher y Joan Tronto, «Toward a Feminist Theory of Caring», en Emily K. Abel y Margaret K. Nelson (eds.), *Circles of Care: Work and Identity in Women's Lives*, Albany, SUNY Press, 1990, p. 40. **25.** Ver Karl Marx, *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie. Erster Band*, Berlín, Dietz Berlin, (1872) 1987, p. 205 y ss. [Trad. cast., *Contribución a la crítica de la economía política*, trads. Jorge Tula, León Mames, Pedro Scaron, Miguel Murmis y José Aricó, México, Siglo XXI Editores, 1980.] **26.** Ibíd., pp. 427-428. [Trad. cast., p. 272.] Ver sobre esto los trabajos de J. K. Gibson-Graham y su concepto de *capitalocentrism*. **27.** Ver Karl Marx y Friedrich Engels, *Werke Band 42 (Grundrisse. Das Kapitel vom Kapital. Heft IV. Ursprüngliche Akkumulation des Kapitals)*, Berlín, Dietz Berlin, 1983, p. 381. [Trad. cast. *El capital. Crítica de la economía política*, capítulos XXIV y XXV, trad. Wenceslao Roces, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1946.] **28.** Shireen Ally, *From Servants to Workers: South African Domestic Workers and the Democratic State*, Ithaca, Cornell University Press, 2009, p. 121. **29.** Ver Dirk Hoerder, «Historical Perspectives on Domestic and Care-Giving Worker's Migrations: A Global Approach», en Dirk Hoerder, Elise van Nederveen Meerkerk y Silke Neunsinger (eds.), *Towards a Global History of Domestic and Caregiving Workers*, Leiden, Brill, 2015, pp. 61-109. **30.** Ver Martín Casares, «Domestic Service in Spain. Legislation, Gender and Social Practice», en Antoinette Fauve-Chamoux (ed.), *Domestic Service and the Formation of European Identity: Understanding the Globalization of Domestic Work, 16th-21st Centuries*, Berna, Lang, 2004, p. 208. **31.** Ver María Puig de la Bellacasa, *Matters of Care*, University of Minnesota Press, 2017. **32.** Marta Malo, *Calar los cuidados. Vínculos, desmesura y memoria*, Málaga, Subtextos, próxima publicación. **33.** Ver Félix Guattari, «Über Maschinen», en Henning Schmidgen (ed.), Ästhetik und Maschinismus. Texte zu und von Félix Guattari, Berlín, Merve, (1993) 1995, pp. 115-117. **34.** Henning Schmidgen, *Das Unbewußte der Maschinen. Konzeptionen des Psychischen bei Guattari, Deleuze und Lacan,* Múnich, Wilhelm Fink Verlag, 1997, p. 13. **35.** Ver Félix Guattari, *Écrits pour l'Anti-Œdipe*, Fécamp, Nouvelles Éditions Ligne, 2012, pp. 363-401. [Trad. cast. *Escritos para el Anti-Edipo. Textos agenciados y presentados por Stéphane Nadaud*, Buenos Aires, Cactus, 2019.] **36.** Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Anti-Ödipus: Kapitalismus und Schizophrenie I*, Fráncfort, Suhrkamp, 1974, p. 7. [Trad. cast., *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*, trad. Francisco Monge, Barcelona, Paidós, 1985, p. 11.]

sujeto (*subjected*) a otra persona[30]. El *care*, en cambio, no se halla en una oposición binaria con la producción ni pretende adjudicar el cuidado (y los cuidados) a una especie de idilio precapitalista del «trabajo vivo». Sin embargo, lo que sigue siendo un proyecto forzosamente inacabado es trazar, a partir de las prácticas del *care*, una ética ecológica de relaciones más que humanas (*more-than-human relations*) que intenten dejar atrás el antropocentrismo[31]. Lo que más bien puede observarse en la historia de estos servicios y explotaciones —casi siempre fuertemente sexualizados y racializados, marcados por la discriminación y por una enorme variabilidad regional e histórica— son unos movimientos de territorialización y desterritorialización históricos, como revela la cuestión de los mensajeros hacia el cambio del siglo XIX al XX, pasando por la *household revolution* y la descolonización en la primera mitad del siglo XX hasta llegar al surgimiento de sistemas migratorios globales y las políticas de bienestar estatal (sobre todo en Europa central) y, de ahí, a su reestructuración neoliberal y al desarrollo del sector de los servicios y las globales *care chains*. En relación con la complejidad del *care*, la teórica feminista y activista Marta Malo incita a dirigir nuestra atención al malestar y a las ambivalencias que se articulan en los sistemas que producen *care*. En su trabajo, la autora emprende una relectura transversal de las luchas históricas y revueltas feministas contra la organización social del *care* y tiene para ello en cuenta la capilaridad de los movimientos feministas (intuitivos) en torno al *care,* como, por ejemplo, lo que atañe a la omnipresencia de apelaciones al autocuidado. Malo muestra con ello que eso que a primera vista puede parecer una negativa a asumir las labores de cuidado es más bien, en la mayoría de los casos, el intento por inventar nuevas formas de vivir y otras vías para cuidarnos los unos a los otros. Tal perspectiva permite, además, entender la actual crisis de los cuidados y el régimen de miedo neoliberal que la acompaña como una contrarrevolución, algo dirigido contra aquellos enfoques emancipatorios destinados a lidiar con la desmesura y la necesaria heterogénesis del *care*. «Nunca somos menos individuo como cuando, cuidando, habitamos-en-más-de-un-cuerpo.»[32] Pero *care* no es «desmesura» porque sea incompatible con la idea de un contrato, sino porque *care* es deseo y ruego, expectativa y apertura que deja de estar disponible para el servilismo y la sujeción, al tiempo que se pone a disposición de una (política de la) relacionalidad. Si de la relación anagramática entre *care* y *race* se desprende el *care*, lo hace como un deseo diferencial maquínico que se desterritorializa.

Máquinas feministas del *care*

Lo maquínico, un tema vital y un concepto afectivo de Guattari, es todo menos mecánico y ha de entenderse forzosamente en un sentido muy amplio. No pretende en modo alguno establecer una referencia instrumental al mundo, sino que se dirige contra la cosificación de los sistemas sociotécnicos —y tecnosomáticos—, y abarca mucho más que los procesos de hibridación de las máquinas sociales. En el curso del estudio de Guattari, lo maquínico describe sobre todo —y de forma cada vez más nítida— el esfuerzo por derribar el telón de acero ontológico entre el ser y las cosas y de pensar una función de consistencia que module a nivel molecular los procesos de singularidad y alteridad[33]. Aunque Guattari, en este caso, diferencia entre elementos filogenéticos y ontogenéticos y registros alopoiéticos y autopoiéticos, la idea de un núcleo maquínico resulta muy interesante, ya que implica reciprocidad y compenetrabilidad, recursividades y una siempre incompleta y nunca totalizable interrelacionalidad, así como una especie de adhesión, un capullo (¿tal vez un «informe»?) del que parte la destructibilidad de una máquina, pero también su nacimiento. Guattari llama a este núcleo protosubjetivo y protobiológico, que revela una autorreferencia afectiva y pática, un foco de insistencia autopoiético, un núcleo de afirmación o foco existencial; el más pequeño infinito en todo implica también una apertura hacia el exterior. Aquí todo es copresente, todo se recompone de nuevo: ritmo, color, densidad... todo se sale del equilibrio de la forma, puede empezar a funcionar o romperse. Fuente y órgano, materia expresiva y semiótica, flujo e interrupción, corriente y corte, acoplamiento y sustracción se correlacionan en una procesualidad maquínica (*coupure-flux*) que Henning Schmidgen ha llamado «una organización blanda»[34]. En el caso de los cortes, Guattari, en parte de un modo muy cinematográfico, pensaba en dos variedades, la *coupure-séparation* y la *coupure-suture*, en cuya conjugación tiene lugar una transducción maquínica[35]. Una máquina no representa, reproduce; una máquina no significa nada, funciona o tartamudea o implosiona. Brum-brum-brum-brum-brrrrrrrrrrrrrr… Blam. Interrumpir la continuidad de un flujo, emprender la fragmentación de un objeto con un corte para producir energía, así se plantea la más simple definición de una máquina según Deleuze y Guattari. Y una de sus imágenes más comunes: «El seno es una máquina que produce leche, y la boca, una máquina acoplada a aquella»[36]. Leche, pezón, boca, comer, hablar, tragar, respirar, tejido, músculos, nervios... Si se abre un poco el marco de esa transducción maquínica, el resultado es una mirada hacia los agenciamientos del *care* en el amamantamiento profesional, agenciamientos extremadamente ambivalentes, explotadores y, desde el punto de vista de la historia cultural, a menudo rodeados por tensiones e inquietudes sociales, tal como la profesión de nodriza se difundió desde el siglo XVI por Europa y el llamado Nuevo Mundo.

La permeabilidad y vulnerabilidad de las barreras sociales y las fronteras del cuerpo, que van forzosamente aparejadas con este agenciamiento somático heterogéneo, desataron sobre todo en los contextos coloniales —y bajo el influjo de las emergentes teorías científicas sobre la «raza»— debates y temores que, en referencia a explicaciones filosófico-naturales

y filosófico-morales, intentaron abordar políticamente el asunto y controlar los flujos de la leche materna y la sangre menstrual. En su ensayo «El Edipo negro: colonialidad y forclusión de género y raza», Rita Segato describe las conmociones que siguieron a su encuentro con un retrato del último emperador de Brasil. En el palacio real de Petrópolis, cerca de Río de Janeiro, la autora se tropezó por primera vez en la década de 1980 con el retrato que Jean-Baptiste Debret hiciera de Pedro II (último monarca del Imperio brasileño), representado como un niño pequeño en medio de una escena cotidiana: en los brazos de su nodriza y gobernanta negra[37]. Segato comprobaba a continuación no solo cómo en 1999 el cuadro era atribuido de forma oficial a un pintor desconocido, a raíz de una publicación de Lilia Moritz Schwarcz titulada *As barbas do Imperador* [Las barbas del Emperador], y era rebautizado con el nombre de *Nhozinho no colo da mucama* [Señorito en el regazo de mucama], sino que empieza a reflexionar sobre lo que ella denomina «la doble extinción de un espacio relacional básico»: por un lado la negación de la escena pública íntima con una nodriza y cuidadora negra y, por otro lado, la segregación alegórica del origen africano de Brasil. Segato sigue el rastro a la simultaneidad con la que lo maternal y lo racial quedan relegados a la invisibilidad, así como la objetualización del cuerpo, en la labor crítica de la antropóloga social brasileña Rafaela de Andrade Deiab[38]. A partir del estudio fotográfico de Militão Augusto de Azevedo en Río de Janeiro, esta investigadora muestra cómo la imagen de la *mãe preta*, de las madres negras, que en la década de 1870 aún aparecen en la imagen de cuerpo entero junto a sus pequeños niños blancos (algunas veces para tranquilizarlos o mantenerlos quietos durante los largos tiempos de exposición de la antigua fotografía, lo que es igual a decir: para amamantarlos o, literalmente, tranquilizarlos mediante el suministro de alimento), van siendo despojadas cada vez más de sus rostros y cuerpos y trasladadas a un segundo plano de las fotografías, donde su rastro palidece y, por último, se pierde del todo debido a los retoques, de modo que hacia el cambio del siglo XIX al XX ya no queda testimonio alguno de su presencia. A Segato le interesan sobre todo las traducciones de la maternidad. Le importan ante todo la multiplicidad de la maternidad y su reducción violenta, las heterogéneas y complejas estructuras reales, biológicas y jurídicas de la maternidad, las legítimas visiones nutritivas y sustanciosas, los vínculos de parentesco y físicos, los dos orishas (Yemayá y Ochún), los aspectos del agua dulce y salada, así como una lectura de la forclusión de la madre negra en el discurso blanco, burgués y nacionalista, en el que la vida hogareña burguesa se acopla a una feminidad que acentúa el aspecto sentimental y el de los cuidados.

Pero ¿cómo diferenciar una máquina feminista del *care* de un agenciamiento de los cuidados? ¿Se trata sencillamente de una cuestión de marco, de escalación? ¿O más bien de la aplicación de un principio? De ningún modo, porque la máquina es siempre, al mismo tiempo, multiplicidad y núcleo.

37. Ver Rita Segato, «El Edipo negro: colonialidad y forclusión de género y raza», en *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos y una antropología por demanda*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2013, pp. 179-211. **38.** Ver Rafaela de Andrade Deiab, *A mãe-preta na literatura brasileira: a ambigüidade como construção social (1880-1950)*, São Paulo, tesis de Máster en Filosofía, Universidade de São Paulo, 2006. **39.** Deleuze y Guattari, *Tausend Plateaus*, óp. cit., p. 454. [Trad. cast., *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, trad. José Vázquez Pérez, con la colaboración de Umbelina Larraceleta, Valencia, Pre-Textos, 1988.] **40.** Ibíd., p. 443. [Trad. cast., p. 357.] **41.** Ibíd., p. 139. [Trad. cast., p. 103.] **42.** Ibíd., pp. 196-197. [Trad. cast., p. 144.] Pero la máquina abstracta no es en ningún caso algo similar a una máquina «pura», esta no existe. Ver Guattari, Écrits pour l'Anti-*Œdipe*, óp. cit., p. 394. **43.** Ver también Àḍébá Àmúró, *Le nom dans l'Àjàtádó. Une matrice des fragments d'archive*, Cotonú, Les Éditions des diasporas, 2020. **44.** Deleuze y Guattari, *Anti-Ödipus: Kapitalismus und Schizophrenie I,* óp. cit., p. 502. [Trad. cast., p. 400.] **45.** Ibíd., p. 506. [Trad. cast., p. 402.] **46.** Ibíd., p. 509. [Trad. cast., p. 404.] **47.** Ibíd., p. 520. [Trad. cast., p. 304.] ***** FLINTA es la sigla utilizada en Alemania para referirse a mujeres (*Frauen*), lesbianas (*Lesben*) y personas intersexuales (*intergeschlechtliche*), no binarias (*nichtbinäre*), trans y agénero (*agender*). Estas siglas son acompañadas al final por un asterisco que sirve como marca de inclusión en referencia a todas las identidades de género no binarias. **48.** Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Kafka. Für eine kleine Literatur,* Fráncfort, Suhrkamp, 2019, p. 97. [Trad. cast., *Kafka. Por una literatura menor*, trad. Jorge Aguilar Mora, México, Ediciones Era, 1990, p. 104] **49.** Ver Suely Rolnik, *Zombie Anthropophagie*, Viena, Turia+Kant, 2018.

Para decirlo de nuevo al modo de Marta Malo: se trata de oír el malestar en las estructuras del *care*. Por otro lado, está el rumor de las máquinas, que vienen a ser algo así como un complejo de superficies de corte que penetran en los agenciamientos que se están desterritorializando, según Deleuze y Guattari. Tales obstáculos y pliegues esbozan luego las variaciones y mutaciones que pone de manifiesto el agenciamiento[39]. Una máquina es como una llave válida solo para una puerta determinada, está ahí para abrir un dispositivo o un territorio, pero también para cerrarlo. Las máquinas feministas del *care* —compuestas de la materia expresiva del *care* y cuyas manifestaciones definen la consistencia del cuidado como fusión de lo heterogéneo— operan, por lo tanto, penetrando en determinados agenciamientos de los cuidados y actuando allí como «convertidor de agenciamiento»[40]. Tal vez en el caso de estas máquinas feministas del *care* se trate de una máquina abstracta, en la medida en que el *care* revela ser «algo así como el diagrama de un agenciamiento»; el *care* es siempre singular, mientras que el agenciamiento del *care* es colectivo. Una máquina abstracta es como el «diagrama de un agenciamiento. Traza las líneas de variación continua, mientras que el agenciamiento concreto se ocupa de las variables, organiza sus diversas relaciones en función de esas líneas»[41]. Los agenciamientos de una división del trabajo racista y sexista, incluida la heteronormopática, han determinado casi siempre el *care*, lo han estratificado, dispuesto y organizado en formas que se ven atravesadas por la máquina abstracta del *care* en incontables variaciones históricas, para luego restablecer una y otra vez, *de nuevo*, un vínculo entre la vida y las formas de expresión. La abstracta máquina feminista del *care* opera a través de un vínculo más profundo entre función y materia; su línea de desterritorialización es absoluta y positiva, «idéntica a la propia Tierra». El *care* no expresa, no se forma ni tiene sustancia alguna. El *care* no puede representar nada, se define meramente por su diagramática de construir algo «real futuro». Es por eso que Deleuze y Guattari llaman a la máquina abstracta lo «Abstracto-Real»[42]. Una máquina abstracta nunca semiotiza, mucho menos a través del lenguaje. Es por ello que es mejor tomar el camino opuesto y, a partir de campos semánticos a veces muy diversos —por ejemplo, en francés *sollicitude*, *souci*, *soin* son «preocupación», «inquietud«, «cuidado»— y etimologías del *care* muy disímiles —en alemán *(Be)Kümmern* y *Kummer* significan «apenarse/preocuparse» y «angustiarse/entristecerse»; *karg* (también en alemán) significa «seco», «escaso», «pobre», «precario», «infructuoso»; *curieuses*, que en francés es como se les llama a las personas curiosas; los términos en latín *sollicitare* y *cura*; y *ku ibani*, *ku ice*, *ku alejo* y *ku ife* en fon[43]—, poner en marcha una máquina feminista del *care* que sea efectiva en ciertos agenciamientos concretos.

Pero ¿qué ocurre entonces con el seno y la leche? Esos son los vínculos que crea la máquina. En esa máquina artística llamada Franz Kafka, como la describen Deleuze y Guattari, son los vínculos con las «hermanas» (*sœurs,* libertad y movimiento), las «criadas» (*bonnes,* libertad del enunciado) y las «putas» (*putains,* libertad del deseo), en mixturas antifamiliares, antiburocráticas y antimatrimoniales, a través de los cuales se consuma la ruptura con el agenciamiento dado y se da paso a la desterritorialización. Una línea de fuga continua se desliga de la reproducción circular en la que la expresión se aleja cada vez más de un (pequeño) familiarismo edípico, transgresivo en sus casos más extremos —Deleuze y Guattari hablan de una «máquina célibe»—, y las personas vinculantes (la hermana pequeña, la sirvienta, la trabajadora sexual) se vuelven cada vez más superfluas. Esa anulación por medio de la escritura, el afán de deshacerse de todo tipo de figura femenina o, sencillamente, de cualquier figura leída sexualmente de forma diferente y de sustituir estas por máquinas, atraviesa ya el algo fatigoso masculinismo en *El Anti-Edipo*. De vez en cuando se retoman ciertas estructuras como, por ejemplo, la *Fille née sans mère* [Niña nacida sin madre, 1917], de Francis Picabia[44], o se alude a términos como el «sexo no humano» o al «elemento no humano del sexo»[45], a la «mujer no edípica» o a «la exaltación desordenada del matriarcado y de la castración» en el Movimiento de Liberación de las Mujeres (MLF) en Francia[46]. En lo que atañe a lo generativo-sexual de «los *n* sexos», al parecer, la máquina de deseos se bloquea en lugar de liberarse en diferenciaciones. Tras el escamoteo de la carga social y orgánica del movimiento feminista, la singularidad sexual aparece como fuerza desatada de una libido (hetero)sexual, masculina y narcisista que trasciende el detallado antropomorfismo[47]. El propósito de este texto es inundar y entreverar esa tendencia al chovinismo maquínico con corrientes y cortes feministas queer, trans y FLINTA*.

«Si tratamos de resumir la naturaleza de esta máquina artista según Kafka, debemos decir: es una máquina célibe, la única máquina célibe, y por ello mismo tanto más conectada a un campo social de conexiones múltiples»[48]. En contraste con este «incesto de desterritorialización» del arte y su paranoico falocentrismo y «falogocentrismo», la máquina feminista del *care*, la que opera en el centro del *cinema of care*, no es nunca una expresión que pone en fuga el contenido y viceversa. Cuando la máquina feminista del *care* se mueve en agenciamientos del *mercenary caretaking,* lo hace en la figura de una máquina virgen risueña en el sentido del término de Luce Irigaray, una *afemme* cuyo género nunca es uno, sino por lo menos dos, una de las máquinas de diferencia más fundamentales, no sociales, sino material-semióticas. Las máquinas feministas del *care* operan en el campo de tensión entre la capacidad objetiva de la percepción y la capacidad vibrativa de los afectos, como describe Suely Rolnik el paradójico proceso de subjetivación, entre un centro de indeterminación y un espacio de resonancia, entre una instancia extrapersonal y una personal[49]. Este intersticio, intervalo y abismal disonancia, solo puede superarse de forma creativa y a saltos, como transfiguración entre formas

de expresión y principios vitales, reconfiguraciones de alojamiento de la alteridad, nuevas formas de existencia y nuevos territorios relacionales.

El tema de la máquina encarnaba para Guattari la esperanza de no vincular demasiada fascinación ni demasiada humillación en relación con la tecnología y de reconceptualizar la máquina en un punto de corte entre el ser y las cosas, entre la *téchne*, la individuación y la subjetividad colectiva[50]. Menos importante que ocuparse del corte, la interfaz, la incisión (por ejemplo, al apartarse de la estructura) y el código, me parece que aquí se trata sobre todo de reflexiones sobre lo líquido. El *phylum* maquínico es un término que se refiere a las líneas de descendencia biológico-evolutivas, es decir, a la genética, y es usado por Deleuze y Guattari como denominación de la línea de filiación de agenciamientos formados por seres humanos y materiales. Sin embargo, el *phylum* se acerca al término de las ciencias de la vida del medio (*milieu*), cuyo significado, como ha mostrado Georges Canguilhem, empezó a desplazarse de la mecánica a la biología a partir de finales del siglo XVIII, situando lo vivo en una superposición de influjos físicos y antropogeográficos que alternan entre la posición intermedia (lo vivo como medio), los fluidos de transferencia y el entorno de vida (lo vivo en un medio descentralizado)[51]. A fin de realizarse, un *phylum* maquínico ha de diferenciarse y crear estructuras que sean capaces de extraer de una corriente un complejo de particularidades y características. Mientras que las mutaciones, los cambios de dirección y los cortes tienen como objetivo un tiempo sincrónico de los acontecimientos, el *phylum* parece comunicarse con un punto de vista diacrónico de lo permanente, de lo continuo en lo maquínico. Las corrientes mismas son una categoría difícil, un flujo no codificado es exactamente el objeto o lo innombrable, según Deleuze al comienzo de su conferencia de 1971 en la Universidad París 8[52]. El diluvio es el miedo profundo de cualquier *socius*, algo no codificable fluye sobre él[53]. Lo líquido, según Irigaray, es siempre excedente o faltante, escapa a la identificación. Discurre en todas direcciones. Representa lo otro del discurso filosófico en la medida en que lo idealiza o se somete; es una realidad física y de la Física que (aún) se resiste a la simbolización adecuada de la que está excluido. En el texto «La “mecánica” de los fluidos (1977)», Irigaray menciona la leche, la luz, el sonido, la respiración, el orín, la saliva, la sangre y el plasma[54]. Lo fluido se mezcla y se diluye, se evapora o es consumido; no es estático ni completamente separable, sino que es parte de una infinita procesualidad con influencia de distintas fuerzas y abierta a los cambios. Un cuerpo que chorrea líquido por todos sus extremos, moco, saliva, sangre, aire, orín y material fecal, un cuerpo que hubiese decodificado todos los líquidos que contiene, sería un cuerpo sin órganos. Las corrientes maquínicas de materia son solo reconocibles a través de los códigos que ellas codifican, solo en ellos. Materialidad y conceptualidad están profundamente entrelazadas y se condicionan mutuamente. *Regardez cela*: seno-leche-boca. Pero

50. Guattari, «Über Maschinen», óp. cit., p. 116. **51.** Georges Canguilhem, *Die Erkenntnis des Lebens*, Berlín, August Verlag, (1952) 2018, p. 274. [Trad. cast. *El conocimiento de la vida*, trad. Felipe Cid, Barcelona, Anagrama, 1976. **52.** «Anti-Œdipe et Mille Plateaux. Cours Vincennes: nature des flux. Cours du 14/12/1971», Webdeleuze, s. f., https://www.webdeleuze.com/textes/118. **53.** «Anti-Œdipe et Mille Plateaux. Cours Vincennes-St Denis. Cours du 16/11/1971», Webdeleuze, s. f., https://www.webdeleuze.com/textes/115. **54.** Ver Luce Irigaray, «La “mécanique” des fluides», en Irigaray, *Ce sexe qui n’en est pas un*, París, Les Éditions de Minuit, 1977, pp. 105-116. [Trad. cast. «La “mecánica” de los fluidos», *Ese sexo que no es uno*, trad. Raúl Sánchez Cedillo, Madrid, Ediciones Akal, 1977.] **55.** Ver Deleuze y Guattari, *Tausend Plateaus*, óp. cit., p. 458.

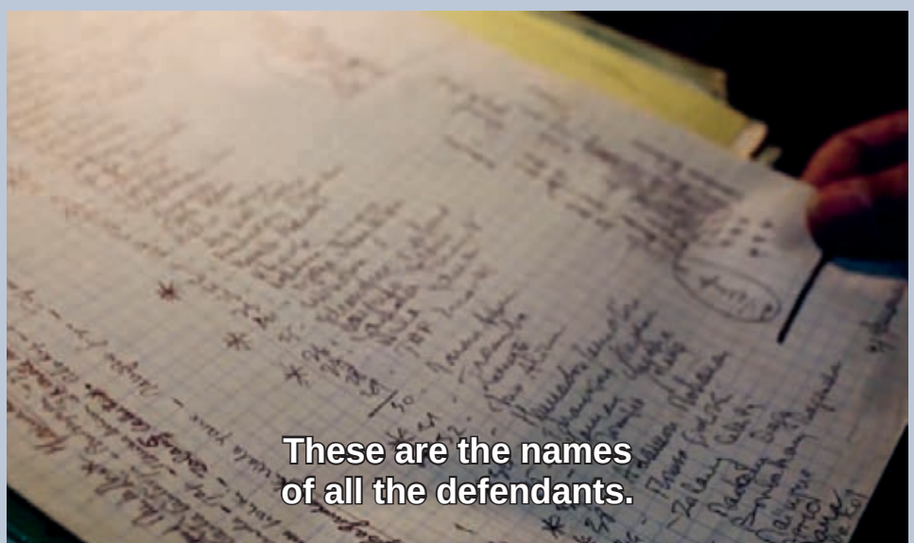
tal vez exista algo semejante a un *phylum* (queer) feminista del *care*, si entendemos el *phylum* mismo como una especie de complejo de consistencia de lo fluido de los cuerpos, incluso de los flujos corporales que atraviesan un agenciamiento del *care* enormemente heterogéneo[55], siempre dispuesto a un corte, una extracción, una transfiguración, socavando e inundando bloqueos, del lado de la vida, siempre dispuesto a un taponado del *soma* y de la *téchne*.

Referirse al *coupure-flux* del *care* en el sentido de lo maquínico, que consiste en el vínculo improvisador y útil/utilitario entre fuerzas creativas orgánicas que se organizan por sí mismas y otras fuerzas culturales y formadoras, y que, a su vez, consiste en saber y poder revisar cosas necesarias para la vida y, en última instancia, la vida misma, a fin de cuidarla, repararla y mantenerla funcionando, implica también poner en marcha máquinas feministas del *care* en estructuras de trabajo (libre y no libre) racializadas y sexualizadas, en entornos domésticos que son siempre ajenos, forzosamente ajenos, y que hoy dan lugar a industrias y especificaciones completamente nuevas, por ejemplo, como donantes de óvulos o *coach* de familias. No en última instancia, teniendo en cuenta la provocativa fórmula de Sophie Lewis en su libro *Full Surrogacy Now: Feminism Against Family* [Gestación Subrogada Completa Ya: Feminismo contra la familia, 2021], cabe decir que las máquinas feministas del *care* —justo como en el carácter fragmentario e incompleto del montaje maquínico de seno y leche, el cual, según sea la perspectiva adoptada, implica no tanto el símbolo de una relación sujeto niño-madre como la variedad de agenciamientos alimentadores y consumidores de aprovisionamiento e interdependencia (los cuales, en palabras de Donna Haraway, dan lugar a *kins* o a *critters*)—, producen nuevos cuerpos intermedios, *afemmes* que están dentro y actúan en contra del capitalismo normopático colonial.

Healing Festival: Cinema and Traumas

Jean-Pierre Bekolo

¿Qué nombre darle a esto que estamos haciendo aquí? / al lado de donde estaban, en aquel entonces, los campos coloniales. / Estos son los nombres de todos los acusados.



La búsqueda de un cine del *care*

Anne Querrien

Dentro del conjunto de investigaciones preparatorias para la exposición *maquinaciones*, los amigos de Félix Guattari, François Pain, videógrafo, y Anne Querrien, filósofa, recibimos una invitación para participar en un grupo que en un principio se llamó «El cine como máquina» y más tarde «El cine del *care*». Los otros dos grupos se bautizaron como Máquinas de guerra y Máquinas esquizo. Se me pidió concentrarme en «las máquinas de Guattari», es decir, en la conceptualización de Guattari. Esos conceptos se solapaban con los de los otros grupos, pero nos atuvimos a la solicitud.

Decir que nos atuvimos a la solicitud puede antojarse extraño cuando nos propusieron respaldar nuestra investigación sin un encargo bien definido. Pain y yo participamos desde finales de 2020 en una labor colectiva de republicación y explicitación de los conceptos de Guattari, así como de revisión de todos los campos de práctica en los que intervino. El año 2022 sirvió como invitación para celebrar tanto el cincuenta aniversario de la publicación original de *El Anti-Edipo* como el treinta aniversario de la de *Caosmosis*. Hemos creado la página web *chaosmosemedia.net* para publicar textos de amigos de Guattari. Así pues, ha habido una confluencia objetiva entre nuestra perspectiva propia durante estos dos años y la propuesta del Museo Reina Sofía.

El trabajo del grupo Cine máquina/Cine del *care* resultó difícil debido a la pandemia. Teníamos muchas esperanzas depositadas en las reuniones conjuntas para hacer avanzar la exploración de los trabajos de Guattari y sus amigos sobre la hipótesis de una máquina social del cine que sería una máquina del *care* en el doble sentido de atención y de cuidado. Evidentemente, ya existe una máquina de la atención, en el sentido de la ecología de la atención, analizada por Yves Citton. No existe una película lograda sin una atención a toda una serie de detalles, en varios registros, visuales y sonoros, pero también de decoración, de color, de propósito. Toda película es una organización colectiva de enunciación, en el sentido que damos a ese concepto en el grupo de investigación. Pero toda película es también una organización colectiva de enunciación en el sentido de que se trata de una auténtica empresa colectiva, como demuestran los títulos de crédito, que reúnen toda una serie de competencias y de fuerzas heterogéneas y las articulan de un modo particular.

No obstante, ¿una película puede ser también una máquina del cuidado, en el sentido trivial del término, es decir, algo que hace que la gente a la que se le aplica se sienta mejor? Conocemos a dos personas que han planteado explícitamente esa hipótesis: Fernand Deligny y Guattari. Este último, entregado por entero a la escritura, no tuvo oportunidad de hacer un trabajo de taller con los internos de La Borde o los miembros del Centre d'études, de recherches et de formation institutionnelles (CERFI), pero de todos modos se empeñó en escribir un guion, *Un amour d'UIQ* [Un amor de UIQ, ca. 1980-1987], que quería que dirigiera Robert Kramer. Se trata de una película «normal», con un guion escrito, que el director, con el texto en la mano, debía

tratar de realizar. Desdibujando la frontera entre la escala humana, molar, y la infinitamente pequeña, molecular, la cinta pretendía abordar afectos, sobre todo de amor y de celos, que impregnan la vida cotidiana. Domesticar lo infinitamente pequeño permite relativizar los miedos a los que se vincula.

En 1975, Guattari y el CERFI imaginaron un proyecto particular de *care*, a la vez cuidado y atención, en respuesta a una convocatoria de propuestas del Centre national de la recherche scientifique (CNRS) sobre la política que debía aplicarse con respecto a las bandas de adolescentes. Con la colaboración de la fotógrafa Martine Barrat, se prestó material de grabación de vídeo a bandas de adolescentes de distritos populares de Nueva York (Harlem y el Bronx) para que plasmaran en imágenes sus disputas. De ahí surgieron para la artista años de trabajo fotográfico con esos jóvenes y, como siempre en esa clase de iniciativas documentales, se dio pie a una imagen más apaciguada.

El interés de Jean-Pierre Bekolo por desarrollar un cine del *care* nos ha llevado a explorar los archivos audiovisuales feministas del parisino Centre audiovisuel Simone de Beauvoir. La aparición del vídeo en el preciso momento en el que nacía el movimiento de liberación de la mujer permitió que este adquiriese con rapidez una notoriedad que de otro modo no habría podido alcanzar debido a su escasa representación en los medios de comunicación oficiales. Además del poco peso del equipo, que hacía posible grabar manifestaciones que no cubrían los medios convencionales, el visionado en pequeños círculos en torno al magnetoscopio y un televisor fomentaba los debates en grupos de concienciación reducidos. El centro ha asumido el objetivo de reunir y difundir todas las películas y los vídeos cuyas autoras sean mujeres y, más recientemente, miembros de la comunidad LGTBIQI. (Actualmente, se ven en salas más amplias y más institucionales, ya que, aunque se invite a las autoras, en algunos casos autores, a participar en coloquios de presentación, la arquitectura de las salas de cine no contribuye demasiado a fomentar el debate.) En los archivos del centro se conservan unas trescientas cincuenta películas que están disponibles por encargo.

Una parte de ese archivo audiovisual feminista comprende películas documentales sobre los movimientos de la mujer en el mundo. Otra está formada por cintas de carácter autobiográfico, o biográfico, para seguir las historias de emancipación femenina. Esa dimensión biográfica es la que nos pareció que encajaba en la propuesta planteada por Bekolo de un cine del *care*, autoproducido, que debía respaldar la búsqueda de una vida distinta por parte de militantes o de simples ciudadanos, una búsqueda que se alejaría del modelo hollywoodense del éxito por vía del dinero o de la belleza, más o menos inaccesible. Según constatamos con Guattari en la investigación sobre las máquinas deseantes, la vida deseante se recupera de sus reveses de recorrido, pero se vuelve paranoica cuando no alcanza sus intenciones de grandeza. Y qué mejor manera que el cine para reflexionar sobre esos reveses de recorrido, no a largo plazo, sino en los puntos de bifurcación, los momentos de avería de las máquinas deseantes, en que el relevo mediante la escritura o la producción audiovisual resulta indispensable.

El diálogo con Jean-Pierre Bekolo

Para Jean-Pierre Bekolo, el cine del *care* debe permitir un autoanálisis, individual y colectivo, de los traumas desarrollados a lo largo de toda la vida, e incluso en las generaciones precedentes. La colonización no fue solo la construcción de una desigualdad de derechos y de riquezas entre colonizadores y colonizados. También supuso la destrucción de identidades culturales y de modos de desarrollo del pensamiento, de los que quedan restos gracias al trabajo llevado a cabo por escritores y artistas, así como en toda una serie de expresiones populares. Y, como demuestra la labor de los arqueólogos, esos restos salen a la luz más por la imagen que por la palabra. En nuestra investigación sobre la organización colectiva de enunciación hemos insistido en que el psicoanálisis es una terapia que se sirve de la palabra y en que tiene sus límites, ya que es incapaz de comprender lo que va más allá del habla, lo que no llega a la formulación, puesto que la formulación es de por sí una negociación con un marco dominante. El movimiento del #MeToo es un excelente ejemplo de esa imposibilidad de decir el trauma antes de que se establezca un marco normalizador de recepción.

Bekolo propone recrear el trauma con un grupo de actores que interpreten a todas las partes implicadas, es decir, pasar de un cine del *care* individual o por pequeños grupos analíticos a un cine espectacular no sería necesariamente caro si fuera toda una población la que se levantara para recrear su propia historia, pero podría plantear los problemas logísticos propios del cine «normal». Se trata de vincular el pasado traumático y el futuro iluminado por las nuevas instituciones. Por ejemplo, una película podría mostrar la historia de una violación que se hubiera producido realmente y por lo tanto fuera patente en la memoria popular, y presentar dicha violación ante un tribunal ficticio que dictara sentencia, y así preparar el futuro de una sociedad sin violencia sexual. Un cine del *care* así presentaría una justicia transformadora y reparadora, cercana a la de las distintas comisiones para la verdad y la reconciliación que existen en África siguiendo los pasos de la promovida en Sudáfrica por Desmond Tutu en 1995 tras el fin del régimen del *apartheid*. La polifonía alcanzada al reunir una organización colectiva de enunciación en torno al reto de curar la sociedad de sus hechos traumáticos podría dar lugar a una pluralidad de fragmentos de películas, a una especie de festival de vías o voces propuestas para salir del trauma. Yo asistí cerca de Johannesburgo a una de esas comisiones, que debía decidir a qué familias asignar unas tierras que varias de ellas reclamaban.

Paradójicamente, el llamamiento de Bekolo para instituir un cine del *care* ha hecho que nos distrajéramos y no nos interesásemos por sus producciones reales de ese periodo: *Our Wishes* [Nuestros deseos,

2017] y *Making Miraculous Weapons* [Hacer armas milagrosas, 2021] no se han incluido en nuestro trabajo en común. La toma de conciencia por nuestra parte se ha quedado en lo superficial, a la espera de una interpelación que no ha llegado. Sin embargo, esas películas contribuyen claramente a un cuidado y una atención frente a la historia de Camerún, que para conocerse necesita recrearse con actores contemporáneos y para hacer visibles los deseos de todo un país necesita ficcionalizarse. Una serie televisiva parece ser el medio adecuado para un proyecto semejante, puesto que permite integrar sobre la marcha las reacciones de los espectadores e incorporar así la reciprocidad esperada de un cine del *care*.

La idea de Bekolo de crear el cine del *care* a partir de un lugar, con todas sus dimensiones inconscientes, su historia y sus rastros, en lugar de crearlo para unos espectadores, se antoja esencial para hacer del cine un instrumento de conciencia colectiva, de creación de una organización colectiva de enunciación. En ese lugar existe una comunidad enferma de su propia historia, con miembros más o menos afectados, y una gama de implicaciones distintas en el problema que hay que tratar. Esas diferencias deberán tenerse en cuenta en el dispositivo escénico que se constituya. La otra idea de Bekolo, convocar a los espectadores para que sean actores y directores de nuevos episodios de una película, surgida con una identidad tan fuerte como su cinta *Naked Reality* [Realidad pura y dura, 2016], no parece haber funcionado por el momento. En el cine de lo cotidiano no hay cadáveres exquisitos surrealistas. Sin embargo, al participar en la filmoteca de los directores, LaCinetek, Bekolo fomenta claramente un proyecto de ese tipo, pero a otra escala y en otras condiciones. El cine de autor bebe de películas ya existentes. Permite que surja un nuevo autor y al mismo tiempo una nueva comunidad de actores. Presta cuidados a la comunidad de directores.

«Camarear», el cine del *care* de Fernand Deligny

Fernand Deligny fue un educador que dedicó su vida a convivir con jóvenes que no hablaban, delincuentes en una primera parte de su vida y más tarde psicópatas. Mientras vivía con un grupo reducido de jóvenes y algunos amigos en la región rural más acogedora de Francia, las Cevenas, se preguntó cómo conservar la huella de los movimientos de quienes no podían hablar de ellos. A diferencia de los sordomudos, que reconocen los significados dominantes en cuanto se les enseñan, aquellos eran jóvenes cuya extraña conducta era difícilmente soportable salvo para los voluntarios: daban vueltas, gritaban, salían corriendo frenéticamente y no los encontraban. Deligny logró crear varios espacios de vida para esos jóvenes, rechazados o recluidos en instituciones especializadas. Al dejar constancia de la vida cotidiana, logró junto a sus compañeros tanto una atención como una distancia en ese día a día que hizo que la «presencia próxima» fuera al mismo tiempo soportable e interesante. Al inicio del experimento, el instrumento de observación fue el mapa. Los adultos que mantenían esa presencia próxima con respecto a los niños elaboraban mapas de su recorrido y sus actividades; y pudieron observar regularidades, en contra de su primera impresión de caos y en contra del discurso general sobre ese tipo de niños. El empleo de la cámara empezó después, con la aparición del vídeo y del material ligero. Se hicieron películas cortas para tener a los padres al tanto de los movimientos de sus hijos, de su pertenencia a esa pequeña comunidad. También se hicieron algunas «películas grandes», entre ellas *Le moindre geste* [El menor gesto], que se presentó en 1978 en el Festival de Cannes. Según escribió el propio Deligny, el montaje de la cinta normaliza los gestos en cierta medida debido a cómo trata su duración. Por ejemplo: ¡si se tardaba dos horas en atar los cordones de unos zapatos, en la pantalla se hacía en pocos minutos!

El trabajo de Deligny con las imágenes, analizado en muchos textos hasta entonces inéditos, se ha publicado recientemente con el título de *Camérer* [Camarear], que vincula a unos y a otros gracias a la máquina-cámara. Entre quien escribe, Deligny o el guionista, y el camareador o director está el hecho de camarear, de establecer una red al hacer una película. Se trata de filmar cómo se relacionan unos y otros. Una cámara sirve para detectar que hay seres humanos y que la atracción de los seres humanos se produce sin que nos enteremos. Hay tantas clases de cine como de libertad. Las imágenes imaginadas con antelación están domesticadas y no llegan muy lejos. La imagen es hecho, encuentro. En una película muy preparada, las imágenes memorables surgen de improviso, sin que el espectador las espere. La distancia entre lo que pasa y lo que está previsto es como el espacio de la marea a la orilla del mar.

La cámara perpetúa la cosa, el hecho, es un ardid, una invención. La menor imagen es una maquinación. ¿A quién se maquina? A quien utiliza la máquina. La imagen, al igual que la revolución, surge de circunstancias completamente ajenas a la voluntad y a la acción, hay que llegar a concebir horizontalmente para que la imagen pueda comprenderse desde el lugar donde está, desde «el lugar de ser».

Camarear es ver lo que no se ve, permitir al otro no ser similar. No hay que forzar al espectador a ser únicamente lo que se le supone. Camarear es tratar de borrar la frontera inevitable entre lo que el hombre percibe como la realidad y lo real, con frecuencia identificado *a priori* con la nada. A fuerza de captar imágenes, la nada, lo real, acaba apareciendo.

El cine de Guattari

En francés popular, cuando alguien molesta con su conducta en público es posible que le digan «*Arrête ton cinéma*», literalmente «Deja de hacer cine», es decir, de montar numeritos, de llamar la atención, de dar el espectáculo, de acudir a los demás para cambiar las cosas. Así, el cine es subversión, desviación, diferencia. Sin embargo, Guattari hablaba de un cine dominante en cuyo nombre esa diferencia debía corregirse de inmediato, un cine dominante que adoptaba características visuales y auditivas propias de cada estilo, una evolución producida por las microsubversiones que surgen en las distintas épocas.

Esas microsubversiones se generan en el borde de la subjetividad implicada por el orden dominante. Y ese orden es un conglomerado de aportaciones heterogéneas de la historia, no solo por acumulación de estratos, sino también por desplazamientos a distintas velocidades y por el despeje de espacios volcánicos. Guattari consideraba que la evolución técnica de los sistemas de producción de los medios de comunicación hacia una miniaturización cada vez mayor, por motivos comerciales, ofrecería a determinadas subjetividades minoritarias los instrumentos necesarios para elaborar otras clases de cine, describir otros mundos distintos de aquellos en los que se las oprimía. El cine podría ser un instrumento de ficción política.

Como lamentan los reaccionarios, esa miniaturización podría permitir a cualquiera escapar del imperativo de la lectura y la escritura que desde hace varios siglos aplasta la subjetividad bajo una caja de plomo jerárquica. Una nueva subjetividad basada en la visión y la transmisión daría lugar a relaciones completamente nuevas. Hay que lamentar que, de momento, esa investigación se haga con excesiva frecuencia en los oropeles del pasado. ¿Podemos imaginarnos imágenes que no sean domésticas? No basta con hacer un *collage* de fragmentos heterogéneos. ¿Qué acarrean los flujos del mundo?

¿Os acordáis de las revueltas de cuidados?*

Marta Malo

La crisis sobrevuela nuestras vidas desde que el neoliberalismo se instaló en ellas, rompiendo el espejismo de bienestar y desarrollo en permanente expansión que construyeron las socialdemocracias europeas. Las feministas pusimos el foco en cómo esta crisis se expresaba en los cuidados: decíamos que su provisión en las etapas más vulnerables de la vida estaba cada vez menos garantizada para cada vez mayores capas de la población. Escribimos, y mucho, sobre crisis de cuidados[1]. Otras hablaron de crisis de la reproducción social[2].

La ebullición y la vitalidad del pensamiento decolonial y de los movimientos antirracistas, con un creciente protagonismo de las personas racializadas, nos ayudó a entender el eurocentrismo de esta imagen. El diálogo con el Foro de Vida Independiente nos hizo interrogarnos sobre las condiciones disciplinarias y violentas de esa provisión de cuidados allí donde existía[3]. Mi propia experiencia de monomarentalidad me dejó algunos años muda, extenuada física y mentalmente por la experiencia en primera persona de los cuidados intensivos en precario y con una auténtica crisis de lenguaje: ¿cómo labrar palabras con sentido verdadero desde el nudo en la garganta, desde una experiencia salvaje de (im)posibilidad?

Hoy veo que, al decir que la provisión de cuidados ya no estaba garantizada, sobreentendíamos que antes sí por la familia, el estado de bienestar o, más bien, un acoplamiento funcional de ambos. Universalizábamos un ordenamiento fábrica-familia-Estado social que había existido en Europa y Estados Unidos, durante parte del siglo XX, para un sector concreto de la clase obrera y en unos países determinados; un ordenamiento sostenido sobre el despojo colonial y campesino, el hambre y la guerra en otras partes del mundo y que había encerrado en diferentes instituciones altamente violentas a quienes pretendían desordenarlo o simplemente no encajaban, no podían encajar. Que le digan a las putas, las gitanas, las madres solas, las locas, las pobres, las lesbianas y las trans que los cuidados antes estaban garantizados y ofrecían abrigo suficiente en los momentos de vulnerabilidad.

Romper el espejismo de un «antes» de protección no significa negar que ha habido un cambio, una cesura. El ordenamiento fábrica-familia-Estado social (como parte del pacto capital-trabajo) se ha desmontado pieza a pieza, con despiadada minuciosidad, poniendo en crisis todas sus instituciones. La idea inscrita en el *New Deal* de que el Estado debía desplegar un sistema de protección, al menos para su población «nacional», ha saltado por los aires. La promesa misma de un bienestar en expansión, que cada vez incluiría a más personas, se ha esfumado. Hoy son cada vez más los que no tienen por seguro qué pasará si enferman, envejecen o les fallan las fuerzas. Tampoco está muy claro quién y cómo se ocupará de lxs niñxs, y esta duda se ensancha a la misma velocidad a la que se multiplican los programas y las políticas en nombre de la infancia. La pobreza infantil y juvenil se ha disparado tan rápidamente como parece desvanecerse su futuro. La sensación de

* Este texto se desprende de un libro en proceso titulado *Calar los cuidados. Vínculos, desmesura y memoria*, que se publicará en 2024 en la editorial Subtextos. Parte de conversaciones con el grupo de investigación sobre cine de cuidados, al amparo de la exposición *maquinaciones* del Museo Reina Sofía, animado por Brigitta Kuster y en el que participaron Jean-Pierre Bekolo, Anne Querrien y François Pain. Acogieron y nutrieron la conversación compañeros de la Casa Azul de Málaga, que hacen del pensamiento colectivo un modo disidente de estar en este mundo: gracias a Kike España, Sara Jiménez, Isabell Lorey y Gerald Raunig por empujar mis intuiciones siempre un poco más allá. Otra fuente fundamental fueron las conversaciones en torno a los cuidados con un heterogéneo grupo de mujeres y disidencias con quien mantengo una vital amistad política. Me refiero a Alcira Padín, Débora Ávila, Margarita Padilla, Natalia Luc, Marta Pérez, Irene Newey, Ethel Odriozola, Maggie Schmitt, Anouk Devillé, Rafaela Pimentel Lara, Amalia Caballero, Constanza Cisneros, Ana Rojo, Lotta Tenhunen, Nazaret Castro, Verónica Gago, Paula Calderón, Cristina Vega, Javier Rosa y Francesco Salvini. ▮ **1.** Ver los textos publicados del colectivo Precarias a la deriva: *A la deriva (por los circuitos de la precariedad femenina)*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2004; Precarias a la deriva, «Una huelga de mucho cuidado: cuatro hipótesis», en *Contrapoder*, nº 8, 2004, https://transversal.at/pdf/journal-text/779; y «De la precarización de la existencia a la huelga de cuidados», en María Jesús Vara (ed.), *Estudios sobre género y economía*, Madrid, Akal, 2005. ▮ **2.** Ver, por ejemplo, Nancy Fraser, *Fortunas del feminismo*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2015. ▮ **3.** En septiembre de 2007, el Foro de Vida Independiente organizó la primera Marcha por los Derechos de las Personas con Diversidad Funcional. Desde la Agencia de Asuntos Precarios, un espacio organizativo creado en la Eskalera Karakola a partir de Precarias a la deriva, nos unimos al esfuerzo de salir a la calle. Durante el curso siguiente, una vez al mes, nos reunimos personas del Foro de Vida Independiente y de la Agencia de Asuntos Precarios para pensar juntas. Más tarde, un grupo de personas logró sistematizar estas reflexiones compartidas en el libro colectivo *Cojos y precarias haciendo vidas que importan. Cuaderno sobre una alianza imprescindible*, Madrid, Traficantes de sueños, 2011. Más información sobre el Foro de Vida Independiente en http://forovidaindependiente.org.

incertidumbre, de suelo que se mueve bajo nuestros pies, se extiende como lava, lenta e inexorablemente.

En la década del 2000, cuando organizamos con otras tantas compañeras talleres para pensar colectivamente estas cosas, poniendo el acento en la crisis de cuidados, en la desaparición de garantías colectivas para los momentos de vulnerabilidad de la vida, nos descubrimos compartiendo mesa con un par de entidades católicas ultraconservadoras de nuestro barrio[4]. Para las fervientes feligresas que acudieron a nuestra convocatoria, la causa de esta crisis era la desestabilización de la familia y el remedio era una remoralización de la vida, en particular la de las mujeres. A esta tarea se entregaban, desde su casa nido, «dando la turra» a madres migradas que soportaban las moralinas a cambio de algo de asesoramiento legal y apoyo en el cuidado de sus criaturas. Su actitud y sus mensajes no diferían mucho de aquellos que décadas anteriores emitía la Sección Femenina de la Falange Española. En ese encuentro inesperado empezamos a intuir lo que años más tarde se desplegaría con absoluto vigor.

Ahora que Naciones Unidas ha incorporado plenamente el lenguaje de los cuidados, vemos cómo se consolidan en nuestra región del mundo dos interpretaciones reaccionarias de su crisis.

Tenemos la interpretación formulada desde el fundamentalismo religioso de diferentes credos y desde la derecha conservadora, que establece una ecuación entre crisis de los cuidados y crisis de la familia. Aquí la causa de las dificultades en la atención a la infancia o de la soledad en la vejez sería, por supuesto, la depravación moral, donde el alcoholismo, la adicción a las drogas o la ludopatía se meterían en el mismo saco que la libertad sexual, el rechazo de las mujeres a ocupar el rol tradicional como esposas y madres, el movimiento feminista o la «ideología de género» que supuestamente estaría depravando a nuestras infancias. El antídoto frente al vicio que estaría descomponiendo nuestras sociedades sería una remoralización de la vida y una repatriarcalización de la familia, donde la mujer puede tener una posición fuerte («no somos ni machistas ni feministas»), siempre y cuando ponga sus energías al servicio del cuidado del hogar y de la salvaguarda moral de su esposo e hijos. Por supuesto, este referente femenino, salvador de los valores tradicionales, requiere de la estigmatización de las «malas mujeres» asociadas a las fuerzas oscuras, lo maligno, la locura: las que abortan, las que tienen una sexualidad libre, las que desobedecen a sus maridos o hacen el amor con sus amigas, se visten como quieren, organizan protestas, quieren quedarse con los hijos, etcétera[5]. La reacción antifeminista está servida.

Por desgracia, no faltan en cierta izquierda elementos de este discurso moralizador. De manera más discreta o subrepticia, sin duda menos agresiva que en la derecha, se culpa de la crisis de cuidados a tanta diversidad y salidas del armario, a tanto desbocamiento contra natura, a un abandono del hogar que es olvido del valor esencial de los cuidados. Al fin y al cabo, dirán, lo único que necesita la familia nuclear heterosexual para ser el lugar perfecto de

4. Fue en una serie de talleres sobre cuidados organizados por el colectivo Precarias a la deriva en el barrio de Lavapiés, en Madrid, a lo largo de 2004.
5. Ver «Siempre que hay desorden, la culpa se la echan a las mujeres y a las disidencias», Laboratoria, s. f., http://laboratoria.red/publicacion/siempre-que-hay-desorden-la-culpa-es-de-las-mujeres-y-de-las-disidencias/?portfolioCats=15; y Lisset Coba, Cristina Vega, Eva Vázquez e Ivonne Yánez (eds.), *Brujas, salvajes y rebeldes*, Quito, Acción Ecológica, 2021.
6. Ver Paolo Virno, «Do you remember counterrevolution?», *Virtuosismo y revolución. La acción política en la era del desencanto*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2003, pp. 127-153.

contención de la crisis de los cuidados es un reparto un poco más equitativo de las tareas del hogar.

Esta lectura moralizante de la crisis de los cuidados, amnésica de los horrores y violencias del hogar nuclear, se mezcla a veces con otra interpretación que yo llamaría «arrepentida». En ella se culpa de la crisis de los cuidados a los deseos de libertad y experimentación de los movimientos del largo 1968. Este discurso dirá que las embestidas contra las instituciones disciplinarias que se emprendieron entonces (contra el hospital psiquiátrico, la escuela, la familia, la fábrica, etcétera) derribaron, sin saberlo, los muros que nos protegían de los bárbaros del mercado. Como resultado de esta alocada impetuosidad que arremetió contra todo, nos vemos ahora a cuerpo descubierto, inanes y desorientados en medio de la fiesta violenta del neoliberalismo. Si queremos resolver la crisis de cuidados, se concluirá, tenemos que volver a lo fundamental y recuperar la dignidad de estas instituciones, incluida la familia.

Esta interpretación «arrepentida» tiene su versión feminista, que vendría a decir que, huyendo del cazo de cocina, abrazamos una emancipación vía mercado de trabajo que nos hizo igualmente infelices: a nosotras y a nuestros seres queridos. La solución pasaría por reconectarnos con la maternidad, creando desde ella «tribus» que nos apoyen y conquistando derechos que le den cobertura en su especificidad.

Sostengo que tanto la interpretación moralizante como la «arrepentida» son reaccionarias. Lo son, si no en sus intenciones, sí en sus efectos. Difieren en agresividad, pero ambas están teñidas de nostalgia de un «antes» mejor, un «antes» de bienestar y protección donde los cuidados sí estaban garantizados. Ese «antes» puede situarse en unos tiempos de Estado social fuerte (versión del izquierdismo social) o bien en épocas mucho más remotas de integridad moral (versión del fundamentalismo religioso) o de conexión con nuestro ser «natural» (versión del naturalismo comunitario), pero siempre es un «antes» idealizado, congelado en el tiempo y algo incierto en sus referentes históricos concretos: la pregunta «¿Cuándo fue eso exactamente?» nunca llega a contestarse.

Prestando atención a su melodía, conectando sus notas comunes, empecé a preguntarme si la expresión que veníamos utilizando de «crisis de cuidados» no contenía ya, como modo de formular el problema, el germen de la reacción. Si al enarbolarla no solo caíamos en un eurocentrismo rampante, universalizábamos un pasado de protección que siempre fue parcial y obviábamos las diferentes formas de maltrato y violencia a los que estaba asociado, sino que errábamos el blanco.

En «Do you remember counterrevolution?» [¿Os acordáis de la contrarrevolución?, 1983][6], el filósofo italiano Paulo Virno lee el neoliberalismo como una contrarrevolución frente a los deseos de transformación del largo 1968. *Hackear* así las interpretaciones «arrepentidas» de aquellos años: el problema no fue que quisiéramos demasiada libertad, el problema fue cómo nos robaron el sentido de esa libertad para devolvernos esta mierda de ahora.

Repitiendo su gesto, frente a las interpretaciones reaccionarias de la crisis de los cuidados que nos harían «arrepentirnos» de lo que quisieron aquellas revueltas, propongo activar una memoria política que lea transversal y capilarmente estos movimientos, poniendo el acento en lo que pasó entonces con la organización social de los cuidados. Se trata de desbaratar la mirada segregada que estudia aquellos movimientos en bloques separados: el movimiento obrero y estudiantil por un lado, el feminismo por el otro, más allá el movimiento contra los manicomios, en otro cajón la renovación pedagógica, en otro diferente las experiencias de vida en comunidad o la contracultura, etcétera.

En lugar de aplicar el escalpelo analítico, que separa y clasifica, propongo una zambullida en el magma social de la segunda mitad de la década de 1960 y la primera mitad de la década de 1970 que nos permita reparar en que, al mismo tiempo que las feministas europeas y estadounidenses quemaban sujetadores y creaban espacios para hablar de anticoncepción y sexualidad o reivindicaban el salario para el trabajo doméstico, el movimiento vecinal de los barrios obreros ocupaba edificios para poner en marcha escuelas autogestionadas; y que, mientras el movimiento por la transformación de la psiquiatría abría los manicomios y ensayaba otra relación de la ciudad con el sufrimiento psíquico, en miles de puntos de Europa se exploraban otras formas de vivir juntas, en comunidad; o que, a la vez que las amas de casa y las prostitutas se reivindicaban como clase obrera, muchos movimientos anticárceles incluían entre sus reivindicaciones la liberación de las adúlteras, las lesbianas y otras mujeres «de mal vivir», desbaratando la dicotomía entre malas y buenas mujeres tan funcional para el ordenamiento patriarcal.

Por más que cada movimiento y cada localización geográfica tenga sus singularidades y su historia propia, los años coinciden, las trayectorias vitales entrecruzan movimientos, hay citas y movilizaciones compartidas, hay puntos de contacto y conversación, hay cadenas de transmisión y reapropiación.

Lo que me interesa en esta inmersión en la «fiesta general» que tantos de sus protagonistas recuerdan de aquellos años es visualizar lo que sucedió con los cuidados en el espacio «entre». Es decir, entre los movimientos feministas por los derechos sexuales y reproductivos y los movimientos radicales que transformaron el hospital psiquiátrico; entre el movimiento vecinal y los movimientos por la renovación pedagógica, con ricas experiencias en España, Italia, Francia y Alemania; entre los ensayos de vida en comunidad y la fuga generalizada de las mujeres del hogar, no solo dirigida al mercado de trabajo, sino a la participación política, iniciativas experimentales y comunitarias, etcétera; entre el movimiento obrero y la campaña por el salario para el trabajo doméstico o las huelgas de prostitutas.

La imagen que emerge de esta lectura transversal no es la de una mera embestida contra las principales instituciones de cuidados (familia, escuela, manicomio, asilo), sino una constelación de «revueltas de» cuidados: por un lado, un rechazo

al ordenamiento de cuidados existente en el periodo fordista y, por el otro, una búsqueda colectiva, experimentación a pequeña y mediana escala, de otras organizaciones sociales de los cuidados.

En este punto quizá sea precisa una aclaración conceptual. Concibo los cuidados como un conjunto heterogéneo que no preexiste a su organización social. Las labores de sostenimiento de la vida en sus momentos de mayor vulnerabilidad son absolutamente dispares entre sí. Incluyen tareas con un alto componente físico, como el orden y la higiene de los espacios, los utensilios y la vestimenta; la obtención y la elaboración de alimentos; o la higiene, la manipulación y la curación de los cuerpos, en particular en las primeras y últimas etapas de la vida. Incluyen también otras tareas fundamentalmente inmateriales, como son el sostén de vínculos y rituales, la escucha y la atención a los malestares incorporales, la transmisión de la lengua y los cuentos, de las canciones y los bailes, de los hábitos y las costumbres.

Todas estas tareas tan diferentes entre sí aparecen como «cuidado», se unifican en un mismo campo a partir de su agrupación y encierro en esa institución que llamamos hogar. Por lo tanto, lo que hoy entendemos como cuidado está anclado a los personajes del hogar, es decir, a sus figuras sociales idealizadas (la familia nuclear, con su ama de casa y su *pater familias*) y su regulación heterosexual y procreadora de la sexualidad. En algunos casos, también a las instituciones que van apareciendo para tutelar, complementar y contener los desbordes y disfuncionalidades de esta institución primaria: el hospital, la escuela, el manicomio, el hospicio, la cárcel. Lo que llamo «revueltas de cuidados» inciden en diferentes piezas de este entramado y, al hacerlo, lo ponen patas arriba, dando lugar a un desanclaje de los cuidados y la sexualidad y a la pregunta de cómo el sostén de la vulnerabilidad humana podría organizarse de otra manera.

Soy consciente de que hay una cierta *forzatura* en esta lectura: la palabra «cuidados» no era moneda común en las décadas de 1960 y 1970. La mayoría de las veces ni siquiera existía en el léxico de los manifiestos, octavillas y artículos que circulaban de mano en mano. A lo sumo, en algunos grupos feministas se hablaba de «reproducción social» o, en los movimientos de transformación de la psiquiatría, se utilizaba «cuidados» para repensar el tipo de relación social con la locura al que se aspiraba. Aplicarla de manera retroactiva y general es un ejercicio altamente anacrónico. Sin embargo, lo reivindico porque el pasado no es algo inerte que ya pasó, sino que sus luces y sombras nos habitan.

Reclamar la apertura del pasado, o más bien, del diálogo con aquello del pasado que pervive en nosotras, resistir a su clausura, es un modo de pelear por su poder sobre el futuro. Afirmar que las luchas que fueron no están del todo derrotadas: se transmiten silenciosamente de generación en generación como llama de la revuelta posible, habitan nuestra imaginación como deseo de lo común del que no claudicamos.

7. Ver Isabell Lorey, «Benjamin. Saltos del tiempo-ahora», en Lorey, *Democracia en presente,* Málaga, Subtextos, próxima publicación. **8.** Alex Demirović, «“Der Tigersprung. Überlegungen zur Verteidigung der ‘Gegenwart’”», *PROKLA. Zeitschrift für kritische Sozialwissenschaft*, vol. 46/2, nº 183, 46:2 (2016), pp. 307-316, pp. 312-313; citado en Lorey, *Democracia en presente*, op. cit. **9.** Con esta paradójica frase, Raquel Gutiérrez Aguilar hace un balance del ciclo de movilizaciones populares e indígenas que se desplegó en Bolivia entre 2000 y 2005. Ver «Entrevista a Raquel Gutiérrez Aguilar», *Lavaca*, 29 de marzo de 2006, https://www.lavaca.org/notas/entrevista-a-raquel-gutierrez-aguilar. **10.** No en vano, Friedrich Hayek, uno de los principales exponentes del neoliberalismo, dedica buena parte de sus esfuerzos teóricos a depurar el concepto de libertad de los significados espurios a los que en su opinión ha estado asociado. En su obra *Los fundamentos de la libertad* (1960) dedica una veintena de páginas a diferenciar la libertad por la que aboga de la «libertad política», es decir: «la participación de los hombres en la elección de su gobierno, en el proceso legislativo y en el control de la administración», la libertad íntima o subjetiva, que nos libera de las «emociones temporales, las pasiones, la debilidad moral o intelectual», y la libertad como poder-hacer de los individuos: la «capacidad física de hacer lo que quiero». En esta última distinción, Hayek pone especial énfasis en su conexión con cualquier «exigencia de redistribución de riqueza». En el neoliberalismo la libertad es única y exclusivamente individual, su principal lugar de verificación es el mercado: somos libres en la medida en que podemos competir, comprar y vender libremente. Ver Friedrich Hayek, *The Constitution of Liberty*, Chicago, University of Chicago Press, 1978. [Trad. cast., *Los fundamentos de la libertad*, trad. José Vicente Torrente, Madrid, Alianza Editorial, 2006.]

Hay aquí una idea de la memoria no lineal en la estela de la filosofía benjaminiana y *Tesis de filosofía de la historia* (1940). Como escribe Isabell Lorey en su lectura de este texto de Walter Benjamin[7]: es posible «dejarse reclamar por las voces oprimidas de la historia», que «pueden volver a oírse y pueden jugar un papel en el ahora». Se trata de actualizar las luchas en el presente, no para conservarlas como materia muerta, de nostalgia o reverencia, sino prolongando «la suerte del pasado [...] como presente», accediendo —y aquí Lorey cita a Alex Demirović— «a lo que en otro tiempo pudo haber sido diferente históricamente para impedir la continuación de la violencia, la opresión y la explotación»[8].

Puesto que nada de lo sucedido se pierde, podemos convocar activamente el pasado en el presente, para hacer estallar las continuidades que aseguran la dominación, para despertar sus fuerzas en nosotras.

Dentro de esa relación activa y afectiva con el pasado, defiendo el interés de una lectura anacrónica que se da cita con lo que sucedió en el largo 1968 en relación con lo que hoy llamamos cuidados. Y lo defiendo en la medida en que nos permite descubrir, en los bordes de aquel estallido social hecho de huelgas y asambleas, de barricadas y autogestión, de irreverencia y experimentación, ensayos de vida en común que desafiaron la institución del hogar y probaron otros modos de hacerse cargo y sostener nuestra común vulnerabilidad.

La mayoría fueron experiencias muy breves en el tiempo y ni mucho menos ofrecieron «soluciones» definitivas, exentas de contradicciones. Pero no hay duda de que, en diferentes puntos de Europa y Estados Unidos, en barrios, escuelas, hospitales, casas comunitarias, clubs y espacios asociativos, se desplegó un gigantesco trabajo colectivo que buscaba resolver esas contradicciones de otra manera, con la determinación de deshacer las tramas de encierro y violencia sobre las que se sostenía la organización social existente de los cuidados.

Adentrarse en la maraña de aquellas experiencias desde los nudos del presente no nos regala recetas perfectas de lo que habría que hacer, sino atisbos, prefiguraciones, pistas de otros ensamblajes para unos cuidados más amables, más prometedores. Nos recuerda aquello de lo que la práctica colectiva fue capaz. Nos da inspiración, aliento y coraje. Nada de todo esto es un pasado pretérito, sino que forma parte del aquí y el ahora, constituye nuestro ADN rebelde más íntimo, permite entender por qué a veces nos sentimos en casa en lugares y contextos que nunca hemos pisado.

La lectura anacrónica que propongo aquí nos devuelve a su vez otro diagnóstico del presente. El abandono de la infancia, la indefensión y sobrecarga de las madres y la soledad de lxs viejxs no tienen que ver con una crisis o «falta» de cuidados, fruto de los excesos del pasado, de psiquiatras y educadoras que olvidaron el valor de los límites y la contención, de mujeres desnaturalizadas que antepusieron sus ambiciones personales a sus hijos o de una fiebre de libertad que nos hizo individualistas y hedonistas. No. Las aporías a las que nos enfrentamos son el producto de una contraofensiva con la que se cerró aquello que abrieron las revueltas de cuidados.

Muchas de las demandas del feminismo, la antipsiquiatría o la renovación pedagógica se convirtieron en ley, pero vaciándose de buena parte de su esencia. O como diría Raquel Gutiérrez Aguilar para hacer balance del resultado de luchas en otras latitudes y en otro tiempo histórico: «ganamos, pero perdimos»[9]. Se ganaron —en algunos lugares más que en otros y siempre en función de la clase social— mayores derechos reproductivos y cierto margen de autodeterminación en la vida sexoafectiva de las mujeres. Se ganó también cierto reconocimiento de la dignidad y de los derechos humanos de lxs principales receptores de cuidados (niñxs, locxs, viejxs, enfermxs), pero se perdió en la aspiración a otra organización social de los cuidados.

Cada experiencia situada tiene su microhistoria singular, pero en esta lectura anacrónica y de trazo grueso me atrevo a decir que, en todos y cada uno de los casos, se tomó el grito masivo de libertad despojándolo de la comunidad. El neoliberalismo es hijo de esta escisión: en una llave de judo particularmente hábil, tradujo los deseos de libertad que nutrían experimentaciones colectivas en productos para el libre consumo individual[10]; reorganizó los cuidados e hizo de ellos una nueva frontera para la acumulación. Así, lo que hoy sufriríamos no sería tanto una crisis de los cuidados como su reorganización neoliberal. Por eso no es tan extraño que en las Naciones Unidas se hable de economía de cuidados: los cuidados se han convertido en un activo, en una nueva frontera de valorización del capital, y eso es lo que «produce» su escasez. Nuestro desafío hoy sería volver a conectar libertad, comunidad y vulnerabilidad para todas. En esta operación las revueltas de cuidados del pasado son nuestras aliadas.

Lista de obras

Georges Adéagbo
„La Révolution et les révolutions“..!, 2016-2023
[«La Revolución y las revoluciones»..!]
Instalación
Dimensiones variables
Colección del artista, Kulturforum Sud-Nord y galería Barbara Wien
pp. 26-29

Efrén Álvarez (en colaboración y con aportaciones de Veronica Lahitte y Antonio Gagliano, Librería La Caníbal, Antoni Hervàs, Víctor Jaenada, Jeleton —Jesús Arpal y Gelen Alcántara— y Andrea Ganuza)
Propaganda por el acto de recordar: la era de la razón, 2023
Instalación
Dimensiones variables
Colección del artista (obra producida para esta exposición)
pp. 32-35

Ismaïl Bahri
Foyer, 2016
Vídeo, sonido, color, 30’
Colección del artista
p. 121

Sammy Baloji
A Blueprint for Toads and Snakes, 2018
[Un plano para sapos y serpientes]
Instalación
Dimensiones variables: escenario 360 (profundidad) x 360 (ancho frente) x 120 (ancho posterior) x 250 (alto) cm; retratos 63.5 x 43.5 cm c/u
Kanal Foundation, Bruselas
pp. 46-49

Jean-Pierre Bekolo
Healing Festival: Cinema and Traumas, 2023
[Festival de curación. Cine y traumas]
Videoinstalación, color, sonido, 64’ 05“
Colección del artista (obra producida para esta exposición)
pp. 133 (fotogramas), 214 (fotogramas)

Ahmed Bouanani
Manuscrito de la versión final del poema *Mémoire 14*, ca. 1970
Tinta sobre papel
26 x 20 cm (dos páginas)
Archivos Bouanani

Mémoire 14, 1971
[Memoria 14]
35 mm transferido a formato digital, b/n, sonido, 24’
Archivos Bouanani
pp. 56-57 (fotogramas)

Manuscrito en árabe para la voz en *off* de *Mémoire 14*, 1971
Tinta sobre papel
26 x 20 cm
Archivos Bouanani

Fotografías expuestas junto a la proyección de *Mémoire 14*:

Autor desconocido
Mujer y soldado, s. f.
Fotografía b/n
12 x 17 cm
Archivos Bouanani

Autor desconocido
Anciana que vivió la República y la guerra del Rif, 1969-1970
Fotografía b/n
10 x 13 cm
Archivos Bouanani

Autor desconocido
Rodaje de *Mémoire 14*, con Ahmed Bouanani a la derecha, 1969-1970
Fotografía b/n
13 x 19 cm
Archivos Bouanani

Touda Bouanani
Ahhhh!, 2020
Rotuladores sobre papel
43 x 45 cm
Colección de la artista

Sidna Ali, Ras al Ghoul et les cameramen, 2021
[Sidna Ali, Ras al Ghoul y los camarógrafos]
Rotuladores sobre papel
43 x 45 cm
Colección de la artista
p. 55

Sidna Ali, Ras al Ghoul et le débarquement américain, 2021
[Sidna Ali, Ras al Ghoul y el desembarco estadounidense]
Rotuladores sobre papel
43 x 45 cm
Colección de la artista

Sidna Ali, Ras al Ghoul, Abdelkrim Khattabi et la République du Rif, 2023
[Sidna Ali, Ras al Ghoul, Abdelkrim Khattabi y la República del Rif]
Rotuladores sobre papel
43 x 45 cm
Colección de la artista
p. 54

Cian Dayrit (en colaboración con RJ Fernandez y Henricus)
Natural Histories of Struggle, 2021
[Historias naturales de lucha]
Objetos, bordados, imágenes e impresión digital sobre tela
pp. 60-63

Natural Histories of Struggle: Class
[Historias naturales de lucha. Clase]
130 x 175 cm
Cortesía del artista y colección de Neil K. Rector, EUA
pp. 62-63 (centro arriba)

Natural Histories of Struggle: Cult
[Historias naturales de lucha. Culto]
120 x 180 cm
Colección del artista y NOME, Berlín
pp. 62-63 (centro abajo)

Natural Histories of Struggle: For Land
[Historias naturales de lucha. Para la tierra]
125 x 185 cm
Colección del artista y NOME, Berlín
pp. 62-63 (derecha abajo), pp. 60-61 (detalle)

Natural Histories of Struggle: Rhizome
[Historias naturales de lucha. Rizoma]
115 x 160 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
pp. 62-63 (izquierda abajo)

Natural Histories of Struggle: Sovereignty
[Historias naturales de lucha. Soberanía]
115 x 160 cm
Colección del artista y NOME, Berlín
pp. 62-63 (izquierda arriba)

Natural Histories of Struggle: The Wilderness
[Historias naturales de lucha. Lo salvaje]
125 x 170 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
pp. 62-63 (derecha arriba)

Esperanza Collado y Paula Guerrero
Sin título, 2023
Dibujo digitalizado
Dimensiones variables
Colección de las artistas (obra producida para esta exposición)
p. 8

Ângela Ferreira
Rádio Voz da Liberdade, 2022
Instalación
Escultura de aluminio, madera de DM, PVC y hierro: 330 x 230 x 190 cm; sello enmarcado: 34 x 25,5 x 2,5 cm; dibujos de lápiz sobre papel: 32 x 38,5 x 4 cm; y facsímiles del PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado): 34 x 25,5 x 2,5 cm
Colección de la artista, Cristina Guerra Contemporary Art y NF/Nieves Fernández
pp. 2-3 (detalle), 36-37

Dora García
The Deviant Majority: From Basaglia to Brazil, 2010
[La mayoría marginada. De Basaglia a Brasil]
Vídeo, color, sonido, 34’
Colección de Arte Contemporáneo Fundación “la Caixa”
pp. 90-91 (fotogramas)

Yervant Gianikian y Angela Ricci Lucchi
Frente a Guernica, 2023
Vídeo, color y b/n, sonido, 100’, italiano con subtítulos en español
Narrador 1: Yervant Gianikian, narradora 2: Lucrezia Lerro, montaje: Yervant Gianikian y Luca Previtali, música original: Luis Agudo
Obra producida por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2023
pp. 50-52 (fotogramas)

En la antesala de la proyección de *Frente a Guernica:*

“Dal polo all’equatore”. Marinetti e il impero italiano, 1987
[«Del polo al ecuador». Marinetti y el imperio italiano]
Acuarela sobre papel
33 x 24 cm (dos piezas)
Colección de los artistas

Noi due cineasti, 1989-1996
[Nosotros dos, cineastas]
Acuarela sobre papel
24 x 18 cm (diez piezas)
Colección de los artistas

Oh, che bella guerra!, 2003
[¡Oh, qué bella guerra!]
Acuarela sobre papel
12 x 15 cm
Colección de los artistas

Oh, Uomo!, 2004
[¡Oh! Hombre]
Impresión sobre papel
69 x 49 cm
Colección de los artistas

Manifesto “Dal polo all’ecuatore”, 2013
[Manifiesto «Del polo al ecuador»]
Copia de exposición
Colección de los artistas
p. 53

Manifesto Imperium, 2013
[Manifiesto Imperium]
Tinta sobre papel
21 x 15 cm
Colección de los artistas

Heiner Goebbels
The Last Painting, 2019-2023
[La última pintura]
Vídeo, color, sonido, 20’
Grabado durante la performance del artista *Everything That Happened and Would Happen* en The Park Avenue Armory, Nueva York el 7 de junio de 2019; cámara: Da Ping Luo, sonido: Jody Elff
Colección del artista
pp. 137-139 (fotogramas)

Patricia Gómez y María Jesús González
PLEASE DON’T PAINT THE WALL. CHARLIE-I-1d. Archivo CIE El Matorral, Fuerteventura, del proyecto *À tous les clandestins*, 2014
[POR FAVOR NO PINTES LA PARED]
Arranque mural sobre tela transparente
135 x 195 cm
R/E Collection
pp. 70-71 (detalle)

PLEASE DON’T PAINT THE WALL. Pabellón D-7844. CIE El Matorral, Fuerteventura, del proyecto *À tous les clandestins*, 2014
[POR FAVOR NO PINTES LA PARED]
Arranque mural sobre tela transparente
170 x 185 cm
Colección de las artistas
pp. 68-69

Raphaël Grisey y Bouba Touré
Sowing Somankidi Coura, a Generative Archive, 2017
[Sembrar Somankidi Coura. Un archivo generativo]
Instalación
Dimensiones variables
Colección de los artistas
pp. 128-131

Traana, 2017
[Migrante temporal]
Vídeo, color, sonido, 27’
Colección de los artistas

Xaraasi Xanne, 2022
[Voces cruzadas]
Vídeo, color, sonido, 123’
Colección de los artistas

Félix Guattari
Sin título (La política de la experiencia), s. f.
Copias de exposición
Archivos de Emmanuelle Guattari
pp. 154-155

Les 14 points. Tenseur et synapses, s. f.
[Los 14 puntos. Tensor y sinapsis]
Copia de exposición
Archivos Félix Guattari / IMEC

Le court-circuit diagrammatique, s. f.
[El corto-circuito diagramático]
Copias de exposición
Archivos Félix Guattari / IMEC

Sin título (Los 4 triángulos: máquina, semántica, semiótica, referencia), s. f.

Copia de exposición
Archivos Félix Guattari / IMEC
p. 153

Transcodage. Gribouillis, s. f.
[Transcodificación. Garabatos]
Copias de exposición
Archivos Félix Guattari / IMEC

Sin título (La cuantificación analítica), s. f.
Copias de exposición
Archivos Félix Guattari / IMEC
p. 149

La quantification analytique, s. f.
[La cuantificación analítica]
Copia de exposición
Archivos de Annick Kouba
p. 148

Visagéité et identification, s. f.
[Visaje e identificación]
Copia de exposición
Archivos Félix Guattari / IMEC

Rehabiliter le contenue dans son hetérogeneité, s. f.
[Rehabilitar el contenido en su heterogeneidad]
Copia de exposición
Archivos Félix Guattari / IMEC

Machine d'encodage a-sémiotique, s. f.
[Máquina de codificación asemiótica]
Copia de exposición
Archivos Félix Guattari / IMEC

Sémiotique a-signifiante, s. f.
[Semiótica asignificante]
Copia de exposición
Archivos Félix Guattari / IMEC

Les formations du noyau d'agencement, s. f.
[Las formaciones del núcleo de agenciamiento]
Copia de exposición
Revista *Chiméres*

Interfaces Machiniques et hétérogénèse, s. f.
[Interfaces maquínicas y heterogénesis]
Copia de exposición
Archivos Félix Guattari / IMEC

Flux, synapses, composants de passage, s. f.
[Flujo, sinapsis, componentes de paso]
Copias de exposición
Revista *Chimères*

Gribouillis, s. f.
[Garabatos]
Copias de exposición
Archivos Félix Guattari / IMEC
p. 150-151

De l'efficience sémiotique, diagrama presentado en el seminario homónimo de Guattari el 4 de Mayo de 1982
[Sobre la eficiencia semiótica]
Copia de exposición
Archivos Félix Guattari / IMEC

Substitutier l'enonciation à l'expression, s. f.
[Sustituir enunciado por expresión]
Copia de exposición
Revista *Chimères*
p. 152

hackitectura.net (Pablo DeSoto, Sergio Moreno y José Pérez de Lama)
Cartografía Crítica del Estrecho de Gibraltar, 2004
Copia de exposición
Cortesía de los artistas
En el marco de UNIA arteypensamiento
pp. 64-67

Femke Herregraven
Spectres of Calculated Prophecies, 2023
[Espectros de profecías calculadas]
Caja de luz
100 x 330 cm
Colección de la artista (obra producida para esta exposición)
pp. 142, 144-145 (detalle)

Split Ends #10022021, 2023
[Puntas abiertas #10022021]
Tinta sobre tabla de linóleo
120 x 90 cm
Colección de la artista (obra producida para esta exposición)
p. 143 (arriba)

Split Ends #09112020, 2023
[Puntas abiertas #09112020]
Tinta sobre tabla de linóleo
120 x 90 cm
Colección de la artista (obra producida para esta exposición)
p. 143 (abajo)

Huanchaco
Manual para hablar con Dios, 2018
Láminas A3 realizadas con máquina de escribir y dibujo a tinta sobre papel Hannemühle en caja de metacrilato
29,7 x 42 cm c/u
Depósito indefinido de la Fundación Museo Reina Sofía, 2022
pp. 7 (detalle), 96-97

Transmisión de rollos telepáticos, 2018
Vídeo, color, sonido, 25'
Depósito indefinido de la Fundación Museo Reina Sofía, 2022

Iconoclasistas
Cuidados comunes en Lavapiés, 2020-2022
Mapas intervenidos
60 x 256 cm
Colección de los artistas (obra producida para la exposición *Giro gráfico. Como en el muro la hiedra*, Museo Reina Sofía, 2022)
pp. 72-73

Abu Bakarr Mansaray
Computer Virus (the Male), 2008
[Virus informático (el hombre)]
Bolígrafo, lápices de colores y grafito sobre papel
125 x 200 cm
Colección de Farida y Henri Seydoux, París
pp. 25 (izquierda), 229 (detalle)

What Is This?, 2013
[¿Qué es esto?]
Bolígrafo, lápices de colores y grafito sobre papel
86 x 113,5 cm
Colección de Farida y Henri Seydoux, París
pp. 23 (detalle), 24 (derecha)

Alien's Ultimate (Bad Ass), 2016
Bolígrafo, lápices de colores y grafito sobre papel
120 x 160 cm
Galerie MAGNIN-A, París
p. 25 (derecha)

Ebola Virus Missile Industry, 2017
[Industria de misiles del virus del Ébola]
Bolígrafo, lápices de colores y grafito sobre papel
120 x 150 cm
Colección particular, París
p. 24 (izquierda)

Loreto Martínez Troncoso
Poemarios garabato, 2023
Instalación, composición sonora, 30'
Colección de la artista (obra producida para esta exposición)
pp. 102-103

Monlee & Roxlee
The Great Smoke, 1984
[La gran humareda]
Super-8 transferido a formato digital, color, sonido, 6'; dibujos de Roxlee (Roque Federizon Lee)
Colección de los artistas y AgX Film Collective, Boston
pp. 30-31 (fotogramas)

Abdul Hay Mosallam Zarara
The 1965 Revolution, 1974
[La revolución de 1965]
Acrílico sobre serrín y cola
41 x 40 cm
Colección de Sharjah Art Foundation
p. 58 (arriba centro)

Student Uprising in Ramallah, 1976
[Levantamiento estudiantil en Ramala]
Acrílico sobre serrín y cola
41 x 51,5 cm
Colección de Sharjah Art Foundation
p. 58 (arriba izquierda)

The Martyr Raja'a Abu Amasheh, 1976
[La mártir Raja'a Abu Amasheh]
Acrílico sobre serrín y cola
83 x 81 cm
Colección de Sharjah Art Foundation
p. 59 (arriba derecha)

The Traditional Al Samer Dance, 1976
[La danza tradicional Al Samer]
Acrílico sobre serrín y cola
74,5 x 106,5 cm
Colección de Sharjah Art Foundation
p. 59 (abajo izquierda)

Hope and Smile, 1977
[Esperanza y sonrisa]
Acrílico sobre serrín y cola
82,5 x 57,5 cm
Colección de Sharjah Art Foundation
p. 58 (abajo derecha)

Lebanese National Resistance Front, 1984
[Frente Nacional de Resistencia Libanés]
Acrílico sobre serrín y cola
80 x 49 cm
Colección de Sharjah Art Foundation
p. 59 (abajo derecha)

Resistance in Marj Ibn Amer, 1984
[Resistencia en Marj Ibn Amer]
Acrílico sobre serrín y cola
68 x 39,5 cm
Colección de Sharjah Art Foundation
p. 59 (arriba izquierda)

Palestinian National Liberation Movement (Fatah) 21, 1985
[Movimiento Palestino de Liberación Nacional (Fatah) 21]
Acrílico sobre serrín y cola
84 x 56,5 cm
Colección de Sharjah Art Foundation
p. 58 (arriba derecha)

Oh Homeland, Oh Night, 1988
[Oh patria, oh noche]
Acrílico sobre serrín y cola
60,5 x 80,5 cm
Colección de Sharjah Art Foundation
p. 58 (abajo izquierda)

Rabih Mroué
Our Hirak: The Tishreen Revolution, 2023
[Nuestro *hirāk*: la revolución de Tishreen]
Vídeo de dos canales, color, sonido, 52' 33''
Colección del artista (obra producida para esta exposición)
pp. 43 (fotogramas), 167 (fotogramas)

Bouchra Ouizguen
Corbeaux, 2017
[Cuervos]
Vídeo, color, sonido, 7' 37''
Compagnie O – Bouchra Ouizguen, producción: Association Rokya / Association Originale, coproducción: MuCEM / Festival de Marseille
pp. 106-107 (fotogramas)

François Pain y François Marcelly-Fernandez
Polígono de sustentación / ACE (Agenciamiento Colectivo de Enunciación), 2022-2023
Vídeo, color, sonido, 60' 34''
Colección de los artistas (obra producida para esta exposición)
pp. 126-127

Antón Patiño
Esquizoide, 1978
Técnica mixta sobre papel
Dimensiones variables
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
pp. 104-105

Juan Pérez Agirregoikoa
Undesirable Aliens, 2021
[Extranjeros indeseables]
Vídeos
Colección del artista
pp. 140-141

MIRACLE MIRACLE by Milton Friedman
[MILAGRO, MILAGRO por Milton Friedman]
Vídeo, color, sonido, 20' 54''
pp. 140-141 (abajo)

Playing the Emigration Game
[Jugando a emigrar]
Vídeo, color, sonido, 15' 55''
pp. 140-141 (centro)

George Cantor Explaining the Concept of State to the Hungry Pigeons
[George Cantor explica el concepto de Estado a las palomas hambrientas]
Vídeo, color, sonido, 11' 36''
pp. 140-141 (arriba)

La rara troupe
Ejercicios de *Rodando el límite: autogestión y disparate*, 2019-2020
Vídeo, sonido, color, 42' 54''
Colección de los artistas
p. 132 (fotogramas)

Rodando el límite: autogestión y disparate, 2020
Sonido, color, 24' 22''
Colección de los artistas
pp. 224-225 (fotogramas)

Dania Reymond
La Tempête, 2016
[La tormenta]
Vídeo, b/n, sonido, 10'
Centre national des arts plastiques. FNAC 2016-0177
pp. 122-123

Florencia Rodríguez Giles
Biodélica, 2018
Lápiz y pigmentos sobre papel, montado sobre lienzo
Díptico: 220 x 450 cm y 220 x 150 cm
Colección Familia Servais
pp. 114-115, 200-201 (detalle)

Rojava Film Commune
Evîn Di Rûyê Qirkirinê De, 2020
[Amor ante el genocidio]
Vídeo, color, sonido, 52' 15''
Colección de los artistas
pp. 78-79 (fotogramas)

Eran Schaerf
Nomadesque, 2023
[Nomadesco]
Instalación
Dimensiones variables
Colección del artista (obra producida para esta exposición)
pp. 80-81, 170-171

En la instalación *Nomadesque*:

Hermanos Frenkel
قدياف شيف ام, 1935-1936
[Nada que hacer]
35 mm transferido a formato

digital, b/n, sonido, 9’ 13’’
Cortesía del CNC – Centre National du Cinéma et de l’Image Animée, París. Agradecimientos: Didier, Jeny y Dany Frenkel

Póster de الدفاع الوطني, 1938-1940
[Defensa Nacional]
Tinta sobre papel
60 x 90 cm
Cortesía de Didier, Jenny y Dany Frenkel

الدفاع الوطني, 1938-1940
[Defensa Nacional]
35 mm transferido a formato digital, b/n, sonido, 14’ 24’’
Cortesía del CNC – Centre National du Cinéma et de l’Image Animée, París. Agradecimientos: Didier, Jeny y Dany Frenkel

Une expérience atomique, 1953
[Un experimento atómico]
16 mm transferido a formato digital, color, sonido, 1’ 44’’
Cortesía de Didier, Jenny y Dany Frenkel

Le trésor insaisissable, ca. 1953-1960
[El tesoro inalcanzable]
16 mm transferido a formato digital, b/n, sin sonido, 2’ 4’’
Cortesía de Didier, Jenny y Dany Frenkel

Salomon Frenkel
Proyector de cine portátil de 16 mm, ca. 1960
Artefacto de diseño y producción casera
38 x 40 x 49 cm (abierto)
Cortesía Didier, Jenny & Dany Frenkel

Tejal Shah
Between the Waves, 2012
[Entre las olas]
Videoinstalación de cinco canales, color y b/n, sonido, 85’ 40’’
Colección de le artista, Barbara Gross Galerie, Múnich y Project 88, Bombay
pp. 108-109 (proyección), 110-111 (fotogramas)

Tai Shani
THE NEON HIEROGLYPH - Chapter 3, 2021
(EL JEROGLÍFICO DE NEÓN - Capítulo 3)
Vídeo, color, sonido, 7’ 02’’
Colección de la artista
pp. 112-113 (fotogramas)

Rayyane Tabet
Exquisite Corpse, 2017
[Cadáver exquisito]
Instalación con tiendas militares unipersonales, mapas, árbol genealógico, libros y accesorios para las tiendas militares
Dimensiones variables
Colección de Sharjah Art Foundation
pp. 82-85

Taring Padi (en colaboración con Just Seeds)
All Mining is Dangerous, 2010
[Toda la minería es peligrosa]
Impresión xilográfica sobre tela
108 x 495 cm
Colección de los artistas
pp. 76-77 (arriba), 74 (detalle), 176-177 (detalle)

Taring Padi
Barisan Tani Mati Di Lumbung Padi, 2021-2022
[Filas de agricultores muertos en graneros de arroz]
Marioneta de cartón y pintura acrílica
134 x 78 cm
Colección de los artistas
pp. 75 (detalle), 76-77

Koruptor Penjahat Kemanunisiaan, 2021-2022
[Corruptor de delitos humanitarios]
Marioneta de cartón y pintura acrílica
127 x 75 cm
Colección de los artistas
pp. 76-77

Krisis Iklim Boom Waktu, 2021-2022
[Crisis climática del *boom* del tiempo]
Marioneta de cartón y pintura acrílica
108 x 87 cm
Colección de los artistas
pp. 76-77

Military Destroy Our Earth, 2021-2022
[Los militares destruyen nuestra Tierra]
Marioneta de cartón y pintura acrílica
130 x 81 cm
Colección de los artistas
pp. 76-77

More Debt More Corrupt, 2021-2022
[Más deuda más corrupto]
Marioneta de cartón y pintura acrílica
149 x 83 cm
Colección de los artistas
pp. 76-77

More Power More Corrupt, 2021-2022
[Más poder más corrupto]
Marioneta de cartón y pintura acrílica
130 x 73 cm
Colección de los artistas
pp. 76-77

One Song One Struggle, 2021-2022
[Una canción una lucha]
Marioneta de cartón y pintura acrílica
129 x 74 cm
Colección de los artistas
pp. 76-77

Perdagangan Karbon Muslihat Oligarki, 2021-2022
[El comercio de carbono del engaño de la oligarquía]
Marioneta de cartón y pintura acrílica
128 x 85 cm
Colección de los artistas
pp. 76-77

Poli-Tikus, 2021-2022
[Poli-rata]
Marioneta de cartón y pintura acrílica
130 x 75 cm
Colección de los artistas
pp. 76-77

Politik Tuna Etika, 2021-2022
[Política de la Ética]
Marioneta de cartón y pintura acrílica
134 x 71 cm
Colección de los artistas
pp. 76-77

Sita Asset Koruptor, 2021-2022
[Confiscar los bienes del corruptor]
Marioneta de cartón y pintura acrílica
152 x 67 cm
Colección de los artistas
pp. 76-77

Sita Seluruh Asset Koruptor, 2021-2022
[Confiscar todos los bienes del corruptor]
Marioneta de cartón y pintura acrílica
140 x 90 cm
Colección de los artistas
pp. 76-77

Tikus Oligarki, 2021-2022
[Rata oligarca]
Marioneta de cartón y pintura acrílica
123 x 85 cm
Colección de los artistas
pp. 76-77

Wadas Melawan, 2021-2022
[Wadas en contra]
Marioneta de cartón y pintura acrílica
117 x 90 cm
Colección de los artistas
pp. 76-77

Test Dept
DS30, 2014
Vídeo, sonido, color, 30’ 25’’
Colección de los artistas
pp. 18-19 (fotogramas), 192-193 (fotogramas)

Todo por la praxis (en colaboración con la asamblea de Museo Situado)
Cacharro, 2020-2023
Dispositivo de agitación y propaganda
Dimensiones variables
Museo Situado
pp. 146-147

Alexander Tuchaček
Paradise Now – Echos from the Future, 2019
[Paradise Now – Ecos del futuro]
Videoinstalación, color, sonido, duración variable
Colección del artista
pp. 44-45

Gee Vaucher
Retrato de la serie *Children Who Have Seen Too Much Too Soon*, 2006
[Niños que han visto demasiado, demasiado pronto]
Óleo, acrílico y pastel al óleo sobre lienzo
230 x 195 cm
Colección de la artista
p. 98 (izquierda), 100 (detalle)

Retrato de la serie *Children Who Have Seen Too Much Too Soon*, 2006
[Niños que han visto demasiado, demasiado pronto]
Óleo, acrílico y pastel al óleo sobre lienzo
220 x 195 cm
Colección de la artista
p. 101 (detalle)

Retrato de la serie *Children Who Have Seen Too Much Too Soon*, 2007
[Niños que han visto demasiado, demasiado pronto]
Óleo, acrílico y pastel al óleo sobre lienzo
220 x 170 cm
Colección de la artista
p. 98 (derecha)

Retrato de la serie *Children Who Have Seen Too Much Too Soon*, 2007
[Niños que han visto demasiado, demasiado pronto]
Óleo, acrílico y pastel al óleo sobre lienzo
220 x 188 cm
Colección de la artista
pp. 99 (derecha)

Angel, 2012
[Ángel]
Vídeo, color, sonido, 40’ 37’’
Colección de la artista

Lost, 2018
[Perdidos]
Libro
32,4 x 23,5 x 9,5 cm
Colección de la artista
pp. 187-191

Silence, 2020
[Silencio]
Vídeo, color, sin sonido, 8’ 13’’
Colección de la artista

Simón Vega
Third World Space Modules Blueprints, 2015-2018
[Planos de módulos espaciales del Tercer Mundo]
Acrílico sobre tela de algodón
Depósito indefinido de la Fundación Museo Reina Sofía, 2020 (donación de Mario Cáder-Frech)
pp. 20-22

Apulo 13
116,5 x 146,5 cm
pp. 20-21 (centro)

Módulo Espacial Disco Móvil Power
56,3 x 26 cm
pp. 20 (izquierda arriba), 22 (detalle)

Módulo Espacial Kevin Adalberto 2
72,5 x 58,5 cm
p. 21 (derecha abajo)

Módulo Espacial Kristall 4
57,3 x 36 cm
p. 20 (izquierda abajo)

Vangelis Vlahos
Objects to Relate to a Trial (The Door), 2020
[Objetos a relacionar en un juicio (La puerta)]
Vídeo, color, sin sonido, 4’ 19’’
Colección del artista
pp. 124-125

Zush/Evru (Albert Porta)
Documentos relativos al Evrugo Mental State, s. f.
Tinta sobre papel
Medidas variables
Colección Tres
p. 95 (izquierda)

Monedas de oro (1.000 Tucares), s. f.
Medidas variables
Colección del artista
p. 94 (abajo)

Moneda de plata (100 Tucares), s. f.
Medidas variables
Colección del artista
p. 94 (abajo)

Plano de Evrugo Mental State, s. f.
Técnica mixta sobre papel
60 x 75 cm
Colección del artista
p. 94 (arriba)

Libro de las definiciones, 1978
Técnica mixta sobre papel
20 x 31 cm
Colección del artista

Billetes, 1980
Impresión sobre papel
7 x 15 cm
Colección del artista
p. 95 (abajo derecha)

Evrugi Passport, 1984-1988
Técnica mixta sobre papel
16 x 10 cm
Colección del artista
p. 95 (arriba izquierda)

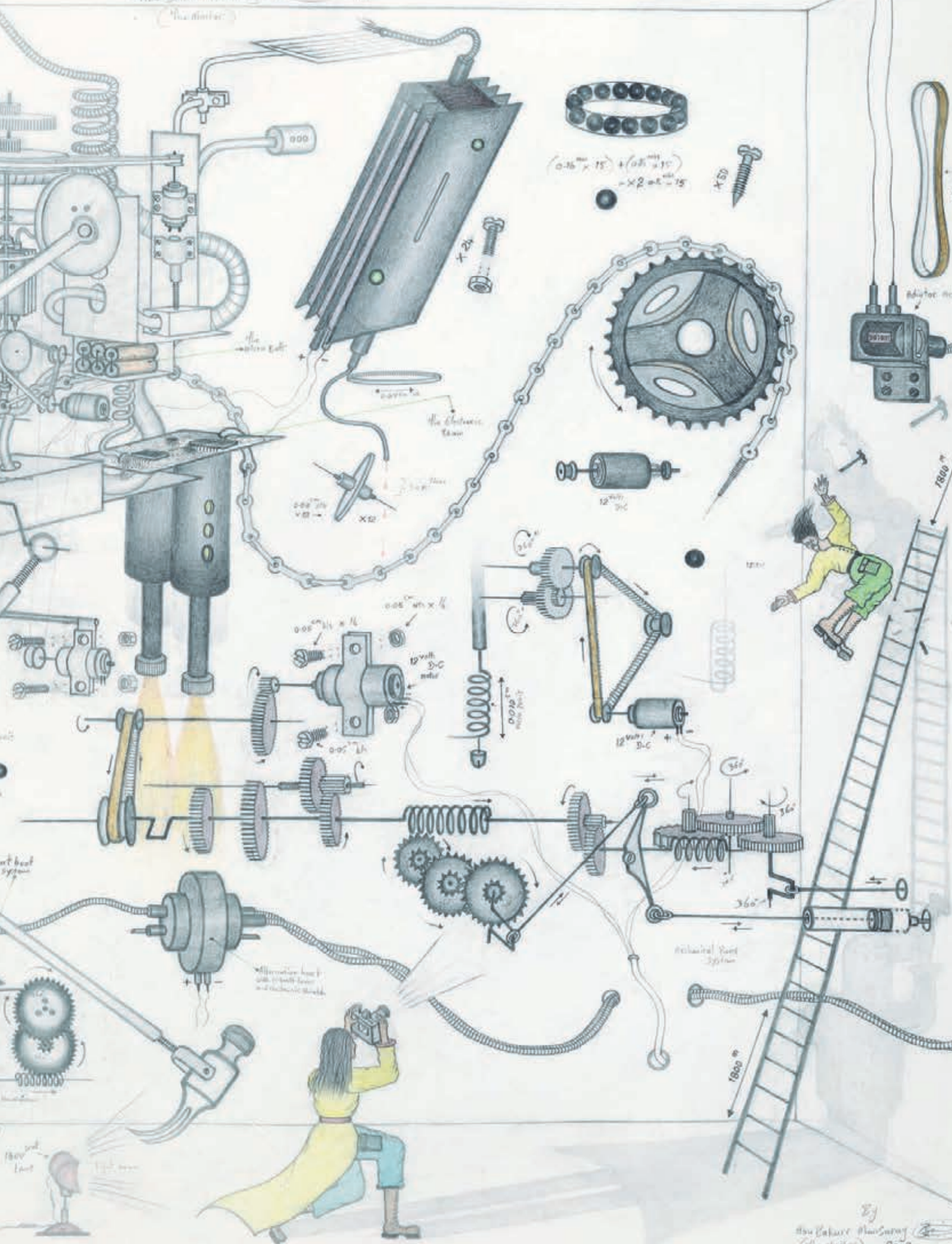
Entradas expo Correos, 1991
Impresión sobre papel
6 x 17 cm
Colección del artista
p. 95 (arriba derecha)

Casa Buja, 1995-2000
Instalación formada por habitación con paneles dibujados y una pieza central conteniendo la figura de un cerebro y una mesita con material de dibujo
230 x 210 x 210 cm; por pieza: 230 x 210 x 4,6 cm (cuatro paneles)
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
pp. 92-93

VIRUS

(THE MALE)

WARNING!



Presidente del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
Ministro de Cultura y Deporte, en funciones
Miquel Iceta i Llorens

Director del Museo
Manuel Segade

REAL PATRONATO

Presidencia de Honor
SS. MM. los Reyes de España

Presidenta
Ángeles González-Sinde Reig

Vicepresidenta
Beatriz Corredor Sierra

Vocales Natos
Isaac Sastre de Diego
(Secretario General de Cultura, en funciones)
María Pérez Sánchez-Laulhé
(Subsecretaria de Cultura y Deporte)
María José Gualda Romero
(Secretaria de Estado de Presupuestos y Gastos)
Isaac Sastre de Diego
(Director General de Bellas Artes)
Manuel Segade
(Director del Museo)
Julián González Cid
(Subdirector Gerente del Museo)
Tomasa Hernández Martín
(Consejera de Presidencia, Interior y Cultura del Gobierno de Aragón)
Ana Vanesa Muñoz Muñoz
(Viceconsejera de Cultura y Deportes del Gobierno de Castilla-La Mancha)
Horacio Umpierrez Sánchez
(Viceconsejero de Cultura y Patrimonio Cultural del Gobierno de Canarias)
Pilar Lladó Arburúa
(Presidenta de la Fundación Amigos del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía)

Vocales Designados
Pedro Argüelles Salaverría
Ana Patricia Botín-Sanz de Sautuola O'Shea
(Banco Santander)
Ignacio Garralda Ruiz de Velasco
(Fundación Mutua Madrileña)
Juan-Miguel Hernández León
Antonio Huertas Mejías
(FUNDACIÓN MAPFRE)
Carlos Lamela de Vargas
Isabelle Le Galo Flores
Rafael Mateu de Ros
Ute Meta Bauer
Marta Ortega Pérez (Inditex)
María Eugenia Rodríguez Palop
Ana María Pilar Vallés Blasco

Patronos de Honor
Pilar Citoler Carilla
Guillermo de la Dehesa
Óscar Fanjul Martín
Ricardo Martí Fluxá
Claude Ruiz Picasso †
Carlos Solchaga Catalán

Secretaria del Real Patronato
Guadalupe Herranz Escudero

COMITÉ ASESOR
María de Corral
João Fernandes
Amanda de la Garza
Inés Katzenstein
Chus Martínez
Gloria Moure
Vicente Todolí

COMITÉ ASESOR DE ARQUITECTURA
Juan Herreros
Andrés Jaque
Marina Otero Verzier

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA

Director
Manuel Segade

Subdirector Gerente
Julián González Cid

GABINETE DE DIRECCIÓN

Jefe de Protocolo
Diego Escámez

EXPOSICIONES

Jefa del Área de Exposiciones
Teresa Velázquez

Coordinadora General de Exposiciones
Beatriz Velázquez

COLECCIONES

Jefa del Área de Colecciones
Rosario Peiró

Jefa de Registro de Obras
Maria Aranzazu Borraz de Pedro

RESTAURACIÓN

Jefe de Restauración
Jorge García

ACTIVIDADES EDITORIALES

Jefa de Actividades Editoriales y Proyectos Digitales
Alicia Pinteño Granado

Responsable de Proyectos Digitales
Olga Sevillano Pintado

ACTIVIDADES PÚBLICAS

Jefe de Actividades Culturales y Audiovisuales
Chema González

Jefa de Biblioteca y Centro de Documentación
Isabel Bordes

Jefa del Área de Educación
María Acaso

SUBDIRECCIÓN DE GERENCIA

Subdirectora Adjunta a Gerencia
Sara Horganero

Consejero Técnico
Ángel J. Moreno Prieto

Jefa de la Unidad de Apoyo a Gerencia
Guadalupe Herranz Escudero

Jefa del Área Económica
Beatriz Guijarro

Jefa del Área de Desarrollo Estratégico, Comercial y Públicos
Paloma Flórez Plaza

Jefe del Área de Arquitectura, Desarrollo Sostenible y Servicios Generales
Francisco Holguín Aguilera

Jefe del Área de Seguridad
Juan Manuel Mouriz Llanes

Jefa del Área de Informática
Mónica Asunción Rodríguez

EXPOSICIÓN

Comisariado
Pablo Allepuz
Manuel Borja-Villel
iLiana Fokianaki
Rafael García
Teresa Velázquez

Comité científico
Brigitta Kuster
Gerald Raunig
Stevphen Shukaitis

Investigaciones propuestas por el Comité
Jean-Pierre Bekolo
Susana Caló
Sara Jiménez
Marta Malo
Rabih Mroué
Kasper Opstrup
François Pain
Anne Querrien
pantxo ramas
Eran Schaerf
Maggie Schmitt
Gee Vaucher

Dirección de proyecto
Teresa Velázquez

Coordinación
Pablo Allepuz
Rafael García

Gestión
Natalia Guaza

Apoyo a la gestión
Nieves Fernández

Diseño
Jesús Vicente

Registro
Antón López
Camino Prieto

Restauración
Silvia Montero Redondo (restauradora responsable)
Teresa Cano Cañete
Pedro García Adán
Alicia García González
María García Mora
Pilar García Serrano
Eva Martín González
Virginia Uriarte Padró

Traducciones
Philip Sutton

Subtítulos
Laboratorio NUMAX

Coordinación mobiliario
Beatriz Velázquez
Nieves Sánchez

Transporte
SIT Transportes Internacionales, S. A.

Montaje
Rehabilitaciones REES, S. L.

Iluminación
Toni Rueda
Urbia

Seguro
Poolsegur, S. L.

Esta publicación se edita con motivo de la investigación *maquinaciones*, presentada en la exposición homónima organizada por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía del 21 de junio al 28 de agosto de 2023.

PUBLICACIÓN

Publicación editada por el departamento de Actividades Editoriales del Museo Reina Sofía

Dirección editorial
Alicia Pinteño

Coordinación editorial
Luis Bernal
Enrique Fuenteblanca

Traducciones
Alemán:
José Aníbal Campos, pp. 203-213
Raúl Sánchez Cedillo, pp. 157-164

Francés:
Carlos Mayor, pp. 215-218

Inglés:
Carlos Mayor, pp. 148-152, 165-166, 179-186
Marta Pino, pp. 168-169, 194-199

Edición, corrección de textos y pruebas
Luis Bernal
Enrique Fuenteblanca

Diseño gráfico
tipos móviles

Gestión de la producción
Julio López

Gestión administrativa
Victoria Wizner

Fotomecánica
Lucam

Impresión y encuadernación
Willing Press

Créditos fotográficos Annick Kouba archives, p. 148 ❙ Barbara Gross Galerie, Múnich / Project 88, Bombay, pp. 110-111 ❙ British Film Institute / Paul Jamrozy / Yorkshire and North East Film Archive, p. 192 (abajo) ❙ Compagnie O / Hasnae El Ouarga, pp. 106-107 ❙ Emmanuelle Guattari archive, pp. 149-151, 153 ❙ Bruno, Emanuelle, Guattari / IMEC 2023, pp. 150-151, 153 ❙ Paul Jamrozy, p. 192 (arriba) ❙ Kent National Union of Mineworkers / Kaye Sutcliffe, p. 193 (abajo) ❙ Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Joaquín Cortés / Román Lores, pp. 2-3, 20-21, 24-29, 32-33, 36-37, 44-49, 54-55, 58-63, 68-77, 80-85, 92-99, 102-105, 108-109, 114-115, 128-131, 142-143, 146-147, 170-171, 176-177, 187, 200-201 ❙ Revista *Chimères*, p. 152 ❙ Brett Turnbull / Yorkshire and North East Film Archive, p. 19 ❙ Gee Vaucher, p. 100-101, 188-191 ❙ Yorkshire and North East Film Archive, pp. 18, 193 (arriba)

ISBN: 978-84-8026-645-1
NIPO: 828-22-020-0
D.L.: M-31409-2023

Catálogo de publicaciones oficiales
https://cpage.mpr.gob.es

Este libro se ha impreso en Pergraphica Smooth de 120 g (interiores) y Materica Verdigris de 250 g (cubierta).

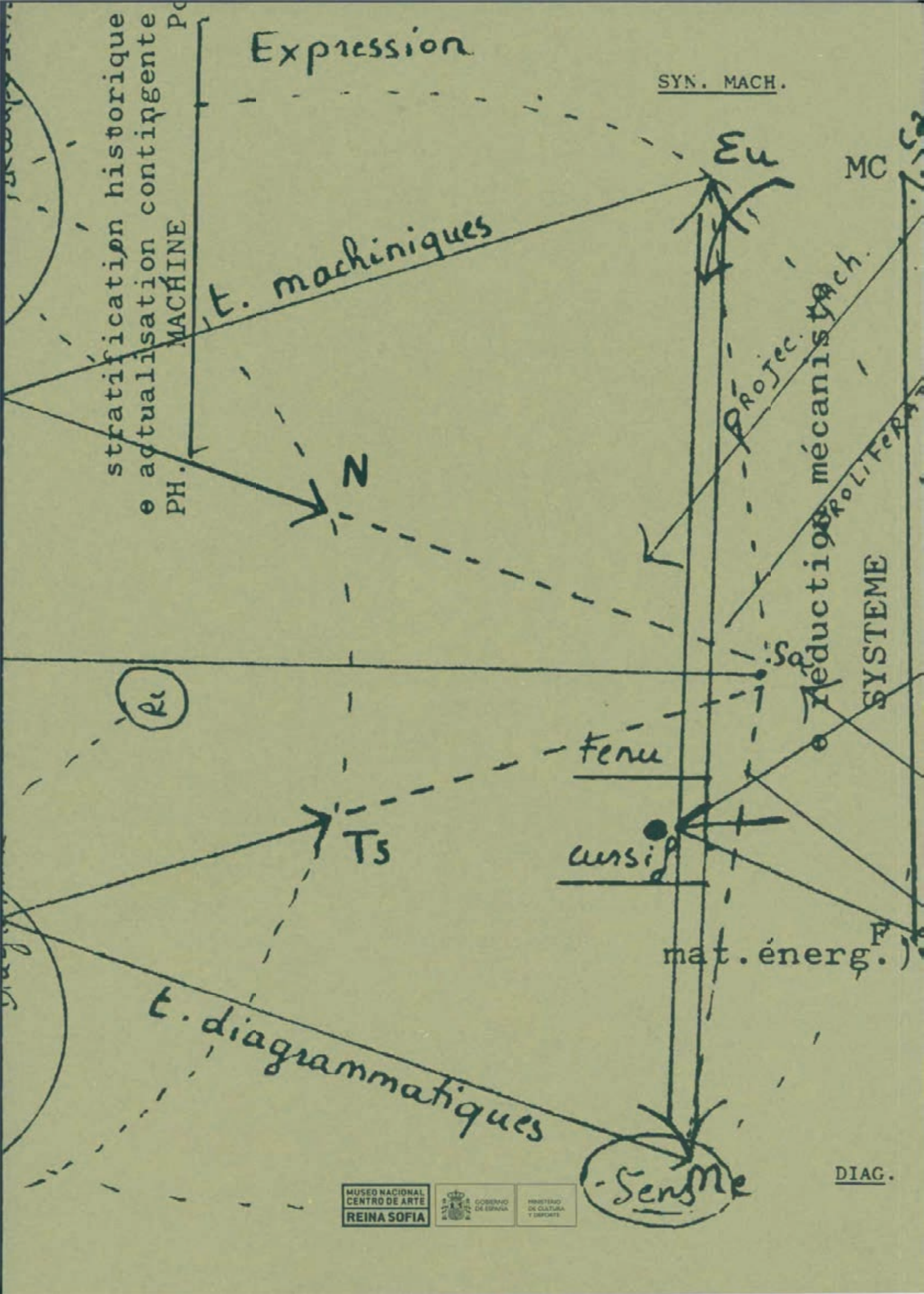
AGRADECIMIENTOS

El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía desea expresar su agradecimiento a los artistas, investigadores, colaboradores y prestadores que han hecho posible el proyecto *maquinaciones*:

Georges Adéagbo / AgX Film Collective / Efrén Álvarez / Alfredo Aracil / Archivo Emmanuelle Guattari / Ismaïl Bahri / Abu Bakarr Mansaray / Sammy Baloji / Barbara Gross Galerie / Jean-Pierre Bekolo / Arne Bock / Touda Bouanani / Susana Caló / Centre National des Arts Plastiques / Centre National du Cinéma et de l'Image Animée / Colección de Arte Contemporáneo Fundación "la Caixa" / Colección Familia Servais / Colección Farida y Henri Seydoux / Colección de Neil K. Rector / Colección Tres / Esperanza Collado y Paula Guerrero / Cristina Guerra Contemporary Art / Cian Dayrit / Documenta Kassel / Espacio Valverde / José Luis Espejo / Merv Espina / Familia Frenkel / Ângela Ferreira / iLiana Fokianaki / FRAC-Marseille / Galería MAGNIN-A / Galería Senda / Galerie Barbara Wien / Dora García / Yervant Gianikian / Heiner Goebbels / Patricia Gómez y María Jesús González / Raphaël Grisey / hackitectura.net (Pablo DeSoto, Sergio Moreno, José Pérez de Lama) / Femke Herregraven / Elaine Ho / Huanchaco (Fernando Gutiérrez) / Iconoclasistas / IMEC Archives / Sara Jiménez / KANAL - Centre Pompidou / Stephan Köhler / Kulturforum Sud-Nord / Brigitta Kuster / René Liebert / Marta Malo / Erin Manning / Loreto Martínez Troncoso / Monlee y Roxlee / Abdul Hay Mosallam Zarara / Rabih Mroué / Museo Situado / NF/Nieves Fernández / NOME Gallery / Kasper Opstrup / Bouchra Ouizguen / François Pain y François Marcelly-Fernandez / Gaetan Parsehian / Antón Patiño / Juan Pérez Agirregoikoa / Project 88 / Anne Querrien / pantxo ramas / La Rara Troupe / Gerald Raunig / R/E Collection / Dania Reymond / Philip Rizk / Florencia Rodríguez Giles / Rojava Film Commune / Eran Schaerf / Maggie Schmitt / Tejal Shah / Tai Shani / Sharjah Art Foundation / Stevphen Shukaitis / Rayyane Tabet / Akira Takayama / Taring Padi (Rino Mahardijaya, Sri Maryanto, Mohamad Yusuf) / Test Dept / Todo por la praxis / Alexander Tuchaček / Gee Vaucher / Simón Vega / Vangelis Vlahos / François Wong / Zush / Evru (Albert Porta)

Así como a aquellos que han preferido permanecer en el anonimato.

Cubierta: composición de seis diagramas de Félix Guattari que pertenecen a los archivos de Annick Kouba y la revista *Chimères*.


Expression
SYN. MACH.
stratification historique
e actualisation contingente
MACHINE
PH.
t. machiniques
Eu
MC
Projec. mach.
Réduction mécanistique
SYSTEME
N
Sa
Ru
Fenu
Ts
ausi
mat. énerg.
t. diagrammatiques
Sens Me
DIAG.