

Lo que hay en el “entre”

Graeme Thomson / Silvia Maglioni
Artistas y cineastas

Traducción: Ana Iribas Rudín (Arte Traducciones)

Resumen

El presente texto constituye una narrativa sobre la película de los autores, *Facts of life*, que partió de 18 horas de vídeo de los cursos de Gilles Deleuze en la universidad de Vincennes, en 1975-76, un material en bruto grabado por Marielle Burkhalter como parte de su proyecto de Máster de “filmar el pensamiento en su devenir”.

Palabras clave: Deleuze, Vincennes, documental, ficción, ensayo



Facts of Life [Facultades de vida] (2009), Graeme Thomson y Silvia Maglioni.
Fotograma cortesía de los artistas.

I. La escuela de la noche

Todo comenzó con la experiencia de ver el vídeo de los cursos de Gilles Deleuze en Vincennes. Grabado por Marielle Burkhalter como parte de su proyecto de Máster de ‘filmar el pensamiento en su devenir’, el vídeo se emitió en 2007 en el espacio nocturno del canal Rai Tre llamado *Fuori Orario*¹, dedicado al cine de arte y ensayo, y se retransmitió en varias ocasiones en los años sucesivos. Incluso aunque Italia atravesara una época bastante oscura. El segundo régimen de Berlusconi acababa de forzar la aprobación en el Congreso de una reforma educativa desastrosa, así que el simple hecho de poder ser testigos de la tranquila autonomía de la que Deleuze (y, a menudo, Guattari) gozaban en Vincennes para poner a prueba nuevas ideas y construir conceptos –por no hablar de la autonomía de los estudiantes, que podían elegir lo que necesitaban o lo que más les interesaba para sus propios proyectos– nos parecía ya como una suerte de utopía de ciencia-ficción. Esto sucedía en 1975-76, los años en los que Deleuze y Guattari acababan de empezar a trabajar en *Mille Plateaux*². Viendo estas 18 horas nos dábamos cuenta de que estábamos asistiendo a su gestación, en la medida en que

conceptos tales como la *visagéite* iban tomando forma, poco a poco, a partir de una variedad de pedazos inconexos y fragmentos desechados, en una habitación siempre nublada por el humo.

Por varias razones, las imágenes de Burkhalter llevaban décadas languideciendo en la oscuridad hasta que el equipo de *Fuori Orario* decidió sacar a la luz estos documentos pioneros, en formato íntegro, a la agitada luz del insomnio y el delirio de la madrugada. Apenas digno de ser emitido, debido a los llamados defectos técnicos, el vídeo parecía un extraño cuaderno audiovisual de notas que sobrevivía en el limbo entre la memoria privada y el archivo histórico. La grabación de un planetario de ciencia ficción. Parece que Deleuze había empezado a editar el vídeo de Marielle con la intención de hacer una película completa, pero fue incapaz de conseguir recursos de post-producción para terminar el proyecto, que se mostró una sola vez en un cine de París antes de desaparecer completamente.

Qué habría sucedido con la película que intentaban hacer a partir de estas imágenes es algo que queda para la imaginación de cada cual. Pero, en su estado inactivo, lo que se tornaba visible era el momento mismo del pensamiento de Deleuze mientras revoloteaba, mercurial, de los agujeros negros a Proust, a la teoría de la información, a Tristán e Isolda, a Chrétien de Troyes y a Josef von Sternberg, eligiendo de cada uno el componente que serviría al concepto e, igualmente, la importancia, para ese movimiento, de los participantes en el seminario, cuyos cuerpos comprimidos a presión se convertían en los conductores de un colectivo subidón mental de libido.

El año del chivo expiatorio. La cara del déspota. Agujeros negros y paredes blancas. Mosquitos y teoría de las catástrofes, hombres-lobo, Moby Dick, los taxis de Londres y los devenires moleculares de Virginia Woolf. Pronto nos encontramos tomando notas, como si realmente estuviéramos *allí*, en el seminario. Acurrucados en el salón, en nuestro estrecho cobertizo prefabricado, dentro de los bosques de Vincennes, sin nada que distinguiera el adentro del afuera. Habitando las membranas de la máquina del tiempo.

Las imágenes eran cautivadoras; la textura granulosa, muchas veces borrosa, del vídeo, con sus chasquidos y sus zumbidos y sus apagones momentáneos, eran figuras que aparecían en una escala de grises y en cuyos rostros, ropas, posturas y gestos se podían ver indicios de Eustache, del último Bresson, del Rivette de *OUT 1*. Lo que estábamos mirando nos parecía cine a la espera de suceder. ¿Hacia dónde se encaminaban después del seminario? ¿Dónde habían estado la noche anterior? Al final pensamos: vamos a intentar encontrar algunos de estos personajes y vamos a hacer una película con ellos. Y, al decir esto, ya nos estábamos trasladando a un reino situado en algún lugar entre la ficción y el delirio.

Más tarde sabríamos que Vincennes había sido, por un tiempo, un laboratorio político subversivo en el que los códigos institucionales, las relaciones de poder y las prácticas tradicionales de transmisión habían quedado, si no suspendidas, al menos desestabilizadas. Te podías matricular sin tener un diploma de bachillerato, muchos departamentos estaban ayudando a estudiantes sin papeles, a menudo provenientes de países que luchaban por la descolonización, para que pudieran vivir en Francia,

consiguiéndoles documentación falsa y otros tipos de ayuda. Mezclados con el alumnado había trabajadores de fábricas, militantes, artistas, directores de cine, traficantes de drogas y residentes de instituciones psiquiátricas alternativas, tales como la Clinique de La Borde. Casi nadie pensaba en terminar la carrera o en conseguir un título para su futuro profesional. Eran los años 70; la 'calle' y su energía radical todavía impregnaban la Universidad y eran, claramente, parte de la composición molecular del seminario de Deleuze que nos había hipnotizado, a pesar del parpadeo de la pantalla del televisor (y del viaje en el tiempo).

Hicimos los preparativos y nos fuimos a París. Todo lo que teníamos era un par de maletas y las tres cintas de VHS de dos velocidades que habíamos grabado de Rai Tre. Aún no teníamos ni idea de lo que haríamos con el material. Quizá lo más sencillo fuera, simplemente, volver a filmar las 18 horas al estilo de Pierre Menard. Parecía como si la película ya estuviera ahí; no había nada que cortar ni nada que añadir a excepción, quizá, de una caja de texto para dar una mayor sensación cinematográfica. Pero, en otro sentido, la película no se había terminado y queríamos saber cómo continuaba, más allá de las paredes del aula.

Una de las primeras personas que conocimos fue Marielle. Aunque al principio estaba un poco recelosa, fue mostrando una creciente simpatía hacia nuestro proyecto, contándonos que había perdido más de la mitad del metraje original (que no solo incluía los cursos de Deleuze sino también los de Lyotard, Schérer y Châtelet). Tras acumular una pila inmanejable de cintas, había decidido donarlas a los 'nuevos' archivos de la universidad París 8. Desgraciadamente, la biblioteca no se ocupaba de soportes en vídeo y los técnicos audiovisuales de la Universidad decían que el formato (cinta neumática de media pulgada) estaba obsoleto o que, en cualquier caso, no lo podían tratar con los medios que tenían a su disposición. Las cintas fueron destinadas a la basura. Afortunadamente, alguien dio el soplo a Marielle, quien consiguió que le prestaran una furgoneta, condujo a toda prisa a St. Denis y salvó lo que pudo. De este modo, los vídeos de Deleuze fueron a parar a Enrico Ghezzi en *Fuori Orario* y después a nosotros y a otros como nosotros, como en una diáspora de trans-códigos que se abrió camino, en fragmentos, hasta YouTube.

En un estudio inverosímil que habíamos alquilado cerca de la Torre Eiffel (extrañamente fue el único alojamiento que pudimos encontrar, probablemente gracias a unas declaraciones falsas que un amigo había hecho en nuestro nombre pero, considerando la vigilancia policial actual con relación a los alojamientos en la que, para encontrar un apartamento, tienes que ganar al menos tres veces más que el valor del alquiler, tuvimos bastante suerte), comenzamos a capturar primeros planos digitales de estudiantes individuales a partir de la pantalla del televisor y los montamos en una hoja de contactos de fotos tipo carné (un poco bochornosas)³. El proyecto empezó a tomar la forma de una investigación policial quimérica que continuamos en el París 8 Saint-Denis, donde seguían enseñando muchos de los viejos habitantes de Vincennes, a quienes mostraríamos estas imágenes. No conseguimos llegar muy lejos con este procedimiento. Algunas de las personas a las que interrogamos alucinaron su propia presencia en las fotos, una galería de arquetipos post-68 perdidos en una niebla en la que parecía que todos tus conocidos podrían terminar apareciendo, si mirabas con

suficiente atención. Otros solo reconocían a los ausentes, a los muertos por sobredosis, a los suicidados.

La impresión que tuvimos fue la de que las imágenes eran esencialmente inarchivables. No pertenecían a la esfera pública ni a la privada; eran impresentables tanto por su calidad técnica como por su autonomía respecto a los protocolos institucionales; estos fragmentos habitaban en una especie de limbo, una zona felizmente libre de identidad para la que acuñamos el término *inarchivé*⁴, en la línea de la idea de Blanchot de lo *inachevé*⁵, que se refiere a la parte de un acontecimiento que constituye su residuo, aquella parte de la que la realización del acontecimiento no puede dar cuenta o que no puede agotar.

II. De los hechos a las *facultades*⁶

Antes de empezar a rodar nuestra propia película, vimos una buena cantidad de documentales sobre Vincennes. La universidad se había creado con posterioridad a los acontecimientos de mayo del 68. Construida como un campus prefabricado en el bosque de Vincennes, entró en pleno funcionamiento en 1969. Aunque muchos la consideran un gueto experimental –una hábil concesión estratégica por parte de de Gaulle que tuvo el efecto de aislar al alumnado militante post-68 lejos del centro de París–, el campus fue un lugar de gran fermento intelectual y político hasta los años 80, cuando finalmente fue demolido y trasladado a St. Denis, en las afueras del norte de París.

Pero no nos interesaba hacer otra película ‘sobre’ Vincennes ni tampoco hacerla ‘sobre’ Deleuze; ni siquiera ‘sobre’ sus estudiantes. La palabra ‘sobre’ era el problema. Era más una cuestión de *estar en el ‘entre’*⁷. Para cada uno de sus estudiantes, el encuentro con el pensamiento de Deleuze venía de un ángulo diferente, en relación con una trayectoria vital específica, como lo era (como lo eran) las nuestras. Lo que más nos interesaba era la singularidad de cada encuentro y lo que se desarrolló a partir de éste, es decir, el espacio de relación, el espacio entre. ¿Cómo filmar estos espacios de relación conforme se fueron desarrollando? Habíamos localizado a unas veinte personas que aparecían en las imágenes de vídeo. Finalmente las redujimos a unas diez personas: cineasta militante, traductor, marchante de arte, compositor, antiguo traficante de drogas, urbanista, esquizoanalista, músico de rock experimental, fotógrafo, funambulista; todos tenían una cierta clandestinidad que era perfecta para el tipo de película que queríamos hacer. Una película que, con suerte, evitaría la representación, que evitaría la trampa de la psicología y las memorias personales, que borraría los mecanismos de identificación y facialidad que dominan los documentos más convencionales y que instalaría en su lugar una economía lógica y afectiva de singularidades impersonales atrapadas en devenires in-significantes –devenires de textura, luz, música, movimiento, líneas imaginarias de fuga: se abriría así un campo problemático de virtualidades que el público, mientras observara, podría empezar, activamente, a volver a ensamblar y reconectar. Nuestra idea era conocer a cada uno de los estudiantes que fuéramos encontrando y extraer del encuentro alguna idea o concepto concretos que pudieran expresar su relación con Deleuze, con nosotros, con la vida; a partir de esto, podríamos empezar a construir una especie de mapa del territorio. Nos encontramos con que había

una continua variación en distancias, afectos, deseos, equilibrio entre dar y recibir, espíritu lúdico o sintonía que implicaban o llevaban a una composición diferente de elementos, casi a un género diferente en cada caso. Con frecuencia lo que recibíamos eran casi como espectros de su pasado, fantasmas que llamaban a la puerta buscando noticias del futuro.

¿En qué medida supuso este proceso un intento de traducción del pensamiento de Deleuze al lenguaje cinematográfico? En sus dos libros sobre cine, Deleuze descubre que el cine tiene sus propias maneras de pensar, sus modalidades específicas de creación, de las que la filosofía podría aprender algo. ¿No sería igualmente posible, por lo tanto, que el cine tuviera algo que aprender de la filosofía (y de Deleuze en particular), ampliando sus propias potencialidades de pensamiento? ¿Qué podrían ofrecer conceptos como rizoma, desterritorialización, cuerpo sin órganos, volverse animal, *ritournelle*⁸, para la renovación de las posibilidades de la forma y el movimiento cinematográficos, del cine como máquina de percepción, como modo de ser? ¿O era simplemente cuestión de actuar ‘como si’ fuera posible hacer tal traducción?

Si el pensamiento de Deleuze parecía ofrecer un terreno especialmente fértil para repensar el cine, se debía quizá a que su imagen era la de un movimiento infinito, similar a los poderes (o potencialidades) del cine mismo, que había prometido –aunque rara vez aportado– toda una nueva doctrina sobre las facultades liberadas y desligadas de la excesivamente racional, unificada y organizada subjetividad de Kant. Más que nada, el espinocismo de Deleuze nos animaba a pensar el cine como si fuera un cuerpo (y también como un ensamblaje de cuerpos). El proceso de su realización nos ayudaría a comprender de qué era capaz ese cuerpo. Nuestro enfoque era, en parte, también una respuesta a la relación que Deleuze mantenía con el cine, a la manera en que usaba el cine para hacer filosofía y, a la vez, una muestra de cómo el cine inventa su propio ‘pensamiento’: aquí intentamos revertir el proceso, usando elementos de su filosofía para hacer cine, para hacer una película cuya estructura y modalidad perceptiva es rizomática. “Cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro y debe serlo”⁹. Ese era el reto: hacer una película que pudiera ser vista de manera distribuida, no lineal, a pesar de la temporalidad del medio, donde se pudiera tomar un elemento de una meseta (una imagen, un sonido, una frase, un objeto, una situación o una acción) y conectarlo a otro, jugar con ello, modularlo, probar sus armonías. En cierto modo, esto suponía una aplicación más amplia del principio de que, poniendo un arma en un cajón en la primera escena, te aseguras de que alguien la usará al final de la película. La diferencia era que aquí estábamos invitando al público a tomar las cosas y a coger el ‘arma’ (o lo que fuera) de la meseta seis para usarla, por ejemplo, en la meseta uno.

Una parte importante de este proceso consistía en dismantelar los efectos de la facialidad que normalmente suele producir el cine. Una facialidad entendida no solo como la producción de rostros sino también como una máquina, como un sistema de organización en el que la cara es una coordenada (pero no la única), que engendra estructuras de reconocimiento e identificación. Lo que produce la máquina de la facialización es, de hecho, el circuito que existe entre una cara, una voz, un nombre y una historia, cada uno de los cuales es eficazmente facializado por los demás. ¿Qué sucedería si desmontáramos esta máquina y redistribuyéramos los componentes? Cada uno de ellos sería liberado a un devenir material impersonal que se abriría a nuevos

tipos de conjunciones y disyunciones con su entorno, liberando la percepción del espectador de las cadenas semióticas de las expectativas. Nuestro primer instinto fue separar las voces de los cuerpos y las denominaciones, pero poco a poco fuimos variando y jugando con niveles de sincronización y desincronización, un poco como en la técnica del desfase de patrones rítmicos en la música minimalista. Así el proceso de realización de la película se fue convirtiendo en una interrogación constante sobre un experimento con las máquinas (tanto abstractas como concretas) de la percepción cinematográfica, una interrogación que transitaba por nuestra relación con cada uno de los personajes.

III. Filmando en mesetas

Cuando estábamos editando la película, decidimos estructurarla en ocho mesetas, en un intento de construir zonas intensivas, planos de vida diferenciados, en un cuestionamiento y una experimentación que podrían plegarse y reconfigurarse, los unos sobre los otros, de distintas maneras. Cada uno de ellos estaba vinculado a un personaje o personajes específico/s y al campo problemático que nos sugerían o que configuró el mapa de nuestro encuentro con ellos (*Inarchivé, Visagéité, Inclination, Echélles / Intervalles, Bords, Épuissance, Promenade, Falaise*¹⁰).

Bords, por ejemplo, parte de la teoría de Deleuze sobre la importancia de estar en el borde para reflexionar sobre la cuestión política de los recortes y la estandarización de la educación como una ‘preparación’ para una vida de horizontes reducidos, y sobre los extremos donde se siguen inventando formas de vida, que desde afuera se perciben como una especie de ruido, el ruido de lo que pugna por desgajarse del régimen axiomatizado del capitalismo, el ruido de lo que el capital arranca del infinito proceso de su devenir y que es ofrecido como producto final para ser digerido y superado. Pasamos así de los pasillos y los *dazibao*¹¹ del distrito 8 de París Saint-Denis, divididos entre llamadas a unirse a la resistencia, por un lado, y nuevas formas de esclavitud de la precariedad, por el otro, y pasamos a la carretera de circunvalación Périphérique, donde una figura solitaria (un amigo de Guattari con quien nos encontramos cuando estábamos filmando) –pariente lejano del Sr. Hulot de Tati– lee pasajes del *Anti-Edipo* al tráfico circulante, y luego a un concierto de ruidismo donde se trituran los sonidos y estas ‘lágrimas’ de eros inventan su propio goce efímero; y, finalmente, a una imagen de umbral donde la poesía de las máquinas deseantes de Deleuze y Guattari y el potente rugido de los coches son disyuntivamente sintetizados en las ligaduras de un trombón negro.

A continuación, *Épuissance* se construye sobre la cuestión del borde como lo que queda en el arcén. Tenemos aquí un bestiario de cuerpos de animales aplastados por los coches (fotografiados por un estudiante de Deleuze que en los vídeos está, casi siempre, sentado a su lado), presionados en formas imprevisibles del deseo en el momento de su muerte. Una lectura del *Mal Vu Mal Dit*¹² de Beckett evoca la figura de los agotados, la apertura a una vida después de la vida que nos lleva de vuelta al distrito 8 de París Saint-Denis y a un grupo de cuatro estudiantes actuales encuadrados a la manera de la película de Godard *Un film comme les autres (Una película como las otras)*¹³, cuando ya se ha agotado el motor del discurso militante y lo que queda son ecos de sus gestos,

combinados con la incertidumbre y la fragilidad del presente: una conversación que trata de una micropolítica de resistencia y autonomía mientras una voz de mujer lee textos de *La Fabrique du pré*¹⁴ sobre la naturaleza del fuego y de la vida orgánica.

En el centro de la película está la meseta *Inclination*, donde el bosque de Vincennes opera como una especie de *khôra*, así como de lugar de avance y retorno, de memoria y amnesia. Es nuestro equivalente de 'la Zona'¹⁵. Es el parque de *Blow Up*¹⁶ (el lugar de un crimen del que se ha eliminado cualquier indicio), el bosque de secuoyas de *Vértigo*¹⁷, la fuga de Thoreau, de Watteau, la representación, por parte de Corot, del camino de Orfeo desde el inframundo, el Buti de Straub y, a la vez, no es ninguno de ellos, ni siquiera el mismo Vincennes. El cine tiene la posibilidad de inventar sus propios territorios que no pueden existir más que en la imagen misma, lugares que provocan la llegada de los fantasmas. Desaparece la referencia; nada queda que pueda ser nombrado. En su lugar hay líneas de deseo, de suspensión, de ser retenidos o de perdernos; hay inclinaciones y vaivenes y se vaga sin rumbo; todas estas son tendencias a las que se presta bien el *sous-bois*¹⁸. Pero los bosques también engañan. Lo que parece obra de la naturaleza es, en realidad, el signo de una violencia cultural que ha borrado toda huella de la Universidad de Vincennes. Los árboles plantados sobre el campus demolido se yerguen como centinelas de un olvido calculado. No es que deseáramos un monumento. La tarea de la película es capturar el sentido del lugar como un campo cargado de vacío, desarraigado de la seguridad de cimientos históricos o políticos y condenado a deambular en el terreno en una eterna repetición. El movimiento que adopta la cámara es el de un animal herido, huyendo, buscando una salida, un lugar para descansar o, quizá, para morir. Una línea de abolición. Y sin embargo, al mismo tiempo, está Deleuze sosteniendo las condiciones intolerables del aula abarrotada, condiciones que se niega a cambiar por un aula magna más cómoda, con tarima y micrófono, debido, según dice, a la *naturaleza* de lo que hacen él y sus estudiantes.

IV. Del bajo-bosque¹⁹ al infra-quark

Durante la realización de *Facs of Life*, la cuestión para nosotros era 'figurar' y no representar a Deleuze. Queríamos evitar el tipo de película de 'retrato de un filósofo' que estaba de moda en ese momento. Pero Deleuze estaría, obviamente, presente en la película de otra manera, en todas partes y en ninguna, como un gas o una neblina o, en ocasiones, como un animal salvaje o una suerte de entidad mítica que cambia de forma, una presencia molecular que quizá se hiciera sentir, más que nada, en el deseo de crear algo nuevo, una forma, un estilo o un ritmo de filmación y de pensamiento cuyo único fundamento fuera el plano de coherencia que consigue procurarse.

*Facs of Life*²⁰ se estrenó como película en 2009, pero su estructura de mesetas también abrió la vía a una buena cantidad de reconfiguraciones del material. Estas incluían la creación de un *eventwork*²¹, el aula temporalmente autónoma *Blown Up ! à la recherche des élèves de Gilles Deleuze*²² –en la que se invitó a artistas, pensadores, profesores, estudiantes y visitantes para que respondieran creativamente o interactuaran con secuencias de la película– y *twice torn from time*²³, una instalación en cuatro pantallas. Empezamos a interesarnos por las posibilidades formales de un cine explotado, de una redistribución radical de los componentes de la imagen, y por la idea del deshacer.

En torno a este período descubrimos la existencia de otro proyecto cinematográfico perdido, esta vez de Félix Guattari: un guion que había escrito en los años 80 para una película de ciencia ficción que quería dirigir él mismo. *Un amour d'UIQ*²⁴ cuenta lo que sucede cuando una fuerza alienígena de una dimensión paralela (UIQ, el Universo Infra-quark) toma contacto con una comunidad de okupas y empieza a desear tener una forma comunicable (un rostro, un cuerpo), en consonancia con el mundo de sus anfitriones. Pero esto resulta imposible porque la subjetividad maquinística de UIQ – que es capaz de infiltrarse en las mentes y los cuerpos de humanos, en los sistemas de comunicación y las máquinas e, incluso, en los fenómenos naturales– carece de límites temporales y espaciales y de un sentido de identidad fijo.

Uno de los aspectos más fascinantes del Universo Infra-quark es que sus problemas para encarnar son también los del guion de Guattari, que pasó por tres versiones diferentes y que nunca llegó a encontrar una forma estable. Es como si el sujeto de UIQ fuera, a la vez, demasiado infinitesimal y demasiado vasto como para encontrar un marco adecuado. En el guion nos llamó la atención la manera en que intentaba liberar el delirio (que es intrínseco al cine) de las estructuras significantes (historia, psicología, etc.) que refuerzan los patrones normativos del deseo.

Al principio nuestra meta era, simplemente, publicar el guion en formato libro, pero la excentricidad del texto y su lugar incierto entre los otros escritos de Guattari hicieron que el libro comenzara a tomar una forma propia, una forma que pudiera abarcar el ámbito de la aventura cinematográfica de Guattari dejándolo, a la vez, abierto a transformaciones futuras. De nuevo nos guiaba el fantasma de lo *inarchivé*²⁵, en este caso la situación, en el limbo, de un filme que solo podría realizarse mediante un proceso de contaminación mental o, incluso, física. Nos parecía que, para contribuir a la proliferación de este delirio, teníamos que crear más ‘manifestaciones’ del Universo Infra-quark: una pieza de arte radiofónico, una serie de charlas y performances, una película (*In Search of UIQ*²⁶) y, más recientemente, varias *seances* (visionados colectivos del guion en diversos países), que llevaron a la exposición *nos llevó una eternidad prepararnos para existir*, que también sería el signo de un continuo *unmaking of*. La insistencia del guion, como una especie de materia oscura cinematográfica, podría permitir a otros pensar este universo por y entre sí mismos, sin que se les impusiera una visión fílmica concreta. En cierto sentido, hemos pasado de una película que busca un cuerpo colectivo ausente o disperso al llamamiento a un colectivo (o a colectivos) que pueda/n dar cuerpo a una película ausente. En ambos casos, invocamos algo que puede volverse tan pequeño que se haga prácticamente imperceptible: el pasado y sus pérdidas, plegado en un minúsculo espacio del tamaño de un múltiple *Calabi-Yau* y conservando, sin embargo, la posibilidad de explotar, dando lugar a un nuevo universo.

Notes

¹ N. de la T.: Fuera de horario. Original en italiano.

² N. de la T.: *Mil mesetas*. Original en francés.

³ N. de la T.: En el original hay un juego de palabras, “(somewhat muggy) mug shots”, basado en la expresión coloquial *mug shot*, literalmente ‘foto de jeta’, usada a menudo con referencia a la foto de la ficha policial de una persona y, por extensión, para significar ‘foto de carné’.

⁴ N. de la T.: Inarchivado. Original en francés.

⁵ N. de la T.: Inacabado. Original en francés.

⁶ N. de la T.: En el original, “From facts to *Facs*”, siendo *facs* el plural de *fac*, un término coloquial anglosajón para *facility* (en el sentido de espacio educativo), que también entronca con el término coloquial francés *fac* (abreviación de *faculté*, facultad).

⁷ N. de la T.: *betweenness* en el original.

⁸ N. de la T.: Cantinela. Original en francés.

⁹ N. de la T.: Deleuze, G. y Guattari, F. (1988), *Rizoma: Introducción*. En *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pretextos, p. 29. [Edición original (1980): *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*, París, Les Éditions de Minuit.] El texto fue previamente publicado en la misma editorial parisina en 1976 bajo el título *Rhizome*.

¹⁰ N. de la T.: *Inarchivado, Facialidad, Inclinación, Escalas / Intervalos, Bordes, Agotamiento, Paseo, Acantilado*. Original en francés.

¹¹ N. de la T.: Los *dazibao* (término chino) son carteles manuscritos, redactados por ciudadanos de a pie, generalmente en tono de protesta, sobre temas políticos o morales, que se pegan en paredes de espacios públicos.

¹² N. de la T.: *Mal visto mal dicho*. Edición original de 1981, en París, por Éditions de Minuit.

¹³ N. de la T.: Película de 1968.

¹⁴ N. de la T.: *La fábrica del prado*. Original en francés. Ponge, F. (2006/1971), *La soñadora materia (Tomar partido por las cosas. La rabia de la expresión. La fábrica del prado)*, pról. y trad. Miguel Casado, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores. Edición original: Ginebra, Skira.

¹⁵ N. de la T.: En alusión a la película *Stalker*, de Andrei Tarkovski (1979).

¹⁶ N. de la T.: Esta película de 1966, dirigida por Michelangelo Antonioni, ha sido traducida al español como *Deseo de una mañana de verano*.

¹⁷ N. de la T.: Película de 1958, de Alfred Hitchcock.

¹⁸ N. de la T.: Sotobosque. Original en francés.

¹⁹ N. de la T.: Traducción literal del original *under-wood*.

²⁰ N. de la T.: *Facultades de vida*.

²¹ N. de la T.: Brian Holmes propone el término *eventwork* para referirse a “la matriz cuádruple de los movimientos sociales contemporáneos”. Ver *Eventwork: The fourfold matrix of contemporary social movements* (*Eventwork: la matriz cuádruple de los movimientos sociales contemporáneos*). En Nato Thompson (Ed.), *Living as form: Socially engaged art from 1991-2011*, Cambridge, MA, The MIT Press. Disponible en <https://brianholmes.wordpress.com/2012/02/17/eventwork>). Holmes también define *eventwork* como “[L]a ruptura intencionada del flujo normalizado de experiencias colectivas con la intención de provocar acción y debate político”. Ver *Re-Visiones* nº 3, 2013, disponible en <http://re-visiones.imaginarrar.net/spip.php?article76>.

²² N. de la T.: *¡Ampliar!* [en el doble sentido de ampliación de la imagen y de explosión]. En *busca de los alumnos de Gilles Deleuze*.

²³ N. de la T.: *arrancados del tiempo por segunda vez*.

²⁴ N. de la T.: *Un amor de UIQ*, cuyo protagonista es un extraterrestre minúsculo. La película tiene paralelismos deliberados, según Guattari, con la novela *Un amour de Swann*, de Marcel Proust. Ver Guattari, F. (2012), *Un amour d’UIQ. Scénario pour un film qui manque*, París, Éditions Amsterdam, p. 60.

²⁵ N. de la T.: no archivado. Original en francés.

²⁶ N. de la T.: *En busca de UIQ*. Original en inglés.