

en los que no solemos pararnos a reflexionar y al que Jarvinen dedica un valioso capítulo.

Pero es que, si recapitulamos sobre lo que nos cuenta este libro apasionante, veremos que, en realidad, todo él se ocupa de un tema sobre el que no se suele pensar: cómo empezó Hollywood a aplicar mucha energía y numerosas estrategias a adaptarse al panorama internacional al que deseaba vender sus películas. En este caso, al mundo de habla hispana. Cuando la propia Lisa Jarvinen, señala lo mismo, se pone bajo la advocación de un libro donde esto se dijo primero: *The World According to Hollywood, 1918-1939* de Ruth Vasey (University of Wisconsin Press, 1997). Todo un clásico moderno, un libro fundamental a cuya estela debemos poner ahora, con todo merecimiento, el libro de Jarvinen.

Daniel Sánchez Salas

UN AMOUR D'UIQ. SCÉNARIO POUR UN FILM QUI MANQUE

Félix Guattari, Silvia Maglioni y Graeme Thomson (eds.); Isabelle Mangou (colab.)

París

Éditions Amsterdam, 2012

326 páginas

20 €



El psicoanalista, filósofo y militante de izquierda Félix Guattari (1930-1992) ha pasado a la histo-

ria por sus dos libros escritos en colaboración con Gilles Deleuze: *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia* (1972) y *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (1980). Su crítica a la concepción del inconsciente según el psicoanálisis tradicional, volviéndolo coextensivo al campo social, más allá de la visión lacaniana que lo entendía como lenguaje, y la aportación a la filosofía posmoderna de la noción de desterritorialización, lo han convertido en una figura fundamental. Que de un personaje de tal relevancia se revelen manuscritos inéditos es un fenómeno editorial habitual, pero el descubrimiento de que entre 1980 y 1987 Guattari estuviese trabajando en el proyecto de una película, *Un amour d'UIQ*, de la que hubiese sido realizador además de guionista, va más allá de una nota al pie en el estudio de una trayectoria profesional.

Después de terminar *Mil mesetas*, una importante crítica a la concepción clásica de la identidad, Guattari se planteó cual sería el vehículo mayor para hacer llegar su mensaje al conjunto de la sociedad. En un texto que publicó en 1975 en el número 23 de *Communications*, «Le Divan du pauvre», escribía del cine que «es como el tabaco o la cocaína, uno no consigue notar sus efectos –si es que se producen– hasta que uno no está ya completamente enganchado» (p. 36; p. 102 en el original). El cine es un sistema invasivo sobre el espectador, que genera encuentros «sin día siguiente», lo que lo convierte en el instrumento ideal de producción de subjetividad. Generalmente, refuerza posiciones normativas, reterritorializa las visiones potencialmente delirantes sobre las figuras de identificación del sistema capitalista: el individuo, la familia, la pareja, la nación... Y continuaba: «En cada realización, en cada secuencia, en cada plano, se plantea una elección entre una economía del deseo conservadora o una apertura revolucionaria» (p. 38, citado de Félix Guattari: «Le cinéma: un art mineur», en *La Révolution moleculaire*, París, Éditions Recherches, 1977, pp. 225-226). Justo después del éxito fulgurante de

La guerra de las galaxias (Star Wars, George Lucas, 1977) en el momento en que David Cronenberg comenzaba a despuntar con títulos como *Scanners* (1981) o *Videodrome* (1983), inmediatamente después de *Alien: el octavo pasajero (Alien, Ridley Scott, 1979)*, la ciencia ficción, entendida como un modo más que como un género, que toma prestadas estructuras de todos ellos para sus desarrollos, le pareció el vehículo ideal para ello.

Es evidente que la ciencia ficción ofrece alternativas, futuros posibles o presentes distópicos, que es el campo narrativo ideal para expresar la diferencia. Ha sido una forma de discurso privilegiada en la postmodernidad por su interés genérico, está en la intersección de la tecnología, la teoría científica y las prácticas sociales, que se implica directamente en el lenguaje y en la cultura, sobre todo a medida que se avanzaba hacia una sociedad de la información. Esta edición reconstruye un caso fallido y, al tiempo, sintomático hoy para entender ese lugar que ocupa la ciencia ficción en el presente.

Los artistas Silvia Maglioni y Graeme Thomson, responsables de esta edición crítica, a medio camino entre el documento, el ensayo y el libro de artista, habían realizado antes *Facts of Life*, un proyecto de filme documental que recuperaba la memoria de las clases de Deleuze a principios de los años 70 en la desaparecida Facultad de Filosofía de Vincennes, en las afueras de París. Investigando más tarde sobre los fondos del archivo privado de Guattari, encontraron diversos borradores del guión para una película de ciencia ficción, junto con otras notas y correspondencia diversa. El libro plantea entender este cuerpo de archivo como un campo de producción virtual, como la potencialidad de una película por venir.

El libro arranca con la historia del proyecto. Guattari había planteado un guión para una radio-película en 1977, con la que pretendía salir del tiempo industrial de la producción filmica para introducir la realidad a través del uso de las radios libres. Se trataba de una mutación filmica,

que respondía a su análisis de los deseos sociales en flujo, imposibles de enmarcar o representar por las formas existentes en el cine tradicional. En 1980, comienza a trabajar en el proyecto de un guión para una película con Robert Kramer, un cineasta militante y *underground* recién llegado a París. Dos años después tienen lista su primera versión, con la que intenta llegar al productor hollywoodiense Michael Philips, responsable de *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976) y de *Encuentros en la Tercera Fase (Close Encounters of the Third Kind, Steven Spielberg, 1977)*. Ante el fracaso frente a la maquinaria estadounidense, en 1983 da lugar a una versión nueva más realista y ambientada en Francia. Poco a poco, Kramer abandona el proyecto y Guattari continúa a través de diferentes procesos hasta una versión final en 1987, cuya transcripción ocupa la parte central de esta edición.

El nivel de aportación de esa película posible tiene su punto de partida en la idea de la producción: cuando Kramer se desvincula, Guattari la concibe como un trabajo colectivo, con Ryuichi Sakamoto para música, Laurie Anderson para las manipulaciones electrónicas de voz, el videoartista polaco Piotr Kowalski para los efectos holográficos, Roberto Matta para los decorados y Minami Tada, un arquitecto japonés, para el diseño escenográfico de los espacios futuristas donde se desarrollaría la acción. Aunque hoy parece habitual, se trataba de un proceso de realización más allá de condiciones de producción jerárquicas comunes en aquel entonces.

Con respecto a la historia, la sinopsis escrita por Guattari comienza con un párrafo revelador: «Nos preguntamos siempre si existe vida o inteligencia en otros planetas, en alguna parte en las estrellas... pero jamás nos preguntamos sobre lo infinitamente pequeño... quizás eso venga por ahí, de un universo todavía más pequeño que los átomos, los electrones, los *quarks*...» (p. 99, extraído de la sinopsis de la versión definitiva del guión). Lo que plantea es un alien *infra-*

quark que es descubierto por un joven científico y que habitará su cuerpo, como el infraleve duchampiano, como un irrepresentable, como un matiz de sus afectos. La revolución subjetiva que plantea, de un ser sin cuerpo en otro, todopoderoso en su nimiedad, se estructura a través de la parte central de la trama: UIQ, el *universo infra-quark*, se enamora de la esposa del científico al que habita. Como el propio Guattari confesó, se basaba en Proust, en *Un amour de Swann*: «La conjunción de universos afectivos, estéticos y sociales que jamás llegan a comunicarse verdaderamente entre ellos» (p. 60, extraído de la sinopsis de la primera versión del guión), con efectos irreversibles para toda la humanidad.

La dificultad de realizar un film centrado en lo invisible, con la entidad UIQ como un medio viral, desmantelado, caótico y recompuesto, que habla del paisaje facial como hipótesis, es manifiesta. Frente a la tradición, el encuentro con el extraterrestre nunca tiene lugar: está desde el comienzo en sí. La partícula no logra comunicarse con ellos, pero pasa por ellos y los transforma. Así interpretan Thomson y Maglioni la propia película como posibilidad: «cinebacterias de un cine por venir» (p. 89).

El volumen incluye la última versión del guión, algunos textos de Guattari sobre el cine, el guión del proyecto para la radio-película, la contextualización de la investigación e interpretación de sus editores y un análisis de la investigadora Isabelle Mangou. Entre multitud de anécdotas jugosas, se cuenta que Guattari se conocía *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) de memoria: pasó una semana en Japón y la película estaba en repetición continua en uno de los canales en su hotel. El volumen termina con una carta a Antonioni, copiada en los archivos del psicoanalista y que no hay certeza de que hubiese recibido o respondido después. En ella, Guattari le ofrecía la lectura del guión y la posibilidad nunca efectuada de su realización futura.

Manuel Segade

CORTOMETRAJES DE KIMUAK.

SEMILLAS DEL CINE VASCO

**Ainhoa Fernández de Arroyabe Olaortua,
Nekane E. Zubiaur Gorozika, Iñaki**

Lazkano Arrillaga

Salamanca

Comunicación Social, 2014

320 páginas

30 €



La versatilidad y el dinamismo con los que el cortometraje permite desarrollar prácticas experimentales y su relevante papel en la promoción de nuevos cineastas ha carecido, de forma general, de una réplica adecuada que se traduzca en una presencia reseñable de estas obras en los circuitos de distribución comerciales o en su análisis e investigación por parte de la literatura académica. Por el contrario, y de forma paralela, la percepción de su indiscutible importancia en el sector audiovisual ha propiciado el desarrollo de diversas iniciativas que las instituciones públicas han incorporado a sus políticas culturales, con las que han tratado de impulsar estas obras y paliar su escasa visibilidad, ampliando sus áreas de influencia y difusión.

En este contexto, el impacto y el carácter pionero del programa Kimuak (cuya traducción puede definirse como «brotes» o «retoños»), promovido por el Departamento de Cultura del Gobierno Vasco, destaca con luz propia entre todas estas iniciativas por la labor de promoción