

Históricamente el modo de vida occidental ha padecido la enfermedad del *monótono-teísmo*, lo que implica “la aversión al devenir y al cambio, y se manifiesta como un apego ‘enfermo’ a sostener valores esenciales y absolutos que niegan su propia historicidad y voluntad de poder” (p. 44). Nietzsche se enfrentará a este pensamiento enfermo, nihilista, en el terreno de la disputa por los modos de vida. El criterio ya no será la veracidad, la dicotomía verdad/falsedad. Frente a esta lógica dual y dicotómica Nietzsche afirmará la no-verdad como condición para la vida. Es justamente en este aspecto de la revuelta nietzscheana en donde Cano pone el foco de su lectura: en los efectos nocivos, pero también positivos y creadores, que generan nuestras interpretaciones del mundo. Tal como ella afirma: “Erigir un ‘mundo verdadero’ o una ‘objetividad teórica’, instaurar un fundamento último y absoluto, ha sido una de las estrategias básicas de organización, producción y sujeción de los cuerpos y los saberes” (p. 90). Mediante esta estrategia son arrojados a la oscuridad quienes pretendan trastocar este orden que reclama para sí valor incondicional, claridad, luminosidad. No sólo se han apropiado de la verdad, sino de la legitimidad y del poder que ella comporta. Cano advierte constantemente con respecto al desafío de una propuesta como la de Nietzsche: ¿Cómo evitar que una filosofía de la precariedad y una ética de la duda culminen nuevamente en una restitución de verdades inmovibles? De lo que se trata es de filosofar al borde del abismo, de estar a la altura de lo que implica pensar en el marco siempre precario y provisorio de la vida, donde no caben certezas ni sueños de verdades absolutas. Si la razón no es ya lo opuesto al cuerpo, sino una de sus posibles cristalizaciones, ya sólo cabe pensarla como la articulación contingente de una racionalidad posible, y por lo tanto, falible. Pero fundamentalmente, abierta a nuevas rearticulaciones que contemplen la tarea siempre infinita de generar condiciones hospitalarias y justas para modos de vida y corporalidades aún por venir.

Tomás Stöck

**Edgardo Gutiérrez (comp.), *Los caminos de la imagen. Aproximaciones a la ontología del cine*, Buenos Aires, Prometeo, 2016, 204 pp.**

El asesinato de la turbada Marion Crane (Janet Leigh) en *Psicosis* (1960) de Alfred Hitchcock enuncia un momento fundamental para la historia del cine: el elemento decisivo sobre el que se construye la imagen cinematográfica y su lenguaje es el supuesto de la identificación del espectador con la mirada técnica de la cámara. El asesino-espectador asiste al crimen en

primera persona, como otro que lo mira, lo comete, gracias a esta mediación técnica. 1960 es entonces la fecha de esta forma de la autoconsciencia del cine. Sobre esa identificación, desde comienzos del siglo XX, fue posible edificar un lenguaje artístico, el de la imagen cinematográfica. Como era de esperar, ese momento de auto-consciencia sólo acontece como un saber crepuscular.

En efecto, esta situación ya no nos parece evidente. El procedimiento ha perdido eficacia y nuestra relación con la imagen se transformó radicalmente. Como enseñan la publicidad masiva y los spots políticos de campaña, la inmediatez y la transparencia son los nuevos supuestos sobre los que descansa el nuevo lenguaje de la imagen. La pantalla técnica desplazó los juegos de visibilidad-invisibilidad y la distancia que suponía la forma-cine. Un candidato se representa ante cualquier elector gracias a alguna de las tantas aplicaciones hechas para el teléfono celular. Candidato y elector se representan en esa pantalla y se comunican *vis à vis*. Inmediatez y transparencia son el resultado de las transformaciones tecnológicas y culturales que han afectado aquella antigua mediación al menos desde la masificación del uso de la televisión a mediados del siglo pasado. La imagen, radicalmente secularizada, sin resto aurático alguno, es ahora promesa de visibilidad absoluta. Y en esa radical inmanencia promete también emanciparse del juicio.

En esta situación general se inscribe el libro compilado por Edgardo Gutiérrez. La cuestión de la imagen se indaga aquí, en principio, a partir de la matriz teórica desplegada por los estudios sobre cine de Gilles Deleuze a mediados de los ochenta con *La imagen-movimiento* y *La imagen-tiempo*. Allí, en su ya archi-conocida definición, el pensador francés señalaba que "el cine piensa sin conceptos". El cine, como objeto de estudio, delineaba para él un programa general de investigación de la imagen. A la inversa de lo que haría la filosofía con todo ámbito extraño, explorar el cine desde aquella definición suponía entonces liberar a la imagen para comprender su lenguaje singular. En esta línea, los trabajos del libro que nos ocupa desarrollan una extensión de aquel programa con el objetivo de acuñar nuevos conceptos a partir del estudio de la imagen cinematográfica. Los autores, no obstante, realizan una torsión singular en este marco: si los filósofos piensan con conceptos y los cineastas con imágenes, la imagen cinematográfica se presenta para ellos como una interpretación del mundo. El cine, bajo el prisma de esta orientación general, aparece como el modelo perfecto para pensar el mundo.

La relación del cine con la historicidad es el tema de las contribuciones de Edgardo Gutiérrez y Pablo Pachilla. Gutiérrez analiza la imagen-barro bajo el modelo de la imagen-pulsión deleuzeana en algunas obras del cine nacional. Así, la imagen del barro, como fuente ontológica de nuestra cultu-

ra, apunta al retorno a lo elemental o a la vida inorgánica de las cosas, que lleva a una indistinción entre hombres y naturaleza. Por su parte, Pachilla analiza el cine de Tarantino a través de la imagen-palimpsesto. A diferencia del amante del cine y del crítico culto de la segunda posguerra, este cine encuentra su condición en el consumidor cinéfilo radicado en cualquier lugar del planeta, cuya sensibilidad estética está moldeada por la cultura popular. La imagen-palimpsesto, variante de la imagen-tiempo, define así la relación del lenguaje cinematográfico de Tarantino con el pasado.

Los procesos de subjetivación en el cine también están presentes en el libro. Rafael Mc Namara aborda en este sentido la obra de David Lynch a partir de la imagen de la oreja amputada como metáfora del sistema pared blanca-agujero negro de *Mil mesetas* (1980). Este sistema que articula significancia y subjetivación marca el nacimiento de la rostridad como régimen de signos mixto. La clave del cine del norteamericano no residiría en un sistema de centralización recursiva que conjura toda línea de fuga (“no hay fuera de texto”) sino en la utilización del montaje para incorporar el fuera de campo y su función deseante dentro del encuadre. Karina Zaltsman analiza, por su parte, los films del guionista Charlie Kaufman. Allí el uso de la autorreferencialidad, la hipertextualidad y la recursividad introduce un espacio de crítica inmanente a la propia práctica cinematográfica, sus roles y condiciones de producción. Sus efectos sobre la imagen, la construcción del tiempo y del espacio ponen de manifiesto la imposibilidad de acción de sus protagonistas y su condena al solipsismo. La salida sólo se alcanza a través de la desubjetivación.

La revolución y la violencia son el eje de tres de los artículos. Las contribuciones de Juan Dardón y Alonso Zengotita abordan en este sentido el cine de Kitano. Mientras Dardón interpreta la obra del japonés desde un enfoque filosófico existencial basado en los conceptos freudianos y bergsonianos de chiste, humor y risa, Zengotita se ocupa de la violencia a partir del concepto de imagen-pulsión. Para Dardón el juego y la risa, como puro placer, son en la obra de Kitano la afirmación lúdica de la libertad ante la muerte. Zengotita, en cambio, entiende que las imágenes de Kitano desarrollan una forma de violencia que autogenera su propio sentido en el puro juego o en la pura violencia, dando así lugar a espacios discretos de liberación que se desmarcan del mundo del interés. Por su parte, Gustavo Romero opone al nihilismo crítico de la izquierda cinematográfica de Godard el anarco-constructivismo del Glauber Rocha. En Rocha habría una crisis fundante ya que “el pueblo es lo que falta”. Esa ausencia demanda una crítica del mito y, en consecuencia, la invención del pueblo que permita la superación del nihilismo crítico. En ese sentido, propone una noción de “codificación estratégica” que revitalice la revolución como acontecimiento.

Del problema de la expresividad en la imagen cinematográfica también se ocupan los autores. Ana Lía Gromick critica el tratamiento deleuzeano de los efectos sonoros a partir del cine de Zhang Yimou. Identifica allí un déficit e introduce, en este sentido, el concepto de imagen-acusmática, ligado a la tradición fenomenológica. Lo acusmático libera al efecto sonoro de la referencia a la fuente que lo produce para tomarlo como entidad autónoma. Una estética de la recepción sonora suple entonces un déficit de la ontología del cine deleuzeana. Olga Scarpatti, por otro lado, extrapola la dualidad gnoseológica sujeto-objeto al cine de Kaurismäki y propone el despliegue de dos tipos de imágenes: la imagen gestual y la imagen objetual. Mientras la primera se define por la inexpresividad de los rostros de sus protagonistas, la carencia de afectos y acciones mínimas, la expresividad de la imagen objetual está puesta en los objetos. Al gozar de una cierta libertad inmanente, ellos son capaces de valerse por sí mismos y mostrar su potencial expresivo, sin rastros de subjetivación.

Una sección enteramente dedicada a las biografías de los cineastas estudiados cierra el libro. Muchos de ellos no fueron considerados en los estudios de Deleuze y, en ese sentido, estos nuevos caminos trazados por los autores amplían la aplicabilidad de su programa y resultan en la formulación de nuevos tipos de imágenes. Así, tanto la orientación general de la investigación como los resultados parciales condensados en cada uno de los artículos resultan una contribución a la extensión de la investigación deleuzeana sobre el cine. Sin embargo, en la medida en que el libro no inscribe su reflexión en el marco de las actuales condiciones que afectan a la imagen, no avanza sobre una revisión crítica de la conceptualidad deleuzeana. Muy especialmente en lo que respecta a la definición que hace de los “grandes directores” pensadores de la imagen. ¿Es la imagen, en su materialidad, la que piensa? ¿O son los grandes pensadores que la hacen pensar volviéndola modelo perfecto del mundo para la mirada filosófica, subordinándola así nuevamente al espíritu?

Lo que hoy se presenta como un problema para un estudio de este tipo es la identificación entre la imagen y el cine, la imagen y el arte. Las crisis insinuadas en el libro (la segunda Guerra Mundial o el devenir del cine político latinoamericano, según las concebía Deleuze) no alcanzan el núcleo de la transformación radical en las condiciones contemporáneas de producción, circulación y consumo de las imágenes. El estudio de la imagen no puede ceñirse ya a su formulación bajo la mirada de la cámara cinematográfica. Las imágenes actuales, digitales y pobres, están sujetas al reciclaje infinito y al alcance de sus estrategias de viralización. Más que nunca abandonaron la pretensión de construir un lenguaje artístico para acercarse entonces al elemento archivístico del soporte digital. En la inspiración materialista que se deja leer en el programa deleuzeano, pensar la imagen sería entonces

pensar la imaginación que desborda al arte. Los caminos de la imagen han sido y son más amplios que los caminos del cine, desafían su ontología y los límites que impone todo lenguaje artístico.

Marcos Perearnau y Javier De Angelis

**Giorgio Agamben, *Che cos'è reale? La scomparsa di Majorana*, Vicenza, Neri Pozza, 2016, 80 pp.**

Si en *Che cos'è la filosofia?* (2016) Agamben mostró cómo la ciencia al devenir técnica abandonó el conocimiento de lo real en favor de su dominio, este libro continúa este planteo a partir de una ontología de la probabilidad como ficción que permite el gobierno de los fenómenos a través de una suspensión de lo real. La exposición de tal ontología posibilita –quizás parodiando a la ontología como rama del *giallo*– una hipótesis no psicológica para la desaparición de Ettore Majorana.

Ettore Majorana, profesor de física teórica en Nápoles y colaborador de Enrico Fermi, el 25 de Marzo de 1938 a las 22:30 se embarca en un buque hacia Palermo. La policía se ocupa de rastrearlo sin éxito, afirmando su suicidio, mientras que para su familia esto es inaceptable. Desde entonces las leyendas se multiplicaron: una, por ejemplo, sostiene que Majorana optó por vivir en Argentina. El día del embarque escribe dos cartas, una dirigida a su colega Carrelli, y otra a su familia. La primera no parece indicar un suicidio, mientras que la segunda sí, dando a conocer su único deseo: “no se vistan de negro”. Aún así, al día siguiente anuncia a Carrelli un retorno inmediato, pero nunca sucede. A pesar de las divergencias en cada carta, Agamben destaca de ellas que su desaparición no se limita a un motivo psicológico o personal sino que, como explica Majorana, su caso es diferente y no es el de una “muchacha ibseniana”. Tal particularidad es interpretada por Agamben como resto incapturable, en tanto improbable e incalculable, por el dispositivo gubernamental estadístico, contra el que escribió Majorana.

*El valor de las leyes estadísticas en la física y en las ciencias sociales* de Majorana –escrito entre su regreso de Alemania en 1933 y antes de la cátedra en Nápoles de 1977– es un paso ineludible en la fundamentación de la hipótesis ontológica sobre su desaparición. En él interpretó el cambio de paradigma de la física clásica hacia la mecánica cuántica en su carácter gubernamental, exponiendo el funcionamiento de la legalidad en cada paradigma. Mientras que en la física clásica existe un determinismo a partir de leyes naturales y la incertidumbre se da a partir de una renuncia a seguir indagando por razones prácticas, el caso en la mecánica cuántica