



Tipo de documento: Tesis de Doctorado

Título del documento: El cine y sus itinerarios técnicos Aspectos de las transformaciones de la relación entre técnica, estética y teoría cinematográfica desde el cine moderno hasta la actualidad

Autores (en el caso de tesis y directores):

Do Min Choi

Christian Ferrer, dir.

Marcelo Burello, co-dir.

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis): 2023

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR



Do Min Choi

El cine y sus itinerarios técnicos

Aspectos de las transformaciones de la relación entre técnica, estética y teoría cinematográfica desde el cine moderno hasta la actualidad.

Tesis para optar al título de Doctor en Ciencias Sociales.

Facultad de Ciencias Sociales. Universidad de Buenos Aires.

Director: Christian Ferrer

Codirector: Marcelo Burello

Buenos Aires 2022

Resumen

Esta tesis explora las relaciones entre técnica, estética e ideología en el cine. Para observar estas relaciones nos centramos en dos etapas: la etapa del cine moderno que comienza en la era de la segunda posguerra y el "cine contemporáneo", asediado por la tecnología digital. Si en la etapa del cine moderno la técnica fotográfica (imagen analógica) fue fundamental para forjar una estética y una idea de mundo (ideología), la tecnología digital en el cine contemporáneo nos obliga a repensar las relaciones de la triple coordenada (técnica, estética e ideología). Planteamos como nuestra hipótesis de que el cine mainstream contemporáneo entabla una relación de transfiguración entre técnica de la imagen (digitalización), conceptos teórico-críticos y la constitución de los contenidos narrativos; vale decir, se produce una especie de conversión de las tecnologías y los conceptos en fábula cinematográfica. Asimismo, relacionamos estas características con el capitalismo actual.

This thesis explores the relationships between technique, aesthetics and ideology in cinema. To observe these relationships we focus on two stages: the stage of modern cinema that begins in the post-World War II era, and "contemporary cinema", besieged by digital technology. If during the stage of modern cinema the photographic technique (analogue image) was essential to forge an aesthetic and an idea of the world (ideology), digital technology in contemporary cinema forces us to rethink the relationships that occur in the triple conjunction between technique, aesthetic and ideology. We propose as our hypothesis that contemporary mainstream cinema establishes a transfiguration relationship between image technique (digitization), theoretical-critical concepts and the constitution of narrative contents; that is to say, there is a kind of conversion of technologies and concepts into a cinematographic fable. Likewise, we relate these characteristics to current capitalism.

Índice

0. Introducción. Presentación de la problemática. Hipótesis. Presentación de objetivos. Actividades y cuestiones metodológicas. Descripción de los capítulos.

1. De la ontología del cine de André Bazin a la sospecha ideológica en la técnica cinematográfica de Comolli. La idea de realismo baziniano. Cine, técnica e ideología.

2. La transición hacia la contemporaneidad (Deleuze y Rancière).

La transformación de la idea de crítica. Guy Debord y el pesimismo crítico. La cuestión del arte y sus regímenes. La crítica moderna-posmoderna. Emancipación, igualdad y sentido estético. La cuestión del reparto y la estética. Saber sobre el mundo y redistribución de lugares.

3. Rancière y el lugar del cine. El lugar de Hitchcock.

4. ¿Cómo pensar la virtualidad con relación a la tecnología?

Reproducción técnica y fábula (Toy Story). Lo otro de la imagen y la cuestión de la huella de lo real. Desórdenes de la memoria.

5. Manipulación técnica, percepción de la materia y comunismo.

Dziga Vertov, las invenciones de la segunda revolución industrial y la euritmia del mundo.

6. Cinefilia y modernidad artística. Distancia uno. Distancia dos: cine y

política. Distancia tres: cine y teoría.

7. La relación polémica entre Deleuze y Rancière. Las contradicciones y la paradoja. Dos imágenes que son una.

8. Conclusiones

9. Anexo: Presentación del pensamiento de Gilbert Simondon

10. Bibliografía

Ilustraciones: *El circo* p. 25, *El globo rojo* p. 26, *Nanuk el esquimal* p. 28, Retrato de Bazin p. 29, Retrato de Henri Langlois 32, *El ciudadano Kane* p. 48, *Faces* p. 52, *El hombre de la cámara* p. 55, *Moneyball* p. 65, *Agamenon* p. 76, *Holy Motors* p. 85, El chico de la bicicleta p. 89, La gran apuesta p.90, *Holy Motors* p. 92, *Mad Med* p. 98, *Vertigo* p.100, *The Matrix* p. 104, *El ejército de las tinieblas* p. 113, *Toy Story* p. 115, *Be Kind Rewind* p. 119, Roger Federer p. 127, *El gran pez* p. 128, Retrato de Wyndham Lewis p. 146, Escultura de Alberto Giacometti p. 149, *El hombre de la cámara* p.154, *Histoire(s) du cinéma* p.156, *El héroe sacrílego* p. 163, *El resplandor* p.170, *Garras humanas* p.181.

0. Introducción

Presentación de la problemática

Desde la gestación del cine moderno y su teorización hecha por André Bazin (1966) en las décadas del 40 y 50, de la que derivan, a propósito de sus condiciones técnicas, las consecuencias estéticas del realismo cinematográfico, existe un largo recorrido hasta el cine contemporáneo, que incluye la decisiva irrupción de la era digital para pensar el cine actual. En un principio, nuestro objeto de investigación es la relación entre el desarrollo tecnológico y las dimensiones estéticas del arte cinematográfico, de cómo se pensó esta relación teórica a través de las diversas etapas del cine. Para este propósito, que venimos estudiando hace ya dos décadas, nos guiaremos principalmente a través de la tradición francesa en las investigaciones de André Bazin, Jean-Louis Comolli (*Cahiers du cinéma*), Jean Baudrillard, Bernard Stiegler, Gilles Deleuze y Jacques Rancière. Cada uno de estos autores y sus teorizaciones pertenecen a décadas diferentes y sucesivas: fines de los 40 y 50 Bazin, fines de los 60 y 70 Comolli, década del 80 y 90 Baudrillard, Stiegler, Deleuze y Rancière. Asimismo, ubicamos esta coordenada (técnica y estética) en las temporalidades que atraviesan las distintas fases del cine a las que identificaremos como cine moderno, cine político y cine contemporáneo. Podríamos decir que en cada una de ellas hay una reconfiguración teórica con respecto a la técnica de la imagen y, consecuentemente, una transformación del arte y la cultura. Apuntamos a captar en el cine algunas de estas mutaciones, ya que no son meras condiciones exteriores a las obras cinematográficas sino que son interiores e implican, muchas veces, una fabulación o una fantasía sobre el estado tecnológico. Podemos, de hecho, establecer distintas relaciones entre técnica y estética en el cine: la técnica como condición estética (realismo baziniano), la técnica como ideología (Comolli) y, por otro lado, la tecnología como contenido fabulado y la tecnología de la imagen como concordancia con el estado contemporáneo. Cabe señalar que algunos de estos temas lo hemos trabajado en textos previos (Choi, Domin, 1999, 2011, 2013, 2015, 2018) y lo hemos tomado con reformulaciones y reescrituras a en función a la hipótesis planteada en esta investigación.

Hipótesis

Gran parte de las posibilidades y las condiciones para pensar estas cuestiones que describimos comienzan en la década del 90 con el cambio tecnológico, ya que la legibilidad de cada etapa tecnológica se puede analizar retrospectivamente estableciendo las rupturas y los cambios. Ahora bien, la irrupción de lo digital ha impactado de modo muy diverso en las diferentes cinematografías. Por un lado, la creación de las cámaras DV de bajo costo ha posibilitado la producción de un cine artesanal, reafirmando el lado documental del cine. Fenómenos como el *Dogma* o cineasta como Raúl Perrone son impensables bajo otro régimen tecnológico. La tecnología digital además ha cambiado en gran escala la distribución; como sabemos, las plataformas de *streaming* han creado nuevas perspectivas del consumo y de la producción de los contenidos mediante el uso de los algoritmos que modulan la subjetividad de los espectadores. Por otro lado, la tecnología digital cambia la cualidad misma de la imagen. Posibilita lo que se ha denominado “*la mutabilidad absoluta de la imagen*” (Sloterdijk, 2011: 28) y la emergencia de la animación a través del cálculo y diseño informático. Películas animadas como *Toy Story* a *Life of Pi* pasando por *Jurassic Park* y *The Matrix* (sólo para nombrar algunos films que analizamos en nuestra investigación) pertenecen a este nuevo paradigma tecnológico del cine. Así, nuestro centro de interés consiste en observar las relaciones entre técnica y estética y sus desplazamientos, que, en el cine contemporáneo, concierne tanto a las imágenes como a los modos de narración.

Para plantear nuestra hipótesis, que establece la existencia de un nuevo régimen para el presente del cine, es necesario tener en cuenta dos antecedentes: 1) la hipótesis idealista, la de André Bazin (1966), que dice que las ideas y la imaginación del hombre hicieron posible la emergencia de la técnica del cine; y 2) la hipótesis materialista, de Comolli (1969-1971), según la cual la economía condiciona las innovaciones técnicas, y a su vez la técnica condiciona la ideología y la estética. Estos antecedentes funcionan para nosotros como “límites teóricos” para el abordaje del cine contemporáneo. En contraste con estas posturas derivamos nuestra hipótesis, que en parte se debe a la teoría del cine de Jacques Rancière

(2005, 2011, 2012) que ubica el cine dentro de los regímenes del arte: ético, representativo y estético. Para Rancière (2011, 2014) el régimen ético pertenece a la concepción platónica del arte que lo define en relación al ser y a la verdad, así el arte sería un simulacro en relación a las Ideas. Mientras que el régimen representativo define el arte ya no en relación con el ser sino por sus principios constructivos, por su modo de hacer, es la etapa en que el arte privilegia la *mímesis* y la *poiesis*. Es la concepción aristotélica del arte. En este régimen se definen las distintas jerarquías de las artes, se establecen los grandes géneros y sus leyes de verosimilitud, estamos en la etapa de las poéticas (Aristóteles, Horacio, Boileau). Finalmente, el régimen estético nace a fines del siglo XVIII y tiene que ver, para Rancière, con un pensamiento que identifica un nuevo régimen del arte. Éste ya no se define por su modo de hacer sino por su modo de ser sensible, en el que una serie de pares de contrarios tiene lugar: el hacer y no hacer, el *pathos* y el *logos*, lo consciente y lo inconsciente, etc. Ahora bien, al nacer el cine como régimen estético (registro) no le queda otra que conquistar el régimen representativo (narración) para volverse arte, de ahí que la fábula cinematográfica sea siempre una fábula contrariada. Esta característica del cine hace que lo sensible se **transfigure** en lo inteligible según Rancière (2005: 112) resolviendo de plano la dicotomía platónica: *“si el cine revoca el viejo orden mimético, es porque resuelve la cuestión de la mímesis en su raíz: la denuncia platónica de las imágenes, la oposición entre la copia sensible y el modelo inteligible.”* Ahora bien, para nosotros el cine contemporáneo pertenece a un nuevo régimen que tiene su fundamento no sólo en las novedades en cuanto a la producción y a la distribución, sino en las relaciones entre la fábula, los conceptos crítico-teóricos, la cualidad de las imágenes y las condiciones tecnológicas. Por eso *planteamos como hipótesis de que el cine mainstream contemporáneo entabla una relación de **transfiguración** entre técnica de la imagen (digitalización), conceptos teórico-críticos y la constitución de los contenidos narrativos; vale decir, se produce una especie de conversión de las tecnologías y los conceptos en fábula cinematográfica en el despliegue sensible de las imágenes.*

Creemos que nuestra hipótesis de la transfiguración es una instancia que recorre toda la historia del cine, aunque articulada de forma distinta. En la teorización de Bazin sobre el realismo cinematográfico nos encontramos con una imposibilidad de hacer lecturas metafóricas o alegóricas dada por la impronta técnica del registro de lo real. Al privilegiar en la imagen cinematográfica la idea de huella (como transfiguración de lo real) termina abogando por la desaparición del cine en su destino moderno. Por otro lado, Comolli y los *Cahiers du cinéma* de los años 60 y 70 consideran la técnica cinematográfica en relación con la ideología; así, la técnica en vez de revelar la ambigüedad de lo real se convierte en una “transfiguración” ideológica que oculta y refracta la verdad del cine y del mundo. Además, las distintas emergencias de las técnicas cinematográficas están aquí en función de la demanda económica, por ende ideológica. Lo que está en juego consiste en que el montaje y la técnica del registro con sus leyes ópticas, en su etapa clásica, estarían en función de una percepción burguesa que desconoce el funcionamiento significativo. Por último, en la contemporaneidad, la tecnología digital a la vez que se convierte en la base del cine mantiene una relación de transfiguración (en los casos que estudiamos) con respecto al despliegue de la fábula. Así, la tecnología de producción, la narración y el despliegue sensible de las imágenes entablan una nueva relación con respecto a las etapas previas señaladas.

Esta hipótesis está también en relación con la nueva era cultural: la crisis de una cierta idea de “crítica”, señalada principalmente por Jacques Rancière. Esta crisis tiene como paralelo que los mecanismos a través de los cuales ciertas teorías, como la teoría cultural de la posmodernidad o la teoría de la globalización, se incorporan no ya al marco interpretativo de ciertas obras cinematográficas, sino que forman parte de la construcción de su fábula o *diégesis*. Este punto complementa la hipótesis de la transfiguración en fábula de las nuevas condiciones tecnológicas, ya que en diversas manifestaciones del cine *mainstream* podemos observar que ciertas teorías forman parte de su condición de producción (*Toy Story*, *Iron Man*, *The Matrix*, etc.).

Es evidente, además, que nuestra hipótesis requiere contemplar dimensiones vinculadas a la historicidad de la imagen. Analizando la teoría barthesiana del “eso

ha sido” de la fotografía, Rancière (2011: 78) señala que el precio que debe pagar la deducción de la especificidad del cine (Bazin) y la fotografía (Barthes) a partir del mecanismo técnico es el olvido de la historicidad de las relaciones entre “*las imágenes del arte, las formas sociales de la imaginería y los procedimientos teóricos de la crítica de la imaginería*”. Siguiendo esta línea de reflexión analizaremos las películas contemporáneas, no sólo teniendo en cuenta la nueva cualidad de la imagen (pérdida de la indicialidad, mutabilidad plástica, animación por diseño informático) sino también este “olvido de la historicidad”.

Presentación de objetivos

A partir de estas relaciones, nuestros objetivos generales son:

- 1) Trazar un recorrido teórico del vínculo entre cine y técnica que abarque desde la ontología de A. Bazin (1966, 1977, 1998) hasta la filosofía de la técnica de B. Stiegler (1994), la filosofía del cine de Gilles Deleuze (1984, 1987) y la de Jacques Rancière (2011, 2014) pasando por las conceptualizaciones de J.-L. Comolli (1971-72) y P. Bonitzer (1971-72) entre otros, a fin de pensar el estatuto del cine contemporáneo.
- 2) Explicar el estatuto que poseen algunas de las imágenes cinematográficas actuales, considerando el rol que en su constitución tienen las fábulas, la mutación tecnológica y los conceptos críticos-teóricos.

A su vez, los objetivos específicos son:

- 1) Analizar un corpus de films teniendo en cuenta una historización de su relación con la técnica, las relaciones que el cine entabla hoy con las nuevas condiciones tecnológicas de una cultura hipermediatizada (e.g. digitalización de las imágenes y sonidos, circulación global a través de nuevos dispositivos de comunicación).
- 2) Presentar diálogos, influencias y debates entre diferentes teorías que abordan el cine y la técnica para dar cuenta de sus posturas, necesidades, déficits y virtudes.
- 3) Indagar cómo, en la actualidad, en el contexto de la crisis del pensamiento crítico, éste último se articula narrativamente en el cine *mainstream*.

Tomar este recorrido heterogéneo es necesario porque las mutaciones de las condiciones técnicas no sólo han cambiado efectivamente las imágenes

cinematográficas y las posibilidades estéticas y narrativas sino también han dado lugar a teorizaciones que articulan las distintas etapas del cine.

Actividades y cuestiones metodológicas

Las principales tareas a las que nos enfrentamos fueron la recolección de materiales, la constitución del corpus inicial y el definitivo, la construcción de un aparato bibliográfico acorde con el campo trazado objeto de la investigación, el análisis y la lectura a partir del visionado de films y, finalmente, las sucesivas etapas de escritura de los documentos que recogen el resultado del proceso investigativo. La investigación se focaliza en fenómenos de producción. Por ende, no nos proponemos realizar trabajos de campo con respecto a la recepción y al consumo. Como nuestra preocupación central son los efectos estéticos que se proponen los textos, tampoco creemos necesario complementar el corpus con entrevistas a los agentes de las distintas etapas de producción y recepción.

En cuanto a la relación entre lenguaje-objeto y metalenguaje nos ubicamos, en un principio, en la posición tanto del posestructuralismo como de la hermenéutica que afirman la no existencia del metalenguaje (Culler 1992). Es decir, consideramos que films y discursos teóricos se encuentran en un mismo nivel. Apuntemos algunas cuestiones sobre la complejidad que tiene esta cuestión.

“No hay metalenguaje” ha sido, si se quiere, la base “metodológica” que hemos tomado para guiar nuestros análisis y lecturas, a pesar de que justamente nos detenemos a observar la relación que un cuerpo teórico establece con un corpus de obras. Como sabemos, para la “deconstrucción” un texto siempre está “enmarcado” por su propio comentario. De ahí que, para Derrida, el propio texto literario contiene su propia teoría. No hay texto que no contenga una mínima distancia interpretativa con respecto a su contenido inmediato. De esto resulta que la interpretación de un texto está en el mismo nivel que su “objeto”. Por su lado, la hermenéutica considera la interpretación de un mito, por ejemplo el mito de Edipo hecha por Freud, una variación del propio mito. Es en este sentido que no hay jerarquías entre los discursos artísticos y los teóricos. Este borramiento de los límites de los discursos

lleva a una poetización de la teoría. Jürgen Habermas (1989: 231) resume esta estrategia de la siguiente manera: Para Derrida

1) La crítica literaria no es una empresa primariamente científica, sino que obedece a los mismos cánones retóricos que sus objetos literarios. 2) Entre filosofía y literatura está tan lejos de haber una diferencia de géneros, que los textos filosóficos pueden abordarse en sus contenidos esenciales en términos de crítica literaria. 3) La primacía de la retórica sobre la lógica significa la competencia general de la retórica en lo tocante a las cualidades generales de un plexo textual que todo abraza, en el que en último término quedan disueltas todas las diferencias de géneros; así como la filosofía y la ciencia no constituyen universos propios, tampoco el arte y la literatura constituyen un reino de ficción que pueda afirmar su propia autonomía frente al texto universal.

Por su parte, según Slavoj Žižek (1992: 201) estas posturas de la deconstrucción y la hermenéutica se diferencian de la posición de Lacan en tanto y en cuanto para éste *“el metalenguaje no es sólo una entidad imaginaria sino real en el sentido estricto lacaniano, es decir, es imposible ocupar la posición de aquel.”* Pero lo real no se puede alcanzar y tampoco se puede eludir. Esta imposibilidad produce una paradoja:

la única manera de eludir lo Real es producir un enunciado de puro metalenguaje que, por su patente absurdo, materialice su propia imposibilidad: a saber un elemento paradójico que, en su misma identidad, encarna la otredad absoluta, la hendidura irreparable que hace imposible ocupar una posición de metalenguaje.” (Žižek 1992).

El resultado de esta imposibilidad para Derrida es la “diseminación”, mientras que para Lacan es la “excepcionalidad” del “al menos uno” del *falo* que ocupa este lugar paradójico, un significante que indica su propia imposibilidad, en tanto que “en su positividad misma es el significante de la “castración”, es decir, de su propia falta.” (Žižek 1992: 202).

Más allá de las discusiones sobre el estatuto del metalenguaje, en este trabajo hemos tomado un camino “sencillo”, relacionar los textos teóricos con las películas teniendo en cuenta esta paradoja central.

Por último, y para orientarnos en términos históricos, hemos considerado las periodizaciones que se consolidaron con las teorías de la posmodernidad (Jameson 1995, 1996, 1999, 2013, Harvey 2007, 2012, 2016, Anderson 1995, 1997, 2000). En esta serie de autores podemos ver de diferente forma articulaciones entre

cultura, economía, política e innovaciones tecnológicas. Aquí ofrecemos una síntesis:

- 1) S. XVII - 1984 - Motores de vapor manufacturados - Capitalismo mercantil – Realismo;
- 2) 1848 - 1880 - Motores de vapor en máquinas - Capitalismo mercantil – Realismo;
- 3) 1880 - 1940 - Motores eléctricos y de combustión - Capitalismo monopolista - Arte moderno (crítica de la alienación); y
- 4) 1940 - 1960 - Sistemas eléctricos y nucleares hechos por máquinas - Capitalismo multinacional - Arte y cultura posmoderna.

En el caso del cine podemos ver las mismas etapas (realismo, cine moderno y cine posmoderno) en un tiempo más corto. La etapa del realismo va de 1920 a 1940, la etapa del cine moderno va de 1940 a 1970 y la etapa del cine posmoderno comienza en 1970. Existen muchas periodizaciones, pero si tomamos esta en particular el cine tiene un estatuto especial en cuanto a su temporalidad. Además, en el caso del cine hay que considerar más bien la innovación tecnológica de la reproducción de imágenes: de la imagen analógica a la imagen digital. Trataremos de analizar qué tipos de relaciones se establecen entre estas instancias para el abordaje de nuestro objeto que es el cine contemporáneo.

Descripción de los capítulos

En **el primer capítulo** abordamos la ontología del cine de Bazin y lo contrastamos con la sospecha ideológica en la técnica cinematográfica de Comolli. La idea de este capítulo es dar cuenta de las teorizaciones de estos autores bajo el eje entre técnica cinematográfica y estética en el caso de Bazin y técnica cinematográfica e ideología en el caso de Comolli, al mismo tiempo que contextualizar la emergencia de sus pensamientos.

En **el segundo capítulo** exponemos en principio las teorías de Deleuze y Rancière, señalamos en este proceso el cambio de eje con respecto a Bazin y los *Cahiers du cinéma* de los 70. Asimismo abordamos la idea de crítica de Guy Debord y el pesimismo crítico en el contexto de crisis de la idea de la crítica modernista.

En **el tercer capítulo** desarrollamos el comentario de Rancière sobre el lugar que ocupa Hitchcock en la historia del cine y lo relacionamos con el régimen estético; en este contexto, analizamos cómo es posible la relación entre imagen, conceptos y fábula.

En **el cuarto capítulo** nos adentramos a pensar la virtualidad con relación a la tecnología. Asimismo relacionamos la reproducción técnica y fábula demostrando cómo películas como *Toy Story* contienen su propia teoría. Indagamos sobre la otredad de la imagen y la cuestión de la huella de lo real y relacionamos los dispositivos de registro con los desórdenes de la memoria.

En **el quinto capítulo** analizamos la relación entre cine, técnica y concepción del mundo, que oscila entre la percepción de la materia y el comunismo. La respuesta de Dziga Vertov a las incongruencias del marxismo y la euritmia del mundo.

En **el sexto capítulo** desarrollamos la relación entre cinefilia, la crisis de la crítica y la modernidad artística para establecer las distancias irreductibles del cine con relación a la política y la teoría, para afirmar la necesaria postura de aficionado que implican las investigaciones y los pensamientos sobre el cine.

En **el séptimo capítulo** recreamos la relación polémica entre Deleuze y Rancière para ubicar las contradicciones y las paradojas de las teorías que intentan plantear la alegorización de los conceptos filosóficos con respecto a la fábula cinematográfica.

En la **Conclusión** relacionamos e integramos los distintos tópicos que trabajamos en nuestra tesis.

Capítulo 1.

La ontología del cine de André Bazin a la sospecha ideológica en la técnica cinematográfica de Jean-Louis Comolli

Según sugiere Bernard Stiegler (1994) es posible caracterizar las etapas históricas según las técnicas de producción y reproducción de las imágenes. Así, en la modernidad, en cuanto a la reproducción masiva de las imágenes debemos ubicar la fotografía, el cine, la televisión y la imagen digital. Con el cambio de era, en el campo de la visión, que siempre está atravesada por una historia técnica, se dan las condiciones para pensar la era analógica. En efecto, pasamos de *la era de la reproducción técnica analógica a la era de la producción y reproducción digital* de las imágenes. Una época de diseño asistido por ordenadores que toca no solo a la fotografía y al cine sino también, como señala Jonathan Crary:

a la holografía sintética, los simuladores de vuelo, la animación digital, el reconocimiento automático de las imágenes, el trazado de rayos, el mapeo de texturas, el control de movimiento, los cascos de realidad virtual, la generación de imágenes por resonancia magnética y los sensores multiespectrales no son sino algunas de las técnicas que están reubicando la visión en un plano escindido del observador humano. (2008: 15)

Crary agrega que son estas transformaciones las que nos permiten pensar las épocas anteriores con relación a la técnica de las imágenes.

Pero antes de sumergirnos en la teoría baziniana sobre el realismo cinematográfico, que pertenece plenamente a la era analógica, tratemos de describir someramente nuestra era digital para ver el contraste y sacar algunas conclusiones provisionarias. Según Byung-Chul Han (2021) actualmente vivimos de pleno en la sociedad de la información, que se caracteriza por la desaparición de las “cosas” a favor de la comunicación basada en la informática (sin violencia, sin autoritarismos aparentes al menos en Occidente). La digitalización hace desaparecer las cosas, porque las cosas ya están informatizadas de antemano. Si antes de la digitalización el entorno humano estaba compuesto de “cosas” que estabilizan la vida humana, actualmente ya dejamos de habitar el mundo compuesto de “cosas”, ya que habitamos

mayormente espacios virtuales (nubes, redes sociales). Esto implicaría, según Han, el fin de la “facticidad”. La pregunta que debemos hacer es ¿en qué medida este cambio tecnológico afecta al cine y de qué manera? Sobre todo, ¿qué consecuencias trae para la teoría baziniana del realismo?¹ Según la perspectiva de Gilles Deleuze (1987) el realismo baziniano se elabora bajo la premisa fenomenológica que tiene como anclaje el mundo compuesto de “cosas” y de “hechos”. Ya que el cine realista registra ese mundo y pretende captar acontecimientos. Lo que se ha transformado es aquello de “ser-en-mundo” heideggeriano, vale decir, el modo de habitar el mundo, si el cine realista era inseparable del “habitar en el mundo”, ya que el cine, con su técnica de registro, sería una especie de “habitar con”, mientras que hoy el cine en la era digital ya no puede establecer una continuidad con nuestro mundo puesto que la noción de habitar y nuestra experiencia de mundo se han alterado. Entonces, podríamos decir que hoy no habitamos el mundo con las cosas sino que convivimos junto a las virtualidades generadas por una tecnología y el viejo cine ya no establece una continuidad con el mundo sino que ha perdido su anclaje y referencia. Ya no estamos seguros de qué experiencias son posibles. *“La verdad digital es volátil, no hay sostén.”*, nos señala Han (2021). La información pierde referencia con respecto a la realidad: eso es lo que algunos llaman “hiperrealidad” (Jean Baudrillard, 2011). En esta hiperrealidad, la eficacia reemplaza a la verdad de los hechos. Cuando André Bazin trata de definir la cualidad de la imagen cinematográfica dice, entre otras cosas, qué es una imagen en la que podemos creer, la imagen analógica funda así una nueva creencia. Al ser una huella de lo real la imagen cinematográfica tiene esa cualidad, la cualidad del registro en la que podemos creer. Con la imagen digital y la informatización del mundo la creencia en el registro se debilita. Bajo estas condiciones ¿qué sentido tiene todavía el realismo baziniano?

Entonces, en este capítulo vamos a analizar el impacto de la técnica en la ontología del cine del realismo baziniano para confrontarla con las condiciones actuales de la

¹ Sobre el tema del “nuevo orden informacional” véase el texto profético de Gilles Deleuze (1995) “Post-Scriptum sobre la sociedad de control”, Pierre Lévy (2000), Derrick de Kerckhove (1999) y la síntesis que hace Flavia Costa (2021) entre situación social y tecnologías de control.

tecnología de reproducción de las imágenes y sus adopciones sociales. Como sabemos la teoría baziniana encuentra sus razones en la 2da posguerra mundial, teniendo como compañero de ruta al *neorrealismo italiano* como movimiento cinematográfico fundamental para esta teoría. La novedad de la teoría baziniana consiste, para nosotros, en articular la dimensión técnica del cine con su dimensión estética. Thomas Elsaesser sugiere que las teorías del cine no son sino distintas reflexiones sobre “*la muerte del cine*” o “*las muertes del cine*”:

la muerte de cine primitivo dado por la narración clásica de los años 20, la muerte del cine mudo por el sonido en la década del 30, la muerte del sistema de estudios por la televisión en la década del 50, la decadencia de la cinefilia por el cierre de los cines de barrio en la década del 70, la muerte de la proyección por el VHS en los 80, la muerte del celuloide por la digitalización en los 90. (Elsaesser, 2011: 3).

En cada crisis y renacimiento podemos decir que está implícita una renovación técnica. ¿Cómo ubicar a Bazin en estas rupturas? Lo que queremos señalar es lo siguiente: el realismo baziniano consiste en poner en concordancia el hecho del registro técnico con la estética del realismo, que desarrollaremos más adelante. Por otro lado, veamos otro señalamiento: la dificultad de dar respuestas a las articulaciones entre técnica y sociedad. De todos modos, se puede partir de algunos datos en esta articulación para estimar las características del cine. Como señalan Derry y Williams (1998) “*Hacia el 1900 la fotografía, que al principio era simplemente denominada “el nuevo arte”, desempeñaba un papel indispensable no solo en la ciencia y en la medicina, sino también en todo el campo de la industria y el comercio.*” Y agregan:

la cinematografía, a pesar de que su interés especial reside en el hecho de que es uno de los pocos medios artísticos creados por la era mecánica, y de que su desarrollo se vio alentado principalmente por las necesidades del negocio del espectáculo, también ha contribuido considerablemente -durante estos últimos años - a las investigaciones de las que cada vez depende más el desarrollo tecnológico. (Derry y Williams, 1998: 937).

A partir de estas observaciones podemos extraer algunos impactos obvios en la vida social de la fotografía y el cine: dado que si la fotografía se considera aún una forma de arte y su impacto en la vida social se extiende más allá de su ámbito estético, podríamos decir que más allá de su importancia en la ciencia, en la

medicina, en la industria y el comercio, es posible señalar su relevancia en el periodismo, en la criminología y en el control social. Por otro lado, como bien se sabe, el cine, con base fotográfica, se ha valido de esta técnica para construirse como industria del espectáculo desde el principio del S. XX. Ahora bien, la virtud de la teoría del cine de Bazin y del neorrealismo consiste en señalar que ni la técnica cinematográfica ni su estética tienen como esencia el espectáculo, sino una función de revelación y conservación de lo real. Ya que cuando André Bazin (1966) construye su ontología del cine trata de derivar su “ser” desde las condiciones técnicas. La novedad del cine y la fotografía consiste en el registro de lo real, de ahí que Bazin decida llamar a la imagen cinematográfica como “*imagen-hecho*”, ya que el cine debía convertirse en un arte del registro. Esta condición deriva hacia una postura estética, la del “*realismo cinematográfico*”. Ahora bien, ¿qué es la técnica para Bazin? Es una mediación para superar lo que él llama “*la resistencia de la materia*”. Su idealismo lleva a considerar que la idea de cine ya estaba en la mente de los hombres y la técnica posibilita su actualización, su realización. Entonces, en este capítulo analizamos esta manifestación teórica y con sus ejemplos cinematográficos en el contexto histórico de la segunda mitad del siglo XX en Europa, teniendo como objeto principal la relación entre técnica y ontología del cine, técnica y producción estética y las formas críticas que derivan de ellas.

Así, podemos interrogarnos por la actualidad de la teoría baziniana del realismo para ver el contraste tecnológico con respecto a la imagen digital, eso podría engendrar una configuración entre estado tecnológico y estética con relación al pensamiento crítico que se va modificando en estas dinámicas de relación. Así, no vamos a considerar los planteos de Bazin como un pensamiento intempestivo que hubiera afirmado su valor a contracorriente de las cosas y de su tiempo. Ya que si bien sus elecciones implican, a veces, un fondo de polémica, nunca basó su actividad de crítico en la desmitificación, sino más bien en todo lo contrario, Bazin quería ser consecuente con el estado cultural que implicaba la situación de la posguerra y cómo el cine podía ayudar a un renacimiento espiritual después de la catástrofe civilizatoria que implicó la Segunda Guerra Mundial. De este modo, como

señala Jean Narboni², si algo caracteriza a su escritura es un principio de delicadeza: ni bizantinismo, ni preciosismo, no hay en él júbilo destructivo por películas que no le gustan, sino que siempre quiso estar en consonancia con respecto a su propio tiempo que le tocó vivir. Esto no implicó que no haya tenido sus momentos de polémica. Por ejemplo, cuando habla a favor de la adaptación en el cine, elaborando la noción de “cine impuro“, se inclina por el trabajo de Robert Bresson en detrimento de la dupla de guionistas Aurenche-Bost que representaba en la década del 50 la postura académica con respecto a la adaptación literaria. Pero no sólo polemiza con “*ciertas tendencias del cine francés*” que representaban Aurenche y Bost, sino también con pensadores de la talla de Jean-Paul Sartre en su valoración de la película como *El Ciudadano* y con Guido Aristarco con respecto al neorrealismo italiano. En todas estas polémicas hacía intervenir la relación entre técnica y estética cinematográfica. Por otro lado, Bazin elabora una ontología del cine apoyada en la mutación técnica que implicó la invención de la fotografía y buscará hacer coincidir su ontología con los datos cinematográficos del momento. Cuando Bazin se interroga sobre el ser del cine no lo hace basándose en cineastas o en films concretos; vale decir, la ontología se ubica en la matriz técnica del cine más allá de la poética de algún autor en particular. Y con relación a sus usos de metáforas geológicas y zoológicas que develan aspectos de su formación, éstas están puestas para aclarar sus puntos de vista, que son siempre lúcidos y bien argumentados. Sin ánimos de saldar cuentas sobre la etapa de la ocupación y el colaboracionismo, el mundo del cine se le presentaba a Bazin como una técnica para revelar con toda su ambigüedad el misterio del mundo. Para ello Bazin recurre a cineastas como Orson Welles, William Wyler, documentalistas como Flaherty y al neorrealismo, estos son algunos ejemplos que elige luego de la Segunda Guerra Mundial para volver a “*espiritualizar el mundo*” luego de la barbarie que había sufrido la especie humana.

Como ya lo señalamos la originalidad de Bazin consiste en hacer coincidir la técnica con la estética para derivar su ontología del cine, con los datos cinematográficos del

² “Prólogo” en: Andrew, Dudley, *André Bazin*, Éditions de l'Étoile, París, 1983.

momento: neorrealismo, Welles, etc. Esto significa que más allá de los cineastas o en films concretos su ontología se ubica en la matriz técnica del cine más allá de la poética de algún autor o género. Y una vez constituida la ontología habrá tendencias que lo afirman o traicionan. Es en este sentido que podemos hablar de una estética normativa. Bazin creía firmemente que la vocación del cine consiste en ser realista, vamos a encontrar, desde esta perspectiva, manifestaciones que afirman su ser o que lo traicionan. La traición del ser del cine consiste en el pecado de la subjetividad, ya que para Bazin la ontología del cine consiste en dejar ser la realidad fuera de toda manipulación subjetiva del director. Aunque esto parezca paradójico el verdadero cineasta se convierte en autor afirmando la neutralidad, la impersonalidad.

Pero pensemos en la actualidad de esta propuesta, hoy la tradición del cine moderno ha entrado en su fase de definitiva disolución y son las tecnologías las que lo hacen posible; las imágenes en movimiento han mutado de manera radical. La carta de defunción del realismo baziniano parece definitiva; aún así, por ser tan influyente deberemos revisar, al menos sucintamente, su ontología del cine y su concepción del realismo para que en el contraste podamos ver mejor nuestro presente.

Pues bien, ya dijimos que podemos notar en los escritos de Bazin varios movimientos. Por un lado, sus escritos son tributarios de las manifestaciones cinematográficas con sus grandes nombres, que nacen o se afirman en las décadas del 40 y 50: Rossellini, Welles, Wyler, Bresson, Tati, entre otros. Además, acompañará a los nuevos realizadores que dan comienzo, por aquella época, a sus labores de documentalistas; tal es el caso de Chris Marker y el de Alain Resnais. Junto a estas elecciones, siguiendo el hilo de su presente, se convertirá en el teórico del neorrealismo, es decir de lo que hay de nuevo y de moderno en el mundo del cine o en el mundo sin más. Por otro lado, Bazin elabora una ontología del cine apoyada en la mutación técnica que implicó la invención de la fotografía y buscará hacer coincidir su teoría con los datos novedosos del momento. En Bazin la técnica nunca es independiente de la estética y la estética implica una deontología del arte. Como ya lo señalamos, cuando Bazin se interroga sobre el ser del cine no lo hace

basándose en casos de cineastas, esto significa que el ser del cine se ubica más allá del individuo o sujeto, la técnica se convierte así una instancia impersonal, virtual, y los cineastas podrán afirmar su ser o negarlo. Se trata, como veremos, de la cuestión técnica por un lado y la subjetividad por otro, de cómo hacer coincidir ambas instancias. El deber del cine, para Bazin, consiste en revelarnos de la mejor manera posible el misterio de la realidad, evitando el punto de vista subjetivo. Pero, la paradoja central de esta teoría consiste en que los grandes autores son los que afirman el ser de la técnica, y esa afirmación es lo que Bazin llama realismo. El realismo cinematográfico, entonces, no es una construcción narrativa, es decir, un género sino el nombre de un modo de descubrimiento de la realidad, en donde el azar y el tiempo confluyen para dar lugar al acontecimiento del registro.

Hoy, en el horizonte mayoritario de la condición contemporánea del cine, es decir, bajo el cambio tecnológico de la digitalización, el cine realista ha entrado en definitiva fase de resistencia minoritaria y la tecnología digital no sólo ha cambiado el estatus de la imagen sino también la distribución y el consumo. Como ya lo marcamos, las condiciones actuales no nos dejan pensar en una apertura del cine hacia el mundo, dado que las cosas están informatizadas de antemano y habitamos espacios virtuales tecnologizados.

Para Bazin el destino del cine implicaba su propia autodisolución, ya que cuando llegue a su máximo realismo no se va a poder diferenciar el cine y la realidad. Allí consiste su idealismo que está emparentado con las ideas de Malraux, que siguiendo algunas ideas de Hegel y Spengler se preguntaba ¿Cuáles eran las funciones sociales del arte? ¿Dónde residía su evolución de las distintas civilizaciones? Bajo estas preguntas Malraux iba a conferir al arte el sentido último del contexto y lo iba a concebir como “una trascendencia de la conciencia sobre la circunstancia por el estilo”³. Este movimiento de las artes, su poder de trascender la situación contextual, se ligaba con la idea de destino de la civilización; el arte sería así el estandarte de la cultura y es allí donde podemos conferir un sentido al destino de la humanidad. Además, si bien el arte era considerado como “creación

³ Citado en Andrew, Dudley, *André Bazin*, Éditions de l'Étoile, París, 1983.

del hombre”, Malraux lo interpretaba como un lugar de gran importancia para Bazin al pensar al cine en términos de continuidad respecto del destino del arte occidental. Pero Bazin (1966) no sólo piensa el cine con relación a la historia del arte sino todo psicológica; ya que si “la muerte no es más que la victoria del tiempo”, la pregunta que abre este hecho es ¿cómo salvar al ser por las apariencias? Bazin llama a esta necesidad psicológica, que se actualiza en las imágenes en general y en el cine particular, “embalsamamiento” o “complejo de momia” ya que las imágenes nacen por la idea de muerte y en el deseo de trascendencia.

La idea de realismo baziniano

La idea de destino en las artes parece hoy datada, el entusiasmo y la confianza en la cultura y en el arte para un cambio social parecen desvitalizados y vaciados de sentido: la idea de emancipación de la humanidad a través de la educación estética no parece tener un claro asidero hoy, pero cuando en la década del 40 André Malraux formula la idea de destino en las artes, siguiendo algunas ideas de Hegel y Spengler, no parecía desvitalizada a los ojos de Bazin. ¿Cuáles eran las funciones sociales del arte? ¿Dónde residía su necesidad psicológica? ¿Cómo diferentes estilos han podido surgir de la evolución de las distintas civilizaciones? Bajo estas preguntas Malraux⁴ iba a conferir al arte el sentido último del contexto y lo iba a concebir como “*una trascendencia de la conciencia sobre la circunstancia por el estilo*” (Dudley Andrew 1983). Este movimiento de las artes, su poder de trascender la situación contextual, se ligaba con la idea de destino de la civilización; el arte sería así el estandarte de la cultura y es allí donde podemos conferir un sentido al destino de la humanidad. Además, si bien el arte era considerado como “creación del hombre”, Malraux lo interpretaba como un lugar de creencia, un relevo de la religión. Este movimiento global del arte va a ser de gran importancia para Bazin cuando contemple al cine en términos de continuidad respecto del destino del arte occidental.

Pero Bazin (1966) no sólo piensa el cine con relación a la historia del arte sino que lo vincula con la historia de la representación sin más, y esta historia, que incluye al

⁴ Para estas ideas de Malraux véase, *Las voces del silencio*, Emecé, Bs As., 1956.

arte en su amplia medida, tiene para él una necesidad sobretodo psicológica; ya que si *“la muerte no es más que la victoria del tiempo”*, la pregunta que abre este hecho es ¿cómo salvar al ser por las apariencias? Bazin llama a esta necesidad psicológica, que se actualiza en las imágenes en general y en las artes en particular, *“embalsamamiento”* y *“complejo de momia”*. Ahora bien, si las imágenes tienen un nacimiento por la muerte y el tiempo, éstas, a través de la historia, alcanzan un destino autónomo. Según Malraux en el siglo XV la pintura occidental se divide en dos modalidades de representación, la simbólica y la ilusionista; a la primera le corresponde la función abstracta de encarnar la eternidad y a la segunda la tarea de parecerse a la realidad. ¿Dónde reside para Bazin este impulso del arte ilusionista de simulación? La necesidad de simular lo real es ante todo, como ya lo dijimos, psicológica, y si la invención de la perspectiva en el *Quattrocento* es considerada por Bazin como el pecado original de la pintura occidental es porque no satisface del todo, desde el punto de vista psicológico, la necesidad de ilusión realista: no deja de ser más que una imitación formal a la que le falta, además, una cuarta dimensión psíquica: el movimiento. Se trata en todo momento de salvar el ser por las apariencias -de paso notemos la importancia de la imagen como apariencia-, de conservarlo, y la virtud de la fotografía y del cine reside en que redimen estas faltas; juntos satisfacen la necesidad psicológica de realismo que los hombres llevan consigo a lo largo de su historia. Pero, lo que debemos subrayar es que esta satisfacción no reside en el resultado de la imagen -ya que la pintura podría imitar la realidad, por ejemplo, mejor que la fotografía sino en su modo de producción, en su génesis; porque desde el punto vista de su producción, la fotografía es una mecánica que excluye la presencia del hombre como mediador. Esta objetividad de la imagen fotográfica -como “huella digital” y “asíntota de la realidad”- se encontraría, para Bazin, en la base del cine. Y esta cuestión va a tener importancia cuando Bazin defina su gusto estético en el cine y en las tendencias modernas del cine, ya que se va inclinar por una estética despojada de artificio, a pesar de su preferencia por cineastas presuntamente "barrocos" como Welles. Esta “mecánica impasible” se conecta con lo que Bazin llama la “creencia en la imagen”, la que define toda una nueva relación de la imagen con el público, y Bazin es el

primer teórico que tiene en cuenta esta relación que surge en la era moderna del cine. Así, el realismo de Welles y Rossellini pasan por favorecer esta creencia en la imagen a través de la profundidad de campo y el plano secuencia. Si el cine tiene un compromiso deontológico éste reside en no traicionar, en última instancia, su esencia ontológica, es decir, la cualidad técnica de la imagen fotográfica. El “lenguaje” del cine (los distintos planos y el montaje) no debería traicionar este hecho, esta novedad de la imagen fotográfica que es registro objetivo de la realidad en la que podemos creer, bajo ningún punto de vista subjetivo. Aquí, ya podemos ver que el cine como eficacia y manipulación se contrapone al hecho del registro impasible.

La fotografía no crea la eternidad sino que embalsama el tiempo, se limita a sustraerlo de su corrupción. Sobre este hecho el cine agrega la duración y el movimiento, algo así como la momificación del cambio. Ahora bien, "las virtualidades estéticas de la fotografía residen en su poder de revelarnos lo real", dice Bazin; en este sentido parece sintomático que la primera parte de *¿Qué es el cine?* se titule *Ontología y lenguaje*. Desde la apertura de su libro, Bazin separa el ser del cine de su lenguaje. Si el cine es un arte de la realidad por mantener una relación de registro con ésta, y su esencia reside allí, el lenguaje cinematográfico no podría ser sino un complemento, una manipulación, que debe estar subordinado a este hecho, ya que el ser del cine reside en la cualidad mecánica de su imagen que puede revelar lo real sin artificios. De este modo, su ontogénesis no puede ser traicionada por el desarrollo de su lenguaje, su filogénesis. Esta traición supuestamente fue llevada a cabo por el Expresionismo alemán, que privilegia la distorsión de la imagen y la puesta en escena y la Vanguardia soviética de los años 20 que privilegiaba la práctica del montaje sobre la ontogénesis de la imagen. Como se sabe, Bazin privilegia la continuidad real del plano antes que la continuidad simulada por la fragmentación del montaje. Este privilegio, que desemboca en “el montaje prohibido”, tiene como fondo la creencia en la imagen. Si en un acontecimiento decisivo montamos el suceso, el artificio jugaría en contra de la creencia, y éste resultaría simplemente falso. En los diferentes tipos de montaje practicado por Eisenstein -de atracciones, de oposición- lo que importa no es el

acontecimiento registrado sino las relaciones -sean éstas orgánicas o dialécticas- entre las imágenes, mientras que en autores como Flaherty, Murnau o Stroheim, según Bazin (1966), el montaje procedería “por sustracción”, privilegiando el registro del acontecimiento. Es por eso que la estética realista baziniana desemboca en una ley fundamental: *“todas las veces en las que es posible encerrar en un mismo cuadro dos elementos heterogéneos, el montaje está prohibido”*. Serge Daney (2004: 189), al hacer en la década del 70 una lectura de Bazin, señaló que no sólo se trataba de una justificación técnica de la imagen (la liberación de la profundidad de campo, el nacimiento del cinemascope, o el aumento de la movilidad de cámara que permite recorrer el espacio guardando la homogeneidad), sino también del estatuto de lo filmado. El plano-secuencia debía estar en función de un riesgo que encierra a dos seres heterogéneos cuya contigüidad acarrearía ciertamente problemas, sobre todo para uno de los "elementos" figurados en el plano: el tigre y la estrella, el niño y la bestia, el cocodrilo y la garza... La prohibición del montaje estaría en Bazin en función de este riesgo. Y como dice Daney (2004: 189), *“es la posibilidad de filmar la muerte la que en ciertos casos prohíbe el montaje”*. Se trata de señalar el lado inconsciente de la teoría baziniana, su lado cruel, que así se promovió en el campo cinematográfico. Pero lo que Daney olvidaba -seguramente adrede en esa lectura- era que la génesis ontológica de la imagen cinematográfica estaba ligada indefectiblemente a la redención psicológica de su realismo. En Bazin, lo que le da la impronta a la ley del montaje prohibido no es tanto la posibilidad de filmar la muerte, sino la posibilidad de filmar, sin más, lo real en su continuidad, aunque su precio fuera desembocar en la crueldad. Es así que tenemos en Bazin una relación entre el hecho técnico (la invención de la fotografía y el cine), opciones estéticas (Neorrealismo, Expresionismo, Vanguardia soviética, etc.) y una deontología que se ajusta según la nueva característica técnica: la del registro.



El Circo de Charles Chaplin

Por otro lado, el cine para Bazin (1966) es un fenómeno idealista. Si el cine ha nacido en el siglo XIX es por una obsesión: "el mito del cine total". De ahí la afirmación sorprendente de Bazin (1966): *"el cine no ha sido inventado todavía"*. En cada mutación técnica el realismo aumenta, el cine se acerca más a la realidad superando la "resistencia de la materia". Hasta que llegue ese momento, el montaje debe estar al servicio de la verosimilitud física o perceptiva y no de una verosimilitud psicológica o lógica. Así, el montaje debe estar al servicio de un tipo de verosimilitud: *"alcanzar en la planificación la verosimilitud física al mismo tiempo que su maleabilidad lógica"*, dice Bazin (1966). Esto significa que es necesario evitar el truco fílmico: he aquí el origen del montaje prohibido. Pero esto no implica que Bazin descarte todo trucaje, ya que para él la experiencia de la realidad y la imaginación mantienen sus relaciones bien definidas en el cine. Si Bazin defiende un film como

El globo rojo de Albert Lamorisse, es porque la ilusión está del lado de la realidad y no del lado del film; todos los trucos pertenecen a lo profílmico, a la puesta en escena y no a lo fílmico, constituyéndose así en "un documental sobre la ilusión". Esta lectura resulta válida para él, puesto que como bien señala, "*El globo rojo no debe nada esencialmente al montaje, y recurre a él accidentalmente*". Si Bazin le concede aquí una importancia reducida al montaje es porque éste es creador abstracto del sentido, es creador de irrealidad; por eso lo importante no es que el truco no se note, sino de qué lado se encuentra. Por ende, la fábula sólo puede nacer de la experiencia que la imaginación hace trascender.



El Globo rojo de Albert Lamorisse

Esta fabulación del mundo se expresa bien desde la perspectiva baziniana en Robert Flaherty y, sobre todo, en Jean Renoir:

De alguna manera, el buen cine es necesariamente más realista que el malo. Pero la condición no es suficiente porque sólo hay interés de dar cuenta mejor de lo real para hacerlo significar más. Es en esta paradoja que reside el progreso del cine. Por esto Renoir es sin duda el más grande realizador francés. (Bazin, 1998: 125).

Habría que distinguir aquí la noción de realismo psicológico y la verosimilitud psicológica, mencionada antes. La primera responde a una necesidad humana que tiende a la *mimesis*, mientras que la segunda remite al reflejo creado en el público

gracias a las leyes del *raccord*, propias de la escuela clásica del montaje. ¿Qué consecuencias se podrían sacar de estas observaciones de Bazin? En primer lugar, debemos señalar que Bazin piensa en el destino de un arte con relación a su novedad técnica, equipara novedad técnica con el destino realista, lo cual es arbitrario. Sin embargo, aquí podemos ver tanto una deontología como una profecía no cumplida.

Pero volvamos a la cuestión del realismo, cuando Flaherty filmó sus documentales no se conformaba sólo con registrar las situaciones como un observador exterior, sino que convive y comparte los modos de vida de sus "sujetos" y "temas", e incluso provoca las situaciones mismas para filmarlas. Por ejemplo, *Nanuk*⁵ fue forzado a cazar la foca, algo que, fuera de la ocasión del film, no hubiera hecho nunca, y los hombres de Arán⁶ debieron matar al tiburón gigante volviendo a una costumbre que ya habían dejado hace sesenta años. Lo importante de este método es que Flaherty no intervenía en las reacciones de los participantes en el momento del suceso que él mismo fabricaba: "*filmaba a la gente en su relación con el medio ambiente (en espacio real) y con el acto que estaba a punto de llevarse a cabo (en tiempo real)*" (Andrew 1983: 83).

⁵ FLAHERTY, R. J. (1922) *Nanook of the North*.

⁶ FLAHERTY, R. J. (1934) *Man of Aran*.



Nanuk el esquimal de Robert Flaherty

Por otro lado, Renoir hace un trabajo similar en la ficción. El realizador francés elegía sus lugares y *“dejaba a sus actores dejarse ver como actores sobre una escena fabricada.”* *“Pero una vez hecho esto, Renoir rodaba su film como un documental sobre la actuación, hasta que lo que estaba en el actor, en tanto que actor, comenzaba a revelarse como expresión personal”* (Andrew 1983). Renoir se interesaba en los gestos de los actores y en los sucesos que se producían entre ellos por el hecho de filmar una película. Como vemos se trata de un método experimental. Es por eso que podemos decir que Cassavetes, Garrel, Pialat y Rivette siguen perteneciendo plenamente a la escuela de Renoir. Lo que Bazin llama el *“documental creativo”*, la mentira esencial del documental y el discurso de la historia, no va en contra del realismo. Se trata de ubicar el lugar de la imaginación en la actividad cinematográfica, separada de sus funciones de registro y conservación.

“Cuando lo esencial de un suceso depende de la presencia simultánea de dos elementos o más factores de la acción el montaje está prohibido” (Bazin 1966). Si la idea de la unidad del espacio, que se desprende de esta ley, es una cuestión "sagrada" para Bazin es porque trata de establecer una dependencia entre la naturaleza de lo filmado y la forma. Esta dependencia, que rige el objetivo del realismo, consiste en última instancia en evitar el sentido humano: dejar ser a la realidad, que se signifique sola. Bazin veía una interrelación necesaria entre el contenido, la técnica y la forma; y esta interdependencia lo lleva a rechazar la estilización y reducir la significación humana.



Como subraya Deleuze, para Bazin la virtud del neorrealismo consiste así en una concepción nueva de la realidad: apunta a un real a descifrar y no a uno descifrado. Este respeto por lo filmado reside en que las cosas tienen un valor intrínseco, por ello los valores plásticos, el montaje, la organización sintagmática y la narración, no podían ir sino en contra del realismo. Mientras que el montaje desemboca en la narración, la profundidad de campo y el plano secuencia desembocan en el registro de lo real. Del primero podría resultar un realismo

narrativo que podemos encontrar también en la literatura, mientras que del segundo resulta un realismo perceptivo que pertenece sólo al cine.

Sin embargo, si bien Bazin estaba en contra de la transformación de la experiencia del mundo en abstracción, no estaba en contra de la transformación de la experiencia misma para el registro del cine. Esta tendencia a no crear el acontecimiento mediante el montaje está lejos de una estética del milagro, es decir, de la búsqueda de correspondencias y simbolismos naturales en la realidad misma, como sucede en algunos fotógrafos y documentalistas, porque, como ya lo vimos, la transformación de la puesta en escena, como sucedía en Flaherty y en Renoir,

puede ser una aliada del realismo si se sabe mantener la distancia justa. Dado esto, del otro lado de la pantalla el espectador debe vérselas con la significación del mundo, con el principio de incertidumbre y preguntarse ¿qué es la imagen?, ¿qué es la realidad?, ¿cómo mirar una imagen?. Ahora bien, lo principal de esta pedagogía de la mirada y de la realidad consiste en el (auto) borramiento del autor, ya que *"el axioma de la objetividad debe ser considerado con la visión personalista del otro misterioso de la realidad externa"* (Andrew 1983: 48). En última instancia, hace falta un retiro interno de la persona para que el misterio del mundo exterior aparezca como estado de disponibilidad. Pero debemos aclarar que la ambigüedad y el misterio de la realidad y del otro no significa conocerlos poco o en parte, sino que el misterio es una cualidad del mundo mismo. ¿Debemos concluir que Bazin cae en el oscurantismo? El valor de la conciencia no se alcanza más que cuando se alcanza la alteridad irreductible que es el mundo. Y el cine no equivale sin más a la realidad, sino que es su asíntota que puede descubrir y posibilitar esa experiencia. En este sentido, la postura baziniana no parece oscurantista, sobre todo porque podemos leer en sus textos una confianza en el cine para volver a espiritualizar el mundo luego de la barbarie de la Segunda Guerra Mundial.

Entonces, resumiendo, podemos señalar que la ontología del cine se da en Bazin con la base técnica y su estética realista se basa en el privilegio del registro que es un hecho técnico, novedad que trae la fotografía y el cine. La relación entre el cine y el mundo se da a través de una especie de "segunda intencionalidad", el cine, como el sujeto humano, es un modo de habitar el mundo y puede revelarnos un punto de vista impersonal en el registro de las cosas y los acontecimientos. Es este modo de habitar el mundo con cosas y experiencias lo que se ha perdido con la informatización, con la digitalización. Pero previamente a esta informatización existe otro cuestionamiento: y éste es el de la ideología. Puesto que para una historia materialista del cine, autores como Comolli van a señalar que la relación entre técnica y mundo está mediada por la ideología. Entonces, una vez expuestas estas relaciones en la teoría baziniana nos abocaremos a revisar la perspectiva materialista de la relación entre la técnica e ideología en Comolli.

Cine, técnica e ideología

En la década del 70 diversos teóricos, entre ellos Jean-Louis Comolli (1971-72), critican esta concepción idealista de André Bazin (1966). Para Comolli, tanto la estética realista como las diversas técnicas previas al cine responden a una “demanda ideológica”. Vale decir, la confluencia en el aparato cinematográfico de las invenciones previas (la fotografía, el kinetoscopio, etc.) responde a las condiciones económicas y a la demanda ideológica dominada por la burguesía. Aquí, tanto las invenciones como las innovaciones entran en estabilidad con otros sistemas (social, económico) a través de la demanda ideológica. Como vemos es un intento de enmarcar la técnica no como una mera mediación entre “idea” y “realización”, como pretendía Bazin (1966), sino para analizar el fenómeno cinematográfico al interior de una historia materialista que articula el sistema técnico con la economía y la dimensión ideológica. Así, toda historia materialista del cine deberá abarcar tanto la técnica (por ejemplo la profundidad de campo), como el realismo que se deriva de allí, en una inscripción socio-económica del cine. Esto significa de alguna manera invertir la relación entre técnica y estética. Si en la teoría “idealista” de Bazin, la técnica resuelve progresivamente los problemas estéticos y artísticos (el cine sería un estadio de esa historia idealista), en Comolli las innovaciones técnicas están en función de la demanda económica de una etapa histórica. De ello resulta un desplazamiento: si en Bazin la relación evidente y deontológica se daba entre técnica y estética cinematográfica, en Comolli se desplaza a la relación entre técnica e ideología.

No se debe olvidar en este marco de teorizaciones la cuestión del sujeto, sobre todo el sujeto espectador que todo film implica. Si André Bazin (1966) había fundado en el aspecto del registro de la imagen cinematográfica la emergencia de un nuevo espectador que podía creer en lo que estaba viendo, en Comolli (1971-72) se trata de invertir el proceso para evidenciar en qué medida el sujeto espectador es fatalmente una “víctima” de la ilusión ideológica de la continuidad que genera, por ejemplo, las técnicas del montaje o la profundidad de campo. Si en la década del 60 y 70 la relación entre técnica e ideología tendía a criticar las formas estéticas de los

realismos en André Bazin, es porque la técnica, la base de su ontología del cine, no estaba cuestionada; también sabemos que a partir de esto, Bazin llega a privilegiar la noción de realismo y valorar luego el neorrealismo italiano. Nuestra hipótesis sobre Bazin consiste en que la técnica es la base de la ontología y la estética. Y si la técnica no estaba cuestionada es porque todavía había un entusiasmo en la modernidad y se podía pensar en el progreso de la humanidad a pesar de las catástrofes históricas. Consideramos que esta triple coordenada en Bazin (contenido, técnica y forma) es lo que está siempre presente en sus reflexiones sobre el cine y están motivadas por el progreso y la redención.

Pero antes de entrar en tema hagamos un poco de historia. Ya que el abordaje desde la perspectiva ideológica del cine de los *Cahiers du cinéma* está en relación con algunos hechos históricos. Así, el 17 de mayo de 1968 se crean en París, en paralelo con la revuelta estudiantil, los denominados *Estados Generales del Cine Francés*, que reúnen a grupos de realizadores, técnicos y críticos. Junto a la lógica ebullición del momento, en este marco se organizan comisiones para transformar las condiciones mismas de la producción cinematográfica.



Unos meses antes, el resonado *affaire Langlois* ya había preanunciado el malestar de la cultura gaullista; ahora, ciertos sectores del cine intentan radicalizar no sólo las formas estéticas, sino las bases mismas del mundo cinematográfico. Como lo señala Sébastien Layerle, “*Las prácticas cinematográficas de la primavera de 1968 llegaron hasta el punto de borrar las fronteras que separaban al profesional, al*

*sistema del margen, al acto creador del activismo. La vida de la película militante se expande fuera de circuitos tradicionales, desafiando a corporativismos e instituciones.*⁷ Esta tentativa de politizar el cine tuvo su impacto también en la teoría y en la crítica que dio lugar a la politización del pensamiento en relación con la imagen y sus funciones, que llevan a un extremo la sospecha ideológica sobre las técnicas, los dispositivos y sus resultados en la pantalla. En la década del cincuenta la crítica francesa -en el seno de la herencia baziniana- se orientó hacia lo que se ha denominado históricamente “la política de los autores”, dando como fruto, en el plano cinematográfico, a la *Nouvelle Vague*, que significó un nuevo impulso en la historia del cine. Esta “política” residía ante todo en una concentración y despliegue de la subjetividad del director, cuyos films, en una supuesta coherencia (dada por el corpus), plantean “una concepción del mundo” y “una concepción del cine”. Por otro lado, la teoría de Bazin -o mejor, su ontología del cine-, que llevaba al extremo el realismo en estrecha relación con el dispositivo fotográfico, daba como resultado el principio del montaje prohibido y la poética del plano secuencia. Estos principios dieron apoyo y cimiento teórico al neorrealismo (sobre todo a Rossellini) y a ciertos autores norteamericanos (en particular a Welles y Wyler); el cine debía ser un arte del registro de la realidad. Con la radicalización de la política en el escenario francés, a partir del Mayo del 68, tanto la teoría cinematográfica como el cine darán un giro, con múltiples matices, hacia cuestiones que las “teorías idealistas del cine” (Bazin, Mitry, Agel, Ayfre) no pudieron pensar puesto que no formaban parte de su horizonte teórico. Giro que esta vez tendrá lugar con mayor violencia que aquel que representó la *Nouvelle Vague* respecto de la *Qualité française*. Así, la política se convertía, para la crítica y la teoría del momento, en la instancia impensada misma y, por lo tanto, en aquello en lo que se debía pensar. A partir de este momento, nada del cine quedaba fuera de la política y, en consecuencia, la cuestión central de los principales críticos y teorizadores va a girar en torno a la articulación ideológica. Su objetivo será considerar de qué modo se inscribe la ideología burguesa en el cine (técnicas) y cómo combatirla (estrategias). Luego de la movilización por el *affaire*

⁷ *A prueba del acontecimiento: cine y prácticas militantes en Mayo del 68 en AAVV Con y contra el cine. En torno a Mayo del 68*, Universidad internacional de Andalucía, 2008.

Langlois, que, de algún modo, prefigura el Mayo del 68, los *Cahiers du cinéma* realizan una encuesta a doscientos cineastas para acompañar a los “*Estados Generales del Cine Francés*”, cuyos impulsores se oponían al sistema industrial del cine, puesto que era identificado con la cultura gaullista. Dentro de este marco se producen, incluso, sabotajes al Festival de Cannes por parte de algunos de los redactores de *Cahiers* (como Michel Delahaye), patrocinados por Godard y Truffaut; de hecho en ese año el festival terminó clausurado. Entretanto, en París se organizan comisiones de grupos de trabajo, paros generales de los trabajadores del cine y reuniones en las facultades con los estudiantes, en las que se incluían proyecciones. Así, la voluntad de disolver las estructuras estáticas existentes toma un giro decisivo el 21 de mayo, día en que los *Estados Generales...* deciden la abolición de los privilegios del Centro Nacional de Cinematografía. En este contexto, los *Cahiers* se lanzan hacia una aventura teórica que intenta superar las “concepciones idealistas” de Bazin. El giro político de la teoría tendrá dos modalidades: por un lado, buscan un nuevo cine (más propenso a la politización, venido en parte del Tercer Mundo) y, por otro, recurren a las teorías marxistas para la elaboración de un nuevo pensamiento sobre el cine.

En el número de octubre de 1969, en la nota editorial titulada *Cinéma/idéologie/critique* y firmada por los entonces redactores en jefe, Jean Narboni y Jean-Louis Comolli, se define la nueva plataforma de los *Cahiers* en una orientación radicalmente política. Una revisión de este editorial nos revelará los instrumentos teóricos y las problemáticas críticas que preocupaban en aquellos años. En primer lugar, los redactores en jefe afirman que cualquier emprendimiento (crítico, cinematográfico) debe delimitar el campo y sus medios de acción; definir dónde se sitúa, cual es su dominio y su tarea específica. Esta delimitación debe pasar entonces, necesariamente, por un análisis de la situación presente. Ahora bien, ¿qué debemos entender por situación? Es un concepto sartreano que se intenta superar yendo hacia un materialismo. El lugar de enunciación de todo discurso (el lugar desde el que se habla) está situado, enmarcado por una ideología e inserto en un sistema económico que lo hace posible. Así, la definición de una revista de cine se enmarca, desde un principio, como un producto que tiene un costo

-implica una cierta cantidad de trabajo y materiales- y que es vendido por una cierta cantidad de dinero. Este intento de definir, enmarcar y evaluar el discurso crítico de forma material empieza cuestionando el lugar mismo de su enunciación. Ya no se trata de comentar las películas para acercarse a la esencia ambigua de la realidad como quería Bazin, ni se trata sólo de leer cómo un film estructura su contenido o sus formas de expresión como quieren ciertos semiólogos. Se trata ahora de considerar si una película es un mero medio, transporte, de la ideología dominante, o si opera (interviene) sobre ésta haciendo visible el mecanismo ideológico. Dentro de este esquema no resulta difícil dar una respuesta a la pregunta ¿qué es un film? Antes que nada, es un producto fabricado dentro de un sistema económico preciso, que implica costo y trabajo, cualesquiera sean sus etiquetas: “cine independiente”, “nuevo cine”, “Nouvelle Vague”, etc. El film es una mercancía con valor de cambio y valor de uso, el film tiene en consecuencia sus trabajadores; el “autor” de antaño se convierte en “un trabajador del film”. De este modo, las producciones de films y los sujetos que intervienen en ellas, por estar insertos en el sistema capitalista, estarían asediados por la ideología que sustenta dicho sistema: la ideología del capitalismo.

Sí debemos señalar una originalidad de esta perspectiva crítica de los *Cahiers*, tendríamos que decir que ésta no concibe ningún posible “fuera” del sistema capitalista, ni un paralelismo constituido por un neosistema, ni un “purismo idealista” que se ubique al margen de la ideología dominante. Toda lucha ideológica, toda intervención, debe estar necesariamente situada dentro del sistema capitalista; todo postulado de exterioridad es mera ilusión idealista que no toma en cuenta las determinaciones. Es dentro de esta totalidad donde los films pueden tener diferentes roles y reaccionar de diversas maneras sobre (y en) el sistema de producción capitalista. Y, como escriben Comolli y Narboni,

la tarea de la crítica es entonces manifestar estas diferencias, estudiar las situaciones particulares de los films en el interior del vasto campo de la ideología, uno de cuyos nombres es “cine” o “arte”; ayudar (el resultado no se da mágicamente, de una vez, por

la fuerza de las decisiones brutales: se hace lenta, duramente) a su transformación”⁸.

Una de las preguntas críticas que surge en este contexto de propuestas es cómo captar en un principio estas diferencias de posición de un film. Cae por su propio peso que todo film es político en la medida en que está determinado en términos ideológicos por el que lo fabrica. En el caso del cine, naturalmente este aspecto es reforzado, ya que pone en juego importantes fuerzas económicas en el nivel de su mismo dispositivo de su producción:

Se sabe que el cine, “naturalmente”, reproduce la realidad ya que la cámara y la película están hechas para este objetivo (y desde la ideología que impone este objetivo). Pero podemos notar que esta “realidad”, susceptible de ser reproducida fielmente, reflejada por instrumentos y técnicas que además forman parte de ella, es ideológica en su totalidad⁹.

Podemos aquí notar la paradoja del registro de la realidad que se torna “naturalmente ideológica”. Es evidente que en esta concepción, la ontología baziniana se ha tornado imposible, por lo menos de la manera en que fue practicada por algunos críticos de “la política de los autores”. Si en Bazin la técnica cinematográfica (en base al dispositivo fotográfico) debía permitir el aumento de realismo hasta alcanzar idealmente su disolución -para así revelar la esencial ambigüedad de lo real- en Comolli y Narboni, tanto ese real registrado como la técnica de registro -en tanto que esta misma pertenece a la realidad-, están atravesados por la ideología. A partir de este postulado se hace necesaria, entonces, una crítica y una deconstrucción de los mecanismos ideológicos que operan en el cine y sus técnicas. Aquí debemos distinguir dos cuestiones: en primer lugar, el lenguaje cinematográfico debe ser deconstruido por su artificio, en segundo lugar, la técnica de registro, la cuestión de la indicialidad, también ha caído bajo sospecha ideológica.

⁸ Comolli, Jean-Louis y Narboni, Jean, “Cinéma/idéologie/Critique”, en *Cahiers du cinéma*, n° 216, 1969.

⁹ Comolli, Jean-Louis y Narboni, Jean, “Cinéma/idéologie/Critique”, en *Cahiers du cinéma*, n° 216, 1969.

Para esta tarea el concepto de ideología, del que hacen uso y referencia de modo sistemático los cahieristas, es elaborado por ese entonces por el filósofo marxista Louis Althusser que en 1970 publicó su famoso texto: "Ideología y aparatos ideológicos de Estado". Allí Althusser intenta definir una concepción materialista de la ideología, y para ello apunta a articular los aparatos ideológicos de Estado con la noción de "interpelación ideológica", cuya definición implica una teoría de la subjetividad. La necesidad de definir el dominio ideológico apunta a dilucidar la "reproducción" del sistema económico y sus vías de mantenimiento. Así, Althusser (1970: 69) parte de una tesis: "*En última instancia, la condición de la producción es la reproducción de las condiciones de la producción*". Ahora bien, ¿cómo asegura el Estado burgués la perpetuación de la reproducción de las condiciones de producción? El poder del Estado perpetúa su sistema a través de dos aparatos: uno represivo (el Gobierno, la Administración, la Policía, los Tribunales, las Cárceles, etc.), y otro ideológico, en el que sintomáticamente Althusser no incluye al cine (instituciones religiosas, el sistema de diferentes escuelas públicas y privadas, el núcleo familiar, el discurso jurídico, el sistema político de distintos partidos, el aparato sindical, los medios de comunicación y de información y, por último, los aparatos ideológicos culturales: letras, bellas artes, deportes, etc.).

La tesis althusseriana consiste, así, en afirmar que la reproducción de las condiciones de producción se debe básicamente a los aparatos ideológicos, es decir, al dominio ideológico. La dictadura de la burguesía pasa, entonces, por sus instituciones ideológicas más que por sus aparatos represivos. Pero vayamos por partes, en un principio la ideología se nos presenta como "*un sistema de ideas, de representaciones que dominan el espíritu de un hombre o de un grupo social*" (Althusser, 1977: 99). Althusser, en principio, identifica la ideología con el estadio imaginario, una categoría psicoanalítica: la ideología sería una representación de la relación imaginaria de los individuos con respecto a sus condiciones reales de existencia. Se trata de marcar la disyunción entre las condiciones de existencia reales, el mundo real, y la representación imaginaria de la relación de los individuos con esas condiciones. Para Althusser, entonces, toda ideología representa, en su deformación necesariamente imaginaria, no las relaciones de producción existentes

(y las restantes relaciones derivadas de éstas), sino ante todo la relación (imaginaria) de los individuos con las relaciones de producción y con las relaciones de clase que de ellas derivan. Aquí podríamos recurrir a la famosa oposición althusseriana de ciencia/ideología, puesto que la representación ideológica es imaginaria en tanto que no es científica (en el sentido en que Althusser concibe el marxismo). Ahora bien, ¿a qué se debe esta naturaleza necesariamente imaginaria de la representación ideológica? La respuesta depende de la segunda tesis althusseriana: la ideología tiene una existencia material: *“Una ideología existe siempre en un aparato, y en su práctica, o sus prácticas”* (Althusser, 1977: 107). Es decir, la constitución subjetiva en la deformación ideológica -necesariamente imaginaria en tanto que no es científica- depende en última instancia de sus mismas condiciones reales de existencia. En consecuencia, el mantenimiento ideológico está articulado en actos: prácticas y rituales que se inscriben en el interior de la existencia material de un Aparato Ideológico. Es allí donde el sujeto es interpelado como tal; como dice una vez más Althusser, la categoría de sujeto es constitutiva de toda ideología únicamente en tanto que toda ideología tiene la función (que la define) de *constituir* a los individuos concretos en sujetos, a diferencia de la ciencia, que carecería de ellos.

De este modo, si tomamos al cine como una práctica ideológica, como un ritual en donde tiene lugar la función de reconocimiento ideológico, se vuelve urgente para la crítica dar cuenta de la manera en que se produce esta operación. Si las ideologías son objetos culturales percibidos, aceptados, padecidos y actúan funcionalmente sobre los hombres mediante un proceso que se les escapa, el cine está de entrada en deuda -por la fatalidad de la reproducción- desde el primer metro de película impresionado.

Desde esta posición, esa impresión no es la de la realidad concreta -como pretendía la ontología baziniana-, sino la del modo en que la ideología la refracta. Para esta teoría el cine no revela lo real sino que sus funciones consisten básicamente reproducir la ideología en un ritual o deconstruir sus operaciones. La superación de la ideología en el cine va a pasar esta vez por una articulación estética que los films mismos operan, esto es, a una teoría de la ideología le corresponde una estética y

operaciones del arte. A ello contribuirá la gran rehabilitación de la teoría y la estética eisensteinianas que pone en concordancia una teoría a una práctica del montaje dando como resultado una concepción dialéctico-materialista de la historia.

Ahora bien, si el sistema de representación ideológica toca a todo el dispositivo cinematográfico -en tanto que sujetos, estilos, técnicas, formas, sentidos, tradiciones narrativas, lugar de proyección- y duplica el discurso ideológico general -el cine se representa a sí mismo como ideología-, entonces, la tarea fundamental de la crítica consiste en dismantelar, en poner en cuestión, el sistema mismo de representación y las técnicas que lo hacen posible. Ya que el cine se ha convertido en uno de los aparatos ideológicos del Estado, será necesario dar cuenta de su funcionamiento y estudiar de qué modo se puede intervenir en él para subvertir, al menos parcialmente, la ideología burguesa que vehiculiza la maquinaria cinematográfica. En este sentido, la cuestión de la supuesta científicidad (no ideológica) del aparato cinematográfico será un campo de batalla de las intervenciones teóricas, ya que si en verdad las técnicas están aseguradas científicamente, éstas quedarían al margen de toda sospecha ideológica. La semejante toma de posiciones teóricas implicó, para los *Cahiers*, un giro político de lo estético, y una nueva jerarquía de los films y de sus “autores”. Entonces, como podemos observar en este nuevo abordaje se ponen en juego la técnica cinematográfica, la ideología y la estética. Si en Bazin la técnica de alguna manera asediaba a la ontología del cine y ésta se desembocaba en una estética del realismo. Aquí, es la misma noción de lo real queda cuestionada por el concepto de ideología. Las estéticas cinematográficas podrán subvertir la ideología o ser cómplice de ella.

Ese nuevo ordenamiento estético de los films se divide, según Comolli y Narboni, en diversas categorías: una de ellas, la más vasta, está conformada por aquellos films impregnados en su totalidad por la ideología, ignorantes incluso de su fidelidad ideológica. No importa que se trate de films comerciales, de arte o de ensayo, modernos o de tradición, hechos por jóvenes o viejos. Este arreglo ideológico reside en la adecuación entre la demanda del público y la respuesta económica: en este sentido, la práctica ideológica está en continuidad directa con la práctica política. La

noción misma de público y de sus gustos supone una demanda ideológica que no puede expresarse más que a través de la ideología dominante, en un circuito cerrado de ilusión especular. Esta adecuación se inscribe en el film mediante la inocente ausencia, en todos los estadios de su fabricación, de la menor puesta en cuestión de la naturaleza representativa del cine. En este estadio, *“la ideología se habla a sí misma, por ella misma y en ella misma”* (1969), como dicen los dos redactores en jefe de *Cahiers*.

Se trataría de un monólogo ideológico relatándose a sí mismo. No llama la atención que en esta categoría sea englobado, junto con cineastas como Oury y Lelouch, Jean-Pierre Melville quien, sin embargo, había sido uno de los precursores elegidos por la *Nouvelle Vague*.

En otra categoría entran aquellos films que operan una doble acción en su inserción ideológica: por un lado, en el *significado* explícitamente político que supone un trabajo teórico sobre lo absoluto de la ideología; por otro, en el acto político ligado a una deconstrucción crítica sobre el sistema representativo en el nivel del procedimiento de las formas. En esta categoría se reúnen films de tres cineastas que van a tener de ahora en más un peso notable en los *Cahiers*: *Nicht Versöhnt* (1965) de Straub-Huillet, *The Edge* (1968) de Robert Kramer y *Terra em transe* (1967) de Glauber Rocha. Un nuevo cine que deviene político tanto por su forma como por su contenido. Los films que no son explícitamente políticos, pero que, de alguna manera, lo devienen, conforman una tercera categoría de films a defender por la crítica: *Méditerranée* (1963) (Jean-Daniel Pollet), *Persona* (1966) (Ingmar Bergman), entre otros. En este contexto de proposiciones, los autores de antaño (Ford, Rossellini, Dreyer...) quedan desplazados hacia una categoría con estatuto ambiguo.

Aquí Comolli y Narboni (1969) distinguen dos tipos de inscripción ideológica: por un lado, una ideología que preside al film -condiciones de aparición-, y por otro, una que es reflejada por él -la imagen que da de sí mismo-. En este sentido, los autores presentan *“una cadena ideológica a la cual parecen estar sujetos”*; pero *“mediante un trabajo de desfase, por una distorsión, una ruptura, entre las condiciones de*

*aparición y el producto final*¹⁰, la ideología no estaría transpuesta tal cual en el interior de los films. Aquí también hace falta un trabajo crítico que descubra el proceso implícito que, bajo la aparente coherencia formal de la trama, propondría obstáculos y transgresiones que jugarían en contra de la ideología. En estos autores, pues, la ideología no sería sino un efecto del film; mientras que el trabajo crítico sobre el film -y únicamente él- revelaría el desfasaje ideológico.

Una serie de films irrumpe en la escena antes de la politización propiamente dicha de los *Cahiers*. Son los años del descubrimiento de *Faces* (1968) (John Cassavetes), de *The Edge* (1968) (Robert Kramer) y de *Portrait of Jason* (1967) (Shirley Clarke). En cuanto al cine francés, *L'Amour fou* (1969) (Jacques Rivette), *Méditerranée* (1963) (Jean-Daniel Pollet), *Marie pour mémoire* (1967) (Philippe Garrel) y *L'Enfance nue* (1968) (Maurice Pialat) aparecen en escena como *películas-faro*. La importancia de Rivette como cineasta y crítico es reevaluada por todos los redactores de los *Cahiers*, a tal punto que *L'Amour fou* es considerada, según Antoine de Baecque (1991), como una “obra a partir de la cual cada redactor, cada uno según su método, convocando sus referencias personales, intenta volver a comprender los poderes del cine”. Además de estos films, americanos y franceses, también irrumpen *La hora de los hornos* (1968) del grupo Cine Liberación y *Silencio y grito* (1967) de Miklós Jancsó, entre otros. Todos ellos serán analizados a través de la “experiencia de lo directo”; y Jean-Louis Comolli, además de definirlo, presentará una evaluación estético-política del asunto: “Lo directo es el lugar de la fabricación del cine. En la fabricación de todo film (y de toda ficción filmica) hay un momento que toca lo directo. De la importancia acordada o no a este momento (momento para el film de su verdad) depende la superación o no del sistema de la representación. Lo directo aparece como una cierta práctica del cine: se asiste al hecho, a la producción en directo de una ficción cinematográfica” (Comolli 1969). Bajo estas consideraciones, Comolli llega a hablar, en consonancia con las célebres frases de Godard-Moulet, de una moral del rodaje. Esta *moral* es el componente que define la tendencia del cine moderno a través de un intenso

¹⁰ Comolli, Jean-Louis y Narboni, Jean, “Cinéma/idéologie/Critique”, en *Cahiers du cinéma* n° 216, 1969.

intercambio entre lo documental y la ficción, práctica que se remonta a Lumière, Dziga Vertov y Renoir, pasando por Flaherty y Leacock. Pero la novedad que aportan tanto Rivette como Cassavetes consiste en mantener una relación reversible entre la toma directa y la ficción. En estos cineastas, lo directo puede englobar lo ficcional, estar implicado por él, desbordando el marco del mero reportaje. Aunque el cine directo comienza con el formato del reportaje, será difícil determinar dónde termina, puesto que, tanto en Rivette como en Cassavetes, se asiste a una relación reversible entre la ficción y el documental. Sin embargo, ella aparece como una necesidad de las mismas temáticas de estos cineastas, ya que los desgarros, las uniones y las desuniones de la pareja Jean-Pierre Kalfon/Bulle Ogier (*L'amour fou*), así como los cuerpos alcoholizados y arrastrados por las pasiones y deseos de *Faces*, parecen necesitar de este rodeo por lo directo para manifestarse. Es como si los personajes excesivos de Cassavetes apelarán la forma misma del cine de lo directo, porque en el ritmo ordinario de la vida que ellos llevan se hace imposible distinguir la frontera entre film y no-film. Esta práctica de lo directo es también la vía que elige Pialat, y al igual que en Rivette y en Cassavetes, la situación de la ficción es la misma que la del rodaje: los personajes extraños entre sí intentan comunicarse. La situación ficcional remite, como su modelo, a la situación misma de la infancia: confrontación con lo desconocido, la persistencia de lo desconocido a pesar de todos los esfuerzos y los frágiles establecimientos de palabras-puente entre unos y otros...”, tal como dice Comolli a propósito de *L'enfance nue*. Sobre Marie pour mémoire, escribe: “Sin cesar, al borde del abismo, trabajando sin red, Garrel construye su universo sobre el elogio del rodaje; momento de captación, a partir del cual restituye la total espesura, misterio y total necesidad” (Comolli 1969). Aquí podemos ver que la característica de lo directo que pertenece al registro del aparato cinematográfico es una cuestión autoral o una adecuación de un modo de hacer o concebir el film, todavía podemos ver una remanencia del bazinismo, pero esta vez reforzando la voluntad del artista por sobre la técnica cinematográfica. Pero, más allá de la captación de estos momentos de indiscernibilidad, los elementos que van a servir para el próximo viraje político del cine y de la crítica, residen en el proceso del “borramiento del autor”. En el campo

cinematográfico, esta “muerte del autor” implica fundamentalmente dos experiencias: la duración y la colectivización de la producción. En cuanto a la primera, la aventura de la duración aparece como una puesta en duda radical de la noción de autor, ya que en el cine directo importa más captar al otro en su irreductibilidad que captarlo desde una subjetividad del autor. En consecuencia, es necesario ubicarse ahí en donde eso habla (literalmente), en el lugar donde el otro aparece y se manifiesta. De este modo, el borramiento del autor demanda, en primer lugar, la disposición del tiempo, la duración necesaria para que el otro se manifieste. Pero, como subraya Sylvie Pierre (1968), este borramiento se da mediante un gran esfuerzo, y necesariamente, esa manifestación del otro, ese ubicarse en la duración de las cosas, lleva a una creación colectiva. Como dice Cassavetes:

Cuando hago un film me intereso más en la gente que trabaja conmigo que en el film. Para mí, la creación de un film pasa por todos aquellos que participan en él. No pienso jamás en mí como un director (de hecho, creo que soy uno de los peores que hay); yo no cuento, no hago nada, no soy responsable del film más que en la medida en que todos aquellos que participan en él quieren expresarse y sienten esta participación como esencial para ellos (...). Para mí, el autor tiene poca importancia, la gente es más importante (Baecque 1991: 198).

El cine directo aparece así como la antesala de la politización de los *Cahiers*, aunque en los años siguientes, dentro del marco de las discusiones de octubre del 69, ese mismo cine directo también va a caer bajo la lupa de la sospecha ideológica. Si bien el cine directo pretende constituirse mediante acontecimientos sociales o políticos directos, y captar la realidad “tal cual es”, rompiendo los moldes de la narración clásica, la realidad ofrecida en él, su verdad, deberá ser descubierta con un trabajo teórico como “objeto real” de conocimiento. En consecuencia, el mero encuentro con lo real ya no es suficiente, hace falta una mediación teórica (dentro de lo posible, marxista) que revele el verdadero sentido más allá de la ideología dominante. Por esto, las ideas con que los cineastas articulan frecuentemente a los documentales directos como sentido de lo vivido, el instante captado en vivo, momentos de verdad intensa, etc., quedan cuestionadas como momentos ideológicos que caen bajo la captura de la fascinación, puesto que allí opera una

idea *mágica de la mirada* que, en vez de criticar y denunciar la ideología, se muestra y se contempla mediante esa mirada fascinada por la idea de experiencia inmediata.

Althusser había dicho que la ideología tiene una consistencia material, que se encarna en los aparatos ideológicos del Estado. Este programa althusseriano va a tener en el debate teórico-crítico, bajo la noción de técnica y de dispositivo, su articulación teórica. Y será Jean-Louis Comolli (1971, 1972) quien, en una serie de artículos titulada “Técnica e Ideología”, intentará esbozar una historia materialista del cine. La cuestión del dispositivo cinematográfico o “aparato de base”, y la problemática de la inscripción ideológica en él, habían sido adelantadas por Marcelin Pleynet (uno de los principales redactores de *Tel Quel*), en un reportaje de la revista *Cinéthique*:

¿Se dieron cuenta cómo todos los discursos que podemos sostener sobre el film, sobre el cine (...) parten todos de un a priori de la existencia no significativa de un aparato productor de imágenes, que podemos utilizar indiferentemente aquí o allá, a derecha o izquierda?; ¿no les parece que antes de preguntarse sobre su función militante, los cineastas deberían interesarse en interrogar sobre la ideología que produce el aparato (la cámara) que determina el cine? El aparato cinematográfico es un aparato propiamente ideológico, es un aparato que difunde ideología burguesa, incluso antes de difundir lo que sea. Incluso antes de producir un film, la construcción técnica de la cámara produce ideología burguesa”¹¹.

La sospecha ideológica, entonces, ya no se limita a los contenidos o a las formas (modos de organización de los films) sino que toca a la materialidad misma de la producción y a la técnica del cine. Comolli considera este aspecto como el último punto de bloqueo a destrabar: si normalmente se comprende que un film mantiene relaciones ideológicas en los niveles de temas, de producción (su economía), de difusión (de sus lecturas), de sujetos intervinientes (realizadores, guionistas, iluminadores, etc.), hasta ese momento no se había sospechado de la técnica de registro y proyección -de la técnica de base y sus efectos producidos en pantalla- que implica a la cámara y al resto de los procedimientos.

Comolli parte de la réplica de Jean-Patrick Lebel (un miembro del PC francés) a Marcelin Pleynet, en la que fundamenta el carácter no ideológico del cine ya que el aparato es considerado una invención científica. Lebel escribe:

¹¹ Pleynet, Marcelin y Thibaudeau, Jean, “Économique, idéologique, formel...”, en *Cinéthique*, n° 3, s/f.

El cine es una invención científica y no un producto de la ideología, ya que reposa sobre un saber verdadero, sobre las propiedades de la materia que pone en juego: la prueba está en que funciona poniendo en marcha una cierta materia (aparatos diversos + propiedades de la luz + persistencia retiniana) para filmar un objeto material, y obtiene una imagen material de este objeto. (...) No es el cineasta, sino la cámara, aparato pasivo, registrador, la que reproduce el o los objetos filmados, bajo forma de una imagen reflejo construida según las leyes de la propagación rectilínea de los rayos luminosos; leyes que definen el efecto llamado la perspectiva. Este fenómeno se explica perfectamente en términos científicos y no tiene nada de ideológico” (Lebel, 1973: 83).

Aquí deberíamos distinguir dos cuestiones, una cuestión es los principios de la refracción de la luz, principios físicos que están al margen de la ideología y otra muy distinta es la forma de representación a través de la perspectiva lineal que privilegia el sujeto observador como centro de la imagen, que es susceptible de análisis ideológico. De todos modos nuestra postura consiste en que en la producción de cualquier obra intervienen un modo de hacer del sujeto, una técnica y operaciones. Es decir, cualquier análisis ideológico debe enfrentarse a las articulaciones de estas tres instancias, que en palabras de Rancière toda imagen sería triple: técnica, contenido y operaciones. La función de la ideología parece consistir en la articulación de estas tres instancias. Es decir, es una cuestión de resultados. Dado que cualquier proceso artístico es inseparable de técnicas, operaciones y contenidos, la ideología se puede concebir como un compuesto de procesos objetivos y subjetivos.

Pero, para refutar dicho origen científico del cine, Comolli va en busca, en primer lugar, de la cuestión “mítica” de la invención del cine, para señalar cómo el cine nace y se desarrolla en desfase respecto de la ciencia. Según Comolli, con las invenciones tempranas que van en la “dirección” del cine -fenaquistoscopio, zootropo, praxinoscopio, cinematógrafo-, *“nos encontramos frente a cadenas de búsquedas (sobre la producción de la imagen, sobre su fijación y su reproducción, sobre la síntesis del movimiento) más o menos paralelas, independientes, desordenadas; invenciones frecuentemente simultáneas o idénticas que se desarrollan sobre un fondo común de observaciones empíricas antiguas, sólo para converger y completarse más tarde; medio siglo luego de las experiencias de Faraday, Plateau y Sempfer sobre la persistencia retiniana y el efecto*

*estroboscópico; medio siglo luego también de la invención de la placa fotográfica. Por el contrario, en los últimos años del siglo XIX surgen rápidamente y en simultáneo varios aparatos registradores-proyectores prácticamente idénticos; los competidores llegan a su meta*¹². ¿Por qué, entonces, frente a búsquedas tan disímiles y paralelas desde mediados del siglo XIX, recién emergen masivamente los aparatos cinematográficos pocos años antes del siglo XX? Bazin había interpretado este hecho histórico de desfases como una prueba de la “resistencia de la materia”, o como el retraso de la técnica y la ciencia con respecto al mito y al sueño de la reproducción perfecta de la realidad. Frente a esto, Comolli observa que en verdad esas condiciones científicas y técnicas de fabricación de los aparatos registradores-proyectores, que ya estaban disponibles cincuenta años antes de sus apariciones masivas, no surgieron entonces porque no hubo una demanda ideológica, ni una demanda económica. Estas demandas harán posible eventualmente la emergencia del cine como industria del espectáculo. En efecto, aunque Comolli no lo señala claramente, la ideología tiene como función la articulación de las técnicas para un supuesto propósito, en este caso económico. Una vez aceptada la noción de “aparato de base” (Baudry, Pleynet), que mediante un dispositivo fotográfico se “adecua” en su fabricación de lo visible al sistema de la perspectiva monocular heredada del Quattrocento, y por ende identificada plenamente con el sistema de representación burguesa, Comolli discute las posturas de Bazin y Mitry. Mediante el ejemplo de la profundidad de campo, analiza los mecanismos de inscripción de la ideología en el cine, que se contraponen ahora explícitamente a Lebel, que consideraba a la técnica cinematográfica como neutra. La aparición y desaparición, entre las décadas del veinte y del cuarenta, de la profundidad del plano, tenía su razón, según ciertas interpretaciones, en las mutaciones técnicas: la invención de la pancromática en los años cuarenta había sustituido a la ortocromática de los años veinte (esta utilizaba la lámpara de arco en lugar de las lámparas incandescentes de la pancromática.) Así, la profundidad de

¹² Comolli, Jean-Louis, “Technique et Idéologie”, en *Cahiers du cinéma*, n° 229, 230, 231,233, 234, 235, 241, 1971-72.

campo desaparecía, entre los años 20 y 40, porque con la ortocromática la extensión del enfoque es menos potente en la utilización de la lámpara de arco y el plano resulta achatado. Ahora bien, para Comolli no es la invención técnica (la pancromática) el elemento que determina un modelo de representación (con profundidad de campo), sino un tipo de demanda: la posibilidad de reproducir el mundo en sus matices (debido a la película pancromática), la linealidad del relato (sistema de géneros) y la inscripción del sonido en la pantalla constituyen invenciones técnicas que responden a la demanda ideológica. En cambio, para Jean-Patrick Lebel, por ejemplo,

la transparencia de los raccords está fundada sobre una necesidad técnica y no sobre un proyecto ideológico, simplemente, en los comienzos del cine, la duración reducida de los cargadores, la falta de sensibilidad de la película y las cualidades ópticas defectuosas de los objetivos no permitían registrar fácilmente largas escenas (Lebel, 1973: 35).

Para Lebel, esta “limitación” técnica, que lleva al cine a una fragmentación perpetua, presidió la elaboración del conjunto de las reglas que definen “el arte del raccord”. Ahora bien, como pregunta Pascal Bonitzer (1971) enfáticamente, “¿por qué diablos entonces esforzarse en producir una ilusión de continuidad cuando todas las condiciones materiales del cine se oponían a ello?”. Porque el tipo de cine o la forma de ficción que demanda la ilusión de continuidad de los raccords implica un proceso eficaz de captación ideológica.

De este modo, podemos ver que la demanda ideológica tiene la función de organizar las invenciones técnicas, vale decir, estas invenciones “flotantes” encuentran su cauce y cumplen sus funciones sociales cuando una demanda ideológica les da su lugar según esta teoría. Lo mismo podríamos decir del cine mismo, cuando se inventa no era claro que se iba a convertir en una máquina de narración; es únicamente mediante una demanda ideológica y económica que se convierte en una máquina de narración a nivel planetario en el siglo XX. Para terminar de articular estas cuestiones, retomamos las discusiones de Comolli con las teorías de Bazin y Mitry. Para revisar estas teorías que habían gravitado hasta entonces en el campo de la crítica, Comolli pone el acento en la cuestión del realismo y de lo real; a través

de esta revisión podrán verse las nuevas orientaciones teóricas que surgen de ella, con su inevitable marca coyuntural.



La profundidad de campo en El Ciudadano Kane

Veamos en un principio cómo se considera una técnica de la profundidad de campo que en Bazin era un instrumento que servía para aumentar el realismo supone para Comolli una ilusión: “*El espacio representado por el objetivo en profundidad de campo sobre la superficie de la pantalla es como el construido por el de la perspectiva artificialis del Quattrocento, un espacio bidimensional en donde se juega la ilusión de la tercera dimensión*”¹³. Sin embargo, Comolli omite agregar que esta ilusión es además móvil, y que en este sentido, “duplica” la impresión de realidad, ya que en el cine no sólo se proyecta la tridimensionalidad en la pantalla plana, sino que también se “agrega” un movimiento directo. Posteriormente, esta implicación que traza Comolli entre la *perspectiva artificialis* y el aparato fotográfico fue criticada por diversos autores. Por ejemplo, Jean-Marie Schaeffer (1987) afirma que no hay

¹³ Comolli, Jean-Louis, “Technique et Idéologie”, en *Cahiers du cinéma*, n° 229, 230, 231,233, 234, 235, 241, 1971-72.

que confundir la matematización del espacio, que se da con la invención de la perspectiva, con las leyes físicas que implica el aparato fotográfico, es decir, la refracción de la luz. Si la matematización del espacio tiene que ver con una codificación, por ende con una ideología de la representación en sí misma, en cambio, la refracción de la luz, en un principio, sería un fenómeno objetivo no codificado de la realidad, tal como había afirmado Lebel en su época. Por otro lado, Hubert Damisch (1993) afirma que la implicancia ideológica en el aparato fotográfico tiene dos interpretaciones. Una cosa es considerar su mecánica como dispositivo ideológico y otra muy distinta es considerar a la fotografía como coincidente con el código de la perspectiva. Sin embargo, para Damisch la dimensión ideológica de la fotografía reside en que se la considera como registro objetivo y pasivo de la realidad.

Si Bazin tenía en gran estima la profundidad de campo es porque ésta, siendo a la vez medio y símbolo, cumplía irreversiblemente la “vocación realista del cine” y la “regeneración realista del relato”. En el realismo baziniano hay, como se sabe, una espera de cierto estado de gracia, una ilusión de abandonarse en él, ya que para el fundador de *Cahiers du cinéma* la imagen cinematográfica es el lugar de “una neutralidad”, de “la ambigüedad de lo real”, y en esto se opone a la manipulación dada por el montaje (como escritura fílmica). De esta diferencia nace la oposición entre los cineastas que creen en la realidad y los que creen en la imagen. Así, para Bazin “la evolución del lenguaje cinematográfico”, dada por las transformaciones técnicas, respondería a una idea teleológica que lleva al cine a cumplir con su vocación realista. Como lo ha señalado Daney, para Bazin *“la historia del cine tiene como horizonte la desaparición del cine (...). En cada mutación técnica la transparencia aumenta, la diferencia (entre la pantalla y la realidad) parece disminuir, la película se convierte en la piel de la Historia y la pantalla una ventana abierta al mundo.”* (Bazin 1966).

Bazin mismo enuncia este principio histórico con relación a la vocación del cine: *“No más actores, no más historia, no más puesta en escena, es decir, por fin la ilusión perfecta de la realidad: no más cine”* (Bazin 1966). Así, todo progreso de lenguaje afirmarla esta impronta, esta necesidad inmanente del cine -por lo menos el que

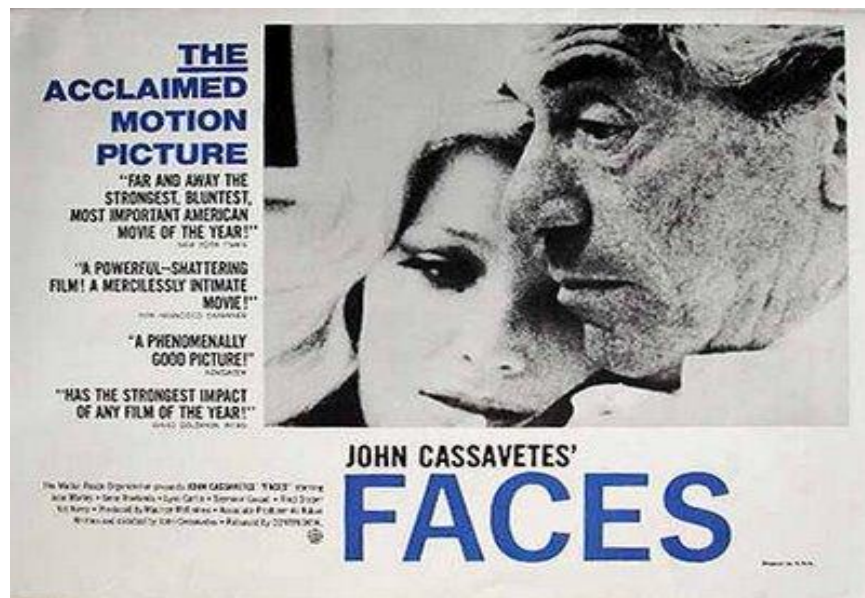
Bazin defiende-; y en consecuencia, la técnica -por ejemplo la profundidad de campo- está en función de esta vocación realista del cine: la voluntad realista sería el hilo conductor de la evolución de los lenguajes cinematográficos. De este modo, como señala Comolli, Bazin intenta constituir una historia autónoma de las formas cinematográficas (campo de influencias, estilos, preocupaciones estéticas), esforzándose en evacuar lo más posible las determinaciones técnicas. Ahora bien, como se ha visto, para Comolli, tanto la historia autónoma del cine, que toca a las formas, como las determinaciones técnicas, son producidas “*por una demanda ideológica determinada por la inscripción socioeconómica del cine*” (Comolli 1971-72).

Ahora bien, si Bazin oponía la profundidad de campo al montaje es porque la primera revela, en un sentido religioso, la ambigüedad fundamental de la realidad, y porque el montaje -incluso el *découpage* del cine clásico hollywoodense, por su parcelamiento-, a la vez que disminuye esa ambigüedad, impone por una “mediación subjetiva” un significado al espectador, y también una visión del mundo -que podemos llamar “ideología”, en términos marxistas. El idealismo baziniano consiste entonces en creer, por un lado, en la ambigüedad y en la unidad natural del mundo y, por otro, en la función de revelación de esa ambigüedad por parte del cine. Esta revelación se daría a través de la técnica -profundidad de campo, gran angular, etc.-, produciendo la impresión de realidad, adecuada a una supuesta “normalidad” de la representación especular.

Este “trabajo de la transparencia” encuentra en la teoría de Mitry otra formulación. En contraposición a la teoría baziniana, Mitry parte de la diferencia irreductible entre espacio fílmico y espacio real: “*El film aparece como un desarrollo espacio-temporal discontinuo totalmente distinto del continuum unívoco (al menos en nuestro universo inmediato), aunque refleje en él un esquema continuo*” (Comolli 1971-1972). Según Comolli, la fórmula de Mitry esconde una paradoja: si bien insiste en la diferencia entre los espacios fílmico y real, en la percepción del espectador se restaura la ilusión de la homogeneidad. Para Comolli se trata ante todo de hacer de estas cuestiones un objeto teórico ya que ninguna de las dos teorías puede dar cuenta de la represión -desconocimiento del proceso ideológico- que opera en el espectador

cuando se produce el borramiento de la alteridad entre lo real y el film. Tanto Bazin como Mitry parten de una evidencia, de una verdad del cine montado: fragmentación de lo real en planos y secuencias. En esta evidencia lo que se olvida es la relación ideológica que se establece entre el film y el espectador o, dicho en términos althusserianos: cómo el sujeto es interpelado por una práctica que se encarna en los aparatos ideológicos del Estado, y que necesariamente se le escapa. Es decir, el cine -que es fragmentación- borra por un proceso ideológico, su propia condición, y esta práctica necesariamente implica una posición subjetiva. Este plus que colma la falta es, para Comolli, plenamente ideológico, porque para que haya transparencia hace falta una suplementariedad. Y ésta es, por supuesto, el sujeto ideológico que desconoce los procesos significantes. Esta cuestión del sujeto-espectador será teorizada en esta época por Jean-Pierre Oudart a través de la noción de "sutura", que toma la noción de Jacques-Alain Miller (1990), y se define de la siguiente manera: "*Se puede decir que la sutura representa la clausura del enunciado cinematográfico conforme a la relación que mantiene con él su tema (tema filmico, o más bien cinematográfico), reconocido y ubicado en su lugar, el espectador*". Así, el sujeto es el lugar en donde se produce la ilusión realista del cine. Entonces, no hay ideología sin espectador que articula su no saber en unos contenidos que resultan de la técnica. Sobre esta lógica, tanto el cine como la crítica de los años sesenta y setenta aunaron sus esfuerzos para hacer explícito este desconocimiento: levantar el bloqueo ideológico implica quebrar la ilusión de realidad, sobre todo a través de la práctica del falso *raccord*. Hacer evidente, entonces, la "práctica significativa" de fondo y forma, en detrimento del "mundo vivido". Si la realidad y la realidad del espectáculo se habían vuelto enteramente ideológicas y sospechosas, los supuestos discursos críticos tenían que apuntar a otras formas cinematográficas posibles que en esos años encarnaban, sobre todo, Jean-Marie Straub y Jean-Luc Godard. Luego del fracaso de la politización del cine en las décadas de los 80 y 90 en el mundo cinematográfico se hizo cada vez más evidente el fin de una era, fue en esta época en que los cineastas modernos comenzaron a incursionar en técnicas como el vídeo o formatos como la televisión, es el caso de Antonioni (*El misterio de Oberwald* (1980)), Wim Wenders (*Lightning*

Over Water (1980)), Godard (*Historias del cine* (1988)), entre otros. Es en esta época que se comienza a hablar de la “muerte del cine”. Esta muerte coincide, entre otras cosas, con un cambio tecnológico: la previsualización a través del video, el comienzo de la digitalización, vale decir, coincide con la pérdida de la primacía del cine como medio ejemplar del siglo. A partir de los 90 podemos decir que comienza una nueva era de la reproducción. La tecnología digital va a impactar al menos en tres aspectos en el mundo del cine: en la producción y reproducción de las imágenes (efectos especiales, mutabilidad absoluta de las imágenes), la posibilidad de producción artesanal (dada por las nuevas cámaras DV) y la nueva posibilidad de distribución a través de las plataformas. Estos datos coinciden con un cambio geopolítico y un cambio cultural que van a tener diversos impactos en el cine. Si hasta ahora vimos en Bazin y en Comolli los impactos de la técnica en la estética del cine moderno a partir de ahora vamos a revisar el impacto del cambio tecnológico en diversas películas mainstream.



Capítulo 2.

La transición hacia la contemporaneidad: Deleuze y Rancière

En el capítulo precedente analizamos los mecanismos de relación entre técnica, estética e ideología, y nos centramos en las consecuencias que Bazin debe asumir al identificar la ontología del cine a sus dimensiones técnicas, que consiste en elaborar una teoría del realismo cinematográfico. Por el lado de Comolli, al subsumir la técnica cinematográfica a la dimensión ideológica, eso tiene como consecuencia condenar como ideología la “transparencia” y la “ilusión de realidad”, así como defender una poética que muestra los procesos de producción significativa. Ahora bien, con el fracaso de la politización del cine y de la crítica, a partir de la década del 80, el panorama de la teoría del cine se ve influido por el filósofo Gilles Deleuze, que como sabemos, venía de la experiencia de *El Antiedipo* y *Mil Mesetas* con Félix Guattari, donde la ambición había consistido en analizar críticamente el capitalismo. En el año 1983 Deleuze publica *La imagen-movimiento* y luego, en el año 1986, *La imagen-tiempo*, que se convertirían en referencias ineludibles en nuestro campo. Este giro estético de Deleuze es llamativo en tanto en cuanto que cuando toca el tema de la política va a decir que los grandes cineastas políticos son aquellos que “afirman con todas sus fuerzas que no hay pueblo” (Deleuze, 1987: 287). Son los casos, por ejemplo, de Klee, Beckett, y en el cine, los Straub. Por otro lado, la virtud de estos libros consiste en ubicar el cine en un sistema filosófico al mismo tiempo que le da lugar a las ideas críticas y a distintos directores para sus clasificaciones. El filósofo señala desde un principio, así, que su propósito es hacer “una historia natural del cine”, es decir, clasificar los tipos de imágenes cinematográficas: la imagen-percepción, la imagen-afección, la imagen-pulsión, la imagen-acción, la imagen-tiempo, la imagen mental, la imagen cristal, etc. Si en la década de los 70 el debate sobre técnica e ideología fue el testimonio teórico más importante, lo curioso consiste en que en los 80 esta relación no va a tener mucha relevancia en los dos autores que nos interesa indagar aquí, que son Gilles Deleuze y Jacques

Rancière. Esta actitud llama la atención sobre todo si tenemos en cuenta la influencia de Gilbert Simondon -uno de los fundamentales filósofos de la técnica- en el pensamiento deleuziano. De hecho, la pregunta que surge es por qué para Deleuze el “eso ha sido” de la fotografía (Barthes 1994) y la imagen cinematográfica como huella de la realidad dadas por la técnica (Bazin 1966) no tienen ninguna consecuencia en su pensamiento. Como sabemos, es una conceptualización fundamental que les permite a estos dos autores fundar una fenomenología de la fotografía (Barthes) y una ontología del cine (Bazin). En Deleuze y Rancière tampoco parece tener ninguna importancia la crítica de la ideología. Por un lado, la cuestión de la politización parece haber llegado a un *impasse* y por otro lado, creemos que la clave para considerar la poca importancia de la técnica en Deleuze tiene que ver con su polémica con la fenomenología. Según cuenta el autor, hacia el fin del siglo XIX “la crisis histórica de la psicología coincide con el momento en que cierta posición se hace insostenible: la que consistía en poner las imágenes en la conciencia y los movimientos en el espacio” (Deleuze 1984). Ahora bien, “¿cómo explicar que los movimientos produzcan de golpe una imagen, como sucede en la percepción, o que la imagen produzca un movimiento, como sucede en la acción voluntaria?” (Deleuze 1984). La fenomenología resuelve este dilema con la fórmula de la intencionalidad: “toda conciencia es conciencia de algo”, de ahí que la conciencia y mundo mantengan una relación de co-extensión. Esta relación desemboca en la teoría del sujeto como punto de partida del “campo trascendental”, en donde se producen el anclaje del sujeto en el mundo, la curvatura del espacio y la creación del horizonte. Esta fórmula es lo que Deleuze va a equiparar con el “esquema sensorio-motriz”, esto es, el sujeto percibe, siente y actúa. Es bajo dicho esquema que surgirá un tipo de imagen: la imagen-acción. Ahora bien, ¿cómo situar el campo trascendental más allá del sujeto? Según Deleuze, la fórmula que supera a la fenomenología es la de Bergson, que dice: “toda conciencia es algo”. De ahí que el sujeto no tenga una primacía sobre la multiplicidad de las cosas del mundo, que no sea ningún punto de partida para el conocimiento o la creación. Pero entonces, ¿cómo alcanzar una instancia que vaya más allá del sujeto para la creación de las imágenes? La técnica cinematográfica no parece ser una solución

en sí misma, ya que hay una clase de cine que afirma la percepción anclada en el sujeto y otras que la superan, de ahí que sujeto y técnica parezcan coextensivas a ojos de Deleuze, es decir, no habría una verdadera ruptura entre naturaleza y técnica en este sentido. ¿Cómo funciona la percepción? Según varios autores (Derrida, 1997; Stigler, 2001; Foster, 2008), la percepción es siempre prostética, ya que la huella exterior asedia la interioridad del sujeto, mientras que para Deleuze la percepción está en las cosas mismas, eso quiere decir que el sujeto y su extensión técnica lo que hacen es oscurecer el mundo, funcionar como una pantalla. Desde la “sopa prebiótica” hasta el cine, el proceso que podemos observar según Deleuze es un enfriamiento del “plano de inmanencia”, y él nos habla de las molécula levóginas y dextróginas que desvían la luz para la derecha e izquierda; vale decir, con el enfriamiento del plano de inmanencia lo que aparece es un principio de orden en el caos. La técnica cinematográfica es un modo de desviar la luz en este sentido, que está en continuidad con respecto al proceso químico del enfriamiento del magma. La paradoja del cine consiste en que por este medio técnico podemos retornar a la percepción originaria que está en las cosas. Esto es lo que supuestamente llevaría a cabo Dziga Vertov, de hecho: devolver a las cosas su percepción. Según Deleuze, los átomos perciben el universo entero y el sujeto funciona como limitación de la percepción, en una concepción sustractiva de la luz. Una vez más, lo que ha oscurecido la pantalla subjetiva el cine con su técnica lo puede liberar.



El hombre de la cámara

En *El hombre de la cámara* (1929), así, los planos reaccionan aleatoriamente uniendo universos distantes fuera de las reglas del esquema sensorio-motriz. Podemos decir que en Deleuze la dimensión técnica toma un matiz paradójico: implica una continuidad del proceso de enfriamiento del plano de inmanencia y a la vez nos permite retornar a las cosas mismas, como ya hemos señalado. Es por eso que la ontología del cine de André Bazin o el “eso ha sido” barthesiano no tienen ninguna repercusión en su pensamiento, ya que la idea de huella de la realidad haría que la multiplicidad de las cosas pierdan su emparejamiento y el cine tendría el privilegio como punto de partida de la percepción. Recordemos que para Deleuze la conciencia no es conciencia de algo, sino es algo. Esto equivale a decir que filmar no es filmar algo sino es algo por sí mismo. De ahí que la dimensión técnica no implica ninguna ruptura con respecto al mundo y la luz. Esta concepción cosmológica del cine va a ser discutida por Jacques Rancière, que ve una incompatibilidad entre la historia natural y la historia; más adelante, en el último capítulo, volveremos sobre este tema.

La transformación de la idea de crítica.

Antes de adentrarnos a esta relación veamos cómo se transforma en la actualidad la idea misma de “la crítica”. En las reflexiones sobre cine de Jacques Rancière el lugar de la técnica no encuentra tampoco un lugar preponderante. En cuanto a la crítica marxista, ambos, Deleuze y Rancière, parecen tomar distancia de sus problemáticas. La cuestión de la ideología no encuentra mucha resonancia en sus pensamientos. Vale decir, la articulación entre ideología y técnica no parece ser un problema para estos pensadores. Ya señalamos que para Deleuze la percepción encuentra su cauce en una filosofía de la naturaleza, mientras que para Rancière la técnica forma parte de una tríada: contenidos, técnicas y operaciones, que implican todo arte. Ahora bien, cada arte tiene su técnica y esta dimensión parece estar subordinada a las operaciones. A su vez, las articulaciones entre técnica (cualidad de los dispositivos) y las operaciones dependen de su teoría de los regímenes del arte. Trataremos de justificar nuestra problemática a través de estos elementos

teóricos.

Como anticipamos, nuestra hipótesis de la transfiguración de la técnica en fábula cinematográfica proviene de Rancière, así que para justificar nuestra postura nos adentraremos a hacer una atenta discusión sobre su teoría. En este abordaje esto implica dar cuenta primero de su polémica con el marxismo y en segundo lugar con el pensamiento deleuziano sobre el cine, que nos aparece como fundamental para nosotros. Si André Bazin nos proponía registrar el acontecimiento a través de la técnica del cine, para fundar una nueva creencia y así espiritualizar el mundo y a la especie humana que había sido masacrada después de la Segunda Guerra Mundial, los marxistas de los *Cahiers du cinéma* nos propondrán desconfiar tanto de la técnica misma como del resultado técnico del cine, para proponer una deconstrucción de las formas que rompan su ilusión. Como hemos visto, este intento se arraigó sobre todo en la teoría althusseriana de los aparatos ideológicos del estado. Con el fracaso de la politización del cine y la pérdida de sentido en cuanto a los procesos de emancipación, Jacques Rancière intenta desde los 90 dejar de lado las propuestas marxistas y fundar una nueva filosofía que articule la estética y la política; para ello el cine tendrá un lugar predominante en sus reflexiones. Nuestro intento se basa en dar cuenta de este desarrollo y ubicar el lugar de la técnica en este planteo para así explicar nuestra hipótesis de la transfiguración. Ahora bien, a esta hipótesis de la transfiguración hay que agregarle la idea de “crítica” que incorporan las ficciones contemporáneas, a lo largo de este trabajo vamos a revisar cómo es posible “superar” la idea de crítica entendida como desmitificación que pone en juego la apariencia de las imágenes y la realidad o lo que Rancière llama el “reparto de lo sensible” con relación al arte.

Podemos hacer un breve resumen del recorrido del proyecto intelectual de Jacques Rancière para justificar la importancia del cine en su pensamiento y su distanciamiento con respecto al marxismo. Aunque en Argentina se puso de moda en los últimos cinco o seis años, sus libros se venían traduciendo desde la década del setenta (tempranamente Galerna había publicado *La lección de Althusser*, en 1974). En el libro de Althusser *Para leer El Capital*, que es un libro colectivo, una obra fundamental en la historia del marxismo, participa un joven Rancière cuando

tenía veinticinco años. En castellano se tradujo la segunda edición, que es una versión reducida, sólo figuran el texto de Althusser y el de Balibar. Después no figura ninguno del resto de los colaboradores, Macherey, Rancière, Establet. Entonces, Rancière participa de *Para leer El Capital* (Althusser-Balibar: 1965) escribe un capítulo sobre el fetichismo de la mercancía, y luego en la década del setenta publica *La lección de Althusser*, donde ajusta cuentas con su maestro. Después guarda silencio durante algún tiempo hasta que publica *La noche de los proletarios* (Rancière, 1981) que es un libro de investigación de archivo del pensamiento obrero. Se puede decir que es el primer libro netamente rancieriano. Ahí comienza su proyecto personal. Luego de ese libro, Rancière, que siempre escribió libros muy cortos, publica *El desacuerdo* (1995), su tratado más importante, a mediados de los noventa, donde plantea su filosofía con relación a la política. Luego se aboca a publicar textos sobre arte (básicamente literatura, teatro, cine, fotografía). Escribe sobre estética y política, y cuando tiene que escribir sobre arte, lo hace preferentemente sobre literatura y cine. Flaubert es una de sus figuras centrales en *La palabra muda* (1998) y *Política de la literatura* (2007). Tiene un libro sobre Mallarmé, *La poética de la sirena* (1996). Y después los libros sobre cine y fotografía: *La fábula cinematográfica* (2001), *Las distancias del cine* (2011) y *El destino de las imágenes* (2003). También le interesa mucho el teatro. Creemos que para acceder a su pensamiento hay que articular al menos dos libros: *El reparto de lo sensible* (2000), que es un libro de entrevista programada y *El desacuerdo* (1995). Estos dos libros son fundamentales para comprender sus textos críticos, pues presupone constantemente conceptualizaciones que remiten a esos dos libros: su concepción de la política y la dimensión estética por un lado y los distintos regímenes del arte. *El inconsciente estético* (2001) y *El malestar en la estética* (2004) son complementarios a *El reparto de lo sensible* (2000). En estos tres libros se elabora su teoría de los regímenes del arte y al mismo tiempo son complementarios en cuanto a los ejemplos que pone en juego.

Podemos decir que como filósofo, Rancière presenta un sistema muy modesto, acorde tal vez con su idea de igualdad, pero es dueño de un talento crítico-ensayístico que supera muchas veces a filósofos con sistemas más complejos. Con

un sistema muy modesto produce textos críticos brillantes, incluso muy superiores a muchos grandes filósofos, y tiene un proyecto de escribir textos cortos en vez de largos tratados. Prefiere que el lector reconstruya una especie de tratado imaginario de manera fragmentaria con sus textos cortos. A veces la prosa de Rancière resulta intrincada porque tiene un estilo paratáctico; por ejemplo, usa la parataxis sistemáticamente, una operación que consiste en no incluir ciertos términos que guían en las argumentaciones, unidades que orientan la lectura, por lo que hay que reconstruir el argumento o el sentido del párrafo a través de la lógica del contenido y no a través de las indicaciones gramaticales. Es por eso que a veces resulta muy difícil seguir sus textos. (Deleuze también utiliza muchas veces la parataxis, por cierto). Además, Rancière es un escritor preciosista y a veces su prosa se vuelve poética, por lo que llama la atención, es que ese vuelo poético que toma no hace que pierda la precisión en sus análisis. Además, suele tratar en muy poco espacio temas muy densos que podrían extenderse a muchísimas páginas. Muchas veces, en dos párrafos aborda cuestiones complejas con las que podría escribir un libro entero. Por otro lado, cita a muy pocos autores y toma una postura crítica con: Barthes, Deleuze, Godard, Badiou, Bourdieu, Sloterdijk, Lyotard, entre otros y sobre todo con Guy Debord.

Guy Debord y el pesimismo crítico

Para entender mejor la postura teórica de Rancière hay que dar un rodeo por el pensamiento crítico marxista, sobre todo el de Guy Debord que parece ser su enemigo número uno, que sigue siendo un autor de culto en diversos ámbitos académicos, sobre todo el libro *La sociedad del espectáculo* (1967). Los debordianos suelen ser apocalípticos y melancólicos. El estado de ánimo fundamental que comparten los debordianos es la amargura, porque solo logran ver la vida miserable detrás de la apariencia de felicidad. Debord continúa una tradición del marxismo que arranca con Lukács, la Escuela de Frankfurt, y es la encarnación más refinada de toda la historia de la crítica de la alienación y del fetichismo de la mercancía. La teoría del fetichismo es esencial en Guy Debord. Lo fundamental de la teoría del fetichismo consiste, podríamos decir, en la creación de los valores y en

el borramiento de las relaciones constitutivas. Si todos los valores surgen de la relación, de la comparación, de la metáfora, pero una vez que los valores se constituyen, la ilusión fetichista hace que la mercancía y el dinero valgan por sí mismos, borrando las redes de relaciones sociales que constituyen sus valores. Žižek (1992) señala un fenómeno interesante: en el mundo precapitalista las relaciones personales estaban fetichizadas y en el mundo moderno las relaciones personales tienden a desfetichizarse y se fetichizan las relaciones de los hombres con los objetos.

La sociedad del espectáculo (1967) es un texto muy seductor, porque es fragmentario y enigmático en muchos pasajes y está escrito con gran estilo, tiene una prosa muy bella y seduce por su pesimismo. Guy Debord era el líder del Situacionismo, que es considerado como la última vanguardia de Occidente, y *La sociedad del espectáculo* es uno de los documentos teóricos más importantes de Mayo del 68. Pero comencemos con *La sociedad del espectáculo* (1999: 37). El autor cita en el epígrafe a Ludwig Feuerbach, el prólogo a la segunda edición de *La esencia del cristianismo*, que dice lo siguiente:

Nuestra época, sin duda alguna, prefiere la imagen a la cosa, la copia al original, la representación a la realidad, la apariencia al ser, para ella lo único sagrado es la ilusión, mientras que lo profano es la verdad. Es más, lo sagrado se engrandece a sus ojos a medida que disminuye la verdad y aumenta la ilusión tanto que el colmo de la ilusión es para ella el colmo de lo sagrado.

Es una cita apócrifa, una simulación, y se refiere a la división entre la ilusión (la imagen) y la realidad. Entre el ser y el parecer. Toda la obra, o toda la cuestión teórica en Debord, se va a basar en esta división entre el ser y el parecer; la ilusión y la realidad. Dice que nuestra época prefiere lo ilusorio a lo real, prefiere la apariencia al ser. Este es el punto de partida de *La sociedad del espectáculo*. Lo que él llama “la sociedad del espectáculo” es más que los medios de comunicación, los *mass media* lo que hacen es expresar el funcionamiento estructural de esta sociedad del espectáculo. El gran problema del espectáculo para Debord consiste en que vuelve pasivos a los espectadores. La contemplación de las imágenes es la actitud pasiva que no deja vivir en primera persona. El libro de Rancière *El*

espectador emancipado (2008) se dirige directamente en contra de esta concepción. Debord está en contra de la vida contemplativa que no permite vivir en primera persona. Contrapone la experiencia en primera persona a la contemplación de las imágenes. El primer principio del espectáculo es la no intervención, es decir, la pasividad. Distingue el ser del tener y del parecer. Es una crítica de la apariencia y es una crítica a la sociedad de consumo, que lleva al empobrecimiento de la vida cotidiana. El espectáculo consiste en la recomposición de los aspectos separados en el plano de la imagen. Somos masa, pero masa solitaria. Cuando miramos televisión somos parte de esa masa que mira televisión, pero estamos solos, separados, ¿y dónde nos unimos? Según Debord, en la imagen. Hay una recomposición de los aspectos separados en el plano de la imagen. El espectáculo tiene tres consecuencias según Debord: el secreto generalizado, la falsedad sin réplica y el perpetuo presente. La cuestión es que el espectáculo no es un añadido de la sociedad, hay un dominio total del espectáculo sobre la sociedad; es parte y totalidad al mismo tiempo. De hecho, toda la realidad termina convirtiéndose en imagen. Debord mismo dice en el fragmento número 9: *“En el mundo realmente invertido lo verdadero es un momento de lo falso”*. También, el poder espectacular es el poder más mentiroso que existe: el espectáculo como culminación del proceso del fetichismo de la mercancía es la falsificación del modo de producción y acentúa el atomismo individual: *“El Alpha y Omega del espectáculo es la separación, los individuos se hallan separados unos de otros, sólo encuentran su unidad en el espectáculo, pero se unen en cuanto separados.”*

¿Qué dice el espectáculo según Debord? La tesis de la unilateralidad: *“Sólo habla el espectáculo y dice una única cosa: justificación de la sociedad existente, lo que aparece es bueno, es bueno lo que aparece.”* Todas estas tesis te llevan irremediabilmente al pesimismo crítico. Debord también distingue el poder espectacular concentrado y el poder espectacular difuso. El poder espectacular concentrado pertenece a los sistemas totalitarios, que controlan toda la cuestión de lo espectacular desde el Estado. Mientras que, en las sociedades democráticas, el poder espectacular es más difuso. Pensemos en los enfrentamientos de los gobiernos con los medios concentrados. Ciertos gobiernos quisieron concentrar el

poder espectacular y se encontraron con el poder de los medios. En las sociedades democráticas hay entonces un poder espectacular difuso. Uno de los puntos fundamentales es que el espectáculo sería algo así como la transfiguración y culminación de la alienación y del fetichismo de la mercancía. Lo fundamental de la alienación es el proceso de inversión en la estructura de dominio: una vez creado el espectáculo, el espectáculo nos domina. El hombre se convierte en un predicado de lo que ha creado y las problemáticas del fetichismo son la separación y el atomismo individual. Podemos comparar esta postura pesimista con los análisis de Benjamin de la década del 30, porque cuando analiza la cuestión de la reproducción con respecto a la obra de arte tradicional, Benjamin (1935), trata de ver en la reproducción técnica algún elemento emancipador. Sobre el cine dice que es como un misil dirigido al espectador, y hace una relación muy interesante con las vanguardias. Señala que las vanguardias tratan de producir un shock moral. El surrealismo y el dadaísmo buscan el escándalo moral, las vanguardias buscan ese shock moral en los burgueses, mientras que el cine produce un shock físico, perceptivo, en todos los espectadores. Es como un misil dirigido al espectador. En esto se diferencian la vanguardia y el cine. Benjamin nota que el cine es un medio mucho más poderoso que las vanguardias en este sentido. Dice que el alto modernismo fue una reacción a la cultura de masas, un retroceso a la concepción cultural, religiosa del arte. Benjamin señala claramente que el alto modernismo es un paso atrás, las vanguardias quedan a mitad de camino y el cine produce un shock perceptivo y físico inédito hasta el momento. La cuestión es ver en qué medida el crítico marxista puede hacer del cine un elemento de emancipación con esta novedad tecnológica. Benjamin evidentemente era bastante optimista con respecto al cine. Adorno, en cambio, no tenía ningún tipo de esperanza, decía que cada vez que iba al cine salía más embrutecido. Benjamin podía notar que un espectador retrógrado frente a una obra de arte surrealista puede ser progresista frente a una película de Chaplin. Sin embargo, la alianza entre arte y tecnología de reproducción no ha podido cambiar para mejor el mundo.

En vez de valor cultural, la reproducción técnica tiene valor exhibitivo y va al encuentro de las masas con este valor. Al carecer de valor cultural, en la sala el

espectador de cine es un espectador distraído. Ahora bien, para Benjamin, esta distracción puede convertirse en un elemento crítico. De la década del treinta hasta acá la cultura de masas se ha distorsionado, pero algo queda de todos estos planteos. Los partidos de fútbol, por ejemplo. Grandes estadios donde se congregan miles y miles de personas, hay mucha pasión puesta allí. Argentina tiene una gran tradición futbolera, esto todo el mundo lo sabe, todos son hinchas. ¿Cómo ven los partidos los fanáticos? El hincha fanático, cuando ve un partido, es un crítico que sabe mejor que el DT cómo hacer las cosas, es un especialista. No fue a ninguna universidad a estudiar una carrera de ciencias del deporte, pero sabe cómo tiene que jugar su equipo, cuál es el dibujo técnico, cómo tiene que posicionar a los defensores, cómo tienen que tirar el centro. El hincha es un espectador crítico. Esto es lo que Benjamin esperaba del espectador de cine. Pero hoy por hoy es evidente que, aunque el hincha sostenga una postura crítica frente a lo que está viendo, al mismo tiempo podemos notar que es un alienado. Esto es lo que llama la atención, que la alienación y la conciencia crítica se unan en la figura del hincha. Lo mismo pasa con los periodistas deportivos: son críticos extremos, pero están completamente alienados. El fútbol es un retorno tardío del circo romano. Todos los grandes clubes aparecen a fines del siglo XIX y principios del siglo XX. Siempre hay metáforas de gladiadores cuando se habla de los jugadores, y la cancha es el circo romano, donde hay vencedores y vencidos. La cuestión sería por qué el circo romano retorna a fines del siglo XIX. Pan y circo. Lamentablemente, ningún periodista deportivo se pregunta por este hecho. Hoy por hoy, está claro que no puede haber un espectador crítico de las culturas de masas bajo estas condiciones. Benjamin esperaba esto del cine de alguna manera, que esa distracción del espectador pudiese fomentar una actitud crítica frente a lo que estaba viendo. Habría que poner muchos reparos con respecto a la cinefilia, que sería algo así como la conciencia crítica alienada del cine. Hay varias tendencias últimamente que critican la crítica. Sloterdijk (2000) en su texto "La teoría crítica ha muerto", que se opone a la Escuela de Frankfurt y a todo el pensamiento crítico. Deleuze también detesta la idea de crítica, sobre todo la kantiana, en diversas partes de sus textos aparece esta dimensión acrítica y por supuesto la crítica de la crítica de Rancière.

Hay una frase de Brecht (1934) que describe bien la situación actual: “*El verdadero progreso no consiste en convertirnos todos en progresistas, sino en progresar*”. ¿De qué sirve convertirnos en progresistas si no progresamos?

La sociedad actual con el hiperconsumo y la frenética comunicación a través de las redes sociales acentúa más el espectáculo, que Debord no llegó a conocer y que las multitudes se abocan masivamente al diseño de sí, como señala Boris Groys (2014). Antes, la imagen pública era para unos pocos, ahora todo el mundo tiene una imagen pública, todo el mundo se autodiseña. Este es un fenómeno bien contemporáneo, hoy por hoy el espectador pasivo de ayer se ha vuelto activo en las redes. Pero si Debord hubiese abordado este fenómeno el hubiera dicho que la situación básicamente sigue siendo la misma, la gente participa *activamente* del espectáculo en cuanto separado. Hay un devenir pasivo de lo activo en las redes sociales, ya que el poder de los medios sigue concentrado en pocas manos que administran las formas y los contenidos. De hecho, el mundo no ha mejorado con internet, la brecha entre ricos y pobres se ha agigantado en los últimos 20 años y el poder político ha sacado sistemáticamente provecho del análisis de la información digital para su campaña.

Sobre el análisis de la información, tomemos una película que hace un tratamiento lateral de este asunto, se trata de *Moneyball*. Bajo el género de películas de deporte plantea un mundo nuevo, el mundo de la información y cómo sacar provecho de este análisis para ganar partidos de béisbol. Se muestra el contraste del viejo método de contrato de jugadores a través de la intuición y la experiencia con respecto al análisis de la información y la estadística. Es la historia de un manager de un club chico que tiene que sobrevivir entre clubes poderosos. Lo que llama la atención es el intento de humanizar la información y la estadística. La pregunta sería ¿cómo aprovechar la información para el interés de los más débiles? Lo que plantea *Moneyball* es el gran desafío de este nuevo mundo digital. Pero, en fin, las redes sociales, con sus bancos de información, por ahora, no son otra cosa que una tecnología de control social para los grandes poderes.



Moneyball

La genialidad de Facebook, Instagram, etc. consiste en que el espectador se ha vuelto creador de contenidos, es la autogestión del espectáculo y el autosometimiento a la ilusión fetichista de la imagen. Siguiendo a Debord podemos decir que el espectáculo se ha refinado añadiendo la ilusión de actividad del espectador y que el fetichismo ha mutado a otro estadio. Si traemos a colación esta lógica crítica es porque es un caso ejemplar para Rancière que lanza a todos los pensadores de la alienación y del fetichismo, su modalidad argumentativa, podríamos decir. Marx dice que el fetichismo de la mercancía es un secreto que hay que develar. De una manera u otra -Marx no fue el primero- muchos pensadores conciben al hombre como víctima fatal de algún tipo de ilusión, y la tarea de los filósofos es sacarlos de esa ilusión, de ese fatal error. Desde la caverna platónica hasta la ideología marxiana pasando por el genio cartesiano los hombres son víctimas de un error que toman como verdad. Por ejemplo, la ilusión del fetichismo consiste en el borramiento de las relaciones constitutivas en la creación de los valores. La Escuela de Frankfurt decía que la gente está alienada pero no sabe que está alienada, son felices en su propia alienación. Toda la obra de Rancière va en contra de esa concepción de la crítica, la lógica de la develación del secreto. La crítica como develación del secreto que puede atravesar la apariencia y llegar al

ser, a la realidad.

Entonces, podríamos considerar a Debord como uno de los más refinados críticos del fetichismo de la mercancía. Actualmente hay muchos representantes. Žižek sería otro representante de esa tradición de la crítica, aunque presenta una relación dialectizada entre el error y la verdad, puesto que para él la verdad surge literalmente del error. Žižek es un gran pensador dialéctico, pero el problema de sus análisis consiste en que la argumentación es siempre más relevante que el fenómeno que aborda. Suponemos que es el problema de todos los pensamientos que trabajan con los intangibles (campo trascendental, estructura, virtual, fantasma, inconsciente, etc.).

Rancière desde *La noche de los proletarios* (1981) intenta superar esta lógica crítica. Cuando escribe este texto, que es un libro de investigación de archivo, lo que quería demostrar era que había un pensamiento obrero al margen del marxismo, que el movimiento obrero tiene un pensamiento propio y que no es necesario recurrir al marxismo para ser guiado en su proceso de emancipación. Que los proletarios pueden pensar por sí mismos. Y efectivamente encuentra en los archivos obreros ese pensamiento. También interviene en el terreno de la pedagogía con *El maestro ignorante* (1987) que fue muy leído, en donde plantea la cuestión de la igualdad de las inteligencias.

Antes de abocarnos a un comentario sobre su teoría política y su teoría estética, veamos un pequeño texto que está en *Momentos Políticos* (2010: 53-58), y se llama “¿Sociedad del espectáculo o sociedad del cartel?” es una obvia alusión a Debord. Es una nota que escribe para un diario brasileño. Dice lo siguiente:

En junio de 1848 la crónica parisina del Illustrated London News ofrecía a sus lectores ingleses, en lugar de las frivolidades habituales de la temporada, informes e imágenes de las luchas callejeras que oponían a los trabajadores insurrectos con el gobierno. Una de esas imágenes nos muestra una alta barricada sobre la cual se pavonea un grupo de insurgentes. En la parte inferior de la barricada un pequeño cartel dice “Completo” ¿Vio el autor del grabado con sus propios ojos esa pancarta que indicaba a los candidatos la insurgencia que la barricada ya estaba llena y que debían buscar lugar en otra parte?

Había una barricada, y un periódico da cuenta de esa barricada y pone un cartel

que dice “completo” como si fuese un espectáculo que está lleno.

“¿Quiso divertir a su público con esos trabajadores parisinos que iban a la barricada como se va a un espectáculo? ¿O bien vio la insurrección a través de estas imágenes de bohemia pintoresca que popularizaba el teatro de entonces?”

Son preguntas: ¿qué pasó, por qué puso “completo”?

Es difícil de determinar, pero algo es seguro: fiel o fantasiosa, neutra o malintencionada, su imagen deja entrever un vínculo esencial entre política y teatro. Nos indica que es la propia insurrección, no la multitud hambrienta y furiosa, la que se lanza a la calle como un torrente. Es una manera de ocupar la calle, de apropiarse de un espacio que por lo general se entrega a la circulación de individuos y mercancías, para situar allí una escena y redistribuir los papeles.

A Rancière, como vemos, lo que le interesa son estos momentos de redistribución de los lugares y de los roles.

El espacio de circulación de los trabajadores se convierte en un espacio de manifestación de un personaje olvidado en las cuentas del gobierno: el pueblo, los trabajadores o cualquier otro personaje colectivo. Los sublevados parisinos de junio de 1848 gritaban pan o plomo. A estas frases bien escritas no las inventa el hambre sino el hábito del teatro y su lenguaje artificioso. Algunos años antes de esta insurrección, los cronistas literarios de la buena sociedad se habían conmovido con una enfermedad inaudita que hacía estragos en el mundo obrero: ahora hacían literatura. El mal habría sido benigno si esa poesía se hubiera contentado con cantar, -con palabras sencillas y ritmos ingenuos-, el trabajo, las penas y los sueños obreros. Pero no: los poetas obreros elegían grandes palabras y ritmos nobles. En vez de expresar sus dolores cotidianos, robaban el dolor a otros, el fingido dolor de los grandes héroes románticos afectados por el mal de vivir.

Para Rancière la emancipación no consiste en que un obrero escriba poesía con su fatiga y sus penas, de su trabajo, desde su experiencia. La emancipación de un obrero se da cuando escribe poemas a lo Mallarmé. Cuando le roba a otra clase su lenguaje. Esa es la verdadera emancipación para él. Es muy obvio que un obrero haga poemas con su fatiga y sus penas, eso sería lo más esperable.

Los sagaces editorialistas preveían que las cosas acabarían mal, pero les costaba entender el fondo de las cosas: al robar las palabras y los sentimientos de los demás, los trabajadores no se hundían en el simple olvido de su condición. Inventaban su propia política. La política, en el sentido más fuerte del término, es la capacidad de cualquiera para ocuparse de los asuntos comunes. La política comienza con la capacidad de cambiar su lenguaje común y sus pequeños dolores para apropiarse del lenguaje y el dolor de los

demás. Comienza con la ficción. La ficción no es lo contrario de la realidad, el vuelo de la imaginación que se inventa un mundo de engaño. La ficción es una forma de esculpir en la realidad, de agregarle nombres y personajes, escenas e historias que la multiplican y la privan de su evidencia unívoca.

Entonces, no hay contraposición entre ficción y realidad. No hay contraposición entre apariencia y ser. La apariencia, la ficción, es un modo de componer la realidad y el ser un modo de apariencia recompuesta. Por eso tiene tanta importancia para Rancière la ficción, la cuestión estética. Aquí pueden ver la postura irreconciliable con Guy Debord y la tradición marxista de la crítica del fetichismo y de la ideología.

Es así como que la colección de individuos trabajadores se convierte en el pueblo o los proletarios y como que el entrelazamiento de las calles se convierte en la ciudad o en el espacio público. Lo que los editorialistas preocupados o el ilustrador irónico presentaban confusamente ya antes había sido claramente formulado por un filósofo. Si Platón denunció tan fuertemente la tragedia, no fue simplemente porque los poetas fueran personas inútiles o sus historias fueran inmorales. Fue porque percibió una solidaridad esencial entre la ficción teatral y la política democrática. No puede haber -dice- seres dobles en la ciudad, donde cada uno debe ocuparse exclusivamente de sus propios asuntos.

¿Qué dice Rancière sobre Platón? Platón echaba a los poetas de la República porque eran seres dobles. Rancière dice que Platón ya se daba cuenta de que hay una relación esencial entre la política, los asuntos comunes, y la tragedia, el teatro en esta cuestión de ser doble: actor y personaje. Platón dice que en la República hay tareas que cumplir, no puede haber seres dobles que hacen una cosa y otra, por eso echa a los poetas.

Siempre pienso en esta barricada teatral cuando quiero describir nuestro mundo como el de la 'sociedad del espectáculo' o el de la 'política espectáculo'. Esa noción es inventada para denunciar la alienación de la sociedad gobernada por la mercancía, finalmente no expresa más que la sabiduría barata de las mentes engañadas que proclaman que el buen pueblo tiene todo lo que desea: góndolas en los supermercados, ostentación de los gobernantes, sus esposas y sus porristas, consumo diario de sitcoms o telenovelas.

¿Qué dicen los críticos de la alienación, los debordianos? El capital está omnipresente, penetra hasta en las relaciones más íntimas, nos gobierna y por otro lado la gente tiene lo que desea: consumo y espectáculo. ¿Qué quiere la gente por lo general? Consumo tecnológico, diseño, viajes, experiencia gastronómica, cine y teatro eso es todo lo que quiere. La perfecta vida burguesa. Esto es lo que, según

Rancière, dicen los debordianos. Supermercado lleno de mercancías, consumo, están alienados y el capital nos domina, el espectáculo nos domina. Por eso señala que:

Cuando, hace treinta años, Guy Debord escribió La sociedad del espectáculo, se inscribía en la tradición del análisis marxista del fetichismo de la mercancía. Veía cómo este fetichismo culminaba en el "espectáculo", pérdida total del ser en el tener y del tener en el simple parecer. Pero, como oponía la pasividad del espectáculo y la ilusión del parecer a la realidad sustancial del ser y el actuar, esta denuncia aún seguía siendo prisionera de la visión platonicista.

Sigue siendo platónico Debord, porque divide la ilusión de la realidad, ficción de la realidad, apariencia y ser, cosa que para Rancière están íntimamente en relación, no se puede dividir ficción y realidad, apariencia y ser. La política misma implica esta intrincación entre apariencia y ser.

Es cierto que el reinado mundial de la mercancía es el de la confusión total de lo real y la apariencia. Pero tal vez habría que interpretarlo a la inversa: no es lo real lo que se disuelve en la apariencia, sino que, por el contrario, lo que se rechaza es la apariencia. La apariencia, es decir, esa realidad construida, esa realidad complementaria que hace que la "realidad" esté perdiendo el carácter del orden necesario de las cosas, que se vuelva problemática, abierta a la discusión, a la elección, al conflicto. No vivimos en una sociedad del espectáculo donde la realidad se perdería, sino más bien en una sociedad del cartel donde la apariencia termina siendo despedida.

Según esta visión, el poder lo que quiere es disolver la apariencia. ¿Qué quiere decir ese diario cuando pone en la barricada "completo"? Evidentemente es un diario reaccionario y cuando está la gente que se manifiesta pone "completo". Es como decir "Están haciendo teatro, váyanse a sus casas": esto es lo que quiere decir este cartel. "Basta de teatro, basta de apariencia", quiere eliminar la apariencia. Por eso Rancière dice:

El cartel no es el espectáculo. Muy por el contrario, es lo que lo vuelve inútil, lo que cuenta por adelantado el contenido y elimina al mismo tiempo su singularidad. Nuestros gobernantes acuden a los publicistas para elaborar su imagen de marca, pero renunciaron a lo que era la esencia espectacular de la política: la retórica pública. Los carteles de las películas nos dicen de antemano el efecto que producirán, mediante las dosis específicas de estímulos apropiados en los públicos a los que se apunta con exactitud. Las "ficciones" televisivas son anti ficciones que nos presentan a personajes como nosotros, que se desarrollan en decorados parecidos a aquellos desde los que nosotros los miramos, y que exponen "problemas" similares a los nuestros, similares a los que exponen, en otro horario, los testigos de la "realidad". El cartel

publicitario ya no nos cuenta ninguna fantasía, sino la simple seguridad de que todo está disponible con la condición de que se le ponga precio, que, por lo demás, los comerciantes nos lo vuelven cada vez más "suave". En otros tiempos, el turista que viajaba hacia las cataratas del Iguazú era recibido por enormes retratos de la Mona Lisa: "Mona Lisa lo espera a diez minutos de aquí", decía el cartel. Sin embargo, la "enigmática" sonrisa de Mona Lisa no anunciaba otro misterio fascinante que las bien provistas góndolas de un supermercado paraguayo donde los productos eran más baratos.

La sociedad del cartel, que lleva a domicilio tanto las imágenes de guerras sangrientas como las de pequeñas preocupaciones cotidianas, la ficción similar a la realidad y la realidad similar a la ficción no hace otra cosa que ejemplificar el discurso incansable de los gobernantes que nos dicen que las sombras de la política ya no son válidas: sólo existen la realidad, las mercancías, las personas que las producen, las venden y las consumen. Sólo hay individuos y grupos bien censados, bien encuestados, bien figurados, a quienes los gobiernos les administran de la mejor manera posible lo que les toca dentro de la complejidad de los intereses mundiales. "Dejen de hacer teatro. Ya no estamos en tiempos del teatro", ese es el mensaje del cartel; similar al de los poderes. Con ello, no sólo fueron destituidas las barricadas de los tiempos heroicos. También lo fue la política, esa práctica que siempre ha sido hermana del teatro.

Hay una especie de mutación en la relación entre ilusión y realidad, apariencia y realidad, apariencia y ser. La tesis rancièreana consiste en lo siguiente: los gobiernos dicen: "dejen de hacer teatro, la única realidad que hay es la realidad del mercado mundial, acepten esta realidad y conformense con lo que les toca en el reparto mundial y dejen de protestar." Ya no estamos en la sociedad del espectáculo, estamos en la sociedad del cartel. Los programas televisivos se parecen a la realidad, ilustran nuestros problemas, hay una confusión mundial entre la realidad y la ficción. Y se ha eliminado la ficción, la apariencia, y lo único que queda es la realidad de la mercancía.

Hace unos años hubo un episodio donde unos maestros representaron en un colegio una crítica al gobierno de la ciudad. ¿Qué decía el gobierno? Que los maestros no tienen derecho a hacer teatro político, menos con niños, que su deber es enseñar, no hacer política, no hacer teatro. Eso es lo que dice la derecha: cada uno debe hacer su trabajo. Los estudiantes tienen que estudiar, los maestros tienen que dar clases, los panaderos tienen que hacer pan y así sucesivamente. Es mucho más escandaloso y efectivo que unos maestros hagan teatro político con niños que lo hagan artistas comprometidos. Y esto es lo que decía Platón en *La República* "no más seres dobles": no se puede hacer pan e ir a la plaza a protestar, no se puede

ser pueblo y panadero al mismo tiempo. Esto es lo que dice Platón y esto es lo que dice el neoliberalismo.

Hubo otro momento político: la ocupación del Parque Indoamericano por inmigrantes ilegales. El conflicto era que ellos no tenían 'derecho' a estar ahí y los que se oponían mayormente eran los vecinos. Para ser ciudadano hay que ser vecino, la categoría de vecino hace formar parte de lo que Rancière (1995) llama "el reparto de lo sensible", hay que tener ese estatuto de vecino para no estar fuera del "reparto de lo sensible". Esa parte excluida toma el Parque Indoamericano y reclama sus derechos, y uno de los ocupantes dijo lo siguiente: "Los antepasados de Macri fueron inmigrantes igual que yo, tengo los mismos derechos que él". Ahí hay un momento político. No siempre hay política para Rancière. Hay momentos políticos y esos momentos políticos tienen que ver con una escena de disenso. La pregunta sería cuándo hay política o qué es la política para Rancière. Para dar cuenta de esta cuestión nos habla de la democracia en la *polis* griega. Desde el inicio de la democracia en la Grecia antigua, para constituirse como tal, hubo que diferenciar lo que es el *logos* de la *foné*. Los ciudadanos estaban dotados de *logos*, de la razón, del lenguaje; mientras que los esclavos, los extranjeros, estaban sólo dotados de *foné*, ruido, y no podían expresar más que pena y dolor. La política sucede cuando esa parte que no forma parte del reparto social toma la palabra y reclama por la igualdad de derechos. Ahí hay un momento político. No siempre hay política.

Es decir, cuando una parte que no forma parte de ese reparto social toma la palabra y reclama por la igualdad de derechos de los asuntos comunes, ahí hay un momento político. Lo demás, el funcionamiento de la sociedad de los asuntos comunes es lo que Rancière (1995) llama "policía". El funcionamiento del congreso, los debates entre diputados, todo eso sería el funcionamiento policial. Y hay momentos políticos, irrupción política, cuando hay escenas de disenso. Y cuando los asuntos comunes funcionan como tienen que funcionar: la votación de los diputados, la locución de un presidente, etc. todo eso forma parte del funcionamiento policial. Hay política cuando hay disenso y no disputa por el poder. Cuando un panadero va al congreso y toma la palabra para reclamar los mismos derechos habría política. Esto tiene que

ver con lo que él denomina “*el reparto de lo sensible*” que son las evidencias sensibles que distribuyen los modos de ser, los modos de hablar, los modos de hacer y los modos de aparecer, de visibilidad. Un panadero tiene un modo de ser, un modo de hacer, un modo de hablar y un modo de aparecer. Los inmigrantes del Parque Indoamericano no forman parte del reparto de lo sensible. Como lo habíamos señalado, la derecha liberal siempre repite: “cada uno a lo suyo, cada uno tiene que ocupar su lugar y hacer lo que le corresponde”. El fascismo sería una variante de la derecha que trata de eliminar, aniquilar, las partes que no entran en el reparto de lo sensible. El panadero tiene que hacer pan, no puede hacer obras de teatro político o protestar en la calle. Los estudiantes tienen que estudiar, no deben militar, no pueden ocupar la calle. Y así sucesivamente. Cada uno tiene que cumplir con su rol, cumplir con el reparto de lo sensible. Cuando una parte que no forma parte del reparto toma la palabra y reclama igualdad de derechos, ahí hay un momento político. La derecha solo tiene dos operatorias: inclusión y exclusión, tratando de eliminar el disenso.

¿Por qué el arte tiene tanta importancia para Rancière? Porque el arte tiene el poder de reconfigurar, recomponer, el reparto de lo sensible. Ese es el poder de la ficción. Como la ficción no se opone a la realidad, tiene ese poder y tiene el deber de recomponer esta evidencia unívoca que los poderes tratan de imponer sobre el reparto de lo sensible. Esto es lo que plantea Rancière. Por eso el arte tiene una importancia fundamental: el teatro, el cine, la literatura, tienen el poder de reconfigurar, recomponer, estas evidencias sensibles. Porque la ficción es, en principio, una cuestión de lugares.

Con esta parte queremos señalar en primer lugar que la crítica de la ideología se ha vuelto al menos cuestionable. En segundo lugar, en vez de preguntarse cómo se relacionan la técnica y la ideología lo que debemos interrogar es qué operaciones son posibles a través de las técnicas de arte y cómo revitalizar la práctica artística.

La cuestión del arte y sus regímenes

En Rancière (2000) la estética, antes que designar cuestiones de arte y de belleza, tiene que ver con este reparto de las evidencias sensibles. Pero luego va a construir

su teoría de los regímenes del arte: el régimen ético, el régimen representativo y el régimen estético. Son categorías que aparecen constantemente en sus textos sobre cine, literatura y teatro. Para nuestra hipótesis de la transfiguración de la técnica en fábula en el cine es necesario revisar atentamente la teoría de los regímenes del arte para ubicar al cine con respecto a las otras artes. Comencemos con el régimen ético: tiene que ver con la concepción platónica del arte, ¿cómo concibe Platón el arte? Como una copia de una copia. Las cosas sensibles son copias de las ideas y el arte es una copia de las cosas sensibles, una copia doblemente degradada. El arte se define a través de sus efectos y su relación con la verdad o el ser. Para Platón “hay artes verdaderas, es decir, saberes basados en la imitación de un modelo con fines definidos, y simulacros de arte que imitan simples apariencias”. El arte debe clasificarse por su origen y su destino en la República, vale decir, sus efectos sobre los ocupantes de la ciudad. De dónde proviene (cuál es su modelo y si es una buena imitación) y a quienes se dirigen: poemas para niños, dramas para adultos, etc. El arte se define con relación al ser y a la verdad, teniendo en cuenta sus efectos sobre el reparto de lo sensible.

Lo que Rancière (2000) llama el régimen representativo, tiene que ver con la *Poética* de Aristóteles. Ya el arte no se define con relación a la verdad, ya no es una copia degradada con respecto a las ideas, al ser o a la verdad, sino que es definido por su modo de hacer, por la *ποίησις*, y la *μίμησις*. Para la *Poética* aristotélica lo que importa es el principio constructivo de una obra. En el régimen representativo se definen los grandes géneros, las jerarquías de las distintas artes y los criterios de verosimilitud. Es el momento en que la *ποίησις* y la *μίμησις* dominan la *αισθήσεις*. ¿Qué son las reglas genéricas? Las leyes de verosimilitud dentro de cada género. La tragedia, por ejemplo, tiene que tener personajes nobles, tiene que tener determinada cantidad de actos, etc. También en esta época se divide lo representable y lo irrepresentable. Es una cuestión muy importante para Rancière, ya que la categoría de “lo irrepresentable” sólo va a tener validez en el régimen representativo. Reglas genéricas, criterios de verosimilitud, jerarquía de las artes y la distinción entre lo representable y lo irrepresentable, todas estas distinciones se dan en el régimen representativo entonces. El régimen representativo tiene que ver

con las poéticas y con la retórica. ¿Qué pasó en el siglo XVIII? Las poéticas y las retóricas entran en crisis. Nace un nuevo régimen que se llama régimen estético del arte. El arte hasta en ese momento se definía mediante la *poiesis* y la *mimesis*, y en el siglo XVIII aparece la estética. La estética no es una teoría del arte, ni una teoría que le devuelve al arte sus efectos de sensibilidad, sino “*un régimen específico de identificación y pensamiento de las artes: un modo de articulación entre maneras de hacer, sus formas de visibilidad y los modos de pensabilidad de sus relaciones.*” (Rancière, 2014: 35) El arte ya no se define por su modo de hacer sino por su modo de ser sensible, un sensible desconectado y reconectado como un cuerpo extraño a la obra que lo dota de una potencia heterogénea. Es un sensible extraño para sí mismo que paradójicamente le permite al arte conquistar su autonomía. El régimen estético no sería estrictamente el arte moderno. A Rancière no le gusta el término “moderno” entonces usa “régimen estético”. Cuando leemos “régimen estético” tenemos que entender “arte moderno” pero sin oponerlo a lo antiguo sin más, ya que el régimen estético implica toda una relectura de lo antiguo y es “el marco” mismo que hace posible tal oposición. ¿En el arte moderno, qué pasa con los géneros y los criterios de verosimilitud? Ya en Flaubert el drama de un ama de casa vale lo mismo que el drama de los reyes. Ya no hay criterio. Si van a ver una obra de Beckett, no pasa casi nada, los personajes solo esperan, dialogando banalidades. Las vanguardias rompen con los criterios de verosimilitud, pensemos en el surrealismo. Ya el arte no se define por su modo de hacer, ya no se puede decir “esto está bien representado”. Sería un disparate decir que una obra surrealista está bien representada, está bien hecha. Podemos decir que una obra está bien hecha cuando pertenece al régimen representativo. ¿Se puede decir que un cuadro de Jackson Pollock está bien pintado? No sería lo más adecuado. El arte pierde el criterio representativo en el arte moderno, y en el régimen estético el arte ya no se define por su modo de hacer sino por un nuevo modo de ser sensible. En este nuevo régimen, se producen una serie de paradojas: el hacer coincide con el no hacer, lo consciente con lo inconsciente, el saber con el no saber, el pathos con el logos, etc. En este nuevo estadio tanto el pensamiento filosófico como las distintas artes comparten estas paradojas. Rancière (2000) cita varios casos: según

Vico el “verdadero Homero” es un poeta a pesar de sí. El “genio” kantiano es aquel que da reglas al arte pero que no las puede transmitir. Para Schelling el proceso de creación combina lo consciente y lo inconsciente. Etc. Además, en el arte moderno, de diversa manera, la voluntad coincide con lo involuntario: pensemos en la memoria involuntaria, en la escritura automática, en la técnica del *cut up*, la técnica del *collage*, el *dripping*, una fotografía, un plano cinematográfico...

¿Qué es un ready made? Es el gesto más radical del arte moderno y de la vanguardia. Una descontextualización de un objeto cotidiano y ese gesto mismo transfigura el objeto. Ahí hay una coincidencia entre el hacer y el no hacer. ¿Qué dice el dadaísmo con respecto a componer un poema? Si ustedes quieren hacer un lindo poema tienen que agarrar un periódico, recortar las palabras, ponerlas en una bolsita, agitarlas, sacarlas una por una y ponerlas en orden y van a tener un lindo poema. Ya el arte no se define por el modo de hacer. ¿Qué es el collage del cubismo sintético? Un artista como Picasso, cuando hace un collage, toma un fragmento de la realidad y lo pone directamente en un cuadro, un periódico directamente en un cuadro. Ahí hay un extraño sensible desconectado y reconectado, una fuerza heterogénea extraña a sí misma. En el collage hay una desconexión de las conexiones corrientes, y este sensible extraño forma parte de la obra. Paradójicamente, esto le permite al arte alcanzar la autonomía, las artes ya no se definen por la pertenencia a un género, tipo o clase sino que reclaman su singularidad.

Otra paradoja central del régimen estético es la cuestión o la potencia de la igualdad que contiene. El surrealismo decía que “la poesía debe ser hecha por todos”, cualquiera puede recortar palabras del periódico, agitarlas y hacer un poema. El drama de una mujer ama de casa equivale al drama de los grandes reyes. Rancière dice que hay una potencia de la igualdad en el régimen estético y esa potencia de la igualdad fue reprimida históricamente por cierta parte de la crítica que entronizó el *ready made*, las vanguardias y el alto modernismo. Pero lo que Rancière intenta rescatar es esta potencia de la igualdad en el régimen estético. La defensa del régimen estético consiste en esa fuerza de la igualdad.

Si hay un cineasta que, para Rancière (2005), es fundamental para comprender el

régimen estético en el cine, ese es Robert Bresson. Dice lo siguiente:

Si Bresson aparece tanto en el análisis de la imagen-afección como entre los adalides de la imagen-tiempo, es porque su cine encarna mejor que ningún otro esa dialéctica central de los libros de Deleuze y, más profundamente, encarna una forma radical de la paradoja cinematográfica. El cine bressoniano está construido, en efecto, por un doble encuentro entre lo activo y lo pasivo, lo voluntario y lo involuntario. El primero vincula la voluntad soberana del cineasta a esos cuerpos filmados que él llama modelos, para oponerlos a la tradición del actor. El modelo aparece ante todo como un cuerpo plenamente sometido a la voluntad del autor. Este último le pide que reproduzca las palabras y los gestos que le indica, sin jamás interpretar, sin jamás encarnar al personaje como hace el actor tradicional... (Rancière 2005: 145)

Bresson primero pide a los actores: “ustedes no son actores, son modelos”. Lo que él llama modelo, entonces, imprime sobre ellos la voluntad del autor. Primera instancia. Le pide al modelo que no interprete al personaje.

...El modelo debe comportarse como un autómeta y reproducir con tono uniforme las palabras que le enseñen. Pero entonces la lógica del autómeta se invierte: al reproducir mecánicamente, sin conciencia, las palabras y los gestos dictados por el cineasta, el modelo las habitará con su propia verdad interior, les dará una verdad que él mismo desconocía...

Es la teoría de *El maestro ignorante* (1987) llevada al cine, en la dirección de actores. El director en una primera instancia coacciona al actor: “No sos actor, no hagas interpretaciones, repetí lo que te digo” y el actor haciendo de modelo lo que hace es descubrir una verdad interior que él mismo desconocía.

“...Pero esa verdad aún era más desconocida para el cineasta, y los gestos y las palabras que tiránicamente impuso al modelo producirán entonces un filme que él no podía prever...”

Es decir, el mismo Bresson pierde el control. Al principio quiere imponer su voluntad y en vez de actuación le dice que se comporte como modelo. Pero cuando el modelo hace lo que le dice el director, descubre una verdad interior que desconocía, lo que también sorprende al director. Entonces se produce una escena totalmente imprevista para ambos.

...un filme capaz de ir al encuentro de lo que había programado. El autómeta, dice Deleuze, manifiesta lo impensable en el pensamiento: en el pensamiento en general, pero en primer lugar en

el suyo, y también y sobre todo en el cineasta. Ése es el primer encuentro entre la voluntad y el azar. Pero luego acaece un segundo: esa verdad que el modelo manifiesta sin él saberlo, y sin que lo sepa el cineasta, se le escapará de nuevo. Dicha verdad no está en la imagen que ha ofrecido a la cámara, sino en el ordenamiento de imágenes que llevará a cabo en el montaje. El modelo sólo proporciona la sustancia de la película, una materia prima análoga al espectáculo de lo visible ante el pintor: trozos de naturaleza, dice Bresson. El trabajo del arte consistirá en coordinar esos trozos de naturaleza, para expresar su verdad, para darles vida a la manera de las flores japonesas.

La última parte del párrafo es una cita de Robert Bresson (2007), *Notas sobre el cinematógrafo*. ¿Qué es lo que vemos acá? Una dialéctica entre lo voluntario y lo involuntario. Lo voluntario lleva a lo involuntario y lo involuntario lleva a lo voluntario y así sucesivamente. Cassavetes y Rivette decían que el autor es una categoría burguesa, y que los cineastas debían ir en contra de esa idea de autor. Para ir en contra de esto hace falta darle preeminencia al otro, *“que el otro pueda expresarse sin mi voluntad, porque lo que importa es la gente, que la gente se exprese y no que yo me convierta en un cineasta”*, decía Cassavetes, y para que el otro se manifieste lo que hace falta es tiempo, temporalidad. Este “dejar que el otro se manifieste” a su vez convierte a Cassavetes en un autor. Acá podemos ver esta paradoja, esta dialéctica entre lo voluntario y lo involuntario. Este “no imponer la voluntad” lo convierte paradójicamente en un autor, en un cineasta. En esto consiste el régimen estético en el cine. Cineastas que tienen todo bajo control: Stanley Kubrick, por ejemplo, que no deja nada al azar. Kubrick no entiende el régimen estético, evidentemente. Los cineastas que no entienden el régimen estético quieren que su voluntad se manifieste en todos los rincones. Lo interesante en estos cineastas son las flaquezas, los momentos en los que pierden el control. ¿Quiénes son los cineastas obsesivos que quieren tener todo bajo control? Hay muchos en la historia del cine. Si comparamos Cassavetes con Kubrick son dos cineastas que están en polos opuestos. Cineastas manipuladores de la tradición hitchcockiana como Night Shyamalan y cineastas de la contingencia del azar como Linklater se ubican en un polo y otro.

Entonces decíamos: política, reparto de lo sensible y arte. En primer lugar, debemos entender que la crítica que señala esta disolución de la realidad en la ilusión es lo

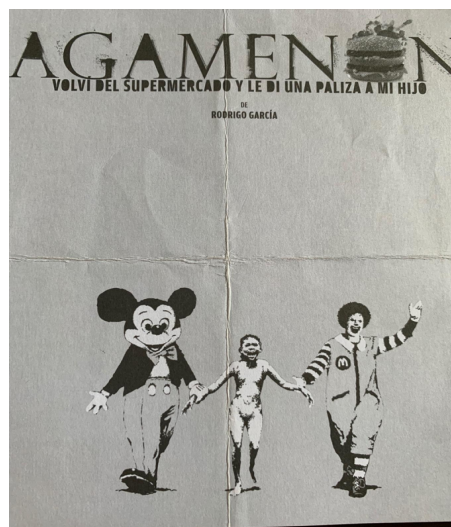
que Rancière quiere combatir en sus textos. Jean Baudrillard y toda la variante de sociólogos que dicen que ya la realidad se ha evaporado en la imagen, que dicen que “la guerra de Irak no ha existido”, que todo es imagen, etc. Eso es lo que Rancière quiere combatir. Por supuesto, las posturas descritas para combatirlas muchas veces parecen una caricatura por la simplificación, pero lo que importa no son los nombres propios sino las tendencias que generan esos nombres propios.

La crítica moderna-posmoderna

Rancière no es el primero en criticar el pensamiento crítico. Deleuze por ejemplo detesta el criticismo en filosofía. La filosofía crítica de Kant funciona como un tribunal que legitima el conocimiento, la ética y los juicios estéticos. Deleuze dice “por qué no voy a poder hablar de ciertas cuestiones si hablo como un perro.” La filosofía crítica de Kant nace en un momento de relevo con respecto a ciertos dominios del saber. En la época clásica, ciencia y filosofía estaban juntas; se dividen en el siglo XVIII, cuando surge la física newtoniana. A partir del Renacimiento, el pensamiento científico desemboca en un dominio que se distingue de la filosofía. La filosofía ya no tiene el poder de revelar la verdad de lo real. La física hace esa tarea. La física newtoniana que es la ciencia ejemplar de la época. Entonces a Kant se le ocurre una idea brillante: dice que la filosofía no se aboca al descubrimiento de lo real, sino a las condiciones de posibilidad del conocimiento. “¿Cómo es posible el conocimiento?” es la pregunta crítica. ¿Cómo es posible la física? Entonces establece los condicionamientos: la estética trascendental, el sujeto trascendental, la imaginación, la razón, el entendimiento, es decir, el aparato cognoscitivo y postula la *cosa en sí*. Dice que solamente podemos conocer fenómenos, lo *nouménico* no se puede conocer, pertenece al mundo de la cosa en sí. Esto es más o menos la variante crítica del pensamiento filosófico. Lo que detesta Deleuze de esto es que la filosofía se convierte como en una especie de tribunal del buen conocimiento. Esto es lo que Deleuze no puede aceptar del criticismo. La filosofía no es un tribunal que pone límites al conocimiento sino una actividad creativa de conceptos.

Por su lado, Rancière (2008) también se va a abocar a la crítica de la crítica centrándose sobre todo en la tradición marxista. Para Rancière la crítica moderna

separa apariencia y realidad, denuncia y devela el ocultamiento de la realidad dentro de la apariencia. Esto es lo que hacen los marxistas, y Debord (1967) diría que “*hay una ilusión espectacular donde todos estamos sumergidos, somos víctimas de la ilusión fetichista, estamos alienados y yo que soy un iluminado te puedo mostrar que esto es una ilusión*”. En el fondo está el secreto del fetichismo de la mercancía. La crítica posmoderna frente a esto dice: “ustedes creyeron que detrás de la apariencia estaba la realidad, gran error: detrás de la apariencia hay otra apariencia, y así sucesivamente”. Por eso Rancière (2008) dice que entre la crítica moderna y la crítica posmoderna no hay una real diferencia. Analiza dos fotografías en *El espectador emancipado*: la fotografía de Josephine Meckseper que muestra un tacho de basura y en el fondo manifestantes en contra de la guerra de Irak y un fotomontaje de una fotógrafa muy famosa de la década del sesenta y del setenta de Martha Rosler, que es *Bringing the War Home*: ahí vemos a una vietnamita en un interior burgués sosteniendo un bebé muerto. Una fotografía de la década del sesenta y otra de 2005. La de Martha Rosler pertenece a la crítica modernista: “Ustedes burgueses que viven cómodos, instalados en sus casas, no quieren ver la política exterior de los EE.UU. que está masacrando a los vietnamitas y yo les muestro esto en el fotomontaje, muestro la realidad que queda oculta”. Apariencia y realidad. Para poner un ejemplo local podemos tomar una obra de teatro que procede de la misma forma: *Agamenón, volví del supermercado y le di una paliza a mi hijo*.



Es la misma lógica del montaje: tenemos a la vietnamita con los íconos del capitalismo: McDonald's y Disney. Lo importante es que es un fotomontaje, esto no puede ser una toma directa. Se señalan los elementos heterogéneos. La heterogeneidad fundamental entre la vietnamita y el ambiente burgués. En cambio, la fotografía de Josephine Meckseper, de 2005, muestra un tacho de basura repleto en primer plano y en el fondo a los manifestantes. No es un fotomontaje, esto es fundamental. Lo que quiere decir es: *“ustedes, que protestan en contra de la guerra de Irak, son capitalistas consumidores y rebalsan el tacho”*, y no es un fotomontaje. Se señala la homogeneidad fundamental entre la protesta y el consumo capitalista. Si en el fotomontaje, propio de la crítica modernista, había heterogeneidad, en la posmodernidad tenemos homogeneidad, “son lo mismo”, la crítica está incorporada en el mismo sistema capitalista. La crítica misma forma parte del espectáculo, eso es lo que dice Josephine Meckseper. La crítica y la protesta no escapan a la sociedad de consumo.

Entonces esta homogeneidad, esta equivalencia mercantil, sería algo así como lo siguiente: la guerra imperial = bombas a Medio Oriente = respuesta al 11-9 = protesta = puesta en escena contra el imperio del consumo. Todo se convierte en una especie de puesta en escena, todo es espectáculo, todo es reducido a la ley de la equivalencia de la mercancía. La homogeneidad es fundamental. ¿Cuál es el gran problema de la crítica actual? Que está incorporada a la economía. Una obra de arte que es una obra de arte crítica o una película crítica ¿dónde terminan? En un festival de cine o en una galería de arte. Así es como funcionan las cosas. Esto mismo es lo que Debord (1967) señala en este fragmento: *“En el mundo realmente invertido lo verdadero es un momento de lo falso”*. La crítica termina siendo una mercancía más que se vende y se consume. Y esto es lo que señala Josephine Meckseper, esta homogeneidad fundamental. ¿Por qué Rancière dice que entre la crítica modernista y la crítica posmoderna no hay gran diferencia? Dice que siguen con la misma lógica. La lógica interna de ambas críticas es señalar un saber y una ignorancia. Eso permanece intacto. Los críticos modernistas tratan como ignorantes a los lectores, como víctimas de una fatal ilusión. Y la crítica perpetúa así la ignorancia, para ponerse en el lugar del saber. Por eso según Rancière la función

de la crítica es propagar la ignorancia y dejar la emancipación siempre aplazada para un futuro. No hay emancipación porque la crítica necesita reproducir la ignorancia. En la modernidad, por lo menos tenían una pretensión de emanciparse, mientras que los proyectos emancipatorios en la posmodernidad se acabaron. En el debate con respecto a la emancipación, Rancière va a decir lo siguiente: “la emancipación no es un horizonte a conquistar”. En el acceso a la educación hay grandes desigualdades: los burgueses pagan a sus hijos colegios privados para que tengan mejor educación y los pobres van a colegios estatales, donde los maestros hacen paro. O muchos ni van al colegio, ni siquiera acceden a la educación. Entonces los sociólogos bienpensantes progresistas plantean que la emancipación consiste en poner la misma condición de acceso a la educación y al saber, y que luego dentro de ese acceso compitan libremente. Pero lo más justo no sería que todo el mundo tenga un acceso igualitario al saber. Rancière (2008) señala que no, que la emancipación no es un horizonte que hay que conquistar, la verdadera emancipación está en el reconocimiento del punto de partida de la igualdad de las inteligencias. No hay dos inteligencias separadas por un abismo. Hay que ser radical en esto. La emancipación no consiste en conquistar un horizonte, sino reconocer que todas las inteligencias son iguales. Es poco razonable lo que plantea Rancière, pero así es su postura de la igualdad de las inteligencias. Es en este sentido que Rancière (1987) opone su tesis no razonable a la razón crítica que pospone la emancipación y reproduce el embrutecimiento. Sin embargo, este enunciado, “Todas las inteligencias son iguales” no contempla el problema filosófico fundamental que es la estupidez. Cuando a Deleuze le preguntan por la función de la filosofía contesta diciendo que su función es combatir la estupidez. Está claro, por otro lado, que la mayoría de los estúpidos no aceptarían la igualdad de las inteligencias. No hay salidas en estas cuestiones, sólo entradas.

De todos estos planteos lo que queremos retener es cómo la crítica en el sentido de desmitificación se ha vuelto imposible para proponer un proceso emancipatorio. Si en la década del 70 todavía estaba vigente una crítica de la ideología y sus reflexiones teóricas se centraban en la articulación con respecto a la técnica del cine y sus efectos hoy esta lógica crítica encuentra sus límites tanto estéticos como

teóricos.

Emancipación, igualdad y sentido estético

Entonces, la emancipación no tiene que quedar para un futuro desplazado para siempre. En la lógica crítica moderna, la emancipación siempre quedaba para un futuro, nunca en un presente. Y la crítica por su lógica inherente necesitaba perpetuar la ignorancia para constituirse como tal. La crítica posmoderna - sostiene Rancière (2008). - repite la misma estructura: *“ustedes que pensaban que detrás de la apariencia estaba la realidad, no, lo que hay es otra apariencia”*. Vale decir: también necesita perpetuar la ignorancia. De ahí el uso de los enunciados “¿me entienden?” Es ofensivo, pues es completamente anti rancièriano y perpetúa la desigualdad. Si pregunto: “¿me siguen?” Es un problema de atención, no de inteligencia, sería más adecuado. Con Rancière entonces lo que encuentra su límite es la emancipación como horizonte. De todos modos, hoy por hoy a nivel mundial la energía militante parece haber pasado a la derecha más radical. Este retorno masivo de la derecha más recalcitrante es en parte responsabilidad de las políticas progresistas iluminadas por el pensamiento crítico que fueron cómplices de los poderes incapaces de emancipar a las masas.

Pierre Bourdieu cuando analiza la generación de Mayo del 68, dice que por un lado está la lucha de los trabajadores, de los obreros por mejorar sus condiciones y, por otro lado, están los hijos de burgueses que quieren singularizarse, rebelándose contra el *establishment* a través de la cultura. Esto es lo que pasó con los estudiantes de Mayo del 68. Hay una disociación entre la lucha obrera y la rebeldía de los estudiantes, esto es lo que señala Bourdieu, que van por carriles diferentes y apuntan a logros diferentes. Los estudiantes apuntan a la creatividad, la rebeldía individual fugaz, diferenciarse y singularizarse con la cultura y el arte. Mientras que la lucha obrera tiene que ver con mejorar las condiciones de sus trabajos. Son como dos carriles diferentes. La rebeldía cultural nunca se encontró en verdad con la protesta de los obreros. En Francia por lo menos. Esta es la opinión de Bourdieu y de los sociólogos como Boltanski y Chiapello (2002) en *El nuevo espíritu del capitalismo*. Plantean que hubo una disociación entre el pensamiento crítico y la

protesta de los obreros. Que la emancipación social está separada de cuestiones culturales y artísticas. En contraposición a este análisis Rancière señala que es inseparable la emancipación social de la emancipación estética.

Por eso en la última parte de “Las desventuras del pensamiento crítico” para Rancière (2010: 51) lo único que hay son escenas de disenso:

El disenso pone nuevamente en juego, al mismo tiempo, la evidencia de lo que es percibido, pensable y factible, y la división de aquellos que son capaces de percibir, pensar y modificar las coordenadas del mundo común. En eso consiste un proceso de subjetivación política: en la acción de capacidades no contadas que vienen a escindir la unidad de lo dado y la evidencia de lo visible para diseñar una nueva topografía de lo posible.

Frente a la división de lo sensible, la emancipación consiste en repensar esa división, esa evidencia que se nos impone.

La inteligencia colectiva de la emancipación no es la comprensión de un proceso global de sujetamiento. Es la colectivización de las capacidades invertidas en esas escenas de disenso. Es la puesta en obra de la capacidad de cualquiera, atributo de las cualidades de los hombres sin cualidades. Son estas, ya lo he dicho, hipótesis no razonables. Sin embargo, creo que hay más por buscar y más por encontrar hoy en la investigación de ese poder que en la interminable tarea de desenmascarar los fetiches o la interminable demostración de la omnipotencia de la bestia.

Rancière plantea que la emancipación no consiste en que todos comprendamos cómo funciona la lógica fetichista a nivel global, ni en la crítica de la ideología, ni en la deconstrucción de las operaciones del arte. La emancipación se da cuando alguien toma la palabra en un lugar que no le “corresponde”. Que alguien, un hombre sin cualidades tome la palabra y reclame por la igualdad y que genere una escena de disenso. En eso consiste la emancipación y no que comprendamos la teoría del fetichismo de la mercancía. Que cualquiera pueda tomar la palabra y decir cualquier cosa en cualquier lugar. De todos modos, reconoce que es poco razonable lo que está diciendo, pero frente a la tarea de desenmascarar los fetiches o la demostración de la omnipotencia de la bestia capitalista, es mejor explorar lo que él propone. ¿Qué hace la crítica modernista? Señalar que somos víctimas del fetichismo. Los adornianos, los debordianos, todo el tiempo nos están señalando que somos víctima y que no nos damos cuenta de la alienación, que estamos

equivocados en nuestra felicidad. Frente a esto, frente a la denuncia interminable, Rancière propone que es mejor explorar la otra opción. Todos sabemos que el capitalismo está expandido de forma mundial y no hay gran cosa que se pueda hacer. Lo más plausible son atentados informáticos. Entonces, lo que podemos ver en esta propuesta es rechazar la lógica de la develación como práctica crítica y proponer la igualdad de las inteligencias, tomando de raíz la cuestión de la emancipación. La emancipación no es un horizonte porque no hay nada que emancipar sino puntos de partida que reconocer. Esta propuesta sería realizable y efectiva si no existiesen las instituciones. Las instituciones funcionan como marco de posibles escenas de disenso por su organización jerárquica, a la vez que límite teórico-práctico de las propuestas de Rancière.

La cuestión del reparto y la estética

Otra de las cuestiones que debemos discutir es su concepción de la estética, que está en relación, en primer lugar, con el reparto de lo sensible, antes que tratar cuestiones de gusto y de belleza. Rancière quiere fundar la igualdad *en* la inteligencia *con* relación a la política y la estética. Hay una observación que hace John Berger sobre Milan Kundera que nos puede orientar para pensar estas relaciones. Kundera afirma que la existencia de “la mierda desmiente la existencia de Dios”. Frente a esta afirmación Berger señala que en esa observación lo que podemos ver es el típico salto de las cuestiones estéticas a cuestiones metafísicas. Pasamos del mal olor a la no existencia de Dios. Tal vez es este salto lo que debemos evitar. En algún punto la igualdad no consiste en reconocer que todas las inteligencias sean iguales sino en no convertir las cuestiones estéticas en cuestiones morales y metafísicas. Así, todos los conflictos humanos, políticos, religiosos, sociales, todas las guerras parecen tener un fundamento estético¹⁴. Hay una escena en *Puente de espías* (2015) de Spielberg que parece clave, cuando el

¹⁴ La hipótesis lacaniana del estadio del espejo retomado por Friedrich Kittler parece sugerir en que la estética entendido como “mecanismo de reconocimiento” (de lo bello, de lo sublime, etc.) abre una brecha que da a lugar a los conflictos humanos y a las máquinas inteligentes. Dice literalmente: “Que los bebés a diferencia de los chimpancés reconozcan o desconozcan sus reflejos en el espejo con júbilo identificatorio es sólo un hueco que deja espacio para la guerra, la tragedia y la cibernética.” (*El legado de Drácula. Escritos técnicos*, Leipzig, Reclam Verlag, 1993.)

juez reprocha al personaje abogado que interpreta Tom Hanks recordando que está defendiendo a un espía soviético que vino a poner en peligro “*nuestro modo de vida*”. Al final cuando retorna a su casa el personaje de Tom Hanks le trae una mermelada a su mujer. ¿Qué es un modo de vida sino cuestiones estéticas y de gusto? Cuando Žižek (1992) quiere delimitar la ética del psicoanálisis señala que hay tres modos de respetar al otro. Por la vía imaginaria, “*lo respeto porque se parece a mí*”. Por la vía simbólica, “*lo respeto porque participa de la idea, aunque no se parezca a mí*”. Y, por último, a través de lo real, “*respeto su forma de organizar el goce*”. Žižek dice que lo que más odiamos del otro es su organización del goce: el olor de su comida, el sonido de su risa... La ética del psicoanálisis es una ética de lo real y aunque lo real sea algo más que la sumatoria de rasgos positivos, esta ética pasa por cuestiones estéticas. Una sociedad ideal reconciliada es una sociedad sin juicio estético. Esta sería la única igualdad posible: es que no haya jerarquía en el gusto: colores, olores, sabores, sonidos y tactos. Es decir, convertimos en máquinas lógicas.

Saber sobre el mundo y la redistribución de lugares

Tomemos *Holy Motors* (2012) de Léos Carax, donde al final, los autos empiezan a dialogar entre sí, materializando de este modo la inteligencia de las máquinas-mercancías desprendida de los humanos.



Holy Motors

¿Qué postura tomar frente a ciertas manifestaciones artísticas? Se supone que el arte tiene el poder de refigurar, recomponer, el reparto de lo sensible. ¿Qué conviene hacer? En el final de “Las paradojas del arte político” –en *El espectador emancipado*, Rancière (2010: 83), afirma lo siguiente:

El cine, la fotografía, el video, las instalaciones y todas las formas de performance del cuerpo, de la voz y de los sonidos contribuyen a reforjar el marco de nuestras percepciones y el dinamismo de nuestros afectos. De ese modo abren pasajes posibles hacia nuevas formas de subjetivación política. Pero nadie puede evitar el corte estético que separa los efectos de las intenciones y prohíbe toda vida regia hacia un real que sería el otro lado de las palabras y de las imágenes. No hay otro lado. Un arte crítico es un arte que sabe que su efecto político pasa por la distancia estética. Sabe que ese efecto no puede ser garantizado, que conlleva siempre una parte indecible.

Entonces, la obra crítica es la que reconoce la distancia estética, porque no hay garantías en los efectos que las obras puedan producir. Ninguna obra con compromiso político puede cambiar al público tal como lo pretende. La vanguardia soviética, sobre todo Eisenstein, tenía un proyecto bastante peculiar. Eisenstein quería producir autómatas revolucionarios a través de su cine, que el montaje dialéctico opere directamente en la percepción, en la conciencia del espectador y que lo convierta en un autómata revolucionario. Eso evidentemente no pasó. En el arte político los efectos no se pueden garantizar. Solo se pueden explicar retrospectivamente en una relación dialéctica. Esta es la cualidad de la recepción. *Las distancias del cine* comienzan con esta cuestión del cine con relación a la política, con relación a la teoría y con relación a las otras artes. Y cuando habla de la distancia que el cine mantiene con la política dice esto: que los efectos políticos de una obra cultural no se pueden garantizar. La obra crítica según Rancière (2010: 84) es la obra que reconoce esta distancia estética. Pero hay dos formas de hacer obra.

Un arte crítico es un arte que sabe que su efecto político pasa por la distancia estética. Sabe que ese efecto no puede ser garantizado, que conlleva siempre una parte indecible. Pero hay dos maneras de pensar eso que es indecible y de hacer con ello obra. Está la que lo considera un estado del mundo en el que los opuestos son equivalentes y hace de la demostración de esa equivalencia la ocasión de un nuevo virtuosismo artístico.

Este último caso sería *Holy Motors*. Lo interesante es que un mismo personaje pasa

por diversos estados, diversas situaciones. Construye equivalencias. Pasa de ser mendigo a millonario, actor de animación digital a traficante de armas, padre de familia a asesino a sueldo. Carax hace de estas equivalencias una muestra de su virtuosismo y termina mostrando el funcionamiento inteligente de las cosas que se han independizado de los hombres.

Frente a esta opción está la obra “*que reconoce en lo indecible el entrelazamiento de diversas políticas, da a ese entrelazamiento figuras nuevas, explora sus tensiones y desplaza así el equilibrio de los posibles y la distribución de las capacidades*”. (Rancière, 2010)

Para Rancière el cineasta ejemplar de esa exploración sería Pedro Costa, que en vez de mostrar el funcionamiento del mundo a través de un trabajo virtuoso de montaje, lo que hace es instalarse en el lugar de los que no tienen parte en el reparto social y muestra con la extrema y agotadora tenacidad sus modos de existencia.

El chico de la bicicleta

Para profundizar en esta cuestión tomemos una película de los Dardenne, Aunque Rancière (2005) había criticado *Rosetta* (1999) por su concepción de la imagen del pueblo y la compara con *La humanidad* (1999), de Bruno Dumont. *El chico de la bicicleta* (2011) nos puede servir para nuestros propósitos. *El chico de la bicicleta* es una película que explora esas tensiones y reubica los lugares. Trata de la relación entre una mujer y un niño, trata de la cuestión de la pareja dispareja que diversos directores exploraron, como *Harold and Maude* (1971), de Hal Ashby, *Alicia en las ciudades* (1974), de Wim Wenders o *Gloria* (1980) de John Cassavetes para nombrar algunas. En todas estas películas hay una relación dispareja. En *El chico de la bicicleta* sucede algo similar. Es sobre la relación entre una peluquera y un chico, que es rechazado por el padre. El chico ama al padre, pero el padre no quiere al hijo porque quiere rehacer su vida. El chico se escapa en busca del padre y en un momento los responsables del orfanato lo encuentran. Cuando está en el departamento del padre golpeando la puerta, vienen los del orfanato, huye, entra a un consultorio médico y se abraza a una mujer: ahí se produce el encuentro, el acontecimiento, entre la mujer y el niño. La mujer se siente responsable y lo va a

visitar los fines de semana. Le recupera la bicicleta que el padre había vendido, la compra y se la da al niño. La mujer, que es una peluquera, lleva al chico a ver al padre y éste lo rechaza. El chico se vuelve loco y se escapa. La mujer quería adoptarlo, pero él se escapa y busca un padre sustituto que es un malhechor de poca monta que le hace robar a un tipo del barrio que está con su hijo. Roba el dinero y se lo quiere dar al padre; el padre lo rechaza otra vez. Se lo quiere dar al malhechor y también lo rechaza. Entonces el chico se da cuenta a quién tiene que amar, a la mujer. No al padre, no al padre sustituto, sino que tiene que amar a la peluquera. Hay un largo travelling del chico andando en bicicleta que va en busca de la mujer. Es uno de los *travellings* más emotivos de la historia del cine. Pedalea, pedalea, pedalea, para alcanzar a la mujer. Llega a la peluquería. Él le había lastimado el brazo para escapar. Vuelve y le dice: “quiero estar con vos, quiero vivir para siempre con vos, quiero ser tu hijo”. La mujer lo mira y le dice: “bueno, está bien, dame un beso”. A partir de ahí hay idilio, van a la policía, el chico reconoce el delito, devuelve la plata. En un momento ella le dice al chico que vaya a hacer las compras y ahí se encuentra al tipo con su hijo que había asaltado y lastimado. Entonces empiezan a correr. Él se sube a un árbol y le empiezan a tirar piedras. Una piedra lo alcanza y el chico se cae, se desmaya. El tipo con el hijo piensan que lo mataron, están preocupados, se acercan, el chico se despierta, se levanta, agarra la bicicleta y vuelve. Esa es la película, es como una alegoría de muerte y resurrección. Por supuesto era necesario ese encuentro traumático de purificación de su delito y su posterior resurrección. Pero, más allá de la alegoría, debemos retener dos cosas de esta película. La mujer para quedarse con el chico se pelea incluso con su novio, el novio en un momento le exige que elija entre él y el chico. Elige al niño que es visiblemente desagradable, no es un niño amoroso a lo Hollywood, es siniestro, parece un *skinhead*, un *pre-skinhead*. Segundo. Cuando el chico la lastima, se escapa y vuelve. Entonces, no hay un encuentro dramático, no hay reproche, nada de eso. Es como un amor desapasionado lo que ella siente con respecto al niño, un sentimiento desafectado. Es amor, pero es amor desafectado. Eso es una cuestión esencial, que ella lo tome más como un deber que como un afecto, no parece actuar por afecto, actúa por deber. Es fiel al acontecimiento, al

encuentro que ella tiene con el chico. Eso es lo interesante de esta película, más allá de la sutileza de muerte y resurrección. La relación entre ellos, que ella sea una peluquera, y que el amor sea concebido como un deber y no como afecto. Elección y fidelidad al acontecimiento diría Badiou. Es completamente anti posmoderna en ese sentido. Es una de las grandes películas de los últimos tiempos. Y se la puede describir con las palabras de Rancière cuando dice que hay obra que “*explora las tensiones y desplaza así el equilibrio de los posibles y la distribución de las capacidades.*”

El chico de la bicicleta es una película que redistribuye la capacidad de amar explorando la tensión entre el afecto y el deber. Y elige el deber sobre el afecto.



El chico de la bicicleta

Los Dardenne no hacen películas sobre grandes cuestiones políticas, son más bien “pequeños” problemas sociales, en ese sentido se ubica en las antípodas del género conspirativo. Hay una película de Laurent Cantet, el director de *El empleo del tiempo* (2001), que se llama *Recursos humanos* (1999). Es una película sobre el mundo del trabajo donde un abogado que es hijo de un trabajador vuelve a su pueblo para ayudar a los trabajadores. El único actor profesional es el abogado. Después el director utilizó a los trabajadores del pueblo para que se representen a sí mismos. En vez de desplazar lugares, Cantet les da el mismo lugar. En vez de pensar en posibles recomposiciones de lugares, los obreros siguen haciendo de obreros. Una obra que piense en un nuevo reparto de lo sensible debería ver esta cuestión de los lugares de otro modo. Igual, como lo marcamos, la verdadera emancipación no

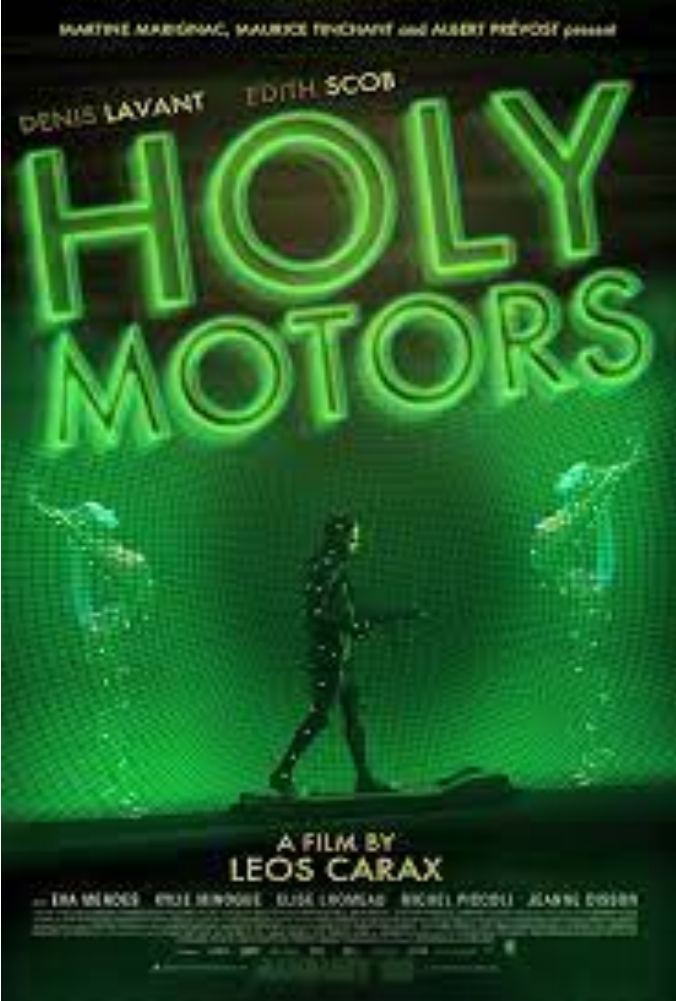
consiste en la igualdad de las inteligencias, el disenso. Por supuesto, la emancipación no está en la igualdad de consumo, que es lo que todo el mundo quiere. Tecnología, diseño, experiencia gastronómica y viajes. Por supuesto, la emancipación no consiste en que todos tengamos lo mismo, consumamos lo mismo. Igual no se puede decir de antemano qué es lo que hay que hacer, qué política le conviene al cine o al arte. Eso sería ir en contra de la propia teoría de Rancière. Pero podemos ver ciertas manifestaciones cinematográficas, artísticas, que proponen explorar tensiones y desplazar los lugares. Esto es lo principal. No ya develar los misterios del mundo, del fetichismo de la mercancía y decir que todo es espectáculo, como hace Leos Carax en *Holy Motors*. O establecer equivalencias: “es todo lo mismo”, como ciertas películas y abocarse al develamiento posmoderno de esa homogeneidad fundamental resumida en la fotografía de Josephine Meckseper: “*Todo es espectáculo, todo es puesta en escena*”, incluso 11-9 fue una puesta en escena, mediatizada, etc, etc.



La gran apuesta

Si consideramos películas sobre la última crisis de Wall Street como *The Big Short* (2015) de Adam McKay, se puede ver cómo funciona la economía, la economía como juego, literalmente; funciona como un casino: apuestas, gente que sabe ver y gente que no sabe ver. Los ganadores son los que supieron ver la crisis. La película retrata a aquellos que supieron ver y que sacaron gran provecho, algunos con mucha conciencia de culpa ganando millones, otros con mucho placer cínico y otros con placer idiota. Retrata diversos personajes. Está el personaje de Ryan Gosling

que es cínico y está esta pareja de muchachos que gana mucha plata con ayuda de Brad Pitt en el papel de Ben Rickert que son idiotas; saben cuestiones técnicas pero son idiotas básicamente, no se dan cuenta de nada y están felices de ser millonarios. También está el personaje de Steve Carell -Mark Baum-, que se siente culpable de todo esto. Y está el más *freak* de todos, que es el personaje de Christian Bale -Michael Burry-, que al parecer no siente nada, y mira el mundo con cierta condescendencia: “perdónenlos que son unos ignorantes”. Todos los personajes se quedan con sus millones, pero con actitudes diferentes. Básicamente es una película pedagógica que te explica el porqué de la crisis de *Wall Street* y de donde viene, de la década del setenta, de la especulación de los bienes raíces, de la burbuja financiera que crearon las hipotecas basuras. De ahí viene la crisis de *Wall Street* de los últimos tiempos. Y, obviamente, las grandes víctimas de la crisis no fueron los banqueros, sino la gente. Esto es lo que te muestra la película. Aunque es absolutamente necesario criticar el capitalismo dejó de ser algo crítico; el arte, el cine ya no tienen la capacidad de generar rebelión contra el mundo. Después de la crítica de la ideología, después de la explicación y comprensión del funcionamiento del capitalismo, es decir, después de la crítica moderna-posmoderna lo que queda es una tarea mucho más modesta que es reacomodar lugares, recomponer “el reparto de lo sensible”. Esta es la propuesta de Rancière. Un arte que reconoce la distancia estética, que reconoce que hay cuestiones indecibles, que no puede garantizar su efecto y que recompone lugares y explora las tensiones. Si comparamos esta actitud con respecto a la politización de la teoría y del cine de los 70 constatamos lo siguiente: frente a la develación de la sujeción global del capitalismo se propone una tarea mucho más modesta de explorar tensiones y lugares (en el reparto de lo sensible). Por otro lado, si la técnica en los 70 debía ser interrogada para dar cuenta cómo se propagaba la ideología, esto es, la técnica era un lugar de sospecha, en Rancière la técnica forma parte del arte que posibilita las operaciones que son la encargadas de unir el despliegue sensible de las imágenes con el significado.



Capítulo 3.

Rancièrè y el lugar del cine

La idea de crisis de la crítica coincide con una serie de desplazamientos: por un lado, en vez de una historia del cine, la aparición de una concepción cosmológica del cine y una historia natural por parte de Deleuze; por otro, el abandono de las discusiones ideológicas y la postulación de una idea de emancipación estética por parte de Rancièrè. Una vez revisados estas cuestiones vamos a abocarnos a ubicar el lugar del cine en el pensamiento rancieriano.

Existen por ahora dos libros sobre cine de Rancièrè: *Las distancias del cine* (2011) y *La fábula cinematográfica* (2001) y en este apartado vamos a abordar los dos prólogos y los ensayos “El vértigo cinematográfico” y “¿De una imagen a otra?” Deleuze y las edades del cine” junto con el texto “¿Existe una estética deleuziana?” que forma parte de un libro de simposio sobre Deleuze que se hizo en el 1996 en San Pablo.

En sus libros *La fábula cinematográfica* y *Las distancias del cine* Rancièrè intenta en principio ubicar al cine con respecto a las otras artes, especificar su lugar. Esa sería una de las primeras preguntas que intenta responder Rancièrè. Es, si se quiere, una de las distancias del cine. Hay tres distancias del cine para Rancièrè: la distancia entre el cine y las otras artes, entre el cine y la política, entre el cine y la teoría. El prólogo de *La fábula cinematográfica* comienza citando un texto del año 1921 de Jean Epstein, uno de los cineastas representativos del impresionismo francés que decía lo siguiente: “en general el cine traduce mal la anécdota, y en él la acción dramática es un contrasentido, el drama que actúa está ya resuelto a medias y se desliza por la pendiente curvatura de la crisis...”. Después de esto termina diciendo: “el cine es verdad, una historia es una mentira”. Si consideramos ciertas manifestaciones del cine de la década del veinte, en algunos cortos de Hans Richter, de Man Ray, películas como *Entreacto* (1924) de René Clair o *Ballet Mecánico* (1924), de Fernand Léger ¿qué es lo que sucede en esas películas? ¿Qué intenta hacer cierto cine vanguardista de los años veinte? Este cine está en conexión con las otras artes de tendencia moderna de la época y lo que no está presente en ese cine vanguardista es una trama con la respectiva constitución de

los personajes. Como señala René Huyghe (1974) ya a fines del siglo XIX: “La visión del impresionismo coincide curiosamente con la nueva concepción que la física moderna ha dado de la materia. Superando las apariencias de las formas constituidas que el arte de antaño se esforzó en dar cuenta, el impresionismo, por una multiplicación creciente de la pincelada, parece coincidir con la vibración de la energía primordial al nivel del átomo.” Como vemos, se trata de subrayar que más allá de las formas socio-históricas reconocibles, existe un nuevo sustrato atómico, una nueva realidad. Lo que importa en los cortos de Man Ray es la cuestión de la refracción de la luz, o, en *Ballet Mecánico*, la transmisión del movimiento. No hay personajes, no hay historia, sino que lo que tratan de captar estos artistas -no decimos cineastas- es evidentemente este efecto sensible de la luz y el movimiento; esto es, el despliegue sensible de las imágenes en vez de la historia, la peripecia, la fábula. La ausencia de fábula, eso es lo que está afirmando un cineasta como Jean Epstein en 1921. Lo que podemos ver acá es que la modernidad del cine está en el pasado. Esta es una de las cosas que va a señalar Rancière, este cine moderno de los veinte niega la historia, el personaje y afirma los efectos sensibles de la imagen. Desde el impresionismo se pretende atentar contra la representación y captar ciertas energías del mundo en cuanto tal. Desde los impresionistas y expresionistas hasta el arte abstracto hay un progresivo abandono de la *mímesis* y de la fábula representativa. Esto le pasa también a la literatura. Y parte del cine participa de este proceso moderno, y luego de su inicio dubitativo, se vuelve narrativo. Esto sucede porque el cine ya nace como régimen estético -esta es la argumentación rancièreana. Las otras artes conquistan el régimen estético mientras que el cine nace como tal. Entonces no puede hacer otra cosa para constituirse como arte que conquistar la narración. Y habíamos desarrollado el régimen estético de las artes, que consiste en una nueva forma de pensamiento del arte, que tiene que ver con la identificación de los contrarios. Lo consciente coincide con lo inconsciente, el hacer con el no hacer, el saber con el no saber, el *pathos* con el *logos* y así sucesivamente. Este es el régimen estético: ya no se define por su manera de hacer, sino por un nuevo modo de ser sensible, según Rancière. Este nuevo modo de ser sensible tiene que ver con un sensible extraño arrancado de sus

conexiones corrientes y puesto de otra forma. Un pedazo de periódico en un *collage*, por ejemplo, es un extraño sensible, desconectado de sus conexiones corrientes y puesto en un cuadro. Así se caracteriza el régimen estético. El hacer coincide con el no hacer, por ejemplo, en el *ready made* que es un simple gesto de poner un objeto cotidiano en otro contexto y esto hace que se convierta en obra de arte. Ahí el no hacer coincide con el hacer. Y en el cine, el ojo inconsciente de la cámara coincide con el ojo consciente del cineasta: el cine es régimen estético por su misma naturaleza técnica. Y el régimen estético en la literatura, por ejemplo, en Flaubert, la máxima voluntad estilística autoral coincide con la renuncia autoral; es decir, hay una superposición de lo extremo del estilo con la insignificancia del ser, esto es lo que plantea Rancière. En el régimen estético en la literatura modernista, lo más sublime del estilo coincide con la tontería.

Rancière plantea que, en el cine, los cortos de Lumière ya captan, o sea, implica esa insignificancia del ser cuando filman la salida de la fábrica o la llegada de un tren. Eso es régimen estético: la insignificancia del ser ya está ahí. Ahora, como es régimen estético, afirmar su propia condición sería un pleonasma, entonces tiene que volverse narrativo para conquistar el estatuto de arte. Una vez que conquista el estatuto de arte puede volverse moderno otra vez. Por eso toda fábula cinematográfica es una fábula contrariada, porque el cine siendo régimen estético, tiene que contrariar su propio régimen para contar una historia. Esta es la idea central de Rancière sobre el cine. Cuando las otras artes conquistan el régimen estético, el cine tiene que hacer un movimiento contrario.

Una vez planteada esta teoría del régimen estético y el cine, lo que podemos ver es que el cine ocupa un lugar especial en su teoría de los regímenes del arte. Hay una distancia entre el cine y las otras artes. La temporalidad del cine en cuanto a su historia no coincide con la temporalidad de las otras artes, el tiempo se vuelve como una especie de hojaldre en que hay varias capas paralelas con sus propias evoluciones. Esto no solamente Rancière lo han señalado otros autores como Jean-Louis Leutrat y Gilles Lipovetsky.

El lugar de Hitchcock

En “El vértigo cinematográfico” Rancière (2012) habla de *Vértigo* (1958) de Hitchcock y de la novela *De entre los muertos*, de Boileau-Narcejac, de *El hombre de la cámara* (1929) de Vertov y termina con las *Historia(s) del cine* (1988) de Godard. Este texto es clave en la lectura de Hitchcock. Deleuze ubicaba a Hitchcock en la crisis de la imagen-acción, en el último capítulo de *La imagen-movimiento* y considera a Hitchcock el último cineasta clásico y el primer moderno, es un cineasta bisagra entre lo clásico y lo moderno. Para Deleuze el cine clásico tiene que ver con la imagen-acción, que es una variedad de la imagen-movimiento. La imagen-acción tiene dos formas: la gran forma que va de la situación a la acción para desembocar en una nueva situación (S-A-S') y la pequeña forma que va de la acción a la situación para motivar otra acción (A-S-A'). El primer modelo pertenece al Western clásico cuando el héroe llega a un pueblo y percibe la situación y actúa para llegar a una nueva situación transformada mientras que la segunda pertenece a al policial negro, el detective actúa para descubrir cuál es la situación y luego tiene que volver a actuar. Estas dos formas trabajan con las conexiones sensorio motoras, lo que Deleuze llama “el esquema sensorio-motor” de percepción, afección y acción. Este modelo para Rancière pertenece a la doxa cinematográfica.

Deleuze distingue la imagen-movimiento y la imagen-tiempo, eso lo trabaja en dos tomos distintos. La imagen-movimiento tiene que ver con las variedades de: imagen-percepción, imagen-afección, imagen-acción. Ahora bien, el cine clásico se define por la imagen-acción, que es el realismo hollywoodense, es un realismo centrado en la subjetividad. Como ya lo señalamos el sujeto en Deleuze es una noción sustractiva, esto quiere decir que el sujeto percibe menos que el átomo. Cuando nos constituimos como sujetos ocurre lo siguiente: se produce un anclaje que produce una curvatura del mundo y la creación de un horizonte, que es el límite de la percepción. El sujeto es limitación y anclaje. Percibimos anclados en un lugar que produce una curvatura y un horizonte, y lo que señala Deleuze es que el sujeto humano percibe menos que el átomo, porque el átomo percibe el universo entero. El sujeto humano funciona a través del esquema sensorio-motor: percibe, siente y actúa. Entre la percepción, la afección y la acción hay un intervalo, que es el cerebro.

Si digo algo a alguien, ese alguien procesa lo que yo digo y tal vez un año después me da una respuesta. ¿Por qué sucede esto? Porque tenemos un cerebro, que es el intervalo. Los organismos sin sistema nervioso central, una ameba por ejemplo, carecen de intervalo. El cerebro es un gigantesco intervalo entre la percepción y la acción. El sujeto entonces percibe, siente y actúa. Hay percepciones que son imágenes, afecciones que son imágenes, y hay acciones que son imágenes. De ahí la imagen-percepción, la imagen-afección y la imagen-acción. Y el realismo hollywoodense tiene que ver con el cine de la imagen-acción. En un *western* clásico el héroe llega al pueblo, percibe la injusticia, se inspira en el englobante (conjunto de cualidades y potencias actualizadas en un medio) y actúa para transformar esa situación. Ese sería el cine del esquema sensorio-motor en una narración clásica, en un *western* clásico. Por ejemplo *Shane el desconocido*.¹⁵ Si nosotros queremos filmar una acción, por ejemplo, si quiero filmar un desayuno, tenemos que proceder selectivamente: tostadas, café y jugo de naranja con las acciones correspondientes. Cualquier sujeto procede selectivamente en la percepción para acometer una acción. Tenemos que calcular también el ritmo y el tiempo. Estas funciones de coordinación la lleva a cabo el sistema sinestésico que relaciona los estímulos exteriores con la memoria y la anticipación. Así funciona el cine de la imagen-acción: se centra en este esquema sensorio-motor. Un cineasta del tiempo naturalmente lo que hace es dejar de lado este esquema. Ahora bien, se supone que en la década del sesenta este esquema entra en crisis y surge un nuevo cine que ya no es cine clásico. El primer caso para Deleuze de la crisis de la imagen acción es Hitchcock, el inventor de la imagen-mental, que es una imagen-relación podríamos decir. Las imágenes de Hitchcock nos interpelan a una deducción, a una interpretación, a una relación: la percepción no se encadena a una acción sino a pensamientos, a relaciones. Esto es la imagen mental. Muchas series actuales funcionan con la imagen-mental. Si vemos una serie como *Mad Men* (2007), por ejemplo, hay un capítulo que comienza mostrando a Don Draper leyendo *La divina comedia* en una

¹⁵ En verdad, es un mal ejemplo de la imagen-acción, ya que *Shane el desconocido* (1959) de George Stevens es un *western* clásico, en una época que ya se vuelve imposible el clasicismo. El mismo filme testimonia esto: el héroe quiere unirse a la comunidad y dejar de ser un pistolero, la acción se retrasa y probablemente el duelo final sea el último del héroe.

playa con Megan, chicas en mallas y él leyendo el Infierno de Dante. El espectador puede preguntarse a qué se debe esta referencia literaria. Don y su novia vuelven de las vacaciones y aparece un nuevo personaje que es el doctor Arnold que tiene una esposa italiana interpretada por Linda Cardellini. Hay una escena con los cuatro y el doctor Arnold tiene una emergencia. La escena combina el realismo con una especie de epifanía ya que el Dr. Arnold se va en esquies.



Mad Men

Don sube y se encuentra con la esposa del doctor, y están directamente en la cama. Y ella le dice “¿leíste mi Dante?” Entonces ahí deducimos que eran amantes desde antes de comenzar el capítulo, o la temporada, deducimos que el libro se lo dio ella, y que lo estaba esperando porque hay un mutuo acuerdo. Otra serie que trabaja con la imagen-mental es *Breaking Bad* (2008). En la segunda y la tercera temporada comienza un capítulo que muestra un osito de peluche en una pileta, es como un enigma que se tiene que resolver de forma inesperada, que implica una red de relaciones infernales. Ese plano es el adelanto de un accidente de avión que se produce porque el padre de la chica que deja morir Walter White se desconcentra, no está en condiciones de conducir aterrizajes de aviones. De nuevo, esto es la imagen-mental, cuando una imagen te remite a una deducción, a una relación. ¿Por qué esto sería algo moderno o ya no clásico? Porque una imagen actual ya no se encadena a otra imagen actual, sino que se encadena a una virtualidad, que sería

la relación, que por supuesto no está en la imagen, está afuera, está en la mente del espectador que tiene que hacer una reconstrucción de esa red de relaciones. La imagen-mental hace sentir al espectador más inteligente. Esa es la virtud de estas series. Esto es imagen-mental, un plano que obliga a retrotraer, a relacionar, a deducir, a interpretar. Es supuestamente lo que inventa Hitchcock que hoy por hoy se ha normalizado.

La imagen-mental es el primer signo de la crisis porque una imagen actual no se encadena a otra imagen actual sino a una instancia virtual. Y esto es lo que a Deleuze le sirve para analizar películas como *Vértigo* (1958) y *La ventana indiscreta* (1954) en donde los personajes están inmovilizados, ya la percepción no se encadena a una acción sino la percepción empieza a demorarse. Es percepción, percepción, percepción, no hay acción. En *La ventana indiscreta*, sobre todo. No puede actuar porque está inmovilizado. Y ahí surge el principio de la imagen-tiempo. La imagen-tiempo se da cuando la percepción no se encadena a una acción, cuando hay este cortocircuito en el esquema sensorio-motor. Es el cine de percepciones puras: *son-signos* y *op-signos* puros. Esta es la imagen-tiempo. Después vamos a ver qué es lo que le reprocha Rancière a Deleuze o a esta teoría de la crisis del esquema sensorio-motor. Entonces, para Deleuze, Hitchcock no es clásico pero tampoco plenamente moderno.

Rancière va a tener una lectura discordante de Deleuze con respecto a Hitchcock y cómo lo ubica en sus teorías. Va a ubicar a Hitchcock directamente en el régimen representativo. Y para ello compara *Vértigo* (1958) con la novela *De entre los muertos*, que en Francia se publicó con el título de *Sudores fríos*. Normalmente se dice que Hitchcock había adaptado una novela cualquiera, barata, para convertirla en una gran película. Frente a esta apreciación, Rancière va a decir que la novela es superior. Esta superioridad no tiene que ver con las virtudes artísticas sino con las cualidades del dispositivo. El cine es de alguna forma inferior a la literatura cuando tiene que lidiar con la “sorpresa”.

¿Cómo articula la novela la sorpresa? ¿Por qué en la novela funciona la sorpresa y en la película la sorpresa queda revelada en la mitad? Porque en el libro podríamos creer que es una confusión de una mente turbada por el vértigo, y podría Madelaine

no parecerse a sí misma, pero en la película, en la imagen es inevitable que los personajes se parezcan a sí mismos. Es decir, en la novela funciona perfectamente porque nosotros no podemos ver lo que está viendo el personaje.

La novela trata de una persona que es contratada por un amigo para que siga a su mujer que parece tener un delirio místico. El personaje empieza a seguir a la mujer, que termina suicidándose. Cuando se tira del campanario el protagonista huye, no se queda porque es un cobarde, y al marido que estaba merodeando por la zona lo mata la policía. Estos detalles son muy diferentes de la película. Él se va y luego de unos años vuelve a París. Cuando vuelve a París ya no le queda nada. La mujer de la que estaba enamorado murió, su amigo también y está deambulando por la ciudad, entra a un cine y en el noticiario cree ver a Madeleine. La novela sucede desde la ocupación de París por los nazis hasta el hundimiento del nazismo. El tiempo diegético de la novela sucede en estas dos instancias históricas. El protagonista ve supuestamente a Madeleine en un noticiario que transcurre en Marsella. Se va para Marsella a buscarla. La encuentra, la conquista y la empieza a acosar para que confiese que ella es Madeleine, hasta que ella cede y confiesa todo lo que pasó: que ella era una falsa Madeleine, que la que había muerto era la mujer verdadera de su amigo, que ella hacía de la mujer y que él había sido víctima



de una maquinación del amigo. Cuando se entera de esto, la mata con sus propias manos. La sorpresa es perfecta. Jamás nos podemos imaginar lo que pasó. Es sorprendente para el lector y al mismo tiempo perfectamente lógico. Jamás uno puede sospechar lo que pasó y jamás uno puede saber que Madeleine es Madeleine. Porque la literatura, a diferencia del cine, puede

“sumar restando”, dice Rancière. Las palabras solo pueden producir un despliegue sensible difuso en la mente del lector, mientras que el cine no puede hacerlo.

¿Cómo valorar esta “falla” en el cine? De todos modos, creemos que no hay una falla como dice Rancière con respecto a la revelación de la identidad de Madeleine en *Vértigo*, sino que hay una obligación en Hitchcock, porque Kim Novak, Judy, es Madeleine, porque Kim Novak es Kim Novak, y no puede poner en duda sobre su parecido en el cine. La sorpresa jamás funcionará como en la literatura. Tampoco podría utilizar dos actrices diferentes y después decir que es la misma, no sería adecuado para su género, sino sería una película de Buñuel. Entonces Hitchcock hace muy bien en revelar la identidad de Judy en la mitad de la película porque sabe que la sorpresa no funciona. Ahora bien, lo que no consideran Hitchcock y Rancière es una tercera opción, una solución tal vez mejor que la adoptada por Hitchcock, que es muy torpe en esa escena -esto es lo que dice Rancière-, pues revela tres veces la identidad de Judy y cuenta qué es lo que pasó dos veces. Al principio hay todo un *flashback* en imágenes, después muestra el vestido y después empieza a escribir una carta, recarga la revelación, es como una escena bastante fallida si la vemos hoy. Pero Hitchcock hace bien en revelar, pero revela demasiado. Si hubiese revelado únicamente la identidad y no lo que pasó, el espectador podría preguntarse: “es la misma, ¿entonces no murió?, ¿qué pasó?”. Así hubiera habido sorpresa y *suspense*, revelando la identidad y no la trama. Hitchcock dice que él revela la identidad porque prefiere el *suspense* antes que la sorpresa. Dice: “*Si yo revelo la identidad en la mitad de la película hay suspense porque el espectador piensa cómo va a reaccionar Scottie cuando se entere que Judy es Madeleine, no hay sorpresa, hay suspense*”. El espectador ya sabe más que el personaje, entonces hay *suspense*. Pero, lo que subraya Rancière es que Hitchcock revela demasiado para no contrariar el dispositivo cinematográfico con la trama.

En la novela la maquinación está en relación directa con la pulsión de muerte, la defeción de las causas y la entropía del sentido. Porque en el fondo lo que hay es pulsión de muerte de los personajes, las maquinaciones terminan siendo insignificantes frente a esta pulsión de muerte. Mientras que en Hitchcock lo que hay es una separación entre el guión romántico y el guión aristotélico, y la verdad del relato es el guión aristotélico. Scottie tiene una fascinación mórbida con respecto a una mujer, esa mujer muere, sigue con esa fascinación hasta llegar a la necrofilia,

por así decir, y luego se cura, porque descubre la verdad de la maquinación de la que fue víctima. Cuando se descubre la verdad se cura. *Vértigo* no es otra cosa que una película de la curación, dice Rancière, es como un mal sueño que debe ser disipado, y no hay pulsión de muerte. Él no la mata, porque Hitchcock niega el nihilismo, la pulsión de muerte, le da la espalda al nihilismo. Esto significa que Hitchcock es régimen representativo, niega el régimen estético. La novela es “régimen estético” porque la maquinación coincide con la pulsión de muerte. Todos nuestros proyectos de matar a alguien y salirnos con la nuestra terminan en la nada, en la muerte. El sentido linda con el sin sentido. Pulsión de muerte, entropía del sentido, defeción de las causas que coincide con la maquinación: esto también es el régimen estético. Este nihilismo podemos decir que es régimen estético. Y es algo que se hereda de ciertas filosofías del siglo XIX, de Schopenhauer.

¿Es justa la crítica que Rancière le hace a Hitchcock? Podría decirse que sí, pero también que no. Efectivamente, Hitchcock niega el nihilismo, niega el régimen estético, pero esa negación aparece negada. En este sentido no es un cineasta clásico. Ahora, pensemos en las condiciones de esta negación. Es una película de la década del cincuenta, con grandes estrellas. Jimmy Stewart no puede matar a Kim Novak, no puede ser impotente y estar sometido a la pulsión de muerte. Hay condiciones de producción que no le permiten a Hitchcock hacer eso. No le puede reprochar que convierta una novela nihilista en un guión aristotélico.

Más allá de las discusiones que podemos establecer en este debate, lo importante es cómo la cualidad de un dispositivo técnico incide en la trama, en la fábula, es decir, en el principio constructivo de una ficción. De acuerdo a Rancière las artes no se agotan en sus condiciones técnicas, vale decir, no podemos deducir sus especificidades mediante la novedad técnica, sino que debemos prestar atención a las operaciones, que muchas veces son trans-técnicas. Esto significa que para cualquier análisis debemos tener en cuenta la relación entre contenido, técnica y operaciones. En segundo lugar, podemos pensar cómo los conceptos de nihilismo, régimen estético, defeción de las causas y entropía del sentido pueden ser extraídos de la fábula cinematográfica. Son estas relaciones las que nos interesa retener para trabajar la relación de transfiguración en el cine.

Capítulo 4.

¿Cómo pensar la virtualidad en relación con la tecnología?

Según Deleuze, únicamente las malas películas suceden en el presente. Esto significa que la actualidad del presente está siempre asediada por la virtualidad (tiempo, memoria). En el documental “La realidad de lo virtual” (2007) Žižek sostiene, tal como Deleuze, que lo virtual no se opone a lo real. A partir de la famosa división lacaniana entre lo imaginario, lo simbólico y lo real, plantea que existe un real-imaginario, un real-simbólico y un real-real. En “¿En qué se reconoce el estructuralismo?” Deleuze (1982) plantea que tradicionalmente el pensamiento occidental distingue lo que es imaginario de lo que es real. En el mundo imaginario tenemos el unicornio, por ejemplo, que tiene que ver con la actividad de la imaginación. Por otro lado, tenemos lo real, que sabemos bien qué es, pero no lo podemos definir de forma unívoca y nos obliga a girar en falso a su alrededor, creando monstruosidades teóricas que se corrigen continuamente. Si bien, en el romanticismo, surrealismo, freudismo, etc., plantearon el juego de interpenetración de estas dos instancias, tradicionalmente, lo real se nos da en contraposición a lo imaginario y la imaginación. Sobre esta distinción, según Deleuze, el estructuralismo agrega la dimensión simbólica, la dimensión de la estructura y del lenguaje. El psicoanálisis lacaniano distingue un padre imaginario, un padre real y la metáfora del nombre del padre, es decir, el padre simbólico. Esto significa un padre que ocupa un lugar determinado en la estructura, ese es el padre simbólico. Cuando quiere explicar esta distinción entre imaginario, simbólico y real, Žižek recurre a una partida de ajedrez. La dimensión imaginaria de una partida de ajedrez pasaría por las piezas que remiten a un alfil, una torre, una reina, un rey. Lo simbólico sería el código, las reglas del juego. Y lo real sería una partida contingente, con todas las contingencias de los jugadores: el estado de ánimo, la inteligencia, la situación; eso sería la dimensión real.

Sobre estas diferencias hay que dar un paso más, ya que para Lacan lo real no se confunde con la realidad y nunca está donde uno lo espera. Žižek (1992) analiza un ejemplo de Lacan cuando analiza el sueño de Chuang Tzu y la mariposa y se pregunta dónde reside lo real, ¿en la realidad o en el sueño? Cuando uno tiene una

pesadilla y se despierta, siente alivio. La realidad consistente funciona como un refugio, mientras que la dimensión perturbadora de lo real reside en el sueño. Como diría Žižek, es en la realidad que se encuentra la dimensión ideológica con respecto a lo real de mi deseo. Cuando huyo de lo real de mi deseo para refugiarme en la realidad encuentro el sustento de una fantasía ideológica, esa es la diferencia entre lo real y la realidad. La función ideológica está en la realidad¹⁶. Como se ve, es lo inverso a *Matrix* (1999), punto por punto, sobre esta relación entre sueño y realidad. La vuelta de tuerca de la película consiste en desideologizar la realidad ubicando la dimensión de lo real en la realidad. De todos modos, lo interesante en *Matrix* es que existen cruces de estas dimensiones, efectos de una sobre la otra.

Pero, antes de avanzar veamos cómo surge la noción de simulacro en Jean Baudrillard que *Matrix* hace referencia. En el inicio de la película el personaje de Keanu Reeve lleva un libro: *Simulacro y simulación*, pero es un libro vacío que contiene tarjetas de memoria.



El libro mismo es así un simulacro. La convicción de Baudrillard consiste en que la libertad humana es un espejismo, ya que el ser humano está controlado por el lenguaje y la sociedad. Pero hay dos formas de control: primitiva y moderna.

¹⁶ Esta teorización corresponde al Žižek temprano de *El sublime objeto de la ideología*, que en lo sucesivo fue corrigiendo su itinerario con respecto a la teorización de lo real. Para este itinerario véase el cap. “La locura de la razón: encuentros con lo real”, en *Arriesgar lo imposible*, Madrid, Trotta, 2006.

Inspirándose Marcel Mauss (2010) llama al control primitivo “intercambio simbólico”, que es un control que ejerce el grupo sobre el individuo de modo directo mediante el intercambio. La meta de la sociedad es controlar la violencia humana obligando a sus participantes a intercambiar símbolos. Un símbolo, es por ejemplo un fragmento de cerámica compartido por dos personas, que designa una obligación mutua, es decir, estas personas están comprometidas por una especie de contrato. El símbolo recuerda entonces la existencia de una obligación recíproca, al mismo tiempo que funciona como prueba de participación en el intercambio. Este intercambio simbólico está atado a la moral y a los sentimientos, cuando en las sociedades modernas decimos que algún objeto posee valor “sentimental” está funcionando como una remanencia del intercambio simbólico. Este intercambio simbólico posee, según Mauss, tres tipos de obligaciones: debe dar si posee, recibir si nos dan y devolver lo recibido. Estas obligaciones se resumen en una: es necesario intercambiar. Pero la finalidad del intercambio no es satisfacer una necesidad mediante la producción de bienes, por el contrario, todo excedente está destinado al sacrificio en un ritual que apunta a controlar la violencia creando lazos y deberes entre los integrantes de las tribus. El *potlatch* es un claro ejemplo, en el que las tribus no intercambian golpes sino regalos que hacen contraer obligaciones recíprocas. Lo que está en juego son el estatus y el prestigio, las posiciones sociales, etc. Que el intercambio sea “simbólico” significa que el objeto intercambiado es sólo un accesorio, lo más importante es el “gesto”. Todavía en las sociedades modernas hay remanencias del intercambio simbólico: la invitación a una cena que hay que devolver con otra invitación, etc.

A este orden primitivo de intercambio que caracterizaron a las sociedades feudales y primitivas va a suceder históricamente sociedades caracterizadas por el “orden de los simulacros” según Baudrillard (1978, 1993). Desde el Renacimiento, la burguesía, es decir los comerciantes como nueva clase van a poner en cuestión las jerarquías sociales y van a liberar a los sujetos de la obligación al intercambio simbólico. En las sociedades de mercado el grupo no controla directamente al individuo. Sin embargo, para evitar la violencia obligan a competir a los hombres por la riqueza y el estatus social que le confiere el dinero. El capitalismo apunta a

destruir todo intercambio simbólico en detrimento del intercambio de mercancías, es lo que Baudrillard (1993) llama “intercambio de signos o simulacros”. Contrariamente a los símbolos, los signos no son sino “simulacros de obligación simbólica”: no son más que representantes abstractos de un mundo desencantado puestos de forma arbitraria susceptibles de ser vendidos y comprados en un mercado. Una cama matrimonial, un anillo de casamiento, son objetos con significados pero que en el mercado se comportan como mercancías accesibles para aquellos que las pueden comprar. Lo que libera el capitalismo al individuo con relación a los objetos es la obligación simbólica perteneciente al grupo: cada uno puede comprar lo que se le dé en gana según sus ingresos. Así, el intercambio abstracto del dinero releva al intercambio simbólico. La película que testimonia esta relación podría ser *El padrino* (1972), ya que se muestra la remanencia del honor y la importancia simbólica del intercambio en el grupo. Recordemos la primera escena en que un sepulturero le quiere “comprar” a Vito Corleone un trabajo y éste se ofende, ya que sólo pretende respeto y amistad. Una vez que acepta la amistad del padrino queda en deuda y sólo se podrá saldar con un “gesto simbólico” el de preparar a Sonny para su funeral. La violencia se produce en *El padrino* por el choque entre el antiguo régimen simbólico y el nuevo capitalismo en expansión mediante la mercantilización de las drogas. Los personajes que traicionan al padrino por “negocios” mueren: Sollozzo, Tessio, Barsini, Green, Roth...

Ahora bien, el control social en las sociedades modernas ya no se ejerce directamente del grupo al individuo, sino a través de la lengua y el código de los objetos afirma Baudrillard (1993). La lengua misma se convierte en código en el que según Saussure los signos valen en oposición a otros signos, su posición relativa. Tomemos el código de la moda, “estilo”, “clase”, “riqueza”, son términos que no tienen sentidos de forma independiente sino que son solidarios entre sí. La referencia al mundo nunca es directa, sino relativa al código al que pertenece, así las elecciones de los individuos dentro del código de la moda pueden parecer libres que reafirman la personalidad y la individualidad del consumidor pero en realidad se inscriben siempre en el sistema o en el código de objetos-signos. Tomemos por caso una marca: “Apple” aparece en relación a “Samsung”, “Xiaomi”, “Huawei”, etc.

pero sus productos no hacen referencia a sus fábricas en China y los modos de producción y explotación. Sus referencias son: “confiabilidad”, “estabilidad”, “renovación”, “estatus”, “diseño”, etc. La estrategia actual del capitalismo es separar así el trabajo del capital, lo más lejos posible. El salario del obrero no calificado, separado del trabajo, sólo sirve para entrar al circuito del consumo. Lo interesante en todo esto consiste en que la referencia ya no está fuera del código sino dentro. Lo real mismo es captado en el sistema de signos-objetos. Cuando Baudrillard dice que “la mesa real no existe” quiere decir que su identidad, su designación como tal (=la mesa existe), es ya una abstracción en la ley de la equivalencia del intercambio mercantil. Cada objeto-signo tiene un lugar previsto en el código. Así, la relación entre los signos crea la ilusión de realidad estable. La categoría de lo real como doble del código es generado por el código mismo. El control moderno se ejerce sobre el pensamiento a través de binomios que no pueden concebir una exterioridad radical sin sentido u otro modelo de intercambio: real/ilusorio, bien/mal, orden/desorden, historia/ficción, vida/muerte, individuo/sociedad, sujeto/objeto, hombre/mujer, cosa/imagen, real/virtual. “Todas estas oposiciones llevan a la concepción de lo real y su sombra, del imaginario (es decir, a grandes rasgos lo que no es real, pero en lo que no se puede dejar de pensar). Esta creación de lo real por el código se inscribe en una historia de las relaciones de la imagen con la realidad.”

Esta historia tiene para Baudrillard (1978) cuatro etapas:

- 1) La imagen es el reflejo de una realidad profunda.
- 2) La imagen enmascara y desnaturaliza una realidad profunda.
- 3) La imagen enmascara la ausencia de realidad profunda.
- 4) La imagen no tiene ninguna relación con la realidad, cualquiera que sea: es puramente su propio simulacro.

La primera etapa pertenece al arte del *Quattrocento* que mediante la perspectiva lineal crean una representación de un real objetivo como doble de la imagen. La segunda fase pertenece a la era de la industrialización, a la mecanización y reproducción técnica de la imagen, es la era en donde el capital y la tecnología comienzan a tener un peso ideológico. El momento clave es el tercer estadio en que la imagen enmascara la ausencia de realidad: es la era de la imagen televisiva que

inunda el mundo convirtiéndola a su vez en imagen. La contrapartida de este efecto es Disneylandia, un mundo fantástico, creado para hacer de contraste: “es puesto como imaginario en función de hacernos creer que lo demás es real”. Su función es entonces crear una falsa dicotomía: imaginario/real. Esta fase tiene que ver con la conjura de la amenaza de la desaparición de lo real en la imagen. Sería algo así: como todo se convierte en imagen, en falsedad, se crean instituciones aún más falsas para hacer de contraste y así crear una realidad. Es la etapa en que las dualidades se vuelven indiscernibles. Esta etapa prepara el advenimiento de la cuarta fase, “el orden de la simulación”. Hemos llegado a la era de la hiperrealidad: *“La metafísica entera desaparece. No más espejo del ser y de las apariencias, de lo real y de su concepto. No más coincidencia imaginaria: la verdadera dimensión de la simulación es la miniaturización genética.”* (Baudrillard, 1978: 10) Es la etapa de las imágenes sintéticas en las que

la era de la simulación se abre, pues, con la liquidación de todos los referentes -peor aún: con su resurrección artificial en los sistemas de signos, material más dúctil que el sentido, en tanto que se ofrece a todos los sistemas de equivalencias, a todas las oposiciones binarias, a toda el álgebra combinatoria. (Baudrillard, 1978: 11)

Debemos al menos reconocer en las ideas de Baudrillard que en la década del 70 y 80 había pensado tempranamente nuestra contemporaneidad. Prefigura la simulación digital y la primacía de la genética como codificación del ser humano que nos permite pensar en la posthumanidad. Lo llamativo consiste en que el cine ha puesto en juego estas ideas en sus fabulaciones: *Matrix* (1999) y *Jurassic Park* (1993) tematizan el simulacro y la genética. Pero veamos cómo *Toy Story* (1995) piensa la reproducción técnica y la convierte en su alegoría a través de la fábula. Vivimos en la era de la condición tecnológica de lo virtual, por eso añoramos más que nunca la experiencia de lo actual. *Matrix* es una película mega-conspirativa que lleva al extremo la paranoia en la que no hay otro colectivo humano, pues son máquinas impersonales. Esto es una novedad. La conspiración es de las máquinas y los programas.

Hardware y software. El agente Smith es un programa, no una persona. Aunque necesite dar figuras humanas al Otro colectivo, la deshumanización de la tecnología hace que tenga aquí su justo despliegue. Sin embargo, la clara separación entre lo

virtual y lo real hace que en última instancia no sea más que una película de karate con cierta inteligencia. En *Matrix I y II* está bien claro: en la matriz tenemos una realidad agradable y en lo real tenemos esas terribles máquinas destructoras. En películas como *eXistenZ* (1999) lo que hay es indiscernibilidad entre lo virtual y lo real, incluso películas como *Pesadilla (A Nightmare on Elm Street)* (1984) o *Shocker*, de Wes Craven (1989), resultan más originales e inteligentes que *Matrix* por cómo hacen jugar lo virtual y lo real. En *Mulholland Drive* (2001) hay indiscernibilidad, hay pensamiento podríamos decir. Por eso la aparición de *Birdman* (2014) obliga a recategorizar todo el cine moderno y de pensamiento con relación a la contemporaneidad del cine, ya que adopta desde el cine *mainstream* la cuestión de la indiscernibilidad adoptando hasta el final sin su resolución.

En una entrevista le preguntaron a Deleuze si pensaba que la dimensión de lo imaginario tenía algún sentido. Respondió que la noción de mirada como dimensión imaginaria no le era de mucha ayuda, ya que la percepción estaba en las cosas mismas, y que últimamente tampoco la dimensión simbólica. Para él es todo real. Entonces, ¿cómo concebir lo real en Deleuze? Žižek a veces tiene una opinión bastante negativa de Deleuze; dice que es un filósofo psicótico. Si Lacan es neurótico y Foucault es perverso, Deleuze sería psicótico. Es un filósofo que no distingue el lenguaje de la cosa, para él está todo al mismo nivel. En este sentido debemos entender lo real en Deleuze, como una categoría omnicomprensiva. Lo actual es el presente, a partir del presente actual podemos captar la dimensión de lo virtual, pero es todo real para él. Lo actual es real, lo virtual es real. En este sentido, Žižek tiene razón: si no hay diferencia entre la cosa y el lenguaje, se acerca a la psicosis. Hay una suerte de cortocircuito en el pensamiento deleuziano. De hecho, si uno lee *La imagen-tiempo* y *La imagen-movimiento*, la hipótesis barthesiana del “eso ha sido” o la tesis baziniana del cine como arte del registro no tienen ninguna incidencia en su consideración para pensar el cine. La imagen cinematográfica y la imagen fotográfica como huella de lo real no tienen ninguna incidencia. De hecho, no cita a Barthes (1994), y cuando menciona a Bazin con relación al neorrealismo es para recalcar que su novedad no reside en lo real, sino en lo mental. No considera jamás que la imagen sea una huella de lo real, porque

para Deleuze la imagen = movimiento = materia-flujo = luz. Por lo general, se dice que la imagen es una representación del objeto, de la realidad. Esto es lo que Deleuze no admite. La imagen es un objeto entre otros objetos. La conciencia es imagen, dice. Evidentemente, es muy difícil concebir las cosas de este modo y haría falta más despliegue para explicar qué quiere decir con estas identidades. Pero por ahora hay que tener en cuenta esta cuestión: lo actual tiene que ver con el presente y a partir de este presente hay que pensar el despliegue de lo virtual. Lo virtual tiene que ver con la memoria pura, con el pasado puro impersonal, que desborda los recuerdos personales individuales. La memoria pura, la infinitud de lo virtual, va más allá del recuerdo subjetivo. La memoria se conserva en sí, según Deleuze y Bergson. Esta es la dimensión de lo virtual. Actualmente, lo virtual está muy de moda, en referencia a las cosas que no tienen que ver con el cine y más allá de la tecnología digital. ¿Qué se toma cuando se bebe whisky *single malt*? Los *single malt* son whiskies de una sola malta, lo que significa que es la malta de una región en particular y no de otra. Johnny Walker es un whisky *blend*, es decir que se extraen maltas de distintas regiones y se hace el whisky. Digamos que es un producto federal y le falta el sabor de la malta de una región específica, el clima de esa región, la altura, la turba. Cuando se toma un *single malt*, se toma toda esa virtualidad del clima, de la malta, de la tierra. Lo actual contiene todo el despliegue de lo virtual. En un buen vino se aprecia el terruño que implica la cercanía del sol, la altura, los minerales del suelo, el agua, etc. Eso que uno prueba en la actualidad del vino es la dimensión virtual. Todo el despliegue de lo virtual en lo actual es perfectamente real. Lo virtual está co-presente en lo actual. La virtualidad no es un invento reciente. Žižek tiene razón cuando dice que la realidad virtual es la versión más banal de la virtualidad, porque lo que intenta hacer es replicar la realidad a partir de la técnica. Pero esto en el cine tiene grandes consecuencias. Por un lado, Matrix se inscribe en esta tradición del cine conspirativo, pero separa claramente lo que es virtual de lo que es real. Matrix trata sobre la desconfianza de las imágenes. La paranoia pasa por las imágenes digitalizadas. La tecnología digital ha llegado a tal punto que puede hacer un espacio habitable para los seres humanos. Ahora bien, Matrix utiliza la tecnología digital para producir sus efectos. Es una crítica a la imagen digital,

podríamos decir que es su propia crítica. Como habíamos mencionado antes, la dimensión crítica ha conquistado la cultura de masas con Matrix. Con Matrix, lo que estaba reservado para un sector del pensamiento se alcanza en la cultura de masas, que desconfía de su propio proceso de producción, de su propia implicación tecnológica que es la tecnología digital. Habrá que ver qué implica incluir en el espectáculo su propia crítica, porque, al fin y al cabo, termina diluyéndose en la acción.

¿Cómo caracterizar el mundo actual, sus imágenes y las fábulas? Dijimos que cada época se puede caracterizar a través de las técnicas de las imágenes. Pero, antes de analizar cómo impacta la transformación tecnológica en el cine señalemos algunos puntos generales sobre las sociedades actuales bajo la digitalización. Según Byung Chul Han (2021) en las sociedades globalizadas y digitalizadas existe una tendencia a la desaparición de las cosas dada por la informatización y junto a este fenómeno se testimonia la desaparición de los rituales que desestabilizan las formas de socialización. A esto hay que sumar la primacía de la afectividad sumado a la información que ha sustituido a la realidad que produce desestabilidad. A pesar de ser una observación demasiado general lo que podemos retener en un principio es la falta de estabilidad. Ahora bien, tanto la estabilidad como la observación atenta y lenta requieren de tiempo. La lenta observación de las cosas de Rossellini o la aparición y manifestación del otro en Cassavetes, por ejemplo, requieren de tiempo. Por el contrario, la observación basada en la información excluye la observación larga y lenta. Así el mundo se vuelve intangible y espectral, lo fantasmático se vuelve aún más fantasmático. Por otro lado, actualmente la energía libidinal se dirige a la información y no a las cosas. El fetichismo de las cosas ya no parece tener primacía. Ahora somos fetichistas de la información. Han los llama infómanos (sujeto=infómano), que le corresponde a los infómatas (objeto=infómata). La riqueza del mundo se reduce a los procesamientos de datos y junto a las existencias en el mundo, existe la infoesfera y este nuevo orden digital carece de historia, memoria. Ya que el pasado aparece en él en estado de disponibilidad, lo que hay es un eterno presente. Frente a esta situación se ha señalado muchas veces que a partir de los 90 las sociedades avanzadas dejan de ser disciplinarias para pasar a

ser una sociedad de control. Si la obsesión del poder moderno según Foucault es el encierro, el sujeto pasa de un encierro a otro, para enderezar, rectificar las voluntades y los cuerpos, disciplinar las almas y los cuerpos, en las sociedades de control lo que prevalece es la persuasión. La paradoja actual que señala Žižek consiste en que la mayor libertad implica un mayor control de los conglomerados del poder informático. Ahora bien, la info-poder y la digitalización no solo han cambiado el estatuto del poder sino también la relación de la cultura con relación al poder político, económico y mediático. Bajo estos desplazamientos y teniendo en cuenta las relaciones entre alegoría, técnica, conceptos y operaciones en el régimen estético, trataremos de analizar cómo funcionan las ficciones cinematográficas contemporáneas con relación a la tecnología y reproducción digital.

Reproducción técnica y fábula (*Toy Story*)

¿Cómo caracterizar la reproducción técnica? Digamos que el hombre solo ha conocido dos tipos de reproducción: la biológica y la técnica. Según Bruno Latour lo que caracteriza a la reproducción técnica es que lo reproducido es necesariamente diferente del reproductor y este puede ausentarse dejando huellas en lo reproducido. Ahora bien dentro de los objetos técnicos la obra de arte tradicional a diferencia del carácter múltiple de la reproducción, tiene que ver con la singularidad y con el aquí y ahora, con la autenticidad de la obra y con un sentimiento, con la manifestación de una lejanía por más cerca que pueda estar, dice Benjamin. Podemos decir que la obra de arte aurática se acerca más a la reproducción biológica en el sentido de la unicidad. El aura hay que concebirla de dos maneras: desde el punto de vista del objeto y desde el punto de vista del sujeto. Desde el punto de vista del objeto es el aquí y ahora, la autenticidad, su existencia singular; desde el punto de vista del sujeto es esta manifestación de la lejanía por más cercana que pueda estar. Lo aurático tiene dos polos, uno objetivo y otro subjetivo; la obra de arte tradicional puede estar cerca, pero es inalcanzable al mismo tiempo. Después veremos cómo *Toy Story* trabaja imaginariamente estas cuestiones.



El ejército de las tinieblas

Ray Harryhausen era un técnico de efectos especiales de las décadas del cincuenta, sesenta y setenta de la técnica stop-motion. Era el maestro de los efectos especiales. En *El ejército de las tinieblas* (1992) (*Army of Darkness*), de Sam Raimi, que es la continuación de *Evil Dead II* (1987) (una obra maestra), se homenajea a Harryhausen. Tal vez su mejor trabajo sea *Jasón y los argonautas* (1963), es una película muy lograda desde el punto de vista de los efectos especiales. Allí aparecen soldados luchando contra esqueletos, algo que se hacía cuadro por cuadro con muñequitos. Harryhausen era un especialista y sorprendía a todos. Vistas sus películas ahora, los planos parecen durar más de lo usual, en el sentido de la percepción actual. Se puede comparar con la animación digital para ver el cambio de percepción entre la década del sesenta y hoy. La última película de Ray Harryhausen es *Furia de titanes* (*Clash of the Titans*), que es de 1981. Fue un fracaso porque en esa época ya estaba *La guerra de las galaxias*. 2001, de Kubrick, es de 1968 y trastorna la percepción del género ciencia ficción y del espacio-tiempo sin más. De todos modos, el responsable de los efectos especiales de 2001 es Douglas Trumbull, el mismo de *Blade Runner*. Entre *King Kong*, de 1933, y la última

película de Harryhausen tal vez no haya tanta diferencia, en cincuenta años no hubo demasiada innovación en los efectos especiales en el cine. Si ponemos entre paréntesis algunas excepciones, es a partir de *Toy Story* y *Jurassic Park* que hay un cambio radical que trastorna todo el campo perceptivo. Spielberg dijo que había hecho *Jurassic Park* porque en su infancia veía esas animaciones de movimientos mecánicos y quería corregir ese aspecto. En *King Kong* se puede observar un desfase, un ser orgánico tiene movimientos mecánicos, una extrañeza que se percibe tal vez a destiempo. Esto quiere decir que la percepción tiene una historia, una historia técnica. Spielberg quería hacer una película en la que realmente los dinosaurios se “parecieran” a seres orgánicos en cuanto a los movimientos. Esto es posible a través de la tecnología digital. Otro de los aspectos que nos interesa señalar es el asedio de las ciencias a la imaginación cinematográfica y la ciencia actual que asedia masivamente a la imaginación cinematográfica es la biología molecular. En *Jurassic Park* podemos observar que pone en juego la tecnología digital para (re)animar a los dinosaurios, al mismo tiempo se tematiza la manipulación genética para recrear a los seres orgánicos extinguidos. Podemos notar entonces una coincidencia entre la codificación de la imagen (digitalización) y la codificación de los seres biológicos (genética). Aquí podemos ver cómo la fábula que cuenta es una transfiguración de su propia condición de producción tecnológica. Viendo *Jurassic Park* se tiene la impresión de que se puede animar cualquier cosa, pero una de las limitaciones de la tecnología digital es el rostro humano. Es muy difícil animar el rostro sin ninguna base humana, parece que ese es el límite hasta ahora insuperable de la animación digital, por eso películas como *Toy Story* funcionan mejor. En cambio, películas como *Final Fantasy* a los rostros les falta expresividad, habría que ver cómo evolucionan las tecnología de animación como la *deep fake*.



Volviendo a *Toy Story*, es la primera película totalmente animada con tecnología digital. Se trata de una comunidad de juguetes que se animan cuando los humanos no los perciben. Es como la toma de conciencia de la mercancía. Cuando los humanos los perciben están inertes. Esto tiene que ver con cómo esquivar lo siniestro, que, según el psicoanálisis, es lo familiar cotidiano reprimido que retorna como extraño. En el artículo “El espacio de lo siniestro”, Sami Ali (1974) retrabaja el famoso texto de Freud “Lo ominoso” y dice que podemos distinguir tres formas de relación entre la percepción y el recuerdo. Habla de lo nunca visto y del *déjà vu*, que sería lo ya visto. Sami Ali dice que lo nunca visto tiene que ver con la percepción sin recuerdo, mientras que el *déjà vu* tiene que ver con el recuerdo sin percepción. Son dos formas de evitar lo siniestro. En lo siniestro no hay oposición entre lo familiar y lo extraño. Lo siniestro es lo familiar reprimido que vuelve, que retorna como extraño. Hay una transformación de la percepción a través del recuerdo. Es un recuerdo más allá del recuerdo. Entonces, tenemos lo nunca visto, el *déjà vu* y lo siniestro. A Sami Ali lo que le interesa es la topología de lo siniestro en la literatura, de cómo un relato puede construir lo siniestro y qué espacio implica. Un caso cinematográfico es *Carretera perdida* de David Lynch una de las películas más siniestras del cine contemporáneo. El protagonista es un saxofonista, interpretado

por Bill Pullman, que vive con su mujer, interpretada por Patricia Arquette. El personaje de Bill Pullman está en su casa y le llega un video con una filmación de esa misma casa, suena el timbre y le dicen “Dick Laurent is dead”. Así comienza la película. El saxofonista mata violentamente a su mujer y cuando lo encierran se convierte en otra persona, en un mecánico –es lo que Lynch llama una fuga psicofísica–, y lo tienen que liberar. Cuando lo liberan vive toda una aventura con unos mafiosos y una mujer interpretada por la misma Patricia Arquette, que es una mujer enigmática en relación con la mafia. Al final, el saxofonista se encuentra en una especie de playa y la mujer le dice: “Nunca te pertenecí, nunca te amé”. Al final, él llega a su propia casa, toca el timbre y dice “Dick Laurent is dead”. Al principio de esta historia hay un personaje, interpretado por Robert Blake, que es el personaje extraño que le dice cara a cara al saxofonista “yo estoy en tu casa ahora”, le da un teléfono y le dice “habla conmigo ahora”, atiende y es él. ¿Qué es lo que se puede ver ahí con respecto al espacio? Hay dos historias que pertenecen a dos mundos diferentes y en cada mundo cada personaje es diferente, pero al mismo tiempo son mundos reversibles. ¿Cuál es el mundo verdadero y cuál el mundo ilusorio? Es como una cinta de Moebius. No solo se hace indiscernible lo que es ilusorio y lo que es real, sino que están unidos de modo paradójico: el adentro es el afuera, está bien claro en el final; es él mismo que está afuera y adentro al mismo tiempo. Este es el espacio de lo siniestro según Sami Ali. La característica del espacio de lo siniestro es la indiscernibilidad entre el adentro y el afuera.

A diferencia de esta lógica de la indiscernibilidad, en Toy Story evitan lo siniestro haciendo que los humanos no puedan percibir la animación de los juguetes. Es decir, mantienen separados los dos mundos: los espectadores pueden observar lo no observado. Esto es, hay una percepción por parte de los espectadores de un cortocircuito entre la percepción humana y el mundo animado de los juguetes. A diferencia de *Carretera perdida*, hay dos mundos, pero están claramente separados. Esta separación hace que no se vuelva expresionista la animación de las cosas, si consideramos que el expresionismo se caracteriza por animar lo inanimado; es un mundo monstruoso que muestra la terrible vida inorgánica de las cosas. Entonces, tenemos una comunidad de juguetes y llega un nuevo juguete, que es Buzz

Lightyear, que no sabe que es un juguete, que se cree un ranger galáctico. Todos le dicen que es un juguete, pero él no lo cree. Cuando ve la publicidad de sí mismo, que dice “no vuela, no vuela”, se da cuenta de que es un juguete y se deprime. Mientras él cree que es un objeto aurático, singular, los otros insisten: “Sos un juguete, sos un producto de reproducción técnica.” *Toy Story* trata de un juguete que tiene que aceptar su condición de mercancía-juguete, objeto resultado de la reproducción técnica. La epifanía del capitalismo se produce en *Toy Story II*, cuando va con las Barbies a la juguetería. Ven un montón de juguetes de Buzz y hay un nuevo Buzz, que tiene un cinturón nuevo. La paradoja de *Toy Story* consiste en que cuando Buzz asume que es un juguete puede hacer una gesta única y salvar a la comunidad de juguetes.

En *Toy Story II* todos los juguetes saben que son juguetes, incluso Buzz Lightyear, pero de pronto Woody se ha auratizado. Es buscado por un coleccionista para ser llevado al museo del juguete. El drama de Woody consiste en tener que elegir entre aceptar ser un objeto aurático y exhibirse eternamente en el museo o afirmar su valor de uso para seguir siendo un simple juguete. En *Toy Story*, el que se desconocía a sí mismo era Buzz Lightyear; en *Toy Story II*, es Woody. Se encuentra con la cowgirl, que le muestra una serie de animación con muñecos e hilos, todo el merchandising que él desconocía, y le dice: “Esto sos vos, tenés que venir con nosotros a Tokio, al museo del juguete”. Al principio se entusiasma y después dice: “No, no puedo ir, tengo dueño, tengo que volver con Andy”. Al final vuelve con Andy, afirmando su condición de mercancía, su valor de uso, su carácter de objeto de reproducción técnica, en vez de afirmar su valor simbólico en un museo. Cuando Agamben compara la mercancía con la obra de arte, señala que es Baudelaire el que se dio cuenta de que en las exposiciones universales la mercancía eclipsa su valor de uso en beneficio de su valor de cambio y se expone como si fuera una obra de arte para ser contemplada. Es un fenómeno que sigue persistiendo hasta hoy, pensemos en las exposiciones de tecnologías u objetos de lujos como los superautos. En *Toy Story II*, entonces, tenemos el movimiento inverso, la afirmación del valor de uso por sobre el valor simbólico, un gesto de desauratización de la mercancía.

Entonces, en esta historia se puede ver cómo está tematizada la idea de Benjamin de reproducción técnica y obra de arte aurática, además de estar dialectizada. Por lo general, cuando surge una nueva técnica de reproducción, la técnica anterior aparece más aurática. Esto sucede, por ejemplo, con el vinilo o con el celuloide. Parece que la técnica anterior está más cerca de nosotros. Eso es nostalgia y tiene que ver con la crisis de la experiencia. También con la coexistencia de lo antiguo y de lo nuevo de la que se habló anteriormente. No siempre sucede esto, porque, por ejemplo, en el mundo de la música la cinta magnética no se auraticizó, como tampoco lo hizo el VHS. Una película que trata de esta cuestión es *Rebobinados (Be Kind Rewind)*, de Michel Gondry, que le rinde homenaje al cine reciente a través del VHS de una forma muy original. Trata de un hombre que tiene un videoclub, que le deja a su sobrino y a un amigo, Jerry, interpretado por Jack Black. Ellos son medio anarquistas. Van a la empresa de energía y quieren hacer un atentado ahí. Por eso, Jack Black queda magnetizado, y cuando regresa al videoclub borra todas las cintas VHS inintencionadamente. Entonces los dos amigos se preguntan qué hacer y deciden grabar versiones de las películas actuadas por ellos mismos. Contratan a una chica que trabaja en una tintorería y la primera versión que hacen es *Ghostbusters*. La alquilan y tienen éxito, entonces empiezan a hacer diferentes versiones de películas y a alquilarlas. *Ghostbusters*, 2001, *Último tango en París...* Recrean un montón de películas, es un homenaje al cine través del VHS, una técnica que no se auraticizó.



En el famoso texto de Benjamin (1989), “Tesis de la filosofía de la historia”, que es un conjunto de aforismos que escribió en la última etapa de su vida, el fragmento nueve habla de un cuadro de Paul Klee, el Angelus Novus. Benjamin dice:

...en él se representa a un ángel que parece como si estuviese a punto de alejarse de algo que le tiene pasmado, sus ojos están desmesuradamente abiertos, la boca abierta y extendidas las alas, y este deberá ser el aspecto del ángel de la historia, ha vuelto el rostro hacia el pasado, donde a nosotros se nos manifiesta una cadena de datos él ve una catástrofe única que amontona incansablemente ruina sobre ruina arrojándolas a sus pies, bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado, pero desde el paraíso sopla un huracán que se ha enredado de sus alas y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas, este huracán le empuja irremediablemente hacia el futuro al cual da la espalda mientras los montones de ruinas crecen ante él hasta el cielo. Ese huracán es lo que nosotros llamamos progreso. (Benjamin, 1989: 1983)

Benjamin era un pensador alegórico y esta imagen de la imagen es una alegoría del progreso. Hay un ángel que tiene abiertas las alas, desde el paraíso sopla un huracán y él no puede volver la vista. Lo arrastra irremediablemente hacia el futuro y bajo sus pies se amontonan ruinas. Esta es la escena. Dice que este huracán es lo que llamamos progreso. Como se dijo antes, el melancólico se diferencia del nostálgico porque mira el presente bajo el signo del “esto habrá sido ruina”. El

melancólico tiene una conciencia catastrófica de la historia, porque amontona ruina sobre ruina. Si paseamos por la ciudad podemos ver muchas cosas y entre esas muchas cosas están las basuras tecnológicas. ¿Qué tipo de signo es un monitor, una CPU, una cabina de teléfono público tirados como basura? Estas ruinas son signos del progreso, de la innovación. El progreso significa que lo nuevo decae. Este es el signo que podemos ver en las basuras tecnológicas. Lo nuevo se convierte en ruina por el progreso, por el huracán que sopla desde el paraíso, que hace que el ángel no pueda volver su mirada hacia el pasado y esté condenado a ir hacia el futuro amontonando ruinas. Es extraño, y a la vez consecuente con su estilo, cómo Benjamin hace una interpretación teológica del progreso moderno, interpreta la modernidad a través de lo arcaico. Lo llamativo de *Toy Story III* es que “tematiza” otra vez a Benjamin. Esta visión catastrófica de la historia y la conversión de los juguetes en ruina. El niño creció, regalan los juguetes, van a una especie de guardería y finalmente a un basurero, donde los van a destruir, porque se han convertido en ruina. Por suerte, al final son rescatados por una renovación generacional, por una niña que sigue precisando de los juguetes. En las tres *Toy Story* se puede ver esta dialéctica entre reproducción técnica y auraticización, y la relación entre el progreso y la ruina, la melancolía y todos estos temas benjaminianos. En *Inteligencia artificial*, de Spielberg, cuando David retorna a la ciudad de los niños y ve a su doble robot reacciona violentamente, destruye a su doble. En esta película también está la cuestión de lo aurático y la reproducción técnica. David quiere ser único, quiere ser un objeto aurático para la madre, y cuando descubre su origen se sumerge en una profunda melancolía. Como cuando Buzz Lightyear descubre que es un juguete también se deprime. Paradójicamente, es esta melancolía la que los convierte en seres auráticos. Es el efecto de las series sobre las personas. Las personas rechazan a ser un número en una estadística, quieren ser singulares, auráticas. Este anhelo es un enigma y es lo que diferencia la reproducción biológica de la reproducción técnica. Como señalamos anteriormente, en la reproducción técnica lo creado es necesariamente distinto del creador, hay una diferencia de naturaleza, mientras que en la reproducción biológica no hay propiamente creación y es uno mismo que trasciende en el otro:

ascendencias y descendencias que conforman una sola línea sin diferencias. Ficciones como *Blade Runner* o Inteligencia artificial intentan equiparar estas dos reproducciones que no pueden ser equivalentes, al menos por ahora. Es decir, todavía un ser humano no podría crear otro ser humano a través de la técnica. En estas ficciones, la paradoja reside en que los objetos pueden recobrar su carácter aurático cuando reconocen su condición de objeto de reproducción técnica. Nuestra hipótesis consiste en que en estas películas podemos observar en la fábula la alegorización de la técnica y de la teoría. Las imágenes que implican un estado tecnológico a través de la fábula hacen desplegar una alegoría técnica y teórica. No se trata de interpretar o hacer lecturas a través de la teoría de Benjamin, sino que las películas mismas, en este caso *Toy Story* I, II y III, alegorizan los conceptos. Como señalaba Rancière (2005) si en Deleuze (1987) el concepto se extrae de los personajes, esto es de la fábula a través de la alegorización, en estos casos lo que podemos observar es el despliegue de la teoría y la técnica mediante la fábula. Estas características lo que confirman es el estatuto del cine como “régimen estético” en donde coinciden y se hacen reversibles los conceptos, el estado tecnológico y la fábula. Una de las consecuencias que podríamos sacar de este estado sería que las imágenes digitales convertidas en simulacros, en el sentido de Baudrillard que suspenden la referencia, contienen su propia historia y condición de posibilidad técnica a la vez que implican conceptualizaciones. Esto significa que lo otro de la imagen cambia de estatuto.

Lo otro de la imagen y la cuestión de la huella de lo real

En *El destino de las imágenes* Rancière (2010) plantea la cuestión ¿Cómo pensar el arte con las imágenes contemporáneas, cuál es su estatuto? Mediante esta pregunta intenta refutar la hipótesis: “ya no hay realidad, sólo imágenes”, vale decir, la hipótesis de Baudrillard que las imágenes se han convertido en simulacros. Para Rancière la imagen necesita de su otro. Por ejemplo Serge Daney (2004) diferencia la imagen (que siempre aparece con su otro) de lo visual que sólo remite a sí mismo. Pero, ¿qué es lo otro de la imagen? ¿cómo se presenta? ¿cómo reconocemos su

presencia y su ausencia? Estas cuestiones no se pueden abordar desde el punto de vista del dispositivo y decir por ejemplo que la imagen televisiva carece de otro por su misma naturaleza. Lo que debemos hacer es separar las condiciones de técnicas de las operaciones artísticas (propiedades estéticas) que trascienden a la técnica. Así lo uno y lo otro se anudan de diferente manera dependiendo de las operaciones. Una película se define por sus operaciones artísticas y no por sus condiciones técnicas. Lo que caracteriza a una película como *Al azar Balthazar* son sus operaciones, que implican relaciones del todo con las partes: visibilidad y poder de significación que producen ciertos efectos. Las imágenes de Bresson: el burro, los dos chicos y el adulto junto a la técnica del cuadro y los movimientos de cámara constituyen operaciones que relacionan y separan lo visible y significación, la palabra y su efecto que despista la espera. Estos no se desprenden del medio técnico: “la fragmentación no rompe sólo el encadenamiento narrativo. Opera un doble juego, separando las manos de la expresión del rostro reduce la acción a su esencia: un bautismo.” “Encerrando la acción sobre el encadenamiento de las percepciones y los movimientos y cortocircuitando la explicación de las razones el cine bressoniano no lleva a cabo una esencia del cine. Se inscribe en la continuidad de la tradición novelesca abierta por Flaubert”. Lo primero que debemos señalar es entonces que no se puede definir las imágenes a través de sus condiciones técnicas, como parecen hacer Bazin, Barthes y Baudrillard. Hay que tener en presente las operaciones artísticas que pueden atravesar distintos dispositivos: literatura, cine, pintura, etc.

Por otro lado, para Rancière la imagen nunca es una realidad simple. Las imágenes del cine son operaciones entre lo decible y lo visible, implican un antes y después, causa y efecto. Lo que Rancière llama “imageité” son las imágenes del arte, son operaciones que producen una separación, una “dissemblance”. Podemos preguntar si las artes se encuentran en su desemejanzas. Así, lo otro de la imagen no es la letra, no es la realidad sino la composición, operaciones del arte. Lo otro de la imagen cinematográfica no remite a las propiedades de su médium. Podemos revisar así algunas películas que reflexionan sobre la pérdida de “inicialidad” en la imagen digital y cómo lo hacen.

Para ello tomemos el caso de Bernard Stiegler (1998, 2001) que es un discípulo de Jacques Derrida, bastante crítico de Deleuze. Sus textos fundamentales para pensar la imagen digital son los tres tomos de *La técnica y el tiempo*, el tercero de los cuales es *El tiempo del cine*. Pero, en un texto previo sobre la imagen digital que se llama “La imagen discreta”, un ensayo que está en *Ecografía de la televisión*, de Derrida y Stiegler plantea los puntos principales sobre el asunto. *La técnica y el tiempo III*, entonces, sería algo así como la ampliación de ese ensayo sobre la imagen digital. Stiegler estuvo en la cárcel porque había cometido delitos importantes y ahí aprendió filosofía. Como discípulo de Derrida, traslada la hipótesis gramatológica al ámbito de las imágenes. Como sabemos en *De la gramatología* (1971) Derrida desarrolla lo que podría llamarse una ciencia de la escritura. La hipótesis gramatológica, la podemos resumir de la siguiente manera: el pensamiento filosófico excluyó la escritura como un suplemento peligroso. Desde Platón hasta Lévi-Strauss, pasando por Saussure y Husserl, los filósofos desprecian la escritura, no le dan importancia o la consideran como un suplemento peligroso. Defienden la verdad a través de la voz, la primacía de la voz frente a la escritura. Esto es lo que Derrida llama “fonologocentrismo”. Sin embargo, según Derrida, la escritura, considerada un suplemento, es el fundamento mismo de la cientificidad, del pensamiento científico. Así, la deconstrucción pone la escritura, que era un fenómeno secundario, como algo fundamental. Bernard Stiegler lleva esta hipótesis a las imágenes. Dice que no hay una sola imagen, sino que existen imágenes atravesadas por una historicidad y por diversas técnicas, y que no hay diferencia entre la imagen objeto y la imagen mental, que la imagen mental es la imagen objeto. La imagen mental es la remanencia de la imagen objeto o el retorno de la imagen objeto. Si para Derrida la voz es ya escritura en Stiegler la imagen mental es ya imagen objeto. Esto significa que hay una correlación esencial entre conciencia y mundo. Esta correlación es evidentemente la hipótesis fenomenológica, que como sabemos, Deleuze intenta superar. El planteo de Stiegler con respecto a la imagen digital es que las creencias están fundadas en imágenes y sonidos, en la percepción: “ver para creer”. El problema de la tecnología digital reside en que las imágenes y los sonidos, que son el fundamento de nuestras

creencias, se tecnologizan, se industrializan. Al existir una correlación esencial entre conciencia e imagen objeto, la industrialización y la tecnologización de las imágenes representan un problema fundamental para él. Por supuesto esta correlación no puede implicar nunca una relación de determinación. Aunque el sujeto de alguna manera está implicado con el mundo y es modificado por sus mismas invenciones técnicas que trascienden la subjetividad, su capacidad de separación posibilita la toma de distancia con respecto a lo creado. Sin embargo, muchas veces, en sus textos Stiegler parece implicar una mera determinación entre técnica y conciencia, técnica y subjetividad.

Sin embargo, la teoría de Stiegler es bastante compleja. Según esta teoría, nuestras imágenes mentales, nuestra conciencia, dependen de las imágenes objeto. La gran novedad de esta relación entre imagen objeto e imagen mental es el surgimiento de lo que él llama "objetos temporales". Un objeto temporal es un objeto en el que la duración coincide con la conciencia. Y la gran novedad de la imagen objeto es la creación de objetos temporales, como el cine, donde el desarrollo de las imágenes coincide con nuestra conciencia. Ahora bien, la cuestión es cómo los objetos temporales moldean nuestra conciencia. Bernard Stiegler parte de su hipótesis, que él denomina "la finitud retencional". Como Derrida, parte de la falta en el origen: la finitud retencional tiene que ver con la precariedad de la memoria y frente a esto la escritura es una memoria terciaria, una instancia exterior. Con relación a esta memoria terciaria, la fenomenología distingue la memoria primaria y la secundaria. La finitud retencional quiere decir que efectivamente, el ser humano tiene falencias en la memoria. Sobre esto existen memorias terciarias, como la escritura, la grabación, las imágenes, instancias exteriores al sujeto. Pero veamos cómo funcionan las otras dos memorias: la memoria primaria tiene que ver con la retención del presente en cada instante que transcurre. Supongamos una melodía: si uno olvidara los instantes que se suceden inmediatamente, no se podría captar la melodía como tal. El instante que pasa tiene que estar retenido en el instante que viene, sino, no se la puede percibir como melodía. Si olvidase inmediatamente lo que veo o lo que escucho, no podría percibir una película como una totalidad. La memoria primaria tiene que ver con la percepción, mientras que la memoria

secundaria se relaciona con la imaginación. Cuando uno recuerda toda una melodía a través de la imaginación, es lo que se denomina memoria secundaria. Y luego está la memoria terciaria, que sería la memoria objetivada, como huella exterior, como escritura.

Bernard Stiegler se pregunta cómo es posible dar cuenta de la diferencia entre la memoria primaria y la memoria secundaria. Plantea que cuando se escucha una melodía más de una vez, la conciencia puede ser modulada de forma diferente en cada oportunidad, aunque sea la misma melodía. Muchas veces encontramos matices que no habíamos notado en la primera escucha. Esto significa que la misma melodía moduló de forma diferente la conciencia cada una de esas dos veces. ¿Cómo es posible este fenómeno? Únicamente por la reproducción técnica. Sin ella, esta experiencia de escuchar la misma melodía dos veces sería imposible. Sin la memoria terciaria no se puede dar cuenta de la memoria primaria ni de la secundaria. Pero, de esta relación Stiegler parece privilegiar la dimensión técnica, y abogar por un determinismo técnico bastante simple. Para él, Hollywood no es otra cosa que la meca, una especie de tecnópolis, de síntesis de la conciencia. Por eso puede imponer el "American way of life". Así, su hipótesis parece bastante discutible, dado que subestima la capacidad de rebelión de los seres orgánicos. Por ahora, los seres técnicos no han demostrado su capacidad de rebelión, y esperemos que nunca lo hagan. Pero tratar de explicar los modos de vida de los hombres mediante los objetos técnicos, en este caso el cine, deja afuera los casos de resistencia, y los diversos modos de subjetivación. Stiegler es muy extremista; para él, no hay diferencia real entre la imagen objeto y la imagen mental, y la conciencia está determinada por las industrias de síntesis de los objetos temporales: Hollywood, la televisión, la industria discográfica, etc. Esto se puede ver a través de la reproducción técnica y de la memoria terciaria y los objetos temporales, que son los objetos característicos de la modernidad, que modulan nuestra conciencia.

Siguiendo este proceso, según Stiegler, con la tecnología digital hay una crisis de la creencia. El cine moderno fundó su poética en la imagen "indicial", en la imagen fotográfica y cinematográfica, que es considerada una huella de lo real. André Bazin dice que la gran novedad de la fotografía y del cine es su carácter de huella de lo

real. Bazin funda una nueva creencia en la imagen como huella de lo real a partir del cine moderno, específicamente del neorrealismo; “es una imagen en la que podemos creer”, dice. Con la tecnología digital esta creencia entra en crisis. Stiegler distingue la imagen analógica, la fotografía, y la imagen analógica en movimiento, el cine, de la imagen digital, que sería la codificación de la imagen. Como se ha repetido hasta el cansancio, la fotografía analógica es una imagen indicial que implica una tesis de existencia del objeto figurado, mientras que la imagen digital se convierte en una cuestión de lenguaje, de cálculo. Es la manipulación de unos y ceros, ceros y unos que efectivamente dan como resultado una imagen. Sería la tercera instancia de la reproducción de las imágenes. Con la tecnología digital, la indicialidad no se termina, las imágenes que vemos hoy son en su mayoría analógico-digitales. Son imágenes que tienen una traza de lo real, pero son manipuladas digitalmente. Stiegler sostiene que no podemos creer en ellas, por ello hay una crisis de la creencia en las imágenes.

En un video de Roger Federer, que fue viral, podemos constatar esta crisis de creencias. Él estaba grabando una publicidad y en un corte un técnico se puso una lata en la cabeza y lo desafió a que le pegara. Federer agarra la pelota y le pega a la lata; todos quedan sorprendidos y le dicen: “Te salió de casualidad”. ¿Y qué hace Federer? Le pega otra vez. Después hay algo similar de David Beckham. En una rueda de prensa le preguntaron si fue un suceso verdadero y él no dijo nada, se limitó a sonreír. La pregunta del periodista por la veracidad del video testimonia la falta de creencia en las imágenes. Si fue real o no no tiene importancia, lo importante es que le preguntan si fue real. Todo el mundo sabe que un video de ese tipo se puede trucar a través de la tecnología digital aunque parezca un registro de lo real. Si tomamos una película como *Cloverfield* (2008), que se la podría considerar como una extensión de *El proyecto Blair Witch* (The Blair Witch Project) funciona en la inversión de esta desconfianza en las imágenes. La tecnología digital crea la posibilidad de emular el registro. En *Cloverfield*, que es una película de ciencia ficción, trata sobre el hallazgo de una cámara digital en una ciudad, que tiene el registro de una persona que grabó una especie de mini documental de una invasión extraterrestre. Está todo filmado con cámara en mano. Lo que es increíble es que

el despliegue de los efectos especiales pasa por este registro, que parece documental. Obviamente, los espectadores no creen que el contenido es un registro documental, lo que podemos observar aquí es una inversión de la cuestión de la creencia con respecto al video de Roger Federer, si es que fue trucado.



Si el cine moderno fundó en la imagen fotográfica y cinematográfica una nueva creencia, lo que se pone en crisis con la imagen digital es, efectivamente, esta creencia en las imágenes. *Matrix* es tal vez un testimonio demasiado explícito de esta crisis. Veamos ahora dos casos menos evidentes: *Una aventura extraordinaria* (Life of Pi) y *El gran pez* (Big Fish) ¿de qué tratan? En el comienzo de *Una aventura extraordinaria*, se ve a un escritor canadiense que va a visitar a su amigo Pi ya de adulto. El escritor está buscando una historia y Pi le cuenta una aventura, que comienza con la crisis de creencia que tuvo él de niño, que pasa por diversas religiones. Tematiza en un principio, la cuestión de la fe religiosa. Le cuenta que el padre era dueño de un zoológico en la India y que decidió emigrar con su familia al Japón y mudar todo el zoológico en una especie de arca de Noé moderna. La historia de Noé en versión moderna, de la India a Japón. En ese traslado se hunde el barco y sobrevivieron Pi, el tigre (llamado Richard Parker), la hiena, la cebra y el orangután. La hiena mató a la cebra y al orangután. Luego, quedaron Pi y el tigre, Richard Parker, que hicieron la travesía de regreso. Las autoridades que lo rescatan lo interrogan y encuentran inverosímil su relato. Entonces consideran que Pi contó otra historia en la que, en lugar de compartir el bote con animales, lo había hecho con personas. Las autoridades le dijeron que lo que había vivido era una experiencia

traumática, que había reemplazado las personas por animales y que él mismo era Richard Parker. El escritor canadiense le pregunta qué versión de la historia hay que elegir y Pi deja a su cargo la elección. Al final nos enteramos de que el segundo relato nunca había existido y era una estrategia de Pi para vivificar la fe.

En *El gran pez* también el protagonista es un narrador de cuentos, y aparece asimismo el tema de la relación entre padre e hijo. Es la clásica relación entre un fabulador y un escéptico. El padre es un fabulador, un contador de cuentos, y el hijo es un escéptico que no lo aguanta. El padre relata gestas extraordinarias con personajes fantásticos y, al final, cuando muere, esos personajes que habitaban sus narraciones aparecen en su funeral, pero el gigante no era más que un hombre muy alto, las siamesas eran mellizas y el hombre lobo era solo Danny DeVito. Es decir, se descubre que su padre no era un fabulador patológico, sino solo un exagerado. Hay un momento de quiebre en el escepticismo del hijo, que se da cuando va a ver a la supuesta amante del padre, Helena Bonham Carter, y descubre que el padre le había sido fiel a la madre, interpretada por Jessica Lange. La supuesta amante le dice que nunca tuvieron una relación. Ahí comienza a creerle: equipara la fidelidad conyugal con la creencia en el relato. Al final, la película muestra que detrás de esas fabulaciones del narrador de cuentos había un anclaje en lo real.



El gran pez

Esta obsesión por el anclaje y la referencia es la otra cara de la teoría del simulacro. Si en Baudrillard el simulacro implica la desaparición de la referencia en autores como Bazin (huella de la realidad) y Barthes (*eso ha sido y punctum*) nos permiten pensar en el anclaje de lo real en la imagen. Este anclaje en lo real en la imagen es lo que Rancière llama el “archi semejanza”, “la relación de un ser con su origen y destino, aquella que descarta al espejo a favor de la relación inmediata del progenitor y lo engendrado: visión cara a cara, cuerpo glorioso de la comunidad o marca de la cosa misma.” En la contemporaneidad la insistencia a este aspecto de la imagen aparece para distinguir la verdadera imagen del simulacro, frente a la multiplicación de la imagen digital la imagen de la cosa que se hace carne implica para Rancière una evocación nostálgica, “una trascendencia inmanente”. El problema consiste en que esta afirmación “pretende establecer una relación directa entre la naturaleza indicial de la imagen fotográfica y el modo sensible mediante el cual nos afecta: este *punctum*, este efecto pático inmediato que opone al *studium*.” Si el *studium* es el significado social, vale decir, la parte del mensaje fotográfico, el *punctum* sería lo real inmediato que carece de todo sentido, la emanación de la cosa misma. En esta duplicidad lo que Barthes olvida es el estatuto triple de la imagen: contenidos, técnica y operaciones. La fotografía se convirtió en arte no por su técnica de impresión novedosa sino porque explotó “una doble poética de la imagen, haciendo de sus imágenes, simultáneamente o de forma separada, dos cosas: los testimonios legibles de una historia escrita sobre rostros o los objetos y puros bloques de visibilidad, impermeable a toda narración.” Ahora bien, esta duplicidad no es exclusiva de la fotografía, “la escritura novelesca ha redistribuido las relaciones de lo visible y de lo decible propios al régimen representativo de las artes y ejemplificado por la palabra dramática.” Aquí lo que podemos observar son dos cuestiones: la especificidad de las imágenes no se pueden limitar a sus condiciones técnicas, como parecen hacer Bazin y Barthes, sino que hay que tener en cuenta el “régimen de imageneidad”, una historia que implica innovaciones técnicas, su circulación social, operaciones del arte y sus teorizaciones. Cuando Gilles Deleuze intenta explicar las tesis sobre el movimiento de Bergson sus limitaciones se deben a la emergencia del cine y su comienzo en la adopción social. A su vez el cine sería

la respuesta a la crisis de la psicología del S. XIX en su dificultad para explicar la relación entre la imagen mental y el movimiento real. Por otro lado el cine es un arte que se posiciona con respecto a las otras artes y mantiene una relación única con relación al “régimen estético” y el “régimen representativo”. En cuanto a sus operaciones implica la combinación de lo decible y lo visible que redefine todo un régimen de significaciones en el desdiseño de la espera. Nuestra contemporaneidad está asediada entonces por la idea de simulacro, en el sentido de Baudrillard, y por la nostalgia de lo real, en el sentido del “eso ha sido” barthesiano y la indicialidad de la imagen, que en verdad funcionan en complicidad, son dos caras de la misma moneda, podríamos decir.

Es esta duplicidad lo que trabajan películas como *El gran pez* o *Una aventura extraordinaria* pone en crisis el realismo baziniano porque puede hacer convivir el tigre con el muchacho de forma “realista”. Muchos críticos señalaron que la teoría baziniana ya no funciona en esta película. Pero el film no se agota en esto sino que tematiza la crisis de la creencia. El espectador ve esta película, que tiene elementos fantásticos, pero desde el punto de vista de las imágenes es “realista”. Y al final el mismo narrador pone en duda lo que el espectador acaba de ver. ¿Qué conclusiones podemos extraer de estas dos películas? En otro texto sobre esta cuestión señalamos (Choi, 2015: 48):

¿Cómo puede leerse este juego de deconstrucción y restitución de la creencia? ¿Se trata de una nueva dimensión de la ideología, distinta a la de la promoción del ocultamiento o el engaño, o consiste en la masificación, a través del cine, de un componente crítico? Una aventura extraordinaria y El gran pez dramatizan este interrogante, puesto que hay en ellas una contradicción evidente entre el despliegue sensible de la imagen, que busca optimizar la percepción realista desde el aprovechamiento de los recursos digitales, y el contenido diegético, que pone en duda ese despliegue (en el caso de Una aventura extraordinaria) o la ‘normalización’ de lo que en él se muestra (en el caso de El gran pez). Para nosotros, paradójicamente, una de las verdades de la ficción en el cine contemporáneo reside en esta contradicción, que para restituir la creencia tiene que contrariar, en la diégesis, las características de su propio dispositivo.

Ambas películas tratan de la narración y la crisis de la creencia en las narraciones audiovisuales. No es casual que surjan en la época de la tecnología digital. No solamente cuentan historias fantásticas como si fueran registro de lo real, sino que

también ponen en cuestión esta crisis de la creencia de las narraciones audiovisuales. El hecho de que las películas se hagan autoconscientes de este modo no implica otra cosa que la fabulación de la teoría y del cambio tecnológico. ¿Esta dimensión sirve para producir una nueva ilusión, un nuevo mito sobre el cine y las narraciones audiovisuales? Si hay ganancia crítica o es una ideología redoblada, son cuestiones indiscernibles. Y esta indiscernibilidad obedece a una condición tecnológica. Si en la etapa pre digital los efectos trataban de alcanzar en la imagen la fábula (vg., las películas de Harryhausen), hoy las fábulas ponen en cuestión la tecnología que hace posibles las imágenes. “El mito de cine total” con el que soñaba Bazin se invierte en la contemporaneidad, la imaginación no estimula a la técnica sino que la tecnología digital interfiere en la imaginación. Esto es, si en la época de Bazin la imaginación forzaba a la técnica de la imagen mejorar para estar a su altura, hoy cualquier mundo imaginado parece poder ser realizable a través de la tecnología digital. Es este cambio de relación, entre imaginación y tecnología, que parece hacerse cargo estas dos películas. Lo que está claro es que la tecnología de la imagen ha incrementado la dificultad de transmisión de la experiencia. Lo que hay que señalar es que estos elementos están presentes como problemas y dificultades, que estas películas contienen su propia teoría; esta parece ser una de las novedades del cine contemporáneo. Hay una alegorización de la teoría y de la tecnología. Es interesante ver cómo películas imaginarias, narrativas, como *El gran pez* y *Una aventura extraordinaria* pueden contener su propia teoría en la fábula y en el despliegue sensible de las imágenes.

Desórdenes de la memoria

Con *El gran pez* y *Una historia extraordinaria* pudimos testimoniar algunas estrategias de narración que adopta el cine contemporáneo. Podríamos interpretarlas como una respuesta a la crisis de la creencia que genera la tecnología digital, no llama la atención que estas películas se ubiquen en la tradición y en la problemática de la transmisión de la experiencia de distintas generaciones. Es una apuesta narrativa por el mantenimiento de la memoria, lo verdadero y la fidelidad frente al simulacro de la cultura audiovisual. Ahora veamos cómo algunas

manifestaciones del cine contemporáneo procesan la cuestión de la memoria con relación al cambio tecnológico. Existe una serie de películas que tematizan la amnesia en el cine contemporáneo: *El vengador del futuro*, (1990) *Memento* (2002), *Mulholland Drive* (2002), *El hombre sin pasado* (2010), *Corazón satánico* (1987), *Eterno resplandor de una mente sin recuerdos* (2004), *Bourne* (2002)... *¿Qué pasó ayer?* (2009) (*The Hangover*). Pero antes de entrar en tema tomemos algunos instrumentos teóricos. Según sugiere Benjamin, en la modernidad, a través de la vivencia del *shock* se ha dificultado el acceso a la virtualidad, vale decir a la memoria. La famosa crisis de la experiencia también es una crisis de la memoria. Al comienzo del ensayo *Sobre algunos temas en Baudelaire* Benjamin se pregunta por los conceptos de “memoria pura” de Bergson y la “memoria involuntaria” de Proust. La concepción bergsoniana de la memoria consiste en que los recuerdos se conservan en sí: “Hemos apercebido que la experiencia interna al estado puro, que nos da una sustancia cuya esencia misma es su duración, y en consecuencia, de prolongar sin cesar en el presente un pasado indestructible, nos hubiera dispensado y aún nos hubiera prohibido buscar dónde el recuerdo es conservado. Se conserva en sí mismo...”¹⁷ Bergson distingue la memoria pura de los recuerdos, la primera es una instancia impersonal mientras que los segundos son “fragmentos” del pasado en vías de actualización. Cuando recordamos damos un salto al pasado -la región del ser- y traemos un fragmento. Frente a esta memoria en sí, virtual y pura, la memoria involuntaria podría ser un “método” de actualización, que involucra el azar más allá de la voluntad y la inteligencia del sujeto. Lo que está en juego para Benjamin es la pregunta “¿cómo adueñarnos de la experiencia?”. Estas cuestiones surgen al comienzo del S. XX y según Benjamin (1990) la exterioridad que implican estas concepciones de la memoria es “la hostilidad de la vida industrial moderna, imposible de ser adoptada por la experiencia”. Vale decir, el fundamento material de una “metafísica de la memoria” sería el *shock* de la vida moderna de las grandes metrópolis. Más adelante cuando tratemos la cuestión de la virtualidad en el cine vamos a retomar estos conceptos para contrastar con la idea de comunismo que

¹⁷ Bergson, Henri, “El pensamiento y lo moviente” citado por Deleuze, Gilles, *Le bergsonisme*, PUF, Paris, 2007.

elabora Rancière a partir de Dziga Vertov. Pero por ahora toca concentrarnos en la cuestión de la memoria en relación a “la vida de las grandes metrópolis” y cómo el cine contemporáneo lo procesa. Dijimos que para Benjamin en la modernidad hay una dificultad para el acceso a la virtualidad, esto es debido al trauma que provoca el *shock*. Freud (1993) en “Más allá del principio de placer” plantea que el trauma es producido en el choque entre lo mecánico y lo orgánico. Para Freud era fundamental pensar esta cuestión a través de la Primera Guerra Mundial, una guerra moderna que puso en juego los frágiles cuerpos orgánicos a merced de las tremendas máquinas de destrucción hasta ese momento inauditas. Para explicar la repetición del trauma de los soldados que volvían mudos de las batallas Freud distingue la angustia, el miedo y el terror. La angustia tiene que ver con una posibilidad: si se anuncia a un grupo de soldados que el día siguiente van a tener una batalla en sus trincheras éstos pueden sentir angustia. El miedo en cambio tiene que ver con la presencia de un objeto, por ejemplo un tanque. El terror se caracteriza por el factor sorpresa: por ejemplo cuando los soldados son atacados con obuses de repente. El descubrimiento freudiano consiste en que el terror produce trauma, mientras que la angustia funciona como una conjura en contra del trauma. También descubre la función de la conciencia: la conciencia funciona como un escudo que nos protege de los estímulos exteriores y no como una instancia acogedora de los estímulos, de ahí que diga Freud (1993), “la conciencia surge en el lugar de la huella de un recuerdo”, y más adelante, “hacerse consciente y dejar huella en la memoria son incompatibles para un mismo sistema.” Esta teorización del trauma de guerra para Benjamin hay que ampliarla a la vida industrial moderna, a las grandes metrópolis. ¿Cómo caracterizar la hostil vida industrial de las grandes metrópolis? Como lo ha marcado David Frisby (1992) la influencia de Georg Simmel (2002) es decisiva en la concepción de la modernidad de Benjamin, ya que como se señala en su influyente texto *La metrópolis y la vida mental*: “el fundamento psicológico sobre el que se erige el tipo de individualidad metropolitana es el *acrecentamiento de la vida nerviosa*, que tiene su origen en el rápido e ininterrumpido intercambio de impresiones internas y externas. El hombre es un ser de diferencias, esto es, su conciencia es estimulada por la diferencia entre la impresión del momento y la

impresión precedente. Las impresiones persistentes, la insignificancia de sus diferencias, las regularidades habituales de su transcurso y de sus oposiciones, consumen, por así decirlo, menos conciencia que la rápida aglomeración de imágenes cambiantes, menos que el brusco distanciamiento en cuyo interior lo que abarca con la mirada es la imprevisibilidad de impresiones que se imponen.” Aquí podemos ver cómo la intensificación de los estímulos altera la conciencia, al mismo tiempo que se señala la importancia de la continuidad y la imprevisibilidad de las impresiones.

Tomando el caso del periódico Benjamin (1991) señala que su propósito es “impermeabilizar los acontecimientos frente al ámbito en que pudiera hallarse la experiencia del lector.” Lo que prevalece en el periódico es animosidad, brevedad, fácil comprensión, desconexión entre los motivos. Así, el relato tradicional es relevado por la información sensorial. Como señala Ben Singer (1995) para Benjamin “esta escalada del entretenimiento sensacionalista era claramente un signo de los tiempos: el sensacionalismo era la contraparte estética de la radical transformación del espacio, del tiempo y la industria.” La vivencia del shock, el aumento del estímulo, altera la conciencia y el estado de la memoria. Por otro lado, en la modernidad surgen distintos aparatos de registro y de retención que Bernard Stiegler (2001) llama memoria terciaria. Veamos cómo se pueden relacionar estos dispositivos con relación a la memoria y cómo el cine contemporáneo trata de incorporarlos. Benjamin relaciona una serie de conceptos en sus textos sobre la “experiencia” y “vivencia”, así podemos formar una serie de nociones en cadena.

Experiencia - Vida colectiva - Memoria - Narración - Tradición - Inconsciente - Huella

Vivencia - Vida individual - Recuerdo/olvido - Información - Actualidad - Conciencia - Shock

Para Benjamin es claro que en el trabajo poético tiene que prevalecer la experiencia sobre la vivencia, por eso Baudelaire es el gran poeta de la modernidad, es aquel que se adentra en la ciudad moderna y con su trabajo poético quiere emancipar las vivencias del shock. Es un “traumatófilo” y no un poeta sensible que se encierra en su torre de marfil. Ahora bien, si no hay conversión en experiencia las vivencias del

shock conducen a la repetición del trauma. Dijimos que el trauma se produce según Freud en el choque entre lo mecánico y lo orgánico. En este choque si el estímulo es demasiado fuerte y atraviesa la conciencia y se aloja directamente en el inconsciente entonces el sujeto queda traumatado. Cuanto más se demoran los estímulos en la conciencia, éstos quedan esterilizados y dispuestos para la experiencia. Pero, ¿cuál es la relación entre el trauma, la memoria y el olvido? Para el freudismo, en un principio, hay una contraposición entre repetición y recuerdo, del lado del recuerdo estaría la salud y del lado de la repetición estaría la patología. Por eso, se dice que si no queremos repetir (un síntoma, un trauma, un error) tenemos que recordar. ¿La importancia de la memoria consiste en evitar la repetición? A pesar de esta oposición, también podemos señalar que toda repetición implica de alguna manera la memoria. Asimismo, el recuerdo puede implicar también la repetición, es el caso de la *abreacción* en la que el paciente vuelve a repetir, en una actuación, un trauma del pasado. Todo esto para decir que no hay una verdadera oposición, en última instancia, entre la repetición y el recuerdo. Esto es, habría una patología de la memoria y una patología del olvido. Tanto el recuerdo permanente del trauma como el olvido pueden conducir a la enfermedad. La cuestión central reside en la función del olvido. Según señala Pierre Bertrand (1977), en Freud si en la abreacción el olvido persiste la repetición se vuelve patológica. Este es el olvido negativo. El olvido negativo es concebido como un fallo de la memoria y se ubica en el consciente-preconsciente ya que en el inconsciente de alguna manera todo se preserva. Aquí el olvido es un fallo de actualización. ¿Existe otro tipo de olvido? El olvido positivo. Éste es concebido como el pasado mismo de la memoria y de la historia que deben reprimir para constituirse como tal. Si la memoria imperialista subsume el olvido este olvido subsumido es el olvido negativo. Pero “a diferencia del olvido negativo, el olvido positivo es el olvido olvidado por la historia y la memoria imperialista que no tiene nada que ver con *motivos de olvidar*: es autosuficiente.” (Bertrand 1977: 64). Que sea autosuficiente y que no esté motivado significa que no depende del fallo de la memoria. Así, el olvido positivo y autónomo como “el pasado de la memoria”, “en tanto que está hecho de olvido, no está solo antes de la memoria sino que coexiste con ella y viene después.” (Bertrand

1977). Bertrand propone varios ejemplos: 1) el “adulto” y su memoria solo pueden formarse con su infancia olvidada, que siempre acompaña en cada momento al adulto. 2) Nietzsche diferencia la memoria biológica y una memoria cultural. Su hipótesis consiste en que la humanidad se ha erigido sobre la animalidad olvidada. Lo que está en juego es propiamente la memoria inmemorial “una memoria olvidada que convierte a la memoria cultural en un palimpsesto.” 3) Jean-Pierre Vernant “descubre en el origen de la civilización greco-occidental un olvido del pasado de esa civilización micénica”. La fundación del Logos y la historia occidental y la memoria se dan a partir de ese olvido y para “tratar el pasado reprimido nos valdremos del mito.” 4) Proust con su “método” de apropiación de la experiencia intenta producir un pasado hecho de olvido olvidado por la memoria voluntaria. Podríamos seguir dando ejemplos según el corte que queramos. A nosotros nos interesa señalar que este olvido positivo es lo que Bergson llama “memoria pura” que acompaña como olvido a los recuerdos personales. Es, en efecto, lo que Deleuze llama la “virtualidad” siguiendo a Gilbert Simondon. Lo que nos interesa por el momento es retener las diferencias entre olvido positivo y negativo.

Si tomamos las películas clásicas que tratan el tema de la amnesia finalmente sus personajes terminan recobrando su identidad: *Spellbound* (1946), *Somewhere in the night* (1946), *The Clay Pigeon* (1949), *Suddenly Last Summer* (1960)... Podemos tomar un caso paradigmático de amnesia en el cine clásico que es *Random Harvest* del año 1942 dirigida por Mervyn LeRoy. La historia transcurre en Londres post Primera Guerra Mundial. El protagonista interpretado por Ronald Colman sufre de amnesia causado por un trauma en una batalla, había sido herido por una esquirla de una bomba. Sin poder recobrar su identidad deambula por la ciudad y conoce a una mujer, se cansan y tienen un hijo hasta que tiene un accidente de auto y recobra la memoria olvidando su vida más inmediata. Finalmente recobra sus recuerdos de sus dos vidas. Lo que llama la atención es que a pesar de lo inverosímil de la historia fue uno de los mayores éxitos del año 42. Recordemos que Hitchcock estrena en el 45 *Spellbound* y en el 46 *Seventh Veil* es uno de los mayores éxitos del cine británico, todas ellas basadas en el fenómeno de la amnesia. Sin embargo, lo que nos interesa de *Random Harvest* es la coincidencia con Freud y Benjamin, los dos

modos de la generación del trauma: en la batalla y en la metrópolis. Así, la película de Mervyn LeRoy trabaja con dos espacios modernos en donde la experiencia se ha empobrecido y la dificultad de acceso a la virtualidad se ha incrementado. Esta dificultad tiene que ver con el olvido negativo, con el fallo de la actualización consciente-preconsciente. La técnica y lo mecánico funcionan aquí como una instancia exterior que causan el trauma y la amnesia. El recuerdo también funciona como terapéutico y está del lado de la salud. Las identidades de los personajes están garantizadas por el recuerdo y la memoria.

En 1990 se estrena *El vengador del futuro*, previamente en el año 1984 *Blade Runner* concebía la posibilidad de insertar memorias artificiales en los replicantes. En *El vengador del futuro* la novedad consiste en que los recuerdos se han convertido en mercancías que se pueden elegir, diseñar y comprar. Hay una escena clave: cuando el personaje de Arnold Schwarzenegger se encuentra con el líder de la resistencia le dice que ha perdido la memoria y no sabe quién es y éste le contesta que la identidad de una persona no reside en la memoria sino en lo que hace. A partir de ese momento es posible la elección de su propio ser, podríamos decir. Aquí lo que podemos ver es, a pesar la determinación y manipulación tecnológica es posible el libre albedrío mediante la elección y la acción, vale decir, que podemos ubicar al sujeto en la esfera de la tecnología no como un mero efecto. Sin embargo, a nuestro parecer, la película clave para poder pensar la articulación entre memoria, recuerdo y tecnología es *The Hangover* de 2009. En esta película podemos observar varias cuestiones que venimos desarrollando. Bajo el motivo de la despedida de soltero, la película desarrolla el tema de la amnesia. Un grupo de amigos van a Las Vegas antes de la boda de uno de ellos y la ingesta de una droga motiva el olvido de lo que ha pasado. lo que sucedió es que el novio ha desaparecido y no recuerdan qué pasó. Toda la película consiste en recuperar al novio y la memoria antes de la boda. Lo que llama la atención de *The Hangover* es que si bien hay flashbacks no hay imagen-recuerdo. El hallazgo del personaje perdido se da a través de una deducción lógica y no mediante la recuperación de la memoria.

En uno de los pasajes significativos de *Sobre algunos temas en Baudelaire*, Benjamin (1991: 162) señala:

Los procedimientos fundados en la cámara fotográfica y en otros aparatos similares posteriores amplían el radio de la memoria involuntaria, hacen posible fijar por medio del aparato y siempre que se quiera un suceso en su imagen y en su sonido, se convierten así en asecuciones de una sociedad en la que el ejercicio se atrofia.

En este pasaje podemos observar cómo Benjamin relaciona la técnica de registro y retención con la memoria involuntaria y el ejercicio de la memoria que supuestamente se atrofia en el sujeto.

En *The Hangover* los personajes nunca recuperan la memoria y al final del film, en los créditos -este detalle es importante- podemos ver las fotografías tomadas por los personajes y que han olvidado. Las imágenes en los créditos suelen funcionar como coda o como inclusión de lo que ha quedado por fuera del film. Ahora bien, sin estos registros tal vez los personajes podrían acceder a sus recuerdos a través del azar, de la memoria involuntaria. Pero, como sugiere Benjamin, los dispositivos técnicos parecen mediar y ampliar el radio de la virtualidad. Tal vez es demasiado decir que los dispositivos técnicos ocupan cada vez más el lugar de la virtualidad o lo reemplazan, pero lo cierto es que la tecnología de registro y de la animación se expanden hacia el pasado y el futuro. Por otro lado, si para Benjamin el empobrecimiento de la experiencia tenía que ver con la imposibilidad de conversión de la vivencia del shock en experiencia en *The Hangover* se narra esa imposibilidad. *Random Harvest* trataba de la historia de un personaje que olvida y recuerda, la modernización implicaba una exterioridad hostil para la subjetividad que se centra en la memoria, mientras que en *The Hangover* la memoria queda desplazada hacia los dispositivos tecnológicos de registro. En *The Hangover II* se cuenta prácticamente la misma historia pero esta vez ubicada en Bangkok. Aquí, la ley de repetición dado por el olvido parece funcionar como un comentario sobre la serie. En estas películas no sólo está en juego entonces el descalabro de la experiencia sino una teoría de la memoria en relación a las innovaciones tecnológicas.

Ahora veamos cómo las fábulas actuales incorporan los avances tecnológicos en sus fábulas y en su despliegue sensible de las imágenes. Tomemos el caso de *Iron Man* para contrastar con la lectura que hace Rancière de Vertov y cómo la idea de comunismo puede implicar los avances tecnológicos en las imágenes.

Capítulo 5.

Manipulación, percepción de la materia y comunismo

El sueño de la metalización del hombre es un sueño futurista. Hay dos deseos en el cine de ciencia ficción, que parecen contradictorios: el deseo humano de convertirse en robot y el deseo robot de convertirse en humano. Incluso *Terminator*, en su compulsiva destructividad inhumana, al final de la parte dos podría ser el caso de un robot que quiere convertirse en humano. *El hombre bicentenario* trata de un robot que se convierte en humano para experimentar la muerte. *Inteligencia artificial*, basada en tres breves relatos de Brian Aldiss, “Los superjuguetes duran todo el verano”, “Los superjuguetes cuando llega el invierno”, “Los superjuguetes en otras estaciones”, es la triste historia de un niño robot adoptado por una familia y luego abandonado. Kubrick quería adaptar el cuento, pero murió antes de poder hacer la película; Spielberg retoma el proyecto. De todos modos *Inteligencia artificial* (2001) podría considerarse una película truffautiana: trata el tema del niño salvaje, que no puede acoplarse a una familia, pero es también una historia de amor, de una pareja desaparecida entre un niño robot y una mujer, que trasciende el fin de la humanidad. Es muy triste esa película. El niño es como Pinocho: quiere convertirse en un niño de carne y hueso para que su madre lo quiera. Toca un punto muy sensible de la infancia y es muy perturbadora. Es una gran película sobre la espera y la fidelidad. Lo que dice la película es: el sentimiento amoroso solo se vuelve sublime con un toque inhumano, en este caso con esa fidelidad inquebrantable de las máquinas. *Iron Man* es lo inverso, es el deseo de la metalización del hombre. Habría que analizar detenidamente qué significa este devenir inhumano del ser humano y el devenir humano de lo inhumano que es el robot, cómo se cruzan estos deseos. En el texto *Dioses prostéticos*, de Hal Foster, y en *Iron Man I y II* están todos los tópicos entre arte y tecnología del alto modernismo de las primeras vanguardias del siglo XX, que retornan en el principio del siglo XXI a través de esos films. Hal Foster (2008) comienza citando a Freud (1930): “El hombre ha llegado a ser un dios con prótesis, bastante magnífico cuando se coloca todos los artefactos, pero éstos no crecen de su cuerpo y a veces le procuran muchos sinsabores”.

Hay una doble lógica sobre la cuestión de la prótesis que Hal Foster toma de Marshall McLuhan: por un lado, la prótesis hace que el hombre se supere a sí mismo, pero por otro lado le provoca penas y sinsabores. En *Iron Man I y II* la prótesis le permite superar sus limitaciones, pero, esa misma prótesis que lo salvó lo está envenenando, condenando a la muerte. Esta doble lógica gobernó el imaginario maquínico del alto modernismo en las primeras décadas del siglo XX. Cuando analiza el arte del principio del siglo XX, Hal Foster (2008) contrapone dos tipos de cuerpo, piensa sobre todo en la experiencia de la Primera Guerra Mundial, la primera guerra moderna, en donde los frágiles cuerpos humanos se tuvieron que enfrentar a las terribles máquinas de destrucción moderna. Después de esa experiencia, según el autor, hay dos presentaciones de cuerpos en el arte: un cuerpo natural dado, que sería un cuerpo restaurado, como los del cuadro de Picasso *La flauta de Pan* (1923), y un cuerpo posnatural imaginado, que sería un cuerpo tecnológico. En otras palabras, el constructivismo y el vorticismismo. Luego de la Primera Guerra Mundial, las vanguardias no pueden tener una postura homogénea con respecto a la tecnología. El surrealismo y el dadaísmo son críticos de la tecnología, sobre todo porque André Breton era médico, participó en la Primera Guerra Mundial y tuvo que atender a un gran número de soldados desmembrados que volvían de las batallas. Se vuelve entonces un crítico acérrimo de la tecnología. Tanto el surrealismo como el dadaísmo mantienen una postura muy crítica. No así el futurismo, el constructivismo y el vorticismismo. El expresionismo ya directamente distorsionaba el cuerpo, aunque tampoco se puede encontrar una postura demasiado homogénea dentro del movimiento. Pero el futurismo en Italia, el vorticismismo en Inglaterra, el purismo en Francia, el preciosismo en Estados Unidos, la nueva realidad en Alemania, el constructivismo en la URSS, son movimientos tecnófilos. Muchos movimientos artísticos modernos fetichizaron la tecnología y lo mecánico. A partir de películas como *Ballet mecánico*, de Fernand Léger, Deleuze (1984) analiza el cine impresionista francés: “Es un modo de superar lo orgánico a través de la cantidad de movimiento”, de llegar a la impersonalización, a la abstracción. Entonces, lo que interesaba era el movimiento mecánico y cuantitativo. No a través de la intensidad, que era lo que los expresionistas buscaban. El

futurismo, frente a una Italia retrasada, imaginaba un país hipermoderno a través de la ciencia y la tecnología. En esta época los artistas se auto imaginan como ingenieros.

La cuestión del fordismo generó una discusión entre pensadores de izquierda. Como todo el mundo sabe, es un modo de organización de la fábrica para la producción en serie. Gramsci, increíblemente, estaba a favor del fordismo. En cambio, Benjamin y los benjaminianos eran bastante críticos del trabajo del obrero industrial y señalaban lo alienante que es. Gramsci concibe el fordismo como algo positivo para la clase trabajadora, decía algo así como que “una vez que el obrero puede automatizar sus movimientos en una fábrica fordista puede utilizar la conciencia para otra cosa” (Peter Wollen 2006). Los argumentos de Gramsci parecen dudosos. Estaba a favor de la organización del trabajo del fordismo, la disciplina en el trabajo, y también hablaba del rol de la mujer del obrero industrial en la disciplina sexual del obrero. Sea como fuere, están estas dos posturas: los fordistas de izquierda -entre los que estaría Gramsci- e izquierdistas muy críticos del fordismo. Hitler era un gran admirador de Ford, tenía incluso su retrato en su despacho. Y Ford era bastante reaccionario y estaba a favor del régimen nazi. Pero existieron los fordistas de izquierda, algo muy llamativo.

Estas son las discusiones de la época según Peter Wollen (2008) entre Gramsci, Kracauer, Benjamin y las vanguardias. Son manifestaciones que se han convertido en epocales, de principios del siglo XX. Los futuristas y el artista inglés Wyndham Lewis, el más representativo del vorticism, eran directamente fascistas. El surrealismo fue un movimiento que abrazó el marxismo, muchos se habían convertido en comunistas ortodoxos, es el caso de Louis Aragon, por ejemplo. El surrealismo y el dadaísmo son movimientos de vanguardia relacionados con el marxismo y la izquierda. Tristan Tzara, en Suiza, jugaba al ajedrez con Lenin, dice la leyenda. Es mucho más fácil rescatar el surrealismo y el dadaísmo que el futurismo y el vorticism. Todo juicio crítico debería reflexionar sobre su marco enunciativo considerando la distancia temporal, la propia situación histórica y las condiciones de reconocimiento político.

La última parte de “La obra de arte en la era de su reproducción técnica” se ha vuelto casi en un lugar común, y allí Benjamin habla de la relación entre arte y política, de la estetización de la política y de la politización del arte. El fascismo estetiza la política y la política se convierte en una gran puesta en escena y seduce por las formas: los grandes desfiles, los uniformes, las formaciones militares. Una de las definiciones del fascismo podría ser “el arte de la organización de las masas”, las masas son parte, pero lo que señala Benjamin es que no les permiten expresarse, para ello sería preciso abolir el derecho a la propiedad. Es un movimiento reaccionario que organiza las masas y esto desemboca en la guerra, según Benjamin, porque la guerra puede movilizar todos los recursos de una nación manteniendo los derechos de la propiedad. Cita el famoso manifiesto de Marinetti sobre la guerra colonial en Etiopía, donde dice que la guerra es bella, “Fiat ars – pereat mundus”, “hágase el arte – perezca el mundo”, y propone experimentar la guerra como goce estético de primer orden. El futurismo propone la guerra, la destrucción como una experiencia estética de primer orden. En la época de los griegos los hombres eran el espectáculo para los dioses; ahora, la guerra se ha convertido en espectáculo para sí misma. “La autoalienación ha llegado al punto que le permite vivir su propia destrucción como goce estético de primer orden”, dice Benjamin con respecto a Marinetti. Susan Buck-Morss (2014), cuando analiza el epílogo de “La obra de arte...”, sugiere que el goce estético de la autodestrucción es consecuencia de la alienación sensorial. Como sabemos, la alienación es un concepto del Marx joven, de los Manuscritos del 1844. Se habla de la sociedad alienada y la crítica de la alienación. Se podría decir que es la primera instancia de la crítica marxista al capitalismo.

Marx no fue el primer pensador que concibió al ser humano como extraviado en su propio mundo. Otros filósofos, como Rousseau, lo habían concebido así, esto es la consecuencia de la alienación. Si uno se siente extraño en su propio mundo es porque está alienado. Alienación se relaciona con “alien”, “alienígena”, un extraño, como el personaje de Alien: el octavo pasajero, que es un monstruo. Feuerbach había concebido al cristianismo como alienación. Según Feuerbach, el hombre crea a Dios y luego hay una inversión de sujeto y predicado, y Dios pasa a ser el creador

y el hombre lo creado. La alienación tiene que ver con esto. El hombre concibe a Dios a su imagen y semejanza, sería un humano idealizado, sin sus limitaciones, y una vez que sucede eso el hombre se aliena en Dios, se convierte en su criatura y su propia naturaleza se le aparece como una instancia extraña. Hay una estructura de dominio en esa inversión. Marx lleva la crítica de la alienación al mundo del trabajo. En el mundo del trabajo en el capitalismo también hay una inversión de sujeto y predicado: el hombre crea los medios de producción y los medios de producción terminan dominando al hombre. Por eso dice que el trabajo muerto –que serían los medios de producción– termina dominando al hombre, que es el trabajo vivo. El trabajador ya no puede reconocerse a sí mismo en el mundo del trabajo. Un trabajador industrial del siglo XIX que trabaja doce horas por día para mantener a su familia no puede reconocerse a sí mismo en su propio trabajo. El mundo del trabajo se le aparece como una instancia extraña. Para el trabajador industrial, el trabajo no tiene sentido: ajustar, taladrar, no tiene sentido, el sentido está en el salario. Por eso el trabajo, que debía realizar la esencia genérica del hombre, se le vuelve una instancia alienante. Esto es la alienación capitalista. Tiene que ver con una estructura de dominio también: lo creado termina dominando al creador.

La alienación sensorial consiste entonces en que lo percibido domina la percepción. Hay alienación sensorial, por ejemplo, en fiestas electrónicas. El fenómeno que se da en una fiesta electrónica, o simplemente en una discoteca, es el cambio de la percepción cotidiana, porque hay música muy elevada, un volumen sonoro que invade y cambia también la percepción visual. Uno entra y está completamente aturrido desde el punto de vista perceptivo. Hay un concepto psicológico que se llama sinestesia, que es la capacidad de relacionar las impresiones que uno recibe con la memoria. Se puede tener una impresión olfativa, sonora, visual, táctil y supuestamente el sistema sinestésico relaciona esas impresiones con la memoria, es un sistema de coordinación de distintos sentidos. Cuando hay estímulos extremos, como en una discoteca, este sistema se anula, porque no puede relacionar esos estímulos tan intensos con la memoria. No se puede ser reflexivo, introspectivo, en una discoteca. Es el lugar antiproustiano por excelencia. Es la anulación de la memoria. Las raves en Europa son un fenómeno proletario, quienes

van son jóvenes sin ninguna esperanza. Suelen ser personas de clase baja que no tienen ninguna expectativa en la vida y lo único que tienen es la alienación sensorial, ir a esos lugares, drogarse y que la música las lleve a ninguna parte. Van a desconcientizarse, a perderse en esas percepciones extremas y repetitivas; la percepción no domina lo percibido, sino que lo percibido domina la percepción. Aquí hay alienación sensorial. Lo mismo pasa con los juegos electrónicos, con la gente que juega a esos jueguitos electrónicos durante horas, días. Eso es alienación sensorial. Lo percibido domina sobre la percepción. La alienación sensorial está en el principio del goce autodestructivo, según Benjamin.

Ahora bien, en la modernidad hay una adicción a los estímulos que va en crecimiento. El cine de goce destructivo, como *Transformers*, es cada vez peor, parece que no tiene límites. O las películas slasher, gore, de desmembración, son cada vez más intensas. Lo mismo pasa en la música, el punk, el heavy metal, el hardcore y el thrash metal. Hay una escalada de consumo de estímulos y parece que eso es una cuestión adictiva, la gente consume estímulos adictivamente. Las drogas son cada vez más duras, por la necesidad de aumentar el estímulo, pero paralelamente a este consumo adictivo de los estímulos aparecen las drogas que anestesian: las industrias farmacéuticas facturan miles de millones de dólares por año vendiendo analgésicos, anestésicos, ansiolíticos. En la modernidad la gente consume industrialmente estas drogas, de forma legal. ¿Por qué esta necesidad de adormecer los sentidos y al mismo tiempo de consumir hiperestímulos? Lo que plantea Susan Buck-Morss, a través de Benjamin, es una modernidad con dos características contradictorias: shock traumático y adormecimiento. “La guerra es una droga”, se dice en la película *Vivir al límite* (*The Hurt Locker*), y el protagonista se la pasa desarmando bombas en Irak. Se la puede considerar una película sobre el endurecimiento del sistema nervioso. Películas como *Iron Man* o *Los vengadores* participan del goce autodestructivo. Esta cuestión de la autodestrucción llama la atención. Ya Bazin señalaba el goce destructivo en las películas sobre el Imperio romano de la década del cincuenta. Ciertas tendencias del cine se abocan a este goce de forma obscena hoy. El público masivo tiene esta necesidad de consumir catástrofes, incluso de toda la humanidad, y por otro lado consume ficciones

intimistas que preservan el núcleo de la subjetividad. Así, las sociedades modernas se vuelven sistemas de autorregulación contradictorios.

Si bien todas estas cuestiones tienen una cuota de verdad, terminan ofreciendo una visión demasiado sombría de la modernidad y postulan la crítica como instancia salvadora, algo inaceptable. Actualmente, diversos autores ponen en cuestión esta lógica. Uno de ellos es Jacques Rancière, que critica la crítica de la alienación y del fetichismo. Incluso ya en la década del sesenta ciertos autores no podían aceptar la crítica de la alienación, sobre todo porque la idea de alienación implica un estado natural del ser humano que se vuelve extraño con la modernización y una nostalgia de algo que nunca existió. No existe tal estado natural, es puro mito, porque el hombre es un ser técnico por naturaleza. Creo que hay que llevar la alienación a su extremo. Esto no significa proponer una vida tecnófila, sino una vida de experimentación, de cuán irreconocible se puede volver el hombre. Las posturas que defienden la naturaleza humana terminan cayendo indefectiblemente en ideologías reaccionarias.

Cuando se refiere a Marinetti, Foster (2008) habla de este goce autodestructivo y del éxtasis del ego. Este sueño de la metalización del hombre del futurismo es una forma de blindaje del ego. Según Foster (2008), esta idea de Marinetti tiene que ver con hacer estallar la vieja idea burguesa del sujeto no tecnológico. Se puede ver en el autorretrato de Wyndham Lewis la agresividad y el blindaje. Blindaje y agresividad. Según el psicoanálisis, estas son cuestiones necesariamente vinculadas. Entonces, el blindaje del ego tiene que ver con los peligros de la vida moderna: esto está vinculado de forma necesaria con la agresividad. Foster dice que en Lewis tiene que ver con imaginar un nuevo ego que pueda soportar los shocks de la modernidad militar-industrial.



Autorretrato de Wyndham Lewis

Freud señala dos movimientos: atadura y desatadura. En la atadura está la energía sometida al control y en la desatadura la descarga. Hay un proceso de integración en el ego y, al mismo tiempo, este movimiento de descarga. Esto se ve bien en una película como *Iron Man*. La doble lógica de la prótesis, según Hal Foster (2008), es la siguiente: la máquina como trauma castrador y como escudo fálico contra el trauma. Hay una escena en la que Iron Man está descontrolado porque el núcleo que lo salvó de la muerte lo está envenenando. La doble lógica de la prótesis se cumple estrictamente. Ni Pepper ni el amigo saben qué está pasando. Tony dispara accidentalmente y vemos que tiene una escultura de Giacometti en su casa. En *Iron Man I* hace referencia a Jackson Pollock. Pepper le dice: “Hay un Pollock en venta, pero piden demasiado”, y Tony le responde: “Lo sé, pero lo necesito, cómpralo”. En *Iron Man II*, en una escena muy parecida, en que Toni toma un póster de Iron Man que parece una imagen constructivista y reemplaza un cuadro de Barnett Newman. Newman es un artista abstracto. A diferencia de Jackson Pollock, que perteneció a la *Action painting*, paralelamente y de manera contrapuesta estaba el movimiento de la *Field painting*, de la que participaban Barnett Newman y Mark Rothko. Jean-F. Lyotard (1998) en su texto, “Lo sublime y la vanguardia”, analiza el texto de Barnett Newman “Lo sublime es ahora”. Lyotard se pregunta cómo lo sublime puede ser ahora, si la característica de lo sublime es que no puede presentarse. Para Kant, es lo incommensurable, en lo sublime hay un colapso del sujeto trascendental y la facultad de la imaginación que fracasa en hacer síntesis a priori. Lyotard se pregunta cuál es este “ahora” y contesta que no es el instante presente de la conciencia. Los

grandes filósofos de la conciencia privilegiaron el presente vivo de la conciencia, mientras que, según Lyotard, este “ahora” de Barnett Newman es desconocido para la conciencia, que no lo puede constituir. Es lo que se le escapa a la conciencia, lo que la conciencia olvida, lo que destituye para constituirse como tal. Lyotard señala que lo que no llegamos a pensar, lo que la conciencia reprime, es lo que sucede. Es así como interpreta el minimalismo de Newman. El cuadro que aparece en *Iron Man* es un fondo blanco y un rectángulo negro, nada más. ¿Por qué el arte moderno llega a eso, a ese vaciamiento? ¿Será, como dice Borges, que el arte está destinado a su propia autodisolución? Este fenómeno de autodisolución desemboca en el pequeño suceso. Apenas una ocurrencia, este “ahora” que no puede presentarse en la conciencia. Lyotard (1998) dice que no se trata de lo que sucede, sino de la ocurrencia misma. Hay que distinguir “lo que sucede” del “¿sucede?”. No se trata del contenido del acontecimiento, sino del acontecimiento mismo. Según Lyotard, el capitalismo le teme al no suceso, a que nada ocurra. El terror del capitalismo es la detención, el tiempo puro desligado del movimiento. Cuenta Daney (2004) que en una entrevista en *Cahiers du cinéma*, Godard, en su etapa política, sugería en vez de poner fotos habituales del entrevistado poner un espacio en blanco y como anclaje “aquí foto habitual”. Para Serge Daney, Godard quería señalar que una imagen puede faltar, que las palabras pueden faltar, que algo puede faltar. Y esto es lo que no puede concebir el capitalismo según Lyotard. Esto lleva a las vanguardias a preguntarse por el suceso mismo. Barnett Newman, Malevich, el arte abstracto del pequeño suceso, tienen que ver con la guardia del suceso. Daney decía, con respecto a lo que sugería Godard, que la superpoblación de las imágenes no nos permite preguntar por las imágenes que faltan. El deber del cineasta, o uno de los deberes, sería preguntarse qué imágenes faltan en esta hiperpoblación e hiperproducción de imágenes.

El sentimiento de lo sublime combina la angustia y la alegría, por eso la espera del suceso es lo sublime. Cuando uno espera que algo ocurra, por ejemplo, cuando uno está esperando a un o una amante en un banco en una plaza, hay dos sentimientos contradictorios: por un lado, la alegría y por otro, la angustia. Se combinan estos dos sentimientos contradictorios y el signo de interrogación es “la nada ahora”. Es

este sublime lo que contienen las vanguardias que son guardianas del pequeño suceso. En los programas institucionales está todo completo, supuestamente no falta nada. No pueden imaginarse que las palabras falten, que los sonidos falten, que los colores falten. ¿Qué pasa si algo falta? ¿Si al escritor le faltan las palabras, al pintor los colores y al músico los sonidos? La vanguardia se tiene que constituir como el guardián del pequeño suceso e interrogarse por el suceso mismo. “La guardia de la ocurrencia antes de toda defensa, ilustración o comentario. La guardia antes de ponerse en guardia y mirar bajo la égida del ahora, ese es el rigor de la vanguardia”, dice Lyotard. Ese “ahora” que escapa a la conciencia. El capitalismo se aboca a lo que sucede. Uno prende la televisión y está todo el tiempo pasando algo, no puede no pasar nada.

Pero el libro de Lyotard es un libro de autocrítica. En la década del sesenta se habló mucho del estructuralismo y de lo inhumano. Muchos pensadores de la época eran antihumanistas, el estructuralismo es un movimiento antihumanista. Eso significa que la finalidad de la historia y de la política no es el hombre. En Las palabras y las cosas, Foucault estudia las condiciones de emergencia de las ciencias humanas, las ciencias del hombre, que son un fenómeno moderno, del siglo XVIII para acá. Esas ciencias que tienen como objeto de estudio el hombre. ¿Por qué en un determinado momento de la historia el hombre aparece como objeto de estudio de diversas disciplinas? ¿Cuáles son las condiciones de emergencia de semejante objeto? ¿Cómo son sus formaciones discursivas? ¿Qué episteme posibilita la emergencia de estos discursos? Estas son algunas de las preguntas que intenta contestar Foucault. Termina diciendo que el hombre es una invención moderna que en algún momento va a desaparecer, como una inscripción en la playa que se va a borrar cuando las aguas avancen. Esto fue motivo de terribles condenas por los humanistas.

El deber de la vanguardia es salvaguardar la pequeña ocurrencia, y se llega a eso porque hay dos tipos de sublime y de inhumano. El texto de Lyotard se llama Lo inhumano y es un libro de autocrítica. Esto no significa volver al humanismo, sino que consiste en distinguir dos tipos de sublime, o dos tipos de inhumano. Por un lado, el sublime capitalista-tecnocientífico, que es una metafísica del tiempo que

implica la innovación infinita, y por otro lado, lo sublime de la vanguardia, que es esta pequeña ocurrencia, lo infinitamente pequeño. Muchos artistas estuvieron seducidos por lo sublime capitalista-tecnocientífico, ese sería el caso del futurismo. El sublime tecnocientífico del capitalismo presente en el arte moderno. Lyotard dice que se confundieron de sublime y lo que tenemos que hacer es defender el pequeño sublime.

Sigue siendo la crítica de siempre: frente a la innovación infinita del capitalismo, frente a la seducción del sublime capitalista tecnocientífico, tenemos que resguardarnos en el pequeño suceso. Lyotard se pregunta en qué consiste la innovación en las artes hoy, ya que la idea de innovación en las artes remite a este sublime tecnocientífico de la innovación infinita. Consiste en manejar las reglas genéricas, introducir un desequilibrio para sorprender al público en el que “el pathos del pequeño escalofrío está al servicio de la rentabilidad”. La aparición en Iron Man II del cuadro de Barnett Newman evidencia que hay que tomar distancia de los argumentos de Lyotard, que no pueden aplicarse en este caso para la condena crítica. En contraposición a Iron Man, que es el megadespliegue del capitalismo tecnocientífico, está el cuadro de Newman en esa escena, y por otro lado la escultura de Giacometti.



En la última parte de su texto sobre Giacometti, John Berger (1998: 200) dice:

Pensemos en una de las esculturas. Delgada, irreductible, inmóvil, aunque no rígida, es imposible pasarla por alto, pero, al mismo tiempo, solo es posible mirarla. Cuando lo hacemos la figura nos devuelve la mirada, lo mismo puede decirse del retrato más banal, lo que cambia en este caso es la forma en que el espectador se da cuenta de la trayectoria de su mirada y la de la figura: el estrecho pasillo formado por ambas miradas. Tal vez esta trayectoria se parece a la de la oración, si fuera posible visualizar tal cosa. Nada importa lo que queda a un lado y otro de ese pasillo. Solo hay una manera de llegar a ella: quedarse quieto y mirarla, por eso es tan delgada. Todas las demás funciones y posibilidades han sido suprimidas. Toda su realidad ha quedado reducida al hecho de ser observado.

Esta escultura es el anti Iron Man. El megadespliegue contra el mínimo intercambio de miradas.

En la vida de Giacometti uno podía ponerse en el lugar de este, al inicio de la trayectoria de su mirada y la figura la reflejaba como un espejo. Ahora que sabemos que está muerto, en lugar de ponernos en el lugar de Giacometti, nos apropiamos de dicho lugar, entonces parece que lo primero que se mueve a lo largo de la trayectoria procede de la figura. Esta nos mira y nosotros interceptamos la mirada. No obstante, esta nos seguirá aterrorizando por mucho que nos alejemos. Se diría que Giacometti hizo estas figuras en su vida para sí mismo, para que fueran observadoras de su futura ausencia, de su muerte, de su incognoscibilidad.

Es un texto de 1966. Esta descripción que hace Berger de las esculturas de Giacometti es de un proceso de sustracción y aislamiento hasta llegar a la muerte. Es lo que podemos ver en el trabajo del artista. Llegar a ese mínimo contacto entre el público y la obra de arte. Según Berger, tiene que ver con que el público debe reflexionar sobre la ausencia del artista. Por eso termina hablando de esta escultura en un obituario, el día de la muerte de Giacometti. Es otra vez el suceso mínimo, y lo que falta, esta vez, es el artista mismo. ¿Es mero azar que aparezcan Barnett Newman y Giacometti en una película futurista como Iron Man? Sobre todo Giacometti, que era un crítico acérrimo de la tecnología. Si es una mera casualidad o si efectivamente hay una profunda reflexión sobre las vanguardias modernistas del siglo XX en Iron Man es una cuestión sin respuesta, además de innecesaria, ya que los films piensan por sí mismos.

¿Por qué la imaginación tecnológica del alto modernismo retorna en la cultura de masas?, ¿y qué significa este retorno? Podemos dar explicaciones histórico-

coyunturales, como la guerra en Irak, conflictos con el terrorismo, que llevan a un endurecimiento del ego, pensarlo desde Freud, por ejemplo, pero esta opción no es del todo satisfactoria. Muchos podrán decir que la democracia liberal con su Iron Man equivale al fascismo con el futurismo, pero hay algo más en estas películas, donde se ve un retorno de la imaginación tecnológica del alto modernismo de forma bastante literal. Hay que fijarse cuando Hal Foster describe el nacimiento cloacal de Marinetti y compararlo con el nacimiento cloacal en Iron Man. Cuando surge de esa cueva con ese proto traje metálico coincide casi literalmente con el sueño de Marinetti. Coincide también la doble lógica de la prótesis. También está la cuestión de las exposiciones universales de las que hablaba Benjamin. *Iron Man II* comienza con una exposición universal, que Benjamin había considerado una de las grandes fantasmagorías del siglo XIX. ¿A qué se deben todos estos retornos, cómo los podemos explicar? Un siglo después, estos elementos retornan casi literalmente. Lo más plausible es pensar en la continuidad de la técnica con relación a lo humano a través de distintos medios. Es decir, pensar los retornos como continuidades. Y si lo comparamos con películas como Matrix, es claro que hay un pasaje de la virtualidad hacia la actualidad, a lo concreto. Ahora bien, aunque no se pueden reducir las obras culturales a datos coyunturales, podemos ver qué dicen las obras culturales sobre estos datos. En Iron Man podemos observar varias cosas: el retorno del imaginario técnico del alto modernismo del S XX, el despliegue de las problemáticas de la sociedad industrial y la teorización del trauma y la alienación sensorial, el endurecimiento del ego y la doble lógica de la prótesis. Por último, la resistencia al despliegue tecnocientífico del capitalismo y la estética de lo sublime. La fábula cinematográfica no se agota en su historia sino que se presenta como una transfiguración alegórica del estado tecnológico y su reflexión teórico-crítica. Otra vez, tenemos que recurrir al “régimen estético”, en donde la fábula coincide con el concepto. En *Iron Man* la tecnología de la prótesis, como escudo en contra del trauma, forma parte de los avances tecnológicos para singularizar a un individuo y hacer de ella una fábula en la que el protagonista tiene un debate interno entre ser héroe o antihéroe. Si el cine en su dispositivo nace como como régimen estético en donde la “insignificancia del ser” coincide con el esplendor del estilo, en Iron Man lo

que tenemos es una contra-fábula que restaura la intriga y la fascinación y lo hace incorporando elementos críticos con respecto a la tecnología misma (B. Newman y A. Giacometti). Frente a estas operaciones veamos la propuesta de Vertov.

La pregunta sería ¿cómo salir de la intriga y la fascinación? Uno de los problemas de Hitchcock para Rancière es que es el cineasta manipulador por excelencia. El problema de cierto cine tiene que ver con reconvertir las nuevas energías del mundo en un guión romántico y en un guión aristotélico, la fascinación y la maquinación. ¿Qué quiere decir Rancière con esto? Pensemos en las grandes invenciones de la Segunda Revolución Industrial, de qué modo funcionan en las películas de Hitchcock: el avión en *North by Northwest*, el tren que aparece en *Dos extraños en un tren*, el teléfono que aparece en *Dial M for Murder*, pensemos en el automóvil en *Vértigo*. Todas las grandes invenciones de la Segunda Revolución Industrial llevan a la persecución, a la fascinación, al asesinato, a la intriga. Mientras que en Vertov pasa otra cosa. En Vertov no hay ni una maquinación aristotélica ni una enfermedad de la vida como sucede en la novela, sino la explosión de las energías de un nuevo mundo. En el cine de Vertov no hay fascinación por un rostro, no hay maquinación. Si vemos *El hombre de la cámara* ¿qué es lo que sucede? Deleuze dice que Vertov es el cineasta de la imagen percepción, porque trata de devolver la percepción a las cosas, a un estado de la percepción sin sujeto. Devolver la percepción a las cosas sin un sujeto que percibe, sin el esquema sensorio-motor. Se supone que el esquema sensorio-motor perturba y oscurece esta percepción de las cosas, porque recorta y reconstruye, limita. En Vertov un plano puede reaccionar de cualquier manera con respecto a otro plano, suprimiendo todas las distancias. No hay narración, ni fascinación, ni maquinación. El rostro de la peluquera que aparece en *El hombre de la cámara* no implica ninguna fascinación; el automóvil que aparece no implica ninguna fatal maquinación; el teléfono no lleva al asesinato, y así sucesivamente. El proyecto de Vertov tiene que ver con captar las energías de este nuevo mundo. Esto es la potencia de la igualdad que existe en el cine de Vertov y tiene que ver con la relación entre cine y comunismo. Es el ideal comunista hecho cine. Vertov sería la realización del comunismo en el cine para Rancière. Esto es lo que se contrapone a una paradoja marxista. Dice que el cine de Vertov es una

respuesta política a la paradoja íntima del comunismo marxista, que oculta la identificación falsamente evidente entre el desarrollo de las energías de la vida productiva y la construcción de un nuevo mundo social. La cuestión es que hay una paradoja que carcome el corazón del pensamiento marxista y se enuncia así:

Es sencillo formular esa paradoja, el momento en que el socialismo científico pretendió refutar al socialismo utópico, ligando el porvenir comunista al desarrollo intrínseco de las fuerzas productivas. Es también el momento que rompió con las teorías que adjudicaban una meta y, a la ciencia, la tarea de conocer esa meta y definir los medios de alcanzarla. 'La vida no quiere nada' es el secreto nihilista que corroe desde adentro a los grandes optimistas científicos y científicistas del siglo XIX. (...) Pero detrás de la idea de la ciencia que sigue el movimiento de la vida hay un saber más secreto: el presentimiento destructivo de que ese movimiento no va a ninguna parte y de que ninguna realidad objetiva garantiza la voluntad de transformar el mundo. (Rancière, 2012: 38).

¿Qué hace el marxismo cuando trata de refutar al socialismo utópico? Frente a los socialistas románticos y utópicos el marxismo trata de refutarlos diciendo que hay un proceso previsible en la historia: después del capitalismo va a venir el comunismo que va a ser una superación, y el comunismo va a ser una sociedad reconciliada, etc. Ahora, frente a eso la ciencia del siglo XIX dice que la vida no quiere nada, que no hay una meta en la vida. El principio nihilista del siglo XIX consiste en que la vida no quiere nada.

Entonces la ciencia marxista lo camufla transformando esa ausencia de fines en estrategia de los medios y los fines, explica que la marcha al socialismo debe concordar con el despliegue de las fuerzas productivas y que no puede anticipar el desarrollo del proceso e imponer su deseo a la marcha de las cosas. (Rancière 2012: 38).



Por lo tanto en el marxismo aparecen dos posturas, unos que dicen que hay que acompañar los procesos y en algún momento vamos a llegar a la sociedad comunista; pero otros dicen que eso no va a llegar nunca, que hace falta una revolución, una imposición, *“por eso el rigor científico debe invertirse y*

afirmarse como pura necesidad del golpe de fuerza que imponga una dirección política a la revolución, al movimiento en un término de la vida productiva”. (Rancière 2012). Esta es la paradoja del marxismo. Por un lado, decir que el proceso histórico nos va a llevar a una sociedad comunista y, por otro lado, la necesidad de un golpe político para llegar a ese estadio.

Vertov se supone que es la respuesta a esta paradoja del marxismo, porque es un cine inmediatamente comunista. Es la realización inmediatamente comunista del cine, de una sociedad igualitaria. Por eso dice:

El desgarrar de los movimientos del ojo máquina asume su alcance político en relación con ese desgarramiento íntimo. Al expulsar el nihilismo y celebrar la embriaguez de los movimientos y las velocidades, el unanimismo cinematográfico de Vertov rescata al menos un principio nihilista: el movimiento de la vida no tiene una meta, una orientación. Es el significado de la igual consideración que da al trabajo del minero y los cuidados que a su belleza dedica la elegante, a las máquinas de la nueva industria y los pases de magia de los prestidigitadores. Todos esos movimientos son iguales. No importa de dónde vengan ni a dónde vayan o el fin que sirvan: producción, juego o simulacro. Ellos componen la misma euritmia de la vida que se expresa en el argumento que el comunista Vertov comparte con el futuro nazi Ruttmann. (Rancière, 2012: 39).

Lo que rescata Rancière de Vertov es el unanimismo, la igualdad, la *euritmia* de la vida. Sería algo así como la embriaguez del movimiento y las velocidades. No hay fascinación, no hay intriga, no hay historia, las máquinas participan de esta euritmia de la vida, del unanimismo de la vida. Esto es el comunismo. Mientras que en Hollywood a partir de estas grandes invenciones de la Segunda Revolución

Industrial se tejen tramas, fascinaciones, traiciones, historias. Es en estos términos que podemos relacionar y poner juntos a Hitchcock y a Iron Man. Es a esto que Vertov también se contrapone con este unanimismo de la vida. Se contrapone a la paradoja marxista y a Hollywood.

Entonces, nihilismo (*De entre los muertos*), régimen representativo (*Vértigo*) y Vertov, son como tres instancias que aparecen en Rancière y a Godard se lo considera como un falso vertoviano. *Historia(s) del cine* sería como un falso vertovismo que privilegia la mirada del cineasta, cuando en Vertov esa instancia está ausente. La diferencia entre Vertov y Godard consiste en que en Godard hay una mirada que se privilegia que es la del cineasta, mientras que Vertov hace todo un esfuerzo para borrar esa mirada, para no demorarse en esa mirada del cineasta, porque tiene que ver con el unanimismo, con la percepción de las cosas, con el comunismo.

Esta contraposición entre *Iron Man*, Hitchcock y Vertov nos permite contestar, tal vez, una hipótesis general. ¿Qué es una fábula? No es sino la distancia que existe entre un punto y otro de la desigualdad que Aristóteles llama “peripecia”: ya sea de clase, de cultura, de inteligencia, de belleza, etc. Si el comunismo como afirmación inmediata de la vida unánime ha fracasado en la modernidad es porque la ficción dramática (la fascinación, la maquinación) ha sabido incorporar con eficacia las grandes invenciones tecnológicas en su principio constructivo y no ha dejado de imponerse en la cultura de masas. La ficción, la peripecia, la fábula pueden funcionar por supuesto como excepción a la regla. Entonces, la relación entre la fábula, la tecnología y el comunismo pasa por cómo concebir la distancia estética. Ya señalamos que la transformación de la noción de crítica a través de la paradoja de la distancia entre el saber y la ignorancia. Ahora veamos cómo Rancière concibe las distancias del cine.



HISTOIRE
DU (S)
CINÉMA

Capítulo 6.

Cinefilia y modernidad artística

Distancia uno

En *Las distancias del cine* Rancière aborda la cuestión de la cinefilia, que tiene más que ver con la pasión que con la teoría; tiene más que ver con la confusión que con el discernimiento. La cinefilia es un estilo de vida, un proyecto existencial, podríamos decir, forjado a partir del cine. Ahora bien, la cinefilia según Rancière, ha cuestionado las grandes categorías del pensamiento artístico moderno. La grandeza del cine no consiste en una revelación metafísica del ser ni en la visibilidad de los efectos plásticos de sus imágenes. Sino que consiste en una manera de poner imágenes, historia y emociones tradicionales a través de lo que los cinéfilos llaman la *puesta en escena*, que es un concepto que se forjó en la década del cincuenta para hablar de los grandes autores. A través de la puesta en escena los grandes directores podían implicar, en sus películas, una visión del cine y una visión del mundo. Allí se manifestaban como autores. Y Rancière va a decir que esta fenomenología tosca de la puesta en escena estaba en relación con el mundo y en relación con el cine, y esto ha puesto en tela de juicio las categorías dominantes del pensamiento estético-artístico. Según Rancière hasta la década del sesenta, en los países del primer mundo, todavía el arte moderno tiene que ver con el proceso de autonomía y concentración de los medios, que se contrapone a la economía y a la vida mercantil, por ende, a la cultura de masas. Hay una oposición entre este arte alto modernista y la vida mercantil estetizada: la publicidad y la televisión, que empiezan a invadir la vida cotidiana. Este arte moderno que se resiste a esta vida mercantil estetizada comienza a derrumbarse en la década de los sesenta. Estos puntos están bien retratados en una serie como *Mad Men*, que aborda este proceso de derrumbamiento del arte moderno y del pensamiento crítico frente a la publicidad, con la estetización de la vida cotidiana y el comienzo de la sociedad consumista a través del diseño. Entonces, es a partir de los sesenta que se empieza a sospechar de esta política de la autonomía, y se masifica esta invasión de las formas comerciales y publicitarias.

¿Cuál es el lugar del cine en este proceso? Por un lado debemos ubicar al arte

moderno con su concentración de medios, autonomía, negación de la instancia social y, por otro lado, la instancia social que va por la estetización de la vida mercantil. Este proceso desemboca en que hoy no sólo la obra de arte se ha convertido en mercancía, sino que todas las mercancías se han convertido en objeto de arte, en diseño. Hoy por hoy el capitalismo se fusiona con el arte, se ha vuelto artístico. Por eso Lipovetsky habla de un *capitalismo artístico*. Hoy todas las mercancías tienen pretensión de ser un objeto bello. El arte en este sentido ha triunfado en el capitalismo porque su funcionamiento depende de cuestiones estéticas. ¿Cómo ubicar el cine y la cinefilia en esta historia? Rancière señala que “la cinefilia ha cuestionado las categorías del modernismo artístico no a través de la ridiculización del gran arte, sino mediante el retorno a un anudamiento más íntimo y más oscuro entre las marcas del arte, las emociones del relato y el descubrimiento del esplendor que podía adoptar en la pantalla de luz en medio de una sala oscura el más común y corriente de los espectáculos”. ¿Qué implicaría Rancière con esto? ¿Cómo podemos distinguir las marcas del arte en el cine? ¿Se pueden distinguir y clasificar? Habría que aclarar que es imposible de antemano, además de indeseable, codificar y clasificar los signos de ningún arte y del cine; esta intención de clasificación es lo que podemos observar en las poéticas, es decir, en la concepción del arte en el régimen representativo. En el régimen estético, ya cualquier cosa puede ser una marca de arte en el cine: la caída de un cuerpo en *Alemania año cero*, la detención de un rostro en *Los cuatrocientos golpes*, la mano que se desliza en *Pickpocket*, un travelling que avanza en *Nana*...

No solamente la puesta en escena tiene que ver con esta fenomenología tosca de las marcas del arte en el cine, sino también tiene que ver con que el cine anudaba estas marcas del arte con las emociones tradicionales, porque lo que no hace el cine es abandonar las emociones tradicionales como hacen las otras artes. Incluso gran parte del cine moderno no abandona las emociones tradicionales: la alegría, la felicidad, la tristeza, la melancolía y el tedio. Cuando las otras artes abandonan masivamente las emociones tradicionales (pensemos en la música atonal, en el *nouveau roman*, en el teatro del absurdo), el cine lo que hace es anudar las marcas del arte con estas emociones tradicionales. Esto es lo que se ha llamado “la puesta

en escena” y es ahí donde se pueden ver las marcas autorales. La emoción que produce el rostro de Antoine Doinel que se detiene en el último plano de *Los cuatrocientos golpes*, por ejemplo. Eso es la puesta en escena. Y esa es una marca del arte que se anuda de una forma oscura con las emociones, pues no hay reglas de anudamiento. Por eso necesariamente la noción de la puesta en escena es una noción tosca, dice Rancière, porque no puede haber una codificación, una relación teórica entre estas dos instancias. Si bien es imposible en cualquier arte la codificación de sus marcas de artísticidad, además Rancière quiere señalar la distinta temporalidad del cine que va por vías distintas que las otras artes. El camino del cine es un camino muy distinto, porque pasa por esta idea de la puesta en escena que reúne o combina la cuestión de las marcas del arte con las emociones tradicionales, y hace coincidir el esplendor de un arte con la insignificancia del ser. Cuando un espectador va a ver una película de, por ejemplo, Fritz Lang a una sala cualquiera, el más común y corriente de los espectáculos puede implicar el máximo esplendor para un cinéfilo. El cine tiene estas características que reúne polos contrarios. Entonces, esta noción de puesta en escena reúne dos instancias de las que es muy difícil dar cuenta: cómo a través de estas marcas que no son codificables puede producir emociones y, al mismo tiempo, cómo un espectáculo común y corriente puede coincidir con el esplendor de un arte. Este fenómeno social fue único y es una rara forma de hacer coincidir un par contrario como característica del régimen estético del arte. Por eso, la puesta en escena necesariamente es una noción tosca y mal definida, porque las marcas del arte en el cine son inestables, cualquier cosa puede ser una marca del arte. ¿Cómo establecer un patrón? ¿Cómo codificar las marcas del arte con relación a las emociones que suscitan? es una tarea imposible. Este anudamiento que implicaba la puesta en escena necesariamente tiene que ver con el amateurismo. La cinefilia tiene que ver necesariamente con el amateurismo. No puede haber una relación teórica. Así queda planteada la cuestión de la distancia entre el cine y las otras artes.

Distancia dos: Cine y política

Ahora bien, ¿cuál es la relación entre el cine y la política? También hay una distancia

ahí. Las razones de sus emociones y las razones que permiten orientarse políticamente en los conflictos del mundo. Rancière habla aquí de experiencias personales. Podemos hacer el mismo examen y preguntarnos cuántos cineastas conservadores que disintimos desde el punto de vista ideológico nos gustan: John Ford, Howard Hawks, Clint Eastwood. Por otro lado cineastas como Ken Loach supuestamente más progresista que Clint Eastwood, pero sin embargo nos gusta más este último. ¿Cómo explicar este fenómeno? El cine no nos permite establecer una relación clara entre las razones de las emociones y las razones que nos permiten orientarnos en los conflictos del mundo. Esto es lo que plantea Rancière. Una película conservadora nos puede emocionar, nos puede gustar más que una película de un comunista. Dice que cuando él era estudiante veía una película de Rossellini, *Europa '51*, que conjugaba cristianismo y materialismo, y para los comunistas era un problema ya que les resultaba difícil conciliar el comunismo con la tradición cristiana; por otro lado, cuando veían una película abiertamente comunista como *Lo viejo y lo nuevo* de Eisenstein no les gustaba, pero sí les gustaba una película de Mizoguchi ubicada en el Japón medieval: *El héroe sacrílego*. ¿Cómo conciliar estas emociones del cine con los conflictos del mundo? Efectivamente, hay una distancia entre el cine y la política. Esto se ve bien claro cuando hay cineastas conservadores que nos producen más emociones que muchos cineastas de izquierda. Si fuésemos conservadores estaríamos tranquilos, pero el problema es que pretendemos no ser conservadores. Tomemos el caso de Clint Eastwood, un cineasta ambiguo y conservador. Sin embargo, sus películas nos gustan: *Los puentes de Madison*, nos gustan algunos de sus *westerns*, sobre todo *El jinete pálido*, que es un remake de *Shane el desconocido* de George Stevens. También *Million Dollar Baby*.

Su primera película trata de un romance otoñal: *Breezy*, del 73, con Kay Lenz. Aborda una relación de una pareja dispareja, una *hippie* y un tipo maduro conservador; vista retrospectivamente podría ser una película en la que Clint Eastwood se imagina a sí mismo de viejo en el encuentro con una joven *hippie*. Hay cineastas conservadores que no dejan de ser modernos, como Rohmer o Eastwood. Si bien las consideraciones de gusto personal no tienen ninguna importancia crítico-

teórica, lo traemos a colación para señalar un problema: el problema del cine con relación a la política consiste en que no hay criterio para unir, relacionar, las razones de las emociones del cine con las razones que nos permitan orientarnos en los conflictos del mundo. Hay muchos cineastas izquierdistas que no nos gustan y hay muchos cineastas conservadores que nos gustan, incluso secretamente. Películas actuales sobre la política muchas veces no nos sirven para nada, películas ubicadas en el medioevo pueden ser más reveladoras que las actuales. Por ejemplo, para Rancière, es el caso de *El héroe sacrílego*. No hay criterio para relacionar una instancia con la otra, es esta discordancia, la segunda distancia del cine.

Estamos ideológicamente muy lejos de algunos cineastas, pero sin embargo nos producen grandes emociones; y supuestamente cineastas con los que tenemos acuerdo político, no nos producen nada, sólo rechazo, como el caso de Ken Loach o Gillo Pontecorvo. Pero, forzosamente estoy de acuerdo con ellos, ideológicamente. Podemos tomar el caso de John Sayles. Es un cineasta excelente y hace cine social, pero a mí me gustan sus películas *mainstream*. Las películas de compromiso social no me convencen y sus películas más convencionales me gustan más. *Passion Fish*, por ejemplo. Un cineasta comprometido socialmente me gusta cuando hace otra cosa. ¿Cómo pensar estas discordancias entre gusto, emoción, política e ideología? Esta imposibilidad es lo que Rancière denomina como una de las distancias del cine, que no nos permiten orientarnos en los conflictos del mundo. Si hemos hablado de cuestiones de gusto personal es sólo para ilustrar las contradicciones del espectador. La búsqueda de la “coherencia” en el sujeto tienen como punto de partida esta situación, la imposibilidad de coordinar la política con el gusto y las emociones.

Distancia tres: Cine y teoría

La otra distancia del cine tiene que ver aún con la falta de criterio para coordinar la emoción, la inteligencia de un arte y la visión del mundo. Es decir, no hay un criterio teórico que pueda articular las emociones del cine, las inteligencias de un arte y la visión del mundo. Y esta es, efectivamente, la distancia que existe entre el cine y la teoría. No se puede reducir esta distancia teóricamente. Ninguna teoría puede

determinar qué es arte en el cine, qué política le conviene en la disposición de los cuerpos y el encadenamiento que deben tener los planos. Esto vale para todas las artes, para la literatura, la pintura, la música... Que ningún arte y ninguna teoría pueda reducir la distancia con respecto a la vida colectiva significa que no es posible contestar en última instancia la pregunta ¿qué hacer? Solo se puede improvisar y esperar que las cosas salgan bien, convirtiéndonos en aficionados de la práctica: artística, teórica y política.

Rancière propone abiertamente una postura de aficionado, que tenga en cuenta estas distancias del cine. Ahora bien, este amateurismo del cine tiene que ver con una amplitud de recorrido que se puede hacer desde los pochoclos y gaseosas que se venden en la sala de cine, hasta los conceptos deleuzianos. El cine abarca todo ese espectro: va desde la banalidad de los pochoclos hasta las conceptualizaciones filosóficas más sublimes. Esto es lo que el amateurismo tiene que abarcar de alguna manera. El cine, como régimen estético, reúne el esplendor de un arte y la insignificancia. Por eso, lo que hace el amateurismo “no es un eclecticismo, sino que reexamina las fronteras, los cruces de las experiencias y de los saberes”. Esta es la propuesta última de Rancière para un trabajo crítico. Reexaminar esas instancias y tensiones que va de lo más banal hasta los conceptos filosóficos más refinados.



新平家物語 三五口

大映力ラー
 純天然色映画

製作 永田雅一
 原作 吉川英治
 週刊朝日連載
 脚本 依田義賢
 成沢昌茂
 辻久一
 監督 溝口健二
 撮影 宮川一夫

二十世紀、最高最大の天然色映画



大映映画

市川雷蔵
 久我美子
 林美代子
 木暮実千代
 大矢市次郎
 進藤英太郎
 菅井一郎
 千田是也
 柳永二郎
 羅門光三郎
 夏目俊二
 河野秋武
 石黒達也
 中村玉緒

El héroe sacrilego

Capítulo 7.

Debate entre Rancière y Deleuze

Deleuze, en la década del ochenta, luego de su productiva colaboración con Félix Guattari, se dedica a las cuestiones artísticas y el primer libro que publica en esa etapa es *Lógica de la sensación* (2002), sobre Francis Bacon. Después publica los dos tomos sobre cine y retoma algunas cuestiones sobre estética en *¿Qué es la filosofía?* (2001) cuando compara el arte con la filosofía y la ciencia. Siempre se trata de lo mismo en Deleuze, pensar el despliegue de lo virtual más allá del sujeto, cómo trazar un campo trascendental impersonal y alcanzar las potencias preindividuales. Si la filosofía trabaja con conceptos y las ciencias con funciones, el arte compone secuencias de espacio-duración a través de bloques de perceptos y afectos. Por eso el cine es el arte deleuziano por excelencia. Existe una etapa en el itinerario de Deleuze dedicada al arte, a la pintura y el cine, pero ¿existe una estética deleuziana?

En un texto homenaje, Rancière se pregunta si existe una estética deleuziana y comienza analizando la teoría de la pintura. De todos modos, lo que nos interesa señalar está en la última parte de este texto. *¿Existe una estética deleuziana?* (1998) es un texto donde Rancière se cuida muy bien de no criticar a Deleuze, porque es una presentación en un momento de homenaje. Allí dice que todavía está en la búsqueda del pensamiento deleuziano y que va a tratar un asunto, como haciéndose el distraído, de la cuestión estética. Y lo que hace es hablar de su propia teoría, del régimen estético. Equipara a Deleuze con el régimen estético. Lo que Deleuze haría es conceptualizar los bloques de perceptos y afectos puros, y estaría así en concordancia con el régimen estético. Esto es lo que termina planteando. En realidad, lo que hace es plantear su teoría del régimen estético y acercar a Deleuze a esa teoría. Habla de la imagen sensorio-motriz, centrada en el sujeto, que sería la *doxa* para Deleuze y para él también. La *doxa* es, por supuesto, algo que hay que superar. “Ir hacia la justicia es ir hacia lo que da la verdadera medida de lo sensible, el mundo de la idea”. Y por supuesto en Deleuze la verdad no es la idea que está detrás o debajo de lo sensible, la verdad es lo sensible puro.

Entonces, plantea su teoría del régimen estético, de la que ya hablamos bastante,

y lo que hace es acercar la concepción deleuziana de lo sensible puro al régimen estético, un sensible desligado de la *mimesis* y de la *poiesis*. Lo importante es que coloca la imagen sensorio-motriz como la *doxa* y una instancia de superación de esa *doxa* que sería lo sensible puro. Siempre se trata de lo mismo, una vez más: en Deleuze lo central es alcanzar esta instancia virtual sin el sujeto, a-subjetiva e impersonal. Esto es lo central: cómo desembarazarnos de la subjetividad; cómo desembarazarnos del yo que trata de imponerse como punto de partida para el conocimiento, la creación y el pensamiento. El yo es el enemigo público número uno de Deleuze. ¿Qué es lo que impide al pensamiento alcanzar lo virtual? El yo, la *doxa*, el esquema sensorio-motor. Esto es lo que impide al pensamiento alcanzar la creación, lo abierto, el devenir. En breve, esta cuestión deleuziana de alcanzar el sensible puro, el devenir, lo virtual, para Rancière equivale al régimen estético.

La opinión de Rancière sobre Deleuze en el capítulo “De una imagen a otra, Deleuze y las edades del cine” de *La Fábula Cinematográfica* (2005), es bien distinta, la perspectiva también es bien distinta.

El pensamiento deleuziano requiere de una lectura sistemática, no se puede captar su pensamiento fragmentariamente sin tener en cuenta su sistema filosófico. Los dos tomos de cine forman un conglomerado perfecto que si uno saca un pedazo no tiene mucho sentido, es como tener sólo la pata de una escultura. Hay que hacer una lectura sistemática, porque tiene una coherencia extrema, es un proyecto que hay que captarlo en el todo. Es esta característica que le permite a Rancière encontrar algunas contradicciones, y la respuesta es también siempre la misma: las contradicciones en la teoría deleuziana del cine consiste en que no entiende bien el régimen estético del arte. En el otro artículo dice que Deleuze se acerca a la idea del régimen estético, pero si uno lee este capítulo sobre los dos tomos sobre cine, dice que estas contradicciones de Deleuze se deben a que no tiene en cuenta o no comprende bien el estatus del régimen estético. Toda esta crítica no tiene mucho sentido si no se tienen algunas ideas bien precisas de la teoría deleuziana.

Si hay una cuestión que Rancière critica sistemáticamente cada vez que puede, es la noción de la modernidad. No le gusta hablar de la modernidad, ni del cine moderno, ni del arte moderno, ni de la modernidad como etapa histórica. Ya

habíamos visto con *El espectador emancipado* que, para él, no hay una diferencia sustancial entre la concepción de la crítica moderna y la posmoderna, y en diversas ocasiones intenta criticar la idea de modernidad. Según Rancière, en Deleuze habría una modernidad cinematográfica. Hay como un consenso de que existe una modernidad cinematográfica que nace con el neorrealismo y después sigue con las distintas *nouvelle vague*: Francia, Alemania, Yugoslavia, Polonia, EE.UU. Después del neorrealismo hubo distintas oleadas de modernización en el cine. Dentro de esa tradición moderna del cine tenemos a dos cineastas ejemplares que serían Roberto Rossellini y Orson Welles. Rossellini sería el cineasta de lo imprevisto y Welles el gran cineasta del tiempo. Los grandes cineastas del tiempo para Deleuze son Orson Welles y Alain Resnais, dos cineastas ejemplares de esta modernidad cinematográfica. Para Deleuze existen dos tipos de imágenes: la imagen-movimiento y la imagen-tiempo. El proyecto deleuziano, anunciado en la primera parte de *La imagen-movimiento* (1984), es una historia “natural” del cine, que sería una clasificación de tipo de imágenes: esta es la pretensión que tiene Deleuze en los dos tomos. Si revisamos los dos tomos, vamos a ver que no hay fechas, porque no es una historia, sino una clasificación del tipo de imágenes, una historia natural. En esa clasificación le sirve, sobre todo, la teoría peirceana que también le sirve para discutir con la semiología, pero es la filosofía bergsoniana la que le da el verdadero tono a su obra.

La imagen-movimiento tiene que ver con esto del esquema sensorio-motor, que ya lo explicamos, y la imagen-tiempo tiene que ver con situaciones ópticas y sonoras puras. Enunciemos desde el principio la conclusión de Rancière: cuando comienza hablar de Hitchcock, Deleuze no tiene manera de justificar esta distinción entre la imagen-movimiento y la imagen-tiempo ateniéndose a la cualidad intrínseca de las imágenes y su modo de encadenamiento. Deleuze dice que después de la crisis de la imagen-acción, donde aborda a Hitchcock y el nuevo cine americano de los 60, lo que tenemos que tener en cuenta es la emergencia de un nuevo tipo de imagen, que es la imagen-tiempo, que surge con el neorrealismo. Aquí se ve claramente que no se trata de construir una historia con coherencia cronológica, ya que el nuevo régimen precede a la crisis. La imagen-tiempo es la ruina del esquema sensorio-

motor, porque los personajes perciben, pero eso que perciben no se encadena en acciones, solo pueden percibir, es percepción, percepción, percepción sin acción. Por eso el neorrealismo privilegia como personajes a niños y mujeres, porque la situación los excede, no pueden actuar sobre la situación. Y ¿qué pasa cuando percibo y no puedo actuar y no aparece la acción? Aparece el tiempo, efectivamente. Los personajes escuchan, perciben y no actúan. En esa percepción aparece el tiempo. El tiempo aparece en persona según Deleuze. Entonces, son dos modos de encadenamiento: la imagen-movimiento y la imagen-tiempo. Deleuze no tiene manera de justificar esta distinción a través de las imágenes y sus modos de articulación, sino lo que está haciendo es recurrir a los personajes, a la fábula; se apoya en lo que está pasando, en los personajes que no pueden actuar. Es decir, no hay manera de distinguir las imágenes a través de su cualidad intrínseca, sino que tiene que recurrir a la fábula, a la trama, a la construcción del personaje. Esto es lo que le va a reprochar Rancière, que esta pretensión del proyecto deleuziano de hacer una historia natural, de hacer una clasificación a través de la cualidad intrínseca de las imágenes, es un fracaso.

Hay dos tipos de encadenamientos. En la imagen-movimiento el encadenamiento se hace desde una imagen actual a otra imagen actual. La imagen-movimiento o la imagen-acción encadenan una imagen actual a otra imagen actual, entonces hay un privilegio del presente. Mientras que la imagen-tiempo es un encadenamiento de una imagen actual a una imagen virtual. ¿Cómo se hace esto? Hay grados de virtualidad. Los primeros grados de virtualidad que aparecen serían: el sueño y el recuerdo. El cine ha compuesto, desde sus inicios, las imágenes-sueño y las imágenes-recuerdo. Pensemos en el onirismo de los musicales o a las recurrencias del cine negro al *flashback*. Pero, existe una instancia de la virtualidad que va más allá de la subjetividad: la memoria pura.

En *El ciudadano* lo que está en juego no es el recuerdo sino la memoria pura. En Deleuze hay grados de virtualidad: frente a una situación actual habría un primer grado de virtualidad que sería la imagen-sueño, luego la imagen-recuerdo y la imagen-mundo. Y después se supone que Welles alcanza la virtualidad pura, sin sujeto. Entre los cineastas de la imagen-recuerdo tenemos a Mankiewicz y a Marcel

Carné, son como dos cineastas ejemplares del *flashback*, sobre todo Mankiewicz. *La condesa descalza*, *La malvada*, *De repente el último verano*, *Carta a tres esposas* son todas películas de recuerdo, de *flashbacks*. La particularidad de estas películas consiste en que la resolución del enigma abre otro enigma más profundo. Pero Mankiewicz no alcanza la virtualidad pura según Deleuze. El que la alcanza es Welles. Recordemos que en *El ciudadano* plantea un enigma que es “Rosebud” y recurre a *flashbacks* para dar cuenta de ese enigma. En uno de los *flashbacks* es revelado el secreto, cuando muestra al niño Kane jugando con el trineo afuera de la casa, bajo la nieve y el banquero que le está comprando al hijo. El secreto está ahí pero nadie lo ve. ¿Qué es ese *flashback*? No tiene que ver con el recuerdo personal sino con la virtualidad impersonal del pasado puro. Está ahí el secreto, pero nadie lo ve, porque ningún recuerdo puede dar cuenta de eso. Debemos aclarar algo. En el cine todos los *flashbacks* están en exceso con respecto a la memoria personal porque en el cine un *flashback* ligado al recuerdo, por la condición de su mismo dispositivo, está obligado a reproducir todos los detalles. Todos los *flashbacks* alcanzan un grado de virtualidad más allá del recuerdo personal. Una de las grandezas de *El ciudadano* consiste entonces en poner en juego esta característica. Entonces, hay una diferencia entre recuerdo y memoria: la memoria es a-subjetiva. Alcanzar la memoria pura es lo que, según Deleuze, hace Welles. Y cuando hace esto lo que sucede es la coexistencia, la superposición del presente con el pasado y el futuro. Ya no hay encadenamientos, no hay sucesión de presentes, hay coexistencia temporal. Esto es lo que hacen los grandes cineastas según Deleuze: plantear una coexistencia temporal. El encadenamiento sensorio-motor tiene que ver con el encadenamiento de imágenes actuales, presentes que se van sucediendo, mientras que en la imagen-tiempo hay reencadenamiento a partir del vacío, que tiene que ver con la paradoja temporal.

Retomemos algunas cuestiones que ya habíamos trabajado para agregar ciertos aspectos nuevos. Decíamos entonces que el tiempo o la imagen del tiempo o las lecturas del tiempo pueden ser tres. La concepción ordinaria del tiempo tiene que ver con la sucesión de los presentes. Por lo general, pensamos que el presente reemplaza a otro presente y así sucesivamente. El tiempo pasa porque los

presentes se van reemplazando y el presente reemplazado es el pasado y los presentes se van sucediendo hacia el futuro. Esta es la concepción ordinaria del tiempo. ¿Cómo concebir un tiempo que no sea sucesivo? Hay dos modos según Deleuze: el *Cronos* y el *Aión*. El *Cronos* es una forma de coexistencia temporal entre pasado, presente y futuro, en una magnificación del presente. Es una concepción monstruosa del tiempo, porque el presente carcome el pasado y el futuro; se extiende hacia el pasado y el futuro, es lo más parecido al presente eterno. Sería algo así como la percepción del tiempo de un Dios. Mientras que el *Aión* es lo completamente opuesto, es la contracción del presente en un instante. Es una contracción máxima del presente en un instante en el que coinciden el pasado y el futuro. Está tan contraído el presente que el pasado y el futuro coinciden en ese instante. Estas son las dos lecturas del tiempo como coexistencia. Hay cineastas del *Cronos* y cineastas del *Aión*.

El *Cronos* tiene que ver con los cineastas del cuerpo, el *Cronos* es la temporalidad de la materia. ¿Qué contiene un cuerpo cansado que espera? Contiene el pasado del cansancio y el futuro de la espera en el cuerpo mismo. ¿Qué cineastas filman estos cuerpos cansados que esperan? Cassavetes, Antonioni, hay grandes filmes sobre la espera: *El eclipse* o *La aventura*. Esa dimensión del futuro contenido en el presente de la materia corporal, esa es la temporalidad del *Cronos*, es un tipo de coexistencia.



El resplandor

El *Aión* es todo lo contrario, en el cine tiene que ver con lo que Deleuze llama “la imagen-cristal”, que combina una cara actual y una cara virtual. El cristal perfecto

en el cine sería Max Ophüls. Después están Renoir y Fellini. En Renoir la cuestión es cómo salir del cristal, y en Fellini cómo entrar al cristal. De todos modos, me gustaría analizar un ejemplo más claro. Deleuze cuando habla de Kubrick parte de la identidad entre mundo y cerebro. Tomemos el caso de *El Resplandor*. Hay un documental sobre la película que es *Habitación 237* que revela aspectos sorprendentes de Kubrick como cineasta. Hay dos versiones de *El Resplandor*, está el corte europeo y está la versión americana. La versión americana que es más completa, contiene escenas tipo cine B, cosas de terror más bien barato. En *El resplandor* Jack es un escritor frustrado y enloquece, quiere aniquilar a toda su familia, quiere ser un escritor y sólo puede repetir “*All work and no play makes Jack a dull boy*”. Es un asesino-escritor de una frase. También es un asesino frustrado. El hotel está habitado por fantasmas ¿Son alucinaciones del personaje? ¿Son alucinaciones subjetivas? No son alucinaciones personales. Cuando va al bar, le sirven whisky y habla con el barman, no es un delirio subjetivo: ¿quién le abre la puerta cuando queda encerrado?, ¿cómo funciona el hotel? ¿Qué es ese hotel? Es actual, pero con diversas capas de lo virtual; es actual, presente, pero habitado por virtualidades del pasado.

El Hotel Overlook, podemos decir, es un gran cristal, porque contiene lo actual y lo virtual como algo indiscernible. La indiscernibilidad entre lo actual y lo virtual es el régimen cristalino de la imagen. En la contemporaneidad un cineasta como David Lynch en *Mulholland Drive* o *Carretera perdida* plantea la indiscernibilidad temporal y espacial pero no se plantea ninguna salida del régimen cristalino. En Kubrick la cuestión es cómo salir del cristal, cómo salir de la indiscernibilidad y de la paradoja. El hijo y la madre logran salir del régimen cristalino, mientras que Jack Nicholson queda atrapado en el cristal, congelado. Y al final se muestra en una fotografía que es un personaje del pasado, del año 21, con esa foto que termina fiel al régimen cristalino.

El año pasado en Marienbad es la película ejemplar de la coexistencia temporal. ¿Qué pasa en la película, de qué trata? ¿Se puede contar la película? Es sobre un hombre y una mujer también en un hotel. El hombre le dice a la mujer: “Nos conocimos el año pasado”; ella le contesta: “no me consta, no lo recuerdo”; -“fuimos

amantes”; -“no, no lo recuerdo o tal vez sí”. No se sabe si tuvieron un romance o no lo tuvieron; no se sabe si esto está ocurriendo ahora, es algo que pasó o es lo que va a pasar ¿Se está recreando eso que pasó, se está adelantando a lo que va a pasar o está pasando? No se sabe. Hay coexistencia temporal; hay indiscernibilidad constantemente; hay una voz en *off* que es un fluir de una voz de la que no se sabe de dónde viene, a dónde va. No hay un momento en el que podamos decir “acá está lo actual y a partir de esto, esto es pasado y esto es futuro”. En una película clásica se puede establecer un presente de la diégesis y a partir de ese presente podemos ubicar pasado y futuro. Es lo que los narratólogos llaman tiempo cero. Hay muchas películas que cuentan al principio el final y después el resto. Entonces uno puede reconstruir. Es el ejemplo de *El Padrino I, II y III*. Coppola estrena una versión con los tres juntos, y acomoda los *flashbacks*, lo hace lineal, cronológico. En *El padrino II* hay varios *flashbacks* que pertenecen a la prehistoria de *El Padrino I*. En este caso no hay indiscernibilidad ya que se pueden ordenar y acomodar los *flashbacks*. Esta reconstrucción en *El año pasado en Marienbad* es imposible, no hay manera de saber qué pasó antes y qué pasó después. Es indiscernible; lo que plantea la coexistencia temporal es una paradoja: “está sucediendo”, “va a suceder”, “ya sucedió” son todos los modos temporales a la vez. De modo distinto, esto es lo que ocurre también en *El hombre que miente*, la gran película de Alain Robbe-Grillet, que en vez de profundizar en un acontecimiento lo bifurca en diversas historias. Otro ejemplo podría ser *Takeshis* de Kitano, en donde hay indiscernibilidad, personajes que mueren y después vuelven a aparecer. Esto no es lo mismo que *Pulp Fiction*, donde John Travolta muere y aparece otra vez al final, pero eso es un *flashback*. *Pulp Fiction* se puede desarmar y armar como una historia lineal, no hay indiscernibilidad, lo único que hizo fue alterar el orden, mientras que un gran cineasta como David Lynch no haría jamás algo semejante. *Mulholland Drive* no se puede reconstruir cronológicamente, lo mismo que *Carretera perdida*, el adentro es el afuera. “*Dick Laurent is dead*”: es él mismo que se lo dice, es él que está adentro y afuera al mismo tiempo. Paradoja temporal, paradoja espacial. Si la temporalidad se puede reconstruir cronológicamente eso quiere decir que no es un cineasta del régimen cristalino.

Haciendo un paréntesis podemos aclarar la cuestión de la paradoja temporal en el cine de Hollywood actual. Esto vale también para películas como *Memento* (1999), *Irreversible* (2003) o *Peppermint Candy* (1999). Lo único que hacen estas películas es ir para atrás, no hay gran originalidad ahí. En cambio, en *Interstellar* (2014) hay paradoja temporal, pero debilitada por una motivación: la paradoja consiste en que es el mismo protagonista mandándose mensajes, percibe sus propios mensajes. Viaja al futuro y se manda mensajes a sí mismo y a su hija. Según Deleuze la concepción más baja de la paradoja temporal es el viaje en el tiempo. Esto es lo que sucede con *Volver al Futuro* o *Terminator*: es una paradoja temporal en su concepción más fácil. Incluso Alain Resnais tiene una película de viaje temporal que es *Je t'aime, je t'aime*, sobre una máquina del tiempo, y Deleuze cuando comenta la película dice que hay una limitación, que consiste en ese viaje en el tiempo. Esto es lo que sucede en películas como *Interstellar*. David Lynch no haría una cosa así para producir una paradoja temporal. Lynch comienza con esta cuestión de la indiscernibilidad con *Carretera perdida*, con esta película pasa a otro estadio.

Un cineasta que roza la paradoja temporal pero que no se anima a plantear la coexistencia es Almodóvar. Lo mismo Wong Kar-Wai en *Fallen Angels* o *Chungking Express*. Ambos filmes trazan dos historias que se cruzan en una tangente, pero no hay paradoja temporal. Se plantea en dos series la unión de lo disímil a través de un punto azaroso, pero no hay paradoja temporal. Pero en *In the mood for love* la coexistencia temporal se plantea de una forma muy particular, la pareja de engañados quiere averiguar cómo se produjo la infidelidad, la atracción, entonces se abocan al ensayo de cómo pudo haber sido y en otra escena ensayan la posible despedida de ellos, las escenas son hipótesis de lo fue y de lo que será, el presente, lo actual está asediado por las virtualidades del pasado y el futuro.

En el cine americano actualmente hay muchas películas que plantean la paradoja temporal. *El día de la marmota*, con Bill Murray. *Al filo del mañana* con Tom Cruise y Emily Blunt: muere y revive, muere y revive hasta que llega al final, es como un juego de arcade. *Ocho minutos antes de morir* de Duncan Jones, en un tren, sucede lo mismo, buscando una bomba muere, revive, muere, revive. Los personajes están atrapados en la paradoja del tiempo y mueren y reviven. En *El día de la marmota* el

personaje queda atrapado en ese día y no puede salir de ese día, ¿cuándo puede salir de la paradoja temporal? Cuando perfecciona la acción, cuando hace lo que debe hacer, se sale de la paradoja temporal. La paradoja temporal es concebida como una patología de la acción que hay que superar y el “buen tiempo” es el cronológico. Hay una moralización de la temporalidad. En estas tres películas se trata de eso, de perfeccionar la acción hasta que salen de la aberración de la paradoja temporal. Se plantea así salir del pensamiento a través de la acción. En estas películas de Hollywood la paradoja temporal se produce por el fallo de la acción. En *Volver al Futuro* la paradoja se produce a través del viaje en el tiempo pero la “buena acción” restablece el tiempo cronológico. Hay formas de producir paradojas temporales, y una de esas formas es por el fallo de la acción; una vez que la acción se perfecciona, se sale de la paradoja temporal. La paradoja temporal está motivada por la acción. Se restituye el tiempo cronológico cuando se corrige lo que está mal. Mientras que en los grandes cineastas no hay nada de esto, no se trata de salir de la paradoja. En todas las películas de Hollywood convencional cuando se plantea la paradoja temporal, la meta es salir de esa paradoja, cómo restituir la linealidad del tiempo cronológico. Incluso *Interstellar* consiste en esto. Las grandes películas se quedan en la paradoja o como en Renoir la salida del cristal-teatro implica entrar en la vida, como movimiento trágico. Aunque Rancière critica a Deleuze, a través de Deleuze se hacen inteligibles muchas cuestiones. *El Resplandor* si bien es una gran película y plantea un gran cristal en ese hotel donde hay superposición de capas temporales, en última instancia también se trata de salir de la paradoja, escapar de la paradoja temporal, salir del cristal¹⁸.

¹⁸ Tal vez la debilidad de las películas de género en Hollywood que trabajan con la paradoja del tiempo consiste en que la coexistencia temporal, además del fallo de la acción, está motivada por lo imaginario. Hoy por hoy las paradojas del tiempo y del espacio se han vuelto un lugar común en el cine *mainstream*: *Inception*, *Interstellar*, *Doctor Strange*, *Arrival*, etc. Veamos el caso de *Arrival* en donde aparece la coexistencia temporal. Esta vez la motivación pasa por el lenguaje alienígena. Aunque intentan dar un marco teórico a la percepción del tiempo circular, terminan convirtiendo la hipótesis Sapir-Whorf en una trama puramente imaginaria. El tiempo circular se vuelve contenido y no forma: los planos que aparecían al principio como *flashbacks* eran en realidad *flashforwards*. De todos modos, es interesante la posibilidad de una lectura alegórica del filme. Más allá de la cuestión geopolítica y la salvación de la humanidad, la película plantea la relación entre el lenguaje ilegible de los alienígenas que se presenta a través de una pantalla cuasi cinematográfica, el público (militares, la CIA, etc.) y la intérprete.

En Deleuze, como señalamos, la imagen-movimiento, la imagen-acción, tiene que ver con el encadenamiento de imágenes actuales, mientras que la imagen-tiempo tiene que ver con el reencadenamiento a partir del vacío. ¿Qué es este reencadenamiento a partir del vacío? Esto es el pensamiento, el pensamiento es la paradoja. Si preguntamos a Deleuze qué es el pensamiento, él responde: “el pensamiento es la paradoja”. Con la imagen-tiempo llegamos a la paradoja, al pensamiento, por eso, evidentemente, en Deleuze la imagen-tiempo es superior a la imagen movimiento.

Ya habíamos mencionado la imagen-mental que es el primer caso de la crisis de la imagen-acción, porque en Hitchcock los personajes, tanto en *Vértigo* como en *La ventana indiscreta*, no pueden actuar, perciben, pero no actúan. Son personajes hamletianos que retrasan la acción. Deleuze dice que en la imagen-mental, en Hitchcock, en estas películas, lo que hay es un germen de la imagen-tiempo. El primer problema, según Rancière, es que la parálisis no impide el desarrollo de la maquinación, sino que se precisa la acrofobia de Scottie para que la maquinación tenga éxito. Eso, por un lado. Y por otro, es una parálisis simbólica.

Scottie no puede actuar y esa detención favorece el esquema sensorio-motor, porque hace avanzar la trama, hace avanzar la maquinación. Esto es lo que plantea Rancière. Y cuando Deleuze habla de la imagen-mental y el principio de la imagen-tiempo en la parálisis de Scottie es una parálisis simbólica. Deleuze siempre decía “no a la metáfora, no a la alegoría”, pero acá hace una lectura alegórica. Esto es lo que señala Rancière. Es la situación del personaje la que le sirve para hablar de la parálisis y la emergencia de la imagen-tiempo. Es una lectura alegórica porque es imposible hallar a nivel de la imagen y sus encadenamientos esta ruptura del esquema sensorio-motor. “*La imagen-movimiento está en crisis porque el filósofo necesita que esté en crisis. Necesita que esté en crisis porque esta historia entre la imagen-movimiento y la imagen-tiempo es una historia de la redención*”, afirma Rancière (2005: 142). Hay una lógica moderna, una historia moderna también en Deleuze. Y esta redención está siempre contrariada, porque Deleuze necesita transformar la parálisis del personaje en una categoría filosófica. Extrae un concepto filosófico de la fábula. Haciendo eso, transformando la parálisis ficcional en

concepto filosófico, lo que hace es contrariar a Hitchcock, ya que Hitchcock es un cineasta de la manipulación por excelencia y tanto *Vértigo* como *La ventana indiscreta* utilizan la pasividad para desarrollar la trama, la intriga. ¿Por qué sucede esto en un gran filósofo como Deleuze? ¿Por qué Deleuze necesita contrariar a Hitchcock para extraer de *Vértigo* y de *La ventana indiscreta* conceptos filosóficos? Porque el cine es, sostiene Rancière, régimen estético. Y en esta fábula contrariada, otra vez lo que vemos es esta cuestión del régimen estético. Lo que demuestra es que el cine es régimen estético, y estas contradicciones en Deleuze están en relación con el lugar que el cine ocupa en el régimen estético. No hay forma de extraer conceptos filosóficos de las imágenes cinematográficas si no hay alegorización de la fábula. El régimen estético se caracteriza por la coincidencia de los contrarios, identidad de los contrarios: activo/pasivo, pensamiento/no pensamiento, intencional/no intencional. Acá lo que hay es una coincidencia entre concepto filosófico y alegoría ficcional. Una vez más, a través de Deleuze, lo que comprueba Rancière es que el cine es régimen estético. Bueno, después viene lo de siempre, sobre el régimen estético: ya no la facultad de imprimir la propia voluntad en sus objetos, sino la facultad de igualarse a su contrario. Si dijimos que Vertov es el cineasta que Rancière le disputa a Deleuze es justamente por esta cuestión. En Vertov lo que está ausente es la voluntad de imponerse sobre la percepción y los objetos, hay ausencia de voluntad autoral. Lo que encontramos en Vertov es la facultad de igualarse a su contrario, es decir, a la percepción pura. El cine se supone que es operación, pero Vertov hace todo lo contrario, según Deleuze: no impone su voluntad para construir una película, sino al revés, quiere igualarse a su contrario. Como vemos, Rancière está más cerca de Deleuze de lo que a él le gustaría con respecto a Vertov. La ironía de toda esta lectura es que al filósofo por excelencia de la paradoja se le escapa esta última: la relación entre fábula y pensamiento. Pero hay una razón de ser en toda esta historia, porque si es verdad que Deleuze es un filósofo psicótico, es lógico que haya un cortocircuito entre fábula y pensamiento. La fórmula sería la siguiente: percepción = trama = fábula = alegoría = concepto filosófico. Como diría Deleuze todo está al nivel de lo real y no hay en verdad metáfora.

Además, podríamos decir que Deleuze es un filósofo clásico porque sigue privilegiando el pensamiento, la vida contemplativa, sobre la acción. Y el pensamiento es la declinación inhumana del UNO-TODO en el centro de indeterminación que llamamos sujeto. Para Deleuze, el pensamiento es la afirmación del devenir y esta afirmación significa no tener resentimientos contra la vida. Su grandeza es haber concebido el *ser* sin negatividad. El “ser = devenir” es neutro. Si lo sensible puro es la justicia es porque implica esta afirmación del devenir inhumano del uno-todo. La diferencia de lectura sobre Vertov entre Deleuze y Rancière consiste en última instancia en sus concepciones de la justicia. En Deleuze la justicia reside en la afirmación del devenir cosmológico, mientras que en Rancière la justicia es terrenal y Vertov sería la afirmación de un comunismo inmediato que pone a todas las cosas al mismo nivel en la eutritmia de la vida unánime.

Para aclarar la cuestión de lo virtual Žižek dice que existe un real-imaginario, un real-simbólico y un real-real. ¿Cómo discernir la cuestión de lo virtual en esta triple relación con lo real? Él da el siguiente ejemplo: cuando vemos una película como *Alien*, el monstruo es de una dimensión de lo real, pero es una imagen, esa es la dimensión imaginaria de lo real, un imaginario-real. La cosa de *La cosa (The Thing)*, de Carpenter, o la laminilla de Lacan. La cuestión de lo simbólico-real tiene que ver, por ejemplo, con geometrías no euclidianas y teorías cuánticas que no pueden ser traducidas a la experiencia en común. Las incongruencias del tiempo y del espacio que lindan con el límite del sentido. Además, muchas veces la ciencia vuelve como real con todo su poder destructor. Esta sería la parte real de lo simbólico. Y luego habla de un campo magnético, un campo de atractores donde hay algo que no puedo discernir, ¿existe el campo o es pura virtualidad? Es perfectamente real, pero no es una cosa que exista. Es la dimensión espectral de lo real como *objeto a*. Lo real insiste o persiste. Es la dimensión virtual de lo real, es decir, lo real-real es virtual. Esto es lo que señala Žižek. Este campo magnético es perfectamente real, pero es virtual al mismo tiempo, no es algo que exista materialmente. Lo que interesa en este ejemplo es señalar que la categoría de lo virtual no se opone a lo real.

Según Alain Badiou (1997), en Deleuze, “el despliegue del ser se agota en el binomio actual-virtual”, lo que significa que lo virtual es el devenir y en este devenir hay coexistencia temporal. La fórmula sería: virtual = despliegue del ser = devenir = coexistencia temporal. Deleuze trabaja el tema de lo virtual en varios libros y lo trabaja con el cine, específicamente en *La imagen-tiempo*, con relación a la cuestión de la memoria. Memoria, sueño, recuerdo, son instancias de la virtualidad. Lo que él llama memoria pura se distingue de los recuerdos porque es impersonal y asubjetiva. Primero vamos a exponer lo que implica para Deleuze lo virtual y después ver cómo funciona esto en “la realidad virtual”. Según Žižek (2006) , en Deleuze hay que distinguir “la realidad virtual”, que sería la versión más banal de la virtualidad, de la “realidad de lo virtual”, que sería la versión deleuziana de lo real lacaniano. Cuando Deleuze habla de lo virtual, efectivamente no lo opone a lo real, sino a lo actual. Lo virtual no es una copia de la idea ni mucho menos una imitación de la realidad, como sucede en la simulación digital, que trata de establecer una relación analógica a través de la tecnología con respecto a la realidad: las dimensiones espaciales y las “sensorialidades”. Ahora bien, en 1999, *Matrix* causó un shock muy fuerte; después, la segunda y la tercera no cumplieron con la expectativa generada por la primera. En gran medida, la virtualidad en *Matrix* se define en relación analógica con relación a la realidad, una instancia perfectamente discernible, y se contentan con establecer pasajes y efectos para ambos lados: agujeros reales en lo virtual y agujeros virtuales en lo real, dos instancias metaforizadas incluso a través de las dos píldoras, roja y azul. Lo que hay en *Matrix* es una primacía de la técnica como fundamento de la virtualidad, cosa que no tiene ninguna incidencia en el pensamiento de Deleuze. Para él, en las grandes películas todo es real y plantean la indiscernibilidad entre lo virtual y lo actual. La oposición real/virtual no aparece en Deleuze, sino que lo virtual se opone a lo actual. Ahora bien, si Deleuze decía que únicamente las malas películas están en presente, es porque encadenan lo actual con lo actual y esto tiene que ver con la concepción cronológica del tiempo. El pensamiento deleuziano hace pasar el tiempo bajo la condición de la coexistencia temporal, de ahí que no pueda haber un presente actual que no sea a la vez futuro y pasado, que coexisten en forma virtual. Deleuze

distingue dos formas de esta coexistencia temporal, que conceptualiza con dos nombres: el Cronos y el Aión. Son dos formas de concebir el tiempo como coexistencia entre presente, pasado y futuro. Normalmente el paso del tiempo se concibe como presentes que se van reemplazando. Esa sería la concepción vulgar, ordinaria, del tiempo. Muchos filósofos, entre ellos Heidegger, han señalado esta concepción ordinaria del tiempo. ¿Cómo concibe Deleuze esta coexistencia? El Cronos es una concepción del tiempo en la que el presente se magnifica y se extiende hacia el pasado y el futuro. Es lo más parecido al eterno presente, es el tiempo que encontramos en la profundidad de la materia. Si Dios existiese, percibiría el tiempo en la forma del Cronos. La coexistencia tiene que ver con esta extensión del presente hacia el pasado y el futuro. Mientras que el Aión es lo contrario, la máxima contracción del presente con respecto al pasado y el futuro. Es el presente como instante en el que coinciden el pasado y el futuro. Bergson decía que si el pasado y el futuro no coincidieran en el presente, el tiempo no podría pasar. Esta es la temporalidad del Aión. Son dos formas de la coexistencia temporal. Efectivamente, la virtualidad del tiempo y de la memoria en el presente. Hay un famoso diagrama de Bergson en el que distingue las capas del tiempo, que confluyen en un punto que sería lo actual. El presente como un punto, un instante que contiene toda la virtualidad de las capas del pasado como memoria impersonal. Uno de los mayores cineastas de la virtualidad es Orson Welles, veamos cómo funciona la relación con lo virtual. En *El ciudadano*, se cuenta la vida de Kane a través de distintos narradores. Tiene un prólogo, mediante el cual nos enteramos de la muerte del protagonista; luego, un noticiario, que es una versión de la vida de Kane, y después se ve la reunión de un grupo de periodistas que tratan de averiguar qué es lo que quiso decir Kane con Rosebud. Cada uno va al encuentro de los personajes que conocieron a Kane para entrevistar y averiguar qué quiso decir. Cada encuentro es un flashback que nos hace retornar al pasado. Al principio, es un diario el que motiva el flashback. Después, los periodistas se encuentran con varios personajes. Uno de ellos es Susan Alexander, que recuerda su vida con Kane, pero al final nadie puede averiguar qué quiso decir Kane con Rosebud. Recién en el epílogo se revela el sentido de Rosebud, que era el trineo con el que

Kane jugaba durante su infancia en la nieve. Rosebud equivalía a la infancia, la nostalgia de la infancia. Ningún personaje accede al sentido de Rosebud y el trineo se quema para siempre en la hoguera. En uno de los flashbacks, cuando el banquero está adoptando a Kane, se ve a los padres hablando en la casa y afuera está el pequeño Charles jugando en la nieve con su trineo, en un plano filmado a partir de la profundidad de campo. Es decir, el secreto de Rosebud está contenido en alguna de estas capas del pasado, pero nadie puede acceder a él. Allí reside la diferencia entre la memoria pura y el recuerdo personal. Lo que está en juego en *El ciudadano* no son los recuerdos personales, sino la virtualidad, la memoria como lo virtual, una memoria asubjetiva, preindividual, pura, que excede el recuerdo personal individual. Pero debemos agregar algo, la virtualidad pura en el cine está dada por las características del dispositivo técnico, esto es, la cámara registra más de lo que puede ver y registrar el ojo humano, simplemente tiene otro rango de visibilidad y cualidad de retención. Cuando una imagen cinematográfica recuerda lo hace con todos los detalles que ningún recuerdo personal podría, siempre hay un inconsciente óptico que acompaña como excedente de percepción con respecto al ojo dado por sus cualidades técnicas. La virtud de *El ciudadano* consiste en poner en juego esta cualidad inherente al cine. Por eso Welles es el cineasta de lo virtual para Deleuze, porque señala la virtualidad más allá del recuerdo personal. Como se puede notar el cine no se agota en sus cualidades técnicas sino que las operaciones son fundamentales para potenciar sus características de dispositivo técnico. Cuando habla de la virtualidad, Deleuze comienza con la imagen-recuerdo. El cineasta de la imagen-recuerdo es Mankiewicz, el maestro del flashback. Pero Orson Welles superaría esa instancia de lo virtual, que en Mankiewicz sigue siendo personal. Lo importante es que la virtualidad coexiste con la actualidad. Y es perfectamente real. Las grandes películas efectivamente captan esta dimensión de lo virtual. No es solo presente, sino que es un presente que implica toda la inmensidad del pasado como memoria pura. Esto es lo que Deleuze llama lo virtual, y Badiou dice que en Deleuze todo el despliegue del ser se agota en lo virtual. Teniendo en cuenta estas cuestiones, podemos considerar la novedad de *Matrix*. Evidentemente, se inscribe en la tradición americana de la imagen-acción, pero

agrega la dimensión virtual bajo la condición tecnológica y hace pasar la trama por los agujeros entre las dos instancias. Si la condición del pensamiento es la paradoja de la coexistencia temporal y la indiscernibilidad entre lo actual y lo virtual, *Matrix* sería una película inteligente sin pensamiento, dado que sigue privilegiando el esquema sensorio-motor y la relación entre las dos instancias se hace a través de una trama imaginaria, motivada por la condición tecnológica. En Deleuze, ni la acción ni la tecnología son condiciones del pensamiento. Es fundamental no confundir la inteligencia, que compone y conecta unidades de acción y momentos dramáticos, con el pensamiento. En Hollywood existe una larga tradición de cineastas inteligentes que no piensan. Tarantino sería el caso paradigmático en el cine contemporáneo. El problema es que a lo sumo se pueden hacer películas de acción inteligentes. El pensamiento está más allá de la acción. Por otro lado, existen cineastas del pensamiento sin inteligencia. Son los casos de Theo Angelopoulos o Alexander Sokurov.

Las contradicciones y la paradoja

Volviendo a la cuestión de la alegoría y concepto filosófico, vista hoy *Garras humanas* de Todd Browning nos resulta inverosímil. Es uno de los ejemplos que Deleuze ofrece como imagen-cristal. De forma increíble habla de una película muda ya que este régimen pertenece a la modernidad cinematográfica. El personaje principal es un lanzador de cuchillos manco. Lanza con los pies. En realidad, tiene brazos, lo que pasa es que el personaje se hace pasar por manco porque es un asesino. Hacerse el manco es un disfraz y lanza cuchillos en un circo. El dueño del circo es un gitano que tiene una hija, que es Joan Crawford, y él está enamorado de ella. Es a ella que le lanza los cuchillos, que tiene una fobia al tacto, no soporta que la toquen porque tuvo un trauma de chica y no soporta el tacto con las manos. Como él no tiene brazos, la chica comienza a tener interés por él. Entonces el ayudante de Lon Chaney le dice “pero ¿qué vas a hacer cuando estés a solas? Vos tenés brazos”. Entonces va a visitar a un cirujano para amputarse los brazos. Se corta los brazos y se hace manco de verdad. Sigue trabajando en el circo. Pero El

forzudo del circo empieza a seducir a la chica y él se trastorna. Ella empieza a perder la fobia por las manos. Entonces el lanzador de cuchillos los quiere matar. Quiere hacer una especie de atentado al forzudo y al final fracasa.



Garras humanas

Otra vez Deleuze hace una lectura alegórica, esta vez sobre el tacto, relaciona la falta de brazos del personaje con la imagen-táctil. Esto es lo que le reprocha también Rancière, que recurra otra vez a la alegoría para hablar de la imagen-cristal: la coalescencia entre el circo y la vida. Además, hay una contradicción evidente entre la imagen-cristal, que debería ser un régimen moderno, y los ejemplos que pone, una película de cine mudo ¿Cómo es posible tal contradicción? Esto es lo que se pregunta Rancière. Efectivamente, como dijimos, si hay una coalescencia entre la alegoría y el concepto filosófico en el cine es porque el cine es régimen estético y su modernidad está en el pasado. De ahí que Deleuze hable en el régimen cristalino de *Garras humanas*. Ahora bien, desde el punto de vista del método deleuziano las cosas cambian. Según Badiou, el pensamiento de Deleuze está forzado siempre por un caso y lo pensado no tiene nada que ver con el caso: síntesis disyuntiva e idealidad como superficie, como acontecimiento que sobrevuela los cuerpos. Las contradicciones del pensamiento se conectan con la historia, con el tiempo lineal, pero el devenir, la coexistencia y la paradoja (la afirmación de dos sentidos contrarios a la vez) se ubican más allá del tiempo cronológico.

A partir de estas observaciones podemos retener varias cuestiones. La relación entre técnica y arte se debe abordar a partir de la teoría de los regímenes del arte. El régimen estético, con sus series de paradojas, nos permite relacionar y pensar la técnica cinematográfica como contenido y como condición de la fábula. A su vez demuestra que las alegorías, los conceptos, las operaciones de las artes y técnicas son instancias inseparables que solamente pueden ser pensadas a través de la

paradoja: de la relación de la no relación.

Dos imágenes que son una

Se supone que hay en Deleuze dos tipos de imágenes. ¿Cómo pensar la relación entre un corte interno de la imagen y una ruptura histórica? Se pregunta Rancière. Y la ruptura entre la imagen-tiempo y la imagen-movimiento o la imagen-acción tiene que ver con una crisis histórica que es la Segunda Guerra Mundial y la emergencia del neorrealismo. ¿Cómo pensar la relación entre un corte interno de la imagen y una ruptura histórica? ¿Cuáles son los criterios para diferenciar dos tipos de imágenes? Ahora bien, dijimos que la idea de modernidad aparece fuertemente criticada en el pensamiento rancieriano porque dicho pensamiento identifica las revoluciones modernas con la especificidad que encuentran las artes. Se suele decir que el arte moderno encuentra su especificidad a través del proceso de autonomización. ¿Qué es esta especificidad? Esta especificidad sería algo así como encontrar su propia esencia. Esto sucede con las diversas artes y en la modernidad el arte encuentra su especificidad llevando más allá los límites de la *mímesis*. La *mímesis* se entiende como proceso de imitación tiene que ver con la dependencia, con el código, con la percepción de la realidad, con lo que no te hace autónomo. La ruptura moderna es una instancia obligada entonces para esta historia del arte. Ahora, estas revoluciones modernistas paradójicamente ratifican la esencia de siempre. Se supone que a través de la ruptura modernista surge algo nuevo, pero este algo nuevo, dice Rancière, es la esencia de siempre. Esta es la paradoja de la idea de modernidad. Se supone que el arte con el proceso de autonomización, el arte moderno, encuentra su especificidad y encuentra su esencia, pero esta esencia que encuentra es la que debió ser la de siempre. Lo que hay en la idea de modernidad es una idea de destino: el destino del arte es el arte moderno. Cuando Bazin habla del realismo cinematográfico habla de que el destino del cine es ser realista. El cine realiza su propia esencia siendo realista. Esa es la esencia moderna del cine para Bazin, por ejemplo. Rancière simplemente lo que dice es que Deleuze tampoco escapa a esta lógica de la modernidad, de la teoría moderna, porque en Deleuze también hay una historia de la redención. Es evidente

que en Deleuze la imagen-tiempo es superior a la imagen-movimiento y a la imagen-acción. Una implica la redención de la otra.

Pero ¿qué es lo que plantea Deleuze? Plantea en *La imagen-movimiento* una filosofía de la naturaleza. No es una filosofía del cine, sino de la naturaleza, que tiene que ver con la dimensión cosmológica en última instancia. Cuando leemos, por ejemplo, el capítulo sobre la imagen-percepción, sobre Vertov, dice que Vertov lo que hace es remontarse hacia la percepción originaria. Una percepción que está en las cosas y Vertov lo que hace es superar este esquema sensorio-motor, el sujeto que opaca esta lógica de la percepción. Rancière dice que en Deleuze esta transición entre una cosa y otra queda en un episodio teórico que es la ruptura del esquema sensorio-motor, en un contexto ontológico cósmico, porque Deleuze no solamente habla de cine, nos habla de la luz, de la materia, de la sopa empírica, de las moléculas levóginas y dextróginas, de la percepción entre las cosas, del plano de la inmanencia. No hay forma de adecuar esta teoría cosmológico-ontológica de la imagen con la cuestión de la ruptura histórica. Una cosa es la historia natural y otra cosa es la historia, no hay forma de adecuar las dos cosas. Sabemos que en Deleuze la imagen no es una representación de la realidad, sino todo es imagen. ¿Qué es una imagen? No hay diferencia entre movimiento-mundo y mente-imagen. Está todo en continuidad. Imagen mental-luz-mundo-movimiento: está todo en continuidad. Las imágenes no son duplicaciones de cosas, son las cosas en sí, el conjunto de lo que aparece. El cine no es el nombre de un arte, es el nombre del mundo. La tesis radical de Deleuze consiste en decir que la imagen no tiene que ser constituida porque consiste en sí. Una imagen constituida es una imagen opacada por el esquema sensorio-motor. Por eso hay que redimir estas imágenes opacadas por el esquema sensorio-motor, restituyendo la percepción originaria, como hace Vertov. El problema es que Deleuze nos habla de cineastas y operaciones. Por un lado quiere hacer una filosofía de la naturaleza, pero, por otro lado, habla de cineastas y operaciones.

En este conflicto sobre Vertov, la disputa entre Rancière y Deleuze reside en un caso volver a la naturaleza a través de la técnica cinematográfica y en el otro caso repensar el comunismo, es decir una situación histórica. Todo lo que atenta contra

la virtualidad es el esquema sensorio-motor, es decir, el sujeto. Por eso en Deleuze hay que llevar la percepción a las cosas, porque el esquema sensorio-motor ha opacado el mundo. Todo el cine americano que funciona con la lógica del *raccord*, la causa y el efecto, el encadenamiento cronológico, todo eso lo que hace es opacar el universo. El deber del cine, para Deleuze, es extraer la virtualidad pura. Mientras que para Rancière esta vuelta a la percepción pura debe implicar una respuesta a la paradoja del comunismo.

Conclusiones

¿Cómo pensar las relaciones entre la imagen, la técnica de la imagen, la fábula, las operaciones estéticas, las ideas de crítica y la teoría? En gran parte, esta investigación es una forma de dar respuesta a esta pregunta que, naturalmente, no puede ser unívoca ni definitiva. Comenzamos este recorrido con la teorización de André Bazin sobre el realismo y lo que pudimos observar en su pensamiento es una articulación entre técnica, estética y ontología del cine; ya que sus teorizaciones si desemboca indefectiblemente en la estética del realismo es porque privilegia la novedad técnica, el hecho del registro de la fotografía y del cine. Al establecer una relación de “huella” con respecto a la realidad, la imagen queda subsumida a su reino y a sus reglas. Aunque no se sepa bien qué es la realidad en Bazin, ya que el elemento que la domina es la ambigüedad, no hay en el realismo baziniano posibilidad de hacer una lectura alegórica de la imagen. Llevando al extremo su pensamiento, en Bazin por realismo hay que entender una primacía de las apariencias de las cosas con su lógica de la percepción, más allá de las historias que se puedan narrar, ya que éstas caen del lado de la subjetividad y el artificio. La teoría del cine se limita a acompañar el supuesto proceso de disolución del arte cinematográfico como su destino, en convertirse en su otro, la realidad. Esto lleva a Bazin a limitar las operaciones del lenguaje cinematográfico como el montaje y la distorsión de la puesta en escena. Aquí, la teoría funciona como normativa y la relación entre estética cinematográfica y su técnica tiende a ser ontológica. Así, el destino cinematográfico del cine es pre-cinematográfico; es decir, una técnica de representación debe ser subordinada en última instancia a la cosa representada. En términos rancierianos Bazin afirma el “régimen estético” pero obligando al cine a debilitar la narración. Es el privilegio de la “trascendencia inmanente”, la emanación de la cosa en la imagen, que se apunta como destino del cine en su autodisolución; vale decir, el horizonte del cine es su propia desaparición. Como sabemos esta tendencia del cine es considerada por Deleuze como “imagen-tiempo” y allí lo que observa Rancière es una alegorización de los conceptos filosóficos con respecto a la situación de los personajes (la acrofobia de Scottie en *Vértigo*, que es necesaria a la maquinación y su desarrollo, es considerada como el germen de la “imagen

tiempo”). La intención de Deleuze de hacer una historia natural del cine basada en la cualidad intrínseca de la imagen lleva a negar la interpretación alegórica, pero, aunque se niegue en esta relación lo que pudimos ver es la conversión de la fábula (la situación de distintos personajes) en conceptos filosóficos. Por otro lado, al no tener en cuenta la relación “indicial” entre la imagen y lo real, el “eso ha sido barthesiano”, “la trascendencia inmanente”, en Deleuze la dimensión técnica del cine no parece tener ninguna consecuencia en su pensamiento. Cuando aparece la idea benjaminiana de “reproducción técnica” Deleuze (1984) la compara con la función del dinero, dice: “lo que corroe desde dentro al cine no es la reproducción técnica sino el dinero.” Ya que sin dinero y sin técnica no hay plano, ni tiempo. La técnica no implica así ninguna ruptura con relación a la naturaleza de la refracción de la luz, de hecho para él no hay ninguna diferencia entre una historia natural y la historia. El cine parece así pertenecer a la dimensión cosmológica. ¿Cómo reconciliar la cosmología y la física con una historia del cine conformada con nombres propios? Es esta imposibilidad que lleva a Rancière a disputarle la lectura de Dziga Vertov a Deleuze, para retornar de la historia natural, de la luz, al comunismo y a la historia como imagen en movimiento.

Habíamos definido la fábula como “la distancia que existe entre un punto y otro de la desigualdad que Aristóteles llama “peripecia”: ya sea de clase, de cultura, de inteligencia, de belleza, etc.” Por eso el comunismo efectivo debe prescindir de la fábula. Ya que fábula implica la posibilidad de alcanzar un horizonte, de ahí que la ficción sea inseparable de una idea de promesa: de felicidad, de cambio, de emancipación, etc. Por eso, el comunismo hecha cine debe prescindir del horizonte de promesas de la fábula. Ya que para Rancière el comunismo es la afirmación inmediata de la vida unánime, en la euritmia de la vida y de las cosas. Y si la idea de comunismo ha fracasado en la modernidad es porque la ficción dramática (la fascinación, la maquinación) ha sabido incorporar con eficacia las grandes invenciones tecnológicas en su principio constructivo y no ha dejado de imponerse en la cultura de masas. La ficción, la peripecia, la fábula funcionan en la oscilación entre la pertenencia a un género y por supuesto como excepción a sus reglas. Entonces, la relación entre la fábula, la tecnología y el comunismo pasa por cómo

concebir la distancia estética. La distancia estética no implica convertir el “no saber” en saber para pasar a un estadio de mayor certeza, sino en hacer coincidir el “no saber” con el saber, como principio de incertidumbre. Vale decir, no se trata de mostrar una versión crítica del mundo, imponer una evidencia unívoca a través de una construcción virtuosa, sino explorar pequeñas tenciones, desplazar lugares, etc. Lo que podemos observar en este cambio de perspectiva es el fracaso del pensamiento crítico y los procesos emancipación de las décadas de los 60 y 70.

En la etapa de la politización del cine, la técnica cinematográfica entra de pleno a la historia materialista y en el terreno de la sospecha generalizada: no sólo las formas de representación, vale decir, las operaciones (narraciones, historias) sino también la imagen misma y su técnica. La ideología estaría así omnipresente, no sólo en el contenido y la forma sino también en la técnica de la imagen. En esta etapa, los críticos proponen una masiva deconstrucción del lenguaje cinematográfico al mismo tiempo que proponen una historia materialista del cine teniendo en cuenta que la técnica de cine y sus lenguajes responden a una demanda económica. Podemos decir que es la segunda fase del “régimen estético” en donde el cine implica una crítica de la ilusión representativa. Lo importante para nosotros es la idea misma de “crítica” como develación de las verdaderas relaciones de producción que esconden diversas forma de arte y de representación. Es en esta etapa que también surge la figura del espectador como una instancia pasiva en oposición a la acción revolucionaria. Uno de los autores que abordamos en esta perspectiva es Guy Debord, que articula su teoría alrededor del binomio apariencia/ser. Es también en esta etapa que se va a teorizar el sujeto espectador, indigno y pasivo como captado en la ideología en tanto en cuanto que desconoce los procesos significantes. El sujeto mismo es concebido como el lugar mismo de la ilusión. En esta etapa la operación crítica consiste en mostrar la transfiguración de la fábula, las operaciones estéticas y la “técnica de base” en ideología. Así, la ideología se convierte en una omnipresencia que hay que “deconstruir” para llegar a la realidad. Si en Bazin el cine podía revelar la esencia ambigua de la realidad, en esta etapa de sospecha generalizada el cine mismo, con sus contenidos, operaciones y técnicas, se convierte en la manifestación de una ilusión. En esta perspectiva el problema

consiste en que la emancipación del espectador es una suerte de horizonte al que nunca se llega. La paradoja de la emancipación consiste en que no se puede enseñar ni comunicar.

Luego de la etapa de la politización, con la crisis misma de la idea de “crítica” llegamos a la contemporaneidad. Allí, tomamos a Jacques Rancière, que con su propuesta de una filosofía de la emancipación aboga por “la igualdad de las inteligencias” y una defensa del “régimen estético”. Nuestra hipótesis central consiste en que en ciertas manifestaciones del cine contemporáneo hay una articulación y una transfiguración de la técnica de la imagen y la teoría en fábula. Para ello, pusimos en juego la relación entre la irrupción de la tecnología digital de la imagen con relación a autores como S. Freud, Walter Benjamin, Jean-F. Lyotard, Bernard Stiegler, Jean Baudrillard, entre otros, no para interpretar las películas tratadas sino que las mismas películas implica una alegorización, a través de su fábula, de la teoría y del estado tecnológico. Ciertas ficciones cinematográficas no son meros productos de innovaciones tecnológicas sino que implican una reflexión sobre estas además de que implican la teoría en sus fábulas. Entonces, no se trata de incluir la teoría y la crítica en el nivel denotativo sino articularlas en sus historias con relación al despliegue sensible de las imágenes. En algunos casos, como *Toy Story*, *The Matrix* o *Iron Man* no sólo contienen sus propios comentarios, como diría Derrida, sino que son reflexiones sobre el estado tecnológico al que podemos hacer diversas referencias teóricas. Estas “transfiguraciones”, del estado tecnológico en fábulas, creemos que tiene que ver con una etapa de transición de lo analógico a lo digital que de alguna manera fuerzan a los dispositivos de ficción incluir en sus diégesis las condiciones de producción tecnológicas y materiales. Este estado de cosas pone entre paréntesis la idea de crítica de la ideología.

Además, si establecimos un debate entre la teoría deleuziana y las críticas de Jacques Rancière es para ver en definitiva cuál es el lugar del cine en la naturaleza y en la historia. Deleuze, al no privilegiar la ruptura que implica la técnica con respecto al mundo natural no le da ninguna relevancia a la transformación del mundo histórico que implican las grandes invenciones de la segunda revolución industrial. Por su lado, las formas de integración de los objetos técnicos en la

fabulación le permiten a Rancière hacer una lectura político-histórica del cine y del comunismo. Nuestra hipótesis consiste en que si el cine clásico de Hollywood hasta Alfred Hitchcock utilizaron las grandes invenciones de la segunda revolución industrial para tejer y enlazar fábulas de maquinaciones y fascinaciones, en la contemporaneidad parte del cine masivo, además de esto, incorpora la reflexión sobre las transformaciones tecnológicas implicando las teorías de las imágenes y se convierte en su propia crítica. Sin embargo, no queremos decir que la crítica de la ideología se ha vuelto imposible en cierto cine masivo, sino que estos casos nos fuerzan a reformular el estatuto mismo del pensamiento crítico. Por nuestra parte, sólo queremos señalar una ampliación del horizonte de la ficción, que da apertura a nuevos desafíos críticos. Este fenómeno sucede en esta etapa de la primacía de la información: tanto genética como cibernética. Así, el testimonio de la crisis de la crítica coincide con la sociedad de la información.

Esta tesis explora las relaciones entre técnica, estética e ideología en el cine. Para observar estas relaciones nos centramos en dos etapas: la etapa del cine moderno que comienza en la era de la segunda posguerra y el "cine contemporáneo", asediado por la tecnología digital. Si en la etapa del cine moderno la técnica fotográfica (imagen analógica) fue fundamental para forjar una estética y una idea de mundo (ideología), la tecnología digital en el cine contemporáneo nos obliga a repensar las relaciones de la triple coordenada (técnica, estética e ideología). Planteamos como nuestra hipótesis de que el cine mainstream contemporáneo entabla una relación de transfiguración entre técnica de la imagen (digitalización), conceptos teórico-críticos y la constitución de los contenidos narrativos; vale decir, se produce una especie de conversión de las tecnologías y los conceptos en fábula cinematográfica. Asimismo, relacionamos estas características con el capitalismo actual.

Anexo: Presentación del pensamiento de Gilbert Simondon

Si elegimos terminar revisando el pensamiento de Gilbert Simondon es por dos razones: su filosofía nos permite tratar los conceptos como “virtualidad”, “devenir” y “preindividual” que Deleuze y otros autores toman para abordar diversas cuestiones. En segundo lugar, la revisión de su pensamiento nos permite ubicar la técnica en el funcionamiento social con respecto al lugar de los procesos de individuación al mismo tiempo que nos permite repensar la teoría de la alienación.

Si consideramos que Gilbert Simondon publica sus obras más importantes a fines de los 50 y principio de los 60¹⁹, su pensamiento ha estado hibernando durante varias décadas, ya que su eclosión se da a mediados de los 90. Si bien queda por estudiar las condiciones de su emergencia actual y la multiplicación de los intereses, podemos señalar que en la era de la información y la cibernética, su pensamiento de la técnica y la individuación parecen tener una nueva vigencia. Por nuestra parte, sólo queremos señalar algunos contrastes y posibles estrategias de apropiación para un uso no filosófico.

Se diría que en el pensamiento de Simondon nada está dado de antemano, por eso los procesos, las operaciones y las relaciones tienen el estatuto de realidad y son constitutivos del ser, y el ser hay que abordarlo desde el punto de vista ontogenético: ontología y ontogénesis entonces. Pero, antes de entrar en las nociones de preindividual y transindividual repasemos brevemente la noción de sustancia en el pensamiento clásico para su mejor comprensión.

La crítica de la sustancia como individuo

Según Simondon hubo dos maneras fundamentales de abordar la cuestión del individuo en filosofía: la sustancialista y la hilemorfista. En oposición a estas dos

¹⁹ Gilbert Simondon nace el 2 de octubre de 1924 y muere en febrero de 1989. Publica en 1958 su tesis adjunta: *Modos de existencia de los objetos técnicos*. Su tesis principal, *La individuación a la luz de las nociones de forma e información* se publica parcialmente en 1964 (*El individuo y su génesis físico-biológica*). En 1989 se publica la tercera parte de su tesis principal: *La individuación psíquica y colectiva*.

vías Simondon propone pensar la realidad del individuo no como una sustancia sino en su devenir, metaestable. Pero, antes veamos brevemente cómo el pensamiento clásico abordó la cuestión de la sustancia con relación a la noción de individuo. En su *Tratado de metafísica* Jean Wahl (1960) nos dice que “la sustancia es lo que se encuentra debajo de las apariencias.” Frente al devenir y a la angustia del cambio constante, los filósofos enuncian una realidad que permanece inalterada a la que llaman *sustancia*. “La idea de *stare* indica la permanencia de la sustancia y la idea de *sub* indica que esta permanencia está debajo de las cualidades que se consideran cambiantes.” Además, las sustancias se relacionan con atributos o fenómenos y se concluye que “lo que no es sustancia no tiene realidad.” Esta concepción de la realidad como aquello que permanece inalterado en el cambio, en el devenir, permite justamente pensar la sustancia como la esencia de las cosas. No hay que olvidar que aquí el conocer es conocer las sustancias. Pero, hay en el pensamiento clásico dos concepciones de la sustancia: la espiritualista y la materialista. Platón dice que no hay que buscar la sustancia entre los elementos (aire, fuego, agua, tierra) dado que la sustancia es la Idea. En cambio, Aristóteles reprocha a Platón el haber identificado lo universal o lo general con la sustancia y opone lo universal a lo individual, que no puede atribuirse. Por ejemplo, Sócrates tiene muchos atributos pero Sócrates mismo no puede atribuirse a otro, por ende Sócrates es sustancia. La sustancia para Aristóteles no es lo universal sino lo singular: es la unión de la forma y la materia. Es aquí donde nos encontramos con el hilemorfismo. En Aristóteles “la individuación se efectúa por la forma. Es la forma en la que da su unidad a la porción de la materia a la que se aplica.” Además, Aristóteles distingue también las formas puras: Dios sería la forma más elevada del espíritu. Pero si para él el alma es la realidad de un cuerpo, “*la forma no puede existir jamás independientemente de la materia, y así, de manera general su sustancia no es sustancia sin un elemento no sustancial que se le añade.*” El problema consiste en que “Aristóteles no puede decirnos realmente qué es la sustancia, no puede sostener que sea la forma sin recaer en el platonismo. Tampoco puede decir que sea la materia. Está obligado a decir que es la unión de materia y de forma. Es pues, el *individuo* (la cursiva es nuestra).” (Wahl, 1960: 61).

A partir de aquí la pregunta que recorre toda la filosofía de la Edad media sería: ¿es la materia o es la forma la que determina que haya individuos?

Pero veamos más de cerca cómo Aristóteles considera la sustancia, para ver mejor lo impensado en esta consideración del individuo.

¿Qué es la *ousía* en general? En Aristóteles la sustancia (*ousía*) puede entenderse a) como forma, b) como materia o c) el compuesto de materia y forma.

a) La sustancia es en cierto sentido la forma. La forma es la naturaleza íntima de las cosas. La esencia del hombre es su alma, esto hace del hombre un viviente racional que lo diferencia del animal. Para Aristóteles las cosas son cognoscibles en su esencia.

b) Si el alma racional no *informase* un cuerpo no habría hombre. Para que haya animal es necesario que el alma sensitiva *informe* cierta materia y si el alma vegetativa no *informase* otra materia diferente no tendríamos plantas.

c) El conjunto es la unión concreta de forma y materia. Desde el punto de vista empírico la sustancia por excelencia parece ser el individuo concreto, o sea el conjunto.

“En su significado más estricto, el ser es la sustancia, y la sustancia en un primer sentido (impropio) es materia, y en un segundo (más propio) es conjunto, y en un tercer sentido (por excelencia) es forma; por tanto la materia es ser; el conjunto es ser en un grado más alto; y finalmente, la forma es ser en su sentido más elevado.” (Giovanni Reale, 1992: 56).

Como vemos, en Aristóteles no hay una definición unívoca de la sustancia y en estas definiciones están implícitas las posturas que va a combatir Simondon, sobre todo la hilemorfista que combina en un conjunto la forma y la materia.

¿Cómo superar este dualismo de las sustancias? ¿Cómo pensar el ser en términos del devenir? Estas preguntas parecen ser los problemas de Simondon. Nosotros a su vez podemos preguntar ¿Por qué pensar el ser en término de devenir? ¿Por qué en la consideración del individuo como sustancia se “ocultan” algunas regiones del ser? Ahora bien, según Muriel Combes el pensamiento de Simondon implica una transmutación de nuestra mirada sobre el ser, que abarca el campo físico, biológico, psíquico, social y tecnológico. Es una verdadera reforma del entendimiento. En este

planteo ontológico de Simondon hay que distinguir, en primer lugar, dos planos: el ser en tanto ser y el ser en tanto individuado, dado que no hay que confundir estas dos instancias²⁰. El atomismo y el hilemorfismo parten de lo ya dado que es el individuo, pero el ser en tanto ser es lo preindividual, no hay que buscar el principio de individuación en el individuo, que se contrapone a operación de constitución e individuación como proceso.

“En lugar de captar la individuación a partir del ser individuado, es necesario captar el ser individuado a partir de la individuación, y la individuación, a partir del ser preindividual” nos dice Simondon (2005). Es acá que debemos referirnos al concepto de *ontogénesis*. La ontogénesis y la filogénesis son conceptos que provienen de la biología. Para Ernst Haeckel la ontogénesis es una recapitulación de la filogénesis²¹. Esto significa que el desarrollo de los individuos ejemplifica el recorrido de una especie. La diferencia para Haeckel entre la filogénesis y la ontogénesis consiste en que el primero se refiere al cambio y desarrollo morfogénético de las especies (proceso evolutivo), mientras que el segundo se refiere al cambio y desarrollo morfogénético del individuo o ser vivo, que va del estado embrionario a la muerte. La ley de Haeckel consiste en que el desarrollo ontogénético contiene las mismas fases evolutivas de la especie a la que pertenece el individuo. Vale decir, la ontogénesis reproduce la filogénesis. Si la teoría biológica del individuo (ontogénesis) refiere como paralelismo a su especie (filogénesis), en cambio Simondon, en tanto filósofo, remite al individuo a las potencias preindividuales y transindividuales. Lo importante aquí son las fases y los procesos. Abordar desde la perspectiva ontogenética el principio de individuación significa criticar el hilemorfismo, ya que éste determina el individuo desde el punto de vista de la forma y el contenido, olvidando el proceso, el devenir. Así, el individuo está implicado en un proceso que va de las potencias preindividuales a la transindividualidad, es decir, lo que está en juego en última instancia, podríamos decir, es el tiempo. De ahí la necesidad de operar un retorno a la búsqueda del

²⁰ Estos dos planos no parecen remitir a la famosa diferencia ontológica de Heidegger entre ser y ente, sino que hay que entenderla como relación entre potencia (ser) y acto (individuo).

²¹ https://es.wikipedia.org/wiki/Ernst_Haeckel

principio de la individuación. “El individuo sería captado como una realidad relativa, una cierta fase del ser que supone antes de ella una realidad preindividual, y que, incluso después de la individuación, no existe sólo, ya que la individuación no agota las potencialidades de la realidad preindividual.” (Combes 2017). Lo esencial aquí sería esta realidad preindividual que atraviesa a los individuos incluso una vez que ya parecen constituidos. Por eso el ser es el devenir. La crítica al hilemorfismo consiste en que un individuo físico no aparece de una vez por todas, es el resultado de un devenir que une a todas las “sustancias” en el plano de un mismo ser. Si, como vimos, para Aristóteles el alma (racional, sensitiva o vegetativa) informa distintas materias dando como resultado las distinciones en géneros y especies, en Simondon, como señala Muriel Combes, “entre lo físico y lo vital, entre lo vegetal y lo animal, no hay que buscar diferencias sustanciales susceptibles de fundar distinciones de género a especies, sino más bien diferencias de *velocidad* en el proceso de su formación (la cursiva es nuestra).” (Combes, 2017: 46). ¿Cómo explicar la realidad ontogenética del individuo? El individuo es una solución provisional que aparece como resultado de tensiones. El individuo no agota el ser, es una manera de presentación del ser que reserva potencialidad y virtualidad. No hay principio de individuación. El individuo no está dado de antemano, el pensamiento es una ontogénesis al revés.

Simondon va del método a la ontología y según Muriel Combes el postulado de la realidad de la relación “se lee como una declaración de guerra a la tradición sustancialista, a la cual debemos la incomprensión persistente de la relación, concebida como un simple vínculo entre términos que preexisten al acto de su puesta en relación.” (Combes, 2017: 26). Y luego agrega que “una sustancia aparece desde el momento en que un término se absorbe en él y, por ello mismo, oculta la relación que lo ha hecho nacer. En tanto que el ser es comprendido sustancialmente, la relación no es más que lo que une en el orden del pensamiento una sustancia con atributos o cualidades concebibles por fuera de ella.” (Combes 2017). ¿La sustancia sería así una especie de ilusión del pensamiento? ¿Esta sustancialización podría equivaler *mutatis mutandis* al fenómeno del fetichismo? La clave parece que se nos revela cuando se señala que “transparencia y opacidad no

se dejan pensar como las cualidades de una sustancia sino como características que aparecen en un sistema durante un cambio de estado. Hace falta que el ser deje de ser aprehendido como una sustancia o un compuesto de sustancias para que la relación deje de ser comprendida como lo que une en el pensamiento elementos separados en el ser.” “El ser mismo aparece desde entonces como lo que deviene *conectando*.” (Combes, 2017: 48). Podríamos decir aquí que la “desustancialización” aparece entonces como una deontología del pensamiento que intenta dar fundamento ontológico a los intangibles.

La relación transductiva

Si ya ha quedado claro que las relaciones son constitutivas del ser y de lo real, queda por revisar qué tipo de relación privilegia el pensamiento simondoniano. Lo fundamental es tener en cuenta que una relación no conecta dos términos preexistentes, “sino que nace al constituir los términos mismo como relaciones.” (Combes 2017). Si para la tradición sustancialista conocer es conocer una esencia que compromete al sujeto cognoscente y al objeto conocido (recordemos que para Descartes el *cogito* es la “sustancia pensante” en oposición a la “sustancia extensa”, que más adelante Spinoza va unir en una misma sustancia), para Simondon conocer es “una relación de relaciones”. Que el conocimiento sea una relación entre dos relaciones significa que él mismo es una relación, “es decir, existe en el mismo modo que los entes que conecta, considerados desde el punto de vista de lo que hace su realidad.” (Combes, 2017: 56). La noción de transducción es lo que permite a Simondon superar las teorías del conocimiento centrados en un sujeto constituyente: “contrariamente al fin asignado por Kant a la teoría del conocimiento, no se trata aquí de definir las condiciones de posibilidad y los límites del conocimiento, sino de acompañar mediante el pensamiento la constitución real de los seres individuados.” (Combes, 2017: 78). Es decir, si Kant fundaba el campo trascendental en el sujeto y lo dotaba de facultades (imaginación, entendimiento, razón) para marcar los límites del conocimiento y sus condiciones de posibilidad con respecto a los fenómenos y la experiencia, en Simondon lo que encontramos es la necesidad de explicar la misma ontogénesis del sujeto trascendental. Esta postura

significa que no es suficiente explicar la realidad a partir de sujetos ya constituidos (de Kant a la fenomenología) sino interrogarse cómo las operaciones de la individuación hacen aparecer lo que denominamos “objeto de conocimiento”. El misterio en todo esto sigue siendo en que una vez constituidos los individuos se borran las relaciones, vale decir, lo constituido pasa a ser lo constituyente. Que el sujeto no sea ningún punto de partida para el conocimiento significa que es sólo un tramo de los movimientos del ser. Ahora bien, si el conocimiento no conecta dos términos preexistentes, si las relaciones constituyen los términos, esto implica que el conocimiento mismo forma parte del “objeto”. Que el pensamiento pueda enunciar la no diferencia entre “metalenguaje” y “lenguaje-objeto”, que haya separación entre pensamiento y mundo y que al mismo tiempo no la haya es la consecuencia de la paradoja de la realidad de la relación. Esta realidad de la relación se puede captar incluso en la “naturaleza”. Así, la teoría de los cristales le provee a Simondon la idea de transductividad. Lo interesante es que existen fenómenos transductivos no sólo en el mundo físico sino también en el mundo biológico, psíquico y social: “Entendemos por transducción una operación, física, biológica mental, social, por la cual una actividad se propaga paso a paso en el interior de un dominio, que funda esta propagación sobre una estructuración del dominio operado de un lugar a otro: cada región de estructura constituida sirve a la región siguiente de principio de constitución, por lo tanto una modificación se extiende así progresivamente al mismo tiempo que esta operación estructurante.” (Simondon 2005). Ya en los crecimientos de cristales se puede observar así un medio metaestable. Ahora bien, esta actividad transductiva, que se da paso a paso haciendo que cada capa depositada sea la base de la siguiente fase, se da en un medio que conserva *potencialidad* y *virtualidad* que posibilitan el devenir. Este proceso se contrapone a lo estable, que es el punto máximo de la entropía.

Breve rodeo por la entropía

Para una mayor inteligibilidad podemos detenernos brevemente en la noción de entropía, que proviene de la termodinámica. Lo interesante para nosotros es que esta noción fue apropiada por la cibernética para tratar el concepto de información.

Veamos cómo este principio de degradación de la energía se relaciona con la ciencia del control que es la cibernética. Partamos pues de las dos primeras leyes de la termodinámica: “La primera de las dos leyes de la termodinámica enunciadas por Clausius define el principio de conservación de la energía; afirma que la energía del mundo es constante. Conciérne pues a la cantidad de la energía del mundo: la energía puede transformarse, pero permanece global y cuantitativamente la misma.” (Wittezaele, Jean-Jacques y García, Teresa, 1994: 118). La segunda ley concierne no a la cantidad de energía sino a su cualidad, es allí que se introduce la noción de entropía y dice: “la entropía del mundo tiende hacia un máximo”. “La propagación del calor tiende siempre a establecer una distribución homogénea de la temperatura en el cuerpo en que se produce.” (Wittezaele, Jean-Jacques y García, Teresa, 1994: 119). Esta segunda ley indica que la energía del mundo está en un proceso constante de degradación desde el punto de vista cualitativo, el advenimiento del final de los tiempos implicaría que la energía ya no puede convertirse en *trabajo* (=transformación de la energía), un mundo caótico es así un mundo sin efectos. Aquí encontramos la idea de que sólo las diferencias pueden producir un efecto. ¿Qué es el caos? Schrödinger nos dice que “el desorden que indica es en parte el del movimiento del calor, y en parte el que consiste en que diferentes tipos de átomos o de moléculas se mezclen al azar, en lugar de estar bien separados.” (E. Schrödinger 1984). El aumento de la entropía genera caos y significa que ya no podemos hacer distinciones cualitativas de la energía, es la tendencia a la homogeneización, por eso para la cibernética la información es la contracara de la entropía²². El físico Ludwig Boltzmann había establecido ya en 1894 la relación entre la entropía y la información señalando que la entropía estaba ligada a la *información que falta*. Y en 1947 Norbert Wiener en su *Cibernética* va a considerar que la información es inversa de la entropía: “Igual que la cantidad de información en un sistema es una medida de su grado de organización, la entropía del sistema es una medida de su grado de desorganización: la una es simplemente

²² A partir de estas observaciones podemos distinguir **datos** de **información**. Los datos se convierten en información sólo cuando puede producir algún tipo de efecto, ya sea pragmático, cognitivo, etc.

el negativo de la otra.” En términos simondonianos, en el proceso entrópico, el individuo biológico se reencuentra con el individuo físico, cuando pasa de la metaestabilidad a la estabilidad. Es en este proceso que podemos observar la relación transductiva, que es en parte una ley de crecimiento paralelo, que compromete al menos dos series. Concebir el ser como devenir conlleva que el individuo sea un punto de actualización de un proceso de tensiones (entropía-información) atravesado por virtualidades y potencias preindividuales. Esto significa que no sólo hay una adaptación del individuo al medio, sino constante desfases. Aquí es fundamental la resonancia interna. Dijimos que el individuo biológico es siempre metaestable hasta que muere y el individuo físico aparece cuando desaparece la metaestabilidad. De ahí que toda especialización implica una fragilización del ser que va agotando las posibilidades de actualización de nuevas reservas de energía preindividual. La muerte de un individuo no es otra cosa que el agotamiento de la capacidad de actualización de las potencias virtuales del devenir. Por eso el ser es unidad transductiva, es decir desfase, tensión. El uno adviene en el ser a través de la transducción que es operación e información. Por eso que la transducción, como modo de propagación abarca el mundo físico, biológico, mental y social. Volvemos así, por el rodeo de la entropía y la información, a la crítica del kantismo y de la fenomenología: tanto la *conciencia intencional* como *el sujeto trascendental* son punto de llegadas que desconocen las potencias virtuales que los han constituidos: la díada preindividual implica en primer lugar la condición energética y en segundo lugar el germen estructural. Ambas instancias son pre-noéticas (en el lenguaje fenomenológico), es decir, previas al pensamiento-conciencia-individuo-mundo. Podríamos decir que la consideración de las potencias virtuales preindividuales e impersonales funda un nuevo campo trascendental. Cuando Deleuze dice que “el campo trascendental real está constituido por una topología de la superficie, por las singularidades nómadas, impersonales y preindividuales” y agrega que “no nos hallamos en absoluto ante un mundo individuado, constituido por singularidades ya fijas y ordenadas en series convergentes, ni ante individuos determinados que expresan este mundo” (Deleuze 1984). Tenemos aquí las inconfundibles resonancias simondonianas.

Tecnología y alienación

Hasta aquí el título de nuestro trabajo podría ser: *virtualidad y ontología de los intangibles*. La pregunta que nos planteamos es ¿cómo apropiarnos de este pensamiento para un uso no filosófico? En esta sección sólo queremos interrogarnos sobre algunas observaciones de Paolo Virno y Bernard Stiegler con relación a la técnica y la alienación.

Se sabe que en Heidegger la esencia de la técnica no es técnica, y, según señalan sus exégetas, nuestra era es el del fin de la metafísica, que está marcada por el reinado planetario y cósmico de la técnica. (Jacques Taminiaux 1983). Por su puesto, en Heidegger se trata siempre del “olvido del ser”, y es gracias a este olvido que se tiene lugar el dominio planetario de la técnica que equivale al cumplimiento de la metafísica que concibe el ser como ente, etc. Frente a esta postura especulativa del ser que fomenta y propaga la tecnofobia, en Simondon encontramos que la esencia de la técnica es puramente técnica. ¿Pero qué es la técnica? Es “la capacidad mental de resolver problemas planteados por el mundo en forma de estructura”, nos dice Simondon. De todas maneras, Simondon prefiere hablar de “objetos técnicos”, “acto técnico” e “individuo técnico” que de técnica en general. ¿Cómo pensar la individuación técnica? En primer lugar debemos diferenciar “herramienta” del “objeto técnico”, el primero extiende el gesto manual y no posee ninguna autonomía y el segundo está más cerca del ser vivo porque está más abierto al mundo, puede recibir información y procesarla. Pero si el ser viviente es un sistema abierto en el que el mundo viene a satisfacer su apertura, en cambio las máquinas estarían asociadas a los humanos. La diferencia entre objeto técnico e individuo biológico consiste en la interioridad, en la resonancia interna, en la emoción que le da apertura a la virtualidad -la conectividad entre el individuo consigo mismo y con el mundo-, mientras que el objeto técnico no crece por sí mismo, ya que su evolución depende de las operaciones humanas. Pero, la analogía entre ambos es posible cuando se vincula a una dinámica de la individuación. Al poseer bajo nivel de indeterminación, el objeto técnico combina simplicidad técnica y fragilidad ontológica (es decir, una videocasetera difícilmente pueda convertirse en otro artefacto o para evolucionar necesita del hombre), no puede desprenderse de

la intervención humana. Esta dependencia le sirve a Simondon como crítica a la cibernética. Entonces, es preciso relacionar la técnica y la individuación con la ontogénesis. Además, las máquinas no pueden rebelarse como los animales y los hombres, ya que las máquinas dependen del ser humano completamente. Cuanto más automática, más depende del hombre. Sólo la ciencia-ficción puede imaginar una rebelión de las máquinas contra el hombre, así la tecnoesfera (universo tecnológico) no puede funcionar independientemente de los hombres. La técnica y la vida no se excluyen porque una y otra forman parte del mismo ser.

La idea de continuidad entre la instancia biológica y técnica de Simondon se expresa en Leroi-Gourhan cuando afirma que la técnica nace en el nivel perceptivo y ubica el nivel sensorial más allá de la capacidad simbólica: “Fuera de toda intervención del lenguaje, el color de la corbata sitúa a todo individuo en el seno del grupo humano con tanta precisión como la mancha roja del gorrión en una sociedad de pájaros.” (Leroi-Gourhan 1964). Es en este nivel sensorial que nacen las técnicas, esto significa que es independiente tanto de la animalidad como de la racionalidad. “Es el orden sensorial que en su momento reclama soluciones necesarias a problemas contingentes”. “Percibir es inventar una forma con el fin de resolver un problema de incompatibilidad entre sujeto que percibe y el mundo en el cual existe.” (Jorge William 2004). Podríamos decir que tanto en Simondon como en Leroi-Gourhan la técnica está en relación -de tensión y continuidad- con el campo sensorial, es decir, con la dimensión estética (entendida como discurso sobre el cuerpo y no como discurso sobre el arte). De ahí que la racionalidad no es suficiente para entender la realidad técnica porque se la tiende a identificar con la alienación. El fenómeno de la alienación, comúnmente, se la puede entender de dos maneras: la primera, cuando somos manipulados por los objetos técnicos y la segunda, cuando reproduce la lógica del amo y el esclavo. Pero, la teoría de la alienación tiene una larga historia y aquí sólo vamos a retener algunos aspectos *ad hoc* para pensar la cuestión de la alienación tecnológica. En principio, la alienación tiene que ver con una lógica de la inversión y una estructura de dominio. Cuando Feuerbach considera la religión cristiana como alienación dice que hay una inversión de sujeto y predicado, el hombre crea a Dios y una vez que sucede esto el creador pasa a ser

lo creado y lo creado el creador. Dios separado del hombre lo empieza a dominar, así el hombre se aliena en Dios y pierde su propia naturaleza. Si llevamos esta lógica en el mundo del trabajo se puede considerar que los medios de producción, que son creación del hombre, una vez creados lo dominan, por eso Marx dice que en el capitalismo el trabajo muerto (los medios de producción) domina al trabajo vivo (obrero). Para Marx el trabajo es la “actividad vital consciente” que realiza la esencia genérica del hombre, esto significa que el hombre no sólo transforma la naturaleza con su trabajo sino que también toma conciencia de esa transformación. El problema del trabajador industrial que tiene que trabajar 12h diarias para mantenerse consiste en que el trabajo ya no realiza su esencia genérica. Por eso dice Marx que el trabajo (ajustar, perforar, etc.) para el obrero industrial no tiene sentido, lo que tiene sentido es el salario. (Giuseppe Bedeschi 1972). El mayor problema de la alienación es la falta de autorrealización a través del trabajo, de ahí que los tres modelos de autorrealización para Marx sean el artesano premoderno, el científico y el artista. (Jon Elster 1992). Históricamente el arte y el pensamiento crítico se los han opuesto a la alienación pero algunos filósofos desde la década del 60 del S XX (por ejemplo Foucault) no pueden aceptar este modelo porque la crítica de la alienación implica una nostalgia de una “naturaleza perdida” por la acción de la técnica. Esta postura no se puede aceptar ya que el hombre es un ser técnico por naturaleza. Aquí vemos una de las primeras manifestaciones críticas sobre la teoría de la alienación.

De todos modos, la crítica de la alienación ha tenido distintos senderos, veamos una de las más influyentes. Según Susan Buck-Morss, en su análisis del epílogo de “la obra de arte...” de Benjamin, dice que en la alienación sensorial está el origen del goce autodestructivo. Recordemos que el texto de Benjamin, frente al manifiesto de Marinetti de la estética de la guerra, termina diciendo: “su autoalienación ha alcanzado un grado que le permite vivir su propia destrucción como goce estético de primer orden.” La hipótesis de Susan Buck-Morss consiste en que la alienación sensorial sobrevive al fascismo y se encuentra por doquier en nuestras sociedades democráticas. Pero ¿cómo se define la alienación sensorial? La alienación sensorial consiste en que lo percibido domina la percepción. Este fenómeno se puede ver en

la actualidad en las discotecas, las fiestas electrónicas, en los videojuegos, etc. Se puede decir que hay alienación sensorial cuando la técnica domina nuestra percepción y no al revés. Según Susan Buck-Morss (2005) cuando los estímulos son demasiado fuertes el sistema sinestésico no puede coordinar la percepción con la memoria y la anticipación. Por ende, la alienación sensorial es embrutecedora, implica, como diría Benjamin, un empobrecimiento de la experiencia.

Frente a la teoría de la alienación Simondon va a afirmar la necesidad del conocimiento técnico, una educación técnica, apelando un nuevo saber: la *mecanología* “funda una competencia que no es la del ingeniero (hombre de los conjuntos técnicos) ni la del obrero (hombre de elementos técnicos).”²³ La *mecanología* es el saber de los “individuos técnicos” que implica una comprensión de la técnica como proceso de concretización. Para Simondon esta competencia tiene que ver con los tiempos modernos, con el sistema técnico moderno. Lo que caracteriza a la modernidad es la aparición de las máquinas que se diferencian de las herramientas. Y la pregunta central consiste en: ¿Cómo la vida orgánica organiza lo inorgánico? Aquí lo que hace falta es un análisis ontogenético del objeto técnico industrial. En Simondon no hay “tendencia técnica” centrado en la fuente antropológica como en Leroi-Gourhan, sino una evolución centrada en el objeto técnico. El hombre ya no es el *actor intencional* sino el *operador*. Pero, el problema consiste en que en el siglo XIX, en el Occidente moderno, la cultura -sobre todo en el ámbito del arte- se ha constituido como un sistema de defensa contra las técnicas. Esta defensa se presentaba como una defensa de la humanidad, suponiendo así que los objetos técnicos no contienen realidad humana. Sin embargo, para Simondon: “si puede haber una alienación del hombre (o de la cultura) por la técnica, está causado no por la máquina, sino por el desconocimiento de su naturaleza y de su esencia.” (Simondon 2008). Así, la propuesta simondoniana para abordar la alienación parece ubicarse en el nivel cognitivo. La interrogación que debemos hacer es qué lugar ocupa el hombre dentro de los conjuntos técnicos: hoy los ordenadores y los dispositivos digitales aparecen como máquinas de alta tecnicidad

²³ Stiegler, Bernard, “La maïeutique de l’objet como organisation de l’inorganique” en AAVV, *Gilbert Simondon. Une pensée de l’individuation et de la technique*, Albin Michel, Paris, 1994.

que se definen por su apertura, esto supone al hombre como organizador permanente. Según Stiegler (1994) si hay desfase entre técnica contemporánea y la cultura es porque la cultura no ha sabido integrar una nueva dinámica de los objetos técnicos. Desde las máquinas termodinámicas a las máquinas cibernéticas, pasando por las máquinas portadora de herramientas, supuestamente, la evolución técnica es diferenciación, creador de órdenes, es neguentropía que se afirma en contra de la muerte y la entropía. La paradoja consiste en que la evolución técnica (neguentropía) implica a su vez la aceleración de la entropía, que hoy se manifiesta sobre todo en la crisis ecológica. ¿Conocer los procesos de concretización de los objetos técnicos iría en contra del fenómeno de la alienación y así posibilitar la aceptación de nuestro destino, cualquiera que fuese, incluso si es distópica?

Para Paolo Virno (2004) hay en Simondon dos tesis fundamentales: la primera consiste en que en cada sujeto, “al lado del componente individuado, persiste siempre una cuota de realidad preindividual. La segunda, la cuota de la realidad preindividual se refina y se potencia individuándose a su vez en lo colectivo, en la cooperación sociopolítica. Sólo en la praxis colectiva lo preindividual se transforma en transindividual.” Virno (2004) subraya la necesidad de distinguir trabajo de actividad técnica. El trabajo es la causa primera de la alienación y “para reducir la alienación el trabajo debe volverse actividad técnica.” La alienación sería de este modo un problema de conocimiento y de dominio. Ahora bien, desde hace unas décadas la tecnología que domina la vida social es la informática, creadora de orden, es decir, de diferencias, y tiene su función reguladora en el nivel de los conjuntos técnicos. Las máquinas cibernéticas al ser altamente indeterminadas necesitan de la regulación humana. Como señala Stiegler (1994): “El lugar del hombre está al nivel de los conjuntos, sobre los individuos, y la integración del ser técnico en la cultura, que no ha podido operarse ni en los niveles de los elementos, ni en el nivel de los individuos de manera definitiva, lo podrá con más chances de estabilidad en el nivel de los conjuntos. La realidad técnica convertida en reguladora podrá integrarse a la cultura, reguladora por esencia.” Lo que podemos ver aquí es la evolución de los objetos técnicos, neguentrópicos por excelencia, que entran en relación constante con otros sistemas: económicos, políticos y culturales. Está claro

que “según el lenguaje simondoniano, se llama sujeto a la realidad constituida por el individuo y la parte de preindividual que lo acompaña en tanto viviente.” (Combes 2017). Y es allí entre la virtualidad y la posibilidad de actualización donde debemos ubicar el problema de la alienación, es decir, en el sujeto y en los factores que impiden la realización de las potencias preindividuales, esto es, entre la dimensión técnica y la colectivización, vale decir, en su devenir transindividual. Para nosotros, no es suficiente integrar la técnica a la cultura, la alienación tecnológica depende de su relación con los sistemas económicos y políticos. Hoy los grandes estados y las grandes empresas que controlan las tecnologías de la información atentan constantemente en contra de la cuestión del *general intellect* y el obrar en comunidad. La plusvalía no sólo persiste en el mundo digital sino que se ha ampliado y el control de los estados sobre sus ciudadanos se ha extremado. Esto en cuanto a la situación de integración de las máquinas cibernéticas al campo político y económico. Por el lado del trabajo la pregunta que surge es: ¿Cómo pensar la alienación en el contexto del trabajo posfordista? Hoy si los trabajadores protestan para mantener sus condiciones laborales bajo el formato del fordismo en contra de la flexibilización neoliberal, el “comunismo liberal” (Microsoft, Google, Facebook) propone una forma del trabajo supuestamente desalienada: relaciones transversales de los puestos de mando según el proyecto, inclusión del elemento lúdico, flexibilización del espacio y del horario, etc. Sin embargo, estas características no han mejorado las condiciones del trabajo actual. Según Mark Fisher (2016). la condición psíquica, la enfermedad mental en las sociedades postindustriales es un problema estructural y político debido en gran medida por la “flexibilización laboral”. La tecnología digital con sus máquinas cibernéticas en conexión simultánea como instancia transindividual nos permite construir la idea de intelectualidad de masas: trabajo cognitivo e inteligencia colectiva. Así, la tecnología y la cultura parecen hoy más integradas que nunca. Sin embargo, el desfase, y la batalla por la alienación, se dan en el campo político y económico, dos sistemas que por el momento dominan la tecnosfera.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. *Estética del cine*; Paidós, Buenos Aires, 2002.
- AA.VV. *La postmodernidad*. Barcelona, Kairós, 1985.
- AAVV. *Gilbert Simondon. Une pensée de l'individuation et de la technique*, Albin Michel, Paris, 1994.
- AAVV, *Vidéo*, Revista Communications 48, Paris, 1988.
- Adorno, T. *Teoría estética*. Madrid, Hyspamérica, 1983.
- , *Sobre Walter Benjamin*. Madrid: Cátedra, 1995.
- Agamben, Giorgio, *Lo abierto. El hombre y el animal*, Adriana Hidalgo, Bs. As. 2007.
- , *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Rivage, Paris, 2007.
- , *Estancias*, Pre-Textos, Valencia, 1995.
- Agel, Henri, "Esthétique de l'art cinématographique des origines à 1955 et de 1955 à 1967". En Dorival, Bernard (dir.), *Histoire de l'Art 4*, Gallimard, Paris, 1969.
- Aguilar, Gonzalo, *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires. Santiago Arcos, 2006.
- Ali, Sami, "L'espace de l'inquiétante étrangeté", en AA.VV., *Le Dehors et le dedans*, Paris, Gallimard, 1974.
- Almendros, Néstor, *Días de una cámara*, Seix Barral, Barcelona, 1982.
- Alpigiano, Jean-Luc, "L'ordre et le désordre des mémoires", *Cahiers du cinéma*,
- Althusser, Louis, "Ideología y aparatos ideológicos del Estado", en *Posiciones*, Anagrama,

Barcelona, 1977.

-Amado, Ana, *La imagen justa*. Buenos Aires. Colihue, 2009.

-Anderson, Perry, *Campos de batalla*, TM, Caracas, 1995.

-----, *Los orígenes de la posmodernidad*, Anagrama, Barcelona, 2000.

-----, *Los fines de la historia*, Anagrama, Barcelona, 1997.

-Andrew, Dudley, *André Bazin*, Éditions de l'Étoile, París, 1983.

-----, *Las principales teorías cinematográficas*, G. Gili, Barcelona, 1978.

----- (Ed.), *Opening Bazin*, Oxford University Press, New York, 2011.

-Arrighi, Giovanni, *El largo siglo XX*, Akal, Madrid, 2015

-Aumont, Jacques, *Amnésias, Fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard*, POL, París, 1999.

-Badiou, Alain, *Manifiesto por la filosofía*, Cátedra, Madrid, 1990.

-----, *El siglo*, Manantial, Buenos Aires, 2005.

-----, "Le plus-de-voir [sur *Histoire(s) du cinéma* de Jean-Luc Godard]", *Art Press*, hors série, 1998.

-Ball, Philip, *Contra natura*, Turner, Madrid, 2012.

-Barthes, Roland, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Paidós, Barcelona, 1994.

-Baudrillard, Jean, *La economía política del signo*, S XXI, México, 2005.

-----, *El sistema de los objetos*, SXXI, México, 2016.

-----, *Cultura y simulacro*, Kairós, Barcelona, 2011.

-----, *El intercambio simbólico y la muerte*, Monte Avila, Caracas, 1993.

-Baudry, Jean-Louis, "Cine: los efectos ideológicos producidos por el aparato de base", en *Lenguajes*, n° 2, Bs. As., 1974.

-Bazin, André, *¿Qué es el cine?*, Rialp, Madrid, 1966.

-----, *El cine de la crueldad*, Mensajero, Bilbao, 1977.

-----, *Orson Welles*, Paidós, Barcelona, 2002.

-----, *Le cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague*, Éditions de l'Étoile, Paris, 1998.

-Benjamin, Walter, *Discursos interrumpidos I*, Taurus, Buenos Aires, 1989.

-----, *Poesía y capitalismo, Iluminaciones II*, Taurus, Madrid, 1990.

-Bellour, Raymond, *L'Entre-Images*, La Différence, Paris, 1990.

-----, *L'Entre-Images 2*, POL, Paris, 1999.

-Bertetto, Paolo, *Cine, fábrica y vanguardia*, G. Gili, Barcelona, 1977.

-Bertrand, Pierre, *El olvido. Revolución o muerte de la historia*, SXXI, México, 1977.

-Boltanski, Luc y Chiapello Eve, *El nuevo espíritu del capitalismo*, Akal, Madrid, 2010.

-Bonet Eugeni, *En torno al video*, Gustavo Gili, Barcelona, 1980.

-Bonitzer, Pascal, *El campo ciego*, Santiago Arcos editor, Bs. As., 2007.

-----, "Réalité de la dénotation", en *Cahiers du cinéma*, n° 229, 1971.

-----, "Fétichisme de la technique: la notion de plan", en *Cahiers du cinéma*, n° 233, 1971.

-----, "Hors-champ (un espace en défaut)", en *Cahiers du cinéma*, n° 234-235, 1971-72.

-----, "Le gros orteil ("Réalité" de la dénotation, 2)", en *Cahiers du cinéma*, n° 232, 1971.

-Bourriaud, Nicolas, *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009.

-Brown, Wendy, *El pueblo sin atributos*, Malpaso, Barcelona, 2015.

-Buck-Morss, Susan, *Walter Benjamin, escritor revolucionario*, Interzona, Buenos Aires, 2005.

-----, *Dialéctica de la mirada*, Visor, Madrid, 1995.

-Carlón, Mario, "Crímenes seriales: ¿cadáveres, obras o discursos?", *otrocampo.com* (yano disponible *on line*)

-Cassetti, Francesco, "Política, ideología, alternativas", en *Teorías del cine*, Cátedra, Madrid, 1994.

-Cerisuelo, Marc (ed.), *Viena y Berlín en Hollywood*, Mensajero, Bilbao, 2008.

-Charney, Leo y Schwartz Vanessa (ed.), *Cinema and the invention of modern life*, University of California Press, 1995.

-Choi, Domin, y Bermúdez, Nicolás, "A narração cinematográfica na era da imagem digital", *Significação revista de cultura audiovisual*, 2015, v. 42, nro. 43.

-Choi, Domin, *Transiciones del cine. De lo moderno a lo contemporáneo*, Santiago Arcos, Buenos Aires, 1999.

-----, "Rancière, para una filosofía de la emancipación estética", prólogo al libro *El destino de las imágenes*, Buenos Aires, Prometeo, 2011.

-----, "In Praise of Difficulty: Notes on Realism and Narration in Contemporary Argentine Cinema" en Anderman, Jens – Fernández Bravo, Álvaro (ed): *New Argentine and Brazilian Cinema. Reality Effects*, New York, Palgrave MacMillan, 2013.

-----, *El fin de lo nuevo. Un panorama aleatorio del cine contemporáneo*, Buenos Aires, Libreria, 2018.

-Combes, Muriel, *Simondon, una filosofía de lo transindividual*, cactus, Buenos Aires, 2107.

-Comolli, Jean-Louis y Narboni, Jean, "Cinéma/idéologie/Critique", en *Cahiers du cinéma*, n° 216, 1969.

-Comolli, Jean-Louis, "Le détour par le direct", en *Cahiers du cinéma*, n° 209, 1969.

-----, "Technique et Idéologie", en *Cahiers du cinéma*, n° 229, 230, 231,233, 234, 235, 241, 1971-72.

-----, *Máquina de lo visible*, en revista Artefacto, n° 1, Bs. As., 1996.

-Coriat, Benjamin, *El taller y el robot*, S XXI, Madrid, 1993.

-----, *El taller y el cronómetro*, SXXI, México, 2011.

-Clouzot, Claire, *Le cinéma français depuis la Nouvelle Vague*, F. Nathan, París, 1972.

Crary, Jonathan, *Las técnicas del observador*, Cendeac, Murcia, 2008.

-----, *Suspensiones de la percepción*, Akal, Madrid, 2008.

-Damisch, Hubert, *L'origine de la perspective*, Flammarion, París, 1993.

-Daney, Serge, *Perseverancia*, Ediciones El Amante, Bs. As., 1998.

-----, "Survivre à la Nouvelle Vague", *Cahiers du cinéma*, agosto 1999.

-----, "Les Cahiers du cinéma 1968-1977, en *La maison cinéma et le monde 1. Le Temps de Cahiers 1962-1981*, POL, Paris, 2001.

-----, "L'écran du fantasma", en *Cahiers du cinéma*, n° 236-237, 1972.

-----, "Avant et après L'image", *Revue d'études palestiniennes*, n° 40, 1991.

-----, *La Rampe*, Cahiers du cinéma - Gallimard, Paris, 1996.

-----, *Ciné Journal I*, Cahiers du cinéma, Paris, 1998.

-----, *Devant la recrudescence des vols de sac à main*, Aléas, Lyon, 1997.

-----, *L'Exercice a été profitable, Monsieur*, POL, Paris, 1993.

-----, "El amante o la ignorancia del cine", en revista *Punto de vista*, n° 44, Bs.As., 1992.

-----, *Cine, arte del presente*, Santiago Arcos editor, Bs. As., 2004.

-De Baecque, Antoine, *Cahiers du cinéma. Histoire d'une revue. Tome I: À l'assaut du cinéma*

1951-1959, Cahiers du cinéma, Paris, 1991.

-De Baecque, Antoine, *Cahiers du cinéma. Histoire d'une revue. Tome II: Cinéma, tours détours*

1959-1981, Cahiers du cinéma, Paris, 1991.

-De Baecque, Antoine, "Peut-on apprendre à voir?", *Cahiers du cinéma*, agosto 1999.

-Debray, Régis, *Vida y muerte de la imagen*, Paidós, Barcelona, 1994.

-Deleuze, Gilles, *Conversaciones*, Pre-Textos, Valencia, 1995.

-----, *La imagen-movimiento*, Paidós, Barcelona, 1984.

- , *La imagen-tiempo*, Paidós, Barcelona, 1987.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix, *¿Qué es la filosofía?*, Anagrama, Barcelona, 1993.
- De Kerckhove, Derrick, *La piel de la cultura*, Gedisa, Barcelona, 1999.
- Derrida, Jacques y Stiegler, Bernard, *Ecografías de la televisión*, Eudeba, Bs. As., 1998.
- Derry, T. K. y Williams, Trevor, *Historia de la tecnología 3*, S XXI, 2006.
- Didi-Huberman, G., *Ante el tiempo*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2005.
- , *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid, 2008.
- Douchet, J., Labarthe, A. S. y Moullet, L, "Tout a changé en Bretagne", *Cahiers du cinéma*, agosto 1999.
- Dubois, Philippe, *Video, cine, Godard*, Eudeba, Buenos Aires, 2001.
- Eagleton, Terry, *La estética como ideología*, Trotta, Madrid, 2006.
- Elsaesser, Thomas, "Identidad racial, autenticidad y exilio: Los directores alemanes y Hollywood" en Losilla, Carlos (ed.), *En tránsito: Berlín-París-Hollywood*, T & B, Madrid, 2009.
- , *A Bazinian Half-Century*, en *Opening Bazin* AAVV, Oxford University Press, 2011.
- Fisher, Mark, *El realismo capitalista*, Caja Negra, Buenos Aires, 2018.
- Foster, Hal, *Dioses prostéticos*, Akal, Madrid, 2008.
- , *Malos nuevos tiempos*, Akal, Madrid, 2017.
- , *Diseño y delito*, Akal, Madrid, 2004.
- Frank, Thomas, *La conquista de lo cool*, Alpha Decay, Barcelona, 2011.

- Freud, Sigmund, *Obras completas XVIII*, Amorrortu, Buenos Aires, 1993.
- Friedrich, Otto, *La ciudad de las redes*, Tusquets, Barcelona, 1991.
- Frisby, David, *Fragmentos de modernidad*, Visor, Madrid, 1992.
- Frodon, Jean-Michel, *La projection nationale, cinéma et nation*, Odile Jacob, Paris, 1998.
- Giedion, Siegfried, *La mecanización toma el mando*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978.
- Gille, Bertrand, *Histoire des techniques*, Gallimard, Paris, 1978.
- Hansen, Miriam, *Cine y experiencia*, El cuenco de plata, Buenos Aires, 2019.
- Harvey, David, *Breve historia del neoliberalismo*, Akal, Madrid, 2007.
- , *La condición de la posmodernidad*, Amorrortu, Buenos Aires, 2012.
- , *El nuevo imperialismo*, Akal, Madrid, 2016.
- Hauser, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte 2*, Debate, Madrid, 1998.
- Hobsbawn, Eric, *Historia del Siglo XX*, Crítica, Barcelona, 1998.
- Jay, Martin, "The Camera as Memento Mori: Barthes, Metz, and the Cahiers du cinéma" en *Downcast Eyes*, University of California Press, Berkeley, 1994.
- Jameson, Fredric, *La estética geopolítica*, Paidós, Barcelona, 1995.
- , *Una modernidad singular*, Buenos Aires, Gedisa, 2004.
- , *Teoría de la posmodernidad*, Trotta, Madrid, 1996.
- , *Marxism and Form*, Princeton University Press, 1974.
- , *Documentos de cultura, documentos de barbarie*, Visor, Madrid, 1989

- , *Signatura de lo visible*, Prometeo, Buenos Aires, 2012.
- , *El giro cultural*, Manantial, Buenos Aires, 1999.
- , *Valencias de la dialéctica*, Eterna cadencia, Buenos Aires, 2013.
- Kracauer, Siegfried, *Teoría del cine*, Paidós, Barcelona, 1996.
- Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole I. Technique et langage*, Albin Michel, Paris, 1964.
- , *Le geste et la parole II. La mémoire et les rythmes*, Albin Michel, Paris, 1965.
- Lebel, Jean-Patrick, *Cine e ideología*, Granica, Bs. As., 1973.
- Lévy, Pierre, *Las tecnologías de la inteligencia*, Edicial, Buenos Aires, 1990.
- , *¿Qué es lo virtual?*, Paidós, Barcelona, 1999.
- Lipovetsky, Gilles y Serroy, Jean, *La pantalla global*, Anagrama, Barcelona, 2009.
- , *La estetización del mundo*, Anagrama, Barcelona, 2015.
- , *La cultura-mundo*, Anagrama, Barcelona, 2010.
- , *El Occidente globalizado*, Anagrama, Barcelona, 2011.
- Lyotard, Jean-François, *Lo inhumano*, Manantial, Bs. As., 1998.
- Maldonado, Tomás, *Crítica de la razón informática*, Paidós, Barcelona, 1998.
- Malraux, André, *Las voces del silencio*, Emecé, Bs. As., 1956.
- Manovich, Lev, *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*, Paidós, Buenos Aires, 2006.

-Metz, Christian, *Ensayos sobre la significación en el cine*, Tiempo Contemporáneo, Bs. As., 1972.

-----, "Le perçu et le nommé", en *Essais sémiotiques*, Klincksieck, París, 1977.

-Miller, Jacques-Alain, "La sutura", en *Matemas II*, Manantial, Bs. As., 1990.

-Moïsi, Dominique, *La geopolítica de las emociones*, Norma, Bogotá, 2009.

-----, *Geopolítica de las series o el triunfo global del miedo*, errata naturae, Madrid, 2017.

-Moretti, Franco, *Atlas de la novela europea 1800-1900*, S XXI, México, 1999.

-----, *Lectura distante*, FCE. Buenos Aires, 2015.

-Morris, Tom y Morris, Matt, *Los superhéroes y la filosofía*, Blackie Books, Barcelona, 2015.

-Mumford, Lewis, *Técnica y civilización*, Alianza, Madrid, 1979.

-Narboni, Jean, "Le style d'André Bazin", en Bazin, André, *Le cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague*, Cahier du cinéma, París, 1998.

-Ortiz, Renato, *Mundialización y cultura*, Alianza, Buenos Aires. 1997.

-Oudart, Jean-Pierre, "La Sirène du Mississippi", en *Cahiers du cinéma*, n° 216, 1969.

-----, "Notes pour une théorie de la représentation", en *Cahiers du cinéma*, n° 230, 1971.

-----, "La suture", en *Cahiers du cinéma*, n° 211, 212, 1969.

-Parente, André, "Le cinéma de la pensée ou le virtuel en tant que jamais vu", en Eric Alliez (ed.), *Gilles Deleuze, Une vie philosophique*, Institut Synthélabo, Paris, 1998.

-Pleyne, Marcelin y Thibaudeau, Jean, "Économique, idéologique, formel...", en *Cinéthique*, n° 3, s/f.

-Pierre, Sylvie, "Le dur désir de durer", *Cahiers du cinéma*, n° 204, 1968.

-Quéau, Philippe, *Lo virtual*, Paidós, Barcelona, 1995.

-Raphael, Bertam, *el computador pensante*, Cátedra, Madrid, 1984.

-Rancière, Jacques, "La sainte et l'héritière", *Cahiers du cinéma*, n° 536, julio-agosto.

-----, "Existe-t-il une esthétique deleuzienne?" en *Gilles Deleuze Une vie philosophique*, Paris, Institut Synthélabo, 1998.

1999.

-----, "Et le cinéma continue", *Cahiers du cinéma*, n° 542, enero 2000.

-----, *El malestar en la estética*. Buenos Aires, Capital intelectual, 2011.

-----, *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial, 2010.

-----, *El destino de las imágenes*, Buenos Aires, Prometeo, 2011.

-----, "El ruido del pueblo, la imagen del arte (A propósito de *Rosetta* y de *L'Humanité*)" en A. De Baecque, *Teoría y crítica de cine. Avatares de una cinefilia*, Buenos Aires, Paidós, 2005.

-----, *Las distancias del cine*, Buenos Aires, Manantial, 2012.

-----, *La fábula cinematográfica*, Paidós, Barcelona, 2005.

-Renaud, Alain, "L'après - numérique du cinéma", *Cahiers du cinéma*, n° 550, octobre 2000.

-Rohmer, Éric, *Le goût de la beauté*, Flammarion, Paris, 1989.

-----, *Seis cuentos morales*, Anagrama, Barcelona, 1974.

-Ropars-Wuilleumier, Marie-Claire, *L'écran de la mémoire*, Seuil, Paris, 1970.

-Sadin, Éric, *La siliconización del mundo*, Caja Negra, Buenos Aires, 2018.

-Sarlo, Beatriz, "La originalidad de las Histoire(s) du cinéma" en Oubiña, David (comp.), *Jean-Luc Godard: el pensamiento del cine. Cuatro miradas sobre Histoire(s) du cinéma*, Paidós, Bs. As., 2003.

-Sartre, Jean-Paul, *Lo imaginario*, Losada, Bs. As., 1964.

-Schaeffer, Jean-Marie, *L'image précaire*, Seuil, París, 1987.

-Sennett, Richard, *El artesano*, Anagrama, Barcelona, 2009.

-----, *La cultura del nuevo capitalismo*, Anagrama, Barcelona, 2006.

-Simmel, Georg, *El individuo y la libertad*, Península, Barcelona, 1986.

-Simmel, Georg, *Sobre la individualidad y las formas sociales*, Universidad Nacional de Quilmes, Bs As., 2002.

-Simondon, Gilbert, *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, Million Paris, 2005.

-----, *El modo de existencia de los objetos técnicos*, Prometeo, Buenos Aires, 2008.

-Silverman, Kaja, "El sueño del siglo XIX", *Brumaria*, n° 1, Madrid, 2002.

- Singer, Ben, "Modernity, Hyperstimulus, and the Rise of Popular Sensationalism" en Charney, Leo - Schwartz Vanessa R. (ed.), *Cinema and the Invention of Modern Life*, University of California Press, 1995.
- Sloterdijk, Peter, *El sol y la muerte*, Siruela, Madrid, 2003.
- , *En el mundo interior del capital*, Siruela, Madrid, 2010.
- , *Sin Salvación*, Akal, Madrid, 2011.
- Sterritt, David, *Jean-Luc Godard, Interviews*, University Press of Mississippi, 1998.
- Stiegler, Bernard, *La technique et le temps 1*, Galilée, Paris, 1994.
- , *La technique et le temps 3*, Galilée, Paris, 2001.
- Tesson, Charles, "Idée du cinéma, idée du monde", *Cahiers du cinéma*, agosto 1999.
- Truffaut, François, *El placer de la mirada*, Paidós, Barcelona, 1999.
- Virilio, Paul, *Guerre et cinéma I*, Cahiers du cinéma, Paris, 1991.
- Virno, Paolo, *Gramática de la multitud*, Colihue, Buenos Aires, 2003.
- , *Y así sucesivamente al infinito*, FCE, Buenos Aires, 2013.
- , *Cuando el verbo se hace carne*, Cactus, Buenos Aires, 2003.
- Wahl, Jean, *Tratado de metafísica*, FCE, México, 1960.
- William Montoya Santamaría, Jorge, "Aproximación al concepto de *analogía* en la obra de Gilbert Simondon", *Co-herencia* n° 1 Vol. 1 julio-diciembre 2004.
- Wollen Peter, *El asalto a la nevera*, Madrid, Akal, 2006.
- Žižek , Slavoj, *El sublime objeto de la ideología*. México, SXXI, 1992.

- , *Mirando al sesgo*. Paidós, Buenos Aires, 2002.
- , *Las metástasis del goce*. Paidós, Buenos Aires, 2003.
- , *Viviendo en el final de los tiempos*, Akal, Madrid, 2012.
- , *La nueva lucha de clases*, Anagrama, Barcelona, 2017.
- , *La permanencia en lo negativo*, Godot, Buenos Aires, 2016.
- , *Acontecimiento*, Sexto piso, México, 2015.
- , *Órganos sin cuerpo*, Pre-Textos, Valencia, 2006.
- , *¡Goza tu síntoma!*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1994.
- , *Bienvenidos al desierto de lo real*, Akal, Madrid, 2008.
- , *Arriesgar lo imposible*, Trotta, Madrid, 2006.
- , *Repetir Lenin*, Akal, Madrid, 2004.