

**JUAN DAVID CÁRDENAS, PH.D.**

# **ANOTACIONES SOBRE EL CINE**

**UNA APROXIMACIÓN MATERIALISTA AL  
SÉPTIMO ARTE COMO ARTE INDUSTRIAL**





# **ANOTACIONES SOBRE EL CINE**



# **ANOTACIONES SOBRE EL CINE**

**UNA APROXIMACIÓN MATERIALISTA AL  
SÉPTIMO ARTE COMO ARTE INDUSTRIAL**

**JUAN DAVID CÁRDENAS, PH.D.**

 CORPORACIÓN UNIVERSITARIA

**UNITEC**

791.43  
C17a

Cárdenas, Juan David. Ph.D  
Anotaciones sobre cine : una aproximación materialista al séptimo arte como arte industrial ; Juan David Cárdenas. Bogotá, Corporación Universitaria Unitec, 2018. 102 p.

ISBN 978-958-9020-05-0

1. INDUSTRIA DEL CINE 2. TÉCNICA CINEMATOGRAFICA  
3. CINE -- CULTURA. Tit

© Corporación Universitaria Unitec® 2018. Todos los derechos reservados.

*Ninguna parte de este libro puede ser reproducida o utilizada de ninguna forma o por ningún medio, sea electrónico o mecánico, sin permiso escrito por parte del editor.*

**ISBN (obra impresa):** 978-958-9020-05-0

**ISBN (obra digital):** 978-958-9020-06-7

Primera edición 2018

#### **Consejo Editorial Corporación Universitaria Unitec**

Carlos Alfonso Aparicio Gómez

*Rector*

Camilo Rizo Parra

*Vicerrector Académico*

Martín Edilberto Quevedo Bermúdez

*Director Centro de Investigaciones*

David Arturo Acosta Silva

*Jefe del Departamento de Publicaciones*

#### **Edición**

Departamento de Publicaciones

Corporación Universitaria Unitec

Calle 76 N.º 12-58, segundo piso

Bogotá, D. C., Colombia

Correo electrónico: david.acosta@unitec.edu.co

#### **Producción editorial**

David Arturo Acosta Silva

#### **Corrección de estilo**

Marcela Garzón Gualteros

#### **Fotografía cubierta**

*Sin título*

© Tomás Castelazo, [www.tomascalcastelazo.com](http://www.tomascalcastelazo.com)

Vía Wikimedia Commons

Impresa bajo licencia Creative Commons CC BY-SA 4.0

#### **Diseño y diagramación**

Taller de edición • Rocca® S. A.

Carrera 4aA N.º 26A-91, of. 203 Tel./fax: 243 2862 - 243 8561

#### **Preprensa e impresión**

Imagen Editorial S. A. S.

Calle 35 sur N.º 72 L - 63

Tel.: 311 239 6094

*Impreso en Colombia / Printed in Colombia*

# CONTENIDO

## PRÓLOGO

### **IR AL CINE**

MAURICIO DURÁN CASTRO

9

## INTRODUCCIÓN

17

## CAPÍTULO I

### **BREVES APUNTES SOBRE EL CINE COMO DISPOSITIVO**

21

## CAPÍTULO 2

### **APORTES SOBRE LA MERCANCÍA CINEMATOGRAFICA Y SU FETICHISMO**

37

#### **FETICHE Y FANTASMAGORÍA**

40

#### **TÉCNICA, IDEOLOGÍA Y PROGRAMA**

47

**CAPÍTULO 3**

**APUNTES SOBRE LA TÉCNICA  
CINEMATOGRAFICA Y SU MAGIA:  
LOS NUEVOS OJOS DEL HOMBRE  
MODERNO**

**65**

**CAPÍTULO 4**

**BREVES ANOTACIONES  
CRÍTICAS SOBRE EL CINE COMO  
OBJETO DE GESTIÓN CULTURAL**

**89**

# PRÓLOGO

## IR AL CINE



El cine nos explica como sociedad. Antes que en su representación de las acciones de la vida pública o privada, o en sus retratos de los grandes y pequeños protagonistas de la historia, es el cine mismo el producto más (e)vidente, el más diciente resultado de los más grandes anhelos científicos, políticos o económicos de su sociedad. Volvamos al Godard de *Histoire(s)* para comprender «qué es el cine: nada. ¿Qué es lo que quiere?: todo. ¿Qué puede hacer?: cualquier cosa» (1988-1998). Para conocerlo no habremos de fijarnos tanto en la(s) historia(s) que ha querido contar: «todo», sino en lo que ha podido hacer y es: «alguna cosa», y en cómo esta es la historia moderna. Más allá de las intenciones de sus autores, productores, comerciantes y de los deseos de su público, más allá de sus películas el cine ya es todo aquello que él mismo busca ocultar en sus estrategias

de transparencia. El cine no es otra cosa que su imagen técnica, y es esta condición la que mejor le permite mostrar su contexto social.

El cine es el artefacto ideológico por excelencia de la modernidad: de la ambición científica por medir y controlar; de los distintos momentos de la Revolución Industrial; de la explosión y expresión de las inmensas masas urbanas; de las manipulaciones, pero también de las transformaciones sociales; de las nuevas formas de control político; de la globalización de sus mercados. Pero el cinematógrafo es también —junto con la fotografía—, el aparato que ha obtenido las imágenes más certeras de su sociedad: del veloz desarrollo de medios de transporte y comunicación; de la adquisición de nuevos hábitos y consumos por sus contemporáneos; de los secretos sueños y deseos de un público multitudinario; de un devastador progreso técnico al servicio de las grandes guerras; de los inmensos flujos y acumulaciones de capital y de su desigual reparto; de luchas comunitarias por alcanzar libertades y transformaciones sociales; de su circulación mundial y su influyente exhibición masiva. El cine debe entenderse como el dispositivo eficaz de las sociedades disciplinarias que lo vieron nacer y de las sociedades de control que contribuyó a instaurar: las que desarrollaron

sus aparatos técnicos y formas de producción; que fundaron la división del trabajo y la explotación laboral que lo produce; impusieron sus formas de circulación y exhibición, y en sus productos las estrategias de adicción y alienación para sus públicos masivos; de las grandes inversiones y recuperación del capital; de las políticas públicas frente a las necesidades políticas; de la crítica e historia del cine. Un dispositivo que articula todo el conjunto de tecnologías, esfuerzos y prácticas humanos; economías, leyes y organizaciones empresariales; políticas sociales, culturales y académicas, para incidir y expresar la vida social, política, económica, cultural y doméstica del hombre contemporáneo. Todo esto puede verse en detalle en las distintas etapas de su cadena de producción, circulación y consumo: producción basada en las plataformas de ensamblaje industrial y la especialización de los oficios; circulación de capital y productos que evidencian los alcances del mercado capitalista mundial; consumos masivos con beneficios económicos y políticos para reinvertir en su industria. Es producto ejemplar de la civilización moderna: de la Revolución Industrial, la economía capitalista y el control social a partir de los consumos.

A través de cuatro breves artículos, Juan David Cárdenas desarrolla la idea de un invento científico, un

producto industrial, un negocio capitalista y la construcción de su público, observando cómo subyace la ideología que sostiene los presupuestos económicos y políticos de una sociedad. Devela la ideología implícita en la técnica del cine, como lo hicieron en los años sesenta y setenta Christian Metz, Jean Louis Comolli, Jean Narboni o Noel Burch. Pensar el cine no como un medio neutro y transparente por el cual circulan mensajes, relatos y enunciados, sino estos como imágenes diagnósticas, huellas del mismo medio y la ideología que encarna. Así, la primera labor de un cine realmente político es desocultarla. Esto busca también la *aproximación materialista* a un arte industrial que realiza Cárdenas: mirar desde el siglo XXI la ideología del siglo XIX que hizo posible el arte del siglo XX. En «Breves apuntes sobre el cine como dispositivo» se explica la noción de dispositivo y su estrategia del ocultamiento, donde se ha normalizado la experiencia de *ir al cine*, naturalizando así el espectáculo como si fuera la verdad, haciéndonos pensar en un hombre que regresa voluntariamente a las cadenas de la caverna platónica en busca de los placenteros engaños que representan las sombras proyectadas en sus paredes. Luego aborda los productos del dispositivo: la «mercancía cinematográfica y su fetichismo», para

pensarlos desde los términos acuñados por Marx y Benjamin. Las películas, como «mercancías» y «fetiche» del cine, ocultan sus condiciones de producción para capturar y controlar los movimientos tanto productivos como emancipatorios de la clase obrera que apenas se está formando. En otros apuntes más «sobre la técnica cinematográfica y su magia», examina cómo la ciencia y la magia no están tan alejadas como supone el pensamiento moderno, sino que surgen de estrategias cercanas: como un espectáculo, el experimento científico es una «puesta en escena» ante los ojos del hombre moderno. En esta alianza el cine obtiene su credibilidad y poder social. Finalmente, en «Breves anotaciones críticas sobre el cine como objeto de gestión cultural», busca la idea de «cultura» en las ciencias sociales, en la antropología y la etnología que estudian las comunidades premodernas, en pleno nacimiento de las modernas masas urbanas. Así, medios como la fotografía y el cine encuentran un lugar privilegiado tanto para la etnología visual, como para la sociología y la psicología de masas.

Cárdenas «va al cine» como un filósofo: no listo a desentrañar las intrigas narrativas ni a sumergirse en el suspenso que brinda la película, sino con la mirada distraída y curiosa con la que pudiera asistir un «salvaje» a

este moderno ritual. El cineasta tailandés Apichatpong Weerasethakul explica cómo en el origen de sus imágenes está la experiencia de «ir al cine», para mirar hacia atrás dónde vienen las imágenes cinematográficas, la luz atravesando la sala oscura, y no hacia la pantalla donde la luz se estrella en relatos convencionales. Es la misma forma en que Foucault o Deleuze «van al cine»: sus miradas giran 360° desde la pantalla (atravesando la oscuridad que hace posible la proyección de luz y de imágenes, buscando en las cortinas, la disposición de la silletería, la mirada atónita de los espectadores, la ubicación de los parlantes, el haz de luz que proviene de la boca de la cabina de proyecciones, los tenues avisos de salida, el marco de la pantalla), hasta volverse a encontrar con la proyección de las imágenes en movimiento. En este giro se busca comprender el conjunto del dispositivo ilusionista que propicia la experiencia cinematográfica, la ideología de su técnica, el objeto que desde todas sus caras y simultáneamente — como el *aleph* borgiano—, da cuenta de su sociedad.

Sin citar más de dos cineastas, sino más bien a filósofos y teóricos del cine y los medios de comunicación: Walter Benjamin —circulando por todos los capítulos—, Michel Foucault, Guy Debord, Theodor Adorno, Paul Virilio, Noel Burch, Alain Badiou, Jacques Ranciere,

Jonathan Crary, Andre Bazin, Jean Louis Comolli, Susan Sontag, Lev Manovich, David Bordwell, Giorgio Agamben, Vilém Flusser, David Oubiña y los *Estudios de cine* de Gilles Deleuze —de donde salen y regresan la filosofía y el cine—, Cárdenas nos habla de los diferentes espacios donde se hace el cine, sus fábricas y supermercados, sus negociaciones y transacciones, sus historias y el imaginario de sus espectadores. Pero al leerlo es inevitable evocar y repensar tantas imágenes concretas de películas y nombres de cineasta, autores que han pensado el cine en sus imágenes en movimiento: Auguste Lumiere, Georges Méliès, Thomas Alba Edison, David Griffith, Fritz Lang, Sergei Eisenstein, Dziga Vertov, Charles Chaplin, Buster Keaton, Alfred Hitchcock, Roberto Rossellini, Michelangelo Antonioni, Pier Paolo Pasolini, Jean Luc Godard, Peter Watkins, Harun Farocki, Abbas Kiarostami, Octavio Getino y Fernando Solanas, Raúl Ruiz o Apichatpong Weerasethakul. A través de aquellos pensamientos y de estas imágenes, el «ir al cine» a cine se convierte en una experiencia excitante y reveladora para comprendernos y comprender el mundo en que vivimos.

**MAURICIO DURÁN CASTRO**  
DIRECTOR MAESTRÍA EN CREACIÓN AUDIOVISUAL  
PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA

## REFERENCIA

Godard, J.-L. (Director). (1988-1998). *Histoires du cinema* [cinta cinematográfica, editada en 4 DVD]. Francia, Suiza: Canal+, Centre National de la Cinématographie, France 3, Gaumont, La Sept, Télévision Suisse Romande, Vega Films.

# INTRODUCCIÓN



a idea del arte como un ámbito separado de la vida y la idea del artista como una subjetividad superior, elevada por su sensibilidad y capacidad expresiva, se consolidaron a plenitud en el romanticismo. Para finales del siglo XVIII e inicios del XIX, la idealización de la emotividad subjetiva se ofrecía como un acto de resistencia al predominante racionalismo de la ciencia y al emergente pragmatismo de la sociedad industrial en gestación. La reafirmación del individuo en su singularidad suponía la negación de una sociedad tendiente a la estandarización de sus objetos y de sus sujetos. La elevación de la singularidad del artista era, entonces, la forma de resistencia simbólica por excelencia. De ahí que el genio creador se definiera en su humanidad y a través de su obra como un proscrito cuyo aislamiento sería síntoma de su ser genuino. En un mundo de desarraigados, de

obreros y de sujetos escindidos, el aislamiento del artista sería indicio de su inusual integridad ética y estética. En el contexto de la naciente sociedad de masas el artista se define por el rechazo, personal y creativo, de la alienada sociedad de los uniformados. Por estos motivos, él no sería un «cualquiera», sino más bien un redentor. El artista sería un *mesías* y su obra el decálogo para la salvación de los perdidos.

No obstante, visto desde la perspectiva del capitalismo industrial tardomoderno, estas consignas, lejos de ser contestatarias, no son más que el insumo perfecto para la consolidación de los valores elitistas de una sociedad ávida de mercancías singularizadas. El capitalismo contemporáneo ha aprendido a inyectar el hálito de las obras de arte a las cosas, revistiendo así los productos del trabajo asalariado con un aire de distinción que los eleva de simples mercancías a marcas, esas promesas de un estilo de vida encarnado en un logo. Con ello, los objetos se glorifican y las personas tienen que alcanzarlos, al modo de la nueva marca de carros que tiene un logotipo en escritura a mano alzada, como si se tratara de la firma que acompaña a un Rembrandt.

Corresponde a la crítica del arte y de la cultura de masas del presente revisar estos presupuestos para

encontrar una noticia reveladora, a saber, que la obra de arte y el genio creador, con toda su ideología, lejos de ofrecer resistencia al régimen de las mercancías contemporáneas lo realiza, lo perfecciona. Habitamos en la era de la instrumentalización de eso que Walter Benjamin denominó como *aura*. Además, el aura que sobrevive artificialmente hoy día en las cosas no es solo una idea; es, desde su base, una praxis social. En la actualidad los objetos, con todos sus revestimientos e idealizaciones, hacen parecer que nuestra pequeña sed es grosera en relación con lo que podríamos beber y nuestro egoísmo ingenuo ante todo aquello de lo que podríamos apropiarnos. El aura supone el *ethos* de una gozosa ansiedad.

Para ver esto no hay que ir a las galerías y los museos; no hay que tener charlas muy elaboradas con los expertos en técnicas y estilos. Por el contrario, estas experticias suelen repetir el oficialismo de los libros de texto que se enseñan en las academias por las que suelen pasar los futuros ministros de Cultura y administradores del arte. La teoría del arte, tanto como el arte mismo, suelen defender su propio elitismo. Es necesario más bien atender la voz de las manifestaciones sociales ordinarias que dejan ver, como un síntoma da noticia de la enfermedad, lo que las formas más conscientes de la teoría y

la praxis ocultan por principio. Es en los fenómenos más superfluos pero más usuales en los que, como en los actos fallidos para Freud, se ponen en evidencia nuestras tendencias más inconscientes e inconfesables. El cine, arte por excelencia del siglo pasado, es probablemente uno de estos síntomas de nuestro inconsciente moderno.

De eso se trata este texto. Esta revisión materialista del cine se propone examinar los presupuestos más inconscientes de nuestro presente. Esta revisión materialista busca llevar al diván a la modernidad, esa era en la que las imágenes técnicas circulan como el dinero y las mercancías se confunden con su idea.

# CAPÍTULO I

## BREVES APUNTES SOBRE EL CINE COMO DISPOSITIVO<sup>1</sup>

cientemente fue traducido al español el libro de Patrice Maniglier y Dork Zabunyan titulado *Foucault va al cine* (2012). Se trata de un texto que intenta emparentar dos escenarios que tradicionalmente no han sido puestos en estrecha relación: el cine y el pensamiento foucaultiano. Como señalan los autores en la introducción del texto, los puntos de contacto entre ambas esferas son escasos en comparación con otros espacios de encuentro que ha tenido la obra de Foucault con la estética. El hecho de que hayan tenido que pasar veinte años de su desaparición para que la cinemateca

---

1 Originalmente publicado bajo el título «Biopolítica, cine y dispositivo» en el libro *Pensamiento artístico*. Copyright 2015, Juan David Cárdenas y Corporación Universitaria Unitec. Reimpreso con permiso de los titulares de los derechos de autor.

francesa llevara a cabo la primera versión de un festival dedicado a la relación entre este autor y el séptimo arte es manifestación de la falta de material para hacer realidad este maridaje. Aunque es innegable que la reflexión filosófica ha hecho del cine un aliado entrañable durante las últimas dos décadas, la figura de Foucault difícilmente parece útil para enriquecer esta reflexión.

En general, como señalan los autores de *Foucault va al cine*, los pocos esfuerzos por emparentar al filósofo francés con la cinematografía se limitan a un par de artículos y entrevistas en las que la discusión se concentra en el posible influjo que cierta forma de lo cinematográfico podría llegar a ejercer sobre la historia como disciplina, sus mecanismos para narrar las formas del pasado y su relación con el presente, la cual parece ser más ocasional que necesaria.

Adicionalmente, teniendo en cuenta el llamado de atención de Jonathan Crary (2008), debemos recordar un breve pero contundente fragmento de *Vigilar y castigar* (1984), en el que Foucault insiste en la prioridad que tiene el dispositivo disciplinar panóptico sobre las formas del espectáculo dentro del panorama político presente. Para Foucault (1984) las estrategias de vigilancia sobre los cuerpos tienen un poder explicativo mucho mayor en la

modernidad que las maneras espectaculares de orientar las almas a través de la imagen. Sus palabras son inequívocas: «nuestra sociedad no es la del espectáculo, sino la de la vigilancia (...) No estamos ni en las gradas ni en la escena, sino en la máquina panóptica» (p. 220). Tal como sugiere Crary, Foucault hace referencia subrepticia al texto de Guy Debord *La sociedad del espectáculo* (2000), pero su referencia es excluyente y hasta despectiva. Crary lo expone de este modo:

Podemos imaginarnos fácilmente el desdén de Foucault, quien había escrito una de las mejores meditaciones en torno a la modernidad y el poder, hacia cualquier uso superficial y simplista del «espectáculo» como explicación válida para comprender cómo las masas son «controladas» o «embaucadas» por las imágenes de los medios. (p. 37)

Desde la perspectiva del análisis del poder, la teoría ordinaria del espectáculo resulta superflua en tanto procede por generalizaciones y, en consecuencia, carece del tacto del análisis discursivo e institucional que caracteriza trabajos tan agudos como *Vigilar y castigar*. La categoría «espectáculo» suele ser usada como mecanismo de generalización de los procedimientos alienantes de

la modernidad, sin lograr hacer visible en ningún punto los medios concretos por los cuales los hombres son sujetados. De este modo, de acuerdo con el diagnóstico político de la modernidad desde la perspectiva foucaultiana, el filósofo francés tendría muy pocas razones para hacer de la cinematografía su objeto. Aparentemente entre el panóptico y la pantalla no hay puntos de encuentro, así como entre la máquina disciplinar y la industria del entretenimiento no hay puentes.

No obstante, Crary (2008) —el mismo que repara en el fuerte señalamiento de Foucault contra las teorías del espectáculo— nos ofrece herramientas para ver una continuidad entre estos extremos que hemos asumido tan alejados. Sus palabras de nuevo nos traen una gran iluminación:

La oposición foucaultiana entre vigilancia y espectáculo parece pasar por alto hasta qué punto pueden coincidir los efectos de estos dos regímenes de poder. Al emplear el panóptico de Bentham como objeto teórico de vital importancia, Foucault subraya incesantemente los modos en que los sujetos humanos se convierten en objetos de observación, bajo la forma de control institucional o de los estudios científicos del comportamiento; pero deja de lado las nuevas

formas mediante las que la propia visión se convirtió en un tipo de disciplina o modo de trabajo. (p. 38)

El genio de Crary consiste en establecer las condiciones de continuidad entre las tácticas de observación y vigilancia de los sujetos en el panóptico y las técnicas de normalización de su mirada en el caso del espectador atento. En ambos casos, en el sujeto vigilado y en el sujeto espectador, operan distribuciones tácticas y mecanismos de subjetivación vecinos. Para él, los dispositivos modernos de medición y teorización de la percepción y de captación de la atención implican estrategias de sometimiento —de los cuerpos y de sus fuerzas—, que coinciden con el espíritu de las tácticas disciplinares descritas en la obra foucaultiana. Así, «la cultura de masas no se organizó a partir de un espacio secundario o superestructural de la práctica social; estaba completamente inserta en las mismas transformaciones apuntadas por Foucault» (Crary, 2008, p. 38).

Aunque el espectáculo, tal como es descrito por Debord (2002), solo aparecerá hasta más de un siglo después del despunte de las sociedades disciplinares descritas por Foucault, la prehistoria de sus procedimientos de regulación de los cuerpos a través del cálculo, así como de la

normalización de la percepción y la atención, se puede rastrear hacia un conjunto de prácticas y discursos análogos y contemporáneos a los señalados por el autor de *La historia de la sexualidad*. Así, de un modo similar al que son sometidos los cuerpos en la prisión, el psiquiátrico o la fábrica, la percepción y la atención son normalizadas en beneficio del incremento de la productividad del trabajador, de la concentración del estudiante en la escuela o de la regulación del comportamiento del espectador. Las tácticas por las que estas formas de la atención y la percepción son reguladas están en la base de los dispositivos técnicos que revolucionaron nuestra relación con la imagen y, posteriormente, introdujeron en nuestras vidas las formas contemporáneas del espectáculo. Estos son experimentos científicos similares, son prácticas discursivas análogas y son instituciones paralelas a las descritas por Foucault. Todos ellos juntos están en la base histórica de la implementación de las técnicas y los aparatos disciplinares que luego se prolongarían en mecanismos de captación de la atención del espectador. De tal manera, «la idea de atención es un signo de la reconfiguración de esos mecanismos disciplinarios» (Crary, 2008, p. 77). En ambos casos se trata de un entramado de instituciones, de prácticas y de formas de saber-poder

que se articulan en beneficio del poder, bien sea disciplinarizando la vida a través de la vigilancia o por medio de la normalización de la experiencia.

Es en este punto donde podemos empezar a establecer una relación estrecha entre el pensamiento foucaultiano y el cine como objeto de análisis. La utilidad del proyecto teórico de Foucault radica, para nosotros, en que abre la posibilidad de pensar el cine desde la perspectiva de un análisis de las instituciones, prácticas, procedimientos técnicos y discursos, los cuales han naturalizado ciertas maneras de la producción cinematográfica, así como las formas y contenidos de las películas. Dado que reconocimos una continuidad entre los dispositivos disciplinares y los espectaculares, para el caso concreto del cine se hace posible su análisis en términos de un *dispositivo*, es decir, en tanto que este es un entramado de discursos y prácticas institucionalizados con miras a la normalización de los cuerpos y sus capacidades de atención y percepción.

En esta medida, nos interesa sostener que el cine se comporta como arte industrial desde el momento en que se articuló históricamente como un dispositivo; es decir, en la medida en que se compuso de una serie de elementos tanto prácticos como técnicos y discursivos en una

mezcla donde estos se alternan, se integran e intercalan de maneras diversas, no necesariamente sistemáticas y en permanente transformación, posibilitando relaciones hegemónicas, así como mecanismos de exclusión y de poder. Gilles Deleuze (2007), en su caracterización de lo que es un dispositivo, lo asimila a una madeja por su comportamiento heterogéneo y multilíneal. Un dispositivo intercala componentes de naturalezas completamente distintas, de tal modo que en él se pueden articular prácticas pedagógicas con discursos económicos y, a la vez, con consideraciones industriales y fenómenos estéticos. Las palabras mismas de Foucault ofrecidas en una entrevista en 1977 y recuperadas por Giorgio Agamben (2011) son definitivas:

Lo que trato de indicar con este nombre es, en primer lugar, un conjunto resueltamente heterogéneo que incluye discursos, instituciones, instalaciones arquitectónicas, decisiones reglamentarias, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas, brevemente, lo dicho y también lo no-dicho, estos son los elementos del dispositivo. El dispositivo mismo es la red que se establece entre estos elementos. (p. 250)

Además, en la misma medida en que el dispositivo se compone de elementos heterogéneos, constituye un articulado jerarquizado y hegemónico. Es decir, en un dispositivo lo heterogéneo se articula según una distribución que favorece ciertos ejercicios de poder: «el dispositivo siempre tiene una función estratégica concreta y siempre se inscribe en una relación de poder» (Agamben, 2011, p. 250).<sup>2</sup> De este modo sostendremos que, así como en la cárcel o en la escuela, en el dispositivo cinematográfico se pueden rastrear distribuciones de poder, jerarquías y hegemonías a través no ya de estrategias de vigilancia y sometimiento de los cuerpos, sino

---

2 Es importante señalar entonces que la experiencia del espectador tiende a ser gobernada, o al menos orientada, por las formas estandarizadas de este dispositivo. Los modos en que el espectador percibe el espacio en su funcionalidad narrativa, los objetos en su expresividad psicológica, el tiempo en su progresión lógico-causal y hasta el sonido en su poder de sobrecodificación emocional de la imagen, no son simples modalidades subjetivas de la experiencia. Comprender el cine como un dispositivo nos hace sensibles a los mecanismos de normalización de la experiencia que no se explican por las formas subjetivas singulares de experiencia, sino por las estrategias concretas, pero de largo alcance, con las que se regula la subjetividad. En suma, la teoría del dispositivo no congenia con un subjetivismo de la recepción individual del espectador.

más bien por medio de mecanismos de concentración de la atención y regulación de la percepción, que apuntan a producir cierto tipo de cuerpos y subjetividades.

Sin embargo, debemos aclarar algo: un dispositivo no es ilusorio o pura ideología; no es la pura negación de la libertad de los hombres. Siempre vivimos entre dispositivos, entre la familia y la escuela, entre el Estado y la vida privada. Llegamos a ser sujetos en el seno de los dispositivos que nos acogen: «pertenecemos a ciertos dispositivos y obramos en ellos» (Deleuze, 2011, p. 310). El problema, entonces, no es en principio el dispositivo, sino más bien su naturalización, la naturalización de sus presupuestos, esto es, de sus distribuciones y exclusiones. Así, el peligro se hace extremo cuando el dispositivo se oculta y se rehúsa a pasar por tal. Y el mecanismo por el cual un dispositivo se naturaliza consiste fundamentalmente en constituir su propio discurso de verdad. Los dispositivos de poder se incrustan en las prácticas sociales y discursivas de una colectividad, siendo avalados en unas ciertas formas de saber-verdad que los respaldan. Foucault (2001) lo expone de la siguiente manera:

Las múltiples relaciones de poder atraviesan, caracterizan y constituyen el cuerpo social; ellas no se

pueden disociar, ni establecer, ni funcionar sin una producción, una acumulación y una circulación de discurso verdadero. No hay ejercicios de poder sin una cierta economía de los discursos de verdad funcionando en, a partir y a través de ese poder. (p. 176, traducción propia)<sup>3</sup>

En los dispositivos hay juegos discursivos que desempeñan el papel estratégico de consolidación de una verdad que respalda y legitima las prácticas de poder. En esta medida, los discursos mismos son ejercicios del poder, estrategias de dominación encarnadas en la palabra. Para el caso cinematográfico, podríamos decir que el papel que ha cumplido el grueso de los estudios históricos y teóricos en la producción de esta «verdad» del cine es definitiva y muy escasamente señalada.

Así, tras nuestro abordaje foucaultiano al cine, entendemos que el dispositivo cinematográfico no solo se

---

3 «Des relations de pouvoir multiples traversent, caractérisent et constituent le corps social; elles ne peuvent pas se dissocier, ni s'établir, ni fonctionner sans une production, une accumulation, une circulation du discours vrai. Il n'y a pas d'exercice du pouvoir sans une certaine économie des discours de vérité fonctionnant dans, à partir de et à travers de ce pouvoir».

hace explícito en las salas de negociaciones de los productores y los exhibidores, o en las restricciones de los censores, sino que se perpetúa implícitamente en los más diversos escenarios del amplio mundo cinematográfico. Desde la enseñanza en las escuelas y los libros especializados, hasta las críticas de los expertos en la prensa y los jurados en los festivales, pasando por los fondos estatales de financiación cinematográfica con sus jurados expertos, e incluso pasando por las figuras jurídicas que respaldan los derechos de autor o ponen restricciones a la importación de películas foráneas, hay todo un dispositivo de prácticas y discursos ampliamente diseminados que insisten en estos presupuestos cinematográficos, perpetuando todo su poder de regulación. La cinematografía es un dispositivo que va más allá de las películas y, en consecuencia, sus presupuestos naturalizados deben ser estudiados en toda la magnitud de la vida social de un filme.

De hecho, la reducción del cine al conjunto de las imágenes proyectadas sobre la pantalla no es más que la última y más eficaz de las estrategias por las cuales el dispositivo se naturaliza. El imaginario según el cual las películas son objetos separados del orden de las relaciones de poder de la vida ordinaria, debido a su carácter

artístico o cultural, solo permite que sobre ellas recaiga la idea de que fueron producidas de manera espontánea por la generosidad creativa del genio del artista. En otras palabras, la naturalización de las formas del dispositivo cinematográfico se logra por medio de la fetichización de la obra cinematográfica en cuanto obra artística y cultural, a la vez que por medio de la «auratización» del director de cine en cuanto artista inspirado. Adorno (2008) lo describe con suma agudeza en su caracterización del comportamiento de la industria cultural:

Aunque en el sector central de la industria cultural, el cine, este proceso [de producción] se asimila a los procedimientos técnicos mediante la división del trabajo, el empleo de máquinas y la separación de los trabajadores respecto de los medios de producción (...) las formas individuales de producción se mantienen (...). Si aceptamos la definición de la obra de arte tradicional mediante el aura, mediante la presencia de algo no presente (Benjamin), lo que define a la industria cultural es que no contrapone estrictamente al principio algo diferente, sino que conserva el aura en descomposición como una niebla. (pp. 297-298)

De este modo, la obra cinematográfica como paradigma de la industria cultural es producida según mecanismos industriales y, sin embargo, oculta su procedencia a través de las tácticas de auratización del productor (actor, director) y fetichización de lo producido.

Para concluir con un breve resumen: el análisis de corte foucaultiano, que nos permite ver la producción cinematográfica como dispositivo, facilita reconocer los agentes reales que orientan las formas hegemónicas del cine, a la vez que hace posible la desfetichización de tal forma de producción industrial al enmarcar sus productos dentro de las estrategias modernas de normalización de los individuos, por medio de la regulación de sus formas de experiencia.

## REFERENCIAS

- Adorno, T. (2008). Resumen sobre la industria cultural. En T. Adorno, *Crítica de la cultura y sociedad I* (pp. 295-302). Madrid: Akal.
- Agamben, G. (2011). ¿Qué es un dispositivo? *Revista Sociológica*, 73, 249-264.

- Crary, J. (2008). *Suspensiones de la percepción*. Madrid: Akal.
- Debord, G. (2000). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos.
- Deleuze, G. (2007). ¿Qué es un dispositivo? En G. Deleuze, *Dos regímenes de locos: textos y entrevistas (1975-1995)* (pp. 305-302). Valencia: Pre-Textos.
- Foucault, M. (1984). *Vigilar y castigar*. México: Siglo XXI.
- Foucault, M. (2001). *Dits et écrits* (vol. II 1976-1988). París: Gallimard.
- Maniglier, P., & Zabunyan, D. (2012). *Foucault va al cine*. Buenos Aires: Nueva Visión.



## CAPÍTULO 2

# APORTES SOBRE LA MERCANCÍA CINEMATOGRAFICA Y SU FETICHISMO



El cine aparece en el contexto de la vida moderna como resultado de una búsqueda híbrida. Por un lado, los hombres del mundo del espectáculo y las ferias buscan sofisticar sus procedimientos de atracción de público a través de efectos mágicos cada vez más contundentes. Por otro lado, los científicos se esfuerzan por lograr mecanismos de observación cada vez más adecuados para alcanzar un análisis satisfactorio del movimiento de los cuerpos. Entre la ciencia y la magia, entre la feria y la industria, el cine es posible solo dentro del contexto de la industria y la técnica en la cultura de masas moderna,<sup>4</sup> ambigüedad que hizo necesaria una determinada cantidad de esfuerzos durante sus primeros

---

4 Al respecto el texto reciente de David Oubiña (2009) es sumamente esclarecedor.

años de existencia para entrar legítimamente en el campo de las artes. Al igual que la fotografía, la deuda del cine con componentes heterogéneos hacía dudoso su potencial como arte. La sentencia de Alain Badiou (2005) al respecto es definitiva: «el cine es un arte absolutamente impuro y lo es desde sus inicios» (p. 64).

Pese a esto, el cine entraría rápidamente a hacer parte de las formas de expresión artística, alcanzando total protagonismo durante el siglo XX. Desde hace ya casi un siglo no hay lugar a dudas con respecto al valor artístico de un filme. Y es justamente allí, en la evidencia que alcanzó el cine en cuanto arte, donde parece ocurrir un procedimiento hipnótico: la evidencia con la que el cine es considerado como arte hace olvidar sus deudas con los elementos heterogéneos que lo componen; es decir, el cine como arte oculta su carácter industrial, técnico y masivo. En esta medida, la imagen cinematográfica opera como un fetiche, es decir, oculta las propias condiciones de su producción. Este capítulo intentará ofrecer una serie de anotaciones sobre este comportamiento del cine con miras a hacer visibles esos condicionamientos implícitos que gobiernan industrialmente su producción y su lenguaje, pero que se ocultan tras su aparición en cuanto obra de arte. Todo esto con el

objeto de precisar una serie de suposiciones naturalizadas sobre el comportamiento de las obras cinematográficas tanto en el ámbito de su composición formal como de su función social.

El famoso texto de Dallas Smythe de 1983, «Las comunicaciones: el agujero negro del marxismo occidental», inaugura lo que podríamos denominar la tradición del análisis crítico de la comunicación audiovisual en la clave del estudio de la economía política de la mercancía. Los alcances de esta discusión son notables, pues han llamado la atención sobre una serie de aspectos usualmente olvidados por estudios algo más «idealistas» de las formas cinematográficas. No obstante, esta tradición parece contentarse con señalar el carácter ideológico de la mercancía fílmica sin hacer visible las formas concretas en que ella actúa dentro de los amplios dispositivos que constituyen la cinematografía. Así, su estudio no logra hacer visible el poder difuso de alcance de los presupuestos industriales del cine tanto en la dimensión del lenguaje cinematográfico como de las estructuras de difusión y producción que constituyen la industria cinematográfica, pero que usualmente son obviados hasta la invisibilidad. De allí que el apoyo de pensadores como Walter Benjamin, Vilém Flusser, Noël Bruch y Jean-Louis

Comolli nos permitirá, no tanto ahondar en esta perspectiva, sino darle un verdadero nuevo aire.

## FETICHE Y FANTASMAGORÍA

El genio de Marx radica, en términos generales, en ofrecer un cambio de perspectiva. A diferencia de los economistas a los que se enfrenta, él no aborda el sistema de producción capitalista desde la perspectiva del mercado y la circulación de mercancías, sino más bien desde el punto de vista de la producción. Solo atendiendo a la producción es posible reconocer lo que se esconde silencioso en una mercancía. A este ocultamiento Marx lo denominó *fetichismo*.

Circulando libremente en el mercado, la mercancía invisibiliza la vida social encarnada que ella es. En el mercado, los vendedores y compradores se ocupan de incrementar la cuantía que recibirán por sus mercancías y esto significa el borramiento del trabajo social que hizo posibles tales objetos. En esta medida, en su circulación la mercancía se exhibe, pero en esta exhibición oculta las formas sociales de vida que la hicieron posible, a saber, el trabajo asalariado y la explotación que le

dieron la vida. La mercancía es, en últimas, el producto encarnado del trabajo de los hombres que viven de un cierto modo, de acuerdo con las condiciones de su existencia. Dicho de una manera que nos será útil más adelante, la mercancía como fetiche se exhibe para ocultar su procedencia.

Con una profunda sensibilidad frente al comportamiento fetichista de la modernidad, Walter Benjamin se dedicó a lo largo de su obra a ofrecernos manifestaciones fetichistas del mundo de los siglos XIX y XX. Él encontró que no solo la mercancía que circula en el mercado se comporta al modo del fetiche que oculta su procedencia, sino que en general la sensibilidad de las ciudades modernas se caracteriza por un permanente ejercicio de exhibición y ocultamiento que condiciona las formas de la experiencia de las masas. En esta medida, a los ojos del autor del *Libro de los pasajes*, la experiencia de la ciudad es fundamentalmente la de ver, la de la saturación de la mirada obligada a percibir sin tregua. «Las relaciones alternantes de los hombres en las grandes ciudades (...) se distinguen por una preponderancia expresa de la actividad de los ojos sobre el oído» (Benjamin, 1972, p. 52). Parece que él constata la idea de Susan Sontag (2009) según la cual

una sociedad llega a ser «moderna» cuando una de sus actividades principales es producir y consumir imágenes, cuando las imágenes ejercen poderes extraordinarios en la determinación de lo que exigimos a la realidad y son en sí mismas ansiados sustitutos de las experiencias de primera mano, se hacen indispensables para la salud de la economía, la estabilidad de la política y la búsqueda de la felicidad privada. (p. 149)

La autoridad de la modernidad, ese imperio de la mercancía, es en cierta medida la de la experiencia mediada por la imagen, la del devenir circulación-imagen de la realidad. Circular es exhibir. En la modernidad los objetos existen como imagen; es decir, alcanzan su sentido como aparecer, aparecer que oculta su procedencia sociohistórica. En esta medida la imagen proyectada sobre la pantalla no solo es un caso espectacular de lo moderno, sino el patrón mismo de la mercancía: pura luz que se proyecta a las masas, luz para ser vista.

No obstante, este diagnóstico es aún insuficiente para dar cuenta del genio benjaminiano. Su gran acierto consiste en lo siguiente: un condicionante clave para esta transformación de la experiencia se encuentra en la técnica. En alguna medida, la clave de comprensión

del fenómeno está en la transformación material de los medios técnicos de producción serial que, haciendo de los objetos mercancías, reproducibles técnicamente, los hace objetos de exhibición en el mercado.<sup>5</sup> Circular, en el mundo de la reproducción serial de las mercancías, es necesariamente ser exhibido. La mercancía, ese objeto producido técnicamente, es desde su origen necesaria y nunca accidentalmente *imagen*. Para Benjamin la técnica entraña desde su base un nuevo régimen de la mirada; en este sentido, le es natural a la mercancía ser vista, así como a la obra cinematográfica le corresponde ser

---

5 No se trata de un determinismo ingenuo en el que la infraestructura material determina la superestructura espiritual según una secuencia lógico-causal; más bien, de un modo bien diferente, la variedad de expresiones de la modernidad no se explica por una causa unilateral. A los ojos de Benjamin la modernidad es plena de contradicciones y, por tanto, se rehúsa a ser comprendida como sistema de efectos de un sistema de las causas. La técnica es condición sin la cual la modernidad no llegaría a ser, de ahí la necesidad de involucrarla como protagonista del asunto. No obstante, sus usos no están determinados de antemano y, por ello, el buen semblante de Benjamin ante las vanguardias, sobre todo el surrealismo, que se proponen usos alternativos del mecanismo técnico. En el mismo instante en que la técnica es para Benjamin condición problemática, es alternativa de emancipación.

distribuida. Desde la mirada incógnita del *flaneur* que deambula por la calle hasta la mirada especialista del fotógrafo Blossfeldt, la intensidad de esta experiencia tiene una deuda implícita con la técnica moderna. A esta condición generalizada Benjamin la denomina el *mundo de las fantasmagorías*.

En la época de la reproductibilidad técnica de la obra de arte, la obra se comporta —como efecto de su reproductibilidad— como una mercancía. Esto no significa simplemente que la obra se venda en el mercado de las galerías; la obra de arte experimenta también la transformación del estatuto de los objetos en cuanto objetos de una exhibición. No es casual entonces que el museo —como lugar de exhibición de la obra artística— aparezca a inicios del mismo siglo que verá llenarse las calles de vitrinas y bulevares. Así como la casa de la obra de arte deja de ser el templo o la iglesia, el lugar de los objetos de uso ya no es el taller de oficios sino la tienda y la vitrina: la obra de arte se ha hecho objeto de una exhibición en el mismo contexto en que la mercancía llama a la mirada en su circulación en el mercado. Esto, en los términos de Benjamin, significa el triunfo del valor exhibitivo sobre el valor cultural. «La capacidad exhibitiva de un retrato —fotográfico— de medio cuerpo, que puede

enviarse de aquí para allá, es mayor que la de la estatua de un dios, cuyo punto fijo es el interior del templo» (Benjamin, 1973, p. 29). La reproductibilidad técnica de los objetos, sea el artículo de uso devenido mercancía o la obra de arte como fotografía, nos libera del punto fijo en el espacio que es distintivo del original único e irrepetible al modo de la pintura o la escultura. Por tanto, el triunfo del valor exhibitivo que acompaña a la transformación técnica moderna arrastra consigo el triunfo del aparecer como ocultamiento de las condiciones de la producción.

Se llena entonces de pleno sentido la formulación de Walter Benjamin a propósito de la obra brechtiana. En su texto dedicado a Bertold Brecht, Benjamin considera que la pregunta por la relación entre la obra de arte y las tendencias revolucionarias es crucial. Sin embargo, dice él, la pregunta se ha mantenido mal formulada, pues por lo general se ha preguntado a la obra en qué medida se encuentra temática o formalmente en contra del sistema y a favor de la revolución. No obstante, para Benjamin (1991) la verdadera cuestión se hace visible al comprender la dimensión política del arte desde otra perspectiva:

En lugar de preguntar: ¿cómo está una obra respecto de las relaciones de producción de la época;

si está de acuerdo con ellas; si es reaccionaria o si aspira a transformaciones; si es revolucionaria?; en lugar de estas preguntas o en cualquier caso antes que hacerlas, quisiera proponerles otra. Por tanto, antes de preguntar: ¿en qué relación está una obra literaria para con las condiciones de producción de la época? Preguntaría ¿cómo está en ellas? (p. 119)

El mayor peligro, dice Benjamin, consiste en que la tendencia revolucionaria de la obra en lo referente al tema —e incluso a la forma— pueda favorecer las condiciones materiales que pretende criticar al ser solidaria con las técnicas, estrategias y reparticiones de las formas de producción actuales. Benjamin experimentó históricamente la dinámica por la cual la burguesía asimilaba los temas revolucionarios para incluirlos en beneficio de su propia consistencia. No pensar en la obra como producto del trabajo la mantiene en el ámbito de la complicidad inconsciente con el sistema de producción y sus presupuestos naturalizados. De ahí que debemos preguntarnos, antes que nada, por el autor como productor.

En esta medida, solo haciendo consciencia de las formas de producción cinematográfica naturalizadas y de sus presupuestos dominantes, podremos siquiera concebir las alternativas verdaderamente revolucionarias del

arte fílmico. La inquietud sobre las condiciones técnicas de la producción de la obra de arte nos traslada, en esta medida, a consideraciones políticas.

## **TÉCNICA, IDEOLOGÍA Y PROGRAMA**

Andrè Bazin no duda en asegurar que la idea que sostiene al cine precede históricamente a los dispositivos técnicos que lo hacen posible en la modernidad. Él asegura que el cine es un idealismo de la imagen que antecede por milenios a los descubrimientos científicos conducentes a la aparición de la técnica cinematográfica a finales del siglo XIX. De ahí que en el capítulo que le dedica a la ontología de la imagen fotográfica (Bazin, 2006), pueda referir el espíritu fotográfico a la tradición de las momias egipcias, ubicadas más de una veintena de siglos antes de los hermanos Lumière. Aunque esta formulación resulta sumamente sugerente en relación con el espíritu más profundo de la cinematografía como arte, no debe impedirnos reconocer las deudas claras que el cine tiene con la ciencia y la industria; esto es, con el sentir que las orienta, con sus presupuestos modernos. Distinguir

tajantemente entre la idea del cine y las condiciones técnicas que la hacen posible, puede ser la puerta de entrada para obviar los presupuestos que, en cuanto producción, ya están encarnados en sus aparatos. Es decir, la técnica misma ya está, de antemano, orientada por los presupuestos del sistema de producción vigente.

Si queremos establecer los antecedentes fundamentales de la relación del cine con la técnica —y ya no solo con la psicología del hombre como le interesaba a Bazin—, no es necesario remitirnos a la cultura egipcia; basta con dar un salto a la tradición pictórica inaugurada por el Renacimiento, la cual encontrará su forma acabada en la fotografía. En palabras de Noël Bruch (1987), dicha relación es expuesta así: «esta dimensión “propietaria” del sistema de representación del espacio surgido de *Quattrocento* es incontestablemente sustituida por la fotografía durante toda la segunda mitad del siglo burgués» (p. 24). Los lazos que se establecían entre la ciencia, la técnica y el arte desde el Renacimiento alcanzan su realización en el artefacto fotográfico y, de este modo, el fetiche artístico y el científico empezarán a mezclarse. La mezcla entre los dispositivos técnicos y la búsqueda estética de un nuevo tipo de imágenes conducirá a la doble reificación del cine en cuanto medio artístico y, a la vez, como

producto del milagroso ingenio del hombre por la técnica. La naturaleza técnica de la cinematografía la hace objeto de una doble fascinación: por un lado, como obra de arte se entiende como separada de las condiciones sociales y materiales de su producción y, por otro lado, como objeto de la técnica se exalta su valor como producto de procedimientos técnicos de avanzada. Se consideran las innovaciones técnicas cinematográficas como logros separados de los intereses de época que las fundamentan.

Por su doble naturaleza artística el cine cristaliza esta doble fetichización:

La primera de ellas es la consideración del cine como un tipo de producción autónoma de la sociedad, donde opera el principio estético de «arte por el arte». Este principio estético idealista y romántico es la negación del significado cognoscitivo del arte, de su valor ideológico y educativo, así como de su dependencia respecto a las necesidades prácticas de la época, lleva inevitablemente a afirmar la «libertad» del artista frente a la sociedad y soslayar una reflexión crítica sobre las condiciones sociales que hacen posible su propia creación (...).

La segunda forma de enajenación de los sujetos productores surge del «fetichismo tecnológico», donde

se exalta el valor de las nuevas tecnologías audiovisuales como forma de acceder a la producción de mercancías y al mercado global. Esta visión idílica parte de considerar a las diversas innovaciones tecnológicas en el campo audiovisual al margen del régimen social y le otorga cualidades especiales, una capacidad autónoma para generar por sí mismas un progreso permanente de la producción, al margen inclusive, de las capacidades creativas de los autores. La ciencia y la tecnología son elevadas a la categoría de fetiche, con atributos milagrosos, por encima y con independencia del sistema social y las relaciones de producción imperantes. (Trejo, 2009, pp. 134-135)

De allí que los argumentos por los cuales una película deba ser considerada de alta calidad se mezclan con consideraciones sobre la innovación tecnológica requerida para su producción, o con temas relativos a las cuantías presupuestales invertidas en el proceso creativo. En el momento mismo en que el cine celebra su componente técnico de innovación, lo despliega como estrategia de mercado. Así, de igual manera que la exhibición de la tecnología bélica ya era de suyo un acto de guerra entre los frentes de la Guerra Fría, la exhibición

de los recursos técnicos necesarios para la realización de un filme es una acción de mercado. Exhibirse como producto del ingenio y de la técnica es, al mismo tiempo, hacerlo como mercancía. Este maridaje fetichista entre técnica, arte y mercado no es accidental en el cine. Un breve repaso teórico nos será útil.

No es extraño encontrar que tras la búsqueda de descomposición del movimiento realizada por Muybridge y Marey se muevan objetivos científicos de observación en beneficio de la optimización del movimiento. La obsesión de Marey por el movimiento no era la de un artista que ve en la movilidad articulada la expresión de una cadencia, un ritmo o la vida armoniosa del cuerpo. Por el contrario, Marey se propone descomponer el movimiento con el fin de medirlo y, con ello, administrarlo del mejor modo. No es casual, como lo recuerda David Oubiña (2009), que Marey buscara inicialmente analizar y cuantificar el movimiento en beneficio de la milicia: «en realidad, Marey había comenzado sus investigaciones sobre descomposición del movimiento con el objeto de hallar la mejor manera de distribuir el peso de la carga de los soldados» (p. 60). Así, sus análisis cronofotográficos del movimiento pretenden hacer del dinamismo de los cuerpos un objeto de conocimiento en el sentido de

la ciencia moderna, esto es, un objeto mensurable y, en tanto tal, objeto de una administración eficaz en términos de costos y beneficios de acuerdo con el reconocimiento de las leyes que lo gobiernan.

Las motivaciones del trabajo de Muybridge apuntan en el mismo sentido. Leland Stanford, hombre acaudalado y poseedor de cientos de cabezas equinas, decide acudir al ya reconocido fotógrafo Muybridge con la idea de que «los datos exactos sobre el galope le permitirían trabajar en el desarrollo de la musculatura de las patas para obtener la mejor performance de sus animales» (Oubiña, 2009, p. 62). El experimento de Muybridge, definitivo en la historia de la técnica cinematográfica, valía como evidencia fotográfica de la secuencia de las patas en movimiento del caballo, a la vez que era la prueba definitiva de la eficacia de la fotografía como forma exacta de registro de lo que el ojo humano no podía conocer. En la misma medida en que el animal se comporta como máquina frente al lente, la cámara se comporta como instrumento de observación científica.

Llevando aún más lejos la suposición de Muybridge según la cual el movimiento del caballo sería análogo al comportamiento de la máquina, Frank B. Gilberth instala el programa de análisis del movimiento en el lugar en

que puede rendir sus mejores frutos: la fábrica. Siguiendo la sensibilidad de Taylor, quien divide las acciones de los obreros en actividades específicas, seriales y fragmentadas para incrementar la productividad, Gilberth busca filmar el cuerpo del obrero buscando analizar sus movimientos y así coordinar su cuerpo según las formas más eficaces, con el propósito de reducir los gestos improductivos o los movimientos erráticos del trabajador. Gilberth se propuso filmar a los obreros trabajando en ciertas condiciones de iluminación y con una indumentaria tal que únicamente fuera visible el movimiento de sus brazos según el desplazamiento de unas bandas lumínicas atadas a sus muñecas. Así, el registro final no filmaría nada más que desplazamientos y velocidades. En consecuencia, «el sujeto tendía a desaparecer detrás de un diagrama en donde solo debería verse una intersección abstracta de líneas curvas trazadas por la luz» (Oubiña, 2009, p. 37). El cuerpo del hombre ha devenido máquina y su actividad un esfuerzo abstracto, visible ahora como pura energía mecánica. Y este ideal de eficacia productiva que gobierna al cine desde su despunte llegará luego, cuando la cinematografía ya se haya consolidado como arte, a manifestarse de maneras diversas; por ejemplo, cuando tras la consolidación de los modelos

de producción industrial en Hollywood la división de los trabajos conduzca a la distribución del acto creativo en oficios perfectamente discriminados, según una especialización y jerarquización establecida, distribución de las funciones de modo que los trabajos se especifican en la banda de producción en la fábrica, actitud que en el presente tiende a generar labores cada vez más específicas. O, como segundo ejemplo, la idea sumamente arraigada entre los guionistas del relato clásico, según la cual el relato flota sobre una geometría de los afectos llamada «estructura narrativa», que consta de tiempos exactos para las emociones, que cuenta con ciertos principios de exactitud emotiva que el narrador debe respetar para conducir a los efectos esperados. A la mecánica de los cuerpos supuesta por Gilberth la relevará la mecánica de las almas, respetada como dogma por la asfixiante economía clásica del relato.

En general, esta actitud por la cual se le otorga un poder particular de observación a la cámara, esta actitud por la cual se hace del mundo un objeto pasivo frente al lente, proviene de una reificación de la técnica que supone la autonomía del aparato. Como si la máquina no encarnara ninguna historia ni cristalizara el sentir de la modernidad, se la idealiza como si estuviera por fuera

de la historicidad de la vida social. Se acepta usualmente que los contenidos, e incluso las formas cinematográficas, son expresiones culturales de un mundo histórico, pero cuando esta inquietud se proyecta sobre la técnica la respuesta es distinta. Jean-Louis Comolli (2011) lo formula así:

Hay un punto de bloqueo en el que se manifiestan las más fuertes resistencias al análisis crítico de la inscripción de la ideología del cine, y ese punto, curiosamente, no es el de una reivindicación de los procesos estéticos: es la reivindicación insistente de esa autonomía para los procesos técnicos. Todo lo que participa del ámbito de las técnicas cinematográficas: aparatos, procedimientos, normas, convenciones, es defendido con vehemencia por unos cuantos críticos y cineastas y, desde luego, por la mayoría de los técnicos mismos, contra cualquier implicación ideológica. Se acepta (hasta cierto punto) que el filme mantenga alguna relación con la ideología en el nivel de sus temas, su producción (su economía), su difusión (sus lecturas), e incluso en el de su realización (el sujeto que lo dirige), pero ninguna, nunca, por el lado de las prácticas técnicas, los aparatos que, empero, lo *fabrican* de cabo a rabo. Para la técnica cinematográfica se exige un

lugar aparte, al abrigo de las ideologías, fuera de la historia, de los procesos sociales y de los procesos de significación. (p. 139)

De la técnica, sea fotográfica o cinematográfica, se afirma que es neutra por su carácter mecánico. Se identifica el mecanismo de la cámara con su autonomía. Pero, si como hemos intentado hacer acá, relacionamos esta técnica con su historia y con su vida social pasada y presente, esta señalada neutralidad muestra su sesgo. Los usos de la fotografía, el cine y el video en dispositivos de vigilancia, de observación científica, de control poblacional..., no son usos accidentalmente ideológicos sino que son, de manera más precisa, usos derivados de la naturaleza ideológica misma del aparato. Es en el contexto del triunfo de la industria y de las ciencias modernas —es decir, de la ideología burguesa— en el que la técnica cinematográfica aparece y se consolida. Paul Virilio hace visible el vínculo de familiaridad entre la cámara que permite fotografiar y filmar al enemigo y el avión de guerra que lo sobrevuela. En poco tiempo la cámara se incorpora al avión de guerra como ya lo han hecho las bombas y las ametralladoras (Virilio, 1989). De igual modo, no es accidental, como lo sugiere Lev Manovich

(2005), que el mapeo de las fotografías aéreas y satelitales según el uso de coordenadas para la ubicación de puntos en el espacio sea un antecedente directo de la posterior digitalización de la imagen.<sup>6</sup> Así, la idealización tecnológica y estética del cine apunta a ocultarnos estas deudas immanentes a la técnica misma.

A esta idealización de la técnica en los aparatos de producción de imágenes Vilém Flusser la denominó el factor de la *caja negra*. Con ello, Flusser designa la idea extraña por la cual llegamos a considerar que las imágenes fotográficas (y para nosotros cinematográficas) aparecen como libres de la necesidad de ser descifradas. En ellas, según se cree, no habría código o retórica, sino mera reproducción neutra y autónoma de la realidad. El aparato fotográfico, como una caja negra, mágica y secreta, produce sus imágenes sin que sepamos nada de los procedimientos de su operar: «El proceso codificador de las imágenes técnicas ocurre dentro de esta

---

6 Continuada con esta pesquisa por la ideología encarnada en el aparato, podemos seguir el razonamiento de Harun Farocki (2003), quien ve en las imágenes de los obreros saliendo de la estación tomadas por los hermanos Lumière el modelo de las venideras cámaras de vigilancia, así como de su retórica distante y neutral.

caja negra» (Flusser, 1990, p. 19). Pero el gran aporte del pensamiento de Flusser radica en lo siguiente: la caracterización del aparato fotográfico en los términos de la caja negra supone que él contiene dentro de sí un programa *a priori*: su propio programa de funcionamiento. El fotógrafo es así el operario que ejecuta el programa al modo de un funcionario. Para decirlo en nuestros términos: la fotografía tiene tan profundamente arraigados en sí los presupuestos ideológicos de su producción que ella supone ya sus propios usos programados. Como el jugador promedio de ajedrez, el funcionario de la cámara ejecuta los comandos según lo implícitamente contenido en el programa de la cámara. El funcionario es pasivo sin saberlo ante el aparato. Dicho por el mismo Flusser (1990): «el funcionario domina el aparato mediante el control de su exterior (...), y es dominado a su vez por la opacidad de su interior. En otras palabras, los funcionarios son personas que dominan el juego para el cual no pueden ser competentes» (p. 28).

De esta manera, el aparato cinematográfico despliega un poder silencioso sobre su ejecutante: la máquina tiene el poder de hacer pasivo a quien asume estar creando con ella. Pensemos, por ejemplo, en el uso de la cámara en relación con el cuerpo humano, incluso desde antes

de que fuera inventada la técnica cinematográfica. Desde las primeras fotografías las vistas sobre la naturaleza y el cuerpo se mantienen inalteradas salvo casos excepcionales y ampliamente desconocidos por el grueso de la población. «Ya desde los primeros filmes se introducen parámetros fundamentales de la toma de vistas cinematográficas, que se prolongan hasta nuestros días» (Comolli, 2011, p. 63). La idea de que estos parámetros provienen de la naturaleza neutra del dispositivo mismo supone su automática naturalización como la ley del cine, esto es, la inmediata exigencia para todos de comportarnos como funcionarios. Desde la escuela hasta la industria el programa actúa.

Ahora bien, será esta metafísica de la neutralidad la que sostenga todo un imaginario en torno al lenguaje cinematográfico del cine clásico. Así, la cámara debe ser ubicada desde la exacta perspectiva neutra y distante que le otorga autonomía al mundo de ficción en la pantalla. De ahí la prohibición a los actores de mirar a la cámara o el esfuerzo por evitar que la cámara se delate por su reflejo en los decorados. La neutralidad hipotética de la cámara supone dentro de su programa su ocultamiento como principio del lenguaje de una cinematografía madura. Desde la institución del juego de posiciones de

cámara fundadas por David Griffith, hasta las estrategias guionísticas más libres del modelo clásico, mantener la distancia entre los mundos, entre la ficción y la realidad, entre el espectador y la pantalla, es un principio de respeto por la neutralidad de la mirada cinematográfica. David Bordwell (1996) nos ofrece una imagen contundente de esto: «la omnipresencia clásica convierte el esquema cognitivo que llamamos “la cámara” en un observador invisible ideal, liberado de las contingencias del espacio y tiempo, pero discretamente confinado a modelos codificados» (p. 161). La neutralidad como ideología secreta de la cámara se transforma en el secreto ideológico que la imagen en la pantalla debe esforzarse por mantener. Es decir, los esfuerzos apuntan todos a ocultar la producción detrás de la hipotética neutralidad de la mirada. Esta «cualidad se denomina “ocultación de la producción”: la historia parece que no se ha construido; parece haber preexistido a su representación narrativa» (Bordwell, 1990, p. 161).

Resumamos: hemos ofrecido un semblante inusual del cine. No lo hemos considerado desde los filmes acabados, sino más bien desde la perspectiva de su producción. Sin embargo, no se ha tratado de un recorrido sistemático ni históricamente progresivo. Más bien, hemos ofrecido

una serie dispersa de ejemplos que permiten ver de qué manera en el seno del cine palpita una cierta predisposición, un programa, que ha gobernado el grueso de la producción cinematográfica oficial. Forma de la producción que esconde detrás de sí una serie de presupuestos que gobiernan las distintas maneras de la realización, así como también las formas mismas del relato y la retórica audiovisual.

En este sentido la tarea es larga; valdría la pena realizar un estudio detenido de todas las instancias involucradas en la naturalización de estos presupuestos. Desde los dispositivos técnicos, hasta las escuelas, pasando por los festivales y fondos de financiación...; todos ellos participan de esta naturalización que, en la misma medida que hace posible un cierto tipo de cine, invisibiliza muchas otras formas de la producción cinematográfica, del relato y de la imagen, negando con ellos formas alternativas de la experiencia.

De momento, tan solo hemos aportado una serie de anotaciones que, antes que resolver el asunto, invitan a enriquecerlo como problema.

## REFERENCIAS

- Agamben, G. (2001). *Medios sin fin*. Valencia: Pre-Textos.
- Badiou, A. (2005). *Imágenes y palabras: escritos sobre teatro y cine*. Buenos Aires: Manantial.
- Bazin, A. (2006). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
- Benjamin, W. (1972). *Iluminaciones II*. Madrid: Taurus.
- Benjamin, W. (1973). *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus.
- Benjamin, W. (1991). *Tentativas sobre Brecht*. Madrid: Taurus.
- Bordwell, D. (1996). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.
- Bruch, N. (1987). *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra.
- Comolli, J.-L. (2011). *Cine contra espectáculo*. Buenos Aires: Manantial.
- Farocki, H. (2003). *Crítica de la mirada*. Buenos Aires: Altamira.
- Flusser, V. (1990). *Hacia una filosofía de la fotografía*. México: Trillas.

- Manovich, L. (2005). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.
- Oubiña, D. (2009). *Una juguetería filosófica: cine, cronofotografía y arte digital*. Buenos Aires: Manantial.
- Smythe, D. W. (1983). Las comunicaciones: agujero negro del marxismo occidental. En G. Richeri (Ed.), *La televisión: entre servicio público y negocio* (pp. 71-103). Barcelona: Gustavo Gili.
- Sontag, S. (2009). *Sobre la fotografía*. Barcelona. Debolsillo.
- Trejo, R. (2009). *Cine, neoliberalismo y cultura*. Santiago de Chile: Lom-Arcis.
- Virilio, P. (1989). *War and cinema*. Brooklyn: Verso.



## CAPÍTULO 3

# APUNTES SOBRE LA TÉCNICA CINEMATOGRAFICA Y SU MAGIA: LOS NUEVOS OJOS DEL HOMBRE MODERNO<sup>7</sup>



unque es usual asociar el componente experimental de la ciencia moderna con el éxito histórico que significó su establecimiento como modelo del pensamiento desde el siglo XVII, aún existen aspectos de este componente que permanecen en la oscuridad. Se mantiene todavía en la penumbra un conjunto de rasgos de

---

7 Originalmente publicado bajo el título «El cine, el ojo y el espíritu» en *Cuadernos de música, artes visuales y escénicas*, 5(2), 93-13. (2010). Disponible en: <http://www.javeriana.edu.co/revistas/Facultad/artes/cuadernos/index.html> Impreso bajo licencia Creative Commons Reconocimiento 4.0 Internacional.

la ciencia experimental y, más precisamente, del experimento científico, que servirían para hacer todavía mayor claridad sobre la contundencia con la que se impuso esta manera de pensar desde la modernidad temprana hasta nuestros días. Acá nos concentraremos en el elemento lúdico indisociable de la práctica experimental, lo que nos arrojará luces sobre las posibilidades técnicas y, sobre todo, estéticas del cine.

En su artículo «El experimento como espectáculo», Robin E. Rider (1990) nos ofrece un abordaje inusual, pero refrescante, del asunto del experimento científico en la naciente ciencia moderna. Señala que, aunque evidentemente la ciencia experimental cimienta sus raíces en la necesidad de superar la magia natural propia de la práctica precientífica del Renacimiento, hay más hilos comunicantes entre ambas de lo que al científico moderno le gustaría aceptar. El mago renacentista y el científico experimental moderno no son tan antagónicos, por lo menos en lo que respecta a su relación con el experimento: ambos acuden a las fuerzas de la naturaleza en busca de novedosos efectos. Así, tanto el mago como el científico reconocen los poderes ocultos de la naturaleza con el fin de apropiárselos, siempre con miras a producir efectos prodigiosos y visiones inusuales. Es

decir, los dos tienen el poder de conducir a la naturaleza para que nos muestre la magia que se esconde bajo sus fenómenos más evidentes. De allí el poder lúdico y hasta pedagógico del experimento. Hay una magia —un poder seductor— en el experimento, expresada como aquel mecanismo por el cual la naturaleza nos muestra lo que habitualmente oculta. Bien sea bajo la concepción causal de una naturaleza que procede por las leyes que solo el científico conoce o de acuerdo con el imaginario de una naturaleza oscura que revela sus secretos al mago que asombra por procedimientos que rayan en el milagro, tanto el uno como el otro tiene el poder de transformar a la naturaleza en lo que ella usualmente no es; gracias a las fuerzas mismas que habitan en el mundo. El científico y el mago ven aquello que, aunque está allí, es invisible a nuestra mirada inexperta. En el experimento, así como en la magia, la actividad de la naturaleza hace visible las fuerzas extraordinarias que usualmente pasan desapercibidas para el ojo. Y es justo en esta zona gris, entre la ciencia y la magia, entre la técnica y el arte, que el cine asienta su poder.

Recordemos cuánto debe el cine en sus orígenes a la búsqueda científica de una síntesis del movimiento. Primero, claro, sustentado todo en el ingenioso invento

compartido entre Daguerre y Niepce, que permitía captar imágenes del mundo por medio del efecto de la luz sobre una placa fotosensible: la fotografía. Y, añadido a esto, los intentos por ofrecer una descomposición lo suficientemente rigurosa del movimiento como para dar con una síntesis científica de su dinámica: Muybridge, Marey y Eastman, todos ellos empeñados en un mismo sentido, a saber, construir un dispositivo técnico lo suficientemente ingenioso como para ofrecernos la perfecta fragmentación del movimiento en unidades uniformes. Al igual que en los ejercicios mentales que hace el físico al descomponer el movimiento, estos investigadores apuntaron a la fragmentación real, ya no mental, del movimiento de los cuerpos. Es decir, no buscaban otra cosa que la descomposición real del movimiento que la física moderna ya había logrado sobre el papel. El cine, como soporte técnico, consumaría el análisis del movimiento cuyos antecedentes más eminentes son, con seguridad, Descartes, Galileo y Newton.

En una clara conciencia de esta deuda que el cine tiene con la ciencia, André Bazin, en su escrito sobre la ontología de la imagen fotográfica (2006), parte de la naturaleza técnica del cine y de la fotografía para establecer su campo de eficacia como artes. El cine, como

dispositivo puramente mecánico (fotoquímico) de obtención de las imágenes, encontraría en esta condición técnica el material para alcanzar las posibilidades de su más alto destino estético. La fotografía y el cine gozan (dice Bazin) de la ausencia de intervención subjetiva en la obtención de sus imágenes. Quien toma la imagen es la cámara, el dispositivo técnico, y solo en segunda instancia interviene la subjetividad de un agente espiritual. «Por muy hábil que fuera el pintor, su obra estaba siempre bajo la hipoteca de una subjetivización inevitable. Quedaba siempre la duda de lo que la imagen debía a la presencia del hombre» (Bazin, 2006, p. 28).

A diferencia de la pintura, el cine es un mecanismo de obtención de imágenes según un riguroso automatismo técnico. Es el primer arte de las imágenes que se funda sobre la ausencia del hombre, esto es, sobre el automatismo mecánico de un dispositivo no-humano de producción de imágenes. En suma, por primera vez —dice Bazin de nuevo— entre el mundo y sus imágenes no se interpone un hombre sino un objeto, una máquina: la cámara.

De acuerdo con esto, las imágenes fotográficas y cinematográficas se nos ofrecen como *documentos* del mundo, a diferencia de una pintura que de inmediato

revela la mediación subjetiva de un hombre como principio de producción de la imagen. Con la fotografía y el cine puede reducirse el tamaño de los objetos y alterarse los colores, pero esto jamás significa una pérdida de su valor documental. De allí que una foto o una secuencia audiovisual puedan tener carácter probatorio en un juicio, pues su contenido pertenece al mundo como efecto causal de un proceso determinísticamente mecánico. Para plantear el asunto en los términos de la tipología pierceana de los signos, el cine y la fotografía nos ofrecen índices. La presentación breve de Régis Debray (1995) sobre la teoría de los signos de Pierce nos puede resultar útil:

Una foto no es un símbolo, como una palabra; ni un ícono, como un cuadro. Es un índice. No corresponde a una intención, sino a un efecto mecánico, a la captura de una irradiación lumínica. Un índice es un signo realmente afectado por el objeto. (p. 29)

La relación entre el mundo y las imágenes fotográfica y cinematográfica no es arbitraria ni convencional.<sup>8</sup>

---

8 Debemos tener en cuenta que en su texto Debray pone un énfasis casi excluyente entre el índice y las demás formas del signo. Sin embargo, vale la pena llamar la atención,

De manera muy diferente, hay una contigüidad causal entre la imagen indicial y el mundo. Todo esto al modo de un síntoma que indica la enfermedad por relación causal. En cierto sentido, el estornudo pertenece a la enfermedad como la imagen fotográfica al mundo y, en consecuencia, por la proximidad causal entre el índice y su objeto, aquel —el índice— no habla del mundo, sino que hace parte de él. O, mejor, dicho con otro ejemplo: así como el humo no indica el fuego por convención, el cine no simboliza al mundo.

Y es justo por esto, por el carácter puramente técnico de la fotografía —y posteriormente del cine— que resultó tan problemática su aceptación original como soporte artístico. El uso original de la fotografía la encasilló en el estrecho marco de la anécdota como recordatorio,

---

como lo hace Phillippe Dubois (en su texto de 1986), en que la fotografía también involucra elementos simbólicos e icónicos relativos; por ejemplo, la elección del encuadre, de los vestuarios y decorados, o el uso de ciertos lentes o filtros. De esta forma, no se puede desconocer un amplio juego de usos que reinstalan a la fotografía dentro de la vida histórica de nuestras sociedades modernas. No obstante, todo ello se hace posible por la nueva disposición técnica de los mecanismos fotográficos. Así, la fotografía es un objeto tan social como mecánico, tan simbólico e icónico como indicial.

o en el de la estrategia comunicativa de las páginas de prensa. Sin embargo, la fotografía intentaría elevarse en dignidad al apuntar al estatuto de arte, paradoja aparentemente insuperable la de un arte técnico, la de un arte no espiritual ni subjetivo. Al respecto, son famosos los reproches de Baudelaire a la fotografía como práctica artística: para el poeta, la esencia del arte radica en su carácter simbólico e imaginativo, por lo cual sería un despropósito concebir siquiera como posible la dimensión artística de un frío dispositivo mecánico privado de humanidad y sensibilidad simbólica. Es decir, a los ojos de Baudelaire la fotografía, desde su base técnica, sufre por la carencia de una vida espiritual que le permita elevarse como arte. Entre la máquina y el arte, para el autor de *Las flores del mal*, no hay posible reconciliación: por un lado está el dispositivo y, por otro, el espíritu.

Sin embargo, en un giro maravilloso, Bazin produce un salto del pensamiento. Para el teórico francés lo que inicialmente parece una carencia resulta ser, por el contrario, una altísima potencia poética; eleva al cine por encima de su anecdótico carácter documental y comunicativo para hacer visible algo infinitamente más potente en él. La naturaleza técnica del cine y la fotografía no entrañan la base de su fracaso como artes sino que, por

el contrario, esta condición les otorga una singularidad estética de altísima categoría. En sus palabras, «solo la impasibilidad del objetivo, despojando al objeto de hábitos y prejuicios, de toda la mugre espiritual que le añadía mi percepción, puede devolverle la virginidad ante mi mirada y hacerlo capaz de mi amor» (Bazin, 2006, p. 29).

La consecuencia inmediata de la búsqueda científica produce el soporte documental más preciso pero, por ese mismo carácter documental, tal soporte ofrece proyectarse más allá del craso realismo psicológico que se satisface con la reduplicación del mundo en las imágenes, al abrir un nuevo espacio de contemplación de lo que nuestra mirada ordinaria pasa por alto por familiaridad o por desatención. Los dispositivos fotográficos y cinematográficos tienen el poder de regresarnos al mundo, pero ya no en la actitud combativa e instrumental de la vida ordinaria sino que, por la espontaneidad de sus mecanismos, tienen el poder de liberar a la imagen de la intencionalidad con que nuestro espíritu aborda la realidad. El cine, en su espontaneidad mecánica, puede captar y, a la vez, hacernos visible lo que nuestro ojo desatento suele dejar pasar. Pero no se trata de que alcance un mayor nivel de verdad sobre lo real; más bien, el cine nos hace posible una visión del mundo más potente, más

atenta y, por tanto, enriquecida. En el cine, así como en un experimento, las leyes mecánicas del dispositivo hacen lo suyo; pero, asimismo, como en la magia o en la alquimia, permiten la aparición de la maravilla al interior de la naturaleza misma. En todos ellos un cierto dispositivo tiene el poder de expresar la magia que en el mundo habita y que nuestros ojos analfabetos no sabían apreciar.

La experiencia de Walter Benjamin (2008), a propósito del libro de fotografías botánicas de Karl Blossfeldt, resulta valiosa en el contexto de esta discusión. Para el filósofo alemán la reserva en palabras y sugerencias simbólicas de la obra fotográfica no representa una limitación poética. Considera que, debido a ello y al derroche de imágenes tan silenciosas como poderosas, el libro (que se limita a ofrecer una serie de fotografías cercanas de flores diversas), tiene el poder de brindarnos un objeto intenso para la experiencia visual. La técnica fotográfica abre un camino para la mirada que nos obliga a aceptar nuestra ignorancia visual. En la fotografía despunta lo que nuestro ojo jamás alcanzaría siquiera a concebir como su asunto. Benjamin (2008) describe lo que ocurre con el ojo ante la fotografía ampliada de los detalles de las flores con estas palabras:

Estas fotografías abren en la existencia de las plantas todo un insospechado tesoro de analogías y formas, hazañas que solo la fotografía puede llevar a cabo. Pues se necesita una ampliación vigorosa para que sus formas se despojen del velo que nuestra pereza ha echado sobre ellas. (p. 12)

Con la fotografía y su poder mecánico de ampliación nuestra mirada aprende a ver: se ejercita para liberarse de su pereza habitual. Con ella alcanzamos una «nueva objetividad», más intensa. El frío y mecánico dispositivo fotográfico es un ojo más delicado que el humano. De eso se trata el poder poético del arte fotográfico. Solo por ello, por su espontaneidad mecánica, la fotografía ampliada de las flores nos ofrece las «formas estilísticas» que gobiernan el mundo vegetal. De nuevo, en los términos de Benjamin (2008), este es el panorama que se abre tanto al ojo como al espíritu en esta serie fotográfica:

En el báculo episcopal trazado por un manojó de helechos, en la espuela de caballero y en la flor de la saxífraga se detecta cierto prejuicio a favor de lo gótico. Junto a ellas, en la planta llamada cola de caballo surgen primitivas formas de columnas; árboles totémicos en los brotes de castaños y arces,

ampliados diez veces; y el brote de una hierba conocida como herradura se despliega igual que el cuerpo de una inspiradora bailarina. (p. 13)

El salto de imaginación del vegetal a la arquitectura, la analogía entre la naturaleza y la bailarina, son hechos posibles por el mecanismo inhumano de un dispositivo mecánico. Con la cámara, nos hemos hecho a un nuevo ojo y, con ello, a un nuevo espíritu.

Ahora, para apreciar un ejemplo cinematográfico, vale la pena tener en cuenta en este punto la obra de Vertov (1929). El entusiasmo de este cineasta por el novedoso dispositivo que significaba el cine no se deja reducir al simple entusiasmo del adepto al futurismo que se embelesa con la tecnología de punta. Para Vertov el mecanismo automático de la cámara tiene el poder de explorar el mundo visible que el ojo desnudo del ser humano no puede ver. Parece que el lente sirve de ojo sobrehumano del individuo o, mejor, la cinematografía sería el medio por el cual este podría remontarse por encima de sí hasta alcanzar su sobrehumanidad a través de la mirada. La cámara puede captar y, a la vez, hacer visible para el ser humano la vida entera del mundo, la vida que palpita en los individuos y sus acciones, pero que también despunta

en la arquitectura, en las calles y hasta en los más inhóspitos paisajes. El cine, como el microscopio que revela la vida minúscula que nuestro ojo ignora, nos puede hacer visible la intensidad vital que habita en el mundo y que nuestro espíritu ordinario, habituado a servirse meramente de las cosas, está impedido a captar en su actitud siempre pueril. El cine puede, para Vertov, materializar en imágenes la perpetua interacción de las cosas que no se detiene ni en la más apacible quietud. Ahora, no solo vemos mejor las cosas como en la fotografía sino que, además, en el cine podemos captar la vida que las habita, la cuota de tiempo que silencioso se estremece en su vientre. Las máquinas rebosan de vida tanto como el asfalto de las calles o como el miserable que recibe el golpe del sol que lo despierta. Solo el cine, por la impassibilidad de su lente y por su naturaleza técnica logra esto. La materia, la carne y la piedra viven ante el lente, posan para él como incesante movimiento que el ojo humano acalla con su vulgar comportamiento desatento. De allí el deseo de Vertov, en su ampliamente conocida obra *El hombre de la cámara* (1929), de subir la cámara al automóvil, sobre el caballo, al punto último del edificio más alto pero, a la vez, de arrastrarla sobre el piso, de ubicarla por doquier, al derecho y al revés.

Pero estos procedimientos no son trucos o falseamientos espectaculares. Por el contrario, en su austeridad, el cine expresa sus posibilidades artísticas más significativas. Tras la inercia y la inanidad que captan el ojo y el espíritu, la cámara encuentra la luz de una vida inorgánica que es la vida misma del universo, esto es, el tiempo.

Resulta entonces extraño el obstinado deseo de ciertos cineastas de las primeras décadas del siglo pasado que apuntan a lograr el *ballet* mecánico en el cine. Su obsesión por el cine como arte del movimiento los conduce a buscar la forma de obtener el más perfecto *ballet*: el de la máquina a través de la máquina, el *ballet* mecánico. Nos referimos a autores tales como Leger, Gance y Epstein, entre otros. De lo que se trata el cine para ellos no es de otra cosa que de intensificar el movimiento mecánico de los cuerpos para expresar la musicalidad de la danza que entre ellos resuena. El cine sería el arte del bailarín, de los cuerpos que danzan y de las máquinas coreográficas. Pero su búsqueda derivó en un arte abstracto, como les reprocharía Artaud. Su búsqueda del movimiento como danza, de un mundo del baile, los condujo a la abstracción geométrica de figuras que se encadenan en movimientos sofisticados en una epilepsia visual de las figuras, incapaz de afectar al espíritu. La búsqueda del

movimiento puramente visual terminó por aniquilar al cine en una inocua musicalidad indeterminada de la materia. Ellos no supieron que el cine, desde sus orígenes, ya lo era; que era de antemano ese gran *ballet* mecánico al que apuntaban. Su purismo plástico y geométrico los cegó. El *ballet* estaba ante ellos, pero no lo supieron apreciar. La mecánica de los movimientos estaba ya ganada, previamente, por la técnica cinematográfica.

Hay allí, desde la primera toma de la historia, el potencial de un intenso automatismo vital y espiritual. Cuando el tren llega a la estación en la famosa imagen cinematográfica de los Lumière (*La llegada del tren a la estación*, 1895) ya se ha realizado el *ballet* que estos autores buscaban, pero que no habían sido aptos para ver; lo mejor, esta ganancia significaba, simultáneamente, la conversión del mundo mismo en ese maravilloso escenario de danzas y festines móviles. Las calles, los seres humanos y animales, las plantas y hasta los minerales, todos hechos danzarines a través del lente. Así como para el pitagorismo todo es música, para el ojo del lente todo puede llegar a ser incansable y excesivo baile. El cine es un pitagorismo de la técnica, y no por falseamiento; al contrario: por la pura austeridad de la contemplación. Así que finalmente el problema no es el del respeto al

modelo de la naturaleza, sino más bien el de su enriquecimiento. De acuerdo con esto el cine no imita al mundo; lo enriquece, lo lleva hasta su exceso como imagen y movimiento. Dispositivo técnico que, aunque nos ofrece el mundo en su pálida operatividad física, puede ofrecernos aún más sin añadir nada.

Entonces, hemos visto hasta el momento cómo la naturaleza técnica de los dispositivos fotográfico y cinematográfico soporta sus posibilidades en cuanto medios artísticos. Medios que entrañan una nueva ontología del arte. Una ontología técnica —no espiritual ni subjetiva— de la imagen. Adicionalmente, hemos intentado hacer patente de qué manera, a pesar de este carácter mecánico, el cine no se satisface con la mera reproducción o representación del mundo en la imagen, sino que, por ello mismo, por la imperturbabilidad del mecanismo, el mundo mismo se intensifica como imagen ante nuestros ojos. Así, la técnica de la imagen, lejos de imitar, nos *hace ver, instala mirada y hace naturaleza*, como la *naturaleza naturante* spinocista. No obstante, aún no hemos extraído todas las consecuencias resultantes de esta nueva ontología técnica de la imagen. Hay un rasgo más que significa un vuelco radical en nuestra relación con la imagen y con el mundo del que ella es efecto lumínico.

Vuelco radical como la transvaloración de los valores nietzscheana.

Como señala Régis Debray (1995): «una foto lleva consigo algo irreductible al mundo del sentido. Pertenece fundamentalmente al orden de lo real y no al orden de los signos» (p. 30). Dado que el signo fotográfico opera fundamentalmente como índice, como síntoma de una serie causal de relaciones, no goza de ninguna estabilidad semántica sino que, por el contrario, se caracteriza por una cierta errancia como signo. Una foto de la casa no simboliza la casa ni dice nada de ella; más bien nos la presenta como imagen. De ahí la urgencia del pie de foto en la prensa o del comentario que acompaña las imágenes transmitidas en los noticieros. Estas estrategias comunicacionales no tienen otro fin que el de hacer controlable un signo que se ha liberado de la estabilidad hermenéutica de la que goza el símbolo. El índice fotográfico es un signo salvaje, huidizo en su significado. La fotografía no habla del mundo ni ofrece una síntesis simbólica de él; la fotografía pertenece al mundo. La fotografía nos ofrece una presencia, más que un sentido. El diagnóstico de Jean-Marie Schaeffer (1990) a propósito de la fotografía es el siguiente: «cuando el signo fotográfico se desolidariza del entorno comunicacional en

el cual circula, se convierte en un signo perfectamente errático y que no obstante conserva todo su poder semiótico» (p. 77).

Pensemos en el caso de la fotografía de recuerdo por fuera de su circuito familiar de circulación: el rostro, el espacio y los trajes pierden todo valor para el observador ocasional. Por el contrario, para aquel que reconoce el rostro de sus familiares, la foto está cargada de valor semántico, de recuerdos y emociones. De tal forma que solo en ciertas circunstancias de sobrecodificación muy específicas el signo indicial de la fotografía y el cine puede operar con eficacia semántica. De lo contrario, la imagen se hace huidiza en lo relativo a su contenido de significación. «El signo fotográfico sigue siendo en gran parte un signo salvaje, intermitente: signo (eventualmente) para el fotógrafo, después signo, siempre diferente e inédito, para cada receptor» (Schaeffer, 1990, p. 77). Solo en el estereotipo fotográfico, como en el caso de la imagen de las estrellas de cine y de *rock*, en las postales fotográficas o en cierto tipo de imagen publicitaria, la fotografía y la imagen cinematográfica gozan de una cierta estabilidad semántica. En el resto de los casos, el signo indicial del mecanismo fotográfico y cinematográfico se hace precario. Este tipo de imágenes no simbólicas,

mecánicas, gozan de un déficit, de una indeterminación semántica que las hace inestables en tanto que signos.

Pero, de nuevo, esta precariedad que podría significar en principio una deficiencia estética puede ser, por el contrario, una virtud poética del cine y la fotografía. Penetrar de nuevo la obra de André Bazin nos puede servir para aclarar este punto. Él insiste en que el respeto por el realismo cinematográfico que evade toda simbología connotada dentro del filme le permitiría a la obra ofrecernos una experiencia estética particularmente interesante. O, dicho en los términos anteriores, al prescindir de la irrupción simbólica y metafórica en las obras cinematográficas, los filmes están en condiciones de abrirnos a la compleja experiencia de una realidad problemática, errática, difusa y, sin embargo, estéticamente poderosa. En el segundo volumen de sus estudios sobre el cine, Deleuze (2005) lo resume así:

contra quienes defendían el neorrealismo italiano por su contenido social, Bazin invocaba la exigencia de criterios formales estéticos. Se trataba para él de una forma de la realidad, supuestamente dispersiva, elíptica, errante u oscilante, que opera por bloques y con nexos deliberadamente débiles y

acontecimientos flotantes. Ya no se representaba o reproducía lo real, sino que se apuntaba a él. (p. 11)

Cierto uso del soporte cinematográfico que se apega a su naturaleza indicial, esto es, que explora poéticamente su precariedad semántica, tiene el poder de subvertir nuestra ontología del arte. Ya no se trata de un arte hermenéutico, un arte de la obra total y significante, sino más bien de un arte sin cerramiento significativo. Schaeffer (1990) lo formula así para el caso de la fotografía, pero, siguiendo a Bazin, lo extendemos al arte cinematográfico:

esta precariedad del arte fotográfico es la que lo coloca en una situación falsa con respecto al pensamiento estético dominante (...). Tal estética admite como verdad de evidencia que una actividad solo puede llegar a ser arte con la condición de producir objetos hermenéuticos y de ser regentada por el lenguaje. (p. 119)

La especificidad técnica de las artes técnicas a las que nos hemos venido refiriendo las hace privilegiadas para favorecer una estética de la deflación simbólica y de la incertidumbre significativa.

Y, por esto mismo, por su naturaleza técnica y documental, y por la indeterminación significativa que esto representa, el cine puede ser definitivamente un antiidealismo. El cine es, desde su base técnica, antiépico, prosaico. En su imagen, el mundo aparece sin sublimaciones simbólicas; tan solo aparece en su descarnada brutalidad física y, en consecuencia, en la belleza de su facticidad. Para él, el mundo es, en su modestia, suficiente, sin añadidos simbólicos ni metáforas totalizantes. Mientras la religión y la filosofía no cesan de buscar el suplemento que explique este mar de suplicios, el cine tiene la facultad de profanar esta actitud. Es técnicamente el soporte de la profanación, del más alto ateísmo, ateísmo que solo cree en este mundo y se aferra a este como el único posible y, peor aún, como el único deseable. A través del cine y la fotografía nuestro ojo se encuentra en condiciones de volver la mirada al mundo, liberándolo de nuestros vicios cotidianos para ofrecerlo a nuestra contemplación maravillada. Como afirma Deleuze (2005) sobre la relación entre la mirada en el cine y el amor por lo observado: «solo la creencia en el mundo puede enlazar al hombre con lo que ve y oye» (p. 229). El cine lo posee todo para fundar sobre sí una estética de la crueldad. Un *amor fati* como apego al mundo sin suplementos,

sin sentidos generales ni justificaciones trascendentes. Apego técnico a la realidad en su borrosidad significativa. A la famosa expresión del medioevo que afirma la fe frente al absurdo, «creo porque absurdo», el cine responde: «amo porque indeterminado». A la indigestión que el teólogo y el racionalista sienten con el mundo que se les ofrece a los sentidos el cine responde con una refinada y silenciosa rítmica de las imágenes; los cuerpos y las almas que el lente en su automatismo capta para nuestro amor en la contemplación de lo que, sin vergüenza, dejamos escapar en nuestra vida ordinaria. La expresión más justa de este amor en la indeterminación de las apariencias la formula André Bazin (2006) con la delicadeza que caracteriza su obra: «la fotografía —y en este caso también el cine— nos permite admirar en su reproducción el original que nuestros ojos no habrían sabido amar» (p. 30). En esto consiste la última potencia de su carácter documental, incluso en la ficción.

Ahora bien, aunque el cine posea estas facultades, no quiere decir que las utilice. Así como Heidegger anuncia que la capacidad del ser humano de pensar no indica que aún haya pensado, podemos decir que lo mismo ocurre con el cine. Aunque en él se encuentren las potencias que permiten elevar al mundo, sin añadiduras arbitrarias, al

mágico nivel de la coreografía circense, esto no quiere decir que aún entendamos de qué se trata. El que podamos ver no quiere decir que alguna vez lo hayamos hecho en sentido propio o que tan siquiera entendamos de qué se trata.

## REFERENCIAS

- Bazin, A. (2006). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
- Benjamin, W. (2008). *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-Textos.
- Debray, R. (1995). *El estado seductor*. Buenos Aires: Manantial.
- Deleuze, G. (2005). *La imagen-tiempo*. Barcelona: Paidós.
- Dubois, P. (1986). *El acto fotográfico*. Barcelona: Paidós.
- Lumière, L., & Lumière, A. (1895). *La llegada del tren a la estación*.
- Rider, R. E. (1990). El experimento como espectáculo. En J. Ordóñez & A. Elena (Coords.), *La ciencia y su público* (pp. 113-146). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Schaeffer, J.-M. (1990). *La imagen precaria*. Madrid: Cátedra.

Vertov, D. (Director). (1929). *El hombre de la cámara*. [Cinta cinematográfica]. Unión Soviética: VUFKU.

## CAPÍTULO 4

# BREVES ANOTACIONES CRÍTICAS SOBRE EL CINE COMO OBJETO DE GESTIÓN CULTURAL



a «cultura» como término que designa un problema diferenciado es un asunto fundamentalmente moderno. Dicha palabra recoge una significación precisa solo en la modernidad, encontrando en la formulación científica de las ciencias de la cultura —principalmente la antropología y la etnología— su expresión más acabada. Es necesario que hagamos un recorrido selectivo y veloz por la historia del concepto hasta el presente para poder reconocer sus presupuestos, con el fin de establecer unas ciertas claridades sobre el cine en tanto objeto cultural.

Es importante concentrarse en el momento y en el juego de condiciones por las cuales el término deviene

concepto científico en la base de las nacientes antropología y etnografía del siglo XIX. Con las florecientes ciencias sociales y humanas en este siglo, la categoría cultura alcanzará un estatuto propiamente científico. Bebiendo de la doble fuente del positivismo newtoniano y del dualismo cartesiano que distingue el reino natural del humano (Wallerstein, 2007, p. 4), las ciencias de la cultura van a encontrar su espacio dentro del cuadro de los saberes científicos modernos. Se trataría así de hallar las leyes regulares y mensurables que gobiernan la vida autónoma de los hombres como sociedad o cultura. Se atribuye a Edward Burnett Tylor la invención del sentido científico del término. Para 1883 él mismo introduce la cátedra de Antropología en Oxford, en medio de la discusión que ocasiona un saber que aspira a ser científico y cuyo objeto —la cultura— escapa a la regularidad del comportamiento de la naturaleza. Justamente por esta inestabilidad epistemológica en la que se encuentran las ciencias de la cultura, estas tienden a una inagotable tarea de relativización de sus propios axiomas. En el contexto de las florecientes sociedades de masas era urgente un saber acerca de este nuevo sujeto histórico, pero, a la vez, era imperativo relativizar este conocimiento para hacerlo

sensible a su objeto.<sup>9</sup> De este modo, la noción de cultura, en su acepción científica, tendería lentamente a dejar atrás los universalismos de sus formulaciones iniciales al precio de poner en riesgo su estatuto científico. Así, se abre un camino inagotable de reflexividad epistemológica en el seno de las ciencias sociales y humanas que hace que hasta sus categorías fundamentales (la cultura en este caso) se hagan volátiles.

Es justamente allí, en el ojo del huracán, donde los recursos técnicos de la fotografía y del cine encontrarán un lugar privilegiado. Ante la improbabilidad de la ciencia, la técnica viene a redimir al conocimiento de su crisis. Para decirlo en el lenguaje un poco críptico de Vilém Flusser (1990): «precisamente en esta etapa crítica, en

---

9 Emanuel Wallerstein (2007) logra exponer con claridad la magnitud política de esta dificultad epistemológica: «políticamente el concepto de leyes deterministas parecía ser mucho más útil para los intentos de control tecnocrático de los movimientos potencialmente anarquistas por el cambio, y políticamente la defensa de lo particular, de lo no determinado y lo imaginativo parecía ser más útil, no solo para los que se resistían al cambio tecnocrático en nombre de la conservación de las instituciones y las tradiciones existentes, sino también para quienes luchaban por posibilidades más espontáneas y más radicales de introducir la acción humana en la esfera sociopolítica» (p. 13).

el siglo XIX, se inventaron las imágenes técnicas a fin de hacer los textos nuevamente imaginables, para colmarlos de magia y, así, superar la crisis de la historia» (p. 15). Las ciencias de la cultura corren con el doble riesgo del positivismo extremo que defrauda a su huidizo objeto o, por el contrario, de la pura especulación que no logra el nivel de rigor y exactitud reclamados a la ciencia en la modernidad. En este escenario llega la fotografía como antídoto al dilema. Ella ofrece el objeto como imagen, salvando su apariencia no mensurable, su singularidad mágica no positiva. Pero, a la vez, documenta con una supuesta —pero obviamente falsa— neutralidad técnica su realidad sensible. Entre la técnica y la magia, la imagen fotográfica viene a redimir a las ciencias de la cultura de su inestabilidad epistemológica, pues las aproxima a la singularidad de su objeto que no se comporta según leyes universales, pero al mismo tiempo ofrece, al menos como promesa, la documentación técnica de la realidad en beneficio de su conocimiento positivo. Juan Naranjo (2006) lo ilustra de la siguiente manera:

la fotografía desempeñó un papel fundamental en esta transformación cultural, en que la imagen fue ganando terreno a la palabra impresa, ya que este es

uno de los medios en que más se desdibujan las fronteras entre la realidad y su representación. (p. 11)

El hipotético realismo fotográfico permite que se dé un equívoco conveniente para la antropología, según el cual estamos frente a la singularidad misma del objeto cultural estudiado, a la vez que, convertido en imagen, contamos con él como material cuantificable, archivable, manipulable y demás. Con la fotografía estamos entre la generalidad de la teoría que se ve ilustrada en cada imagen y la singularidad de cada rostro que, como un tipo viviente, se hace irreductible al cálculo de sus rasgos. De ahí que la fotografía científica de este tipo adoptara unos protocolos muy precisos para estandarizar a su objeto en la misma medida en que lo conservaba como singularidad irrepetible en la imagen. Este tipo de fotografía se alimentaría de la antropometría para regular sus variaciones. No es casual, por tanto, que los usos fotográficos carcelarios y clínicos de la época adoptaran el mismo comportamiento, pues en su ejercicio de control buscaban estandarizar la información del criminal o del paciente, conservando la singularidad de su aspecto como caso asociable a un individuo. «Al combinar la fotografía con la antropometría pudieron obtenerse medidas

estandarizadas sobre el cuerpo humano, lo que permitió la comparación y, al mismo tiempo, reunir de forma económica una gran cantidad de información» (Naranjo, 2006, p. 16). Entre la técnica y la magia es lo mismo que entre el aura y el control.

El caso cinematográfico es aún más claro. Las potencias narrativas del medio permiten que la antropología construya sus relatos de un modo análogo al modo en que la ficción construye los propios, pero no con el fin de defraudar la realidad sino, por el contrario, de construirla como objeto de conocimiento científico por medio de la imagen. De tal modo que el espacio narrativo y el científico se reforzaban en una estrategia aparentemente paradójica. Marc Henri Piault (2002) dice lo siguiente de este exótico maridaje:

a través de estas operaciones se elaboró uno de los constituyentes esenciales de todo relato, ya sea cinematográfico o narración de la experiencia etnológica: el *personaje* filmado o la *persona* en su autoctonía antropológica fueron construidos, por una parte, a lo largo de un proceso atributivo y cualificativo de identificación con respecto a otras figuras de comprensión. (p. 20)

Entre la ciencia y la narrativa, a través del uso del medio cinematográfico, la antropología concilia sus opuestos y satisface sus necesidades como saber de la cultura. De este modo, tanto el cine como la fotografía, por su doble naturaleza de imagen y de técnica, salvan a las ciencias de la cultura de su ambigüedad epistemológica. Ahora bien, la pregunta que nos ocupará más adelante consiste en lo siguiente: ¿qué hace el arte cinematográfico y ya no la antropología con este equívoco (técnica/magia) para el caso de sus obras consideradas de carácter cultural? Ya llegaremos a ello con un poco de paciencia.

Para finalizar nuestra breve y fragmentaria genealogía del concepto de cultura, vale la pena que nos detengamos en uno de los usos contemporáneos más frecuentes del término con el fin de aclarar un conjunto de prácticas características de los gobiernos nacionales actuales. Me refiero a la idea por la cual la cultura ya no es solo un objeto de conocimiento sino además un campo de gestión. La idea más palpitante en relación con la cultura en el presente la ha hecho objeto de la denominada *gestión cultural*, claramente heredera del comportamiento de la industria cultural. Aunque la gestión cultural surge como resultado de la actitud de defensa del patrimonio

cultural de las naciones frente al manoseo de la industria cultural, no sería del todo descabellado considerar la gestión cultural como una industria cultural de Estado.

Solo hasta la década del sesenta del siglo pasado se puede hablar en sentido institucional y operativo de gestión cultural. Es así como, «a partir de 1960 y 1980, la gestión cultural se ha ido incorporando al planteamiento de las políticas públicas de los Estados» (Moreira, 2003, p. 10). Al hablar de gestión cultural hablamos de gestión administrativa de Estado, lo cual significa la aparición de organizaciones e instituciones administrativas y presupuestalmente autónomas dedicadas a la gestión de la vida cultural de una nación. El Estado en su centralidad asume como su responsabilidad la constitución y la organización de unidades operativas de gestión de la cultura en nombre de la prosperidad:

de esta manera el agente Estado interviene en nuestro contexto social de forma enérgica y contundente con procesos de legitimación de demandas y necesidades de la población y la institucionalización de organizaciones culturales (...) Este proceso se realiza gracias a la aprobación de políticas públicas aportando unos recursos y generando una necesidad

de profesionales que desarrollen estos programas.  
(Sempere, 2002, p. 222)

En esta medida, la gestión pública opera como una red institucional y de profesionalización disciplinar que responde a una serie de necesidades de unificación y administración de la vida social de las masas.

El caso francés resulta paradigmático. Para 1960, bajo el gobierno de Charles de Gaulle, Malraux sería nombrado como el primer ministro de cultura de la historia. El naciente ministerio se ocuparía de lo cultural en un sentido diferente a la gestión educativa que venía cumpliendo su gobierno. Este ministerio tendría tareas específicas y un espacio de acción perfectamente delimitado según procedimientos administrativos específicos.

Malraux organizó su ministerio centrándose en lo cultural y desprendiéndose de las responsabilidades de la *educación nacional* que había sido un área estratégica del Gobierno francés desde la Revolución. El suyo sería un ministerio de los artistas, de los creadores, de la creación. (Castañera, 2013, p. 82)

El nuevo proyecto ministerial ocupaba un lugar estratégico en el panorama político de la época, pues a

través suyo se buscaba consolidar la unidad de un pueblo que aún no se reponía de la ocupación nazi. Se trataba de un proyecto laico de unificación nacional:

la preocupación de Malraux se centraba específicamente en la cultura como factor de unión de una sociedad fragmentada. Al crear la red de *casas de cultura* describió a estas como nuevas catedrales laicas que tienen que volver a ser los espacios que congreguen a los franceses en torno a un culto —no ya el de la religión sino el del arte— para volver a reestablecer un tejido social que había dañado la historia reciente. (Castiñera, 2013, p. 84)

De esta forma se consolida una entidad específica del Gobierno como gestora y promotora de cultura. Claro, no sin reclamos por partes de los anarquistas y los movimientos antiestatales del 68. Algunas de sus preguntas —legítimas— serían las siguientes: ¿por qué el arte, con todo su poder de subversión y a la vez de propaganda, sería un objeto natural de preocupación por parte de un Estado democrático?, ¿por qué es tarea natural del Estado llevar al obrero al museo?

Veinte años más tarde, ya bien entrada la década del ochenta, el término gestión cultural sería acuñado dentro

de la terminología técnica internacional, expandiéndose rápidamente por todas las latitudes.

Según un informe de la Organización de Estados Iberoamericanos (OEI), la noción de gestión cultural ingresa al discurso cultural en Iberoamérica hacia la segunda mitad de la década de 1980, tanto en las instituciones gubernamentales como en los grupos culturales comunitarios. (Moreira, 2003, p. 23)

Y acompañando a esta oficialización de la gestión cultural se le añade su maridaje con la noción de desarrollo. Para la década del ochenta la gestión cultural se convierte en agente de desarrollo de las naciones y, por tanto, en elemento fundamental de la agenda administrativa de los Gobiernos nacionales. La Unesco lideró la formulación estratégica de esta fusión cultura/desarrollo. La idea de desarrollo de las naciones al margen de la conservación y promoción de la cultura se ha hecho, desde hace dos décadas, insostenible. El modelo estrictamente económico del desarrollo ha cedido a uno más integral, según dicen los especialistas. Recientemente la idea de desarrollo se emparenta con la de responsabilidad cultural. De la idea de lo cultural como freno para el desarrollo, se pasó a la de cultura como factor positivo

para su despliegue (Maccari & Montiel, 2012, p. 49). En consecuencia, la tarea de la gestión cultural llega a desbordar el estrecho espacio de las artes para ampliarse al de las formas de expresión social idiosincráticas en general. La gestión cultural se amplía más allá de las formas culturales de élite; es decir, se democratiza. Ya no solamente el arte culto es objeto de administración por parte de las instituciones, sino el conjunto en general de formas expresivas de una sociedad en beneficio del proyecto de unificación y prosperidad de las naciones. De ahí la suspicacia de Jean Dubuffet ante la inevitable fundación del ministerio liderado por Malraux: «la única imagen que yo tengo del Estado es la de la policía, solo puedo imaginar un ministerio de cultura como un departamento de policía con sus comisarías, sus inspectores, sus agentes» (Castiñera, 2013, pp. 80-81).

Como sea, podemos ver en qué medida la gestión cultural, a manos del Estado, parece ubicarse en la misma posición ambivalente de las ciencias de la cultura. Por un lado, desempeña una función de formación estética y espiritual en beneficio del cultivo de las almas, pero, por otro lado, realiza la labor pedagógica de aquel que instruye sobre la patria a la que pertenece su pueblo. La gestión cultural se ubica entre el conocimiento y la

experiencia estética. Adicionalmente, en sus formulaciones más recientes, es expedito de qué manera este doble carácter de la cultura facilita la gestión administrativa de lo cultural. La cultura ya no solo es objeto pasivo de un conocimiento, sino material para una acción performativa sobre los flujos sociales.

## REFERENCIAS

- Castiñera, J. L. (2013). Crítica de la gestión cultural pura. *Aportes para el Debate*, (23), 79-92. Recuperado de <http://www.asociacionag.org.ar/pdfaportes/23/07.pdf>
- Flusser, V. (1990). *Hacia una filosofía de la fotografía*. México: Trillas.
- Maccari, B., & Montiel, P. (2012). *Gestión cultural para el desarrollo*. Buenos Aires: Ariel.
- Moreira, E. (2003). *Gestión cultural: herramienta para la democratización de los consumos naturales*. Buenos Aires: Longseller.
- Naranjo, J. (Ed.). (2006). *Fotografía, antropología y colonialismo*. Barcelona: Gustavo Gili.

Piault, M. H. (2002). *Antropología y cine*. Madrid: Cátedra.

Sempere, A. M. (2002). La gestión cultural: singularidad profesional y perspectivas a futuro. En M. Lacarrieu & M. Álvarez (Comps.), *La (indi)gestión cultural: una cartografía de los procesos culturales contemporáneos*. Buenos Aires: Ciccus, La Crujía.

Wallerstein, E. (2007). *Abrir las ciencias sociales*. México: Siglo XXI.



Esta obra se terminó de imprimir en el mes de octubre de 2018  
con tipo Linux, Viafont y Slice con punto 12/18,48  
sobre papel Bond de 90 gramos  
en Imagen editorial Impresores S. A. S.  
Bogotá, D. C., Colombia



**E**l cine fue, sin lugar a dudas, un fenómeno característico del siglo XX. La modernidad industrial no habría sido lo que fue sin las imágenes cinematográficas proyectadas para las masas. El éxito de la industria cinematográfica en el siglo pasado la hace, entonces, un síntoma perfecto de la vida en las sociedades industrializadas. Los cuatro ensayos que componen este libro buscan, por diversos caminos, caracterizar la modernidad al modo del doctor que diagnostica la enfermedad desde sus síntomas. Este libro no construye un semblante de la modernidad a partir sus juicios más autoconscientes; por el contrario, se propone hacerlo concentrando su atención en uno de sus fenómenos más típicos y superficiales, justamente porque allí, en su naturaleza espontánea, se encuentra una vía de acceso idónea para la comprensión de lo que somos y de cómo hemos llegado a serlo.

Este texto pone en relación la industria cinematográfica, las formas de producción industrial, la cultura de masas, el mundo de las mercancías, el proyecto democrático moderno y las formas artísticas modernas; ello con el fin de hacer visible lo que en la pantalla suele ocultarse, a saber, los compromisos que el cine ha establecido con las formas de explotación, persuasión, fascinación y movilización afectiva de ese nuevo sujeto político de la modernidad: la masa.

