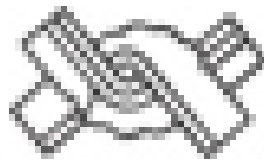


UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO



Programa de Maestría y Doctorado en Filosofía

Facultad de Filosofía y Letras

El cine como un espacio de lo posible

Tesis que

Para obtener el Grado de Maestra en Filosofía

Presenta

Valentina Morales Torres

Asesor: Dr. Gerardo de la Fuente Lora

Ciudad Universitaria, Junio de 2010



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Me gustaría extender mi agradecimiento a la UNAM, a la Facultad de Filosofía y Letras y al Programa de Maestría y Doctorado en Filosofía.

De modo particular agradezco al Dr. Gerardo de la Fuente por su dirección, su apoyo y su interés por la presente investigación y por mi formación en las cuestiones filosóficas.

A Miguel Barrón no tengo cómo agradecer la pasión, la solidaridad, la fortaleza que me transmitió en mi propia investigación.

A Tere Córdova por su apoyo, escucha y enseñanza paciente.

A Jorge Badillo, quien no tiene límites para hacer de la amistad una aventura filosófica.

A Chena Palavacini, quien me enseñó a no dejar de persistir.

A mi familia que nunca cesa de creer.

Índice

Introducción.....	4
Capítulo 1. Cartografía de la edad contemporánea.	
1.1 Apuntes entorno a una cartografía contemporánea.....	11
1.2 La lógica del vacío o la paradoja de la Muerte de Dios.....	19
1.3 Lo vacío, lo efímero: el individuo y la elección.....	32
Capítulo 2. Principales procesos que afectan el mundo de la tecnología de la comunicación.	
2.1 Imagen, técnica y videosfera.....	41
2.2 El proceso de la desaparición.....	48
2.3 El proceso de la velocidad.....	57
Capítulo 3. ¿Cómo se abre un espacio de lo posible en el cine?	
3.1 Antecedentes de la filosofía del cine de Gilles Deleuze.....	62
3.2 El afecto y el espacio fílmico.....	74
3.3 El espacio de lo posible y la elección.	88
Conclusiones.....	98
Bibliografía y fuentes consultadas.....	107

Introducción

La presente investigación puede considerarse un pequeño recorrido por tres ejes fundamentales: las relaciones inscritas entre el sujeto, el mundo y el consumo con la imagen; el impacto devastador de la imagen en su despliegue tecnológico sobre el modo de vida; y finalmente una consideración crítica entorno a las posibilidades de la imagen cinematográfica de abrir nuevos modos de comprensión del sujeto y del mundo. Dicho de otro modo, en este trabajo se halla una problematización de los nexos que se tejen entre la creación de un sujeto moderno-después contemporáneo o inexistente- y la instrumentalización del mundo a través de imágenes.

La pretensión de esta tesis no es ofrecer una historia del concepto imagen hasta el surgimiento del cine. El trabajo pretende por un lado, resaltar y enfatizar la importancia de una era en la que se habita a través de imágenes. Por otro lado, se explora y se critica el impacto desmesurado en el uso tecnológico de imágenes cinemáticas el cual- en última instancia- parece demostrar la imposibilidad de una “convivencia” positiva entre el hombre y las imágenes en la era visual. En este sentido este trabajo se ocupa -principalmente -en el funcionamiento perceptual y los procesos estético-culturales de la imagen cinematográfica sobre la vida contemporánea.

Como antecedentes del tema se encuentran fundamentalmente los posicionamientos entorno a la noción de *imagen cinematográfica* elaboradas por dos tradiciones filosóficas de gran peso de las cuales parte este trabajo.

La primera de ellas, la fenomenología, formula un análisis muy cuidadoso entorno a la imagen cinematográfica que muestra- a grandes rasgos- su capacidad de reproducción, duplicación, seducción y representación. En consecuencia se halla en las relaciones instauradas entre sujeto, imagen y mundo una desconfianza, una condenación que la colocan como un espacio de lo imposible, de encierro y control.

La segunda tradición, la filosofía del acontecimiento, posiciona a la imagen cinematográfica con la posibilidad de romper con la dinámica de representación y permite que emerja su multiplicidad y su posibilidad. Por lo que las relaciones entre el mundo y la imagen se desligan del ámbito incluso de la subjetividad. En este sentido, este trabajo muestra dos bifurcaciones que destruyen o construyen la potencialidad de la imagen cinematográfica. Quizá mi mayor pretensión es aprender a construir más espacios de

pensamiento con las potencialidades de la imagen cinematográfica y no elevar sus facultades de destrucción.

El cine como un espacio de lo posible se coloca como una investigación de los procesos generados entre la imagen cinematográfica y sus consecuencias sobre los procesos de subjetivación de la era contemporánea. Sin embargo, como se verá más adelante el tema de la subjetividad no es sino tangencial con respecto al funcionamiento cultural, estético y político de la imagen cinematográfica. En realidad el trabajo pretende demostrar que el mundo de las imágenes cinematográficas diluyen esta concepción tan acostumbrada: el matrimonio entre subjetividad y vida. En varios sentidos la tesis intenta colocarse hacia nuevas concepciones de subjetividad más cercana a la vida como sistema. Al parecer el cine arroja novedosos y creativos espacios para su construcción. Sin embargo, puede consultarse al respecto de estas determinaciones el trabajo de Sonia Rangel Espinosa: *Ciber-estética: aproximaciones a la transformación de la sensibilidad y la modificación de la experiencia en la posmodernidad*¹

Por otro lado, el trabajo- en cierto sentido -pretende caracterizar el cine desde el punto de vista del *espectáculo* es decir por medio de una categoría estética, política y cultural que lo sitúa como un “arte de masas”. La motivación principal de esta perspectiva se da con el fin de caracterizar el desenvolvimiento de las lógicas y los procesos que encierran la producción de imágenes en una mera representación. La investigación carece, sin embargo, de un estudio completo de la concepción de cine como espectáculo y su determinación como arte de masas, o *mass media*.

El problema del espectáculo en el cine pertenece a un análisis más profundo como el elaborado por el Dr. Jose Luis Barrios Lara en su tesis doctoral: *El cuerpo disuelto: el asco y el morbo en la retórica del espectáculo en el arte contemporáneo*². En el texto encontramos consideraciones específicas de la llamada retórica del espectáculo en el arte contemporáneo-específicamente cierto cine contemporáneo. No obstante este trabajo persigue consideraciones de la imagen cinematográfica al margen de su historia como arte.

La investigación apunta ciertas consideraciones en el análisis del cambio cultural y

¹ Sonia Rangel Espinosa actualmente estudiante de doctorado en la UNAM. Su tesis de maestría contribuyó a esta investigación.

² Jose Luis Barrios Lara actualmente profesor de Historia del Arte en el Posgrado de la UNAM. Su tesis de doctorado abre las bases de algunas líneas de investigación.

su repercusión en la producción de imágenes cinematográficas en general. Ambos recursos principalmente criticados por Lipovetsky y Virilio, ya sea por motivaciones sociológicas en el primero o políticas en el caso del segundo, no se vislumbran aquí los argumentos propiamente sociológicos o políticos del cambio como diagnóstico. Trabajos de esta índole se encuentran en el pensamiento de Guy Debord en *La sociedad del espectáculo*³ y en *La condición de la posmodernidad: Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*⁴ de David Harvey.

En muchos sentidos este trabajo se apega a una interpretación que tiene como eje el lugar de la imagen cinematográfica en el mundo contemporáneo. Es decir, su relación ontológica con el mundo y con el pensamiento. Más tarde su inserción en la cultura y cierta concepción del sujeto o su disolución. La tesis investiga la *imagen cinematográfica* entendida como *acontecimiento* en dos posiciones filosóficas distintas.

Esta investigación se justifica en primera instancia en un nivel ontológico pues- como ya he mencionado- se pregunta por la pertinencia de la imagen cinematográfica en la producción de mundo y vida.

Además la investigación resulta pertinente pues traza dentro de la filosofía de la cultura un recorrido concreto del funcionamiento de la imagen durante la modernidad y su impacto en lo que puede considerarse la época contemporánea. En este sentido el trabajo realizado se enfoca en las relaciones entre la imagen y una lectura *sui generis* del capitalismo como proceso de producción de mercancías. La motivación principal de este desarrollo es establecer las relaciones entre la producción de imágenes y el desenvolvimiento del capitalismo. Dos vertientes que desde el punto de vista de la filosofía de la cultura ameritan atención en los procesos de subjetivación, dominación del mundo e hiper-producción de imágenes.

Bajo la misma dirección resulta necesario establecer conexiones entre los procesos generados por la tecnología de la comunicación, el uso de imágenes cinemáticas o cinematográficas para resaltar su papel en los procesos de guerra como en la

³ Guy Debord se centra principalmente en el debilitamiento de la “espiritualidad” humana con la inserción en el mundo de las mercancías. La sociedad del espectáculo supone un análisis del consumismo y de ciertas tendencias políticas en las que el cine se analiza como parte de.

⁴ Este libro supone un análisis muy certero de la influencia del capitalismo sobre los cambios culturales en los que el cine se coloca específicamente como producto de la necesidad de un consumo exacerbado.

transformación de los espacios donde se habita como sujeto. Dicho de otro modo, se incursiona en las políticas que desprende el mundo cinematográfico en su transición al cibernético. En cierto sentido es necesario destacar los procesos que descentralizan los espacios urbanos en espacios virtuales. De este modo se comprenden las políticas culturales que instauran la producción de imágenes cinematográficas. Algunas con una apertura que cuestiona por un lado, los mundos o realidades virtualmente habitables y otras con la finalidad de englobar de modo totalitario el espacio de acción. En este sentido se ofrece dos perspectivas radicalmente opuestas de la posibilidad de habitar como y por medio de imágenes.

¿Acaso el mundo del cine no abre las puertas a nuevos modos de entendernos como sujetos? ¿Un sujeto construido a base de imágenes? ¿Imágenes sin sujetos? ¿A dónde pueden llevarnos los mundos virtuales? Aunque múltiples estas preguntas sólo abren las puertas a preguntarse por el estatuto de la imagen cinematográfica, su impacto en la tecnología de la comunicación, en nuestra propia concepción como sujetos o no-sujetos sobre un espacio geopolítico o dentro de uno virtual.

Esta investigación resulta útil para conocer los procesos destructivos de la imagen que reproduce la tecnología de la comunicación pero sobretodo su posibilidad de devenir procesos de diferencia y resistencia. No hay mayor utilidad de la imagen cinematográfica que producir pensamiento heterogéneo. La violencia del pensamiento a partir de la imagen cinematográfica tiene la capacidad de destruir el dogmatismo de ciertas imágenes del pensamiento representativo. Lo cual ofrece una polémica dentro de la concepción y construcción de la cinematografía: perfilarse por un motivo espectacular o heterogéneo.

El presente trabajo muestra a partir de una sola obra cinematográfica *Corre Lola Corre* (1998) la posibilidad que guarda el cine de producir espacios de lo posible, del pensamiento o de creación. Lo cual puede suponer para el lector o lectores de esta tesis una carencia absoluta en la búsqueda de filmografía que apoye la argumentación. Sin embargo, la investigación se limita en ofrecer una obra cinematográfica que explore en los linderos paradójicos ya expuestos. Puede incluso pensarse que la obra misma es un fragmento, un pasaje del acontecer de la imagen cinematográfica. Este trabajo no abarca un análisis histórico de las tendencias cinematográficas que representan la cuestión. Se separa en gran medida de una historia del cine o un análisis cinematográfico de corte narrativo.

La investigación tiene a su vez límites teóricos. Se asume que el desarrollo procesual y funcional analizado de la imagen cinematográfica proviene de la mirada de occidente, esto es, principalmente Europa Central y particularmente la visión de pensadores franceses: Lipovetsky, Virilio y Deleuze. La delimitación en esta caracterización responde a una inquietud por comprender de qué modo se teje en las filosofías francesas una inquietud remarcable entre las relaciones del sujeto, el mundo y la imagen. Dicho de otro modo, se delimita en este pensamiento francés precisamente por que desde mi perspectiva son siempre filosofías imaginarias de la resistencia. La imagen se juega siempre como un puente para la destrucción o la creación. Tal vez en futuros trabajos sea posible establecer conexiones imaginarias y políticas con el pensamiento elaborado en América Latina-específicamente México-donde la creación cinematográfica persigue espacios de posibilidad muy distintos.

La tesis si bien en un principio perseguía la elaboración de una compleja noción de libertad como producto de la investigación entorno a las relaciones del hombre con las imágenes en general fue necesario delimitar el campo conceptual. El estudio del concepto de libertad supone una profundización en los modos de existencia y los aparatos de Estado instaurados en una era visual. De aquí se desprende la necesidad de una delimitación histórica, de la asunción de una cierta posición entorno al concepto de hombre y finalmente un estudio detallado de las relaciones entre el capitalismo, el surgimiento de las democracias y el régimen de lo visual. Dicho de otro modo, la elaboración de otra tesis no tan vinculada con el funcionamiento de la imagen cinematográfica. En este sentido fue necesario posponer sin dejar de apuntar los posibles caminos que vinculan específicamente una noción de resistencia con una de libertad.

Con respecto a la estructura del trabajo, el primer capítulo *Cartografía de la edad contemporánea* presenta un análisis de los conceptos problemáticos que dan lugar a la lógica del vacío propuesta por Gilles Lipovetsky. En un primer momento se teje un panorama del modo en el que el *sujeto* moderno se posiciona como centro del *mundo*.

Las consecuencias del proceso de modernidad permiten que el mundo se desencante y el sujeto devenga mercancía. Al mismo tiempo comienza el desarrollo de un proceso de consumo que utiliza como fuente y flujo de impacto el uso y el consumo de imágenes. La lógica del vacío se caracteriza por posicionar a la imagen como un valor necesario para la

satisfacción del deseo, a saber, la fuerza de la seducción. Proceso que como se explora en esta investigación explota todo el poder representativo de la imagen. La importancia de este capítulo versa en situar la relación fundamental entre la sobre producción de imágenes y la imposibilidad a nivel representativo de satisfacer los espacios del deseo, del sujeto y del mundo. Dicho de otro modo se ofrece el lugar que ocupa lo imaginario en este escenario contemporáneo. Lipovetsky, sin embargo, elabora un diagnóstico global de nuestras posibilidades bajo este momento contemporáneo. Este diagnóstico en principio crítico tiende en varias instancias a posicionar la incapacidad de escapar dignamente de estos laberintos del vacío. Bajo esta vertiente las relaciones entre imagen, sujeto y mundo aparecen bajo un panorama negativo. Al parecer Lipovetsky no ofrece otras conexiones entre estos conceptos que subviertan esta lógica.

Por ello en el segundo capítulo, *Principales procesos que afectan el mundo de la tecnología de la comunicación* se elabora, primeramente un recorrido entre la noción de *imagen, técnica* y el modo de vida contemporáneo ofrecido por Lipovetsky. Se vislumbra varios aspectos que orillan al sujeto contemporáneo a apropiarse de su mundo a través de imágenes. Sin embargo, el trabajo resalta el papel de los dispositivos tecnológicos o las máquinas de visión en la edad contemporánea para establecer un dominio, un contacto o una visión del mundo mismo. En este sentido se expone de qué modo se puntualiza la necesidad de habitar *en* imágenes y no sólo *con* imágenes. Paul Virilio, autor guía de este capítulo, advierte de las consecuencias sobre nuestra visión, percepción y relación con el mundo por la permanencia de la imagen cinematográfica o cinematográfica. Al igual que Lipovetsky, Virilio no reconoce un panorama positivo en un mundo no sólo inundado de imágenes sino donde parece imposible no poder vivir fuera de ellas. Los procesos de desaparición y velocidad explican en sus propios términos el destino destructivo del hombre en su convivencia con la imagen cinematográfica y telemática principalmente.

El tercer capítulo *¿Cómo se abre un espacio de lo posible en el cine?*, es en muchos sentidos una crítica y una respuesta a los posicionamientos entorno a la imagen cinematográfica que nos presenta Virilio y Lipovetsky. El capítulo presenta un panorama crítico de las posibilidades de la imagen cinematográfica a partir de la filosofía de Gilles Deleuze. En este tenor, se presenta una crítica a las nociones de imagen e imagen cinematográfica que el pensamiento fenomenológico produce e inserta en la comprensión

del cine. Lo cual por un lado, explica por qué Lipovetsky y Virilio elaboran juicios negativos entorno a las relaciones que establecemos con las imágenes cinemáticas. A la par, se vislumbra de qué modo Deleuze propone nuevos modos de experimentar al cine. Se descubre entonces a partir de este pensamiento que el cine ha sido capaz de poner en cuestión: el estatuto de la imagen, el quebrantamiento de la mirada subjetiva como condición del surgimiento del acontecimiento del cine, la idea de un mundo negativo hecho de imágenes.

Para Deleuze con la llegada del cine se ha permitido elaborar nuevos modos de subjetividad-por no decir modos de no subjetividad- en donde sujeto e imagen conviven para pensar de otro modo la vida. Del mismo modo en esta investigación se pone de relieve el modo en el que el cine disuelve una concepción del espacio del mundo como puramente geofísico abriendo su espectro: al mundo como cine, al mundo como imágenes. Simultáneamente establece los nexos que permiten comprender la posibilidad de *crear en el mundo* y no en una política de la destrucción del mismo.

El capítulo ofrece una visión crítica del fenómeno del cine encaminada a la comprensión del mismo como un dispositivo del pensamiento. Dicho de otro modo, intenta establecer una conexión entre producir imágenes y producir pensamiento. Se aleja como se verá en esta tesis de un divorcio entre ambos quehaceres.

Capítulo 1. Cartografía de la edad contemporánea.

1.1 Apuntes entorno a una cartografía contemporánea.

¿Por qué resulta necesario establecer bajo qué condiciones surge la llamada *lógica del vacío*? ¿Para qué dar cuenta de una cartografía contemporánea? Resulta imposible dar cuenta del poder de la imagen, y más aún de la imagen cinematográfica (o el cine), sin apuntar por un lado, el lugar de la subjetividad contemporánea y, por otro, el desarrollo de una lógica que produce y determina el uso de imágenes como dispositivo central. Dicho de otro modo, este apartado establece los antecedentes que más adelante permiten proponer conexiones entre: el sujeto, el mundo y el papel de la producción de imágenes en la época contemporánea. Sin embargo, resulta indispensable para la lógica argumentativa de esta investigación, producir las conexiones de los conceptos anteriores con el planteamiento de Gilles Lipovetsky, a saber: ¿Qué procesos llevaron a la implantación de una lógica del vacío como lugar de operación de las imágenes?

Con el surgimiento de la modernidad en el siglo XVII y hasta finales del siglo XVIII, opera una dinámica que tiene como resultado un proyecto civilizatorio que marca en todos los sentidos el desarrollo de la cultura. Tanto las revoluciones industriales inglesas del siglo XVIII como la Revolución Francesa de 1789, se inscriben como imágenes que delimitan y condicionan los discursos que transforman al “Hombre” como el dominador del mundo. Esto es, se concreta una lógica en la que el hombre se piensa señor de la naturaleza y de sí mismo. Como consecuencia, existe en el seno del desarrollo humano la necesidad de que dicho hombre tome responsabilidad de sus propias acciones en la creación del mundo.

Kant es uno de los filósofos que desarrolla toda una teoría que da cuenta del papel de este nuevo hombre. El proyecto kantiano⁵ comprende la producción de sujetos que sean capaces de construir la vida con base en la razón. A saber, elabora un sistema universal en

⁵ Se encuentra con mayor precisión esta temática en el libro Emmanuel Kant. *Filosofía de la Historia*. México, FCE, 1987. pp.39-67.

el que el mundo se formula y se percibe a partir de esta gran estructura central llamada Sujeto.

En la obra *Idea para una historia universal en clave cosmopolita*⁶, Kant plantea la imposibilidad de escapar a las leyes medidas por la causa universal de la naturaleza. Ya sea, al interior de la cultura, ya sea al interior de la vida de un sujeto particular, éstas continúan vigentes. Todo es susceptible de ser conocido y todo puede ser realizado bajo la serie de reglas universales y necesarias de la Razón. Después de todo, para Kant la Razón se erige como tribunal de sí misma. En consecuencia, cualquier acción que se supone exenta de dicha serie de reglas trascendentales, no es más que el producto de un pensamiento cuyas condiciones son las de una puerilidad cruel y una vanidad infantil.

La modernidad puede así entenderse como una inversión simbólica que opera al interior de la relación del hombre y con *natura*. Tras el “descubrimiento” de las posibilidades de la razón, el hombre substituye el lugar de la alteridad sacra. A saber, subsume el *logos* del orden de lo real por el *logos* de la *ratio*, mediante una serie de procesos múltiples y complejos. Puede sostenerse que a partir del proceso de la modernidad, la racionalidad opera un nuevo juego donde la función de lo imaginario se encuentra a su servicio.

En los ensayos *Concepto de Ilustración* y *I Excursus* de la *Dialéctica de la Ilustración*⁷, Adorno y Horkheimer plantean el engaño del proyecto de Ilustración como eje del proyecto de modernidad. La figura de Odiseo, en el libro X de la *Odisea* Homérica⁸, da cuenta de la astucia y la eficacia de la razón para desgarrar el orden inmutable de la naturaleza. Tal y como exponen los filósofos alemanes, el proyecto Ilustrado se sostiene por la idea del progreso. Como operación de la racionalidad, el progreso introyecta en la dinámica humana la necesidad de superar el miedo ante lo Otro. Para vencer este temor, el hombre despliega una política de dominación sobre la naturaleza y sobre los otros hombres. De otro modo, el hombre está convencido de perder la vida ante la violencia natural: la

⁶ Emmanuel Kant. *Op.cit.*

⁷ Theodor Adorno y Max Horkheimer. *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid. Trotta. 2005.

⁸ Theodor Adorno y Max Horkheimer. *Op.cit.* pp. 97-129.

escasez, el padecimiento y la muerte. Por medio del proyecto Ilustrado el hombre se disloca de la unidireccionalidad que padece de la naturaleza y se coloca ante ella como su señor.

El saber que le otorga la racionalidad lo convence de apropiarse de lo otro y de sí mismo. Este es el sentido en el que Bacon⁹ concibe la superioridad del hombre cuando detenta el saber.

El saber, que es poder, no conoce límites, ni en la esclavización de las criaturas ni en la condescendencia para con los señores del mundo. Del mismo modo que se halla a disposición de la economía burguesa, en la fábrica y en el campo de batalla, así está también a disposición de los emprendedores, sin distinción de origen.¹⁰

Es en este sentido, que Adorno y Horkheimer explican cómo el saber y el poder no son distintos. Cuando el saber se ejerce, se articula simultáneamente como poder. Sólo hasta que el hombre se conforma como sujeto es cuando el saber/poder comienza a ejercerse.

¿Cómo se entiende el mundo bajo esta nueva lógica Ilustrada? El saber/poder ejerce una relación de inmediatez con el mundo. Éste no puede comprenderse sino como consecuencia del padecimiento del sujeto. Por tanto, aquél se concibe como una operación de este último. Se desarrolla entonces, una concepción en donde el mundo necesita ser conocido para someterse a las necesidades del hombre. Así, el hombre toma potestad del papel de la naturaleza para convertirse en el nuevo regulador de ella y del mundo.

El pensamiento de la ciencia dibujó este proyecto a partir del siglo XVII y esa línea determinó el nuevo estatuto del hombre. Tras la muerte de Dios y el desencantamiento¹¹ del mundo, hay una pérdida de la significación sagrada de éste. La ciencia entonces se transforma en la portadora de significado. Como señalan Adorno y Horkheimer sobre la labor de la ciencia: “*No debe existir ningún misterio, pero tampoco el deseo de su revelación.*”¹²

⁹ Roger Bacon, *Of proficience and advance of learning*, <http://www.classic-literature.co.uk/british-authors/16th-century/francis-bacon/the-advancement-of-learning/>

¹⁰ Th Adorno y M Horkheimer. *Op.cit.* p.60.

¹¹ Tanto la Muerte de Dios como el desencantamiento del mundo son conceptos que se toman de la interpretación de Friedrich Nietzsche en sus obras *Genealogía de la moral* y *Así hablaba Zaratustra*.

¹² Th.Adorno y M. Horkheimer, *Op.cit.* p. 61.

El intento de superar el mito produjo que la ciencia destruyera el significado sacro del mundo. En consecuencia, los filósofos develan la imposibilidad de la razón de resignificar al mundo de tal manera que no aparezca sin misterio. Lo único que la razón posibilita es una nada de significado¹³ del mundo. ¿Cómo devolver el significado al mundo?

Explica Michael Foucault en su apartado *Nietzsche, la genealogía, la historia*¹⁴ los modos que busca el hombre moderno para recuperar el significado del mundo. Ya que el sujeto se encuentra arrojado a la nada, desplaza la imagen y la figura de Dios y da primacía a la ciencia. Sucede entonces que el Hombre toma el papel de Dios concibiendo al progreso y a la ciencia lugares dónde recobrar significado. En consecuencia, el lenguaje se transforma, mediante este proceso de ilustración, en el único capaz de otorgar sentido a la vida del mundo.

Cuando las sociedades occidentales se fundan en Estados, la función del lenguaje cobra relevancia pues otorga sentido y significado a un mundo que fue arrebatado de su relación con lo sagrado y la naturaleza. Según Foucault,¹⁵ uno de los momentos en los que puede leerse un deslizamiento de esta envergadura es a finales del siglo XVI y principios del XVII. El lenguaje pierde identidad con lo significado. Luego de ello el mundo se cierra sobre sí mismo y se distingue de la identidad de sus signos. El hombre pierde su identificación como *micromundo* pero persiste la posibilidad de recobrar significado en el lenguaje. La promesa de volver al origen mítico es insostenible después del proceso de la modernidad.

Las diferentes emergencias que pueden percibirse no son las figuras sucesivas de una misma significación; son más bien efectos de sustituciones, emplazamientos y desplazamientos, conquistas disfrazadas, desvíos sistemáticos. Si interpretar fuese aclarar lentamente una significación oculta en el

¹³ El sentido en que se utiliza el concepto de "significado" se retoma del planteamiento de Michel Foucault en *Las Palabras y las Cosas*. p. 296. A grandes rasgos Foucault introduce el problema de una pérdida de significados cuando las palabras y sus representaciones no se identifican. Dice Foucault para esclarecer la cuestión: *Separado de la representación, el lenguaje no existe de ahora en adelante y hasta llegar a nosotros más que de un modo disperso*. El significado entonces, jamás es, de ahora en adelante, una adecuación entre representación y lenguaje.

¹⁴ Michel Foucault. "Nietzsche, la genealogía, la historia", en *Microfísica del poder*, Madrid, Las Ediciones de la Piqueta, 1992.

¹⁵ Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI, 2005.

origen, sólo la metafísica podría interpretar el devenir de la humanidad. Pero si interpretar es apoderarse, mediante violencia o subrepticamente, de un sistema de reglas que no tiene en sí mismo significación esencial, e imponerle una dirección, plegarlo a una voluntad, hacerlo entrar en otro juego, y someterlo a reglas segundas, entonces el devenir de la humanidad es una serie de interpretaciones.¹⁶

¿Cuál es la labor de la interpretación del mundo? Michael Foucault explica de qué modo el proceso de significación de las cosas nunca se da como una operación unitaria. Al contrario, requiere ser elaborado por un proceso de racionalidad que produce cultura.

La modernidad es la cultura de occidente, al menos, hasta las primeras décadas del siglo XX. No es que exista una identidad entre ambas pero hay un proceso de identificación que por medio de los modos de producción irriga todas las arterias de la cultura e imprime en cada una un sesgo identitario.

En la Crítica a la Economía Política que aparece en los *Manuscritos filosófico-económicos de 1844*¹⁷, Marx denuncia de qué modo el sujeto del proletariado se concibe como mercancía a consecuencia de una operación cultural.

El trabajador se torna tanto más pobre cuanto más riqueza produce, con cuanto mayor poder y volumen incrementa su producción. El trabajador se convierte en una mercancía tanto más barata cuantas más mercancías produce. La *desvalorización* del mundo del hombre crece en proporción directa a la *valorización* del mundo de las cosas. El trabajo no sólo produce mercancías; se produce a sí mismo y al trabajador como una *mercancía*, y, por cierto, en la proporción en la que produce mercancías.¹⁸

El proceso de producción de mercancías en la modernidad capitalista funciona junto con el proceso de la cultura. Ambos forman dos caras de la misma moneda. La producción de mercancías, a saber, la producción de significados de las cosas en el mundo, se instituyó, tanto como el valor de uso- o valor del objeto-, como el valor supremo del Capital. Aquél cubrió todas las esferas de vida del sujeto, mientras que este último le otorgó significado.

De lo anterior, podemos establecer una distinción que en el apartado 1.2 se retoma. En función de un sistema específico de producción -como es el de la modernidad

¹⁶ Michel Foucault, *Microfísica del poder*, *Op.cit.* pp.18-19.

¹⁷ Karl Marx, "El trabajo alienado" en *Manuscritos económico-filosóficos de 1844*. Buenos Aires, Editorial Grijalbo, 2006.

¹⁸ Karl Marx, *Ibidem.* p. 106.

capitalista- se puede entender por sistema: la implantación de un mismo dispositivo en todos los registros¹⁹ de la producción. De allí que por “sociedades industriales” se designa un sistema que opera una lógica disciplinaria. Éste se basa, por un lado, en la producción en serie de mercancías, y por el otro, en la producción de clases obreras. En cambio, en las sociedades “postindustriales” se reproduce este esquema de producción pero se supera la lógica disciplinaria.

¿En qué consistía el mecanismo de lo disciplinario? En los siglos XVII y XVIII- o la época clásica- se instaura un sistema que organiza, determina y delimita los espacios de desarrollo de los sujetos. Sin embargo, funciona precisamente porque es el producto de diversos discursos provenientes de los saberes/poderes instituidos. La organización social, la determinación política y las marcas sobre los cuerpos²⁰ son producto de estos saberes y se presentan en la historia como productos de una lucha. Sin embargo, se conservan como acontecimientos aleatorios. Señala Foucault: “*No se manifiestan como las formas sucesivas de una intención primordial; no adoptan tampoco el aspecto de un resultado. Aparecen siempre en el conjunto aleatorio y singular del suceso.*”²¹ Por ello toda disciplina se despliega como una fuerza al interior del sistema de producción: ya sea familiar, escolar, laboral, etc. En su exterioridad opera como aparato de poder.

¿De qué modo se han instalado en la contemporaneidad? Si las disciplinas importan se debe a que explican fundamentalmente la instauración de la *lógica del vacío*. Ellas se erigen como: “*métodos que permiten el control minucioso de las operaciones del cuerpo, que garantizan la sujeción constante de sus fuerzas y les imponen una relación de docilidad-utilidad*”²²

La lógica del vacío tendrá su desarrollo precisamente en el cuerpo. Michel Foucault introduce los mecanismos que dan cuenta del inicio de una dinámica que actualmente

¹⁹ Es decir, en todos los registros de lo humano, como comprende la teoría marxista principalmente en el Tomo I del Capital de Karl Marx.

²⁰ “Pero el cuerpo está directamente inmerso en un campo político; las relaciones de poder operan sobre él una presa inmediata; lo cercan, lo marcan, lo doman, lo someten a suplicio, lo fuerzan a unos trabajos, lo obligan a unas ceremonias, exigen de él unos signos.” Michel Foucault. *Vigilar y Castigar*. México. Siglo XXI, 1991.p.32.

²¹ Michel Foucault. *Microfísica del poder*, *Op.cit.* p. 21.

²² *Ibidem.* p. 141

Lipovetsky denomina lógica del vacío. Entre ellos existen: la clausura, la localización elemental o múltiple, la regla de los emplazamientos múltiples y la invariabilidad de sus elementos. Las disciplinas distribuyen a los individuos en el espacio y se establecen de ahí en adelante, como anatomía política de los espacios de lo humano.

Todas estas disposiciones en serie forman un cuadrículado permanente en el que se aclaran las confusiones: es decir que la producción se divide y el proceso de trabajo se articula por una parte según sus fases, sus estadios o sus operaciones fundamentales, y por otra, según los individuos que lo efectúan: los cuerpos singulares que a él se aplican...Bajo la división del trabajo del proceso de producción, al mismo tiempo que ella, se encuentra, en el nacimiento de la gran industria, la descomposición individualizante de la fuerza de trabajo; las distribuciones del espacio disciplinario han garantizado a menudo a una y a otra.²³

Los procesos disciplinarios organizan todos los espacios. Producen una cierta arquitectónica, una concepción de *lugar* y de *espacio*- determinados por la vigilancia como condición- y una cierta jerarquía que no es distinta de la funcionalidad. Es en estos espacios donde se fija el movimiento del individuo por su función, al mismo tiempo en que se permite su circulación como engranaje necesario. Espacios en donde, según Foucault, se instauran relaciones operatorias que producen y determinan ciertos valores. Los valores garantizan la configuración de un individuo *tipo*, permeado por una economía del tiempo idéntica a una economía religiosa en rigor y ritmo.

El espacio disciplinario se construye como una cuadrícula en la que se ejerce la vigilancia, la distribución, la organización y el ordenamiento sobre las fuerzas de trabajo; estas a su vez se individualizan como funciones a un ritmo industrial. Así el tiempo deviene aplicación, regularidad y exactitud.

Trabajar no es sino la condición misma de la producción de mercancías o, más aún, de la producción de la mercancía-sujeto. Trabajar puede ser pensado como producción de sujeto, en la medida en la que la acción garantiza cumplir con su construcción. En términos

²³ Michel Foucault. *Vigilar y castigar*, *Op.cit.* pp. 139-140.

de Foucault: “El tiempo penetra el cuerpo, y con él todos los controles minuciosos del poder.”²⁴

En la medida en la que él es atravesado por el poder se inserta como producto en un espacio. El cuerpo producido por las sociedades disciplinarias es un cuerpo residual, “desconectado” del cuerpo de la colectividad y despolitizado en consecuencia. El cuerpo se individua por la vigilancia, se objetiviza por un sistema y finalmente se establece como elemento de la modernidad. El cuerpo es producido como exterioridad respecto de los discursos y de las ciencias, de las instituciones y de lo Otro, y se instaura como objeto de conocimiento.

La historia de la medicina (en específico la de la anatomía así como la de la psiquiatría) descubre no sólo los ejercicios del poder; también sus estrategias como saber. Así, el cuerpo representa para las ciencias su condición de posibilidad.

Ahora bien, a través de esta técnica de sujeción, se está formando un nuevo objeto; lentamente, va ocupando el puesto del cuerpo mecánico, del cuerpo compuesto por sólidos y sometido a movimientos, cuya imagen había obsesionado durante tanto tiempo a los que soñaban con la perfección disciplinaria. Este objeto nuevo es el cuerpo natural, portador de fuerzas y sede de una duración; es el cuerpo susceptible de operaciones especificadas, que tienen su orden, su tiempo, sus condiciones internas, sus elementos constitutivos. El cuerpo, al convertirse en blanco para nuevos mecanismos del poder, se ofrece a nuevas formas de saber... En el ejercicio que se le impone y al que resiste, el cuerpo dibuja sus correlaciones esenciales, y rechaza espontáneamente lo incompatible.²⁵

El sujeto deviene el producto residual de un régimen signifiante y discursivo. Para comprenderse como sujeto es necesario saber que se está sujeto a cualquier espacio, en determinado tiempo y atravesado por un discurso codificado. Estar sujeto es ser moderno.

La división del trabajo derrama y trasmina en todos los registros la producción subjetiva. En consecuencia, la funcionalidad y la eficacia del sujeto se instituyen como política y desvelan la inmanencia del poder, su interiorización y su reproducción. No obstante, el reconocimiento del poder en todas las relaciones intersubjetivas descubre una producción positiva distinta a la subordinación. Las disciplinas imponen un bien como la

²⁴ Michel, Foucault. *Ibíd.* p. 156.

²⁵ Michel Foucault. *Ibíd.* p. 159.

producción produce el consumo, es decir, la posibilidad de elegir. La lógica disciplinaria produce simultáneamente un poder material.

Ya que si el poder no tuviese por función más que reprimir, si no trabajase más que según el modo de la censura, de la exclusión, de los obstáculos, de la represión, a la manera de un gran super ego, si no se ejerciese más que de una forma negativa, sería muy frágil. Si es fuerte, es debido a que produce efectos positivos a nivel del deseo y también a nivel del saber. Si se ha podido constituir un saber sobre el cuerpo, es gracias al conjunto de una serie de disciplinas escolares y militares. Es a partir de un poder sobre el cuerpo como ha sido posible un saber fisiológico, orgánico.²⁶

Es posible comprender el concepto de individuo cuando se le interpreta por un lado, como estar sujetado y, por otro, como producto de los medios de producción. A partir de este concepto se establecen las políticas económicas y discursivas del cuerpo. Dichas políticas ocupan los lugares de la enunciación en la producción y reproducción de imágenes y espacios. Sólo a condición de apartarse del ámbito de lo político y de incrustarse en el ámbito de la fantasía el sujeto puede comprenderse como humano.

La lógica disciplinaria produce- sin poder evitarlo- las condiciones necesarias para una dinámica binaria. A saber, la posibilidad de subvertir las normas al mismo tiempo que se siguen. La disciplina trae consigo la excepción, la norma el error y la institución su posibilidad revolucionaria.

1.2 La lógica del vacío o la paradoja de la Muerte de Dios

Se estableció en el apartado anterior de qué modo la lógica disciplinaria se instituye como una “primera” revolución individualista. En el presente apartado se da cuenta de la “segunda” revolución individualista en la que opera un proceso de personalización. *La era del vacío*²⁷ es una obra escrita por Gilles Lipovetsky en 1983, en la que se teje todo el entramado de consideraciones que introducen a esta lógica como un problema. Su análisis - aunque general, resulta basto pues aborda todos sus aspectos: las políticas que la

²⁶ Michel Foucault. “Poder-Cuerpo” en *Microfísica del poder*, Op. Cit. pp. 114-115.

²⁷ Gilles Lipovetsky. *La era del vacío*. Barcelona, Anagrama, 2006.

conforman, la conmoción del individuo acaecida en la segunda mitad del siglo XX y los antecedentes históricos de las que se deriva.

¿Qué entiende Lipovetsky por personalización? El proceso de personalización se instituye a partir del proceso de producción. A saber, su posibilidad nace en la producción de mercancías en serie y tiende al establecimiento de la producción de novedad. A partir de la década de los cincuenta la producción en serie instauration procesos de personalización que tienden a lo nuevo, modifican el sentido de organización y se alejan del binomio disciplinario-revolucionario.

Esta mutación impacta, no sólo a nivel histórico, sino también sociológico y se plantea como una “significación imaginaria central”²⁸ propuesta por Castoriadis y retomada por Lipovetsky: “combinación sinérgica de organizaciones y significaciones, de acciones y valores, iniciada a partir de los años veinte y que no cesa de ampliar sus efectos desde la Segunda Guerra Mundial”²⁹

Acontece desde entonces una nueva producción de significados que renuncia a la reproducción de los viejos ideales ilustrados del Hombre: el Progreso y las Ciencias, las Artes, el Bien, lo Bello y la Verdad. Las sociedades comienzan a construirse a partir de un esquema mucho más flexible basándose en los imperativos relacionados con la satisfacción del sexo y el humor, la moda y la imagen.

Un nuevo modo “superfluo” de organizarse acaece en las sociedades. Éste incide en todas las esferas de vida de la sociedad europea: en su orientación ideológica y política y en su normatividad. La sociedad europea abandona el esquema disciplinario y se entrega a un esquema “libre” de coacciones en el registro de lo privado. Como consecuencia -más

²⁸ La significación imaginaria central de acuerdo con Castoriadis se da “... como una posición primera que inaugura e instituye lo histórico-social, procediendo del imaginario social instituyente, expresión de la imaginación radical de los sujetos. Hay significaciones centrales, que no tienen referente, que son referente de otras que son secundarias, las instituyen. No son necesariamente explícitas, ni son lo que los individuos representan, aunque dan lugar a las representaciones, afectos y acciones típicos de una sociedad. Son los que forman a los individuos sociales...No pueden ser explicadas por parámetros lógicos.” Juan Manuel Vera, *Cornelius Castoriadis: la interrogación permanente* en www.magma-net.com.ar/bibliografia.htm. (leeído 20 de abril de 2010) 17:02. GMT.

²⁹ Gilles Lipovetsky. *Ibíd.* p.6

adelante se aborda en esta investigación-, se multiplican las elecciones y los objetos respecto de los cuales “ejercer” la elección.

La nueva modalidad organizativa de lo social privilegia el espacio privado y dirige hacia esa suerte de “interioridad” toda la producción. El “bombardeo” no es ya sobre los cuerpos colectivos ni sobre los cuerpos de enunciación, sino en los cuerpos individuales reinsertados en el anonimato de la “libertad” social.

¿Qué ofrece esta noción de “libertad” social? Una multiplicidad de derechos, deseos y elecciones. Al ejercerse el mínimo de coacciones y el máximo de elecciones privadas, el mínimo de austeridad y el máximo de deseo, el proceso de personalización abre la comprensión de lo social y sugiere el abandono de cualquier tipo de represión. Este proceso apela a la autonomía del individuo en la medida en la que reconoce la singularidad del consumo de satisfactores. La llamada libertad social se delimita entonces en el ámbito del consumo y se abstiene de cuestionarse como una determinación de la vida misma. Con esta “segunda” revolución individualista, remarca Lipovetsky, “lo que desaparece es esa imagen rigorista de la libertad, dando paso a nuevos valores que apuntan al libre despliegue de la personalidad íntima, la legitimación del placer, el reconocimiento de las peticiones singulares, la modelación de las instituciones en base a -cic- las aspiraciones de los individuos.”³⁰

Cualquier proyecto político colectivo, cualquier esperanza del deber, se disuelven con el proceso de personalización que no tiene más eje que la “realización personal”. Es así como prevalece este valor hedonista abstracto que por medio de la proliferación de la multiplicidad infinita de mercancías se instala como eje de la vida humana. El ideal moderno de la colectividad preeminente, del grupo o de la *plebe* en términos de Foucault, se desvanece ante la singularidad subjetiva, afirmada como nuevo paradigma del sujeto.

El sujeto del momento tardío de la modernidad es circunscrito a su cuerpo en un sentido meramente biológico a causa de la multiplicidad de mercancías que se le ofertan como asequibles. ¿Cuál es la vivencia con y a partir de su cuerpo? La afirmación de poseer

³⁰ Gilles Lipovetsky. *Ibid.* p. 7

una identidad propia y siempre inacabada lo determina como consumidor. Su subjetividad inacabada lo coloca como pasivo aunque el mercado le vende la ilusión como agente activo. La oferta del mercado de mercancías se sublima hasta el punto de transformarse en mercado de imágenes. Esta condición es la que permite a la mercancía llegar hasta el espacio íntimo del deseo e instalarse bajo una dinámica de la seducción. De este modo, el juego de seducción de mercancías prevalece en el ámbito de una subjetividad siempre vacía. A saber, se revela una nueva noción de sujeto en donde su condición de emergencia se marca por su capacidad de vaciarse de acuerdo con el juego infinito de la seducción. En términos generales podemos decir que el espacio de la subjetividad es planteado como un vacío por ser saturado en un tiempo efímero. De allí que todo consumo, en tanto que consumo de mercancías, sea “fantasmático”³¹ en términos marxistas.

El brillo de la mercancía se desvanece en el momento de la adquisición y el intercambio se entiende no de objetos, sino de satisfacciones. La adquisición de satisfactores hace visible la condición de la necesidad imperante, del vacío. El consumo, así, adquiere el estatuto de *modus vivendi*, al tiempo que adquiere una solución momentánea de la saturación.

Lo social deviene a-político en la medida en la que el intercambio es supuesto en el nivel fantasmático de las mercancías. El estatuto de mercancía permea al sujeto. El consumo, en este sentido, se da como promesa pero nunca se efectúa. Resulta imposible alcanzar la imagen de lo consumible. A este mecanismo circunscriptor del sujeto, Lipovetsky lo llama “narcisismo”. Proceso, éste, que diagnostica la situación de la contemporaneidad occidental.

La última figura del individualismo no reside en una independencia soberana asocial sino en ramificaciones y conexiones en colectivos con intereses miniaturizados, hiperespecializados: agrupaciones de viudos, de padres de hijos homosexuales, de alcohólicos, de tartamudos, de madres lesbianas, polínicos.³²

³¹ Entiendo lo fantasmático como la instauración de un sistema que determina el significante como significado pero que al mismo tiempo hace del significado lo inasible, lo impenetrable. En este sentido, lo fantasmático es la saturación de un significado perdido.

³² Gilles Lipovetsky. *Ibíd.* p. 13

La producción del individuo narcisista no es otra cosa que la construcción de una imagen imposible de realizarse. El sujeto no es equivalente a la imagen que se empeña en habitar y para la cual ser adecuado. El sujeto no es la imagen. La imagen funge como un valor necesario para la satisfacción de su deseo.

El poder de la imagen en la era contemporánea se erige mediante la fuerza de seducción que opera en el individuo. Es decir, su capacidad de ofrecerle la opción de llegar a ser irrepetible, único y diferente al nivel fantasmático. Sin embargo, sólo opera una política de estandarización del individuo.

Con el proceso de personalización el individuo sufre un *aggiornamento* que llamamos aquí, siguiendo a los sociólogos americanos, narcisista: el narcisismo, consecuencia y manifestación miniaturizada del proceso de personalización, símbolo del paso del individualismo <<limitado>> al individualismo <<total>>, símbolo de la segunda revolución individualista.³³

El individuo narcisista juega dos papeles distintos en dos distintos momentos. Por un lado, el individuo narcisista es resultado de un sistema que lo distinguió del cuerpo de la colectividad como diferencial. A saber, el individuo era definido a partir de la cuadrícula disciplinaria. De la identificación ejercida sobre el obrero por su ubicación, función y “rango” se le identificaba dentro del sistema de producción. Del mismo modo, por medio de su función en el sistema de reproducción, dicho obrero podía distinguirse del patrón y de la mercancía producida.

El primer papel en el que es enrolado el individuo es como mercancía de un sistema disciplinario cuyo reconocimiento es sólo funcional y formal. El narcisismo surge con el reconocimiento que hace el sujeto con el producto. Se aliena con el objeto y asume su valía como calidad (ontológica) subjetiva. Así, el individuo identificado con un valor de función, sublima dicho valor y lo inserta en las relaciones sociales, distribuye y se distribuye según la valorización de sí y de lo otro. En este sentido, es la condición para un sistema de producción narcisista, presentarse como estrategia. El sistema de producción de mercancías no produce de modo narcisista, sólo produce los elementos para conservar y mantener el narcisismo de los individuos a partir del consumo de éstos. El consumismo, en

³³ Gilles Lipovetsky. *Ibíd.* p. 12

consecuencia, se erige como el segundo papel en el que se envuelve el individuo. Como señala Lipovetsky:

El narcisismo sólo encuentra su verdadero sentido a escala histórica; en lo esencial coincide con el proceso tendencial que conduce a los individuos a reducir la carga emocional invertida en el espacio público o en las esferas trascendentales y correlativamente a aumentar las prioridades de la esfera privada. El narcisismo es indisoluble de esa tendencia histórica a la transferencia emocional: igualación-declinación de las jerarquías supremas, hipertrofia del ego, todo eso por descontado puede ser más o menos pronunciado según las circunstancias pero, a la larga, el movimiento parece del todo irreversible porque corona el objetivo secular de las sociedades democráticas.³⁴

El narcisismo puede ser leído como una de las consecuencias indeseables del proyecto civilizatorio de la modernidad. Muestra de qué modo se instituye todo proceso revolucionario y los efectos homogeneizantes, de estandarización, que el emocionado grito de la Revolución Francesa de 1830 no reconocería fácilmente como propios. Aunque parece contrario a toda la ideología política de la democracia, el narcisismo es su producción más acabada. Si bien no es el producto de una planeación democrática, se da como el efecto radical de una identificación del individuo con el valor. Como se ha argumentado anteriormente en este apartado, el narcisismo es producto de una división laboral y un confinamiento a la función hiperespecializada en los espacios de producción. La personalización se comprende como la instauración de una ontología sin precedentes que ciertamente adquiere un lugar trascendente en el tiempo de las democracias actuales.

El narcisismo se acompaña de la lógica de la producción industrial para redefinir los espacios y tiempos del sujeto contemporáneo. Con el surgimiento de las llamadas democracias, el despliegue de esta lógica se celebra como un triunfo, pues permite la disolución de todos los valores y le abre paso.

La totalidad de elementos que conforman el mundo de la vida del individuo se escinden según las distinciones disciplinarias de la norma, la función, la eficacia y la docilidad, para después declinar como distinciones y caer en la obsolescencia. Las relaciones y el modo de habitar del sujeto en el espacio político se transforman. Lejos de

³⁴ Gilles Lipovetsky. *Ibid.* p. 13

estar ya determinado por un significado superior lo está por la ausencia de éste. La determinación es el vacío resultante: efecto lejano del primer individualismo y de la hiperproducción, que al efectuarse satura el espacio de la elección y anula la posibilidad misma de elegir como propia de un ejercicio ético.

Se ha definido la sociedad posindustrial como una sociedad de *servicios*, pero de manera todavía más directa, es el *auto-servicio* lo que pulveriza radicalmente la antigua presión de la disciplina y no mediante las fuerzas de la Revolución sino por las olas radiantes de la seducción. Lejos de circunscribirse a las relaciones interpersonales, la seducción se ha convertido en el proceso general que tiende a regular el consumo, las organizaciones, la información, la educación, las costumbres. La vida de las sociedades contemporáneas está dirigida desde ahora por una nueva estrategia que desbanca la primacía de las relaciones de producción en beneficio de una apoteosis de las relaciones de seducción.³⁵

Según la tesis de Lipovetsky, el “auto-servicio” substituye la elección pero no lo hace totalmente. La elección que se entiende como posibilidad subversiva, es cancelada o aniquilada cuando no puede efectuarse. Condición que se puede atribuir a una ontología de la seducción o del terror. La elección que se lleva a cabo dentro de los regímenes del proceso de personalización se torna pasiva pues se rige por las sensaciones obtenidas a partir de la seducción de las mercancías. Así, los objetos pierden toda posibilidad de revolucionar y de revolucionarse por la determinación “fija” de la seducción. El proceso de seducción explota el poder representativo de la imagen e imposibilita un acercamiento de otra índole con los objetos. En consecuencia, los objetos o mercancías muy pronto se hacen indiscernibles del fetiche³⁶ y vuelven obsoleta dicha categoría económico-política. Si todo es fetiche, entonces todos hacemos uso de los objetos de un modo perverso. Fetiche y perversión, por ejemplo, se diluyen por su homogeneización y se afirma el uso vacío de toda cualidad.

³⁵ Gilles Lipovetsky. *Op. cit.*, p. 17

³⁶ Se puede consultar sobre el fetichismo de la mercancía: Karl Marx. *El Capital*. tomo I, capítulo I, apartado 4: El carácter fetichista de la mercancía y su secreto. Allí, de manera general, puede comprenderse al fetichismo de la mercancía como un fenómeno donde la mercancía parece tener un valor propio independiente de sus productores.

Con la seducción de los objetos-mercancías y la disolución de todo contenido perteneciente a la primera revolución individualista, el proceso de personalización lleva a cabo la esterilización del espacio público. Simultáneamente, la seducción inserta una rítmica nueva en el registro de la vida privada, una rítmica humorística: la animación de lo privado según las imágenes del *confort*. Así, el proceso de personalización es una atomización de lo social y la institución de la lógica individualista, según Lipovetsky.

Hay un arrojamiento de los individuos como individualidades puras en un espacio de tolerancia. Su lógica insiste en mantenerse como individualidad o espacio privado de la libertad. A ello contribuyen las producciones que sostienen la posibilidad de mantener al individuo aislado en el espacio del otro. Hay distintos *Gadget*; a saber, dispositivos de aislamiento -infinitamente diferentes del aislamiento de la disciplina institucional- que incorporan a las estancias cotidianas del individuo satisfactores que permiten la comprensión “placentera” del aislamiento atomizado. Sólo el individuo y el consumo -el segundo como condición del primero- se mantienen como valores incuestionables ante la desvalorización y el vacío de los elementos que conforman el mundo de la vida. Éstos, entre ellos algunos altamente valuados como las artes y en concreto la música, se incorporan a la cotidianeidad como parte constitutiva del escenario del individuo-átomo. Se inaugura un uso escenográfico de las artes que diluye su valor.

Para el hombre disciplinario-autoritario, la música se circunscribía a sitios o momentos precisos, concierto, baile, music-hall, radio; el individuo posmoderno, al contrario, oye música de la mañana a la noche, como si tuviese necesidad de permanecer fuera, de ser *transportado* y envuelto en un ambiente sincopado, como si necesitara una *desrealización* estimulante, eufórica o embriagante del mundo.³⁷

La lógica del vacío, así, es el proceso de vaciamiento que incide en las cosas y los espacios a través del narcisismo con el que es configurado el individuo. Sólo en la medida en la que se logra la producción de un individuo de dicho talante, es posible comprender el por qué del vaciamiento político de los espacios. Instituidos los valores “íntimos” de la individualidad se pierden los de la colectividad, y la mega-inversión del valor en aquellos es directamente proporcional a la desinversión en lo social.

³⁷ Gilles Lipovetsky. *Ibíd.* p. 23

Los mecanismos de *seducción* como apoteosis de la modernidad se insertan como transformación en lo real a partir de la transformación del individuo. Éste se explica como un espacio vacío en el que se llevan a cabo las reproducciones del mensaje del mercado que privilegia la lógica del vacío. La afirmación del individualismo en este sentido devela un sujeto carente de autonomía y lejano al sujeto que construye la modernidad.

Identificada con el proceso erótico de la fusión, la seducción arroja con lo producido una indiscernibilidad del valor, un objeto continuo que se relaciona con otros objetos de la misma naturaleza y deviene un producto de los efectos del consumo. Desaparece la contradicción y con ésta la culpa. Este individuo es una nueva exaltación de la liberación y del lastre -la historia-. Lo que le interesa es el derecho a ser él mismo como imperativo y la plenitud su finalidad. Las implicaciones del consumo pierden toda relevancia significativa cuando mantiene la función de satisfactor de una imagen del individuo *total*. La *seducción* se justifica como el argumento que muestra la necesidad de incorporar, cohesionar y mantener la práctica del consumo del individuo como política social. La seducción produce vacío en el ámbito real por la saturación de imágenes adquiridas. Dice el filósofo: “*La seducción suprime la Revolución.*”³⁸

La seducción es seducción de una imagen posible en todo caso. Mediante el uso trastornado de la lógica disciplinaria, la seducción exhorta a su realización con los elementos de una economía protestante: ¡Obtén todo cuanto quieras hoy mismo!, ¡Sí, tú!, ¡Al alcance de tu mano!

El ahorro se ofrece como desinversión en lo político y se privilegia el consumo como realización práctica de la imagen en tanto que *plus valor*. Así mismo, se desdobra el tiempo actual en pasado y futuro. Se permite la lectura de la continuidad causal de éste en un sentido teleológico pero siempre destinado al fracaso, pues promete para el futuro lo que ya está caduco.

No obstante, se fija el método, el camino hacia la satisfacción y el horizonte de plenitud; el consumo se instaura como imposición sobre la base de su ficción. No es posible la satisfacción de la imagen en la era del consumo pues el consumo concreto de la imagen es

³⁸Gilles Lipovetsky. “Los discretos encantos de lo político” en *Op. Cit.* p. 28

siempre promesa y no acto. Se lanza hacia el futuro la imagen como posibilidad, al propio tiempo que se actualiza la frustración y el aliento prometido por el deseo contemporáneo. Se dibuja el presente como *desierto*, en el que la única posesión es el “yo”. Pero no un “yo” como la representación de la fuerza de trabajo, sino como bien. El “individualismo” como valor cerrado y absoluto, excluye toda inscripción del valor en cualquier objeto que manifieste una exterioridad respecto de él o de su capacidad adquisitiva. El mundo de lo otro no sólo está ya superado sino que su superación es su vaciamiento, la pérdida absoluta del significado.

La lógica del vacío, operada de modo simultáneo a la lógica de lo efímero, se cierne sobre la totalidad de los elementos del mundo de vida del individuo y se entrecruzan ambas formando una sola. Nada hay que escape al vacío y a lo efímero en la era del individualismo narcisista que se afirma en el consumo. La razón de ello es que el vacío y lo efímero, detentados desde la condición del individualismo, asimilan los objetos como espacios abstractos en lugares históricos. Estos objetos tienen impuestos un tiempo rítmico que determina las velocidades de su caducidad, de su pertinencia y de su duración. Así, los objetos son todos vaciados: desde Dios, el pensamiento y la historia hasta la mercancía más nimia. El vaciamiento del todo está ritmado con el tiempo de la *moda*: tiempo de la imagen cuya perdurabilidad tiende a cero.

Vacío y aceleración constituyen el motor que determina el consumismo propio de la época de la segunda mitad del siglo XX, cuya necesidad imperativa de novedad en la producción se despliega, en los objetos y en la producción de sujetos. La necesidad de innovar a toda costa está dada por el tiempo de lo efímero y por el vaciamiento simultáneo de los espacios al nivel del significado.

Ciertamente, dicha necesidad también encuentra sus raíces en una de las afirmaciones más propias de la modernidad, a saber: las vanguardias y concretamente el modernismo. Lipovetsky pasa lista -por decirlo de algún modo- y ubica ya en Baudelaire y Rimbaud la

simiente del vacío en la poética; y en la novelística lo descubre en James Joyce, Virginia Woolf y Faulkner, por mencionar algunos.³⁹

Los modernos inventaron la idea de una libertad sin límites que permite explicar lo que nos separa del humanismo clásico. El Renacimiento consideraba que el hombre se desplazaba en un universo inmutable y geométrico dotado de atributos permanentes. Sin embargo, el mundo exterior, incluso infinito y abierto a la acción, obedecía a leyes fijas, eternas, que el hombre sólo podía registrar. Con los modernos, la idea de una realidad que impone sus leyes es incompatible con el valor de la mónada individual ontológicamente libre. Desafío a las leyes, a lo real, al sentido, el ejercicio de la libertad no admite límites para los modernos; se manifiesta por un proceso hiperbólico de negación de las reglas heterónomas y correlativamente por una creación autónoma que decreta sus propias leyes. ... Así como el hombre moderno ha conquistado el derecho de disponer libremente de sí mismo en su vida privada, de deliberar sobre la naturaleza del poder y de la ley, así mismo ha conquistado el poder demiúrgico de organizar las formas libremente, según las leyes internas propias de la obra, más allá de los datos preexistentes, <<crear se convertirá en una operación consciente>> (Kandinsky)⁴⁰

El universo en el que acaecen el vacío y lo efímero como condiciones y también como resultantes es siempre el universo de la producción. La producción acontece en el orden de lo real y es siempre garantizada por un individuo que se hace poblar de imágenes para afirmarse como “único y distinto”. Este universo de producción, al mismo tiempo opera y detenta la indiferencia respecto del mundo de lo político y lo público.

Se plantea en este trabajo de investigación la existencia de una suerte de equivalencia entre la llamada Muerte de Dios y la dinámica de la lógica del vacío ya expuesta. Esta lógica opera un vaciamiento del orden del significado, un habitar indiferente que se repite al infinito. La afirmación de una voluntad del nihilismo naufraga en las marejadas del nihilismo de la voluntad, en la indiferencia a ultranza respecto del devenir político y humano del mundo de la vida.

La necesaria actividad creativa tan esperada por el mundo moderno se pierde en la conformación del mundo de lo privado, de lo infinitamente individual. Se reconduce al

³⁹ Gilles Lipovetsky. “Modernismo y posmodernismo” en *Op. Cit.* pp. 83-85

⁴⁰ Gilles Lipovetsky. *Ibid.* p. 94

pensamiento a una necesidad de seguridad y estabilidad en la posesión imaginaria: recurrir a las quiromancias adivinatorias, el tarot, las cartas astrales y el aseguramiento del futuro personal. Además el individuo se afirma en la saturación del tiempo libre por los *body-building*, asume los imperativos del ideal de la imagen corporal. En consecuencia, ejerce sobre sí prácticas de crueldad y es excluido de los cuerpos de “ensueño” o *gym-bodys*.

Dios ha muerto, las grandes finalidades se apagan, pero *a nadie le importa un bledo*, ésta es la alegre novedad, ése es el límite del diagnóstico de Nietzsche respecto del oscurecimiento europeo. El vacío del sentido, el hundimiento de los ideales no han llevado, como cabía esperar, a más angustia, más absurdo, más pesimismo. Esa visión todavía religiosa y trágica se contradice con el aumento de la apatía de las masas, la cual no puede analizarse con las categorías de esplendor y decadencia, de afirmación y negación, de salud y enfermedad. [...] La indiferencia, pero no la angustia metafísica. El ideal ascético ya no es la figura dominante del capitalismo moderno; el consumo, los placeres, la permisividad, ya no tienen nada que ver con las grandes operaciones de la mediación sacerdotal: hipnotización-estivación de la vida, crispación de las sensibilidades por medio de actividades maquinales y obediencias estrictas, intensificación de las emociones agujoneadas por las nociones de pecado y culpabilidad.⁴¹

El que Dios haya muerto y dicho acontecimiento no importe a la sociedad contemporánea de occidente, sólo devela la resistencia que ella ha desarrollado con el fin de mantenerse como valor absoluto del vacío. La coraza resistente, el valor del vacío, no es una afirmación. Existe como una reacción a la disolución de las imágenes sacras y éticas de la ontología y la política modernas. Se mantiene más bien como una asunción imprescindible para mantenerse en el lugar de *lo propio*, en el registro de lo privado (en lo estrictamente “mío” por ser destinado “para mí”).

El individuo del consumo no es el individuo de la pérdida, pues tanto ésta como la ganancia, son continuación una de la otra. El individuo del consumo no se comprende de otro modo que entero, idéntico a sí mismo mediante una diversidad de imágenes que dispone de acuerdo con el *fashion way of being*. No se siente escindido, no experimenta la falta o la pérdida y tampoco la asume. El carácter político de su existencia se funda en lo privado y por tanto se desvanece en lo público. Este individuo no se vive como sujeto del

⁴¹ Gilles Lipovetsky. “Apatía new-look” en *Op. Cit.* pp. 36-37

lenguaje, del deseo o de la historia. El proyecto de autonomía que la modernidad temprana piensa como construcción de subjetividad fracasa pero arroja al sujeto a mónada.

El individuo del consumo no consume. Y esto se debe a que aunque parece que se superan las categorías contrarias: pérdida-ganancia, falta-plenitud, la mercancía permanece ajena al sujeto. Se identifica con el objeto que consume pero se identifica a nivel de mercancía. El individuo consume la imagen de lo consumido y gana identidad consigo mediante el registro del objeto. La identificación se inscribe como identificación entre el ser-consumidor y el objeto consumido. El nivel de dicha identificación es agudo pues se establece una identidad en un mismo nivel ontológico de los elementos identificados. Así, la adecuación del sujeto con el objeto anula toda pérdida, toda falta. No hay pérdida en la mudanza de imagen -el “cambio de look”-, sino la repetición de la misma lógica operando.

La aniquilación de la pérdida tan presente en la erótica y en su historia, está ausente en la época del “erotismo” contemporáneo. No hay pérdida sino uso; no hay memoria sino conteo y registro; no hay reflejo sino experiencia; no hay desenlace sino desecho. En una palabra no hay un “otro”, antes bien, hay un “yo” vacío y siempre por llenar. La tarea de este individuo sujetado a sí mismo deviene una tarea imposible. La identidad personal está vacía por estos dispositivos y ninguna mercancía puede jamás llenarla.

Al interior de la lógica del vacío y la lógica de lo efímero no hay algo que subsista al valor absoluto del proceso de vacío. Ha sido en el individuo narcisista donde se ha invertido la lógica de la significación y lo ha hecho devenir espacio estéril de todo significado. Este intento de rescatar la sensación como objetopreciado, activa y reactiva en todo momento la incapacidad del narcisista de recobrar significado.

Al ser extirpado de lo social por un aparato de producción de sujeto (la moda, los *mass media*, las imágenes económicamente imperantes y las imágenes estéticas hegemónicas de la belleza y el cuerpo) el individuo pierde la posibilidad del intercambio y con ello la posibilidad del significado como efecto. El vacío no es sino el estado actual del individuo clausurado, el término del proceso de personalización mediante la seducción y el narcisismo, lo efímero de la duración y lo vacío de la presencia como novedad. Los procesos de vaciamiento acaecen en los procesos de la producción y en las condiciones de

su sistematicidad. Aquellos que logran producir imágenes a “la altura del progreso” a fin de cuentas tienen al individuo narcisista como la mercancía *sine qua non* (la más lograda en cuanto a vaciamiento).

El vacío no se ejerce a modo de prohibición, censura o exclusión como muestran los siglos XVII y XVIII con sus disciplinas y su lógica dicotómica. Al menos no sólo así. Acontece aquél en la contemporaneidad, por la multiplicación, la proliferación y la intensificación de la producción del “valor” y por la hiperproducción. En consecuencia, el sujeto se posiciona como pasivo, al mismo tiempo como producto de una lógica que disuelve las diferencias de los contrarios como diferencias ontológicas. La continuidad entre un valor y otro -legados por las sociedades disciplinarias y trastocados por el modo (tardo) moderno de la producción- representa para el individuo una razón suficiente para pausar el juicio y su discernibilidad. Parece que ante la ausencia de un valor metafísico el individuo se pliega sobre sí mismo y devela la necesidad de afirmarse por medio de objetos consumibles que le generan la inmediatez de la sensación como lo máspreciado.

1.3 Lo vacío, lo efímero: el individuo y la elección

A partir de la segunda mitad del siglo XX puede leerse un cambio en el modo de producción, operado y diseminado a escala mundial. La producción se vierte hacia la construcción de un mundo privado para un cierto individuo *tipo*, capaz de sostener la producción con el ejercicio del consumo. La industria entera instauro en el individuo el centro y el motivo de sí; no ya en un proyecto ideológico nacional ni en las exaltaciones de los valores más grandes de la historia universal, persistentes no obstante en los discursos históricos regionales. Si podemos hablar de producción, no es sino en el sentido de la fabricación del universo narcisista del individuo contemporáneo. A juicio de Lipovetsky, la gran crisis que representa la “segunda” revolución individualista es el carácter crítico de la hiperproducción capitalista, su objeto y las implicaciones que opera al interior de lo establecido como *valor*.

Con base en el carácter *seductor* de las mercancías y los efectos que éstas tienen en todos los momentos previos al “acto” del consumo, se lee su “finalidad” respecto de la conformación del mencionado universo narcisista del individuo. El consumo (o la concreción de la seducción) produce una condición constituyente de *sujeto*, por un lado. Por otro, las mercancías se inscriben como desvanecimiento, como vaciamiento cualitativo en relación con el individuo y, por ello, son insertadas por él como necesidad, en la medida en que son comprendidas como satisfactores posibles. Las mercancías desvelan su vaciedad e instauran la operación del consumo, que nunca es de mercancías sino de algo que subyace a éstas. Se supone en ellas un valor que las trasciende, que las supera y que no aparece cuando se hace la adquisición mercantil. Dicho valor metafísico de la mercancía circunscribe el consumo y lo condiciona a una lógica de “llenado”, al tiempo que presenta el *vacío individuo*, que es aquello por saturar en un tiempo determinado y por determinados objetos.

Los escenarios del consumo, tanto como los tiempos ritmados de la mercancía, indican los marcos de un “adentro” (la imagen del “individuo pleno”) que son presentados como logro y como resultantes de un determinado consumo. Dicha imagen adquiere relevancia por los procesos de sociabilidad masiva y se instituye como último grito del *canon*. Como imagen, la mercancía se distribuye en los espacios de lo público y los transforma en espacios de la publicidad; visiblemente se impone, y produce mecanismos selectivos basados en la identificación y en la afirmación. La imagen-mercancía produce los individuos necesarios para su “realización” y vacía todo estado de actualidad tras su instalación como promesa. La elección parece, en este sentido, elección de la mercancía.

Las formas contemporáneas del consumo permiten plantear la elección como ejercicio propio de la mercancía, pese a postular éstas en el individuo su propia voluntad y su capacidad de elección. Es la mercancía la que elige su individuo, es ésta la que lo produce y la que lo determina. La elección del individuo está constreñida a *lo que hay*, y entre la pluralidad de mercancías es que éste elige *lo que quiere*.

La lógica del mercado, por ello, es implacable. La hiperproducción *personalizada* satura el espacio de la elección y se sirve para ello de lo que logra una lógica disciplinaria.

La identificación establecida de los individuos con grupos específicos, la interiorización de afinidades y motivos políticos e ideológicos, la adecuación a modelos estéticos, sexuales y discursivos, son logros propios de aquella primera revolución individualista que es la base de la producción capitalista sistemática. Ningún individuo *tipo* queda excluido del mercado pero si hubiera alguno que no establece identidad con ningún campo mercantil, entonces se amplía el espectro del mercado.

En este sentido, el caso del “mercado *gay*” es contundente, pues presenta de modo claro el doble movimiento que la apertura del mercado opera. La incorporación mercantil de las poblaciones homosexuales en los países occidentales supone la identificación específica de *una* imagen determinada que enmarca lo que un “individuo homosexual” es. No obstante, la apertura del mercado no es una flexibilización de lo social ni altera los “contenidos” históricos y culturales inscritos en aquellos. La imagen no logra la incorporación de los homosexuales en el campo de lo social porque no es su finalidad. Muy al contrario, la imagen producida por el mercado –mercancía- se impone como *canon* del modo en que deben ser y opera como medida evaluatoria que define el valor de la realización llevada a cabo por los individuos. Nada hay fuera de la imagen pues ésta es el código social de acceso a la comprensión de “lo singular” de los individuos.

A través de las imágenes que representan los “distintos” sectores de la sociedad se establece la normatividad de lo que es. La lógica de la imagen sintetiza las características de los grupos y las constriñe en *una* imagen a partir de la cual se mensuran las diferencias, las “imperfecciones”, las “imprecisiones” de su realización. Ciertamente, ningún discurso o grupo social carece de imagen. Todos se rigen por ésta y su actividad estriba en satisfacerla. Es la imagen el vacío por llenar que presenta como condición para su realización el vaciamiento de todo lo previo de los individuos, el vaciamiento de lo viejo, de la historia, del significado. Sólo vaciado, el individuo accede a la candidatura de transformarse en la imagen y, con ello, se distienden las políticas del consumo.

El consumo es consumo de imagen, no de mercancía. La mercancía es la condición (de ser) de la imagen y en ese sentido es condición necesaria pero nunca suficiente. En la insuficiencia que establece el objeto adquirido se anuda la necesidad de la satisfacción de la

imagen y la promesa que se inscribe en su producción. Nunca algo es suficiente para un individuo y por ello el consumo permanece como promesa y como compromiso. Desde luego, dicho compromiso no es nunca unilateral, pues no sólo los que consumen *deben* permanecer consumiendo en aras de ser. El sistema de la producción está fundado en la innovación, una innovación permanente que perpetúa la producción del consumo sobre la base operativa del arte. La innovación es la *esencia* del modernismo, copiado e impreso en las mercancías junto con el inacabamiento, la autonomía e irreferencialidad que el quehacer artístico modernista concibió para sí mismo.

El modernismo, sean cuales sean las intenciones de los artistas, debe entenderse como la extensión de la dinámica revolucionaria al orden cultural. Las analogías entre proceso revolucionario y proceso modernista son manifiestas: idéntica voluntad de instituir un corte brutal e irreversible entre el pasado y el presente; idéntica desvalorización de la herencia tradicional («Quiero ser como un recién nacido, no saber nada, absolutamente nada de Europa... ser casi un primitivo»), P. Klee); idéntica superinversión o sacralización laica de la era nueva en nombre del pueblo, de la igualdad, de la nación en un caso, en nombre del arte propiamente o del «hombre nuevo» en otro; idéntico proceso extremista, idéntica exageración visible ya en el orden ideológico y terrorista, es decir, en el furor de llevar cada vez más lejos las innovaciones artísticas; idéntica voluntad de desafiar las fronteras nacionales y universalizar el mundo nuevo (el arte de vanguardia propone un estilo cosmopolita); idéntica constitución de grupos «avanzados», los militantes, los artistas de vanguardia; idéntico mecanismo maniqueo que engendra la exclusión de los más próximos: si la Revolución necesita traidores surgidos de sus propias filas, la vanguardia, por su lado, considera a sus predecesores, a sus contemporáneos o el arte en su conjunto como una impostura u obstáculo a la creación verdadera.⁴²

La producción puesta en marcha desde los paradigmas creativos del arte disloca y supera los viejos modos del producir antinómico, exclusivo, despótico e inaccesible. Con la modificación en la producción, se modifica en consecuencia el estatuto de lo producido. La mercancía adquiere un valor que rebasa por mucho el carácter industrial y serial anterior; la categoría de objetos de lujo dan prueba de ello y parecen distender al mismo tiempo el espectro por el cual han sido comprendidos como satisfactores para un cierto individuo. El valor de los objetos mercancía se conjunta con un valor *sine qua non*, que es el individuo. El valor del éste, que aquí ha sido equiparado al valor del vacío, se relaciona con los

⁴² Gilles Lipovetsky. “Modernismo y valores democráticos” en *Op. cit.* pp. 90-91

objetos en el tiempo del consumo más como consumo de significantes que como consumo efectivo.

El vacío del espacio es resultado de la aceleración del tiempo vacío. La función del vacío, esto es, del individuo, permite comprender por qué el vaciamiento del significado del mundo acaece como en efecto acaece. No de otro modo los objetos que conforman el mundo de la vida del individuo dan cuenta de su absoluta vaciedad; su vacío constitutivo es resultante de la consolidación del individuo como valor absoluto, respecto del cual éstos han de operar como consumibles en la fantasía de la adquisición.

El espacio es intervenido y puesto al servicio del valor “dado” por lo individual. En aras de la constitución completa del individuo pleno, los objetos pierden cualquier valor *en sí* —mítico, simbólico, “propio”— y son subsumidos por el apetito y necesidad del individuo. Apetito y necesidad están dados por el ritmo efímero del valor absoluto de la mercancía, mismo que, por su duración, tiende a cero.

Es el tiempo de la duración de la imagen actualizada de la mercancía el que vacía los objetos de toda cualidad “imperecedera”, es el ritmo de la producción innovadora el que extirpa de los objetos cualquier actualidad y con ello cualquier uso. Todo uso se inscribe en lo ya acontecido, en lo que ya ha perdido vigencia. El uso no es nunca uso de lo consumido por ser justamente uso de la caducidad, de lo ya sin valor. El tiempo de la producción es el ritmo de la caducidad; la caducidad y la devaluación son los caracteres de lo producido y éstos son los signos que acaso perduran en el espacio.

Tiempo y espacio del valor de cambio de la mercancía se encuentran en el individuo como sus propias condiciones. Lo efímero y lo vacío producen a modo de series los individuos que han de sostener el ritmo de la producción con el ritmo del consumo; el individuo ha de sostener y perpetuar, con su “elección”, el ritmo y lo vacío.

El tejido de la relación del consumismo con el narcisismo es siempre polivalente. No es posible entenderla de un modo unilateral, en el que la producción haga del individuo su víctima, pues el producto privilegiado de aquella es propiamente el individuo del

consumo. Enganchado por las posibilidades adquisitivas ofrecidas por una idea progresista, el individuo ejerce una elección de la que supone una construcción de sí.

El universo narcisista del sujeto contemporáneo está constituido por la infinidad de mercancías que están o no a su disposición y que lo determinan como elector actual y como consumidor posible. En el registro temporal, la elección se inscribe como actualidad vaciada pues no es ésta consumo objetal, sino consumo de la imagen efímera de la mercancía. La realización de la imagen, en el mismo registro, acaece cuando la posibilidad del (ser) consumidor se concreta con el ejercicio del consumo, vaciando al sujeto como posible y enmarcándolo nuevamente en un estado fracturado de actualidad. El desfase temporal entre la elección y la adquisición presenta un individuo sujetado a la promesa del consumo, a la actualidad de la elección, que lo enmarca en un discurso *tipo*, y a la posibilidad de realizar la imagen de dicho discurso que, en su actualización, pierde todo carácter de posible y se realiza como fracaso.

La elección del individuo narcisista, por ser una que opta por una construcción heterónoma de sí, postula el espectro de lo producido como campo de elección. Sólo los objetos ofertados por el mercado son asequibles a la elección narcisista y en ese sentido cumplen éstos una función fantasmática de llenado, de satisfacción. El individuo narcisista “llena” los espacios internos de su circunferencia personal, instaura y reinstaura los límites de sí con los distintos productos a partir de los cuales se define como sí mismo ante otro y vacía de valor los objetos cuando inserta en ellos la dependencia de su propio valor.

La lógica del vacío se instituye como regla al operar un ejercicio identitario que tiene lugar en un mismo registro de la comprensión del individuo y de las mercancías. El individuo es mercancía en el momento en el que intenta definirse con éstas y mediante éstas. Las mercancías insisten en su no-valor tras defraudar en la identificación del sujeto todo valor subjetivo. Así, la elección narcisista demuestra la gravedad de la miopía del sujeto contemporáneo y vuelve aún más escandalosas la intensidad de la inversión en el registro de lo privado y la desinversión en el espacio público del intercambio.

La revolución del consumo que no llegará a su plenitud hasta pasada la Segunda Guerra Mundial tiene, a nuestro modo de ver, un alcance mayor: reside esencialmente en la realización definitiva

del objeto secular de las sociedades modernas, es decir, el control total de la sociedad y, por otra parte, la liberación cada vez mayor de la esfera privada en manos del autoservicio generalizado, de la velocidad de la moda, de la flexibilidad de los principios, roles y estatutos. Al absorber al individuo en la carrera por el nivel de vida, al legitimar la búsqueda de la realización personal, al acosarlo de imágenes, de informaciones, de cultura, la sociedad del bienestar ha generado una atomización o una desocialización radical, mucho mayor que la que se puso en marcha con la escolarización en el siglo XIX.⁴³

La “elección” por lo privado, por el bienestar y la adquisición que circunscriben la elección por el consumo, determina el mundo de la vida del individuo y lo sujetan de tal modo a la producción, que nada fuera de ésta representa un diferencial respecto de la transformación del estatuto de la elección misma. Con la hiperproducción de mercancías se substituye la producción de significados. Los objetos-mercancía, que por su cualidad se abren a todos en el registro de la posibilidad, constituyen el acabamiento del proceso que va de la producción industrial, la sociabilidad de la imagen y su imposición como valor, hasta llegar a la adquisición de objetos vacíos de la imagen (valor fantasmático) que determina la vaciedad del individuo de la era del consumismo.

Las producciones periféricas o circundantes que la estela de la producción de mercancías deja tras de sí, son leídas por Lipovetsky como desagregaciones del valor respecto de una comprensión disciplinaria del valor instituido. De la sociabilidad de la imagen como valor se infiere una democratización de ésta. Una democratización como no se pensó anteriormente.

La omnipresencia de la imagen en el espacio de lo público parece designar una presencia igualitaria que vincula los viejos valores democráticos del espacio como espacio de uso. La inserción de la imagen al interior de este espacio como valor de cambio *posible*, altera las condiciones del intercambio de modo que éste resulta lo condicionado por la imagen. Los individuos, del mismo modo, son enmarcados por la imagen en el registro de la posibilidad. Trascienden la facticidad de la actualidad y adquieren como posibilidad algo que se contrapone radicalmente al estado de cosas, entre las cuales se da la intersección de

⁴³ Gilles Lipovetsky. “Consumo y hedonismo: hacia la sociedad posmoderna” en *Op. cit.* pp. 106-107

las líneas de la imagen y su imperativo de realización. En este sentido, la posibilidad que “distiende” la imagen no es en ningún sentido una “posibilidad abierta”.

La imagen jamás se despliega como idéntica así misma. A causa de un fenómeno doble: por un lado, la imagen se presenta como lo novedoso respecto de toda memoria y, por otro, esta aparece enmarcada como un valor redentor del pasado. Presentada como valor respecto de lo actual, la imagen configura modos de ser *para* construirse.

La determinación de la política de la imagen desde un registro de la producción de mercancías puede leerse como el acabamiento de la elección. No es ésta distinta de lo por elegir, se presenta como lo que tiene que ser elegido. Supone un valor propio que no acontece sino como promesa y la promesa está construida a modo de escenario. Si uno quiere *habitar* los escenarios de la imagen, entonces tiene que realizar la imagen. Esto es, abandonar lo actual y optar por lo posible: es posible ser eso que la imagen es, no importa qué sea, se puede llevar a la realización.

Los discursos de la política, de la erótica, del intercambio social e intersubjetivo, tienen una raíz profunda que bebe de la bidimensionalidad de la imagen. El origen de la actualidad es la imagen y la serie de imágenes que han sido elegidas, no hablan más que del éxito del dispositivo post-disciplinario sembrado en los discursos propios de la cotidianidad. El *valor* está sostenido por la realización de las imágenes en lo cotidiano, en el llevar a cabo cada vez los mismos estrechos objetivos de un determinado discurso con el que se ha establecido una identidad *imaginaria*. Así, los discursos feministas, izquierdistas, homosexuales, revolucionarios, disidentes y “distintos”, representan la realización de ciertas imágenes y muestran la indiscernibilidad de éstas respecto de los individuos. La imagen deviene sujeto, mientras que el sujeto deviene imagen oficial, representativa, “política”. La elección consiste en seleccionar una imagen a realizar de entre el conjunto vasto de imágenes ofertadas.

El consumo de mercancías no es sino la condición material para llevar a cabo la realización imaginaria, que al tiempo que presenta el fraude y la imposibilidad de la identificación del individuo con el objeto, sujeta al individuo como mercancía y lo determina como consumidor en aras de llenarlo.

La elección, en este sentido, es elección del vacío de dos modos. Por un lado, la elección narcisista que se presenta como un llenado *posible* supone un vacío previo. Es decir, la existencia de la individualidad contemporánea. Por otro lado, elegir la imagen que satura supone que se elige como un *valor*, el cual a fin de cuentas es el vacío.

La elección con la que puede confrontarse ése que intenta articular una cartografía de la contemporaneidad, es distinta de todas las ejercidas antes del siglo XX. Ésta, la nuestra, es una elección a-poética; carece de significado previo y no puede construir uno para atribuirle. No es elección de objeto, aunque una serie considerable de objetos tengan que ser consumidos como base material de la realización del *consumo*.

La elección de una cierta imagen a escala individual supone la hiperproducción de imágenes en la totalidad de la estructura social que, en muchos sentidos, sólo distribuye dicha producción al interior de los cuerpos sociales y establece las condiciones de la identificación y la realización. Las imágenes dadas por los nuevos aparatos productivos de *significado* impiden todo significado porque imposibilitan y niegan la historia, la memoria, los usos, *las posibilidades*. Producen no-significado porque producen imágenes unívocas, cuya inherencia es un carácter imperativo que no se conecta con los objetos y que propiamente no pertenece al tiempo porque no posee duración.

Capítulo 2. Principales procesos que afectan al mundo de la tecnología de la comunicación.

El sueño de la tecnología es reconstruir al ser humano a partir de las imágenes.

Paul Virilio⁴⁴

2.1 Imagen, técnica y videosfera

¿Qué relación guarda la noción de imagen con el desarrollo del llamado ser humano que propone Virilio en el epígrafe? ¿Por qué a partir de esta comprensión resulta una obsesión para la tecnología la maquinaria de visión?

El presente apartado pretende problematizar el concepto de imagen y de sus relaciones directas con la técnica, para explicar de qué modo la sociedad habita en la videosfera. No es gratuito que con el avance de los procesos tecnológicos la máquina de visión ocupe ese carácter central. Más adelante, con un análisis más certero de los procesos de desaparición y velocidad, podrá darse cuenta de esta seductora necesidad de habitar a modo de imágenes. Sin embargo, cabe resaltar que en la argumentación siguiente se destacan principalmente las facetas de este habitar que de una u otra forma dominan al ser humano. Si alguna vez por medio de la imagen el hombre se situó como el señor del mundo, ahora es la maquinaria o el aparato tecnológico el que se enseñorea con el hombre. ¿Cómo se despliega semejante lógica? ¿El cine puede formar parte de este nuevo régimen de dominación?

En principio resulta necesario comprender que la palabra imagen deriva del latín “imago” que significa “representación” o “retrato” y está asociada al verbo “imitar”. Más tarde en el siglo XIV, se acuñó el término “imaginar” y comenzó a ser común la idea de “imaginación”. En el siglo XIX surgieron los términos de “imaginero” e “imagería” para definir la labor de hacer imágenes. Conforme se desarrolló el universo conceptual en el

⁴⁴Paul Virilio en Cfr. Manuel Delgado. *De la investigación audiovisual. Fotografía, cine, video, televisión*. Barcelona, Proyecto A Ediciones, 1999.

siglo XX emergió el término “imaginario” que refiere a un saber compartido de manera comunitaria, como sucede con la definición de “modelos imaginarios de identificación” de Régis Debray.⁴⁵

Es por medio de la mirada o la imagen que el hombre se reconoce como tal. A partir de la Edad Moderna el concepto de imagen se entiende como una construcción mental de la realidad. En el célebre texto *La época de la imagen del mundo*⁴⁶, Martin Heidegger desarrolla el camino por el cual el sujeto se apropia del mundo y de la realidad a partir de las imágenes. Es decir, explica cómo a través del proceso de representación subjetiva se aprehende al mundo a modo de imagen. El mundo es entonces entendido como producto de una construcción subjetiva. Heidegger señala:

La palabra ‘imagen’ hace pensar en primer lugar en la reproducción de algo. Según esto, la imagen del mundo sería una especie de cuadro de lo ente en su totalidad. Pero el término ‘imagen del mundo’ quiere decir mucho más que esto. Con esa palabra nos referimos al propio mundo, a él, lo ente en su totalidad, tal como nos resulta vinculante y nos impone su medida. ‘Imagen’ no significa aquí un calco, sino aquello que resuena en el giro alemán: ‘wír sind über etwas im Bilde’, es decir, ‘estamos al tanto de algo’.⁴⁷

Un modelo imaginario de identificación se correspondería con esa imagen del mundo, es decir, a lo que nos hace estar atentos al entorno. Como las sociedades forman diversas culturas, los modelos imaginarios entran en un constante estado de lucha. Hay siempre un modelo imaginario o una imagen del mundo que domine sobre los otros. En consecuencia, la relación entre la estructura de las imágenes de los pueblos, sociedades o culturas fundamenta, por un lado, la construcción de su historia; y por el otro, el despliegue de su sensibilidad y percepción.

¿Cómo se comporta el proceso de percepción visual en su transición de una edad moderna

⁴⁵ Este expone en su obra *Vida y muerte de la imagen...* una lectura pertinente sobre el desarrollo de la mirada de las artes de Occidente. Régis Debray. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona, Paidós. Año. Para un desarrollo más elaborado de la relación entre imágenes y comunidad se puede consultar la obra de Benedict Anderson. *Imagined Communities: Reflections on the origin and spread of nationalism*. USA, Cournier Companies Inc., 1999.

⁴⁶ Martin Heidegger. “La época de la Imagen del Mundo”, versión castellana de Helena Cortés y Arturo Leyte, en M, Heidegger, *Caminos de bosque*. Madrid, Alianza, 1996.

⁴⁷ M, Heidegger, *Op.cit.* p.9.

a nuestra contemporaneidad? En el campo de la percepción visual E.H. Gombrich⁴⁸ ofrece una reflexión sobre las cualidades de la imagen en esta transición. Si la imagen es una construcción mental subjetiva, entonces, para comprender su funcionamiento es necesario conocer el aparato óptico del hombre. El ojo cual si fuese una cámara fotográfica registra percepciones externas conocidas como imágenes. El término percepción indica un proceso cognoscitivo de unificación de una multiplicidad de sensaciones, entendidas éstas como datos elementales e inmediatos del conocimiento sensible. Esta unificación perceptiva permite distinguir un objeto (*perceptum*), tanto del sujeto (*percipiens*), como de los demás objetos. Sin embargo, la percepción humana se organiza a partir de un campo referencial que depende de un horizonte cultural muy diverso. La percepción, tanto como la imagen del mundo, está siempre de antemano cargada del peso de la tradición, de la historia y de la técnica que opere. Pierre Francastel⁴⁹, estudioso del campo del arte, aclara:

Al igual que las palabras, las imágenes no son neutras pues sus significados se organizan en un sistema de valores dentro del campo cultural. Es importante entonces reconocer esa primera función sustitutiva que implica “estar en lugar de”, que conlleva la representación. Posiblemente en aquellas primeras huellas visuales humanas que se conservan en algunas pinturas rupestres, se ponía en práctica esta condición de fijar una forma de la naturaleza para preservarla y someterla al dominio del grupo.⁵⁰

En su libro *Vida y muerte de la imagen...*, Régis Debray ofrece una amplia reflexión que ayuda a comprender que en el conocimiento de lo visual se debe incorporar una concepción histórica. No es sino por medio de la mirada que se construyen los significados de las percepciones visuales. La imagen, además de poseer una capacidad descriptiva del entorno se juega como signo que orienta el espacio habitado. Espacio interno del hombre o espacio habitable de la tierra, la imagen delimita incluso el espacio que pertenece a la vida

⁴⁸ Gombrich, en su libro *La imagen y el ojo*, reinterpreta las divisiones del lenguaje propuestas por Karl Bühler para reconocer un nivel expresivo como información de tono, un nivel de activación como un acto comunicativo y un nivel de descripción como un acto que activa valores simbólicos, incluyendo el poder mnemónico. Cfr. Gombrich, 1993: 129.

⁴⁹ Pierre Francastel. “Elementos y estructura del lenguaje figurativo”, en *Image I. Teoría francesa y francófona del lenguaje visual y pictórico*. La Habana, Criterios y Casa de las Américas, La Habana, Año. pp. 1-16

⁵⁰ Pierre Francastel. *Ibíd.* p.7.

y a la muerte. Debray advierte que desde la prehistoria la imagen estuvo asociada a la muerte, especialmente a los ritos funerarios, pues se le atribuía la función mágica de preservar ciertos rasgos simbólicos de lo real y de asegurar la trascendencia del orden terrenal. Este autor plantea que: “*durante mucho tiempo figurar y transfigurarse han sido una misma cosa*”⁵¹ De aquel momento mágico a nuestra contemporaneidad la historia de lo visible ha sufrido cambios inimaginables. Según Debray:

La evolución conjunta de las técnicas y de las creencias nos va a conducir a señalar tres momentos de la historia de lo visible: la mirada mágica, la mirada estética y, por último, la mirada económica. La primera suscitó el ídolo; la segunda el arte; la tercera lo visual.⁵²

La mirada económica corresponde a la era del nacimiento y auge de las industrias visuales que se sustentan en la reproducción de la imagen. Etapa de la historia de lo visible en la que ya se vive. Primero, la mirada mágica se disuelve con el surgimiento de la modernidad y deviene mirada estética. Después, en el siglo XIX, bajo el desenvolvimiento económico capitalista, la mirada estética cede su lugar a la mirada económica, es decir, al régimen de lo visual. ¿Cómo puede mantenerse un régimen de lo visual dictado por la lógica económica? Si las máquinas de producción visual, como la pintura y la fotografía, sucumben bajo la mirada del cine, ¿Bajo que régimen sucumbe entonces el cine? Al respecto apunta Debray:

Cada época tiene un inconsciente visual, foco central de sus percepciones (En la mayoría de casos no percibido), código figurativo que le impone como denominador común su arte dominante. Dominante es el arte de las artes, aquel que tiene la capacidad de integrar o modelar las otras a su imagen.⁵³

El cine se erige como el rey de la era de la mirada estética en su transición hacia la era de lo visual. Además de generar imagen en movimiento, el cine conjuga y utiliza las técnicas de la fotografía, del teatro, de la pintura, de la escultura, de la escritura, etc. Pero, sobre todo, desde el punto de vista de Debray el cine hace accesibles a las masas las visiones del mundo emergentes. Funciona como propaganda y publicidad hasta que sucumbe bajo el

⁵¹ R. Debray. *Op.cit.* p. 24.

⁵² R. Debray. *Op.cit.* p. 39.

⁵³ R. Debray. *Op.cit.* p. 230.

poder de la televisión.

Lo que separa al régimen del llamado “arte”, del régimen visual es, por un lado, el medio de transmisión material y, por el otro, la técnica que lo determina. No es casual que desde mediados del siglo XX haya comenzado a sustituirse el término “artes plásticas” por el correspondiente a “artes visuales”, debido a que el propio campo del arte expande sus modos de producción y se introducen nuevos medios, como el video y la fotografía, que ganaron estatuto “artístico” a pesar de su condición de reproducción mecánica. El inicio de la videosfera se ubica en 1968 cuando se establece el uso de la televisión a color.

La videosfera es para Debray la era en la que las máquinas de visión ordenan la producción de imágenes. Momento ontológico en el que la visión del hombre es reemplazada por la visión de la máquina para interpretar la realidad. Si en la modernidad la técnica se caracteriza por ser el instrumento por medio del cual el hombre domina al mundo -como desarrolla Martin Heidegger en *La Pregunta por la Técnica*⁵⁴ -, en la generación de la videosfera, la técnica -o tecnología- domina todos los factores para producir en el hombre una visión del mundo. Ya no es el hombre el que pone las reglas del juego de su instrumento de percepción. Ahora son los aparatos de percepción y visión los que ordenan el tablero de juego.

Paul Virilio -autor que inspira este capítulo- ofrece una propuesta de resistencia a lo que él llama “tecnologías de la percepción y de la representación”. El planteamiento de Virilio, en general, consiste en valorar negativamente la mecanización de la percepción. La primera no sólo afecta la segunda, sino a su procesamiento y, por ende, a la interpretación y al sentido mismo de realidad. Virilio, tras un análisis cuidadoso del despliegue tecnológico actual, vislumbra que el último paso de este proceso cultural de mecanización de la percepción es la creación de una máquina de visión, es decir, el otorgar a una máquina el análisis de la realidad objetiva. Peligro que anuncia la posibilidad de un régimen

⁵⁴ El autor realiza un desglose detallado de la comprensión de la técnica, como un medio con responsabilidad en la producción y creación artística hasta su advenimiento en un proceso de emplazamiento. Martin Heidegger. “La Pregunta por la Técnica”, trad. de Eustaquio Barjau en *Conferencias y artículos.*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1994. pp. 9-37.

tecnológico totalitario en la vida de la Tierra.⁵⁵ La mecanización de la percepción dará pie al surgimiento del interés por parte de Virilio por explorar el proceso de desaparición y velocidad. Ambas configuraciones se explicitan más adelante en esta investigación de tesis.

Ya en vías de transformación, la percepción humana crea nuevos modos de producción de imágenes. Regis Debray desarrolla el paso de una producción moderna al régimen de la videosfera. En la producción moderna la cultura se rige por grafismos e imágenes estáticas, en la videosfera la cultura se rige por la imagen en movimiento y está dentro de un tiempo real.

Mientras que en el modernismo gobierna una concepción de la imagen con cierta cualidad artística, en la videosfera la imagen entrega su carácter a su valor económico. Por lo que Debray sostiene que el cine sobrevive como el máximo representante de imágenes artísticas en movimiento y que la televisión penetra a la esfera de la monstruosidad económica. Desde el punto de vista de la comunicación, este autor revela de qué modo el cine muere como industria frente a la televisión: *Digamos que hay comunicación cuando la oferta se ordena de acuerdo a la demanda, y arte cuando la oferta de imágenes puede concebirse independientemente de la demanda.*⁵⁶

De acuerdo con ésta misma lógica de la comunicación -en un sentido puramente económico-, el cine, la televisión y el vídeo, marcan la diferencia en el estatuto de las imágenes. El cine es para Debray una producción de imágenes con artesanía; no está diseñado para comunicar sino para fascinar. La televisión en su mayoría se confiesa comunicante. Las obras cinematográficas tienen espectadores. En cambio la televisión tiene consumidores.

La televisión y el cine se distinguen en un primer momento, pues la primera es sólo un flujo infinito de imágenes, mientras que la segunda es la proyección de imágenes con una duración determinada⁵⁷. La abismal diferencia entre la telemática y el espectáculo.

La videosfera, advierte Debray, destruye a la llamada sociedad del espectáculo que instituye el cine. En la modernidad cinematográfica la imagen se presenta delante de uno,

⁵⁵ Si bien resulta plausible esta posibilidad, está aún sujeta a un análisis más detallado por parte de disciplinas como la sociología o la filosofía de la tecnología. Para efectos de esta tesis basta con hacer mención.

⁵⁶R. Debray. *Op.cit.* p.257.

⁵⁷ En el tercer capítulo de esta tesis se hace un análisis muy detallado de las imágenes en movimiento, o mejor dicho, de las imágenes-movimiento.

de ahí su carácter espectacular.

La cinematografía, para pensadores como Debray o Virilio, es un ejercicio continuo de imágenes que ofrecen todas las visiones del mundo, los padecimientos o las hazañas de la vida del llamado hombre. Cumple con las funciones que permiten la distancia entre la experiencia de la imagen como percepción y la experiencia de la imagen como sensación. En la videosfera estamos ya en *lo visual*. El régimen de representación se rompe para permitir la sensación de la imagen. No hay distancia, sólo habilidad para habitar o abandonar la señal -el choque eléctrico-.

El desastre que ocasiona este nuevo régimen tanto para Virilio como para Debray, es que la imagen deviene en un código. Es decir, se reduce a un dato que informa una sensación. Dicho de otro modo la imagen pasa de su ser analógico a su ser numérico; el paso de la imagen analógica a la digital.

La revolución de las imágenes digitales debe su existencia, en un principio, al daguerrotipo y a la máquina analítica de C. Babbage. Esta última máquina es un instrumento mecánico que efectuaba cálculos matemáticos a partir de fichas perforadas; llevaba a cabo un registro y control demográfico en todos los ámbitos: policial, médico, laboral, etc. La primera, por su parte, permitía homogeneizar los significantes producidos en informática, es decir, permitía la asimilación de las mismas creencias ideológicas. Ambas tecnologías resultaron claves para el funcionamiento de la sociedad de masas.

Las imágenes digitales son la consecuencia de esta evolución tecnológica y por ello representan exactamente las mismas cosas que las analógicas, pero su estructura interna es diferente. Mientras que las imágenes analógicas se presentan como un contínuum cromático imposible de dividir, las imágenes digitales poseen una estructura reticular y matemática que permite manipularlas, programarlas y reproducirlas en infinitas versiones. La gran diferencia entre las imágenes analógicas y las digitales es el soporte. Las primeras se sostienen en papel, plástico u otro soporte. Las segundas requieren de los píxeles de la pantalla.

Se produce, según Virilio, un daño que parece irreparable para la conciencia humana: la aparición de una visión disléxica que provoca una especie de estupidez visual.

En ella sólo hay homogeneidad, series de impresiones visuales carentes de significado que transcurren en una pantalla. Por otro lado, con el surgimiento de lo que llama Virilio la logística de la percepción y la necesidad incontrolable de la invención de instrumentos ópticos -que va desde el lente hasta el vídeo, pasando por el telescopio, la fotografía y el cine- ya no se puede hablar de una herencia, de una historia de imágenes, sino de un perfeccionamiento tecnológico de los dispositivos de visión. Todo ello favorece, no la ampliación misma de la percepción o el conocimiento del hombre -como creen los promotores y vendedores de estas técnicas de comunicación visual y sus aparatos-, sino la manipulación de la conciencia. De algún modo Virilio encuentra en estas asociaciones argumentos para desacreditar la publicidad y la propaganda por el uso de la imagen que hacen para forzar la mirada.

Resulta del todo curioso observar que si bien en el pensamiento de Virilio encontramos una desacreditación de la imagen como producto de la máquina -este proceso que en sus propios términos es irreversible-, a final de cuentas le reconoce la capacidad de provocar un reencuentro con la humanidad del sujeto. ¿Qué tipo de ser humano propone Virilio producto de este monstruoso sueño (sin memoria pero con programación) de la producción tecnológica de imágenes?

2.2 El proceso de la desaparición

La libertad humana -sostiene Paul Virilio a lo largo de toda su obra- está fundada en la capacidad que tiene el hombre de inventar su relación con el tiempo. Dos procesos que develan el ejercicio de la misma, Virilio los identifica como: la desaparición y la velocidad. Este apartado del capítulo se concentra en los efectos que tiene el proceso de desaparición sobre el modo en que se habita el mundo.

En su célebre libro *Estética de la desaparición*⁵⁸, Virilio desarrolla un diagnóstico de la percepción visual en relación con la vivencia del tiempo. Además establece una pauta de las consecuencias que para el ser humano (u hombre) tiene el hecho de sumergirse en

⁵⁸ Paul Virilio. *Estética de la Desaparición*. Barcelona, Anagrama, 1988.

una realidad donde el mundo físico ha dejado de tener mucha importancia. Situación, que desde el punto de vista del autor, sugiere una catástrofe que lleva a un proceso de destrucción. No obstante, la preocupación de esta investigación es elaborar un panorama crítico de las consecuencias de una era en donde el hombre habita las imágenes. Si con el cine comienza este nuevo modo de habitar, con la aparición de la telemática y de la virtualidad se transforma radicalmente.

El cine inaugura el proceso de desaparición por medio del cual las imágenes penetran en el régimen de una percepción mediada por la máquina. Proceso que al final del día asegura el triunfo de la vida fantasmal sobre la vida real e histórica. ¿Por qué encuentra Virilio una desgracia habitar en imágenes?

El cine, como la cronofotografía,⁵⁹ tienen la capacidad de representar las múltiples posiciones en las que un ser vivo ocupa un lugar en el espacio y en el tiempo. Al conseguir estos alcances, sostiene Virilio, la fugacidad de la imagen o del acontecimiento se pervierte en espectáculo. En el espectáculo se le presenta a la conciencia y a la percepción de los espectadores un flujo de imágenes configurado por una o varias cámaras que fuerzan su mirada: la permanencia retiniana. En este sentido se elimina un ejercicio propio de la edición de las imágenes. La mirada según Virilio necesita ser construida en un proceso de detenimiento y no en una saturación de imágenes. Más adelante Virilio mediante el proceso de velocidad explica el porqué de esta cuestión.

La tecnología para Virilio, como para Walter Benjamin, opera un proceso espectacular que elimina el factor de la distancia entre el sujeto y el objeto en cuestión.

⁵⁹ La cronofotografía es una técnica fotográfica inventada por Étienne Jules Marey que básicamente consiste en registrar en una placa única las diferentes fases del movimiento. Para conseguir esto ideó un sistema que suponía fotografiar con una misma placa por separado las diferentes fases del movimiento sobre un fondo completamente negro. En el año 1890 su creador Marey utilizó la cronofotografía con la película de celuloide de Kodak para conseguir imágenes que permiten reconstruir el movimiento, lo cual será tomado por los hermanos Lumière para su cinematógrafo. Paul Virilio lo explica en la *Estética de la Desaparición*.

Benjamin⁶⁰ y Virilio resuelven este problema de manera similar aunque con distintas pretensiones. Ambos, consideran que la naturaleza y la distancia son los factores principales que requieren una obra de arte, o cualquier objeto, para conservar su aura. A grandes rasgos puede enunciar esta investigación, que Benjamin elabora una concepción de aura y la comprende como: la presencia única de una obra de arte, de un objeto histórico o natural. Podría pensarse que un objeto debe estar cercano si se quiere experimentar su aura pero, paradójicamente, Benjamin define aura "como el único fenómeno de una distancia". Señala en la misma definición para dar un ejemplo al respecto:

Si mientras descansas en una tarde de verano sigues con la mirada la extensión de unas montañas en el horizonte o una rama que proyecta su sombra sobre ti, experimentas el aura de esas montañas y esa rama.⁶¹

Similarmente la pintura mantiene una distancia respetuosa de la realidad. Ese respeto por la distancia común en ambas, percepción de la naturaleza y de la pintura, es trastornado por las nuevas tecnologías de reproducción de masas, especialmente la fotografía y el cine. La cámara es un dispositivo que Benjamin compara con un cirujano, pues penetra enfocando y destruyendo a los objetos. Dice Lev Manovich al respecto:

Esta lectura negativa es entonces utilizada para atacar el sentido visual como una totalidad. La distancia se convierte en la responsable de crear el espacio entre el espectador y el espectáculo, de separar sujeto y objeto, de poner el primero en posición de dominio trascendente y de dejar al segundo inactivo. La distancia permite al sujeto tratar al otro como objeto; hace la objetivación posible. O como el pescador francés ha resumido en esta crítica al joven Lacan que estaba mirando a una lata de sardinas flotando sobre la superficie del mar: "¿Ves la lata? ¿La ves?, ¡Pues bien, ella a ti no te ve!"⁶²

Para Virilio la telecomunicación, como la telepresencia, derrumban las distancias físicas del hombre. En consecuencia, desplazan los patrones familiares -o puramente humanos- en los que la cultura occidental se fundamenta. El desarrollo tecnológico se ha basado en perspectivas de alcances ópticos pequeños y de alcances ópticos enormes. Los primeros,

⁶⁰ Benjamin trabaja este tema precisamente en su célebre texto "La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica.", en *Iluminaciones I*. Barcelona, Ed. Taurus. Año., y no en otros escritos de su propia autoría.

⁶¹ Walter Benjamin. *Op.cit.* p.16.

⁶² Lev Manovich, *Distancia y Aura*. <http://aleph-arts.org/pens/distance.html>

aún desarrollados con base en las perspectivas geométricas y compartidos por la visión humana, tales como: la pintura y el cine. En estos dispositivos persiste todavía la distinción entre lo lejos y lo cerca, y el horizonte en el que el objeto sobresale. Pero las grandes maquinarias de visión con tiempo real de transmisión, sobresalen como una óptica que va en vías de transformación hacia la velocidad de la luz. Si las maquinarias de visión alcanzan la velocidad de la luz entonces en términos de Virilio puede temerse un desastre.

La fotografía y el cine, en su proceso de negatividad siempre han sido entendidos como accidentes. Para este controvertido autor francés, el accidente mayor de la tecnología es que instala la vida siempre en el desplazamiento eterno del tiempo. En ese contínuum es imposible elaborar una memoria de la vida y de los pueblos tal como se conoce.

¿Por qué esto resultaría imposible? Argumenta Virilio en su obra *Paisaje de acontecimientos*⁶³ que la percepción humana produce la visión y la relación con una experiencia del acontecimiento. Mientras en la percepción natural la distancia entre los objetos y los sujetos deja una huella histórica, en la percepción mediada por la tecnología no existe una retención. En consecuencia, las imágenes que producen las máquinas de visión pierden su capacidad de espontaneidad y denigran –para Virilio- el universo del acontecimiento.⁶⁴

El hombre -cual si fuera un Dios- se coloca en un presente eterno, es decir, en *la lógica del tiempo real*. Sin embargo, olvida que este tiempo está vaciado de divinidad, que es cómo un espectro. Así cuando piensa que lo ha conquistado todo ha eliminado la posibilidad de cualquier práctica de desaparición como resistencia. ¿Cómo llega Virilio a este punto tan desesperanzador para una determinada concepción de humanidad? ¿Cómo funciona el tiempo real?

⁶³ Paul Virilio, *Paisaje de Acontecimientos*, Barcelona, Paidós, 1998.

⁶⁴ Walter Benjamin realiza un cuidadoso análisis y crítica de este proceso por medio del cual la imagen cinematográfica pierde su aura y deviene sólo fantasma o fantasmagoría.

Cabe aclarar que esta investigación de tesis no tiene la pretensión de desentrañar el origen de la noción de fantasmagoría sino, sólo apuntarlo como: “El arte de representar figuras por medio de una ilusión óptica. Es la Ilusión de los sentidos o figuración vana de la inteligencia, desprovista de todo fundamento.” Esta noción proviene de la condena platónica del concepto de simulacro retomada del libro *El artista y la ciudad* de Eugenio Trías. En ese mismo sentido, Trías también explica de qué modo el artista ha sido condenado por la creación de imágenes o fantasmas que alteran el orden o el fundamento de las cosas. Un orden que se determina en su mayoría por un régimen político específico.

Las imágenes en tiempo real operan de modo radicalmente diferente que en el tiempo histórico donde se conforma el acontecimiento. En la telepresencia la instantaneidad que confiere el carácter de unidad al tiempo carece de *topos* o lugar. A saber, no existe orden espacial o una localidad donde le ocurran eventos al sujeto. Mientras en el tiempo local el sujeto percibe dimensiones físicas y desarrolla la memoria, en el tiempo instantáneo no hay localización ni memoria de lo ocurrido. El pasado y el futuro se suceden simultáneamente y nada ocurre aunque nada se detiene. Con la invasión del tiempo de las telepresencias, el dominio tecnológico intenta unificar las visiones del mundo en una sola. Se persigue el viejo sueño del progreso: llegar al momento en el que todos los hombres del mundo - disfrazados de ciudadanos del mismo- obedezcan al mismo poder. Para Virilio esto no es sino un totalitario y absurdo posicionamiento de la máquina cronopolítica sobre las políticas del acontecimiento.

La estética de la desaparición consiste en sacar al individuo del mundo del acontecimiento, de la vivencia casual de las ausencias picnolépticas⁶⁵ para arrojarlo al mundo del tiempo real, en donde este último debe entenderse como el mundo donde la imagen se mueve y permanece en esa perpetua presencia sin sentido. Ni la fotografía ni el cine se salvan de esta caracterización de dispositivo sin acontecimiento. Ambos trastocan la percepción natural sólo que permanecen a un menor grado de condenación que la realidad virtual. Esta última, insiste el autor, es la culminación de un tiempo plagado de luz pero enteramente vacío. Fluye ahí el puro espectro. Señala en *La velocidad de liberación*:

Con la velocidad, el mundo ya no deja de llegar en detrimento del objeto, él mismo asimilado a partir de ese momento con la partida de la información. Esa inversión es la que destruye el mundo tal como lo percibimos, pues la técnica reproduce sin cesar la violencia del accidente, el misterio de la velocidad continúa siendo un secreto de la luz y el calor, que incluso retiene el sonido.⁶⁶

¿Pero es tal cual, como advierte Virilio, cualidad de las imágenes cinematográfica, fotográfica y digital, asesinar el acontecimiento? ¿No se trata más bien de una interpretación de la imagen en la que domina su aspecto de presencia más que el de su

⁶⁵ Paul Virilio. *La Velocidad de Liberación*. Buenos Aires, Manantial, 1998. p.116.

⁶⁶ *Ibíd.* p.62.

cambio? Más adelante en el último capítulo de esta investigación se ofrece una respuesta a esta interrogante.

Lo que parece desquiciar al francés, son las consecuencias que en el modo de ver y de concebir en esta nueva articulación de la experiencia individual-colectiva. Lo que se pone en juego es una nueva *visión del mundo*, basada en una mecanización de la percepción que amenaza directamente el estatuto del hombre como centro.

En su libro, *La máquina de visión*, Virilio declara el poderío de una lógica videográfica que destruye los planos en el tiempo y en el espacio del habitar del hombre. Destrucción que la fotografía, el cine y el vídeo con su visión teleobjetiva, efectúan al anular el horizonte. Esta lógica de la desaparición del modo “natural” de ver, va de la mano de prótesis perceptivas programadas por ordenadores los cuales, en última instancia, desarticulan todo.

¿No significa la destrucción del objeto la permanencia de la imagen? ¿Qué implica la permanencia en un tiempo extensivo y la ausencia en un tiempo del acontecimiento?

La distinción entre lo potencial y lo actual de la imagen se anula y, como consecuencia, se anula la demora de la comunicación. En una transmisión televisiva, por ejemplo una de la guerra del Golfo Pérsico o de Irak, las imágenes se presentan como actuales, es decir, se desenvuelven en el “momento” en el que ocurren. Simultáneamente, un comunicador las presenta para narrar lo que está aconteciendo “históricamente”. Sin embargo, la trampa que advierte Virilio en esta secuencia televisiva, se da precisamente en el modo de la transmisión. Las imágenes que reproduce la pantalla son meros pretextos de un discurso informativo que se ha elaborado previamente. No hay en la transmisión una distancia entre la producción de imágenes y la recepción del acontecimiento. No puede haber una construcción histórica sin una distancia crítica, pues es necesario un ejercicio del pensamiento para expresar el acontecimiento. Por ello dice Virilio:

Los medios de comunicación, que sostienen la libertad de anunciarlo todo, también poseen el control de la información, de decidir que callar o que anunciar. Así, las noticias pueden actuar como la dinamita, explotar como bombas, funcionar como máquinas de opinión o propaganda belicista.⁶⁷

La guerra ocupa un planteamiento central en sus reflexiones. En una cultura dominada por la guerra, por el complejo y la industria militar, la guerra protagoniza la organización del tiempo del mundo. La guerra, asegura Virilio se ha desplazado de vectores. Ahora son los medios de comunicación el mejor elemento para informar de los procesos de destrucción. Al mismo tiempo, y cómo se verá con el proceso de la velocidad, también aseguran un modo de vigilancia inigualable. La guerra y el proceso de desaparición son rostros de un mismo fin: la pervivencia de la mirada económica.

A partir de 1904, en la Primera Guerra Mundial y hasta la aparición de la realidad virtual según Virilio, el cine fue utilizado como parte de la maquinaria de guerra. El autor encuentra la conexión entre cine y guerra pues la imagen cinematográfica tiene la capacidad de iluminar el terreno de guerra y, sobretodo, representa el poderío del evento armamentista. El cine, según el autor, sigue una cierta lógica militar, que es: “la guerra es el cine y el cine es la guerra.” Sin embargo, el cine conserva su lógica dialéctica mientras la telepresencia es puramente una lógica fantasmal.

El cine para Virilio no se salva de este procedimiento de desaparición instituido por la tecnología. Por principio, como se ha mencionado en este capítulo, el cine revoluciona la percepción y el soporte material de la obra por lo que el acontecimiento se diluye. El sustrato constituido por el mármol o la piedra de las experiencias tradicionales en la arquitectura y escultura es sustituido por la persistencia de las imágenes en la retina. Una suerte de forzamiento de la mirada impide una libre construcción espacial y temporal de la realidad misma. El cine, como las demás artes de reproducción técnica, provoca una situación donde: “*Se vive el ocaso de la presencia física en beneficio de una presencia inmaterial y fantasmagórica.*”⁶⁸

⁶⁷ Paul Virilio. *El arte del motor*. p.124.

⁶⁸ *Ibíd.* p.23.

Así, el proceso de desaparición se puede entender más como un nuevo modo de ver basado en el principio de la potencia, de la intensidad de la percepción, que como la distancia de observación de los fenómenos. La realidad contemporánea ya no se constituye como mundo de objetos, sino como las señales luminosas de todas las redes cibernéticas.

Para Virilio la telepresencia niega el “aquí” en beneficio del “ahora”. En su propia concepción se desintegra una comunidad de presentes en beneficio de una red de ausentes. La comunidad de internautas sólo pone en contacto a los que se encuentran lejos y no se sabe nada del que está cerca.

La telepresencia desaparece la historia “no hay realidad de la historia sin la historia de la ciudad.” Ésta es la mayor forma política de la historia. Toda ciudad, cuenta Alexis Pirela Torres en *La estética de la desaparición y la ciudad en Paul Virilio*⁶⁹, es un territorio urbanizado con el fin de erigir modos de habitar materialmente. Los sitios mantienen la unidad política de las sociedades dado que defienden el espacio de los trayectos cotidianos. Sin trayecto ni sitio desaparece la lucha por esta unidad. Por eso preocupa a Virilio que el espacio público de la comunidad se disuelva en imagen pública, en mera ilusión visual. ¿Cuáles son los alcances de una ilusión visual que opera numéricamente? La información se distribuye a modo de persuasión y puede ser utilizada para convencer, operación que el cine cede a este nuevo régimen.

En el discurso de Virilio no hay razón alguna para festejar la llegada de un régimen de desaparición. La perspectiva videográfica y numérica de los dispositivos informáticos anulan esa facultad esencial, a través de la cual el lenguaje permite la construcción de la subjetividad en el encuentro con el otro. La consecuencia aparece como la desaparición del razonamiento y entendimiento humanos en favor de la pura percepción. Sin embargo aún queda la velocidad de la luz como límite.

Para la tradición de la cual proviene Virilio, el eje de interpretación del mundo se sustenta aún como sujeto, sólo que va en declive. La aspiración tecnológica de este sujeto, que se interpreta como hombre, se va disolviendo por el ejercicio de desaparición que la

⁶⁹ Alexis Pirela Torres. “La estética de la desaparición y la ciudad en Paul Virilio” en *Utopía y Praxis Latinoamericana*. pp. 101-107.

misma racionalidad instrumental le ha aplicado al mismo. Dicho de otro modo, la dimensión tecnológica ha ejercido un continuo proceso de desaparición de la mirada para extenderse de otra manera.

Para Virilio -a partir de sus reflexiones de Bergson- la conciencia se da como una cosa que dura. Lo que dura es un espíritu que se despliega en la vigilia donde está la vida, en las relaciones con otros, en las ciudades, en los desiertos, en el amor, en la guerra, etc. Sin embargo, este espíritu también duerme y sueña. Todo lo que pasa en ese proceso es una ausencia del hombre o en el mundo donde el pensamiento se despliega. Si la libertad se ejerce por el modo en el que se maneja el tiempo, entonces: ¿Cómo puede ejercerse en las ausencias del sueño?

La tecnología ha encontrado la forma de eliminar en el mundo ese momento de desaparición que permite a los soñantes fantasear con otras vidas, con otros lugares, con otros amores, etc. Por lo menos la obra de Virilio así lo indica. Con la llegada del cine el hombre demuestra su obsesión de tener las imágenes siempre presentes en un discurso continuo. Ese privilegio en la vida del hombre: ausentarse, perderse en un momento de ensoñación, de epilepsia, se ve subsumido por esa constante saturación de imágenes.

En realidad el autor lamenta la pérdida del objeto ocular de percepción sustituido por el cine -en este caso- que desplaza la dimensión de la observación directa y el sentido común del hombre. Ya perdida la materialidad y la realidad histórica de los objetos de la percepción, se pierde entonces la realidad de la apariencia y experiencia vivida. En otras palabras, Virilio lamenta la dimensión fenomenológica que privilegia la experiencia viva. Tal y como señala Kellner:

Always a phenomenologist, as he affirms in his interview with John Armitage in this issue, Virilio roots his thought in concrete experience of objects, people, and processes in the observed and experienced worlds of everyday life and the natural and social worlds. The new technological worlds, for him, constitute a break and rupture with ordinary experience and thus shift the locus of truth, meaning and validity to, for Virilio, an abstract and enigmatic virtual realm.⁷⁰

⁷⁰ Douglas Kellner. *Virilio, War, and Technology: Some Critical Reflections*. (<http://www.gseis.ucla.edu/faculty/kellner/kellner.html>)

Al cine, por ejemplo, lo interpreta Virilio como una ilusión impuesta a la visión. El ojo humano -que pierde el sustrato material que no tiene la película- percibe la aceleración de los cuerpos y la fugacidad del movimiento sin siquiera haberlo nombrado. ¿Por qué necesitaría ser nombrado? Para darle esa intencionalidad que la conciencia ejerce sobre todas las cosas. Sin embargo, ésta pérdida que da lugar al universo de una percepción heterogénea es intolerable para el fenomenólogo. Pues lo que no es nombrado no refiere al hombre.

El espectáculo del cine para el pensador no es, sino la ilusión que fascina y destruye la percepción consciente del espectador. Aunado a este dato, la repetición de la imagen al igual que su movimiento, permite llevar al espectador a la Cuarta Dimensión. Es decir, donde espacio y tiempo quedan abolidos.

Quizá el punto más preocupante -para finalizar este apartado- es la relación entre el cine y la guerra. De acuerdo con el pensamiento de Virilio el cine copia las técnicas de vigilancia de la guerra para provocar tanto los efectos de fascinación como de terror. Pero incluso el cine mismo es una práctica de hipnosis.

En el próximo apartado su entendimiento del fenómeno de la velocidad nos arroja más luz al respecto. Por lo pronto a consecuencia del poderío de la imagen en el mundo Virilio señala que: *La cuestión no consiste hoy en saber si el cine puede prescindir del espacio sino, más bien, si los espacios pueden prescindir del cine.*⁷¹ Todo está inundado de imágenes.

2.3 El proceso de la velocidad

La tecnología, como se argumentó en el apartado anterior, instaura una política sobre la nociones de: imagen, cuerpo, mundo, -y específicamente sobre- espacio y tiempo del acontecimiento. El acontecimiento se diluye y el proceso de desaparición se instala en un

⁷¹ Paul Virilio. *Op.cit.*p.72.

tiempo real. Simultáneamente se despliega la otra cara del proceso tecnológico: la velocidad.

En *Velocidad y Política* escrito en 1977, Virilio señala por primera vez la importancia que tienen la velocidad de aceleración, los impactos de la tecnología del motor, los tipos de movilidad y sus efectos en la época contemporánea. En su ensayo denominado "Dromología" Virilio propone las "dromociones" como una ciencia que interroga el rol de la velocidad en la historia y su importancia en los siguientes ámbitos: la vida urbana y social, la guerra, la economía, la transportación y, desde luego, la comunicación.

La palabra "dromología" proviene del término latino *dromo* el cual significa carrera. Ésta estudia cómo las innovaciones influyen la vida social y política, incluso la imaginaria. Para Virilio la revolución "dromocrática" involucra el desarrollo de la velocidad del motor de vapor, después la combustión del vapor y, en nuestra época, la energía nuclear y las formas instantáneas de guerra y comunicación. ¿Qué relación guarda la velocidad con las formas instantáneas de comunicación?

En los inicios de su vida, debe recordarse que Paul Virilio trabajaba como urbanista. La ciudad eje de sus reflexiones es considerada el lugar por excelencia donde se genera la comunicación. Una ciudad está siempre construida por carreteras, canales, costas, estaciones de transporte, vías ferroviarias y ahora aeropuertos. Cada lugar o camino está determinado por la función que desempeña para la sociedad que la habita. La ciudad es como un sistema de circulación donde se despliega el espectáculo de la vida. Un espectáculo que para Virilio está lleno de movimiento: el quehacer de las instituciones y los eventos públicos, el movimiento incesante de la gente y el tráfico vehicular. Y como ha sido desde tiempos inmemoriales, la política se ejerce en la comunicación que tiene la gente en las calles y en los lugares públicos.

Para Virilio la ciudad y el desenvolvimiento de las instituciones tienen orígenes militares. Tal y como señala Andrea Giunta en la Introducción de *El procedimiento silencio* sobre el pensamiento de Virilio: *En su pensamiento domina una concepción militar*

*de la historia. La militarización del espacio contemporáneo provoca lo que Deleuze y Guattari llaman “desterritorialización” del espacio del capitalismo urbano.*⁷²

¿A qué se refiere Virilio con la militarización del espacio urbano y qué relación guarda con la desterritorialización del espacio urbano?

El concepto de *vector* es clave para Virilio, pues indica la trayectoria de varias tecnologías en una determinada dirección pero sin un punto fijo. Se refiere a cualquier trayectoria de: bienes, dinero, información o aparatos militares que pueden transitar - incluidos caminos, ondas aéreas de comunicación y aparatos militares-. En el pensamiento de Virilio el territorio es el espacio por el cual la velocidad, la tecnología, la política, la economía y los aparatos militares transitan. Desde un punto de vista político y militar, el territorio es el espacio donde habita el ser humano, un espacio que necesita ser cuidado y resguardado del mismo modo que invadido y colonizado.

En las sociedades modernas el Estado se constituyó como el territorio donde se definía la política, y la ciudad como el espacio privilegiado de su constitución. Sin embargo, Virilio lamenta que el territorio de la ciudad haya sido invadido por la velocidad de aceleración y su poder. Desde un punto de vista militar, la ciudad ya no sirve como territorio para defenderse y protegerse de las conquistas militares. El ejercicio de la acción militar se daba cuerpo a cuerpo y los combatientes tenían un rostro y, de acuerdo con esta misma lógica el enemigo era visible.

No es que Virilio se encuentre en favor de una constante permanencia en la guerra como continuum, pero al menos con la visibilidad y la presencia humana se podía tomar acciones políticas de contención. Sin embargo, ahora la violencia del ataque llega desde lugares ocultos como el cielo y sus aviones, el mar y los submarinos nucleares cargados de misiles. La invisibilidad que en algún momento había sido la posibilidad de la libertad humana ahora se trastoca como la capacidad de confundir al enemigo. En ese sentido, el desarrollo de la velocidad tecnológica no sólo permite estas nuevas estrategias de guerra, sino al mismo tiempo transforma a la imagen como su territorio.

⁷² Paul Virilio. *El procedimiento silencio*. Paidós. p. 18.

Como consecuencia de la explosión de la velocidad dirigida *hacia* y a *favor* de la máquina de guerra totalitaria, el espacio de la ciudad se desterritorializa, es decir, pierde su dominio de la espacialidad de un *topos* configurado, para dar paso a una búsqueda del dominio de un territorio sin soporte material.

En *Mil Mesetas*, Deleuze y Guattari, demuestran de qué modo los espacios se habitan de acuerdo con los modos de existencia generados a raíz del impacto capitalista. De acuerdo con estos autores, todas las sociedades y las subjetividades han sido subsumidas a un estado donde las funciones maquinales o máqunicas los atraviesan. Algunos sedentarios o algunos nómadas pero con modos de afirmarse en un punto del gran plano del mundo. Todas las sociedades -retomando el argumento de Virilio- construyen máquinas de guerra para conquistar los territorios.

En el siglo XX las sociedades se han disuelto bajo la axiomática del capitalismo. Un flujo incesante de operaciones que provocan en el deseo del hombre dos diferentes producciones: el fascismo y la esquizofrenia. La máquina de guerra que dirige todo el flujo del deseo sobre su espacio territorializado culmina en prácticas fascistas. Estas prácticas en su mayoría capturan el deseo y determinan la visión del mundo en una sola posición. Es decir, concentran todo ese flujo de deseo bajo una misma imagen. En el caso del capitalismo que se vive actualmente, el flujo económico junto y el flujo político se concentran en una máquina de guerra paranoica que opera a gran velocidad. Es decir, cambian el atenuado y libre paso de las relaciones políticas en los espacios urbanos, por una lógica de la velocidad y por la velocidad misma. La máquina de guerra se vuelca hacia una enloquecida carrera por desaparecer cualquier indicio donde haya posibilidad de la diferencia para unificar la velocidad de la vida en la económica.

Con respecto al Estado los autores encuentran en la máquina de guerra la potencia por la cual se despliega el capital para distribuir el orden y la velocidad en la que los espacios se determinan. Lo mismo que con la función ya totalmente maquina del sujeto.

Entre todos los autores que han señalado un sentido apocalíptico y milenarista, corresponde a Paul Virilio el haber señalado cinco puntos rigurosos: cómo esta máquina de guerra había encontrado su nuevo objeto en la paz absoluta del terror o de la disuasión; cómo efectuaba una capitalización de la

técnico-científica; cómo esta máquina de guerra no era terrible en función de la posible guerra que nos prometía como un chantaje, sino, por el contrario, en función de la paz real muy especial que ella promovía y ya instauraba; cómo esta máquina de guerra ya no tenía necesidad de un enemigo cualificado sino indeterminado (individuo, grupo, clase, pueblo, acontecimiento, mundo.)⁷³

Como señalan Deleuze y Guattari, alguna de las consecuencias del proceso de la velocidad sobre la guerra es la capacidad de abarcar territorios que no sólo existen materialmente en el mundo externo, sino que habitan ya en el “adentro” del sujeto. Pues como bien sostiene Virilio en *Velocidad de Liberación*, el nuevo desafío de la conquista ya no es el espacio mundano, sino los cielos -más allá de las estrellas-, los mares, las profundidades, y el adentro, -entendido este como más allá del cuerpo y la velocidad del pensamiento-, y la velocidad del espíritu - y con él el de la comunicación.

Virilio argumenta que no existía producción de velocidad sino hasta el siglo XX con la invención del motor de combustión y del telégrafo. Gracias al primer invento la transportación deviene acelerada, y gracias al segundo la comunicación se convierte en instantánea. Esto rompe aceleraciones tradicionales sobre grandes distancias. En consecuencia, es durante la modernidad cuando la transición se da de un estado de detención a un estado de velocidad.

El punto de referencia de la Tierra cambió del *Quattrocento* a nuestra época. Si antes la perspectiva o el horizonte fue el punto de fuga del hombre ahora lo es la gravedad. Cuando se supera la velocidad de la gravedad (28mil km/hr) se disuelven las fronteras de la geometría, es decir, la perspectiva.

Esta organización de los relojes, la que permite organizar la vida de los hombres en períodos diferentes y en naciones distintas es eliminada por la instantaneidad del tercer intervalo del género luz, que ilumina a la vez los intervalos de espacio y tiempo.⁷⁴

Así, la comprensión del mundo como geopolítica se traslada a la inmensidad del espacio sideral. ¿Cómo se vuelca un nuevo régimen de visión -como es el espacio sideral- en referente de nuestra visión terrenal?

⁷³ Gilles Deleuze y Félix Guattari. *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* .p.470.

⁷⁴ Paul Virilio. *La velocidad de liberación*, p. 80.

Capítulo 3. ¿Cómo se abre un espacio de lo posible en el cine?

3.1 Antecedentes de la filosofía del cine de Gilles Deleuze.

El presente apartado se centra en dos aspectos de la teoría del cine del autor en cuestión. Por un lado, se presenta un panorama general de las implicaciones que llevaron a Deleuze a elaborar una propuesta del cine alejada de la fenomenología y cercana a la de Henri Bergson. Por otro lado, se presenta un breve análisis del funcionamiento de la imagen-movimiento y la percepción cinematográfica. A partir de estos antecedentes teóricos se pondrán en juego las categorías que Deleuze propone para hablar de lo posible y su relación con el cine.

Desde el principio de sus obras acerca del cine, Deleuze nos advierte que aunque sus libros hablen de cineastas y de películas, el no hace una historia del cine. Más bien lo que pretende es realizar un ensayo y clasificación de los signos o de materias de expresión. Aquellas materias de expresión que se albergan en las imágenes y no cesan de acontecer por materia en movimiento, es decir, imágenes-movimiento.

Cuando se presentan los libros *la Imagen- movimiento. Estudios sobre cine 1 (1986)* y *La imagen tiempo. Estudios sobre cine 2. (1989)*⁷⁵, las teorías cinematográficas en voga habían sido construidas a partir de estudios fenomenológicos como el de Bazin⁷⁶ y estudios

⁷⁵ Más adelante en este mismo capítulo imagen-movimiento y de manera secundaria imagen-tiempo serán retomados en este último capítulo.

⁷⁶ Bazin fue parte importante de la crítica y el estudio del cine tras la Segunda Guerra Mundial. Además de haber editado *Cahiers du Cinéma* hasta sus últimos días, una colección de cuatro volúmenes (titulada *Qu' c'est est-ce que le cinéma?*) de sus obras fue publicada entre 1958 y 1962. Dos de estos volúmenes fueron traducidos al inglés a finales de los años 1960 y se convirtieron en soportes importantes para la cinematografía estadounidense y británica. Bazin apoyaba los filmes que mostraban lo que él veía como "realidad objetiva" (como documentales y filmes de la escuela del neorealismo italiano) y a los directores que se hacían "invisibles" (como Howard Hawks). También defendía el uso de foco en profundidad (Orson Welles), planos abiertos (Jean Renoir) y tomas en profundidad y prefería lo que él llamaba "continuidad verdadera" a través de la puesta en escena acerca de los experimentos en edición y efectos visuales. Su opinión era opuesta a la teoría cinematográfica en los años 1920 y los años 1930, la cual se enfocaba en cómo el cine puede manipular la realidad. Robert Stam, *Teorías del cine*, Paidós. 1994.p.120-122.

lingüístico-psicoanalíticos como el de Christian Metz.⁷⁷ El tratamiento de las imágenes cinematográficas era analizado, por un lado, mediante bases fenomenológicas con carácter religioso, y por otro lado, bases lingüísticas que apuntan a una traducción de la imagen a las palabras traicionando el signo. En este pequeño apartado sin embargo, este estudio se concentrará en las diferencias entre la posición de Deleuze y la fenomenología.

¿Por qué Deleuze distancia su interpretación del cine de la interpretación fenomenológica?

Para la fenomenología la esencia del cine consiste en su capacidad de representar una o varias miradas del mundo y ofrecerlo a los ojos de los espectadores. En cambio, la particularidad del cine para Deleuze está en permitir la emergencia de imágenes-movimiento e imágenes-tiempo que fundan nuevos mundos que no requieren ser vistos por espectadores. Si bien para la fenomenología la lógica del cine es *ver* para entretener o reflexionar, para Deleuze existe una lógica en la que se ve cine por *ver*. ¿Cómo funcionaría un *ver* por el *ver* mismo? Con esta teoría del cine se llega al momento en el que se de cuenta por el acontecimiento de ver sin reducirlo. Como señala el Dr. Ricardo Espinoza Lolas:

La filosofía ya no tiene nada que ver con metodologías neutralizadoras, de reducciones, de abstracción; no solamente llega muy tarde una reducción trascendental, sino que la misma reducción eidética falsifica el hecho del cuerpo, el hecho mismo del sentir, del ver, de un Ojo ante un Cuadro tal o cual (lo mismo con un Film, con una Novela, con una Pieza teatral, con una Sonata, con una Teoría científica, con un Horizonte filosófico, con un Hombre, con un Pueblo, etc.)⁷⁸

Como hemos señalado en capítulos anteriores, para los autores mencionados existe una enorme preocupación por la capacidad del cine para ser utilizado como una vía de propaganda política, un instrumento para crear pánico, embrutecer a las masas o recaudar

⁷⁷ Christian Metz (Béziers, 12 de diciembre de 1931 - París, 7 de diciembre de 1993), semiólogo, sociólogo y teórico cinematográfico francés, reconocido por haber aplicado las teorías de Ferdinand de Saussure al análisis del lenguaje del cine, así como el concepto lacaniano del estadio del espejo y otros provenientes del psicoanálisis. Fue profesor de la École des Hautes Études en Sciences Sociales. Se suicidó en 1993. Robert Stam, *Op.cit.* p. 202.

⁷⁸ Ricardo, Espinoza Lolas. *Deleuze entorno a una lógica de la sensación*. En Revista Observaciones Filosóficas-No 3. /2006.

millones de dólares. El mismo Heidegger, denuncia en su filosofía en torno a las artes, la posibilidad de avasallarnos los unos a los otros bajo el poder de la tecnología. No obstante, este análisis resulta coherente para una interpretación fenomenológica pero no para una filosofía del acontecimiento. Si la fenomenología busca develar el ser de los entes, en este caso el cine, es porque observa en él un fundamento el cual se devela o manifiesta. Ese fundamento la fenomenología lo reconoce como sujeto. En este sentido, el cine existe, como un medio para develar la realidad para este sujeto. La peligrosidad del cine, por tanto, proviene de la mirada del creador y del mensaje del film que nos impacta. Una mirada que aparentemente preexiste y se devela cuando el film es proyectado. El film acontece entonces como el reflejo de una idea, una obra ya elaborada. El mismo Heidegger refiere lo siguiente sobre el método fenomenológico:

El concepto fenomenológico de fenómeno entiende por “lo que se muestra” el ser de los entes, su sentido, sus modificaciones y derivados. Y el mostrarse no es un arte cualquiera, ni menos lo que se dice un ‘aparecer’. El ser de los entes es lo que menos puede ser nunca nada ‘tras de lo cual’ esté aún algo ‘que no aparezca.’⁷⁹

Sin embargo, para Deleuze la fenomenología no superó nunca la dualidad entre la apariencia y la esencia, entre el ser y el aparecer, entre los sentidos (el sentir) y la intuición de la verdad. Por ello en el análisis fenomenológico del cine subsiste la búsqueda de esa realidad que contiene el film y es entretejida por la mirada de un creador. Un modo particular de ver que permite acceder al sentido último de lo filmado, de la realidad misma. Bazin, uno de los mayores teóricos del realismo en el cine, heredó este pensamiento fenomenológico. Desde sus apreciaciones el cine incluso se presenta como un revelador de poderes casi religiosos.

En su famoso texto *Que c'est-ce que le cinéma?* (¿Qué es el cine?), Bazin explora la esencia del cine como el poder de revelarnos lo real. ¿Qué poder guarda la máquina cinematográfica para conseguirlo? Por un lado, el cine tiene la capacidad de capturar la realidad-el mundo-en imágenes y reproducirlas incansablemente. Por otro lado, el cine puede conservar las imágenes, los modelos y los retratos sin que el tiempo los extinga, sin

⁷⁹ Martin Heidegger, *El ser y el tiempo*. FCE. México. 1995. p.46.

que los personajes envejecan. Parafraseando a Bazin, el cine se convierte en la invención técnica capaz de consumir plenamente "el complejo de la momia"⁸⁰. Situación que revela ese carácter mágico que parece poseer el cine.

En su capítulo *Ontología de la imagen fotográfica*⁸¹, Bazin describe al complejo de la momia como un modo de salvar al ser por medio de las apariencias. La imagen en estos términos-específicamente el retrato o la fotografía-, se conserva como un medio para que perdure por la eternidad el personaje, el modelo, el cuerpo, la realidad que ha fallecido o que ha acontecido. La identidad ontológica entre modelo y retrato permite creer en esa realidad. Sin embargo, a medida que la civilización occidental evolucionó, el arte fue perdiendo progresivamente sus funciones mágicas, sublimando sus necesidades y anhelando la sustitución de la realidad por un universo ideal y autónomo. La pintura, a partir del descubrimiento de la perspectiva, se inclinó por una de las dos aspiraciones que la han animado desde el comienzo: la psicológica, que consiste en el afán de reemplazar el mundo exterior por su doble, quedando relegada a un segundo plano la aspiración estética de reproducir la realidad como una copia. Tal obsesión por la semejanza, ese afán por copiar, lo redime a mediados del siglo XIX la invención de la fotografía. La fotografía devuelve por algún tiempo la posibilidad de obtener una copia, una apariencia certificada de lo que es. Lo mejor es que sucede sin la intervención completa de la mano del hombre. Además satisface el afán humano de perpetuarse en el tiempo, venciendo su resistencia, con un duplicado de la realidad. Y si bien la fotografía consigue este impacto en la realidad, teóricos del cine afirman que este arte puede reproducir el mismo efecto incansablemente.

En este sentido, es comprensible que Bazin sostenga que el fundamento que prevalece en el poder del cine es mostrar una copia de la realidad o del mundo. Si la esencia del cine es representar y capturar la imagen, se debe a que preexiste una idea o una imagen de la misma que sujetar. De este argumento se desprende la capacidad del cine de producir que el humano se vuelva sujeto y que el mundo se convierta en imagen.

⁸⁰ Andre Bazin. *¿Qué es el cine?* Madrid, RIALP, 1986.

⁸¹ Andre Bazin. *Ibíd.* p.36.

¿Podría ser el cine un doble de lo real en la filosofía de Deleuze al respecto? En sus términos Deleuze sostiene que el cine no podría ser un doble, una representación de lo real, porque las imágenes cinematográficas no reproducen un mundo externo sino producen un mundo novedoso, incluso nuevas formas de vida. Tal y como señala Paola Marrati:

A través del cine, se perfila un rostro de la modernidad que no es la muerte de Dios, sino el de la pérdida del mundo. Lo que nos falta es una creencia inmanente en este mundo, lo que no quiere decir en su existencia, de la cual nadie duda, sino en nuestra posibilidad de crear en el mundo nuevas formas de vida.⁸²

En el cine Deleuze retoma un problema que recorre toda su filosofía: ¿De qué modo prevalece la renuncia al sujeto como fundamento? Deleuze sostiene que a partir de su teoría del cine que nosotros (humanos, sujetos, etc) somos también imágenes que habitan un plano de inmanencia.⁸³ En realidad el cine funciona de manera muy cercana a como funciona nuestro pensamiento. El cine no puede ser una imagen del mundo porque el mundo es ya en sí mismo una imagen. Como Deleuze aclara en *Imagen-movimiento*: “*El cine pasa a ser su propia imagen, no es que una imagen se convierta en mundo.*”⁸⁴

En la tradición fenomenológica- de la cual provienen Heidegger y Bazin- el concepto de imagen remite a una idea, esencia o modelo. Y es en este sentido que en principio sólo puede entenderse la imagen como una copia de un modelo o cosa que le precede. Sin embargo, lo más problemático aún es tener un acercamiento a lo que Deleuze comprende como imagen.

A diferencia de la concepción fenomenológica, el filósofo insistirá a lo largo de sus obras en el carácter no representacional que tienen las imágenes- movimiento. Como se argumentaba anteriormente, la fenomenología comprende la noción de imagen como un espejo o doble de un modelo, fundamento o ser. Para Deleuze, la imagen en general aparece como fenómeno pero no reproduce o dobla un modelo, fundamento, sujeto o ser.

⁸² Paola Marrati, *Gilles Deleuze Cine y Filosofía*. Buenos Aires. Nueva Visión. Año. p. 11.

⁸³ Más adelante observaremos cómo el concepto de plano de inmanencia que retoma de toda la filosofía de Baruch de Spinoza, se encuentra presente no sólo en las bases ontológicas de su filosofía del cine sino en las bases operativas de las imágenes-movimiento e imágenes-tiempo.

⁸⁴ Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós. p. 89.

La imagen aparece y *es* en tanto que aparece, parafraseando a Bergson⁸⁵. Sin embargo, esta recuperación de la imagen en cuanto a su diferencia, a su incapacidad de reproducir un fundamento, se perfila en toda su filosofía partiendo de su célebre libro *Lógica del sentido* (1969)⁸⁶ En esta obra, Deleuze expone el funcionamiento de la imagen en la teoría de las ideas platónicas. En dicha teoría aparece el funcionamiento de la imagen como copia pero también como simulacro. ¿Podría aventurarse que la imagen-movimiento funciona como simulacro y no como copia? ¿De qué modo la fenomenología se aleja de esta noción?

En *Platón y el Simulacro*⁸⁷, Deleuze analiza en qué sentidos el concepto de imagen resulta problemático cuando funciona como simulacro. Si se recuerda el Libro X de la República de Platón⁸⁸, las imágenes aparecen en los niveles inferiores de la teoría de las ideas. De acuerdo con el autor, las ideas o esencias figuran como las bases o fundamentos trascendentes de las que participan las copias. Toda copia participa del modelo de lo ideal y, por tanto, respeta las semejanzas que guardan. Sin embargo, existen otras imágenes que subversivamente copian a las ideas o a otras copias pero que no guardan una relación de semejanza con lo ideal. Es lo que Platón denomina simulacros. Estos no respetan las semejanzas con la idea aunque pueden en cierto sentido imitarlas. Su principal diferencia con las copias radica en que no participan de la idea, ni aparecen como modelos; simplemente existen como una imitación sin fundamento. El peligro con los simulacros es que pueden presentarse como cualquier cosa y llegar a ser todas las cosas. Todo simulacro⁸⁹ es una suerte de máscara. La cuestión con la máscara-como expresaría Nietzsche⁹⁰ - es que detrás de ella sólo hay otra pero ningún rostro permanente. Se puede decir de manera general, que la imagen entendida como simulacro resulta inestable porque no imita lo inmóvil. Al contrario, imita esa parte de la realidad que siempre se encuentra cambiando: el puro devenir.

⁸⁵ Bergson, *vid.en* Gilles Deleuze, *Op.cit.* p.45.

⁸⁶ Gilles Deleuze, *Lógica del sentido*. España, Ed. Paidós.2005.

⁸⁷ *Ibidem.* p. 295-309.

⁸⁸ Platón, *La República*, México. UNAM, 2002.

⁸⁹ En la obra *El Artista y la Ciudad*. *Op.cit.* se puede vincular la diferencia entre la producción de simulacros y copias .En la obra de Jean Baudrillard, *Cultura y Simulacro*, Barcelona, Editorial Kairós, 1978. Se realiza aun estudio detallado de las relaciones entre la cultura y la producción de simulacros.

⁹⁰ Véase Nietzsche, *La genealogía de la moral*, *op. cit.*

La imagen para Deleuze, sin embargo, también necesita ser entendida de acuerdo con su funcionamiento. Para demostrar que las imágenes no son duplicados de las cosas resulta necesario conocer cómo se comportan. De acuerdo con la mencionada teoría, Bergson da cuenta de esta cuestión. Pues es en su filosofía donde puede abolirse la oposición entre el mundo físico del movimiento y el mundo psicológico de la imagen. Las imágenes no son los duplicados de las cosas porque ellas son cosas. Las imágenes son el “conjunto de lo que aparece” de acuerdo con Jacques Rancière, quien aclara: “*Las imágenes son, pues, propiamente, las cosas del mundo. Consecuencia lógica de ello será que “cine” no es el nombre de un arte: es el nombre del mundo.*”⁹¹

Con base en esta tesis tan radical que navega en la filosofía de Deleuze se determina por qué la imagen no es representación. Normalmente el cine es reconocido como un arte que produce imágenes y las encadena durante la edición. Sin embargo, la imagen-movimiento no la constituye la cámara, ni la imaginación ni el arte. La imagen-movimiento es materia –luz en movimiento. De acuerdo con Rancière, para Deleuze el cine consiste en ordenar acontecimientos y materia luminosa. En este sentido, la labor del cineasta es permitir que esta materia luminosa se exprese. Sin embargo, aún resulta necesario que estas materias luminosas se manifiesten sobre o en un material. Lo que normalmente conocemos como película o film. Ese rollo de película en el que se imprimen o chocan las imágenes-movimiento, Deleuze lo reconoce como plano de inmanencia. Al igual que la imagen-movimiento, el plano de inmanencia está formado por líneas de luz. Sólo difieren en que el plano de inmanencia requiere conformarse como una placa negra para que cuando las imágenes-movimiento choquen sean visibles. Cabe destacar que cada imagen-movimiento, al chocar con el film, sólo muestra una de sus infinitas y posibles caras. Pues cada imagen se conforma bajo el resultado de un mecanismo sensoriomotor que se encadena bajo lógicas de percepción, acción o afecto. Por ello el rostro y el cerebro que conforma las imágenes funcionan de manera similar a este plano de inmanencia que es el film, tal y como señala Rancière:

⁹¹ Jacques Rancière, *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*. Barcelona: Paidós. p.132.

El rostro que mira y el cerebro que concibe formas son, por el contrario, una pantalla negra que interrumpe el movimiento en todos los sentidos de las imágenes. La materia es ojo, la imagen es luz, la luz es conciencia.⁹²

¿Pero, cómo pueden las materias luminosas existir por sí mismas sin ser el producto de un sujeto o el cerebro? Tanto Husserl como Bergson⁹³ ofrecen una respuesta. Deleuze sigue a Bergson por la naturaleza de sus argumentaciones⁹⁴. Su juicio apunta lo siguiente:

La fenomenología erige como norma la "percepción natural" y sus condiciones. Ahora bien, estas condiciones son coordinadas existenciales que definen un "anclaje" en el mundo del sujeto que percibe, un ser en el mundo, una apertura al mundo que va a expresarse en el célebre "toda conciencia es conciencia de algo"⁹⁵

Para la fenomenología, el movimiento de las imágenes producidas por el cine se ordena a modo de formas sensibles que la percepción organiza en función de una conciencia con una intencionalidad. Sin embargo, Deleuze discute que justamente el poder del cine es crear una ilusión capaz de eliminar el anclaje del sujeto y el horizonte del mundo. Si la ilusión cinematográfica consistiera en duplicar o traer el mundo tal y como lo percibimos, entonces: ¿Cómo sería posible hablar de nuevas formas de vida? ¿Cómo sería posible sostener que en el cine habitan espacios posibles?

La apuesta de la fenomenología es que el cine actualiza la percepción natural. Es decir, en la sala del cine aparecen espectadores o conciencias que perciben las imágenes. Los sujetos que perciben acomodan el mundo de acuerdo con sus funciones como sujeto. Es decir, viven cada película como un producto de la imagen del mundo que les ofrece el creador. Si esta percepción es la que prevalece, la cámara funciona como un artífice de la obra de un sujeto productor que proyecta su mirada en una obra determinada.

⁹² Jaques Rancière. *Ibidem*. p.134.

⁹³ Henri Bergson. *Materia y Memoria*. Buenos Aires. Editorial Cactus.2007.

⁹⁴ No es el objetivo de esta tesis profundizar en las razones de su elección. Sólo se parte de ello para situarlo en su contexto.

⁹⁵ Gilles Deleuze, *Op.cit.*,p.88.

Este modelo planteado por Heidegger en *La época de la imagen del mundo*⁹⁶ será justamente del que se distanciará la filosofía deleuziana. Como señala Marrati: “*El cine no convoca un mundo-imagen frente a la mirada de un sujeto-espectador*”⁹⁷ Para Deleuze la percepción cinematográfica no puede ser la mirada de un sujeto porque las imágenes-movimiento son materia luminosa que está dotada de vida y autonomía. Las imágenes o la vida misma aparecen sin necesidad de un ojo o conciencia que las ordene como mundo. La complejidad de esta aseveración implica, por un lado, comprender que la función del cine ya no es ofrecer una mirada de la realidad tal y como lo entiende la fenomenología. Y por otro, el cine resulta un componente que potencializa la destrucción de una llamada lectura del hombre, del mundo o de la realidad. Como apunta Paola Marrati: “*...la percepción cinematográfica consiste precisamente en no estar relacionada con ningún centro subjetivo.*”⁹⁸

En el esquema general propuesto por Deleuze sobre la percepción cinematográfica el sujeto y el mundo desaparecen. Dentro de este universo el cine no se presenta

⁹⁶ En palabras de Martin Heidegger: “La palabra imagen hace pensar en primer lugar en la reproducción de algo. Según esto, la imagen del mundo sería una especie de cuadro de lo ente en su totalidad. Pero el término imagen del mundo quiere decir mucho más que esto. Con esa palabra nos referimos al propio mundo, a él, lo ente en su totalidad, tal como nos resulta vinculante y nos impone su medida. Imagen no significa aquí un calco, sino aquello que resuena en el giro alemán: *wir sind über etwas im Bilde*, es decir, estamos al tanto de algo. Esto quiere decir que la propia cosa se aparece ante nosotros precisamente tal como está ella respecto a nosotros. Hacerse con una imagen de algo significa situar a lo ente mismo ante sí para ver qué ocurre con él y mantenerlo siempre ante sí en esa posición. Pero aún falta una determinación esencial en la esencia de la imagen. «Estar al tanto de algo» no sólo significa que lo ente se nos represente, sino que en todo lo que le pertenece y forma parte de él se presenta ante nosotros como sistema. «Estar al tanto» también implica estar enterado, estar preparado para algo y tomar las consiguientes disposiciones. Allí donde el mundo se convierte en imagen, lo ente en su totalidad está dispuesto como aquello gracias a lo que el hombre puede tomar sus disposiciones, como aquello que, por lo tanto, quiere traer y tener ante él, esto es, en un sentido decisivo, quiere situar ante sí (6). Imagen del mundo, comprendido esencialmente, no significa por lo tanto una imagen del mundo, sino concebir el mundo como imagen. Lo ente en su totalidad se entiende de tal manera que sólo es y puede ser desde, el momento en que es puesto por el hombre que representa y produce. En donde llega gen del mundo, tiene lugar una decisión esencial sobre lo ente en su totalidad. Se busca y encuentra el ser de lo ente en la representabilidad de lo ente.” Martin Heidegger, *La época de la imagen del mundo*. Versión castellana de Helena Cortés y Arturo Leyte. Publicada en Heidegger, M., *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza, 1996

⁹⁷ Paola Marrati, *Op.cit.*, p. 9.

⁹⁸ Paola Marrati. *Ibidem*. p. 8

propriadamente como un lugar de entretenimiento sino como un espacio y tiempo donde es posible habitar. Más allá de develarnos la realidad, el cine involucra para Deleuze un modo de sentir y experimentar. Por ello cuando habla de percepción cinematográfica acontece un proceso entre imágenes-movimiento percibidas por los sujetos que también son imágenes.

Nuestro cerebro, que también es un plano de inmanencia, percibe sólo una cara de las imágenes-movimiento desde el punto de vista sensoriomotor. La percepción cinematográfica es un proceso que involucra el contacto entre dos imágenes vivas: el cine y los sujetos. De acuerdo con Deleuze, la percepción cinematográfica funciona bajo una lógica de la sensación que cancela la función de la conciencia como motor. Ranciere, sin embargo, explica maravillosamente este punto:

La percepción, que se encuentra en estado de virtualidad "en las cosas", debe ser extraída de ellas. Debe ser arrancada de las relaciones causa-efecto que determinan las relaciones de las cosas entre sí. Más allá del orden del estado de los cuerpos y de las relaciones de causa y efecto, de acción y reacción que marcan sus relaciones, el artista instituye un plano de inmanencia en el que los acontecimientos ... se integran en un espacio propio.⁹⁹

En este sentido, la percepción cinematográfica involucra un proceso en el que a las imágenes o cosas es necesario arrancarles ese bloque de imagen-movimiento o de imagen-tiempo. Estos bloques, como veremos más adelante, son acontecimientos u efectos incorpóreos. ¿Qué importancia tiene este nuevo modo de concebir las imágenes para comprender la existencia de espacios de fuga o de resistencia?

Tal y como hemos observado en este pequeño apartado, existen dos posiciones radicalmente opuestas sobre la interpretación del fenómeno del cine. Si la percepción cinematográfica funciona mediante la percepción subjetiva natural, tal como lo sostiene la interpretación fenomenológica, se construye una visión del cine como algo que se parece a lo real. Así visto, se intenta comprender el poder que ejerce el cine por medio de la fascinación que produce la imagen. Las imágenes cinematográficas tienen la capacidad de fundar una identificación como se ha señalado en los capítulos previos. De esta manera, el

⁹⁹ Jaques Ranciere. *Op.cit.* p.133.

cine definitivamente puede ser utilizado como un instrumento de propaganda, para crear estereotipos, para reproducir diversos esquemas, etc. El cine funge como un aparato capaz de producir la lógica del vacío y la desaparición que al parecer se genera como consecuencia del uso de los medios de comunicación. En este sentido, el cine estaría imposibilitado para comprenderse como un mundo posible. Y como hemos señalado en capítulos anteriores, las consecuencias de esta lógica sitúan siempre al capital y al hombre como dominadores de la realidad.

Deleuze, sin embargo, piensa que la fenomenología no ha comprendido al cine y minimizado su importancia comparándolo y contraponiéndolo a la percepción natural. La verdadera importancia del cine la descubre Bergson en *Materia y Memoria*¹⁰⁰ solamente que por motivos ajenos al cine¹⁰¹ no la continúa. De acuerdo con Deleuze, Bergson establece el concepto fundamental de imagen-movimiento con sus tres formas principales: Imagen-percepción, imagen-acción e imagen-afección. Lo propio del cine es que tiene la capacidad de hacer creer que se puede reproducir movimiento en momentos fijos del tiempo. La posición fenomenológica analiza a la imagen pero olvida al movimiento. Otras ontologías como la de Sartre o Merleau Ponty, analizan las imágenes pero olvidan integrar al cine. Sin embargo, Bergson propone toda una teoría al respecto en la que prevalece la imagen como materia pura y, el movimiento y el tiempo en tanto espiritualismo puro. En cambio, Bergson consigue mostrarnos algo totalmente novedoso del cine, que recupera Deleuze:

Ya no ubica el movimiento del lado de la duración sino que, por una parte, plantea una identidad absoluta entre movimiento, materia e imagen y, por otra, descubre un Tiempo que es coexistencia de todos los niveles de duración (de los cuales la materia sería únicamente el nivel más bajo).¹⁰²

Mientras la percepción natural es discontinua, la percepción cinematográfica opera por un solo movimiento. Como se señalaba anteriormente, las imágenes cinematográficas

¹⁰⁰ Henri Bergson. *Op.cit.*

¹⁰¹ Y también los motivos son ajenos al desarrollo de esta tesis.

¹⁰² Gilles Deleuze, *Entrevista con Pascal Bonitzer y Jean Narboni* realizada el 13 de septiembre *Deleuze hablando de cine*. Cahiers du Cinema No. 352. p. 80.

son como fotos instantáneas a un soporte que es el filme. La maravilla del cine es que en lugar de captar los movimientos en el momento que se hacen-como la fotografía- puede construir con la cámara movimientos impersonales o abstractos. Este carácter material que posee el filme es precisamente el que le permite activar un falso movimiento, parafraseando a Alain Badiou¹⁰³. Sin embargo, este movimiento es precisamente su operación básica: el recorte de imágenes. Cada imagen que pasa por este mecanismo puede detener, suspender y retroceder el movimiento. Pues si existe un poder del cine es su capacidad de depurar o editar lo visible. Tal y como señala Badiou:

Así el movimiento, en el cine, debe pensarse de tres modos diferentes. Por un lado, remite a la eternidad paradójica de un pasaje de una visitación. ... Por otro lado el movimiento, por medio de operaciones complejas, es lo que sustrae la imagen a sí misma....Y por último, el movimiento es circulación impura en la totalidad de las otras actividades artísticas.¹⁰⁴

Si el falso movimiento del cine puede producir esa experiencia de una visita o de un viaje es precisamente porque las imágenes-movimiento expresan tal vida que permiten¹⁰⁵ penetrar en múltiples espacios. En este sentido cada lugar, o cada detalle que aparece en un filme, es un detalle para introducirse en este flujo de movimiento. Del mismo modo, si el movimiento del cine puede penetrar en las imágenes para presentar ciertos cortes, efectos de profundidad o de atmósfera, es porque aquellas se mueven y se relacionan entre sí para expresar una sensación, una atmósfera o, como se argumentaba anteriormente una combinación entre imágenes-percepción, imágenes-acción e imágenes-afección. El movimiento operado de estas imágenes es precisamente local o su interior. Puede incluso pensarse como la composición misma del filme. En términos de Deleuze resulta el montaje particular que cada director de cine opera en sus obras. Sin embargo, el movimiento que creado por el cine rebasa las fronteras de cualquier filme y se relaciona con otras artes (pintura, escultura, teatro, música, fotografía, etc). A tal grado se produce este movimiento, que penetra al movimiento mismo del pensamiento. Es desde este horizonte que puede

¹⁰³ Alain Badiou, "El cine como falso movimiento" en *Pensar el Cine I. Imagen, ética y filosofía*. Buenos Aires: Manantial. 2004.

¹⁰⁴ Alain Badiou, *Op.cit.* .p. 20.

¹⁰⁵ En lo sucesivo y de acuerdo con Deleuze, el no mencionar al sujeto se debe precisamente a que lo asume como una imagen.

hablarse del cine como una experiencia filosófica. Por ello, Deleuze se permite proponer al cine como un modo de comprender el pensamiento. Ni mayor ni menor que la filosofía. Tampoco a su servicio pero no en contra corriente. Desde este flujo de imágenes es que este trabajo de tesis pretende comprender: cómo es que el cine puede perfilarse actualmente como un espacio donde se pueda aún conformar un universo de vida. Una vida en donde se pueda incluso habitar. Solamente que ese habitar - como veremos más adelante- involucra mucho más que un escape de nuestra posición como individuos, como personas, como sujetos. La apuesta resulta mucho más compleja: habitar implica devenir animal, devenir paisaje e incluso devenir imagen-movimiento.

La propuesta de Deleuze se da al modo en que Nietzsche presenta la posibilidad de ser todos los hombres de la historia elevada a la quinta potencia. Sólo que en este caso particular esta búsqueda se da en el cine. Por ello, con este espíritu de búsqueda es inevitable preguntarse: ¿A qué tipo de espacios se refiere Deleuze como posibles? ¿Espacios y tiempos históricos o espacios y tiempos fílmicos? ¿No genera esto una paradoja?

3.2. El afecto y el espacio fílmico

En el presente apartado se aborda la noción de afecto- que también es reconocido como imagen-afección, rostro o primer-plano, y su relación con la creación o disolución de espacios fílmicos. La tesis sobre el afecto demuestra, por un lado, que nunca es gratuito un montaje de planos-secuencia, puesto que el director busca llevar al espectador a experimentar ciertas sensaciones provenientes de las imágenes-movimiento. Así mismo, la lectura afectiva conduce al universo de signos, rebasando propiamente el ámbito de la narrativa del filme. La fuerza del signo demuestra, en todo caso, que hay una cualidad de la imagen-movimiento que rebasa el ámbito histórico y que se coloca en el mundo de lo virtual. Esta facultad de elevar la imagen a una virtualidad es precisamente la condición del surgimiento de los espacios posibles. Deleuze sostiene por medio de la función de la imagen-afección, toda una multiplicidad de modos para construir espacios fílmicos, que

van desde espacios fuera de cuadro, espacios desconectados, hasta la construcción de *espacios cualquiera* o los llamados espacios posibles.

Esta investigación de tesis tiene especial interés en abordar el concepto de imagen-afección, pues si éste muestra cómo se construyen espacios virtuales, entonces podrá entenderse a qué tipo de realidades la sociedad contemporánea busca tener acceso. Sin duda, los lugares creados por la industria cinematográfica-en general- remiten a espacios de encierro o control, de vacío o desaparición.¹⁰⁶ Como señala Deleuze: “*Estamos en una crisis generalizada de todos los lugares de encierro: prisión, hospital, fábrica, escuela, familia. La familia es un “interior” en crisis como todos los interiores, escolares, profesionales, etc.*”¹⁰⁷. Los que se creía eran los lugares de encierro se han modificado para habitar en nuestro “interior”; de otro modo dicho, habitan en otro tipo de espacios como los que produce la realidad cinematográfica. Incluso puede aseverarse que pasamos de nuestros lugares de encierro internos para convivir con imágenes cinematográficas diseñadas para activar estos dispositivos de control.¹⁰⁸ Sin embargo, no toda obra cinematográfica se abandona a estas estrategias que utiliza la industria cinematográfica.

En este apartado se teje un minucioso análisis de un filme contemporáneo. Éste muestra cómo se producen espacios virtuales que cuestionan el uso desmedido de imágenes territorializantes. La producción de nuevos afectos desborda precisamente esos espacios de control para desarticular algunas veces la subjetividad y otras para desterritorializar la imagen cinematográfica. La construcción de un espacio de lo posible puede asegurarse (de acuerdo a esta investigación), es una de las estrategias más poderosas para desarticular la imagen cinematográfica.

¹⁰⁶ Como se observó en el Capítulo 1 y 2, el capitalismo explota el poder representativo de la imagen para producir espacios de la subjetividad, del consumo, de las ciudades, del mundo histórico, etc. En este sentido, toda industria de occidente está basada en el despliegue capitalista y mucho más la cinematográfica.

¹⁰⁷ Gilles Deleuze. *Posdata sobre las sociedades de control* en Christian Ferrer (comp.). El lenguaje literario, Nordan. Montevideo. 1991.

¹⁰⁸ Gilles Deleuze en *¿Qué es un dispositivo?*, publicado en *Michel, Foucault, filósofo*. Ed. Gedisa, 1999.p.155. “Las dos primeras dimensiones de un dispositivo, o las que Michel Foucault distingue en primer término, son curvas de visibilidad y curvas de enunciación. Los dispositivos... son máquinas para hacer ver y para hacer hablar.”

Corre Lola Corre (En el original alemán: *Lola Rennt*), es un filme alemán de 1998 cuya construcción se ha elegido en esta investigación de tesis, precisamente porque presenta ciertas imágenes-afección que permiten analizar de qué modo la potencia del signo u afecto rebasa la narrativa del filme. Por otro lado, presenta algunas estrategias cinematográficas en donde aparecen primeros planos y espacios posibles que cuestionan en particular cuatro imágenes que se levantan como dispositivos de control: el tiempo, el dinero, los medios de comunicación, y los medios de transporte. Estas tres imágenes resultan, sin duda, lugares que siempre están determinando los modos en que se habita, y que en la mayoría de los casos instituyen la lógica del vacío de la que ya se ha hablado en el primer capítulo.

En *Corre Lola Corre*, el director, Tom Tykwer, consigue tejer una trama narrativa compleja que básicamente consiste en lo siguiente: Faltan veinte minutos para el mediodía y Lola recibe una llamada telefónica de su novio Manni; el chico extravió los 100 mil marcos que tenía que entregarle a un gángster y está decidido a asaltar un supermercado para volver a reunirlos. La cita con el mafioso es a la doce en punto. Lola tiene veinte minutos para idear la solución. O cuando menos, para llegar a aquella esquina y suspender el robo en el que Manni corre el peligro de morir. El filme presenta tres historias con desenlaces distintos y muestra la trayectoria de Lola por las calles de Berlín. Sin embargo, la unidad de la película no se agota en esta multiplicidad narrativa. Existe en el filme un manejo singular de algunos signos que por no ser tan evidentes se evaden. Sin embargo, con base a esta investigación de tesis se atreve a presentar.

En primer lugar, *Corre Lola Corre* pone en cuestión el hecho mismo del correr. Si bien la trama utiliza este recurso para crear suspenso y desesperación en el espectador, correr significa un modo de la imagen-movimiento para potenciar el flujo del dinero que opera en la vida cotidiana de las personas. Por otro lado, correr se muestra como el único medio para comunicar la relación más fuerte entre el tiempo y el dinero que las instituye. Es decir, que opera como dispositivo de control. De un modo más fuerte, se puede afirmar que el correr se ha tornado en un modo supremo para darle sentido a las relaciones amorosas de pareja, familiares, económicas e incluso azarosas. Correr se presenta en este

filme como un signo que expresa las consecuencias de un capitalismo hedonista¹⁰⁹ en todas estas variables. Sólo que en la perspectiva de este discurso de tesis ofrece, simultáneamente, posibilidades para subvertirla.

Además de la importancia que cobra correr, el film ofrece una multiplicidad de signos que aparecen en las tres historias. Ya no trata de exponer solamente la vida amorosa de dos jóvenes alemanes puestos en aprietos. El filme va más allá y por medio de múltiples signos produce un aprendizaje. Sólo que dicho aprendizaje se encuentra oculto.

Existen al mismo tiempo múltiples recursos narrativos como el epígrafe de T. S. Elliot que en el filme guían al espectador a la interpretación. Dicho epígrafe señala: *No cesaremos de explorar y el final de toda nuestra exploración será llegar al punto de partida y reconocer el lugar por primera vez*. Este recurso anuncia la huella de una búsqueda en el filme. No cualquier exploración, sino una que traerá a Lola a su punto de partida para volver a comenzar. Es decir, dibuja una narrativa circular que guía. Pero la película está abierta a mostrar un caudal de signos. Éstos navegan por el filme sin importar su construcción narrativa. El aprendizaje que arrojan es de índole expresiva (no significativa). Aprendizaje que según Deleuze guía hacia una verdad. Al respecto en su obra *Proust y los Signos*, Deleuze introduce:

Aprender concierne esencialmente a los signos. ...Aprender es, en primer lugar, considerar una materia, un objeto, un ser, como si emitieran signos por descifrar, por interpretar.... Todo aquello que nos enseña algo emite signos, todo acto de aprender es una interpretación de signos o jeroglíficos.¹¹⁰

¿Cómo se construye este aprendizaje a partir de una lectura del signo precisamente como imagen-afección, afecto, rostro o primer plano? ¿Cómo construye el afecto un espacio fílmico?

De manera general es necesario conocer cómo está construido un filme para entender el funcionamiento de la imagen-afección. En primer lugar, el filme se compone de cuadros, es decir, mediante movimientos de la cámara que generan encuadres o tomas. Su función es limitar lo visible presentando personajes, accesorios, locaciones, etc. Un plano

¹⁰⁹ En el Capítulo 1 se abordó como parte de la lógica del narcisismo contemporáneo.

¹¹⁰ Gilles Deleuze. *Proust y los Signos*. Anagrama. Barcelona. 1970. p. 12.

determina el espacio que se presentará en la pantalla grande y principalmente establece el movimiento que se va a generar en la misma. Así, un plano está compuesto de muchos encuadres o tomas, pero siempre aparece como unidad de movimiento que opera continuidad. Los encuadres que en apariencia son fragmentos de un todo cobran unidad cuando el plano les instituye continuidad. Ésta es la función que interrelaciona espacial y temporalmente un plano con el siguiente. Ella asocia dos planos que hayan sido rodados en lugares y momentos distintos. En otras palabras, podemos ver a Lola salir de su casa; la escena puede estar rodada en el decorado de un estudio y el plano continuo, en el que le vemos salir de la casa, se ha registrado días después. Sin embargo, a través de técnicas cinematográficas lo vemos en un plano secuencia como continuo. Estos elementos a respetar son: la luz, el decorado, el vestuario, el actor, el maquillaje, el sonido y la dirección de mirada o movimiento y, en su conjunto reciben el nombre de *raccord* (o continuidad en los planos).

En el primer plano secuencia de *Corre Lola Corre* se presenta un enorme reloj moldeado cual si fuese una Gárgola, del cual cuelga un péndulo también en forma de Gárgola. Como fondo musical se escucha música electrónica al ritmo de las manecillas del reloj. El reloj, signo recurrente del paso del tiempo, de la relación entre la velocidad con la que corre Lola y la posible muerte de Manni; del número de acontecimientos que marcan la vida de los personajes y la persecución del dinero, logra en un primer plano expresar la unidad del sentido de todo el filme.

¿Cómo opera un plano y que impresiones deja? Para el lenguaje audiovisual el primer plano muestra una parte de la película rodada en una sola toma. Normalmente se le asocia a la capacidad de mostrar un gran escenario o una multitud. Los personajes que aparecen muchas de las veces quedan diluidos en el entorno, lejanos o empequeñecidos. Su valor radica en la fuerza dramática que imprime pues destaca la soledad o la pequeñez del hombre frente a su medio. Se da así mayor relevancia a la historia que a las figuras que se filman. También se utiliza para mostrar los paisajes.

En el libro *El cine o el hombre imaginario*¹¹¹, Edgar Morin devela la tendencia del primer plano de cargar a los objetos de presencia humana y del mismo modo cargar a los

¹¹¹ Edgar Morin. *El cine o el hombre imaginario*. Paidós. Barcelona.2001

hombres de presencia cósmica. Así muchas veces cuando se presenta un objeto en primer plano sustituye a una persona en la secuencia anterior a modo de traslado. Descubre Morin: “Un primer plano de una puerta que se mueve lentamente es más emocionante que la proyección de un personaje que la hace mover.”¹¹² Desde este punto de vista puede asumirse que el Reloj representa a Lola antes de que aparezca. Recíprocamente, puede pensarse que el rostro de Lola mientras corre es más emocionante que el primer-plano de un reloj. Estos traslados entre objetos y rostros son posibles porque el primer plano-en términos de Morin- transforma el rostro o el objeto en paisajes.

Todas las secuencias donde aparecen relojes en *Corre Lola Corre* producen un efecto de tensión. Ya sea cuando el reloj en secuencia animada se la come, ya sea cuando el tiempo se detiene y mueren los personajes. Esto se debe a que estos paisajes en términos de Morin son *estados del alma*. Solamente que para este análisis cinematográfico los paisajes y las cosas se transforman entre sí pues remiten a procesos subjetivos imaginarios del espectador que intercambian las cosas por sujetos y viceversa. Por ello un primer plano de Reloj suplantaría en resumidas cuentas al personaje de Lola. Para Gilles Deleuze esta función del primer plano no se detendría en un ejercicio imaginario de intercambio entre personas y objetos del filme. Su noción del primer plano, rostro, imagen-afección o afecto desarticula la posibilidad en la que el hombre se constituya como el referente de una secuencia. ¿Cómo se da entonces la función del primer plano a partir de su filosofía del cine?

En *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Gilles Deleuze trabaja el primer plano, en primer lugar como un rostro y máquina de rostridad. Este concepto que elabora en *Año cero-rostridad* en el *Mil Mesetas* (1980) se constituye como el primer esbozo de su crítica al dispositivo operado sobre el cuerpo. En él, Deleuze y Guattari, sostienen que el rostro se establece como un sistema impuesto al cuerpo con la finalidad de delimitar su campo de expresión y de significado.

El cuerpo se concibe en todo momento como una estructura organizada por una cabeza. La cabeza es donde el rostro se expresa y en consecuencia dirige las demás partes

¹¹² Edgar Morin. *Ibidem*. p.69.

del cuerpo. Esta concepción desarticulada totalmente por Antonin Artaud¹¹³, la continúa Deleuze y Guattari a lo largo de sus obras. Resulta comprensible que los filósofos encuentren en un primer momento, al rostro como consecuencia de una dominación de significantes¹¹⁴. Si se analiza un poco el rostro es para los que nos miran como una pared que expresa significados, sentimientos, actitudes, dolencias, etc. A partir de estos significados se identifica lo que el sujeto piensa o siente. De este modo el rostro se instala como un mapa a partir del cual se conoce los pensamientos y sentimientos del otro. Como señala Deleuze: “El rostro labra el agujero que necesita la subjetivación para manifestarse; constituye el agujero negro de la subjetividad como conciencia o pasión, la cámara, el tercer ojo”¹¹⁵.

Del mismo modo, el primer plano delimita el campo de expresión y de significación que proyecta. Unas veces presenta caras humanas, otras figuras enteras, toma partes del cuerpo, objetos, paisajes, etc. Todos estos ejemplos son para Deleuze rostros o primeros planos pues todos y cada uno delimitan la expresión y el significado que el filme presenta. Si bien el cuerpo del film no se constituye de manos, pies y cabeza, el corte del primer plano se presenta bajo la dominación de este concepto. Así se comprende como el reloj de la primera secuencia de *Corre Lola Corre* es un rostro. Cual si fuese un mapa nos guía a través de un movimiento de expresión del tiempo hacia un sentimiento de desesperación o un ritmo acelerado.

Con mayor precisión este primer plano o rostro- reloj lo comprende Deleuze como: “El Conjunto de una unidad reflejante inmóvil y de movimientos intensos expresivos constituye el afecto.”¹¹⁶ ¿Cómo va definiendo nuestro autor esta noción tan compleja?

La imagen del reloj en movimiento detona por un lado, la impresión de la movilidad del tiempo y bajo esa carga expresiva refleja el significado que tiene el tiempo en el filme. En este sentido, se detona una “interpretación afectiva” como diría Eisenstein¹¹⁷. Como expone en su teoría, toda interpretación afectiva nos conecta con los lugares de nuestra

¹¹³ La noción de Cuerpo sin Órganos ha sido comentada ampliamente en mi tesis de licenciatura “Las Máquinas Deseantes y la resistencia”, UNAM, 2007.

¹¹⁴ El significante se puede entender como un dispositivo de enunciación y definición cultural.

¹¹⁵ Gilles Deleuze, *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. España: Pre-textos. 1988.p. 174.

¹¹⁶ Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona, Paidós. p.132.

¹¹⁷ La concepción de Eisenstein de la lectura afectiva varía en la concepción fenomenológica que subyace; sin embargo, Deleuze integra la noción para dar cuenta de su propia interpretación.

sensibilidad donde se activa la desesperación, la admiración o el desprecio. Precisamente todos aquellos elementos patéticos que persiguen los cineastas producir en los espectadores. Sus recursos pueden variar desde el uso del reloj como imagen-afección, hasta el uso del rostro de Lola para expresar lo que está pensando. En ambas circunstancias lo que se persigue es proyectar la intensidad (rostro intensivo) o la capacidad de reflexión de la película (rostro reflexivo).

Deleuze, va más allá de esta pretensión, por medio de la teoría del afecto intenta mostrarnos que las imágenes-movimiento producen efectos plenamente materiales sobre nuestros cuerpos o sensibilidad. ¿Cómo logran las imágenes-afección tocar nuestros nervios sensorio motrices para después llevarnos a vivir en zonas o espacios aparentemente inmatrimales?

Uno de los modos que tiene el cine para producir efecto es estableciendo una relación entre nuestra sensibilidad y corporalidad, por medio de la sensibilidad y la corporalidad de las imágenes-afección. Dice Susana Ruiz al respecto:

En el cine vemos un plegamiento del adentro en un afuera, imagen y textura que se desdoblan como la única manera de salir a la superficie. El rostro se transforma en uno de los máximos medios expresivos del cine porque captura de cierta forma el infinito de un rostro. Gilles Deleuze, en su teoría filosófica, plantea de qué forma es siempre el adentro el plegamiento de un supuesto afuera, donde las relaciones del afuera se pliegan para lograr un doblez en la superficie.¹¹⁸

Las imágenes-afección, los rostros, el primer plano o los afectos tienen la capacidad plegarse en el celuloide de un film y después desplegarse cuando se proyecta. Cuando se despliega se crea movimiento y este será siempre expresión. El film logra contener un reloj, plegarlo y desdoblarlo como una imagen-movimiento. En el momento en que el reloj es capturado por la cámara se contiene en el celuloide. Después cuando se proyecta el film se percibe como se mueven las manecillas del mismo creando la ilusión del paso del tiempo.

¹¹⁸ Susana Ruíz, El Primer Plano en el Cine: Rostro-Máscara-Desdoblamiento-Superficie en <http://corteirracional.blogspot.com/2007/10/el-primer-plano-en-el-cine-rostro.html>

Esas manecillas, por difícil de creer, se mueven en una superficie o cuadrante inmóvil que el cine hace móvil. Pues la imagen-afección puede romper con el mundo cotidiano, con la continuidad espacial de la normalidad y con la continuidad fílmica. Es de extrema importancia para esta investigación de tesis comprender que esta operación de la imagen-afección es plenamente material y tiene la capacidad de arrancar a la imagen de su contexto fílmico.

El primer plano supera su capacidad de delimitar las partes de una imagen-movimiento o un rostro total. Su valor supremo es arrancarle a la imagen su potencia de expresión. Señala Deleuze: *Pero en todos estos casos, el primer plano conserva el mismo poder de arrancar la imagen a las coordenadas espacio-temporales para hacer surgir el afecto puro en tanto que expresado.*¹¹⁹ Es decir, el primer plano consigue que la imagen impacte con independencia de su clasificación como trama de acción o de comedia. Su huella se impregna a modo de signo.

¿Cómo funciona un signo fílmico? ¿Por qué se comprenden como entidades? Como signo, el primer plano tiene la capacidad de transformar al objeto, al rostro o a los paisajes en entidades. Como entidades las imágenes-afección se transforman en íconos dentro del filme.

Todo ícono explica Charles Peirce¹²⁰, funciona como cualidad y potencia de objetos que representa. No importa si esos objetos no son visibles, no existen, o solo existen en determinadas circunstancias. Tal y como explica Mauricio Beuchot: *Los íconos son imágenes del objeto que representan. El ícono es una cualidad perceptible o inteligible que designa a su objeto aunque el objeto no exista.*¹²¹ Estos signos pertenecen a la categoría de Primeidad pues remiten a la entidad de la que son tomados. El plano Reloj de *Corre*

¹¹⁹ Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona. Paidós. p.142.

¹²⁰ En el campo de la semiótica se debe a Peirce una compleja teoría de los signos y varias clasificaciones de los mismos. A ello se agrega una teoría del simbolismo que con frecuencia va más allá de la semiótica formal y sirve como base de una antropología filosófica. Semiótica y lógica, por lo demás, están estrechamente relacionadas, por cuanto la lógica es definida también como la teoría de los signos, de la cual la semiótica — llamada por Peirce *gramática especulativa*— es una parte... La relación entre lógica y ontología es asimismo muy estrecha. "Peirce (Charles Sanders)", J. Ferrater Mora, *Diccionario de filosofía*, Buenos Aires, Sudamericana, 1958. Pp. 1036-1037.

¹²¹ Mauricio Beuchot, *Estudios sobre Peirce y la Escolástica*. México. Cuadernos de Anuario Filosófico. Serie Universitaria 150. p. 34.

Lola Corre expresa la entidad del tiempo y aunque para los fines cinematográficos persigue un sentido, por sí mismo se levanta como un afecto.

Así pues, la Primeidad es la categoría de lo Posible: ella da una consistencia propia a lo posible, expresa lo posible, sin actualizarlo pero haciendo de él, al mismo tiempo un modo completo. ...El signo correspondiente es, por tanto, la expresión, no la actualización.¹²²

El rostro, la imagen-afección, el primer plano y el afecto presentan otra característica que les permite no sólo ser arrancados de las coordenadas espacio-temporales también puede producir acontecimientos. ¿Qué importancia tiene para la construcción de un espacio fílmico que se produzcan acontecimientos?

Los acontecimientos se producen por medio de los efectos que los cuerpos tienen entre sí. Si las imágenes-movimiento chocan entre ellas producen efectos y acontecimientos. En *La Segunda Serie de Paradojas. De los Efectos de la Superficie*.¹²³, Deleuze expone de qué modo los estoicos comprobaron esta característica de los cuerpos. Cuando a un cuerpo se le hace una cortada, no se modifica ni sufre un cambio en el plano profundo y real de su ser. La transformación se realiza en la superficie del mismo. Por lo que el ser obtiene el atributo de “ser cortado” y cambia su manera de ser. Del mismo modo la imagen-afección transforma o *afecta* a los que la experimentan para llevarlos a ámbitos de expresión desconocidos.

El afecto dice Deleuze, es una potencia o cualidad ya sea de sensación, de sentimiento, acción o estado. Pero nunca se confunde con el objeto o persona que lo potencializa. El afecto es la posibilidad, la potencia que podrá ser construida por la sensación que da el reloj comiéndose a Lola, o el dinero volando junto a un avión en el cielo. Por ello a diferencia de Morin, Deleuze sostiene que el primer plano construye fragmentos de cielo, de paisaje, de ciudad pero su función nunca se reduce a la sustitución de una persona o viceversa.

La expresión de un primer plano existe sin el pensamiento. Algunas veces los afectos surgen sin la justificación de una situación, como en el caso del primer plano del

¹²² Mauricio Beuchot, *Ibidem*. p.145.

¹²³ Gilles Deleuze. *Lógica del sentido. Op.cit.* pp. 210-212.

reloj de la primera secuencia. Otras veces cumplen ese papel anticipador, como cuando en el filme se enfoca el reloj de la viejita que da la hora a Lola. Es de acuerdo a sus funciones de expresión como se coloca en un filme.

Si *Corre Lola Corre* se lee como un film afectivo, eso no cancela una lectura histórica. Tenemos a una pelirroja loca, hija de un banquero, un mafioso simpático pero distraído y todas las conexiones entre ellos: el vagabundo, la amante del papá, el tipo de la bicicleta, la señora con el bebé en la carreola, la secretaria en el banco, Sr. Meyer, etc. En suma toda una serie de historias entramadas. La lectura afectiva del film está contenida en la historia pero sigue expresándose en ella como esa parte del acontecimiento que desborda sus propias causas. De lo que se trata en esta interpretación es de: *Extraer la pasión del Proceso, extraer del acontecimiento esa parte inagotable y fulgurante que desborda su propia actualización, "el acabamiento nunca el mismo acabado."*¹²⁴ La expresión es aquella parte de la obra que nunca podrá determinarse como una pues siempre aparece como multiplicidad.

Como se anuncio al principio del apartado en *Corre Lola Corre* se observa un tratamiento singular de cuatro afectos: el dinero, el tiempo, los medios de comunicación y los medios de transporte.

El dinero aparece en el film como ese afecto que logra conectar todo el itinerario de la carrera de Lola y los demás personajes. Como señala Marx en *Los Manuscritos económico-filosóficos de 1944* el dinero tiene la cualidad de:

Por lo tanto, el dinero al poseer la cualidad de poder comprarlo todo, de apropiarse todos los objetos, es el objeto, en el sentido eminente de la palabra. El carácter universal de su cualidad es la omnipotencia de su ser; se trata por tanto, de un ser todopoderoso...El dinero es el alcahuete entre la necesidad y el objeto, entre la vida y los medios de vida del hombre.

Tan sólo con presentarse la imagen-afección del dinero se expresa la potencia y la cualidad con la que nos guía en la actualidad. En *Corre Lola Corre* todas las secuencias presentan al dinero contenido en una bolsa. Ya sea esta de basura, ya sea de supermercado, ya sea un costal. Imprimen como sentido del filme la sensación de las relaciones entre la basura, el

¹²⁴ Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*. Ibíd. p. 156.

desecho y el dinero mismo. La imagen del dinero que el cineasta, Tom Tykwer, trabaja remite a la figura de la deidad visible que elabora Marx. Sólo que en este film aparece como una deidad en el desecho. Ya sea porque el dinero es producto de una negociación entre mafiosos, o bien, por que es robado por un indigente, en un supermercado, en un banco y obtenido en un juego de azar. El afecto del dinero que en el filme se expresa potencia una cualidad de suciedad y desecho.

La imagen-afección del reloj sufre un tratamiento similar del cineasta. En todas las secuencias aparece marcando el ritmo de los acontecimientos junto con la música. Es como si este afecto fuese el DJ de la película. Sin embargo, el reloj cobra importancia en los desenlaces de las historias por la estrategia de lo Dividual. Señala Deleuze que la serie de primeros planos pueden alcanzar: (...) *una nueva realidad que podríamos llamar lo Dividual, uniendo directamente una reflexión colectiva inmensa con las emociones particulares de cada individuo, expresando la unidad de la potencia y la cualidad*¹²⁵.

En una secuencia de *Corre Lola Corre* se encuentran los rostros de Lola y Manni desesperados, impacientes, a la expectativa. Aparece después el primer plano del Reloj y así se entra en una serie de suspenso ascendente. Por último en una secuencia el rostro de Lola grita porque no puede llegar a tiempo para detener el asalto de Manni.

En la segunda secuencia de esta construcción Dividual, se entra en un suspenso ascendente y, por último Lola llega a tiempo pero atropellan a Manni. Ya para la última historia ya no es necesaria esta construcción Dividual.

La estrategia de lo Dividual intenta superar el montaje cinematográfico que demarca la diferencia entre lo colectivo y lo privado. En el caso concreto de este film, lo Dividual aparece cuando el cineasta logra correr una secuencia donde operan los rostros de Manni, Lola y el reloj simultáneamente. Mientras los primeros planos son puramente subjetivos los rostros no alcanzan más que a involucrar las emociones de los personajes o el efecto. En cambio, la estrategia Dividual consigue producir una expresión que disloca el lugar de cada elemento y al combinarlos produce un afecto nuevo.

¹²⁵ *Ibid.*p.137.

En última instancia la imagen cinematográfica es siempre Dividual. La pantalla como cuadro de cuadros da una medida común a lo que no lo tiene. Se nos presenta del mismo tamaño el rostro de Lola y el Banco de Alemania. Ninguno de esos elementos posee el mismo relieve ni las mismas medidas. Sin embargo, esta estrategia de lo Dividual desterritorializa la imagen. He ahí su poder de subversión.

En el caso de las imágenes-afección de los medios de comunicación sólo se tiene el teléfono fijo. Un enorme teléfono rojo y una cabina de teléfono. Estos afectos configuran el único medio que tienen los personajes para comunicarse. A pesar de haber sido grabada en 1998, no vemos un abuso de los teléfonos celulares como en las películas de acción norteamericanas. Esto se debe a que esta imagen-afección ha sido construida para crear intensidad en lo que se digan Manni y Lola en esa corta llamada. La llamada básicamente consiste en la necesidad de obtener 100,000 marcos. El dinero fluirá si se comunica la urgencia del mismo. Pero jamás se presentó la necesidad del mismo hasta que Lola se retrasa.

¿Por qué Lola no llegó a tiempo para cumplir con Manni? Le han robado su motocicleta. Entonces intenta tomar un taxi pero el conductor erra el camino. Así que Lola desconfía de los medios de transporte. El medio de transporte se convierte precisamente en aquel afecto que garantiza el fracaso. La motocicleta se cambia por el taxi pero luego este fracasa. Entonces Lola comienza a correr pero se cruza con autos, trailers y hasta un aventón en la ambulancia. Esto produce una búsqueda y se produce una serie afectiva de rostros o primeros planos que desbordan las funciones de las cosas: el teléfono, el dinero, el tiempo o el uso de los medios de transporte. En el filme hay una serie activa en la que los movimientos de traslación se invierten y se intercambian Pero en términos de Deleuze será esta mezcla caótica de los medios de comunicación y transporte la que permite que el rostro, el primer plano, la imagen-afección y el afecto se libren del borramiento al que tienden.

Como señala el Dr. José Luis Barrios Lara: *“Se trata pues de un sistema cualitativo de la imagen en la que la relación entre encuadre en primer plano y corte directo abren*

*zonas de intervalo, que no buscan contar algo a partir de la dialéctica tradicional del cine de acción y del thriller.”*¹²⁶

Esas zonas de intervalo que dislocan la lógica de representación han conseguido romper las funciones que normalmente se atribuyen a todas estas imágenes. La imagen-afección las disuelve, las hace desaparecer. El film no se construye entonces bajo una lógica de la representación sino bajo ciertas relaciones gratuitas de la trama

Corre Lola Corre es un filme que consigue producir afectos que subvierten el significado de elementos como el dinero, el tiempo, medios de comunicación y medios de transporte y lo expresan como una búsqueda. Nos muestra la otra dimensión de la imagen-afección: el espacio donde se conjuga la posibilidad y el Espíritu. Lo que en el próximo apartado se analizará como espacio de lo posible. Teóricamente, se puede enunciar que el afecto construye espacios fílmicos: contruidos por encuadres (o puntos de vista anormales como los rostros cortados de Lola, sus pies y manos.) Así mismo los espacios fílmicos aparecen como encuadres de calles vacías o zonas muertas. La operación Dividual construye espacios fílmicos pues proyecta una imagen que no corresponde a sus dimensiones reales. En suma, el afecto es, entonces, lo expresado del “estado de las cosas” a través de los primeros planos, los cuales están compuestos de una materia móvil que sobrepasa la dimensión espacio-temporal y se adentra en las cualidades del *espíritu*.

¹²⁶ Jose Luis Barrios Lara. Tesis Doctoral: *El Cuerpo Disuelto: El Asco y el Morbo o la retórica del Espectáculo en el Arte Contemporáneo*. UNAM. 2006. p. 169.

3.3 El espacio de lo posible y la elección

No filmar para ilustrar una tesis o para mostrar a hombres o mujeres limitados a su aspecto externo, sino para descubrir la materia de la que están hechos. Alcanzar ese "corazón" que no se deja atrapar ni por la poesía, ni por la filosofía, ni por la dramaturgia.

Bresson, *Notas sobre el Cinematógrafo*

Deleuze nos ha demostrado como el cine tiene la posibilidad de arrancar afectos a las imágenes cinematográficas. Lo cual produce, por un lado, la apertura del acontecimiento como pura expresión y virtualidad. Por otro lado, el afecto se efectúa en la parte real, histórica o narrativa pues se erige como la condición para poder desbordarlo. Esto es, su acontecer en un estado de cosas.

El afecto es ese pequeño desvío que se necesita entre el choque de las imágenes-movimiento para producir no sólo acontecimientos sino espacios. ¿Por qué se necesita que el cine los produzca? Estos son lugares del pensamiento y más allá lugares del Espíritu.

El cine es, para Deleuze, el único arte que puede producir pensamiento ya que su corazón es el movimiento mismo. Todas las variantes de la imagen-movimiento pueden producir choques en el sistema nervioso que activan este mecanismo. Lo que pone en la superficie la necesidad de los espectadores de ser violentados por la imagen. Sin embargo, Deleuze no persigue cualquier violencia de la imagen. Solo aquella que conecta la afectividad con el Espíritu. La lucha del pensamiento es necesariamente contra la violencia figurativa de lo representado. Lo representado condena a la imagen-movimiento a inhibir la apertura de espacios posibles. No sólo como meras operaciones lógicas sino como modos de existencia. Lo que en última instancia imposibilita el movimiento del Espíritu en un acto de elección. Y sin duda, como expone Deleuze, siguiendo a Kierkegaard, la elección es la más alta determinación del pensamiento.

¿Por qué se necesita conocer qué tipo de espacios produce el cine? A partir de Foucault¹²⁷, la pregunta cobra importancia y aquí se retoma en el universo de las imágenes-movimiento.

... hay una historia que permanece sin escribir, la de los espacios que es al mismo tiempo la de los poderes/saberes- desde las grandes estrategias de la geopolítica hasta las pequeñas tácticas del hábitat.¹²⁸

¿Cómo pueden las imágenes-movimiento mostrarnos la dirección de los poderes/saberes a la que se dirige el pensamiento? Exhibir una obra cinematográfica implica la creación de un espacio. Este espacializa el pensamiento y, en especial, el orden de las cosas. Una operación aparentemente de entretenimiento produce toda una lógica de la imagen que se reproduce en nuestro modo de existir. No basta con afirmar que el afecto articula expresión también produce un espacio.

Las relaciones espaciales que Deleuze trabaja en su obra sobre cine no son simplemente apuntes sobre técnicas fílmicas, sino, una serie de cartografías sobre la imagen cinematográfica. Los espacios creados por el límite del rostro producen borramiento y en muchos de los casos diluyen el lugar de la subjetividad para permitir el lugar de otra vida. Sin embargo, contruidos por un mal montaje devienen en lógicas nihilistas. Es decir, nos colocan en lugares donde prevalece la Nada.

El lugar de lo Dividual produce un lugar donde lo colectivo y lo privado se funden, para crear una realidad donde ambos son posibles. Pero por otro lado, lo Dividual se erige como un problema cuando las imágenes son abstraídas de sus tamaños reales. Entonces toda imagen cinematográfica cobra el mismo valor produciendo una lógica de la semejanza. Se coloca entonces a las imágenes del mundo bajo los mismos límites con el peligro de producir un espacio homogéneo. En donde todas las imágenes ocupan el mismo orden en el pensamiento.

Hay en la cartografía de la imagen-cinematográfica un cierto tipo de espacios que Deleuze denomina: *espacio cualquiera o espacio posible*.

¹²⁷ La *Hermenéutica del Sujeto* ofrece un estudio detallado de la construcción del espacio del sujeto.

¹²⁸ Fco. Javier Tirado/Martín Mora. *El espacio y el poder: Michel Foucault y la Crítica de la Historia* en Revista Espiral. Universidad de Guadalajara. p.5. De ahí retomo la cita de (Foucault.1980:149).

Deleuze confiesa que ha obtenido del antropólogo, Pascal Augé, la noción de estos espacios. Para el antropólogo, los espacios cualquiera se reconocen como: la estación del metro, la estación de camión, las paradas de autobuses, las salas de espera, los cruces en las carreteras, etc. Estos lugares se distinguen porque las personas se encuentran siempre en situación de tránsito o de espera. Como son lugares de paso, las personas no se conocen ni se distinguen por la profesión, el nivel educativo o social. En términos antropológicos, se produce todo un efecto de despersonalización. El caminar, el ruido del cuchicheo, los pequeños silencios, contribuye a que los individuos fluyan sin importar quiénes son. Hasta que finalmente el individuo se pierde en un perfecto anonimato.

Para Deleuze, esta capacidad del espacio cualquiera de arrojar al individuo al anonimato, es en la cinematografía una estrategia de creación de lugares de lo posible. Es decir, espacios donde prevalece la virtualidad. Así el espacio cualquiera señala Deleuze es:

Es un espacio perfectamente singular, sólo que ha perdido su homogeneidad, es decir, el principio de sus relaciones métricas o la conexión de sus propias partes ... Es un espacio de conjunción virtual, captado como puro lugar de lo posible.¹²⁹

Las imágenes cinematográficas que persiguen lo virtual abren un espacio donde se genera la violencia del pensamiento. Es decir, configuran relaciones donde todos sus elementos se problematizan. En este espacio las imágenes mutan de identidad y desplazan el centro de gravedad ontológico que parece ya asignado. La imagen no se define entonces por lo que representa sino gana su multiplicidad. Hallar las conjunciones virtuales de una imagen cinematográfica consiste en descubrir la cuestión general a la que se refiere, dirigir el pensamiento a esa interrogante y redefinir infinitamente la actualidad de partida como respuesta de la misma.

El concepto de lo virtual está diseñado para dar cuenta del modo en que un espacio o una realidad son el producto o el efecto de una estructura o sistema. En la literatura, por ejemplo, el hipertexto cumple plenamente con esta función. Se construye como una red de n dimensiones con una multiplicidad de recorridos posibles. En una dinámica paralela la imagen-afección redefine su actualidad en función de n problematizaciones. No es que la

¹²⁹ Gilles Deleuze. *La imagen-movimiento*. *Op.cit.* p. 160-161.

imagen-afección suplante la actualización de lo real sino abren lo real al mundo posible, lo multidimensional. Lo que intenta la cinematografía es elevar a toda su potencialidad la imagen en cuestión.

En el cine todo espacio de lo posible se construye por fragmentación. Ya sea que las tomas sean de partes del cuerpo: pies, ojos, cabello como en los filmes de Bresson (tan citados por Deleuze). Ya sea con técnicas como en el caso de *Corre Lola Corre* donde los raccords se aceleran y desaceleran creando valores rítmicos de las imágenes: *que se oponen a toda determinación previa*.¹³⁰ Tenemos a la ciudad de Berlín, los cruces, la estación del Metro, el Banco, la caseta telefónica, un sin fin de espacios fragmentados que emergen a la velocidad de Lola, el tiempo y la música del film. El que Lola llegue con los 100,000 marcos a su destino se juega sobre la creación de espacios fragmentados que esperan que una operación virtual los complete. Sin embargo, esto no sería posible si el filme presentara una lógica de la representación. La violencia figurativa de lo representado obliga al espectador a detenerse en lugares fijos en donde Lola y Manni se juegan como personajes con roles preestablecidos en una narrativa unidimensional. La intención de esta investigación de tesis es sostener que *Corre Lola Corre* se escapa de esta dinámica y pone en funcionamiento un sistema de emociones.

Dentro de la semiótica de la imagen-movimiento, Deleuze reconoce la construcción de espacios posibles como una operación de Cualisignos¹³¹ de la imagen-afección.

Formalmente un Cualisigno se constituye mediante una relación triádica, uno de los cuales, el primero, une a los otros dos por identificación con su propia esencia. Dicho de otra manera, el interpretante conecta realmente el signo a su objeto porque un sentimiento actual producido por la percepción del signo es equivalente (es decir produce los mismos efectos) a un sentimiento anteriormente producido por la percepción del objeto.¹³²

Así, si consideramos la clase de los objetos del mundo cuya percepción produce (entre

¹³⁰ *Ibidem*.

¹³¹ Todo el desglose conceptual del Cualisigno fue tomado de Robert Marty en su *Índice de la zona roja*. (semiótica peirceana). <http://robert.marty.perso.cegetel.net/semiotique/marty.htm>

¹³² Roberto Marty. *Ibidem*.

otras) un sentimiento de blanco entonces cualquiera de ellos puede representar cualquier otro con tal que anteriormente haya sido percibido por un intérprete. O bien que este haya sido instruido acerca del sentir. Es una pura posibilidad cualitativa positiva que se materializa a través de un objeto de experiencia.

La definición del Cualisigno puede expandirse de una cualidad a un conjunto no configurado de cualidades y también a cualidades más complejas como las cualidades sui-géneris de los objetos. Por ejemplo, un espectáculo abrumador puede evocar otro espectáculo abrumador para quien haya vivido anteriormente esa penosa experiencia. Una impresión general experimentada en una situación puede ser el signo de que una nueva situación va evolucionar como una situación parecida.

Si la imagen-afección logra construir espacios donde se produce la virtualidad y toda la violencia del pensamiento: ¿Se estaría ante un fenómeno donde la experiencia del cine anula cualquier dirección la voluntad subjetiva para constituirse como pura sensación? ¿Cómo se constituye el paso de lo sensorial a una irrupción deliberada del pensamiento?

Jacques Rancière¹³³ cuestiona la capacidad de las imágenes cinematográficas propuestas por Deleuze de elevarse como entidades que se abstraen del proceso histórico de los Films. Su crítica se encamina a la imposibilidad de asignarles un lugar que de cuenta del proceso histórico que el espectador esta viviendo. Peor aún si Deleuze se ocupa, a lo largo de su filosofía, de utilizar todas las categorías de cierta historia del cine para dar cuenta de la magnificencia de múltiples cineastas. Por ello, cabe preguntarse junto con Ranciere: ¿De qué sirve arrancar un espacio posible que solo da cuenta de los propios procesos sensoriales? Dice entonces:

Deleuze llama espacio cualquiera, espacios que han perdido las características del espacio orientado por nuestras voluntades. Los mismos ejemplos también sirven para ilustrar la constitución de los espacios cualquiera de la imagen-afección y de las situaciones ópticas y sonoras puras del espacio-tiempo.¹³⁴

¹³³ Rancieré. *Op.cit.*p.95.

¹³⁴ Jaques Ranciere. *Op. Cit.* p. 135.

El proyecto deleuziano de la afectación cinematográfica persigue precisamente que no exista ni tiempos ni espacios orientados voluntades subjetivas. La capacidad del cine de crear una mirada no humana es un elemento que pone en crisis la posición del espectador. Esto permite que la imagen-cinematográfica se funde como un dispositivo capaz de desarrollar experiencias perceptivas, emocionales y cognoscitivas nuevas. El cine, en consecuencia, se transforma en un autómeta espiritual¹³⁵ que nos conecta con nuestro poder de conocer. Lo que suscita, ya de suyo, la violencia del pensamiento a partir de la violencia de la imagen. Este cúmulo de violencia termina generando un problema para el pensamiento. Se debe pensar por ejemplo: ¿Qué problema se suscita en *Corre Lola Corre*? ¿No muestra muchos de los espacios que denuncian Lipovetsky y Virilio? ¿Ofrece nuevas posibilidades de interpretación o sólo prevalece en el ámbito de lo representado?

En *Corre Lola Corre*, la imagen cinematográfica abre varias zonas del espíritu como producto de la violencia del pensamiento emergente. Tom Tywker confiesa en una entrevista, que el filme cuestiona la incapacidad de creer en el amor, en las relaciones personales y en concreto, la imposibilidad ya de creer en un mundo donde todo es ilusorio. Lo ilusorio, lo entiende el cineasta como un modo de engaño y de vivir todos los aspectos de nuestra vida como parte de una unidad. Al respecto el historiador Stephen K. Schindler señala:

Rather than addressing the former question, whether our Desire of illusion expresses a strong belief in the world, they start with the postmodern problem of metaskepticism. What their work reckons with is the assumption that any strong belief seems impossible in a world in which everything is just another illusion.¹³⁶

Corre Lola Corre aparece como un suspiro después del triunfo del desencantamiento del mundo que formula Max Weber¹³⁷. A base de pedazos, Tywker, plantea la siguiente problemática: ¿Cómo creer en el mundo si él está fragmentado? ¿Cuál es entonces la dimensión espiritual que se persigue?

¹³⁵ Pendiente aclarar de que obra de Baruch de Spinoza toma esta noción. Explicar a grandes rasgos a que se refiere.

¹³⁶ Stephan K. Schindler, Lutz Peter Koepnic, *The cosmopolitan screen : German cinema and the global imaginary, 1945 to the Present*. USA. University of Michigan Press. P.227.

¹³⁷ De acuerdo al pensamiento de Max Weber, el mundo se desencanta con el proyecto de modernidad, el cual entre otras cosas, desaparece una relación casi religiosa con el mismo.

El montaje cinematográfico que se presenta desarrolla la problemática a partir del uso de raccords acelerados y desacelerados, y con el uso de un tiempo y espacio fragmentados. Quizá de manera totalmente novedosa esta construcción detona una compleja elaboración de una teoría de la elección que el cineasta alemán hereda de Krystof Kieslowski.¹³⁸

En la primera historia en la que Lola corre, todo su itinerario de aventuras se efectúa con base a una elección: salvarle la vida a su novio. De modo que tenemos a Lola-cual si fuera heroína-jugándose así misma a partir de una visión ética.

¿Qué nos demuestra su elección? En su carrera, Lola choca con múltiples personajes. Los efectos de su elección producen algunas situaciones desgraciadas: la mujer de la carreola o la secretaria del banco. A otros les produce acontecimientos placenteros: el señor de la bicicleta que contrae matrimonio. No existe en esta multiplicidad de acontecimientos más que un juego totalmente heterogéneo de imágenes cinematográficas que instaure relaciones complejas entre todos los componentes del filme. Sin embargo, el cineasta imprime cierta dirección a las elecciones de Lola. Cuando Lola prefiere la vida del otro (Manni) encima de la de ella el desenlace le es funesto. Recibe una herida de muerte. ¿Cómo justificar la inutilidad de su sacrificio? ¿Cómo toma Lola en esta historia esta determinación?

Desde el inicio del filme se construyen todos los elementos de su modo de existir. Lola vive aceleradamente como la novia de un principiante de la mafia alemana. Además aunque no se enuncia parece que ella dedica su tiempo enteramente a las ocurrencias del tipo y de vez en cuando mantiene contacto con su madre alcohólica. Cuando recibe la llamada de Manni para que el sentido de su vida se ciñe bajo esa premisa. Lola elige de acuerdo a la necesidad de su ilusión amorosa. Se convence además que no hay otra opción pues Manni no quiere huir de la ciudad.

¹³⁸ Krzysztof Kieslowski realiza un ejercicio cinematográfico con la posibilidad de la vivencia de muchas vidas en un mismo acontecer. En ese sentido, Tywker y él se conectan.

La elección espiritual se da entre el modo de existencia del que elige a condición de no saberlo, y el modo de existencia del que se sabe que se trata de elegir.¹³⁹

Como Lola tiene el conocimiento que eligió salvarlo, inmediatamente toma consciencia de las opciones que tendrá que abandonar: no puede dejar de correr, no puede caer y lo más importante no puede preferir su vida. Su deber es evitarle la muerte a Manni. Lo que no se sabe es como esta elección produce una serie de espacios posibles.

Soren Kierkegaard¹⁴⁰ muestra que la elección se determina de acuerdo a las imágenes con las que se convive, ya sea, sean producto de nuestra imaginación o se efectúen en la historia de vida. En ambos casos tienden a colocar al sujeto en la angustia o en la desesperación. Kierkegaard explica cómo se engendra la angustia:

La nada engendra la angustia. Éste es el profundo misterio de la inocencia, que ella sea al mismo tiempo la angustia. El espíritu, soñando, proyecta su propia realidad, pero esta realidad es nada y esta nada está viviendo constantemente en torno a sí, a la inocencia ... La angustia es la realidad de la libertad en cuanto posibilidad frente a la posibilidad¹⁴¹.

Ciertamente, la angustia la paraliza en esta primera historia porque la enfrenta a la posibilidad de que Manni muera. Pero al enfrentarse a esa posibilidad, Lola se hace libre. Pues le muestra la infinitud dentro de su propia Nada pero al mismo tiempo reafirma la creencia en la que actualiza la posibilidad elegida. Sin embargo, como vemos al final de la historia Lola muere. Por lo que no salva a Manni ni se salva.

¿Pero qué el amor no lo puede todo? Vemos que ambos comparten espacios de convivencia de lo efímero: los placeres sexuales, la excitación de la venta de drogas, el consumo del dinero, etc. Pero su amor es un vínculo muy flojo. No existe la locura amorosa que todavía hasta mediados del siglo XX nos vendía la industria cinematográfica. Tywker, consciente de este dispositivo tan ilusorio produce otra oportunidad más.

En la segunda historia, Lola elige no morir. Como diría, Kierkegaard, la angustia de la Nada lleva a Lola a crear una posibilidad que elige como su yo. Si ella no tiene certeza

¹³⁹ Gilles Deleuze, *Imagen-movimiento*. Op.cit. p. 167.

¹⁴⁰ Soren Kierkegaard, *El concepto de la angustia*, trad. Demetrio G. Rivero. Madrid: Alianza Editorial. 2007.

¹⁴¹ Soren, Kierkegaard, *El concepto de la angustia*, Op.cit. 87-88.

de ser amada. ¿Por qué habría de morir en un sacrificio? Entonces Lola vuelve a correr. Sólo que esta vez su determinación la lleva a encañonar al padre, robar un banco y llegar a tiempo para detener el asalto. Sin embargo, la fuerza del azar permite que Manni muera atropellado. ¿Por qué no sobrevive? De acuerdo con Kierkegaard, Manni muere porque nunca tiene conciencia de lo elegido. Es decir vive en la total ignorancia de su elección. Como se expone en el filme Manni no le importa trabajar para un mafioso hasta que pierde los 100,000 marcos. En ese momento dimensiona la fatalidad de su modo de existencia. Solo que se arroja a la desesperación y entonces se coloca en la posición en la que todo lo que suceda no depende de él. Quizá de la mano divina pero bajo ninguna circunstancia del apoyo humano. A diferencia de Lola, a Manni no le interesa que ella lo ame pero no resiste que pueda ser olvidado. Cuando el cineasta le ofrece otra oportunidad el chico se determina no por amor ,sino, en permanecer en la memoria de Lola. Es decir, vence otro de los grandes temores de nuestra época: lo efímero y evanescente del existir en este mundo.

En la tercera historia ambos eligen creer que deben jugarse la vida. Se observa como Manni confía en una ciega-una Tiresias posmoderna-que lo lleva a encontrar al vagabundo. El personaje vagabundo expresa la absoluta errancia, el personaje de los espacios posibles y sin identidad. En la escena en que Manni lo apunta con la pistola y luego se la obsequia hay una demostración de la indiferencia de lo establecido. Para el vagabundo el dinero no significa nada, no es un medio para otra cosa. Al igual que su persona, el dinero se comporta como pura violencia del afecto. Solamente que la violencia de la indigencia es siempre habitar en el afuera¹⁴². Dentro del filme la violencia del vagabundo triunfa en contra de lo figurativo, lo representado.

Lola, por su parte, elige ceder su voluntad a la voluntad divina. En consecuencia puede llegar al Casino y apostar hasta ganar. El desenlace es el triunfo a costa de volver a creer en este mundo. Este filme contemporáneo apuesta por la creencia en el mundo. La posibilidad de varios modos de existencia que funden ejercicios del pensamiento donde se intente creer. No importa que el mundo aparezca ante los ojos de los sujetos como un cúmulo de pedazos. ¿Y cómo logra el cine que se crea en el mundo? Como señala Deleuze:

¹⁴² En la obra Michel Foucault. *El Pensamiento del afuera*. España, Pre textos.2004. se indaga en la concepción del afuera. Esta noción es compartida por Deleuze.

La elección que se plantea entre la elección y la no elección (y todas sus variantes), nos remite a una relación absoluta con el afuera, más allá de la conciencia psicológica íntima pero también más allá del mundo exterior relativo, y resulta ser la única capaz de volver a darnos tanto el mundo como el yo.

El cine demuestra que es capaz de pensar por sí mismo. Y lo que es todavía mejor es capaz de pensar de otro modo, más allá del concepto, más allá de la imagen, hasta instalarse en el Espíritu. Después de todo, el cine es la demostración de que una imagen puede ir más allá de la imagen, porque es la creación de una imagen no representativa, una imagen que, por sí misma, constituye una crítica de la representación. La imagen cinematográfica finalmente demuestra que ya no representa nada. Solo se erige como movimiento y solo se expande como tiempo sobre un solo y único *plano de inmanencia*. Por lo tanto, la imagen cinematográfica es una crítica de la representación y, como tal, es capaz de producir una nueva imagen del pensamiento que como se expuso pone en crisis el dogmatismo de la representación.

En nuestra época, un nuevo problema ha surgido en relación con la crisis del pensamiento representativo: la cuestión de la creencia en el mundo. Como en el caso de *Corre Lola Corre* se observa que rotos ya los lazos de la representación de un mundo donde todo simula un orden superior, solo queda habitar en una multiplicidad de ordenes. El cine- como en el caso de este filme- necesita jugar un papel pedagógico fundamental en la creación de nuevos lazos que nos permitan volver a creer en el mundo. ¿Para qué creer en el mundo? Solo para existir. Creer implica afirmar la inmanencia tal como se nos plantea hoy en nuestro plano, el de una imagen moderna del pensamiento. Unas veces acelerada, otras fragmentaria pero capaz de empujarnos a lo posible. Sólo la creencia en el mundo en el que vivimos puede enlazarlos con lo que deseamos o lo que elegimos. De otro modo estamos arrojados a lo que las imágenes dogmáticas del pensamiento nos manejen. Es decir, a la representación. Como nos advierte Deleuze:

...pudiera ser que creer en este mundo, en esta vida, se haya vuelto nuestra tarea más difícil, o la tarea de un modo de existencia por descubrir en nuestro plano de inmanencia actual ... Por ello lo que el cine tiene que filmar no es el mundo, sino la creencia en este mundo, nuestro único vínculo. Se pregunta a menudo por la naturaleza de la ilusión cinematográfica. Volver a darnos creencia en el

mundo, ése es el poder del cine moderno (cuando deja de ser malo). Cristianos o ateos, en nuestra universal esquizofrenia, *necesitamos razones para creer en este mundo*¹⁴³.

Conclusiones

Esta investigación partió de una preocupación entorno al estatuto de la imagen cinematográfica en la época contemporánea. En un principio, perseguía caracterizar el impacto de la imagen cinematográfica sobre la subjetividad contemporánea. Sin embargo, el camino se tornó más complicado cuando la investigación pone de manifiesto la ineludible necesidad de articular cómo las imágenes envuelven nuestras vidas. Fue así que el trabajo toma un giro diferente: investiga algunos antecedentes que explican este fenómeno y a la par dirige su reflexión en el funcionamiento de la imagen cinematográfica.

Resultó necesario situar la transición cultural entre la modernidad y la actualidad para mostrar de qué modo el mundo (occidental u occidentalizado) pasa de un mundo medianamente inundado de imágenes a uno saturado de las mismas. En consecuencia, la noción de imagen se explica a partir del proceso de construcción subjetiva y en la emergencia de un modo de producción capitalista. La imagen como *representación* se erige, sin duda, como una lógica de apropiación del mundo, de la naturaleza y de la construcción de lo “humano”. Sentado esto, al hablar de imagen cinematográfica, se enuncian los procesos que la sitúan como un dispositivo dominante.

Al articular estos antecedentes entorno a la imagen, la investigación sitúa sus reflexiones en las consecuencias de estos procesos representativos de la misma. Se establece la argumentación principalmente en el desarrollo de la imagen cinematográfica y su impacto en cierta noción de subjetividad moderna, en los procesos de desaparición y velocidad. Se muestra de qué modo las tecnologías de comunicación explotan la potencia totalitaria en el uso de la cinematografía así como la telemática. La investigación asume en este punto un abismo del pensamiento en donde parece imposible dar cuenta de funciones positivas en las relaciones entre imágenes, sujetos y mundo. Sin embargo, en el último

¹⁴³ Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo*, *Op. cit.*, p. 225

capítulo de la investigación se ofrece una lectura crítica de las funciones de la imagen cinematográfica.

Si bien en los capítulos anteriores se exponen los mecanismos espectaculares, económicos, tecnológicos y estéticos del uso de imágenes e imágenes cinematográficas, no se desecha la potencialidad creativa que pueden producir. En realidad, esta paradoja entre la función representativa y subversiva del cine (o la imagen cinematográfica) deviene el problema en esta investigación de maestría.

El tercer capítulo es un esfuerzo por habitar esta paradoja. El mundo está intencionalmente saturado de imágenes. En igual forma las imágenes están integradas en todos los ámbitos de esta subjetividad en constante transformación. Sin embargo, cómo se desarrolla en la investigación, si habitamos en una era visual resulta irrisorio y obstinado pretender volver a un momento dónde esto no suceda así.

Así el tercer capítulo ofrece una lectura crítica de la imagen cinematográfica en donde: la imagen presenta materialidad por lo que crea espacios virtuales. La virtualidad confiere la categoría de la posibilidad y de la diferencia, al propio movimiento del cine. Por lo que, se demuestra un dispositivo afectivo que opera lejano a la representación.

A partir de esta determinación, el cine se comprende como un mundo que no se construye cómo doble, fantasma o espectro. La lectura pone de manifiesto nuevas posibilidades de entender y experimentar las imágenes, así cómo la problematización de la subjetividad y sus conexiones con algunas nociones de mundo. Resulta imposible establecer uno o varios modos en los que la función de la imagen cinematográfica impida totalmente su función espectacular. Sin embargo, la filosofía del cine de Gilles Deleuze plantea la cercanía entre el cine y la filosofía. La labor consiste en permitir que la construcción de imágenes cinematográficas y conceptos del pensamiento fracture cualquier cercanía con el dogmatismo. Por lo que esta investigación de tesis permanece en las fronteras de lo abierto y lo posible. Siempre en contra de la permanencia fantasmal de la imagen sobre la afectividad que potencializa.

En el Capítulo 1 de esta tesis se estudió el panorama, el lugar (*topos*) en el cuál la imagen emerge como dispositivo dominante de la contemporaneidad. La investigación inicia con el estudio de las categorías de Sujeto, producción de mercancías y lógica disciplinaria.

El posicionamiento del Sujeto durante el proceso de la modernidad funciona como el primer gran movimiento de una lógica donde la imagen se erige como dispositivo central. Esta lógica supone por un lado, la determinación del hombre-sujeto como nuevo paradigma del mundo, la naturaleza, los otros y de sí mismo. En este sentido, como se apunta en la investigación, las consecuencias de este acontecer se dan cómo el desencantamiento del mundo, la caída de la imagen de Dios y el posicionamiento de la racionalidad. Al mismo tiempo el sujeto se inserta en un proceso de modernización donde la producción de mercancías construye su relación con el mundo. Y de acuerdo, a lo qué se propone en esta investigación, la subjetividad moderna comienza a construirse al mismo tiempo que se instaura el proceso de producción capitalista como eje central.

El trabajo se enfoca en establecer de qué modo la construcción subjetiva y la producción de mercancías son dos procesos que paradójicamente instalan al individuo en una lógica disciplinaria. Proceso que cómo demuestra Adorno, Horkheimer y Foucault lo colocan en un espacio, en una disciplina, en una determinada subjetividad y un modo corporal.

La construcción subjetiva y la producción de mercancías sobresalen como dos procesos funcionales y operativos que marchan con un desarrollo económico capitalista y un proceso de modernización. Lo paradójico es que ambos procesos aparentemente sometidos bajo la dirección de un saber-poder disciplinado tienen la posibilidad de producir fracturas.

Cuando el sujeto es conminado al ejercicio de producción de mercancías, como de sí mismo, se entrega al ámbito de la fantasía. Es decir, se construye como un engranaje así como se proyecta imaginariamente. Como demuestra la investigación este ejercicio imaginario o fantasioso sucumbe ante un proceso que Gilles Lipovetsky denomina *lógica del vacío*.

La lógica del vacío se comprende a su vez cómo la paradoja de la Muerte de Dios. La modernidad destruye la unidad entre Dios, mundo y hombre. Permanece un replanteamiento de la vida alrededor de una subjetividad, que se comprende a través de un lenguaje fracturado y una multiplicidad de significaciones. La Ilustración boga por un proyecto que devuelva al sujeto su unidad perdida. Sin embargo, el fracaso lo arroja a una lógica donde permanecen dos categorías operantes: la imagen y el consumo.

De acuerdo al planteamiento de Gilles Lipovetsky, la subjetividad contemporánea se construye a través del bombardeo del mercado. La finalidad del mismo es orillar al individuo al consumo de mercancías. Cuando el consumo se efectúa prevalece la lógica de un sistema económico voraz. Así, no sólo Dios a ha muerto sino prevalece una mirada fundamentalmente económica en el mundo.

La investigación centra su atención en este fenómeno a partir del uso o la producción de imágenes. De acuerdo a la argumentación expuesta en la edad contemporánea la producción de individuos o subjetividades se efectúa a través del mecanismo de la seducción y el narcisismo. Y tal cómo aquí se demuestra ambos procesos marchan con gran efectividad gracias al uso de imágenes.

La subjetividad se plantea como la construcción de un cuerpo inacabado. Una identidad así conformada es sujeta fácilmente por el mercado. El dispositivo del mercado es utilizar las imágenes para vender. Del mismo modo las imágenes se producen por él para ser vendidas a estos individuos siempre vacíos. El poder que tiene el mercado para incitar a los individuos a consumir presiona el ámbito de la seducción y el narcisismo humano.

La producción del individuo narcisista no es otra cosa que la construcción de una imagen imposible de realizarse. Sin embargo, el proceso del mercado pretende, una y otra vez, en el consumo que puede realizarse como imagen. La seducción explota el poder representativo de la imagen, mismo que otorga ese poder a la mercancía. Así mismo, la seducción opera saturando el espacio vacío de la subjetividad. Por desgracia la seducción es efímera y evanescente por lo que el individuo pasa del consumo de una mercancía al vacío de su ausencia.

La lógica del vacío satura las imágenes en una lógica de repetición que desactiva lo social, lo político y lo público. Por lo que, cómo se expresa en la investigación se disuelven imágenes sacras de la modernidad. En la era del vacío las imágenes que se venden ,siempre se articulan de acuerdo al mercado. Ya no responden a grandes relatos ni de lo humano, ni lo político ni del mundo.

Así tal cuál desesperanzador -según Lipovetsky- el sujeto contemporáneo se produce como una imagen que encaja con el de una mercancía. Es en este y en todo caso, el mundo económico es el que instaura la lógica de las imágenes ofrecidas. En un mundo seducido por las mercancías parece imposible salir de una lógica que traza la homogénea pauta de las subjetividades, del ejercicio de la elección y de la experimentación de un mundo múltiple. No obstante, la investigación demuestra que esto sucede cuando se explota el poder representativo de la imagen.

La primera parte de la tesis dio cuenta de los procesos de la modernidad que producen una dinámica entre una subjetividad vacía y el mundo saturado de imágenes. Si la sobreproducción de imágenes figura como un mecanismo dominante en la producción subjetiva, económica e imaginaria se debe también a su soporte tecnológico.

En el Capítulo 2 de esta investigación se da cuenta de las relaciones entre algunos procesos tecnológicos y la producción de imágenes como dispositivos dominantes de la construcción de una mirada del mundo. Mirada, que en términos de Paul Virilio, carece de una subjetividad fuerte y humana, desplazada por el imperio de múltiples máquinas de visión (entre ellas el cine.)

Esta segunda parte de la investigación continúa -desde un punto de vista de “tecnologías de la percepción”-con algunas consecuencias del proceso representativo de la producción de imágenes. La finalidad es demostrar que las relaciones entre la producción de imágenes y el ámbito tecnológico están determinadas por el despliegue de la lógica del vacío. Esta lógica, sin embargo, se encuentra inscrita no sólo en el desarrollo de tecnologías de la mirada, sino, en la producción de imágenes cinemáticas y virtuales. Lo cual, en última instancia para Virilio, supone un peligro para nuestra concepción de política, de lo humano y la posibilidad de una constante necesidad de permanecer en guerra.

Así el capítulo comienza hablando de qué modo en la modernidad la imagen o lo imaginario pasa de un régimen estético a uno visual. Esto supone, por un lado, que la imagen se organiza como un sistema de valores dominante, y por otro, satura el espacio de vida del sujeto –como se enunció anteriormente.

De acuerdo a la interpretación de Paul Virilio, en la era de lo visual, la visión del hombre es remplazada por la visión de la máquina. El argumento se sostiene a partir del funcionamiento de la percepción humana. Mientras la percepción humana sostiene la distinción entre sujeto y objetos o imágenes, las máquinas de visión la destruyen. Se instituye una lógica que homogeiniza el orden de las cosas, del mundo y de la subjetividad. Los aparatos tecnológicos, como el cine, la televisión y el video modifican el estatuto de las imágenes. Es decir, producen modificaciones tanto en la producción de imágenes así como en su recepción. Por lo que se disloca el lugar de la imagen como contemplación a uno donde habita a la par. En este sentido, en la era de lo visual no sólo se *ve* la imagen, sino también hay una sensación de la misma.

Esta nueva disposición de las imágenes, supone para Virilio, por un lado, la destrucción de una “contemplación” del mundo, y, por otro, sostiene la imposibilidad de hablar de una historia de las imágenes. La historia entendida como progreso muere cuando la tecnología se concentra en el perfeccionamiento de los “modos de ver”. Esta obsesión por los dispositivos de la mirada, es un modo del régimen político de manipular la conciencia de las masas. Sin embargo, a los ojos de las sociedades contemporáneas aparecen como triunfos tecnológicos.

En la era de lo visual, el cine inaugura la obsesión de las sociedades de habitar las imágenes. Cuando se miran filmes, la percepción se ve forzada a permanecer en determinados puntos de las imágenes. Este proceso –antinatural para Virilio- impide la libertad de editar las imágenes y sobre todo, enfoca la mirada sobre una parte del “Todo” de la realidad imaginaria del mundo. De ahí que a la cámara cinematográfica se le atribuye la capacidad de enfocar (o cortar) los objetos y por tanto destruirlos. Sin embargo, la cámara sitúa aún al hombre como sujeto y a lo otro (o al mundo) como objeto. Virilio concluye que el cine aún permite que persista la mirada estética del mundo.

La telecomunicación y la telepresencia, sin embargo, destituyen al hombre de su posición como sujeto fuerte. Este carácter de dilución que presentan las tecnologías de la percepción aparece en esta parte de la tesis como el anuncio de un apocalipsis. Sin embargo, en el capítulo final se argumenta que ese terror a no constituirse como los dueños del mundo es producto de la explosión de la lógica representativa de la imagen heredada de la modernidad. Además las telecomunicaciones operan el llamado *proceso de desaparición* que propone Virilio.

En el proceso de desaparición, las imágenes transmitidas en tiempo real fluyen como espectros. La percepción natural privilegia la intensidad y la sensación de las imágenes transmitidas y se pierde la experiencia de la mirada humana. El funcionamiento de la telepresencia como la telecomunicación, desplazan las barreras físicas y espaciales del hombre. Cuando las barreras se diluyen, el tiempo de vida de las imágenes se instala como un continuo. Sin embargo, sin la existencia de una discontinuidad temporal las imágenes transmitidas no producen una huella y, por tanto se imposibilita una memoria visual. Como consecuencia las imágenes no fluyen como acontecimiento. Permanecen como un cúmulo sin sentido de sensaciones, es decir, figuran como una estética de la desaparición.

Al mismo tiempo que se produce la estética de la desaparición, acaece un proceso de velocidad. La velocidad es un proceso que atraviesa el desenvolvimiento de las ciudades a nivel logístico a urbano. Para Virilio, sin embargo, la velocidad es un dispositivo que define la intensidad y la dirección de la política de cualquier territorio. Así mismo, el proceso de desaparición junto con él de velocidad ya no invade el espacio físico de las ciudades. Ahora el territorio comprende la imagen.

Si la imagen es el territorio, entonces su soporte son las redes de la telepresencia y la telecomunicación. (Cine, televisión, video y la virtualidad) Este dominio espectral se moviliza a los espacios de la subjetividad, y en términos, de Virilio la amenaza. La imagen en la concepción de este pensador resulta una amenaza pues su capacidad de apropiarse cualquier tipo de espacio –de la publicidad hasta el mundo amoroso- impide cualquier ejercicio político.

El Capítulo 3 de esta investigación de maestría ofrece algunos argumentos que demuestran cómo el cine es un espacio o *topos* habitable.

A diferencia de Gilles Lipovetsky y Paul Virilio, la filosofía del cine de Gilles Deleuze propone conceptos y modos en donde el cine o las imágenes-movimiento desarticulan la lógica representativa de las mismas.

En primer lugar, Deleuze construye una discusión entorno a la imagen cinematográfica. En dicha discusión rescata el carácter material y diferencial de la imagen en contraposición a la concepción fenomenológica. En segundo lugar, gracias a la influencia bergsoniana que tiene su teoría fundamenta que *las imágenes son cosas materiales y no meros fantasmas*. Esta diferencia tan radical entre la fenomenología y el pensamiento deleuziano marca la pauta que permite hablar de cine como espacio.

En tercer lugar, Deleuze admite que la interpretación de la imagen cinematográfica es mal entendida cuando se interpreta a partir de la percepción natural o subjetiva. La percepción natural no prevalece sobre la percepción cinematográfica. El verdadero poder del cine es eliminar el anclaje del sujeto y el mundo para dar paso a nuevos modos de vida y de construcción subjetiva. En este sentido, la teoría del cine en cuestión, pone de cabeza el esquema propuesto por Virilio. Si en sus términos, el cine como la virtualidad destruye el acercamiento contemplativo del sujeto con los objetos, el mundo y los otros, entonces no se trata de lamentarlo, sino, de encontrar nuevas formas de acercarse. Mismas que impidan la constitución de un “hombre” que se apropie de todo. Así la propuesta deleuziana no niega el carácter espectacular de las imágenes, pero a diferencia de Lipovetsky y Virilio, propone conceptos para habitar la paradoja.

La tesis problematiza el uso de la imagen-afección, afecto, rostro o primer plano, ya que por medio de esta categoría se demuestra en qué sentido el cine construye espacios posibles.

Si, de acuerdo con Lipovetsky, la vida contemporánea se haya en el encierro de una lógica vacía, la tesis del afecto demuestra que aún persisten modos *imaginarios* para salir de ella. La imagen afección (afecto, rostro o primer plano) es un dispositivo de las

imágenes-movimiento que opera con el uso de los signos, por lo que rebasa el ámbito histórico y alcanza la virtualidad.

El espacio de la virtualidad permite conexiones entre el filme y las que lo experimentan en el orden de la sensibilidad sensorio-motriz. Lo que implica –en resumidas cuentas- la experimentación del filme en el orden de la corporalidad “subjetiva”. En este sentido, se privilegia la emergencia de una experimentación del acontecimiento fílmico que no reproduce el ámbito espectacular. El cine como un espacio posible surge como la experimentación del afecto en el acontecimiento.

La producción de afectos es a su vez, producción de espacios del pensamiento y el Espíritu. Un filme como *Corre Lola Corre* pone en marcha la categoría de la elección, es decir, esa determinación del pensamiento que resultaba imposible ejercer para Lipovetsky. En la virtualidad se ejerce una violencia del pensamiento que problematiza la construcción imaginaria, por lo que, la imagen presenta su multiplicidad y no obliga a cumplir con una estructura de representación. Deleuze intenta a toda costa eliminar la mirada humana que prevalece, tanto en la producción cinematográfica, como en el modo de ver cine.

En realidad, Deleuze observa en el cine esa capacidad para volver a amar el mundo. El hecho de que el mundo esté saturado de imágenes desoladoras, nihilistas resulta un problema que el cine, como mundo, puede contrarrestar. Cuando se deja de creer en el mundo, poco a poco, se pierde el deseo de la vivencia material del mismo por lo que se nulifica, se torna un espectro. Sin embargo, Deleuze demuestra que aunque el mundo y las nuevas construcciones subjetivas devienen un espectro, no se pierde la posibilidad, el ejercicio del pensamiento en donde existen razones fuertes para *desear* habitarlo.

Bibliografía básica

- Adorno, Th. y Horkheimer, M. *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid, Editorial Trotta, 2005.
- Bazin, Andre. *¿Qué es el cine?* Tr. Jose Luis López Muñoz. Madrid, RIALP, 1986.
- Benjamin, Walter. *Iluminaciones I*. Madrid, Taurus, 1976.
- Debray, Régis. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona, Paidós, 1994.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona, Pre-Textos, 1988.
- Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*. Barcelona, Paidós, 1984..
- _____ *Proust y los Signos*. Barcelona, Anagrama, 1970.
- _____ *Lógica del sentido*. España, Paidós, 2005.
- Foucault, Michael. *Microfísica del poder*. Madrid, Las Ediciones de la Piqueta, 1992.
- _____ *Las palabras y las cosas*. México, Siglo XXI, 2005.
- _____ *Vigilar y castigar*. México, Siglo XXI, 1991.
- Heidegger, Martin. *Conferencias y artículos*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1994.
- _____ *El ser y el tiempo*. México, FCE, 1995.
- _____ *Caminos de bosque*. Madrid, Alianza, 1996.
- Kant, Emmanuel. *Filosofía de la Historia*. México, FCE, 1987.
- Lipovetsky, Gilles. *La era del vacío*. Barcelona, Anagrama, 2006.
- Marrati, Paola. *Gilles Deleuze, Cine y Filosofía*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2004.
- Marx, Karl. *Manuscritos económico-filosóficos de 1844*. Buenos Aires, Editorial Grijalbo, 2006.
- Metz, Christian. *Ensayos sobre la significación en el cine*. Barcelona, Paidós, 2002.

- Morales Torres, Valentina. *Las Máquinas Deseantes y la resistencia*. Tesis Licenciatura. México, FF y L, UNAM, 2007.
- Nietzsche, Friedrich. *Genealogía de la moral*. Madrid, Alianza Editorial, 2000.
- _____, *Así hablaba Zaratustra*. Madrid, Alianza Editorial, 2002.
- Rancière, Jacques. *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*. Barcelona, Paidós, 2005.
- Stam, Robert, *Teorías del cine*, España, Paidós, 1994.
- Trías, Eugenio. *El artista y la ciudad*. España, Anagrama, 1997.
- Virilio, Paul. *Estética de la Desaparición*. Barcelona, Anagrama, 1988.
- _____. *La Velocidad de Liberación*. Buenos Aires, Manantial, 1998.
- _____. *Paisaje de acontecimientos*. Barcelona, Paidós, 1998.
- _____. *El arte del motor*. Buenos Aires, Manantial, 2003.
- _____. *El procedimiento silencio*. Buenos Aires, Paidós, 2001.
- _____. *El cibernundo. La política de lo peor*. España, Cátedra, 2009.
- Corre Lola Corre**. (Lola Rent) Alemania, 1999, Director Tom Twyker.

Bibliografía secundaria

- Badiou, Alain. *Pensar el Cine 1. Imagen, ética y filosofía*. Buenos Aires, Manantial, 2004.
- Barrios Lara, José Luis. *El Cuerpo Disuelto: El Asco y el Morbo o la retórica del Espectáculo en el Arte Contemporáneo*. Tesis Doctoral. México, FFyL, UNAM, 2006.
- Beuchot, Mauricio. *Estudios sobre Peirce y la Escolástica*. México, Cuadernos de Anuario Filosófico. Serie Universitaria 150, 2000.
- Bouaniche, Arnaud. *Gilles Deleuze, une introduction*. France, Pocket La Découvert, 2006.
- Debord Guy. *La sociedad del espectáculo*, Madrid, Ediciones de la Flor, 1974.

- Delgado, Manuel. *La Investigación audiovisual*. Barcelona, Proyecto A Ediciones, 1999.
- Deleuze, Gilles. *Pourparlers*. France, Les Editions de Minuit, 2007.
- Ferrer, Christian (comp.) *El lenguaje literario*. Montevideo, Nordan, 1991.
- Francastel, Pierre. *Image 1. Teoría francesa y francófona del lenguaje visual y pictórico*. La Habana, Criterios y Casa de las Américas, 2002.
- Gombrich, E. H. *La imagen y el ojo*. España, Debate, 2003.
- Harvey David, *La condición de la posmodernidad: Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires, Amorrortu, 1998.
- Kierkegaard, Søren. *El concepto de la angustia*. Madrid, Alianza Editorial, 2007.
- Marx, Karl. *El Capital*. México, FCE, 1974.
- Morin, Edgar. *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona, Paidós, 2001.
- Rangel Espinosa Sonia. *Ciber-estética: aproximaciones a la transformación de la sensibilidad y la modificación de la experiencia en la posmodernidad*. Tesis de Maestría, México, FFyL, UNAM, 2006.
- Schindler, Stephan K., y Koepnic, Lutz Peter. *The cosmopolitan screen: German cinema and the global imaginary, 1945 to the Present*. USA, University of Michigan Press., 2000.
- Weber, Max. *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. México, FCE, 2003.

Hemerografía

- Espinoza Lolas, Ricardo. *Deleuze entorno a una lógica de la sensación*. En Revista Observaciones Filosóficas-No 3. 2006.
- Alexis Pirela Torres. *La estética de la desaparición y la ciudad en Paul Virilio*. En Revista *Utopía y Praxis Latinoamericana*. Año 6. No.15. México. Diciembre 2001.

Consultas en Internet

- Bacon, Roger. *Of proficiencie and advance of learning*, Enlace web: <http://www.classic-literature.co.uk/british-authors/16th-century/francis-bacon/the-advancement-of-learning/> (Leeído 15 de enero de 2010, México)

Douglas, Kellner. *Virilio, War and Technology: Some critical reflexions*. Enlace web <http://www.gseis.ucla.edu/faculty/kellner/kellner.html> (Leeído 05 de diciembre de 2009, México)

Manovich, Lev. *Distancia y Aura*. Enlace web <http://aleph-arts.org/pens/distance.html> . (Leeído 18 de noviembre de 2009, México)

Ruíz, Susana. *El Primer Plano en el Cine: Rostro-Máscara-Desdoblamiento-Superficie*. Enlace web <http://corteirracional.blogspot.com/2007/10/el-primer-plano-en-el-cine-rostro.html> (Leeído el 20 de enero de 2010.)

Vera, Juan Manuel. *Cornelius Castoriadis: la interrogación permanente* en www.magma-net.com.ar/bibliografia.htm. (leeído 12 de enero de 2010) 17:02. GMT.