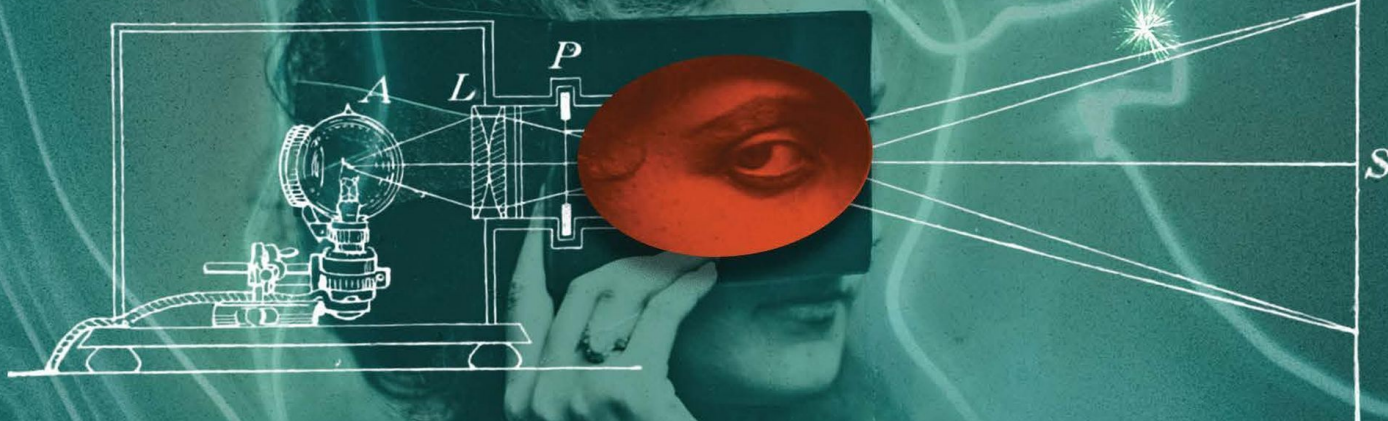




EL CINE COMO MÁQUINA DE PENSAMIENTO Y CONTROL

Aparatos, dispositivos y autómatas

MAURICIO DURÁN CASTRO

Mauricio Durán Castro

**El cine como máquina
de pensamiento y control**

«Bookwire»

Castro M.

El cine como máquina de pensamiento y control / M. Castro —
«Bookwire»,

Tanto en su complejidad mecánica como en su articulación con el cuerpo social, el cine puede ser comprendido como una máquina con una doble potencia: por un lado, tiene la capacidad de representar y narrar el mundo y el ser humano; y, por el otro, es un aparato de control y sometimiento de hombres y mujeres, que vigila y registra todo desde cualquier lugar y momento o, de manera más subrepticia, desde el poder hipnótico de sus imágenes, capaz de mover las emociones de las masas. Mauricio Durán Castro examina en este libro esta doble potencia del cine, como una creación que le permite al hombre moderno ampliar su mirada científica y filosófica y, a la vez, atrapar su inconsciente. De esta manera, el cine, con sus creadores y sus espectadores, es estudiado desde las ideas de máquina de guerra, aparato de control, dispositivo de visión y autómatas. Este acercamiento crítico invita a revisar la obra de cineastas como Dziga Vertov, Jean Epstein, Sergei Eisenstein, Alfred Hitchcock, Roberto Rossellini, Stanley Kubrick, Alain Resnais, Jean-Luc Godard, Harun Farocki o Chris Marker, a partir de las conceptualizaciones de importantes pensadores del siglo XX, como Gilles Deleuze, Félix Guattari, Walter Benjamin, Michel Foucault, Giorgio Agamben y Henri Bergson.

Содержание

Autor	7
CONTENIDO	8
INTRODUCCIÓN	9
LA MÁQUINA DE VISIÓN EN EL CINE	13
La televisión antes de la televisión	14
La televisión después de la televisión	19
Конец ознакомительного фрагмента.	26

EL CINE COMO MÁQUINA
DE PENSAMIENTO Y CONTROL
EL CINE COMO MÁQUINA
DE PENSAMIENTO Y CONTROL
Aparatos, dispositivos
y autómatas
MAURICIO DURÁN CASTRO



Pontificia Universidad
JAVERIANA
Bogotá



Pontificia Universidad
JAVERIANA
Bogotá

Facultad de Artes

e
editorial
Pontificia Universidad
JAVERIANA

Reservados todos los derechos ©
Pontificia Universidad Javeriana ©
Mauricio Durán Castro Primera edición:
noviembre de 2020 Bogotá D. C. ISBN
(impreso): 978-958-781-524-5 ISBN
(digital): 978-958-781-525-2 DOI: <https://doi.org/10.11144/Javeriana.9789587815252>
Conversión ePub: Lápiz Blanco S.A.S. Hecho en
Colombia *Made in Colombia* Editorial Pontificia
Universidad Javeriana Carrera 7 n.º 37-25,
oficina 1301 Edificio Lutaima Teléfono: 320
8320 ext. 4205 www.javeriana.edu.co/editorial
editorialpuj@javeriana.edu.co Bogotá, D. C.

Corrección de estilo Natalia Pineda **Diseño**
de colección Diana Castellanos **Montaje**
de cubierta La Central de Diseño
S. A. S. **Diagramación** Marcela
Godoy Pontificia Universidad Javeriana |
Vigilada Mineducación. Reconocimiento
como Universidad: Decreto 1297 del 30
de mayo de 1964. Reconocimiento de
personería jurídica: Resolución 73 del 12
diciembre de 1933 del Ministerio de



Gobierno.

Pontificia Universidad Javeriana. Biblioteca Alfonso Borrero Cabal, S. J.
Catalogación en la publicación

Durán Castro, Mauricio, autor

El cine como máquina de pensamiento y control : aparatos, dispositivos y autómatas / Mauricio Durán Castro. -- Primera edición. -- Bogotá : Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2020.

Incluye referencias bibliográficas.

ISBN: 978-958-781-524-5 (impreso)

ISBN: 978-958-781-525-2 (digital)

Filosofía del cine 2. Inteligencia artificial - Aspectos filosóficos 3. Sistemas hombre-máquina 4. Cine - Estética 5. Filosofía de la estética 6. Cine - Historia I. Pontificia Universidad Javeriana. Facultad de Artes

CDD 791.4301 edición 23

inp	26/08/2020
-----	------------

Prohibida la reproducción total o parcial de este material, sin autorización por escrito de la Pontificia Universidad Javeriana. Las opiniones expresadas son responsabilidad exclusiva del autor y no comprometen a la Pontificia Universidad Javeriana.

Autor

Mauricio Durán Castro es profesor e investigador del Departamento de Artes Visuales de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá. Es arquitecto de la Universidad de los Andes y magíster en Filosofía de la Pontificia Universidad Javeriana. Es autor del libro *La máquina cinematográfica y el arte moderno* (2009) y coeditor del libro *Archivo, memoria y presente en el cine latinoamericano* (2016). Sus capítulos y artículos han aparecido en distintos libros y publicaciones periódicas nacionales e internacionales, especializadas en la investigación en artes, cine y urbanismo. Ha sido docente de la Universidad Nacional de Colombia, la Universidad de los Andes y la Universidad Central. Ha sido conferencista invitado en eventos académicos en Buenos Aires, Lima, Santiago de Chile y Caracas. Actualmente, dirige la Maestría en Creación Audiovisual de la Pontificia Universidad Javeriana.

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN

I. CINE-MÁQUINA

LA MÁQUINA DE VISIÓN EN EL CINE

LA TELEVISIÓN ANTES DE LA TELEVISIÓN

LA TELEVISIÓN DESPUÉS DE LA TELEVISIÓN

EL CINE COMO MÁQUINA INTELIGENTE

EL CINE-OJO

LA INTELIGENCIA DE UNA MÁQUINA

II. MÁQUINA-HUMANO

LA MÁQUINA COMO HUMANO

LA VISIÓN DE LA MÁQUINA

LA MÁQUINA DE VISIÓN

LA MÁQUINA DE CALCULAR

LO HUMANO COMO MÁQUINA

EL CUERPO COMO MÁQUINA

EL CEREBRO COMO MÁQUINA

LOS MECANISMOS DEL CEREBRO

EL AUTOMATISMO DEL PENSAMIENTO

III. CINE-PENSAMIENTO

EL ESPECTADOR CINEMATOGRAFICO COMO HUMANO MECÁNICO

LA IMPOTENCIA DEL ESPECTADOR

EL SUEÑO DE LA PELÍCULA “HOLLYWOODIANA”

LA FÁBRICA DE SUEÑOS Y HÁBITOS

EL PENSAMIENTO EN EL CINE

INTERACTIVIDAD Y AUTOMATIZACIÓN CEREBRO-CORPORAL

PUESTA EN EVIDENCIA DE LA REPRESENTACIÓN CINEMATOGRAFICA

DESARTICULACIONES EN EL RELATO AUDIOVISUAL

LA DESARTICULACIÓN DEL HÁBITO EN EL PENSAMIENTO

CONCLUSIÓN: MÁQUINA DE PENSAMIENTO COMO MÁQUINA DE GUERRA

REFERENCIAS

FILMOGRAFÍA

A María José y a mis hijos, Natalia y Alejandro

INTRODUCCIÓN

Pensar la posibilidad de una máquina inteligente a partir de los dispositivos mecánicos de percepción óptica y auditiva ha sido una oportunidad no solo de comparar y confrontar la máquina, como producto humano, con su mismo productor, el ser humano, sino también de estudiar estas relaciones como expresión de las sociedades industriales. Este problema general traza una ruta hacia otras cuestiones que se derivan de él: desde el cine y sus sucedáneas máquinas de visión como posibles máquinas inteligentes, hasta el examen de los mecanismos de percepción, reflexión y acción en el ser humano, concretamente en el espectador cinematográfico. Se ha buscado la manera en la cual esta operación pueda sobrepasar el esquema del automatismo más inmediato de la vida animal, para alcanzar un estado de reflexión, pensamiento y expresión autónomo en su funcionamiento. Entre estos dos puntos, el de partida y el de llegada, fue necesario atender a los problemas que plantean las viejas metáforas de la máquina como hombre y la vida y la inteligencia como procesos mecánicos.

Antes de continuar con la exposición de las partes del libro, es necesario aclarar el uso de algunos términos con los que el lector se encontrará y cuya precisión es esencial para la argumentación de los contenidos e ideas que se procuran desarrollar. Términos como *máquina*, *aparato* o *dispositivo* suelen tener equivalencias muy cercanas en el lenguaje común; sin embargo, algunos autores precisan su definición a aspectos que nos interesan. Las tres primeras acepciones de la definición que el diccionario de la Real Academia Española (RAE) da a la palabra *máquina* (del lat. *machina*, y este del gr. dórico *μαχανή* *machaná*) son: “Artificio para aprovechar, dirigir o regular la acción de una fuerza”; el “conjunto de aparatos combinados para recibir cierta forma de energía y transformarla en otra más adecuada, o para producir un efecto determinado”, y el “agregado de varias partes ordenadas entre sí y dirigidas a la formación de un todo”. El mismo diccionario de la RAE define *aparato* (del lat. *apparātus*) con las siguientes acepciones: “Conjunto organizado de piezas que cumple una función determinada”; “conjunto de personas o cosas preparadas para algún fin”; “conjunto de dirigentes de una organización política o sindical”, o “conjunto de órganos que en los seres vivos desempeña una misma función”. En otras acepciones, máquina es definida también como una especie de aparato, cuya especificidad reside en ser una creación humana, como artificio, ya que aparato también se refiere a creaciones de la naturaleza, como aquellas que integran el cuerpo humano. El aparato puede estar integrado no solo por piezas físicas hechas para una función, sino también por seres humanos y otras cosas destinadas a un fin específico. Esta acepción de ser algo que “está preparado para un fin especial” quizá haga que el aparato contenga una maquinaria más compleja, más variada, pero menos hábil para otras cosas, más pesada que la máquina y difícil de orientar hacia otros fines.

Desde la filosofía política marxista el término aparato fue utilizado para designar a las instituciones estatales o paraestatales que hacían posible la reproducción y perpetuación de las formas de producción de un Estado. En los años sesenta Louis Althusser las llamó *aparatos ideológicos del Estado*. Estos contenían tanto una sólida infraestructura como una superestructura que aseguraba su permanencia y la del Estado: la religión con sus catedrales, jerarquías, dogmas y feligreses; también las escuelas, la familia, el aparato jurídico, el sistema político, la información y la cultura.¹ Esto nos hace pensar en la propuesta de Gilles Deleuze y Félix Guattari en *Mil mesetas*:

No basta con afirmar que la máquina es exterior al aparato, hay que llegar a pensar la máquina de guerra como algo que es una pura exterioridad, mientras que el aparato de Estado constituye la forma de interioridad que habitualmente tomamos como modelo, o según la cual pensamos habitualmente.²

Los autores aclaran que todo complejo sistema *preparado para* un fin determinado, que a su vez le asegure que perdurará en el tiempo, requiere de máquinas más ágiles que un aparato, que trabajen en circunstancias especiales. Sin embargo, estas máquinas pueden transformar sus fines hasta

el punto de invertirlos y atentar contra el propio aparato de Estado. Esta idea es llevada al cine por el crítico Serge Daney, quien explica el cine moderno como una “máquina de guerra” contra el “aparato” industrial, comercial y político del cine clásico y sus modos de producción, su lenguaje, su distribución y exhibición mundial, etc.

Llamaré “moderno” al cine que “asumió” esta no profundidad de la imagen, que la reivindicó y pensó hacer de ella —con humor y con furor— una máquina de guerra contra el ilusionismo del cine clásico, contra la alienación de las series industriales, contra Hollywood.³

Aquí también llamaremos aparato a todo un complejo sistema “preparado para” la producción y reproducción de un *estado de cosas* en lo social, en el orden político, económico, cultural, policivo, y que se presenta también en el cine (estudios y equipos cinematográficos, modos de producción, lugares de exhibición, lenguajes y estéticas, hábitos y gustos del público, películas, escuelas, etc.). Y llamaremos máquinas a los usos más ágiles, económicos y rápidos de algunos de estos componentes que podrían estar dispuestos para la defensa o el debilitamiento del primer aparato.

Hemos usado ahora otra palabra: *dispuestos*, que, como *preparados*, nos habla de la articulación de un complejo de partes en función de conseguir algo, un fin. Según la RAE, *dispositivo* (del lat. *dispositus*, part. pas. de *disponĕre* ‘disponer’, e *-vus* ‘-ivo’) significa “que dispone”, es un “mecanismo o artificio para producir una acción prevista”, una “organización para acometer una acción”; también, de manera más específica, puede ser “dicho de una legislación: que se aplica a un contrato si las partes no establecen su contrato”. Es decir, es un mecanismo artificial dispuesto para una acción, que contempla tanto piezas materiales como personas y, sobre todo, leyes. Dispositivo es así un término que se aproxima al aparato. En la conferencia “¿Qué es un dispositivo?”, Giorgio Agamben se propone examinar el uso de este “término técnico” en el pensamiento de Michael Foucault desde la última mitad de los años setenta. Recoge una entrevista al filósofo en donde explica su comprensión de este término como

un conjunto resueltamente heterogéneo que incluye discursos, instituciones, instalaciones arquitectónicas, decisiones reglamentarias, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas, brevemente, lo dicho y también lo no-dicho, estos son los elementos del dispositivo. El dispositivo mismo es la red que se establece entre estos elementos.⁴

Esta compleja y heterogénea estructura se asemeja a lo que hemos empezado a denominar como aparato, sobre todo desde su uso en Althusser; pero también desde su función, desde su propósito final. En la misma entrevista citada por Agamben, continúa Foucault: “El dispositivo tiene pues una función estratégica dominante. [...] El dispositivo está siempre inscrito en un juego de poder”.⁵ Agamben encuentra en el uso del término tres sentidos: uno jurídico (que podría relacionarse con otras instituciones de poder), otro tecnológico en la conjunción de las diferentes partes y, finalmente, uno de estrategia militar: “El conjunto de los medios dispuestos conforme a un plan”.⁶ Además, los tres sentidos hacen parte de la misma definición: sus componentes técnicos e infraestructura, su superestructura y leyes y su propósito final, a saber, asegurar y reproducir una forma de producción económica. Sin embargo, el mismo Agamben propone una diferenciación al llamar dispositivo a “cualquier cosa que tenga la capacidad de capturar, orientar, determinar, interpretar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de seres vivientes”.⁷ De manera que dispositivos no serían únicamente los panópticos, los hospitales, las escuelas o las fábricas (siguiendo el sentido más foucaultiano de *dispositivos disciplinarios*), sino que, sobre todo hoy, también lo serían la pluma, la escritura, el lenguaje, las computadoras o los teléfonos celulares. Para Agamben hay una división en dos clases diferentes, dos lados, que dependen de la intención de la puesta en función de los dispositivos: “Los seres vivientes (o sustancias) y los dispositivos”.⁸ En este sentido, todo dispositivo se definiría por su capacidad de capturar la vida de seres vivientes. Esto nos lleva a proponer una distinción entre aparatos y dispositivos, así ambos

tengan la misma función en su preparación o disposición. Los aparatos que estudiaremos serán un complejo de máquinas, dispositivos, leyes, seres vivos y hábitos, cuya función es reproducir y mantener el modo de producción cinematográfica y que reflejan la ideología y modos de producción del contexto en donde está inmersa tal producción. En este complejo podremos distinguir dispositivos diseñados para capturar la vida y atención de los seres, pero que pueden convertirse en máquinas de resistencia, de expresión y de pensamiento.

Finalmente, en muchos momentos se ha pensado la posibilidad de articular máquinas de visión, de audición, de selección y de articulación de imágenes y sonido, como imitación de los mismos seres vivos, es decir como máquinas de pensar hoy nos encontramos más cerca gracias al desarrollo efectivo del aparato cinematográfico con seres vivos convertidos en autómatas, capturados por tales dispositivos. Antes que el pleno desarrollo de autómatas mecánicos (electrónicos y binarios) suplante al ser humano en cuerpo y mente, hemos constatado que el aparato (con sus dispositivos) cinematográficos ha contribuido a reducir seres vivos a autómatas. Solo un cine como máquina de guerra (máquina de pensamiento) podrá hacer frente al dominio del aparato cinematográfico y podrá hacer vencer el hábito conformista de productores y público, para llegar a hacerlos pensar, a robarles la atención del espectáculo reinante. La RAE nos trae también varias acepciones de “autómata” (del pl. lat. *automta*, y este del pl. gr. *autómata* ‘ingenios mecánicos’; propiamente ‘espontáneos, que obran por sí mismos’): “instrumento o aparato que encierra dentro de sí el mecanismo que le imprime determinados movimientos”; “máquina que imita la figura de un ser animado”, así como “persona que actúa sin reflexión”. Mientras que, desde sus orígenes, la historia del cine especuló con la creación de autómatas a partir de sus propias posibilidades mecánicas en textos teóricos (como los de Dziga Vértov o Jean Epstein) o en sus ficciones representadas en las pantallas (como la robot María de *Metrópolis*), el desarrollo de la industria del espectáculo y su forma hegemónica de exhibición terminó por generar comportamientos y hábitos de percepción en los espectadores muy próximas a los del automatismo que la creciente industrialización producía en sus operarios, tales como las que se denuncian tempranamente en las películas *Metrópolis* (1927), de Fritz Lang; *A nosotros la libertad* (1931), de René Clair, o *Tiempos modernos* (1936), de Charles Chaplin.

Este trabajo tiene entonces tres grandes apartados, que tratan acerca de las relaciones cine-máquina, máquina-humano y cine-pensamiento. A su vez, cada una de estas partes tiene dos componentes, que tratan en orden los siguientes temas: el cine como máquina y aparato de visión y vigilancia, la máquina de visión como máquina inteligente, la máquina como humano, lo humano como máquina, el espectador cinematográfico como humano mecánico y el pensamiento en el cine o la posibilidad de un cine que promueva pensamiento.

En “La máquina de visión en el cine” se expone la forma según la cual la fábula cinematográfica ha encontrado en máquinas de visión, como el cine, la televisión, la computación y la robótica, la posibilidad de desarrollar procesos autónomos de acción, toma de decisiones y pensamiento, todo a través de sus dispositivos mecánicos de percepción. La mayoría de estas fábulas ven en esta posibilidad el peligro inminente de una dominación de las máquinas sobre la humanidad. Por otro lado, en “El cine como máquina inteligente” se analizan las corrientes que ven con entusiasmo las posibilidades que le brindarían al ser humano el desarrollo de máquinas inteligentes a partir de los dispositivos de percepción que conforman el aparato del cine, pues, al tener que trabajar de manera cooperativa con estas, y sabiendo utilizar sus recursos, se podría obtener una mayor y mejor percepción y comprensión del mundo que lo rodea.

En “La máquina como humano” se inicia la segunda parte del libro, en donde se aborda, a partir de la metáfora de la máquina como ser humano, las ideas, imágenes, investigaciones y teorías que la humanidad ha creado acerca de la posibilidad de crear vida e inteligencia artificial. El capítulo “Lo humano como máquina” se ocupa precisamente de lo anterior, al recoger las investigaciones científicas y filosóficas sobre los mecanismos de la vida animal y la inteligencia humana. De este modo, ambos capítulos se complementan, dado que se debe observar e investigar

sobre los mecanismos de la vida y la inteligencia para poder diseñar y construir máquinas que puedan emularlos.

La tercera parte, que inicia con el capítulo titulado “El espectador cinematográfico como humano mecánico”, pone en evidencia cómo, al observar los mecanismos de la vida y la inteligencia humanas, se encuentra en el moderno espectador cinematográfico un claro ejemplo del comportamiento mecanizado y automático de la vida animal, que el ser humano realiza de manera inmediata y sin requerir de procesos más elaborados, como el recuerdo, el pensamiento o la expresión autónoma. La condición pasiva del espectador cinematográfico es promovida, a su vez, por el mecanismo general con que opera en el complejo aparato de la industria y mercado del cine masivo, el cual requiere consumidores autómatas, que queden cautivos por sus productos. El quinto capítulo devela todas estas estrategias, para desarrollar en el sexto, llamado “El pensamiento en el cine”, a manera de propuesta, la posibilidad y exposición de un cine que interrumpa aquellos mecanismos industriales y hábitos mecánicos del espectador, para generar espacios donde la expresión del autor y el pensamiento del espectador puedan darse con mayor libertad.

Los autores que han tenido mayor trascendencia y han inspirado el desarrollo de este trabajo han sido los franceses Gilles Deleuze y Henri Bergson; el primero, principalmente gracias a sus *Estudios sobre cine I y II*, en donde clasifica las dos formas de cine que se desarrollan aquí: la *imagen-movimiento* y la *imagen-tiempo*; y el segundo, precisamente como uno de los inspiradores del trabajo deleuziano, gracias a su estudio sobre la vida, la memoria y el espíritu en *Materia y memoria*. Sin embargo, también se ha acudido a autores de la filosofía clásica y moderna, como Platón, Descartes y Kant, y a algunos más contemporáneos, como Walter Benjamin, Theodor Adorno, Guy Debord, Michel Foucault, Gilles Deleuze, Félix Guattari y Giorgio Agamben. Se han incluido igualmente aportes de las ciencias y los estudios visuales, tales como las ideas de Rodolfo Llinás, André Bazin, Christian Metz, Jean Louis Comolli, Noël Burch, Paul Virilio, Susan Sontag, Vilém Flusser y Serge Daney. Por otra parte, los ensayos y obras de los cineastas Charles Chaplin, Buster Keaton, Sergei Eisenstein, Dziga Vértov, Jean Epstein, Fritz Lang, Luis Buñuel, René Clair, Alfred Hitchcock, Roberto Rossellini, Robert Bresson, Michelangelo Antonioni, Stanley Kubrick, Alain Resnais, Pier Paolo Pasolini, Jean-Luc Godard, Michel Snow, Wim Wenders, Chris Marker y Harun Farocki han brindado ideas, reflexiones y ejemplos que han servido para dar forma a este trabajo.

Agradezco a Amalia Boyer la juiciosa lectura en la construcción de este libro y a Marcel Roa y Natalia Pineda la corrección de estilo y la paciente espera a mis lentas respuestas.

Notas

1. Louis Althusser, “Ideología y aparatos ideológicos del Estado”, en *Ideología, un mapa de la cuestión* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008), 115-155.
2. Gilles Deleuze, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (Valencia: Pre-Textos, 1994), 362.
3. Serge Daney, *Cine, arte del presente* (Buenos Aires: Santiago Arcos, 2004), 81.
4. Giorgio Agamben, *¿Qué es un dispositivo?* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2016), 7-8.
5. *Ibíd.*, 9.
6. *Ibíd.*
7. *Ibíd.*, 20-21.
8. *Ibíd.*, 21.

I. CINE-MÁQUINA

LA MÁQUINA DE VISIÓN EN EL CINE

Creí estar viendo condenados.

Protagonista de *Europa 51*, de Roberto Rossellini, al visitar una fábrica

La televisión antes de la televisión

Desde muy temprano el cine se ha soñado como una compleja máquina de visión que desborda los objetivos y funciones para los que fue inventado; este ha trascendido la articulación de sus diversos dispositivos de captura de imágenes y sonidos, de ordenamiento y ensamblaje de estos, y de proyección de estas imágenes a nivel masivo, para imponerse como un gran aparato de vigilancia y captura de la realidad, del tiempo, gestos y deseos de sus espectadores, produciendo en ellos nuevos hábitos, como el mismo consumo de sus imágenes. En películas producidas en los años de la transición tecnológica del cine silente al parlante —entre 1924 y 1936—, se narran ficciones de anticipación que muestran cómo el desarrollo de esta máquina la convierte en un potente aparato de control social, que vigila y administra los cuerpos en sus actos y movimientos, regulados al servicio de la producción industrial y los entretenimientos masivos.¹ En la ciencia ficción de *Aelita*, de Iacov Protazanov, una monarquía marciana vigila la tierra mediante una máquina que permite ver a distancia. En la cárcel y en la fábrica de *A nosotros la libertad*, de René Clair, aún se vigila a través de hombres que recorren el lugar donde otros trabajan al ritmo de la producción manual en serie. Aquí, el espacio es ordenado bajo el modelo del panóptico de Bentham, aprovechando las posibilidades técnicas de la arquitectura moderna de principios del siglo XX: su estructura de pivotes de concreto, que hace innecesarios los gruesos muros, permite gran visibilidad entre los diferentes espacios.²

René Clair encuentra una gran semejanza entre los espacios carcelarios y los fabriles, como si tuvieran una misma concepción que, además de aprovechar la nueva arquitectura, expresa una moderna organización social que hace del cuerpo humano una fuerza de trabajo cuantificable y controlable. En la cárcel se vigila a los reos mientras trabajan en serie en la fabricación de juguetes; en la fábrica los obreros trabajan en una cadena de ensamblaje de gramófonos vigilados por los capataces, quienes velan por la utilización del tiempo de los asalariados. El relato concluye con las fugas de la cárcel, la fábrica y la ciudad, por parte del obrero y del dueño de la fábrica.

En la primera parte de *La multitud*, de King Vidor, se muestra cómo se vigilan cientos de oficinistas en sus puestos de trabajo gracias a la visibilidad en el interior de los rascacielos de Manhattan. En la oficina de *La multitud* y en las fábricas de *A nosotros la libertad* y *Tiempos modernos*, de Charles Chaplin, se enfatiza además en los relojes en los que los empleados registran las horas de entrada y salida de su jornada laboral. No se trata de esclavos, sino de hombres y mujeres que venden su fuerza de trabajo, es decir, su cuerpo y tiempo, el cual es vigilado celosamente por su comprador. En *Vigilar y castigar*, Foucault vio en las edificaciones públicas propias de las sociedades disciplinarias, tales como las cárceles, los asilos, los hospitales y las escuelas, una disposición espacial que permitía vigilar el cuerpo humano como una eficaz herramienta de trabajo. Estas sociedades han sido así llamadas debido al uso que el poder hace de los cuerpos a través de la disciplina, de “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”.³

La formación disciplinar se imparte en los espacios de educación, curación, corrección y finalmente producción, durante un tiempo preciso y vigilado, para así componer un ciclo de formación, el cual termina apropiándose del ciclo de la vida. El sujeto no solo vende su cuerpo y tiempo como herramientas de trabajo, sino que, además, debe someterlo a esta formación para hacerlo cada vez más dócil y eficaz. Para alcanzar el objetivo de disciplinar los cuerpos, se requiere vigilar y controlar sus procesos y resultados mediante instituciones públicas, las cuales fueron adecuadas progresivamente por el Estado moderno en edificaciones especializadas: colegios, academias, cuarteles, hospitales, clínicas y cárceles. Los cuerpos por disciplinar se agruparon por edades, sexo y otras condiciones, para ser reclusos en construcciones cada vez más transparentes que permitieran jerarquizar el control visual de cada cuerpo. Las pesadas arquitecturas donde se

confinaban los cuerpos de siervos, súbditos o reos del antiguo régimen monárquico se transformaron en estructuras espaciales más livianas y ordenadas para poder vigilar el cuerpo de los individuos de las sociedades modernas en cada uno de los distintos momentos del proceso de formación.

Foucault muestra cómo el panóptico de Bentham, además de cumplir con sus propósitos carcelarios, provee un espacio adecuado para disciplinar los cuerpos de los ciudadanos de la nueva sociedad. El dominio de los súbditos y condenados del antiguo régimen ya no se da mediante el encierro, la oscuridad y el ocultamiento de sus cuerpos, sino a plena luz y bajo la mirada del vigilante del panóptico. “La visibilidad es una trampa”, que convierte el cuerpo de estos “condenados” en objeto de información antes que en sujetos de comunicación.⁴ Luis XIV ya reclamaba “claridad y seguridad”. El uso de los espacios inspirados en el panóptico de Bentham para realizar otras funciones, como disciplinar niños y jóvenes, cuidar enfermos o controlar los procesos de la naciente industrialización, permite vigilar a cada individuo interno en su celda, desde la torre central, donde no se alcanza a ver al guardia. El panóptico es un aparato que disocia la pareja *ver-ser visto*: el vigilante ve sin ser visto, mientras los condenados son vistos sin poder ver quién los vigila, desde sus celdas ubicadas alrededor de la torre.⁵ Aislados en celdas contiguas, los reos no se pueden ver ni comunicar entre sí; solo son vistos desde la torre del guardia. El condenado se sabe vigilado, pero no puede ver quién ni cuándo lo vigila. Esta conciencia permite someterlo a un poder que se detenta a través de la visión. Las celdas están dispuestas como “pequeños teatros”, en donde sus actores, solitarios e individualizados, son observados exclusivamente por un solo espectador: el vigía central.⁶ Esta relación entre vigilancia y espectáculo, anotada por Foucault, cobrará importancia en la transformación de una sociedad disciplinaria en una sociedad del espectáculo. Las cárceles, hospitales, escuelas y fábricas de la naciente sociedad industrial son ejemplos de instituciones en donde el nuevo Estado demócrata asiste a las necesidades particulares de sus ciudadanos: corregirlos, curarlos, formarlos y emplearlos; todo lo anterior debe llevarse a cabo ocultando su función conjunta de disciplinar el cuerpo de los ciudadanos, a partir de una vigilancia que, hoy en día, se hace desde la más moderna arquitectura acristalada y las nuevas tecnologías de visión.

En *Europa 51* (1951), una mujer burguesa visita una fábrica y comenta: “Creí estar viendo condenados”.⁷ La fábrica y los obreros eran vistos como una cárcel con sus condenados antes de que Guy Debord hablara de la *sociedad del espectáculo*, en 1967. En *Metrópolis*, de Fritz Lang, y *Tiempos modernos* la futura televisión hace parte estructural de estos nuevos espacios, como aparato de control y televigilancia de las modernas fábricas que imponen la cadena de producción en serie, donde los obreros deben producir al ritmo de la máquina. El jefe —el burgomaestre de *Metrópolis* o el gerente de la fábrica de *Tiempos modernos*— disfruta de su amplio espacio y tiempo de ocio y de la tecnología de la televisión para vigilar la labor de sus empleados, controlando la eficiencia de su inversión en fuerza de trabajo.⁸ La cárcel panóptica de Bentham se implementa con esta moderna máquina que vigila a los trabajadores, además de intimidarlos a través de la imagen ampliada del jefe vigilante en las pantallas. Si el panóptico de Bentham sometía y doblegaba al individuo por medio de la vigilancia del guardia central,⁹ ahora se suma la presencia de la imagen del jefe, semejante a la de un pantocrátor bizantino, de cuya mirada vigilante e inquisitoria parece no haber escapatoria. La vigilancia real o simulada empieza a conformar espacios cotidianos, públicos o privados, no solo mediante arquitecturas más transparentes, sino también a través de grandes imágenes capaces de intimidar a quienes las observan, incluso si ya no ejercen la función de vigilar. Los rostros y ojos que miran a hombres y mujeres en las imágenes publicitarias multiplican su cantidad y tamaño en los espacios públicos. Esta función de la imagen apareció en la campaña de alistamiento del ejército norteamericano para la primera guerra por medio de un afiche del Tío Sam mirando al espectador, señalándolo con el dedo índice y un texto que decía: “I want you for the U. S. Army”.¹⁰ La imagen del gerente de la fábrica mirando desde la pantalla de televisión a Charlot obedece al mismo orden

de puesta en escena de esta publicidad que exhibe rostros y ojos dirigiéndose a quien ya no puede escapar a sus miradas omnipresentes: imágenes que nos miran.

Gracias a la visibilidad que permiten la arquitectura moderna y los circuitos cerrados de televisión, la omnipotencia de la sociedad industrial sobre los individuos de las masas modernas es un hecho: la fábrica es el lugar donde primero se instaura esta vigilancia sobre la productividad laboral. Ahí se somete al ser humano a la máquina, exigiéndole su ritmo de producción y controlándolo mediante esta visión mecánico-electrónica. Un complejo aparato compuesto por máquinas industriales, relojes a la entrada de las fábricas, cámaras y pantallas de televisión, se dispone para vigilar a los obreros y convertir la fábrica en un inmenso panóptico que controla la producción industrial y capitalista. Las máquinas se hacen cada vez más automáticas, alcanzando niveles de robotización más precisos, que les permiten asumir papeles de vigilancia y control. *Metrópolis* y *Tiempos modernos* ya muestran grandes máquinas y operarios que actúan cada vez de manera más autómatas. Los protagonistas de *A nosotros la libertad* huyen de la ciudad, mientras que el de *La multitud* se asimila a la forma mecánica de vida anónima; los de *Metrópolis* y *Tiempos modernos*, por otra parte, son violentamente disciplinados, hasta el punto de convertirse en seres mecánicos; Charlot finalmente escapa de la ciudad, mientras que en *Metrópolis* hay una idílica promesa de cambio social.

No es nueva esta idea del humano subyugado a la máquina. En las sociedades primitivas, el esclavo hacía parte, junto con otras herramientas materiales, de toda una maquinaria de producción y control, que Deleuze y Guattari llaman *esclavitud maquínica*: era un objeto más de la propiedad del amo. Con el desarrollo de las máquinas técnicas en la Primera Revolución Industrial, el asalariado se convirtió en sujeto en la era de la “sujeción social”, estando “sujeto a estas máquinas”.¹¹ Pero en la Segunda Revolución Industrial, a principios del siglo XX, con la producción en cadena y la especialización del trabajo impuesta por Taylor y la vigilancia sobre los resultados esperados, el ser humano aparece nuevamente como un objeto sometido a las máquinas, que ahora son técnicas. En ese momento se anunciaba esta sujeción como una posibilidad, en particular en las películas citadas y en las novelas de ciencia ficción *Metrópolis* (1925), de Thea von Harbou; *El mundo feliz* (1932), de Aldous Huxley, y *1984* (1948), de George Orwell; algo semejante se puede observar en los fotomontajes de John Heartfield y Raoul Hussmann, en afiches y en diversos ensayos. En todos estos aparece un ser humano enfrentado y dominado por las máquinas, literalmente apresado entre sus engranajes y devorado en sus entrañas. Se trata de imágenes y fábulas de la primera mitad del siglo XX, que muestran la pérdida de fe en el positivismo, la utopía saintsimoniana sobre el desarrollo y la justicia social que traería el desarrollo industrial. Las hipótesis decimonónicas de que la Revolución Industrial traería mayor libertad y más tiempo de ocio a los hombres y mujeres de esta sociedad no se han alcanzado hoy ni prometen cumplirse. No hay hechos que demuestren la hipótesis de que los hijos de la Revolución Industrial tendrían una mayor libertad y más tiempo de ocio.

Estas imágenes quieren mostrar una crisis en la relación hombre-máquina, aprovechando el efecto conmovedor y metafórico de sus imágenes. Sin embargo, estas máquinas solo son intermediarias entre el trabajador asalariado y el industrial, quienes son los verdaderos sujetos del conflicto social. La aclaración del empresario John Bell a sus obreros es evidente: “Las máquinas reducen vuestro salario, pero aumentan el mío. Lo siento mucho por vosotros, pero lo celebro por mí. Según la ley, soy justo”.¹² El conflicto no se da entre humanos y máquinas, sino entre los dueños de estas y sus operarios, las máquinas de producción solo contribuyen a agudizar la relación de explotación laboral entre las clases sociales. Deleuze y Guattari ven cómo la relación del asalariado con las máquinas del régimen capitalista lleva a

la sujeción de los hombres a un punto inaudito y se manifiesta una crueldad particular, pero no por ello deja de tener razón cuando [el capitalista] lanza su grito humanista: no, el hombre no es una máquina, nosotros no lo tratamos como una máquina, nosotros no confundimos ciertamente el capital variable y el capital constante.¹³

La captura del producto del trabajo del obrero es legal, esta es su inaudita crueldad. Pero en *Metrópolis* y *Tiempos modernos*, la máquina, además de ser intermediaria entre el patrón y el obrero, sirve para controlar al segundo: los gerentes de estas fábricas vigilan ocultos el tiempo y la fuerza del trabajador, que por contrato les pertenece. Así, en la medida en que la máquina realiza automáticamente el control del trabajo de sus operarios, la relación conflictiva entre obreros y patrones tiende a desplazarse hacia la máquina, haciendo invisible el conflicto entre clases sociales, de modo que permanezca soterrado. Esto es evidente en el argumento de *Metrópolis*: los obreros en vez de apropiarse de su fuerza de trabajo se enfrentan y destruyen las máquinas, como si fueran su enemigo de clase. Esto ya había sucedido en la Inglaterra del XIX.

Las edificaciones que albergan las instituciones que disciplinan el cuerpo humano se ubican dentro de otro espacio que también se transforma: la ciudad. Desde la transformación urbana de París, llevada a cabo por el barón Haussmann hacia 1860, el urbanismo moderno aparece como un proyecto de visibilidad y circulación que permite un mayor control sobre la ciudadanía y el espacio de la ciudad. La arquitectura y la ciudad son tomados como cuerpos por diseñar y disciplinar para la producción industrial, para que se hagan dóciles y útiles. En la búsqueda primordial de la arquitectura moderna funcional los edificios y la ciudad deben ser máquinas para habitar, tal como exigía Le Corbusier. *Metrópolis* es tanto una ciudad-máquina de producción como un cuerpo que padece una grave crisis: los mensajes del cerebro no llegan a las extremidades. Las máquinas son las metáforas de las manos, la fuerza de trabajo, como el corazón y el amor son las metáforas del lenguaje, de los medios que deben reestablecer la comunicación en este gran organismo. María y el hijo del dueño de la ciudad representan a los medios que deben develar a las masas la falsedad del otro medio: el robot María, que solo es una perfecta imitación de la primera. Este robot representa la forma de manipulación mediática de las masas, mediante imágenes reproducidas mecánicamente y convertidas en perfectos simulacros de la vida. Se trata de la misma función que la política puede dar a las imágenes técnicamente reproducibles de la fotografía, la publicidad y el cine. En el epílogo de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Walter Benjamin advierte lo que puede suceder cuando un caudillo se apropia de estas imágenes para dirigir las masas.¹⁴ Así, *Metrópolis* muestra al robot María dirigiendo a las masas, de la misma manera que las imágenes en movimiento del cine pueden conducir el movimiento de las masas alienadas. Es necesario denunciar el complot que se realiza a través de las estrategias del espectáculo moderno: los espectaculares simulacros de los medios de reproducción mecánica que seducen y mueven a la población.

Metrópolis muestra también el énfasis que el proyecto moderno y su urbanismo dan a los medios de comunicación y circulación, procurando una mayor eficiencia y control. El proyecto de Haussmann para París en el Segundo Imperio es el paradigma de la moderna ciudad burguesa — industrial y comercial—, que busca con su trazado radial de bulevares lograr un mayor control visual y policivo sobre la población civil. Foucault asegura que “la visibilidad es una trampa” que ejercen quienes la disponen en contra de quienes son vigilados.¹⁵ En esto consistió para Benjamin el proyecto de Haussmann y Napoleón III: “La verdadera finalidad de los trabajos haussmannianos era asegurar la ciudad contra la guerra civil”.¹⁶ Los amplios bulevares contruidos para traer más luz y aireación a las viviendas de la ciudad se ordenaron radialmente como un panóptico, para controlar rápidamente las insurrecciones en los barrios obreros, valorizando además los predios comprados por el mismo Haussmann. El espacio de la ciudad moderna se ordenó bajo la forma de este panóptico de la producción: de Bentham a Haussmann; del plan Voison, diseñado por Le Corbusier para París en 1930, a la *Metrópolis* de Lang; de la transformación de Manhattan hecha por Robert Moss a la implementación de la actual televigilancia en los espacios públicos de Londres y otras ciudades o a la manera en que circulan los datos de los usuarios de internet hacia los centros que los procesan, como Google.¹⁷ Le Corbusier sabía que la obra de Haussmann no obedecía más que a “medidas de orden financiero y militares”.¹⁸ La visibilidad y la velocidad de circulación del

diseño de los modernos espacios arquitectónicos y urbanos, implementados hoy con los medios de telecomunicación y televigilancia, han sido los grandes temas del urbanismo moderno en sus más de 150 años de existencia. Las grandes obsesiones de esta modernidad y de su forma de urbanismo han sido la asepsia y la velocidad de circulación: se trata de despejar todo aquello que entorpezca la circulación, la velocidad, la visibilidad de la vigilancia y el funcionalismo productivo. Esta arquitectura de tecnologías y materiales más livianos y transparentes encuentra en los nuevos medios de traslación y comunicación su complemento ideal: redes de movilización e información cada vez más veloces. Contra este urbanismo se levantan protestas que detienen estratégicamente la circulación: las barricadas en la época de Haussmann y en Mayo del 68, la resistencia situacionista y los cíborgs piratas de internet. El movimiento situacionista se expresó sistemáticamente contra el urbanismo moderno y la sociedad del espectáculo, oponiendo a la circulación y el trabajo productivo, la deriva y el ocio.¹⁹

En *Obreros saliendo de la fábrica*,²⁰ Harun Farocki continuó buena parte del programa situacionista y cinematográfico de Debord, realizando, cien años después del nacimiento del cine, un documental a partir de material de archivo de obreros saliendo de fábricas, tomando desde el video inaugural de los hermanos Lumière hasta las imágenes de las más recientes cámaras de vigilancia del interior de las industrias. Así, Farocki muestra cómo la cámara de cine se desplazó del exterior al interior de las fábricas, para vigilar a través de los nuevos circuitos cerrados de video. De este modo, un acto de celebración de la industrialización a finales del siglo XIX, como la salida de los obreros de la fábrica fotográfica de los Lumière, devino en la imagen cotidiana de la vigilancia industrial a finales del siglo XX.

La televisión después de la televisión

Los tiempos cambian y con ellos el público y sus sensibilidades. La obviedad con que las películas de los años veinte y treinta predecían la máquina de televisión como aparato de vigilancia y control se hizo mucho más sutil al comercializarse durante la segunda posguerra. Las guerras mundiales incidieron en la conformación del uso público de las industrias del espectáculo del cine y la televisión. Al terminar la Primera Guerra, los Gobiernos hicieron de los medios modernos de comunicación sus principales aliados. Las oficinas de censura, dedicadas a vigilar y controlar la información proveniente de los países extranjeros, se convierten en oficinas, departamentos o ministerios de propaganda. En 1919 Lenin crea en la capital de la URSS la primera escuela de cine en el mundo: VGIK; en el mismo año, la República de Weimar se apropia de los estudios cinematográficos de la UFA, legándolos más tarde al III Reich para realizar una de las mayores empresas publicitarias del siglo xx; en 1935, Mussolini transforma la oficina de prensa en el Ministerio para la Prensa y la Propaganda y luego crea la Dirección General para la Cinematografía, el Centro Experimental de Cinematografía, los estudios de Cinecittà e inaugura el primer Festival de Cine de Venecia; en Estados Unidos, la política del New Deal, para superar la gran crisis de 1929, auspicia proyectos documentales y de propaganda a través de la Farm Security Administration; en Inglaterra, la General Post Office contrata a John Grierson para desarrollar una importante escuela documental. La censura policiva adopta eficazmente los medios de la industria y la exhibición masiva de imágenes y mensajes de propaganda política: noticieros, documentales o ficción sirven por igual al nacional socialismo, el realismo socialista o al New Deal. “La función de la artillería y de la infantería sería asumida en el futuro por la propaganda”, anunciaba Hitler.²¹ Además, entre los medios de propaganda “la cinematografía è l’arma più forte” (“el cine es el arma más fuerte”), tal como se leía en una gran valla dispuesta en el lugar donde Mussolini inauguraba en 1937 el Instituto Nacional LUCE.²² Durante el período de entreguerras se realizan alianzas entre el Estado y el cine para promover distintas políticas: el ascenso del III Reich, la transformación de la Revolución bolchevique en el régimen estalinista o la superación de la crisis capitalista mediante el New Deal.

De manera simultánea, la televisión se desarrollaba silenciosamente en prototipos no comerciales, con esporádicas emisiones públicas para la coronación del rey Jorge VI, en 1937, o la inauguración de la Exposición Universal de Nueva York, en 1939, además de otros experimentos en Alemania y Japón. No obstante, en 1939, cuando se empiezan a movilizar los ejércitos alemanes y aliados sobre Europa, las emisiones programadas se interrumpieron durante toda la guerra y se reanudaron solo al término de esta. Durante la Segunda Guerra Mundial, la investigación y el desarrollo de la tecnología de la televisión se hace exclusivo de las instituciones militares, utilizando las ondas electromagnéticas como arma o para localizar objetivos enemigos en el radar. Pero la movilización de las masas y los ejércitos se hace mediante la sugestión de las imágenes cinematográficas de propaganda de los Gobiernos de Alemania, Italia, la URSS o los Estados Unidos, además del uso de la fuerza mediante las armas y las medidas policiales. Paul Virilio recuerda de niño haber visto al final de la guerra “la proyección en la gran sala Gaumont Palace, de la célebre serie documental *Por qué luchamos*, de Frank Capra (*Why We Fight*, 1943-44)”,²³ serie propagandística del ejército de los Estados Unidos.

Después de la guerra, entre 1945 y 1960, la televisión se hace pública y empieza a instalarse en los hogares de los países desarrollados. Así como las imágenes públicas y colectivas de los panoramas de 1787 se convertían en individuales en los dioramas de 1829,²⁴ las imágenes en movimiento públicas y colectivas del cine se convierten en públicas e individuales en la televisión de la inmediata posguerra. El espectáculo público se transforma en entretenimiento doméstico y en un producto de consumo sinónimo de prestancia social. Virilio, en *La máquina de visión*, demuestra cómo desde

la Ilustración europea hasta el final del siglo XX, se tiende a desplazar la atención de los espacios públicos hacia las imágenes públicas en ámbitos domésticos, y en ventanas cada vez más portátiles y personales, para ejercer un control social más eficaz. De la vigilancia evidente de los cuerpos en el panóptico de Bentham y de las masas en los espacios públicos del urbanismo de Haussmann, se da paso a un control más sutil de la población, en el lugar de su vida privada a través de la televisión y, de manera más reciente, los computadores y los celulares. La vigilancia de los cuerpos se transforma en control de la población mediante el poder disuasivo del espectáculo televisivo. Debord ve en el cine y la televisión una individualización de la sociedad, un debilitamiento del poder de las masas que conlleva el fracaso de las revoluciones populares a cambio de una confortable ilusión. Pero este “socavamiento del derecho de reunión” se afianza sobre todo a través del uso de la televisión comercial y doméstica. Este uso lleva a pensar que probablemente “la razón de que el espectador no se encuentre en casa en ninguna parte es que el espectáculo está en todas partes”.²⁵

Este cambio de estrategia, que ocurre en la transformación de esta máquina de visión y su relación con el público, es evidente si se comparan las imágenes de las películas realizadas entre 1927 y 1936 con otras realizadas a partir de 1964. En medio siglo se transforma la relación física y corporal entre humanos y máquinas en una relación cerebral y espiritual. La máquina automática se hace autónoma al adquirir cerebro en los ordenadores Alpha 60 de *Alphaville*, de Jean-Luc Godard, y Hal 9000 de *2001*, de Stanley Kubrick, y en los replicantes de la ingeniería genética de *Blade Runner*, de Ridley Scott.²⁶ Ante la máquina pensante, el humano no es solo dominado físicamente, sino también gobernado por las órdenes y “razones” de esta. Los imaginarios de la ciencia ficción abandonan el idilio sansimoniano entre humanos y máquinas —semejante al de la obra de Julio Verne y al de las vanguardias futuristas y constructivistas de comienzos del siglo XX—, para representar la pesadilla expresionista del mundo dominado por una máquina autónoma que se encuentra en el centro de esta gran tecnocracia.²⁷ Aunque la máquina continúe siendo una enemiga de clase, ya no son los obreros los que compiten con la velocidad y fuerza mecánicas, sino los detectives, astronautas y viajeros virtuales quienes se enfrentan a la velocidad del pensamiento mecánico. De este modo, el detective Lemmy Caution confronta la razón instrumental de Alpha 60 con poesía, mientras que el astronauta David Bowman se enfrenta al pensamiento de Hal 9000, más allá de lo que este puede “leer”, introduciéndose en el inmenso cerebro electrónico para desactivarlo, practicando la más fría de las lobotomías kubrickianas. El ser humano ya no es devorado por las máquinas de *Metrópolis* y *Tiempos modernos*, sino que se infiltra en su cerebro para dominarla. La máquina ya no combate físicamente con el cuerpo del humano, sino que ahora lucha mentalmente contra su creador, con su lenguaje, memoria y pensamiento. Estas complejas máquinas de pensamiento amenazan con dominar a la humanidad: Alpha 60 y Hal 9000 emiten discursos orales para relacionarse con los humanos, dándoles órdenes y respuestas. Alpha 60 es una gran voz omnipresente en todo Alphaville para ordenar y gobernar esta metrópolis. Hal 9000 descubre el complot de los astronautas leyendo sus labios a través de un vidrio y así retoma el control de la misión y de la nave Discovery. Tanto el detective Caution como el astronauta Bowman deben escapar a la percepción de las computadoras, para volver a retomar el mando de estas o desactivarlas. Ambos logran introducirse en las laberínticas arquitecturas del sistema central de estos cerebros artificiales, confundiéndolos y huyendo de la nave Discovery y de Alphaville. El detective y el astronauta son máquinas de guerra que buscan interrumpir el funcionamiento del gran aparato de captura que los gobierna.

Estas maquinarias son complejos mecánicos dispuestos como un gran aparato para el control de seres humanos que disponen de aparatos de recepción, como cámaras y micrófonos, que les permiten representar o “leer” el ambiente que las rodea y disponen de aparatos de emisión, con los que responden a los estímulos exteriores, más que con acciones físicas, con pensamiento, lenguaje y órdenes. Receptores, como los micrófonos en las salas de entrevistas de Alpha 60 o la cámara del ojo gran angular de Hal 9000, proveen a estos cerebros de la información necesaria para actuar en

el mundo. También cuentan con sistemas de emisión sonora, que le dan a Alpha 60 su voz fría y mecánica y a Hal 9000 un tono pausado y amable, con los que responden a su entorno, dando órdenes a quienes convierten en sus súbditos: subordinados. Del mismo modo que cada cerebro coordina órganos perceptores de oído o visión, con sus concomitantes reacciones motoras u orales, gracias a una memoria previa o adquirida a través de su misma vida, estos aparatos poseen una serie de información para operar y una base de datos creciente, instaladas por sus ingenieros. En un primer momento, dan sus respuestas mediante el uso de su memoria operativa; posteriormente, suman toda nueva información que les llegue y la guardan en la base de datos, lo que les permite adquirir capacidad de respuesta frente a situaciones no previstas por sus ingenieros. Por ejemplo, las decisiones de Alpha 60 empiezan a prevalecer sobre las de su constructor; Hal 9000 aprende a leer los labios y descubre la conspiración de los astronautas. La acumulación de nuevas experiencias y conocimientos, en una memoria capaz de actualizar estos datos cuando lo requiera, le permite alcanzar la autonomía de acción. Así, estos dos ordenadores se convierten en los grandes paradigmas de la inteligencia artificial que ilustran una temida emergencia de máquinas inteligentes, máquinas y programas que conforman un dispositivo que, como el cinematográfico, buscan la vigilancia o la atención de los individuos y el control social.

Más recientemente, el cine ha imaginado nuevas imágenes de máquinas de visión que devienen en máquinas autónomas: el duelo de un humano cazador de replicantes con una de estas en *Blade Runner*; el *terminator* humanizado que decide salvar un niño en contra de su programación de supervivencia;²⁸ el panorama de una civilización de máquinas construida sobre una civilización humana en *The Matrix* o la aplicación que en *Her*, de Spike Jonze, suple una compañía afectiva, constituyen algunos ejemplos. En ellos se puede observar el miedo obsesivo de los humanos frente al desarrollo de máquinas autónomas, causado no solo por la posibilidad de ser reemplazados en el trabajo, sino por sentirse inferiores con respecto a su poder físico e intelectual. En estas películas, las máquinas circulan entre la sociedad como un humano más, pero poseen la información necesaria para dominarlos. En el duelo final de *Blade Runner*, el replicante abandona la lucha cuando aún la estaba ganando, prefiriendo recitar un poema y escapar de su corporalidad mecánica bajo la forma de una paloma. Como en *Terminator*, de James Cameron, se trata de una serie de replicantes capaces de acciones heroicas que implican su propio sacrificio por amor a la humanidad. ¿Podrán los humanos cazadores de replicantes igualar a estas máquinas en sus virtudes?

Michael Snow diseña en 1971 una máquina de visión casi autónoma, con la que realiza *La Région centrale*, película que escabulle la ficción narrativa, para observar el mundo desde un cuerpo y una conciencia no humanos. Snow instala un dispositivo mecánico electrónico compuesto de un sistema de sensores y programaciones que comanda el movimiento de una cámara y su lente dentro de un mecanismo de rieles y grúas. La cámara se mueve, encuadra y enfoca realizando una mirada a su alrededor sin intervención de la voluntad humana. Snow despoja así a la cámara del gobierno de la visión humana y de su referente de horizontalidad del paisaje, dado por una visión inherente a su cuerpo. De esta manera el mecanismo autómatas filma “la universal interacción de imágenes que varían unas con respecto de otras, sobre todas sus caras y en todas sus partes”,²⁹ siendo la cámara misma una más de estas imágenes que varía su movimiento con respecto a las otras. El resultado del proyecto es una película de 180 minutos, realizada a partir de esta programación en un cerro desértico y deshabitado de Quebec. Deleuze ve en este proyecto la intención de obtener un punto de vista descentrado del cuerpo humano, que pueda tener una imagen del mundo tal como aparecería a cualquier objeto que no tenga ningún conocimiento previo, intención o necesidad sobre él. Tal como Henri Bergson supone que la realidad o la naturaleza obtiene percepciones a través de las imágenes:

Todas esas imágenes obran y reaccionan unas sobre otras en todas sus partes elementales según leyes constantes, que llamo las leyes de la naturaleza, y como la ciencia perfecta de esas leyes

permitiría sin dudas calcular y prever lo que pasará en cada una de esas imágenes, el porvenir de las imágenes debe estar contenido en su presente y no añadirle nada nuevo.³⁰

Se intenta obtener una percepción sin sujeto, lo cual le otorga la facultad de percibir al objeto, una máquina, que, a su vez, nos da su visión objetiva. Snow ha evidenciado tal intención en esta experiencia: se trata de observar la percepción de un objeto o máquina. El cineasta ha declarado su intención de mostrar qué clase de imágenes produciría un *alien*, proveniente del espacio exterior, de la Tierra para llevar de regreso a su casa.³¹ Pero el autor hizo posible que la mirada del extraterrestre fuera más mecánica que orgánica, debido a que el proyecto, antes de fabular con alienígenas, buscaba la diferencia entre la visión humana y la mecánica, entre la percepción del sujeto y la del objeto, entre lo subjetivo y lo objetivo. Si no hubiese mayor diferencia entre ambos mundos, sería necesario indagar, más que por la posible humanización de las máquinas, por la condición mecánica de los seres humanos.

Pero más allá de lo que la primera ciencia ficción o el proyecto de Snow buscaban advertir, la máquina de visión se convirtió en un sutil aparato de control de la sociedad moderna mediante la disuasión y la renuncia a la libertad, más que a través de la fuerza física o del autoritarismo tecnológico. En *Alphaville* se muestra el desarrollo de esta máquina no solo como aparato de vigilancia, sino también como estrategia de disuasión. El Ministerio de Disuasión reemplaza las funciones de un ministerio de defensa, a saber, realizar las ejecuciones de los ciudadanos que se resisten a la disciplina y no sirven al sistema. Una de estas ejecuciones es llevada a cabo en una piscina y evoca los ballets acuáticos de ciertos musicales norteamericanos, de modo tal que el espectáculo sirva como ejemplo. Otra se hace en un teatro donde los condenados son electrocutados mientras ven películas. Estos agudos comentarios de Godard se asemejan a los de su contemporáneo Guy Debord, en su libro *La sociedad del espectáculo*: nos encontramos en una sociedad donde el espectáculo tiene el fin de ocultar la miseria en que se ha convertido la vida misma. La economía de su lógica es mordaz: la ejecución de quienes se oponen al régimen sirve de espectáculo aleccionador para los demás; el producto del trabajo del hombre se convierte en mercancía y en espectáculo de consumo, en un bien ajeno por desear. Todo esto se presenta en el espectáculo como una ficción, es decir, la representación de un mundo que ha dejado de ser real. En virtud de su nombre contradictorio, el Ministerio de la Disuasión recuerda los ministerios de 1984, con los que el Gran Hermano controla la sociedad. La disuasión consiste en distraer, confundir, dividir y hacer olvidar, para lo que no parece haber nada más eficaz que las modernas industrias del espectáculo.

En *Fahrenheit 451* la televisión controla la población a través de la disuasión (si bien no como aparato de vigilancia), hasta el punto en el que quien no tiene antenas receptoras en su casa es identificado como disidente del régimen imperante.³² La mujer del bombero Montag es el estereotipo del ciudadano disciplinado y condicionado por esta sociedad. Ella observa en las grandes pantallas instaladas en su hogar a los presentadores que la invitan a participar en un programa de concurso en donde será la protagonista por un breve instante: será la *star* “por un cuarto de hora” en la sociedad del espectáculo. Andy Warhol había visto la estrategia de esta sociedad al disuadir a los individuos mediante el consumo pasivo de la ilusión de ser únicos. Este deseo postergado es la estrategia de un control que ya no se desgasta vigilando a cada ciudadano, sino que les promete a todos en sus hogares ser exclusivos, promoviendo el individualismo que permite “socavar el derecho a la reunión”. En *Fahrenheit 451*, solo puede resistir este control quien en solitario cultiva la lectura de libros conseguidos sin permiso. En *Alphaville* el único libro permitido es revisado diariamente para borrar de él las nuevas palabras prohibidas. En ambos casos se muestran cómo los mecanismos de control se establecen a partir de consumos codificados. Pero hoy ya se ha implementado el control del ciudadano consumidor mediante los códigos de barras de las tarjetas comerciales que tienden a reemplazar a los *carnets* de identidad. Comentando el concepto de *sociedades disciplinarias*, definido

por Foucault, Deleuze llama la atención sobre la aparición de una nueva forma de *sociedades del control*:

Una ciudad en la que cada uno podía salir de su apartamento, de su casa o barrio, gracias a su tarjeta electrónica (individual) mediante la que iba levantando barreras; pero podría haber días y horas en la que la tarjeta fuera rechazada; lo que importa no es la barrera, sino el ordenador que señala la posición, lícita o ilícita, y produce una modulación universal.³³

En esta ciudad, construida en el mismo territorio de la sociedad disciplinaria, las mercancías y el espectáculo —que tienden a ser lo mismo— sirven más al control que busca el consumo, el entretenimiento y la disuasión, que los espacios donde los cuerpos eran sometidos a la vigilancia y disciplina de la producción.

Deleuze y Guattari numeran tres etapas del desarrollo de las máquinas técnicas: las máquinas de producción de la Primera Revolución Industrial, las máquinas motrices y de traslación y las máquinas cibernéticas o informáticas. Estas se interconectan entre sí y requieren de una relación estrecha y permanente con el ser humano, quien fácilmente deja de ser sujeto y pasa a estar sometido por una máquina, que recuerda a la *megamáquina* de la *esclavitud maquínica*.³⁴

La televisión como aparato de control del trabajador —imagen con la que el cine representó la televisión durante el período de entreguerras— se desarrolló comercialmente como un aparato de disuasión del consumidor. Este cambio permitió un control más sutil e invisible, llevado a cabo por la televisión y el internet, pues los ciudadanos prefieren el control de su tarjeta de crédito antes que el de su productividad. En menos de un siglo, el cine deja de denunciar la vigilancia en los espacios de producción para sospechar del soterrado control por medio del consumo en el espacio doméstico. Y aunque las cámaras no cesan de vigilar los espacios públicos, ahora los espacios privados son inundados por pantallas incesantes que ofrecen las mercancías producidas en las nuevas fábricas. La disposición del panóptico ha girado 180°, ubicando ahora a sus condenados en la torre del vigía para brindarles una inmensa oferta del mismo espectáculo: el del otro en su celda, es decir, la exhibición de la vida privada. Esta es la propuesta de todos los *reality shows* y de Facebook: crear una ilusión y una sutil forma de control que le hace creer a cada uno que es el vigía.

Como la biblioteca de Babel, las ciudades son un conjunto de infinitas celdas, desde donde cada uno ve a los demás tras el cristal de su pantalla, manteniendo la ilusión de elegir libremente entre un centenar de ficciones que no son más que variaciones de la primera: hombres y mujeres encerrados en sus rutinas, ya sea por medio de la publicidad, los seriales, los noticieros o los programas de concursos. Pero la libertad que promueve este espectáculo es la del consumo. La televisión ha traído la exhibición de las mercancías en el escaparate de los pasajes comerciales, aparecidos en 1830 como emblema de la ciudad burguesa, a esta caja de cristal convertida en foco de la vida doméstica, imitando además la cuidadosa iluminación de los productos en las vitrinas. En estas pantallas se presenta todo de igual manera: las mercancías, las ficciones o las noticias. En la *Sociedad del espectáculo*, Debord muestra cómo la máquina de visión se transforma en aparato de control gracias a la inversión de la disposición espacial del panóptico: no es posible ver a quién vigila, pero la exhibición de las mercancías impone el control mediante la disuasión que ella misma genera. Por medio de la pantalla, todo adquiere el mismo valor: la publicidad y la noticia trágica, el simulacro de vidas privadas y la real vida política. Se ha querido ver en ella “el órgano más democrático de las sociedades democráticas”, donde “nunca antes tantos ciudadanos participaron en la vida pública, fueron informados, se expresaron y votaron de manera tan igualitaria”.³⁵ Pero esto no es más que publicidad de la televisión, donde reina la demanda mercantil antes que la discusión de ideas.

Siguiendo el símil de Debray, ya no estamos en el ágora de Atenas, sino en la de Cartago. La verdadera democracia conlleva la alfabetización necesaria para confrontar ideas, argumentos y propuestas, más que la seducción mediante la imagen de políticos asesorados por publicistas. En la televisión, la política se ha convertido en publicidad y mercancía, congraciándose con las masas al

evitar el filtro de la alfabetización. Los estadistas han creado sus propios espacios televisivos dirigidos y presentados por ellos mismos. De esta manera, presidentes como Álvaro Uribe o Hugo Chávez presentaban los consejos comunitarios o Aló Presidente. A pesar de esto, se han hecho esfuerzos por crear documentales a partir de archivos de televisión que denuncian la manipulación política de los medios. Un ejemplo de esto podría ser *Videograma de una revolución*, acerca de la revolución contra Nicolae Ceaușescu, o *La revolución no será transmitida*, sobre el intento golpista a Chávez.³⁶

Es necesario hacer justicia con la televisión, pues el uso social que le han impuesto los Estados y el mercado impide ver todas sus posibilidades creativas y expresivas. El cine siempre ha sido valorado por sus obras más importantes, y la televisión por su producción habitual. Así, la historia del cine se juzga por sus grandes alcances artísticos y la televisión por su servicio, su mercado o su forma de control social. Reconociendo esta falencia, Arlindo Machado realiza una lista de “los treinta programas más importantes de la historia de la televisión”,³⁷ entre los que se incluyen trabajos de cineastas como Rossellini, Bergman, Godard, Fassbinder o Greenaway; de reconocidos realizadores de televisión, como Ernie Kovacs o Jean-Christophe Averty, y de experimentadores en los nuevos medios, como Nam June Paik o Zbigniew Rybczyński. Esta lista demuestra la potencia creativa de un medio sometido como ningún otro a servir los intereses políticos y económicos de las sociedades imperantes. Hoy, las series que circulan en internet y se transmiten a través de dispositivos como pantallas de computadores o celulares cumplen cabalmente con el propósito de la sociedad del espectáculo y la disuasión: suspender el tiempo y los actos de sus espectadores, mantenerlos bajo control a través de una mirada que se ha invertido y ya no recae sobre ellos, sino que son estos los que creen tener el dominio en la mirada.

Notas

1. *Aelita* (1924), de Iacov Protazanov; *Metrópolis* (1927), de Fritz Lang; *La multitud* (*The Crowd*, 1928), de King Vidor; *A nosotros la libertad* (*À nous la liberté*, 1931), de René Clair, y *Tiempos modernos* (*Modern Times*, 1936), de Charles Chaplin.
2. Jeremy Bentham da a conocer su diseño del panóptico a finales del siglo XVIII.
3. Michel Foucault, *Vigilar y castigar* (México: Siglo XXI, 1989), 141.
4. *Ibíd.*, 204.
5. *Ibíd.*, 205.
6. *Ibíd.*, 203.
7. Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo, estudios sobre cine 2* (Barcelona: Paidós, 1987), 13.
8. La oficina del jefe de *Metrópolis* está en un alto mirador con máquinas y pantallas para vigilar y controlar a los obreros y a los datos actualizados de la producción de esta gran máquina-ciudad. En *Tiempos modernos*, la televisión permite vigilar a sus trabajadores, acercándose incluso a espacios de privacidad, como el baño, donde la imagen en directo del jefe observa a sus asalariados.
9. Así lo muestra la ilustración de Harou-Romain para un proyecto de penitenciaria en 1840, escogida por Foucault para su libro *Vigilar y castigar* (lámina 21).
10. Este afiche fue diseñado por James Montgomery.
11. Véase Gilles Deleuze y Félix Guattari “Aparato de captura”, en *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (Valencia: Pre-Textos, 1994), 461-462.
12. Juan N. García-Nieto, *Tiempos modernos. El control capitalista y la respuesta obrera* (Barcelona: Laia, 1975), 10.
13. Deleuze y Guattari, *Mil mesetas...*, 462.
14. Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos I* (Buenos Aires: Taurus, 1989), 55-57.
15. Foucault, *Vigilar y castigar*, 204.
16. Walter Benjamin, “París, capital del siglo XIX”, en *Poesía y capitalismo. Iluminaciones 2* (Madrid: Taurus, 1980), 171-190.
17. Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire* (Bogotá: Siglo XXI, 1988).

18. Walter Benjamin, *El libro de los pasajes* (Madrid: Akal, 2005), 152.
19. Movimiento político y artístico de los años cincuenta y sesenta liderado por Guy Debord.
20. *Obreros saliendo de la fábrica* (*Arbeiter verlassen die Fabrik*), Harun Farocki, Harun Farocki Filmproduktion, 1995, video, instalación.
21. Citado por Paul Virilio, *La máquina de visión* (Madrid: Cátedra, 1989), 71.
22. Tomado de una fotografía anónima publicada en Jean-Claude Lemagny y André Rouillé, *Historia de la fotografía* (Turín: Alcor, 1988), 136.
23. *Ibíd.*, 68.
24. *Ibíd.*, 55-57.
25. Guy Debord, *La sociedad del espectáculo* (Madrid: Pre-Textos, 1999), 49, 174.
26. *Alphaville* (1964), de Jean-Luc Godard; *2001: A Space Odyssey* (1968), de Stanley Kubrick, basado en un relato de Arthur C. Clarke, y *Blade Runner* (1982), de Ridley Scott, basado en un relato de Philip Dick.
27. Transformación evidente desde *Metrópolis* hasta *The Matrix* (1999), de las hermanas Wachowski.
28. Nos referimos acá a *Terminator 2* (1991), de James Cameron, película basada en un relato de Philip Dick.
29. Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1* (Barcelona: Paidós, 1984), 127.
30. Henri Bergson, *Materia y memoria* (Buenos Aires: Cactus, 2006), 33.
31. *Movie Database (IMDb)*, <http://www.imdb.com/title/tt0130232/>
32. *Fahrenheit 451* (1964), de François Truffaut, está basada en el libro homónimo de Ray Bradbury.
33. Gilles Deleuze, *Conversaciones 1972-1990* (Valencia: Pre-Textos, 2006), 154.
34. Gilles Deleuze y Félix Guattari, “Aparato de captura”, en *Mil mesetas...*, 461-465.
35. Dominique Wolton, citado en Régis Debray, *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente* (Barcelona: Paidós, 1994), 279.
36. Harun Farocki, *Videogramme einer Revolution*, 1992, video, 106 minutos; Kim Bartley y Donnacha O’Briain, *La revolución no será transmitida*, 2003, documental, 74 minutos.
37. Arlindo Machado, “Televisión: una cuestión de repertorio”, en *El paisaje mediático. Sobre el desafío de las poéticas tecnológicas* (Manizales: Editorial Universidad de Caldas, 2002), 250-256.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.