



[PID 3140](#)

Siglo XX: desmitificación y crisis de la razón instrumental, el nacimiento de la biopolítica y sociedades de control a través de la literatura y el cine

Martín Ignacio Maldonado; Mirta Artemia Giaccaglia; María del Pilar López; Paola Natalia Barzola; Luis Sebastián Rossi

AUTORA: Facultad de Ciencias de la Educación. Universidad Nacional de Entre Ríos. (3100) Paraná, Entre Ríos.

CONTACTO: maldonadom@uner.edu.ar

Resumen

En este artículo nos proponemos exponer los resultados de la investigación "Una aproximación al estudio de la Historia de las Ideas desde la literatura y el cine". Como hace manifiesto el título, hemos desarrollado una indagación exploratoria en torno a la relación entre la historia, el cine y la literatura. Esta indagación se focalizó en diferentes temáticas del Programa de la asignatura Historia de la Ideas de la Licenciatura en Ciencias de la Educación (FCE-UNER), las cuales fueron trabajadas desde una serie de soportes literarios y filmicos. Además, se profundizó en las perspectivas teóricas que han conceptualizado fuertemente la dimensión narrativa de la historia. En tal sentido, el artículo se focaliza en los resultados alcanzados alrededor de las temáticas vinculadas al siglo XX.

1. Introducción

En nuestra investigación hemos abordado algunos tópicos de la historia de las ideas desde diversos soportes ficcionales dentro de la literatura y el cine tratando de exhibir las claves que aportan para su conocimiento, más allá de los aportes de las perspectivas tradicionales y la ciencia histórica. Ahora bien, no se trató de ponderar estos soportes ficcionales en detrimento de la ciencia histórica sino de generar planos de análisis que, al establecer vínculos entre ambos registros, permitan ver que el relato histórico es una forma particular de narración, una trama que se instituye al tempo que construye sentidos, articulada con otras prácticas sociales, entre las cuales, la esfera del arte tiene un papel importante. Nuestra perspectiva es la de una historia, no a la manera tradicional, sino crítica, como registro del carácter abierto del pensamiento, articulada transdisciplinariamente con la filosofía y las ciencias sociales.

Dado que la investigación ha indagado algunas perspectivas teóricas que han reflexionado conceptualmente sobre la relación entre el relato histórico y otras prácticas culturales como la literatura y el cine, en el segundo apartado, Historia, cine y literatura: una conceptualización necesaria, recorreremos las principales articulaciones de esos campos. Así, desde esta perspectiva acerca de la representación del pasado entendida como narración, el cine y a la literatura constituyen instrumentos válidos para explicar y dar cuenta de las ideas y los procesos históricos, de un modo distinto a la ciencia histórica o historia académica. Transitaremos así la construcción del mundo moderno con las herramientas y recursos que nos aportan significativas producciones artísticas dentro del ámbito de la literatura y el cine, entrecruzándolas con el discurso de las ciencias sociales y la filosofía. Una narración inventada, como una novela o un film, puede tener valor cognoscitivo, no porque es inventada sino a partir de “por qué” fue inventada. En tanto la creación de mundos imaginarios dice algo del orden de la verdad (siempre parcial, provisoria y en perspectiva) y sobre el mundo real que no necesariamente se reduce a la parcialidad de un escritor o director de cine. La figura del autor es una función socialmente mediada que, como, entre otros, ha señalado ampliamente Michel Foucault (1970), no se recorta en el individuo sino que se materializa a través de disposiciones objetivas que intervienen en la producción de sus enunciados. El siglo XX puede ser visto como un laboratorio de entrecruzamiento entre la representación histórica y la producción de discursividades ficcionales. Estas discursividades han intervenido en la configuración de la imagen histórica que se instituye sobre el devenir de dicho siglo.

Partiendo de esta premisa de la historia como una forma particular de narración, se focalizaron distintas temáticas del Programa de la cátedra de Historia de las Ideas de la Licenciatura en Ciencias de la Educación, las cuales fueron trabajadas desde el análisis de distintas obras literarias y fílmicas. Trabajaremos, en el primer apartado de la tercera sección, El siglo XX a través del cruce entre la historia, el cine y literatura, con dos filmes: *El huevo de la serpiente* de Ingmar Bergman y el documental *Noche y niebla* de Alan Resnais. Partiremos de la hipótesis de que se trata de dos intentos complejos de reconstrucciones de mundos posibles. Por una lado, el mundo de la Alemania luego de la Gran Guerra. Escenario en que el espíritu de algunos de sus hombres (como el Abel de Bergman) conjura la llegada del nazismo y la dialéctica de la razón ilustrada, bajo la forma de profundos sentimientos humanos como la angustia y el nihilismo. En *Noche y niebla* veremos una síntesis del ascenso de los nazis al poder y la puesta en marcha de su “maquinaria”, aunque detrás de esa aparente recapitulación documental, se esconderá, una búsqueda estética de Resnais que intentará (re)construir memoria de las aberraciones humanas más profundas. Con ello señalaremos un desafío a nuestra idea de historia que evidenciará la pregunta sobre qué realidad se reconstruye.

En el segundo apartado de la última sección, nos trasladaremos al corazón de las sociedades disciplinarias cuya extrapolación, remedo y aberración tratamos en la sección precedente. Para presentar y analizar el modelo de producción de subjetividad que plantean los dispositivos disciplinarios, nos enfocaremos en algunos pasajes de la película *The Wall* (1982) de Alan Parker, y en la novela *Un*

mundo feliz, de Aldous Huxley. Recorreremos el primer film a través de críticas al sistema educativo y la institución de la familia, destacando las consecuencias en los más jóvenes que forman parte de este sistema. No obstante, en ambas obras se augura una formación naciente. Es que, como sostenía Deleuze, tras el análisis genealógico foucaultiano el diagnóstico u ontología de nosotros mismo auguraba un desplazamiento en las formaciones de poder. Se trata de una nueva formación de poder que pone en el centro al control entrevisto en algunos escritos de William Burroughs y en algunas obras de ciencia ficción como *Los Mercaderes del Espacio* de Pohl y Kornbluth. A partir del autor de *Naked Lunch* estudiaremos las modificaciones en los regímenes de signos, lo enunciado, y de los *phyla* maquínicos, lo visible, postulados en los escritos deleuzo-guattarianos sobre la evolución ecuménica del capitalismo. Veremos, por tanto, levantarse un conjunto de dispositivos/agenciamientos que tipifican estas nuevas formaciones, y en particular nos detendremos en aquellos que, sintomáticamente, tanto Burroughs como los post-operaistas italianos supieron señalar como paradigmáticos: los microagenciamientos massmediáticos.

2. Historia, cine y literatura: una conceptualización necesaria

A lo largo de nuestra investigación nos encontramos con un abanico de vertientes conceptuales que han reflexionado sobre el modo de abordaje, la vinculación y las zonas de articulación entre la historia y otras manifestaciones del campo intelectual. Sin ser los únicos posibles, nuestro trabajo se focalizó en dos ejes de vinculación. Por un lado, a través de las definiciones de los historiadores Arthur Danto (1989) y Hayden White (2010) nos detuvimos en un plano de vinculación a partir del estudio de la dimensión significativa inherente a todo discurso histórico, dimensión que pone sobre relieve los diversos planos temporales que toda representación histórica supone independientemente del soporte y el campo cultural –sea este el campo literario o el cine– en el que se materialice. Tanto la idea de *oración narrativa* (Danto) como de *causalidad figural* (White) exhiben la importancia tanto del pasado indagado como del presente histórico desde donde se ejerce la indagación. Por el otro, a través de los aportes de Robert Rosenstone (1995), Marc Ferro (1991, 1985) y Pierre Sorlin (1989) se abre una perspectiva de análisis de la articulación entre la historia y el cine que no supone, para la primera, la idea de simple acceso inmediato al pasado ni, para el segundo, una mera dramatización integrada por elementos decorativos. Las películas históricas no solo reproducen el saber histórico construido en otro lado (en la academia), sino que construyen y forman parte de la institución del relato histórico.

2.1. Oraciones narrativas y causalidad figural

La indagación de la dimensión significativa del discurso histórico intenta señalar la particular estructura que gobierna la representación del pasado. La reflexión de Arthur Danto sobre las formas de construir el relato histórico parte de una crítica de la filosofía de la historia clásica; es decir, de la filosofía de la historia sustantiva que se coronó a finales del siglo XIX en las figuras Marx y Hegel. Danto se distancia de esta formación al señalar que esta filosofía sustantiva no toma en cuenta debidamente el contexto significativo posterior que, sin embargo, es desde donde adquiere sentido el pasado:

Los historiadores describen algunos acontecimientos del pasado mediante referencia a otros acontecimientos futuros respecto a los primeros, pero pasados para el historiador, mientras que los filósofos de la historia describen ciertos acontecimientos del pasado mediante referencia a otros acontecimientos, como al historiador mismo. Y quiero mantener que no podemos disponer de un punto de partida cognitivo que haga posible esa actividad. Argumentaré que la forma de organizar los acontecimientos, que es esencial en la historia, no admite una proyección sobre el futuro y, en este sentido, las estructuras, de acuerdo con las cuales se efectuarán estas organi-

zaciones, no son como teorías científicas. En parte, esto se debe al hecho de que la significación histórica está conectada con a la significación no histórica y que esta última varía con los cambios en los intereses de los seres humanos. Los relatos que los historiadores cuentan han de ser relativos únicamente a su localización temporal, sino también a los intereses no históricos que tienen como seres humanos. Si estoy en lo cierto, existe un factor imprescindible de la convención y de arbitrariedad en la descripción histórica, el cual hace extremadamente difícil, si no imposible, hablar, como quiere el filósofo sustantivo de la historia, del único relato de la historia en su totalidad o, a este respecto, del único relato de cualquier conjunto de acontecimientos. (Danto, 1989: 51).

Como muestra el extracto anterior, la preocupación de Danto está en el modo por el cual la no consideración de los planos temporales que supone toda historización ha hecho posible esos grandes relatos globales y únicos que sostiene la filosofía de la historia. El peso significativo de un acontecimiento, señala el autor, debe ser descrito apuntando no solamente al pasado sino a otros hechos que —si bien posteriores a este— son anteriores a la labor del historiador. Para Danto, esto marca una evidencia: la estructura particular del discurso histórico articula significativamente diferentes planos temporales. El arquetipo de esta estructura es lo que el historiador estadounidense busca conocer a través de la indagación de las oraciones narrativas.

Partiendo de un artilugio hipotético es posible acceder a esta estructura particular. Si se supone la posibilidad de la existencia de un Cronista Ideal (C.I.) que logra registrar todo lo que ha ocurrido, en el mismo momento en el que está ocurriendo, es decir, que brindar una descripción completa del pasado, la pregunta es: ¿es este Cronista Ideal lo que garantiza el acceso al conocimiento de la historia? La respuesta es negativa. La construcción de la historia no está fundada solo en el registro del pasado; la distancia desde la cual se indaga el pasado es importante. El C.I. tiene la capacidad de registro de cuanto haya sucedido, pero no logra acceder al conocimiento del pasado ya que este conocimiento está mediado por diversos diferentes momentos históricos. La verdad de un acontecimiento sólo puede ser conocida después que el este haya tenido lugar; incluso mucho después, como ocurre en los procesos de larga duración descritos por Fernand Braudel. Al C. I., en tanto cronista testigo, le falta esta perspectiva que solo le brinda el conocimiento del futuro. Pero incluso la tarea del historiador tiene que ser sopesada a partir de esta falta de perspectiva que el desconocimiento del futuro implica. Es por esto que las oraciones narrativas permiten explicar la estructura temporal sobre la que se establece el conocimiento histórico:

El mismo acontecimiento puede ciertamente ser constituyente de cualquier número de estructuras temporales diferentes: A puede ser elegido con cualquier cantidad de colecciones de acontecimientos, disjuntas a no ser por eso, en distintas totalidades temporales. Por lo tanto, nuestra descripción de A puede variar consecuentemente a medida que lo agrupemos con colecciones diferentes de acontecimientos en diferentes estructuras temporales. Así, describir A con una oración narrativa —relacionarlo con algún acontecimiento posterior A'— es lo mismo que situar A y A' en la misma estructura temporal. Pero no se puede establecer ningún límite a priori en la cantidad de oraciones narrativas diferentes, cada una de la cuales describe con verdad A, y, por lo tanto, no se puede establecer ningún límite al número de estructuras temporales diferentes, dentro de las cuales la organización histórica del pasado colocará A. (Danto, 1989: 135).

La *filosofía analítica de la historia* es la perspectiva teórica que Danto aporta como modo de análisis de esta particular estructura del discurso histórico. La labor del historiador no está dada solo por la descripción lo más detallada posible de aquello que ha ocurrido en el pasado. Es necesario poner en

evidencia que todo discurso histórico se materializa en un contexto significativo que tanto lo describe como lo conjura, obnubilando aristas, dimensiones y detalles que, en otros contextos, en el futuro o con otras herramientas, pueden ser revelados. “El mismo acontecimiento tendrá una significación diferente de acuerdo con el relato en que se sitúa o, dicho de otro modo, de acuerdo con qué diferentes conjuntos de acontecimientos posteriores pueda estar conectado. Los relatos constituyen el contexto natural donde los acontecimientos adquieren una significación histórica.” (Danto; 1989: 45).

Ahora bien, ¿la afirmación de esta estructura implica una suerte de relativismo a ultranza? ¿todo conocimiento histórico es válido solo en la precariedad de su desconocimiento del futuro? La respuesta vuelve a ser negativa. Hay una dinámica particular de vinculación entre presente y pasado. Si nos concentramos en la propuesta de otro historiador estadounidense, Hyden White, y, particularmente, en su noción de causalidad figural, podemos ver algunos elementos de esta dinámica. La relación histórica por la que se vinculan dos hechos temporales heterogéneos se establece a través de una consumación: un acontecimiento es tal en tanto consumación y cumplimiento de un hecho previo. Este cumplimiento del que habla White no se traduce en una relación lógico-causal sino en un vínculo estético-genealógico:

Un acontecimiento histórico dado puede ser visto como el cumplimiento de un acontecimiento anterior aparentemente ajeno y sin relación, cuando los agentes responsables de la ocurrencia del último evento lo vinculan “genealógicamente” al primero. El nexo entre acontecimientos históricos de este tipo no es ni causal ni genético. (White; 2010: 36).

Un ejemplo de esta causalidad figural y de la singular vinculación por consumación que supone es la forma en que la cultura renacentista recupera y se apropia de la Antigüedad greco-latina. La consumación es una operación de retrospectiva estética a través de la que agentes históricos en el Renacimiento se relaciona con la antigüedad. Esta apropiación que estiliza un momento histórico pretérito, a su vez lo estiliza, lo reinterpreta y pondera, lo transforma en función de las prerrogativas de su propio contexto histórico y social. Los relatos ficcionales como las novelas o los films no abren una ventana hacia esta otra dimensión del relato histórico. Nos ayudan a ver cómo se efectúa la apropiación del pasado, cómo se lo estiliza y reinterpreta desde el presente.

A través del análisis de *Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf y de *Si esto es un hombre* de Primo Levi, White argumenta que los relatos ficcionales evocan detalles del pasado que la referencialidad de la información documental no puede representar. Cuestionar la veracidad documental de películas y novelas, esgrimir el supuesto relativismo que supone considerarlos como documentos históricos supone una concepción realista y referencial de la práctica historiográfica. La causalidad figural va más allá de esta concepción realista. “Como la novela histórica (*historical novel*), el film histórico llama la atención en la medida en que es un constructo o una representación “modelada” (*shaped*) de la realidad que los historiadores preferiríamos considerar ser “encontrada” en los acontecimientos mismos o, si no allí, entonces al menos en los “hechos” (“*facts*”) que han sido establecidos por la investigación de los historiadores sobre los registros del pasado.” (White; 2010: 36). La investigación histórica académica tampoco deja de ser una construcción, la materialización de esta recuperación del pasado que pasa a través del tamiz de los géneros discursivos académicos y de los modos de comunicación propios de un campo social. No hay diferencia entre un tipo de abordaje realista y referencial y otro ficcional antirealista. La evocación de lo acaecido es una operación estético-retrospectiva que construye una figura del pasado a través de diversos soportes materiales, como la imagen, el sonido y la lengua escrita, y en virtud de diversos campos sociales.

2.3. Las películas históricas: tres reflexiones sobre el vínculo entre la historia y el cine

Si la investigación de la causalidad figural y las estructuras de la narratividad ponen en un mismo plano las formas de evocar el pasado más allá de los soportes y los campos sociales desde donde esta evocación se realiza, existen otras vías de análisis que se especifican en la relación entre el cine y la historia. ¿Qué ocurre con las películas históricas? ¿Son una simple dramatización de lo escrito por la historia académicamente configurada? ¿Existe algo así como una visión fílmica de la historia? Estas preguntas han sido respondidas por algunos de los historiadores académicos que han indagado con más ahínco esta relación un tanto compleja entre la historia y el cine. A través del estudio de algunos planteos de Robert Rosenstone (1995), Marc Ferro (1991, 1985) y Pierre Sorlin (1989), hemos podido ver que, independientemente de sus diferencias teóricas, sus planteos –más que una metodología legítima o un abanico de conceptos que cristalizan un modo de abordaje específico– muestran que un campo fértil para la innovación temática y epistemológica se abre detrás de esta relación.

En el caso de Rosenstone esta cuestión se vincula con lo que denomina las películas históricas postmodernas (*postmodern history films*). Este historiador estadounidense estudió la relación entre la historia como disciplina académica y el cine analizando la forma en que la trama de las películas da cuenta del pasado, centrándose, de este modo, en las películas históricas. Estas se han distinguido tradicionalmente en dos categorías: dramas (ficción) y documental. La institucionalización de estas categorías, si bien responde a la dinámica de la industria cultural, no deja de tener basamentos en la historia académica ya que el modo de recreación del pasado que ambas generan emula cierto realismo que las inscribe subsidiariamente en las disposiciones de la historia académica. Este realismo trata de abrir una ventana al pasado, apoyado en un efecto de sentido de imparcialidad y objetividad, disimulando el hecho de estar ejerciendo un recorte sobre lo acaecido. Pero Rosenstone intenta delimitar categorialmente otro tipo de abordaje fílmico de la historia, haciendo foco en un tipo particular de producción cinematográfica que no esquiva el hecho de ser una versión, un recorte, un trabajo ideológico que indaga el pasado desde un presente cargado de valoración. De esta delimitación surge la noción de películas históricas postmodernas:

En algún lugar entre la ficción y el documental, las películas postmodernas utilizan las capacidades únicas de los medios de comunicación para crear una multiplicidad de significados. Estos trabajos no intentan, como es característico de la ficción y del documental, recrear el pasado de manera realista. En su lugar, lo focalizan y juegan con este, planteando interrogantes sobre las pruebas documentales de la que depende nuestro conocimiento del pasado, interactuando creativamente con estas pruebas. (Rosenstone; 1995: 5).

Para ejemplificar este tipo de película histórica, Rosenstone analiza *Walker* (1987), de Alex Cox. Esta película se centra en la vida de William Walker (1824-1860), un personaje de la historia bastante particular de la historia estadounidense. Tras comandar una rebelión en Nicaragua, Walker es proclamado presidente de ese país. Más allá de cómo narra los detalles de la vida del personaje, lo que caracteriza a este tipo de películas es la exhibición del presente histórico desde donde se lleva a cabo la recreación del pasado. La inclusión de escenas con los soldados que beben Coca-cola, fuman cigarrillos Marlboro y se trasladan en helicópteros y la aparición del propio Walker en medios de comunicación estadounidenses contemporáneos (*Newsweek* o el *New York Times*) establece un diálogo entre el presente y el pasado que se aleja definitivamente del realismo de las ficciones y los documentales clásicos:

Walker nos advierte, en primer lugar, que las verdades históricas que nos trae no deben ser tomadas como si fueran la realidad, y sugiere que la reconstrucción literal del pasado no está en juego en este o en cualquier comprensión histórica. Lo que debe importar, la película sugiere, es

la seriedad de las preguntas y respuestas, más que la forma o el medio, cómo interrogamos el significado del pasado (Rosenstone; 1995: 151).

Las películas históricas postmodernas se separan de las convenciones que se han establecido para la narración de un hecho histórico con medios audiovisuales. Para Marc Ferro, en todo caso, la cuestión importante es saber si existe una visión filmica de la historia. No una forma de narrar la historia con medios audiovisuales sino un tipo de historización que solo puede ser ejercida desde la trama cinematográfica. Se trata, entonces, de saber si el cine colabora en la formación de la conciencia de la historia. Para este historiador francés, las películas históricas tienen la capacidad de narrar lo que él denomina *contra-historias*, es decir, focos históricos que han permanecido en silencios (como la vida de los humildes o de los oprimidos) y que han sido negados por la historia oficial.

Ferro distingue las películas históricas en tres tipos: las que reproducen estereotipos ideológicos, donde los vínculos con los acontecimientos sociales quedan desdibujados; las que reconstruyen completamente un análisis a partir de procedimientos puramente cinematográficos (como en *La Huelga* de Eisenstein (1924) que transcribe filmicamente el análisis marxista de un modo de producción capitalista previo a la revolución de 1917) y, finalmente, aquellas en donde hay un análisis original del funcionamiento histórico y social mediante medios propiamente cinematográficos. En esta tercera categoría, se encuentra *M* (1931) donde Fritz Lang disecciona el funcionamiento de la sociedad alemana durante la República de Weimar y el ascenso del nazismo. Esto se logra, por la exhibición de hechos triviales como un hombre que viola y mata, una serie de persecuciones políticas, la pobreza, las tramas de los gánsteres y el papel de las mujeres, que en sí mismos no son históricos, pero “cuya exactitud permite hacer historia” (Ferro, 1991). El carácter histórico es así independiente a la vez del género cinematográfico y de la época en la que se sitúa. Un film sobre el presente puede analizar el pasado.

Ferro se concentra en esta última categoría. Señala que hay películas que encarnan *contra-historias* y que, en alguna medida, son agentes de la historia. El film sobre el presente constituye una obra de historia o mejor de *contra-historia*, puesto que una “ficción o imagen son sobrepajadas siempre por su contenido” (Ferro, 1985:96). Las películas agrícolas (como las de Ronald Hubscher de 1930) donde el encuadre sistemático de las manos, de las etapas de creación del viñedo, responden a la voluntad de subrayar la maestría del gesto. Existen filmes con la voluntad explícita de develar los funcionamientos ocultos de una sociedad (los aspectos visibles constituyen los elementos de la historia tradicional). Estos, como en el caso de *M*, alcanzan la realización de una obra de *contra-historia* que señala contra ella todos los sistemas institucionales que pretenden capturarlos. “Es verdad que hoy el film constituye una forma privilegiada de la *contra-historia*; una forma más que un foco. [...] el film con pequeños medios que, en ciertos casos, permite a un grupo “tomar la palabra”. ” (Ferro, 1985:97).

Los grandes films de la *contra-historia* provienen de sociedades donde el régimen político regula fuertemente el discurso histórico y donde para expresarse, esta debe tomar la forma cinematográfica. En la filmografía soviética prohibida o en micro-organizaciones como el cine feminista, el de los inmigrantes, los cines de regiones particulares como la campaña francesa, Ferro encuentra focos de *contra-historia*, tipos de visiones de la historia que desbordan la historia oficial. O en casos, como las producciones del África negra, donde la historia oficial ha omitido escribir sobre las desdichas perpetradas por la colonización, como la trata de esclavos musulmana, aparecieron cineastas como Sembène Ousmane que retratan el totalitarismo del Islam. Otras *contra-historias filmicas aparecen* en América Latina (*La Sangre del Cóndor* de Jorge Sanjinés de 1969) y en los nativos americanos en EE.UU.

Ante estos focos de *contra-historia* la pregunta que surge es ¿cómo aprehenderlos en las tramas audiovisuales? ¿Cómo elaborar una reflexión histórica que parta de la materialidad audiovisual del cine? Pierre Sorlin ofrece algunas indicaciones. El análisis sociohistórico de los productos audiovisuales debe constituirse, en su particular visión, como un enfoque de las reglas y los principios, socialmente deter-

minados, en función de los cuales estos se han producido y distribuido en una época cultural dada. En el marco relativamente estrecho de las perspectivas de expresión y de comunicación en cierta época, intervienen permanentemente modificaciones, desplazamientos, revaluaciones. Estos, modifican, a su vez, las prácticas cinematográficas. Las películas son prácticas significantes y tienen que ser estudiadas focalizando sus mecanismos y su funcionamiento en relación con la configuración ideológica y el medio social en el cual se insertan. La semiótica y la sociología son de suma importancia para plantear modos posibles de articulación entre las expresiones ideológicas y campos sociales.

El cine tiene que ser comprendido como una práctica cultural, como un trabajo que supone el dominio de medios técnicos específicos que se inscriben en un conjunto social mayor que regula modos de uso e instituye los grupos especializados (productores, camarógrafos, director, guionista, etc.). Pero especialmente, las producciones cinematográficas en su materialidad y sentido es el producto de esta práctica cultural donde un objeto es fabricado gracias a la combinación de diversos materiales y al encadenamiento de cierta sucesión de operaciones realizadas por un agente social (que el autor denomina como “conjunto social de producción”) en articulación y tensión con otros conjuntos sociales que condicionan y absorben su producción. Esta tensión se entabla en el orden de la mentalidad. La mentalidad es la manera en que un grupo socialmente limitado, los cineastas, percibe su posición en la sociedad y organiza su propia acción en función de los límites que le son impuestos. Esta elaboración conceptual trata de superar la explicación del cine que se enfoca solo en las condiciones económicas y, a su vez, renunciar a limitarse a “las intenciones” o la biografía de los “autores” como el origen del particular punto de vista que encierra una película. La noción de conjunto social de producción tiene por objetivo considerar la producción cinematográfica en el conjunto de las relaciones que se establecen con los espectadores-clientes y con el resto de la sociedad en que ocupa un lugar. Finalmente, para Sorlin el interés por la relación entre el cine y la historia no consiste en ver si el primero tiene “un sentido” histórico, sino en constituir un aporte para múltiples líneas de sentido. No existe una significación inherente a las películas; más bien son las hipótesis de la investigación histórica las que permiten descubrir ciertos conjuntos significativos en sus tramas.

3. El siglo XX a través del cruce entre la historia, el cine y literatura

3.1. La historia (re)construida

Siegfried Kracauer fue tal vez quien planteó por primera vez la posibilidad de conocer aspectos y características de una sociedad a partir del minucioso análisis fílmico. Su libro *De Caligari a Hitler* publicado en 1946, intenta desentrañar el ascenso del Tercer Reich al poder a partir de los efectos y repercusiones del devenir del cine sobre la población alemana. Su obra marca el inicio de debates teóricos sobre los límites y posibilidades del cine, sobre su capacidad de reflejar o en cambio, representar la realidad.

Este apartado, centrado durante el periodo bélico del siglo XX, pretende a partir de dos recursos fílmicos distintos como la película *El huevo de la serpiente* de Ingmar Bergman y el documental *Noche y niebla* de Alan Resnais, enfatizar cómo ambos materiales se posicionan en tanto construcciones culturales, que no reniegan de sus limitaciones, como tampoco persiguen erigirse en reflejo de la realidad ni ambicionar con una objetividad etérea, sino que en cambio, hacen evidente su (re)construcción para sobrepasar sus márgenes y reactualizar su producción de sentidos, sin a pesar de ello, perder su validez como recursos de inteligibilidad histórica.

3.1.1. Encuentro de mundos posibles

Luego de la Primera Guerra Mundial, la derrotada Alemania queda a merced de los vencedores. El Tratado de Versalles la había condenado a una situación económica desgarradora. Los millones a pagar en oro la llevan a un proceso hiperinflacionario que arruinó su sistema financiero: “*Un paquete de ciga-*

rrillos cuesta 4 billones de marcos” dice Abel Rosenberg, protagonista de *El huevo de la serpiente* de Ingmar Bergman. El desastre económico tuvo como resultado, además, una gran inestabilidad política. Acosada por la infame pobreza, se multiplicaron los intentos de golpe de estado por parte de la extrema izquierda y extrema derecha. El caos económico y la desocupación, incrementaron el descontento social e influyeron en la desestabilización de la todavía reciente República de Weimar. A las múltiples dificultades en las que cayó el pueblo germano se sumó el exacerbado autoritarismo del gobierno que apoyó sin tapujos, al antisemitismo y la discriminación.

Éstas son al menos, algunas de las cuestiones que intenta figurar Bergman en su extrovertido film de 1977. *El huevo de la serpiente* tuvo rápidamente una excelente acogida entre el público y no tardó en convertirse en una película de vanguardia para la época. Su trama siempre expectante, se mezcla con el azar de los tiempos de crisis. La letanía con que brota el suspenso se hace presente en la primera escena: Abel Rosenberg, un trapecista de circo residente en la Alemania de entre guerras, se encuentra con el extraño suicidio de su hermano. Entre la angustia y la apatía, decide buscar a Manuela, su antigua cuñada, con la que comenzará una extraña relación. Sin la típica pretensión de un alma abatida por el dolor que busca respuestas, Abel vive entre cabarets y el letargo de un hombre desempleado. En una de sus noches entre bares, Rosenberg se encuentra con Hans Vergéus, un viejo amigo de la infancia, quien ahora dirigía una clínica científica y donde Abel comenzará a trabajar en sus archivos.

Bergman decía en su autobiografía que *El huevo de la serpiente* debía pensarse en un sentido metafórico, que la fecha noviembre de 1923, era totalmente simbólica, que ella bien pudo haber sido otra y que lo importante en cambio, residía en su contenido, en su perspectiva casi ficcional y en su deseo de hacer con Berlín una ciudad extrañamente familiar. La intención de Bergman es menos de hacer un retrato de la Alemania pre nazista, a caballo de una fidelidad histórica, que la de (re)construcción de un mundo posible. Sin embargo, resultaría imposible separar al hombre del resultado de su época. A pesar de las autoreferencias en contrario, es difícil no proyectar ciertas similitudes históricas dentro de la argumentación fílmica de Bergman. En efecto, *El huevo de la serpiente* es más bien para el cineasta sueco, un “acto de memoria”, como bien diría Marc Ferro (1995), ya que en tanto que narración fílmica y pese a sus intenciones más o menos creativas, siempre está desbordada por el recuerdo de quien le da vida. La película de Bergman no refleja pero sí explica, sugiere. Aunque tal vez sin voluntad directa de “hacer Historia” posee contenido de inteligibilidad histórica, se convierte en testimonio de una época.

El film evoca el agotamiento de una sociedad oprimida que termina por confundirse con el propio protagonista. La apatía de Abel es posiblemente el fruto de una Europa tormentosa que enmudeció a su población con la masacre de la guerra. Una sociedad anestesiada por el yugo bélico se sincretiza con Abel, quien carece de energías para emprender cualquier objetivo. El mutismo del trapecista es resultado, como diría Walter Benjamin, de la pobreza comunicable que provocó la Primera Guerra Mundial. Abel es el representante de un nihilismo que luego de la Gran Guerra enfatizó la falta radical de sentido del hombre. La vivencia por parte de los europeos de la barbarie bélica intensificó la sensación de pérdida de valores y exacerbó la percepción a la vez de carestía e imposibilidad de soluciones definitivas. La guerra provocó la toma de conciencia general del final de un ciclo y el inicio uno nuevo, marcado por la inestabilidad e incertidumbre. La indiferencia de Abel y el espíritu nihilista en una sociedad en la que la contienda mundial no ha solucionado nada, bien se condensa en la afirmación del protagonista: “*Qué importa nada, mañana todo desaparecerá*”. La falta de sentido, de valores, se mezclaban, sin embargo, con un sentimiento más profundo, el del terror ante un nuevo conflicto y el de la inestabilidad presente: “*Todos tienen miedo y yo también... el miedo no me deja dormir... nada funciona bien excepto el miedo*”, decía Abel, con rostro inefable. El terror le daba a la realidad rasgos grotescos, aplastaba los sueños y acostumbraba a la población a vivir en el ambiente de lo imposible. Terminó por concretar el derrumbe de todo concepto, del mundo con sus normas y éticas.

El huevo de la serpiente, con pretensiones de convertirse en una narración ficcional según su propio autor, no tardó en comprometer huellas de los propios avatares históricos de la época. Así, aunque tal vez colateralmente, toca la compleja cuestión judía que se gestaba en momentos de pos guerra. Luego de encontrar sin vida a su hermano, Abel es convocado por el inspector Bauer para un interrogatorio de rutina. Extrañas muertes, sin embargo, se han producido durante los últimos días y muchas de ellas tienen conexiones con el protagonista. Pese a no tener ninguna evidencia en su contra, el inspector retiene a Abel en la comisaría por el sólo hecho de conocer a alguna de las víctimas. El trapequista finalmente entiende lo que sucedía, él era sospechoso sólo por su procedencia judía. Situaciones como éstas se repetían pues, en toda Europa, sobre todo en los países derrotados en el conflicto mundial. Al menos tres tendencias se desarrollaron luego de la Primera Guerra Mundial que terminaron por expandir el antisemitismo al interior del sentido común y más aún, en la política de Europa. En primer lugar, las naciones que perdieron la guerra comenzaron a entender su derrota como consecuencia de una insidiosa traición interna. En las derrotadas Alemania y Austria comenzarán tomar fuerza la leyenda de la “puñalada por la espalda” la cual apuntaba a los judíos y comunistas como aquellos traidores internos que trabajaron en pos de intereses ajenos. Como suele suceder con las representaciones sociales, éstas construyen un saber que muchas veces no se ajustan con la realidad. En efecto, una cantidad nada despreciable de judíos alemanes habían servido dentro de las fuerzas armadas, luchando a brazo partido con el resto de la milicia germana. Por otra parte, la existencia de algunos comunistas de renombre como León Trotsky en la Unión Soviética, Béla Kun en Hungría y Ernest Toller en Bavaria, todos ellos de ascendencia judía, llevaron a grupos de antisemitas a denunciar una ley de atracción natural de los judíos hacia el comunismo, régimen que comenzaba a expandirse por Europa y que la clase media y dirigente veían con total preocupación. Por último, se acusó a los judíos de haber iniciado la guerra para llevar a Europa a la ruina económica y política, para así hacerse del control de distintos sistemas de finanzas.

No resultaba casual, en consecuencia, que las sospechas del inspector Bauer cayeran sobre Abel, dada su condición étnica. Una madeja de muertes inconexas encontraba explicación en el único lugar posible, en el prejuicio y culpabilidad que pesaba sobre todo judío.

La vida de Abel transcurre entre cabarets y borracheras, como un antihéroe que, acostumbrado a huir, permanece atrapado en la cíclica del infortunio. Los acontecimientos suceden durante la semana del 3 al 10 de noviembre de 1923, días en los que Hitler intenta un golpe de Estado conocido como el Putsch de la Cervecería, más el abyecto protagonista parece ajeno a éstos hechos y a cualquier tipo de compromiso. Aún más, en una sociedad atemorizada como la Alemania de entre guerras, la apatía e indiferencia frente a los “*otros*”, que los convierte inevitablemente en extraños, deja al abandono la suerte de uno mismo. Al presenciar una paliza hacia un hombre indefenso, Abel observa absorto la indigna situación y finalmente huye sin emitir palabra, preocupado sólo en no correr la misma suerte. En una Berlín melancólica, llena de mendigos y de hombres paralizados por el sufrimiento, Abel encontrará resguardo en los subsuelos del cabaret. Entre prostitutas de grotescas figuras y con músicas discordantes, los bares se transformaban en los sitios donde borrar los sufrimientos de la contingencia. El mismo Bergman no dudaba en asegurar que *“todos tenían la sensación que la siguiente semana, o tal vez mañana, podría haber una revolución y todo sería una catástrofe de sangre y fuego. Entonces, ¿por qué no gastar las últimas monedas? ¿por qué no bailar, cantar y amar? ¿por qué no hacer el amor y tomar hasta olvidarlo todo?”*

Abel emprenderá en su vida un giro radical al ingresar como archivista en la clínica de su antiguo amigo Hans Vergéus. Su desconocimiento del alemán le impide comprender los documentos que manipula, mas la inesperada visita de un médico advirtiéndole que *“cosas horribles sucedían en ese lugar”*, junto con la sorpresiva muerte de Manuela, modificarán su inquebrantable apatía. Por primera vez, Abel buscará repuestas, con la tenaz convicción de adentrarse en la clínica. Dentro del laberíntico edificio, se encontrará con Vergéus, quien explicará el verdadero objetivo de aquel lugar:

Ve la pantalla y verás unas fotos interesantes. Fueron tomadas durante nuestros experimentos, aquí, en la clínica Santa Anna. Este es un experimento de resistencia. Esta mujer de 30 años se ofreció a cuidar a un bebé de cuatro meses con una lesión cerebral, que lloraba día y noche. Queríamos ver lo que le pasaría a esta mujer normal, de inteligencia promedio si la encerrábamos con un bebé que no dejaba de llorar. Después de 12 horas aún está bajo control. Sin embargo, pasan 24 horas y podemos ver que está afectada. Su compasión por el bebé enfermo desapareció y se transforma en una profunda depresión, que por lo tanto, paraliza cualquier iniciativa. Ella abandona al bebé a su suerte...

Experimentos similares, donde un hombre era puesto por siete días en una celda tan pequeña que no podía moverse o incluso de sujetos inyectados con drogas extrañas para conocer sus reacciones, eran las perversiones con humanos a los que la clínica se dedicaba. ¿Pero qué motivaba tamaños desenfrenos? El doctor Vergéus dice:

son los primeros pasos de un desarrollo necesario y lógico [...] en unos años la ciencia pedirá los documentos y continuaremos con los experimentos a gran escala [...] El hombre es una deformidad, una perversión de la naturaleza. Entonces nuestros experimentos toman lugar. Lidiamos con la forma básica y luego la moldeamos. Liberamos las fuerzas productivas y controlamos las destructivas. Exterminamos lo inferior y aumentamos lo útil.

Las atrocidades de la clínica Santa Anna corren en un sentido doble. Por un lado, bien pueden ser comprendidas como el prelude de la eugenesia nazista que lentamente terminó por convertirse en una política aplicada por el Estado Alemán. El absurdo anhelo de Hitler por construir un país de hombres fuertes por medio de los principios de la higiene racial, tuvo sus primeros fundamentos con la difusión de la teoría de la evolución. El británico Francis Galton fue uno de los primeros en extrapolar los resultados de las nociones darwinistas al género humano, sugiriendo que la condición del hombre podía mejorarse controlando su reproducción. La búsqueda de la perfección, llevó a creer en la fantasía de la selección artificial en los seres humanos. Intentó prohibirse el mestizaje para evitar “degeneraciones” o impedir que los “débiles mentales” tuvieran hijos (eugenesia negativa), a la vez que estimular la reproducción de genomas “ideales” (eugenesia positiva). El movimiento eugenésico fue aceptado por muchos gobiernos intolerantes de principios del siglo XX, que encontraron allí, una alternativa científica y biológica para frenar la creciente mixtura que imponía la marea migratoria de la sociedad industrial.

Por otro lado, las investigaciones degradantes en la clínica Santa Anna son a su vez resultado posible, dado el progresivo desarrollo de la ciencia y el método experimental. Con el fin de separarse de la filosofía y convertirse en una ciencia *stricto sensu*, la psicología dejó de lado la especulación y adoptó la experimentación como forma de validez de sus teorías. Los laboratorios comenzaron a expandirse durante el siglo XX, sobre todo al considerar que la única herramienta objetiva para la contrastación de hipótesis partía de la observación. Si bien la experimentación con humanos ya era frecuente hacia el siglo XIX, aquellos sometidos a investigación eran considerados subhumanos, como el caso de los condenados. Con el devenir de la ciencia el horizonte se amplía a todo tipo de población. Las intenciones en extremo funestas del doctor Vergéus por estudiar las consecuencias observables de una mujer “normal, de inteligencia promedio” sometida al llanto constante de un bebé insano, se inscriben al interior de éste incipiente método científico desarrollado a mayor velocidad que su conciencia ética.

Las atrocidades experimentales en la clínica encuentran real fundamento en una teología de la “razón”. El doctor Vergéus afirmaba que aquellos macabros experimentos con humanos “son los primeros pasos de un desarrollo necesario y lógico”, más aún, ellos formaban parte necesaria de un proceso mayor. Incluso el mismísimo doctor se reconoce como mero agregado de un plan que desborda a la

contingencia de la vida. Como prolegómeno a la conciencia nazi de la superfluidad de la vida (1), Vergerus no dudará en ingerir una pastilla de cianuro luego de admitir que su objetivo ya estaba cumplido.

El huevo de la serpiente fue tradicionalmente apuntada como una integrante más del llamado Hitlerwelle, un conjunto de producciones culturales dedicadas a la figura de Hitler. Incluso el mismo Bergman admite haber leído por esos tiempos la biografía del *Führer* escrita por Joachim Fest. Sin embargo el film excede toda posible clasificación. El trabajo de Bergman no es sólo un prólogo aditivo al nacimiento del nacional socialismo, sino que también allí se conjugan profundos sentimientos humanos como la angustia y el nihilismo, relatos históricos alusivos como la gran depresión de los años posteriores a la Gran Guerra y la proyección de advertencias a una sociedad futura sobre los límites de la ciencia y de la biopolítica. *El huevo de la serpiente* es en suma, una construcción y reconstrucción de un mundo pasado y de un mundo posible. Como dirá Pierre Sorlin (1985), ella se transforma en una “imagen global” en tanto implica un grado de reflexión que no permite restringir su comprensión a una univocidad de significado.

3.1.2. La construcción de la memoria

Diez años después de la liberación y el “descubrimiento” de los campos de concentración nazis, Alain Resnais filma *Noche y niebla*, un documental que entrelazaba un conjunto de archivos inéditos obtenidos del propio régimen alemán con imágenes del lugar en tiempo presente. A pedido del Comité Francés para la Segunda Guerra Mundial, Resnais visita siete ubicaciones donde hombres, mujeres y niños perdieron sus vidas: Oranienburgo, Auschwitz, Dachau, Ravensbrück, Belsen, Neuengamme y Struthof. Su trabajo corría en un sentido doble, primero al enfrentar a un incipiente “negacionismo” que minimizaba la barbarie y culpabilidad del régimen nazi ante tamaños cruentos, mientras que al mismo tiempo buscaba advertir sobre el aumento del racismo y totalitarismo europeo, que encontraría su máxima expresión en la guerra independentista argelina.

El documental lleva el nombre del plan *Natch und Nebel* establecido por Hitler que dio inicio a la desaparición clandestina de miles de personas por las autoridades alemanas. Las imágenes se apoyan en la poesía de Jean Cayrol, sobreviviente de uno de los campos de concentración, luego de caer arrestado en 1943 por formar parte de la Resistencia francesa. De su prosa desgarradora, se recrean los infames días de tortura, humillación, terror y exterminio de miles de personas.

El trabajo de Resnais sintetiza en poco más de 30 minutos el ascenso de los nazis al poder y la puesta en marcha de su “maquinaria”, la interminable llegada de los presos al campo, el azar cotidiano, las jerarquías sociales dentro de los Lager, sus formas de resistencia, la enfermería, la muerte y finalmente la evacuación y la liberación. Resnais juega con un proceso de condensación y simbolización que permite dar cuenta de la construcción de los campos, la organización de sus mandos, la distribución del trabajo de los detenidos, sus métodos de exterminio y el aprovechamiento de los cadáveres. En suma, se expone el total funcionamiento de los campos como ciudades autónomas, con sus propias leyes y normativas.

Robert Rosenstone (1997) dice que la aparente gloria del documental reside en su capacidad de abrir una ventana directamente al pasado, permitiéndonos ver las ciudades, las fábricas, los paisajes, los campos de batalla y los líderes de tiempos antiguos. Sin embargo en esta capacidad está el mayor de los peligros. Cada vez que en una película se usan filmaciones de un tiempo pasado para crear una sensación “realista” de un momento histórico, es necesario recordar que ellas no proyectan en la pantalla los momentos “en sí”, ni tampoco pueden expresar los eventos tal cual los experimentaron los participantes, sino que se trata de imágenes de acontecimientos escogidas cuidadosamente y dispuestas en secuencias inteligible para conformar una trama. Se nos dice, afirma Rosenstone, que a través de dichos materiales podemos ver y sentir lo que la gente de la época vio y sintió. Pero eso es imposible, aclara, porque lo que nosotros vemos y sentimos es lo que la gente que aparece en fotos y videos no

veía: ropas antiguas, paisajes, un mundo en blanco y negro que ahora ha desaparecido por más que sea evocable. Su advertencia radica en el riesgo de caer en la literalidad del documental, en olvidar que tanto él como el film o incluso todo documento escrito, se trata antes bien, de un proceso de producción y construcción más o menos riguroso.

La osadía de Resnais radica en el juego constante entre la evidencia empírica del documento de la época con la abstracción histórica de la distancia, en no renegar a que el documental se trata siempre de un constructo, de un artefacto narrativo con las convenciones de su género y lenguaje. Resnais no desconoce que las narraciones coherentes con principio, nudo y desenlace son procedimientos de los historiadores para comprender el pasado, mientras que la realidad lejos está de ofrecerse con tal simpleza. Es por ello que *Noche y niebla* se expone como la construcción de un documental con resultado de comprensión histórica, donde el contrapunto vertebró su sentido, yendo del pasado al presente, con imágenes a color sobre el estado de los campos de concentración hacia 1955 frente a crudos documentos históricos en blanco y negro. La voz moderada y uniforme de Michael Bouquet se contraponen con las imágenes díscolas de cuerpos apilados y mutilados, mientras que la música lírica de Hans Eisler se torna satírica ante los planos de la más profunda aberración humana.

Noche y niebla de Resnais supone un desafío a nuestra idea de historia, hace evidente la pregunta sobre qué realidad se reconstruye, sabiéndose que hasta el más serio de los estudios históricos es también una narración y una manera de contar historias. La creación de tensiones permanentes discuten con la linealidad de la histórica decimonónica que se decía rigurosa por promover abstracciones y generalizaciones sobre el devenir de los procesos históricos. Sin embargo el trabajo de Resnais demuestra cómo la síntesis y el contraste se vuelven recursos para explicar y describir pero también para sentir y percibir.

Jean-Luc Godard bien decía de *Noche y niebla* que Resnais no había hecho una película sobre los campos de concentración sino la memoria de los mismos. El trabajo del director francés es, en efecto, un producto de nuestra conciencia colectiva, posee la fuerza de mover lo pretérito hasta el presente, de indagar los orígenes y repudiar sin tapujos lo ocurrido.

3.2. El escenario de las subjetividades contemporáneas

En este apartado, nos proponemos presentar y analizar el modelo de producción de subjetividad que plantean los dispositivos disciplinarios y su tránsito hacia las sociedades de control, a través de algunas escenas de la película *The Wall* (1982), de Alan Parker, y la novela *Un mundo feliz*, de Aldous Huxley.

3.2.1. El sujeto disciplinado

El film *The Wall* de Alan Parker está basado en el álbum del mismo nombre, perteneciente a la banda Pink Floyd, con guión del vocalista y bajista, Roger Waters. La película efectúa una crítica amplia a la sociedad occidental, a través de un ataque al sistema educativo y la institución de la familia (y en especial a la figura de la madre), destacando las consecuencias en los más jóvenes que forman parte de este sistema. Además, contiene elaboradas secuencias de animación creadas por el ilustrador Gerald Scarfe y Waters, parte de las cuales describen una pesadilla basada en los bombardeos alemanes sobre Inglaterra durante la Segunda Guerra Mundial.

El complejo conjunto de textos que conforman el universo de *The Wall*, entre sus canciones como su puesta en escena y la producción audiovisual, permiten acercarnos a la crítica de la razón moderna a partir de algunos puntos de tensión que los artistas presentan en esta obra. *The Wall* es una obra que representa una gran cantidad de material que abarca diversos medios: el disco, los conciertos –realizados con proyecciones, efectos escénicos y accesorios diversos– y una película. (Mason, 2004: 176).

En una de sus escenas, correspondiente al tema *Another Brick on the Wall*, el profesor humilla al protagonista al frente de la clase, por su inclinación por la producción literaria. La idea es no distraerse

del camino de una educación formal, con contenidos planificados previamente y objetivos de formación de ciudadanos que representan para la película “otro ladrillo más en la pared” del muro de Pink Floyd. En la escena cinematográfica que se desarrolla al son de “Another Brick on The Wall”, los estudiantes finalmente logran resistirse a los imperativos del profesor —significante del sistema educativo occidental—, y atraviesa el muro que los aísla y encierra del mundo de la vida. Pero tienen que hacer una operación concreta de rebelión para desasirse de las cadenas que impone el dispositivo de control que representa la escuela y el profesor: rompen bancos, queman libros, apuntes y muebles, y hasta intentan dar muerte al docente en la misma fogata.

Según Michael Hardt y Antonio Negri, para Foucault, la sociedad disciplinaria es aquella en la cual el comando social se construye a través de una difusa red de dispositivos o aparatos que producen y regulan costumbres, hábitos y prácticas productivas.

La puesta en marcha de esta sociedad, asegurando la obediencia a sus reglas y a sus mecanismos de inclusión y/o exclusión, es lograda por medio de instituciones disciplinarias (la prisión, la fábrica, el asilo, el hospital, la universidad, la escuela, etc.) que estructuran el terreno social y presentan lógicas adecuadas a la “razón” de la disciplina. El poder disciplinario gobierna, en efecto, estructurando los parámetros y límites del pensamiento y la práctica, sancionando y prescribiendo los comportamientos normales y / o desviados (Hardt y Negri, 2000).

Lo desviado en la escena de *The Wall* es el intento del niño de dar rienda suelta a su producción literaria; las normas que regulan el espacio educativo disciplinar excluyen cualquier posibilidad de línea de fuga hacia lo que no está específicamente pautado como contenido a enseñar/aprender. La práctica artística no puede ser una vía racional ni objetiva para la adquisición de conocimientos adecuados a la razón; por lo que la única posibilidad para dar lugar a este deseo del niño/joven es la transformación del estado de las cosas.

En este sentido, para Deleuze, en la sociedad disciplinaria los efectos de las tecnologías biopolíticas fueron aún parciales, pues el disciplinamiento se desarrolló de acuerdo con lógicas relativamente cerradas y cuantitativas. El hecho de que no haya lugar para el arte como forma de conocimiento del mundo, tal como muestra la escena áulica, significa que este campo quedó fuera de este poder disciplinar, y por lo tanto escapó a la tecnología educativa, por lo menos durante la hegemonía de las sociedades disciplinarias.

Según Deleuze, la creación en la obra de arte se relaciona más bien con un acto de resistencia, que no es abstracto sino que tiene las características de una “*lucha activa contra la repartición de lo sagrado y lo profano. Y este acto de resistencia en la música culmina con un grito*” (Deleuze, 2003). Es decir, no se trata de una resistencia trascendente, sino inmanente al acto de creación, donde la lucha es contra la separación entre un mundo de las ideas y un universo de las prácticas. El grito de la música da cuenta de la potencia de la creación, y agrega que el arte es “la única cosa que resiste la muerte”.

El disciplinamiento fijó individuos dentro de instituciones, pero no logró insertarlos completamente en el ritmo de las prácticas productivas y la socialización productiva; no alcanzó el punto de impregnar por completo la conciencia y los cuerpos de los individuos, de organizarlos en la totalidad de sus actividades. Es así que más tarde el poder se especializó y se orientó hacia un control que se extendiera por las profundidades de las conciencias y cuerpos de la población – y al mismo tiempo a través de la totalidad de las relaciones sociales.

En esa línea, y siguiendo con el planteo de *The Wall*, la inquietud por el arte en un estudiante, luego será capturada por el mercado.

Así lo dramatiza la escena cuya música de fondo es *Comfortably Numb*, que plasma la presión que sufre una estrella de rock por parte de las empresas discográficas y el público, con la consecuente alienación. Mientras lo esperan en un concierto pautado con anterioridad por los productores, el músico decide suicidarse, evadirse. Pero los empresarios lo buscan y le inyectan un estimulante para que se

reanime, lo cargan y llevan al recital. Cuando lo arrastran, su cara se va descomponiendo; se le deforma la carne. Su cuerpo escapa al poder del mercado, pero a costa de su propia vida.

Suely Rolnik (2005) sostiene que el arte también puede ser preso de la rufianización del capitalismo global o “cognitivo”, ya que tuvo la capacidad de incorporar los modos de existencia de los movimientos de los años ‘60 y ‘70 y se apropió de las fuerzas subjetivas, en especial de la potencia de creación que en ese entonces emancipaba la vida social, poniéndola como factor de poder. Para Rolnik, se trató de una vigente y contemporánea operación micropolítica que consiste en hacer de esa potencia el principal combustible de su insaciable hiper máquina de producción y acumulación de capital.

En la época contemporánea, el principal destino de la libertad de creación, no es la invención de nuevas formas de expresividad para las sensaciones. En el capitalismo global y neoliberal, no es una política de creación de territorios lo que nos guía, sino la identificación casi hipnótica con las imágenes de mundo difundidas por la publicidad y la cultura de masas. Rolnik piensa que tales imágenes son portadoras del mensaje de que existirían paraísos, que ahora ellos están en este mundo y no en un más allá, y que algunos tendrían el privilegio de habitarlos. Sólo basta con que invirtamos toda nuestra energía vital –de deseo, de afecto, de conocimiento, de intelecto, de erotismo, de imaginación, de acción, entre otras-, para actualizar en nuestras existencias estos mundos virtuales de signos, a través del consumo de objetos y servicios que éstos proponen.

Para Rolnik, se trata de una política de deseo propia de la rufianización. El rufián –un sujeto despreciable que vive de engaños y estafas– aparece como la figura que protagoniza la operación de sobrecodificación del capital sobre las fuerzas de creación, transformándolas en productoras del mundo fabricado para y por el capitalismo, adquiriendo un nuevo ropaje. El engaño es la forma que adquiere la oferta del capital hacia las fuerzas vitales, que son orientadas hacia los fines de la acumulación.

Aquí se da un tipo de relación de poder que funciona mediante el hechizo de la seducción.

El seductor convoca en el seducido una idealización que lo aturde: éste último pasa a identificarse con el agresor y a someterse a él, impulsado por su propio deseo, con la esperanza de ser digno de pertenecer a su mundo. Sólo recientemente esta situación se ha tornado consciente, con lo que tiende a llevar a la ruptura del hechizo. Esto trasparece en las diferentes estrategias de resistencia individual y colectiva que se acumulan en los últimos años, por iniciativa sobre todo de una nueva generación que no se identifica en absoluto con el modelo de existencia propuesto y se da cuenta de su maniobra (Rolnik, 2005: 484).

De todos modos, las prácticas artísticas, por su condición de medio de expresión de las problemáticas del presente tal como atraviesan el cuerpo, no podrían permanecer indiferentes estos procesos. Y menciona que con diferentes estrategias se ha iniciado un éxodo del campo que rufianiza la subjetividad, que convoca a reestablecer la vulnerabilidad del otro –es decir, no un otro todopoderoso ni omnipotente, sino frágil y por lo mismo promotor de la creación- y de las turbulencias que ésta trae. Una “política de deseo propia de la rufianización de las fuerzas subjetivas y de creación” sostiene figuras de subjetividad-lujo, para quienes podrían acceder a esos universos prometidos, y subjetividad-basura, para aquellos que estarían excluidos de antemano de estos escenarios de consumo. Por lo cual las prácticas artísticas tendrían un papel preponderante tanto en ofrecer la posibilidad de avizorar nuevos mundos, como en la contribución a una configuración de subjetividades vulnerables al otro y en resistencia a modos de reestablecimiento de identidades fijas.

La película *The Wall* nos permite analizar las formas en que la sociedad disciplinar modeló subjetividades, y nos introduce en el tránsito hacia las sociedades de control, tal como define Deleuze a los modos de organización de la vida social donde se han caído las barreras dispuestas por las instituciones cerradas, para dar paso a un ejercicio más capilar del poder.

Una metáfora muy gráfica de este nuevo modo de operación del poder, es planteada por la novela a cuyo análisis nos aproximaremos a continuación, que se toca –y profundiza– con la propuesta de la obra de Pink Floyd.

3.2.2. *La felicidad de los bárbaros*

La novela *Un mundo feliz* fue publicada en 1932 por el británico Aldous Huxley. La obra retrata a la sociedad londinense del año A.F. 638 (2), donde aparentemente reina un total bienestar y todos los deseos de la población se han satisfecho, a costa de la libertad individual.

La gestación de los sujetos ya no es vivípara sino producida en líneas industriales; las personas son condicionadas con técnicas subliminales y otros elementos, a través de un método llamado hipnopedia. La muerte, el sexo y la estratificación social, entre otras cuestiones, constituyen asuntos que los individuos asumen desde temprana edad, y que se ven como naturales, banales y sin carga emotiva. Conceptos como la familia, la maternidad y los vínculos emocionales han sido erradicados de la cultura, y son considerados extraños y ajenos.

Los personajes centrales descubren el “Mundo Feliz”, una sociedad de costumbres “arcaicas” como la monogamia, la religión y los lazos familiares, uno de cuyos habitantes mostrará lo banal y absurdo de una comunidad donde todo está controlado y tecnificado.

Como plantea Deleuze, asistimos a una crisis generalizada de todos los lugares de encierro, es decir, la prisión, el hospital, la fábrica, la escuela y la familia. En el caso de la familia, se trata de un “interior” en crisis como el resto de los lugares que planteaban un “adentro” y un “afuera” respecto de la vida social y una lógica específica de ejercicio del poder.

La sociedad de *Un mundo feliz* ha trocado la libertad por la seguridad y el control de todos los aspectos de la vida, incluso las formas de amor y relaciones de afecto. No es el afecto lo que atraviesa la creación de vínculos, sino la función que cada sujeto ocupa en la maquinaria de producción.

En las sociedades disciplinarias, los diferentes espacios de encierro por los cuales pasa el individuo constituyen variables independientes, por los que, como dijimos, se empieza desde cero cada vez.

En tanto, los distintos aparatos de control son variaciones inseparables. Mientras que los encierros son moldes, módulos distintos; los controles son modulaciones, que cambian continuamente, de un momento al otro, de un punto a otro.

Si bien hacia el final de la novela, se plantea lo absurdo de vivir en una sociedad altamente tecnificada, quien decide recuperar su libertad también se arriesga a una existencia de desgracia, sin la seguridad que otorga el control de las múltiples dimensiones de la vida social.

Dice John, el salvaje que se acerca a la sociedad civilizada:

—Pues yo no quiero comodidad. Yo quiero a Dios, quiero poesía, quiero peligro real, quiero libertad, quiero bondad, quiero pecado.

—En suma —dijo Mustafá Mond—, usted reclama el derecho a ser desgraciado.

—Muy bien, de acuerdo —dijo el Salvaje, en tono de reto—. Reclamo el derecho a ser desgraciado.

—Esto, sin hablar del derecho a envejecer, a volverse feo e impotente, el derecho a tener sífilis y cáncer, el derecho a pasar hambre, el derecho a ser piojoso, el derecho a vivir en el temor constante de lo que pueda ocurrir mañana; el derecho a pillar un tifus; el derecho a ser atormentado.

Siguió un largo silencio.

—Reclamo todos estos derechos —concluyó el Salvaje.

Mustafá Mond se encogió de hombros.

—Están a su disposición —dijo. (198)

En las sociedades de control, el poder actúa reticuladamente, ejerce presión a través de las modulaciones; es, al decir de Foucault, *“un poder continuo, atómico e individualizante, es decir que cada uno, cada individuo en sí mismo, en sus cuerpos, en sus gestos, pudiera ser controlado, en lugar de controles globales y en masa”* (Foucault, 1993: 242).

Según Deleuze, Foucault situó la emergencia de las sociedades disciplinarias en los siglos XVIII y XIX, y su apogeo a principios del XX. Con estos modelos de sociedad, también se produjeron ciertas tecnologías de poder que no apuntaron a los individuos en tanto tales, sino como miembros de una población, entendiendo por población no sólo a un grupo humano numeroso, sino a seres vivos regidos, atravesados y mandados por procesos y leyes biológicas. Es decir, la particularidad de una población es que cuenta con una tasa de natalidad y mortalidad, una curva y una pirámide de edad, una morbilidad, un estado de salud; *“una población puede perecer, o por el contrario, desarrollarse”* (Foucault, 1993: 243). De esta manera, el poder se ejerce sobre los individuos en tanto que constituyen una entidad biológica, que se debe tomar en consideración si queremos utilizar a esta población en tanto máquina de producir, de producir riquezas, bienes, para producir otros individuos.

Para Foucault, *“el descubrimiento de la población es, a la par que el descubrimiento del cuerpo y del individuo adiestrables, el otro gran núcleo tecnológico alrededor del cual se han transformado los procedimientos políticos de Occidente”* (Foucault, 1993: 246).

Es así como la anatomopolítica se torna biopolítica.

—*Condicionamiento al calor- explicó Mr. Forster.*

Túneles calientes alternaban con túneles fríos. El frío se aliaba a la incomodidad en la forma de intensos rayos X. En el momento de su decantación, los embriones sentían horror por el frío. Estaban predestinados a emigrar a los trópicos, a ser mineros, tejedores de seda al acetato o metalúrgicos. Más adelante, enseñarían a sus mentes a apoyar el criterio de su cuerpo.

—*Nosotros los condicionamos de modo que tiendan hacia el calor —concluyó Mr.*

Foster—. Y nuestros colegas de arriba les enseñarán a amarlo.

—*Y éste —intervino el director sentenciosamente—, éste es el secreto de la felicidad y la virtud: amar lo que uno tiene que hacer. Todo condicionamiento tiende a esto: a lograr que la gente ame su inevitable destino social* (Huxley, 27).

Según la novela, hay un inevitable destino de la vida social que tiene que ver con los atravesamientos institucionales a los que están sometidos los individuos, para lo cual no habría alternativa, ni posibilidad de transgresión. Quien intenta liberarse en la historia, tiene un final trágico.

De todos modos, podemos oponer esta perspectiva, propia de las ciencias humanas y sociales, a otro esquema.

Félix Guattari propone pensar a la subjetividad como un *“conjunto de condiciones por las que instancias individuales y/o colectivas son capaces de emerger como territorio existencial sui-referencial, en adyacencia o en relación de delimitación con una alteridad a su vez subjetiva”* (Guattari, 1996: 20).

Las condiciones de producción implican instancias humanas intersubjetivas, pero también a interacciones interinstitucionales de diversas naturalezas, dispositivos maquínicos sociales, masmediáticos o lingüísticos, a múltiples universos de referencia incorporales. La subjetividad no se produce sólo mediante relaciones interpersonales o complejos intrafamiliares, sino a partir de territorios existenciales de naturaleza múltiple, no necesariamente humanos, según Guattari. Por otra parte, de acuerdo a esta perspectiva, cada individuo, cada grupo social, vehiculiza su propio sistema de modelización de la subjetividad, en términos de una cartografía de hecha de puntos de referencia cognitivos, pero también míticos, rituales, sintomatológicos, y a partir del cual cada uno de ellos se posiciona en relación con sus afectos, sus angustias y pulsiones, e intenta administrarlos.

La propuesta es de un tránsito desde los paradigmas cientificistas hacia paradigmas ético-estéticos, pensando a la subjetividad, en el seno de sistemas de modelización propios de cada colectivo. Esta apuesta descansa, sobre todo, en el registro de una época contemporánea amenazada por la disolución generalizada de antiguos territorios existenciales, y la competencia de la función poética de recomponer universos de subjetivación artificialmente rarificados.

Las sociedades de control nos ofrecen un mundo sin aparente salida a los movimientos de la serpiente, pero dependerá de la concepción de sujeto que planteemos para definir los alcances de las ondulaciones.

3.3. Del control molecular

En noviembre de 1975, los editores de la recientemente creada revista *Semiotext(e)*, Sylvère Lotringer y John Rajchman organizan un coloquio internacional de semiótica en la Universidad de Columbia (en Nueva York). El título del encuentro sería el de “*Schizo Culture*” y, entre otras cosas, tenía un objetivo parcial en la divulgación del pensamiento francés contemporáneo. En particular, hay dos grandes hitos de la filosofía francófona que habían emergido de la estela revolucionaria del 68 y que los norteamericanos no habían incorporado aún a los anaqueles de la *French Theory: El AntiEdipo* (1972) y, singularmente inspirado en este último, *Vigilar y Castigar* (1975).

No obstante, Deleuze, Guattari y Foucault, no estarían solos en esas presentaciones. Además de Lyotard, Danto, John Cage y otros intelectuales, Lotringer, invita a literatos y artistas entre los que aparece William Burroughs. De acuerdo con el minucioso relato de François Dosse (2009), Lotringer, en amistad con Guattari, y a través de Yves Mabin, logra vencer las reticencias de Deleuze de participar en un congreso que terminaría volviéndose un éxito de asistentes. Finalmente, Deleuze da una conferencia que marcharía en francés, sin ser traducido ante una audiencia angloparlante. Hasta aquí, el público se mantenía en calma. Quizás el tono hipnótico de la voz ríspida sostuvo las preguntas enardecidas. No obstante, los problemas, de acuerdo con Dosse, acaecerían cuando Guattari y Foucault, traducidos en simultáneo, fuesen, alternativamente, acusados de misoginia y de agentes de la CIA. Un público enardecido sellaba el debut y despedida de un combo filosófico furtivo para la militancia forjada en la estela decimonónica de las subjetividades modernas y contra-modernas.

Este episodio, sin dudas, reforzaría la convicción de Deleuze (2013) de que en los congresos la gente hace cosas muy curiosas como viajar y reunirse sólo para hablar y, hasta sufrir durante 10 minutos de la intimación de las luminarias a tener que decir algo. Pero, como dijimos anteriormente, entre los conferencistas se encontraba Burroughs, ciertamente apreciado por Deleuze y Guattari en su método esquizoide del *cut up*. El autor de *El almuerzo desnudo*, presentaría una ponencia llamada “*The Impasses of control*”. La misma sería reformulada en la edición de 1978 de *Semiotext(e)* con el nombre de “*The Limits of Control*”. No sabemos si Deleuze y Guattari lo escucharon, lamentablemente Dosse no nos informa al respecto. Tampoco sabemos si se trata exactamente de la misma conferencia. Pero creemos que de hecho, *limits e impasse*, límites y callejón sin salida para el control pueden ser intercambiables.

Burroughs comienza esa conferencia diciendo “*Hay un interés creciente en las nuevas técnicas de control mental*” y se dispone a trazar las paradojas más allá de las cuales dichas técnicas no pueden ir sin eliminarse como tales. Por ejemplo, nos dice, podrían soñar con una sociedad de trabajadores absolutamente controlados quienes exacerbando las técnicas de control del gobierno de Estados Unidos “*hicieran parecer a 1984 de Orwell una utopía benevolente*”. Pero para Burroughs en dicho caso sería innecesario cualquier tipo de control psicológico, pues en esos trabajadores no habría vida, no habría motivación o ánimo alguno para oponerse al control. Y sin oposición, sin resistencia, para Burroughs no hay control (de allí, la naturaleza inmanente de sus límites).

Luego, a través de un micro relato, Burroughs explica cómo funciona el control. Supongamos un naufragio y luego un bote salvavidas en el que viajen diez personas, dos de ellas armadas. Estas últimas

pronto tomarán el mando, subyugando y controlando a los ocho restantes para que oficien de remeros. Pero, y aquí yace la sutileza del control, lo harían no por medio de la fuerza (el terror rápidamente desgarraría el equilibrio de la flotación) sino por un sistema en el cual *“la fuerza de las armas es suplementada con el engaño y la persuasión.”* Los controladores harían promesas a sus ocho subyugados. Les prometerían la liberación y, quizás también alimentos apenas toquen tierra firme (aún si su real objetivo fuese matarlos tras el desembarco). Esta fábula, como la imagen de los trabajadores absolutamente controlados, lo lleva a Burroughs a postular que las técnicas más efectivas de control, hasta ese momento, son las de la palabra y la sugestión. Y de acuerdo al autor serán la radio y la televisión las vías por las cuales gran parte del control podrá ejercerse de forma más sistemática: *“los sistemas modernos de control se afirman en la alfabetización universal (literacy) desde que operan a través de los mass media”.*

Como dijimos no sabemos si Deleuze o Guattari llegaron a escuchar la conferencia, quizás pudieron haber leído su transcripción, pero los lectores asiduos de estos autores sabrán que el descubrimiento del control parece endilgarse a *Naked Lunch*. Ahora bien, antes de recorrer el pasaje de la singular novela de Burroughs es necesario recordar que Deleuze también expuso algo en el ajetreado coloquio. En los hechos, desconocemos exactamente qué fue lo que dijo el filósofo francés ya que en la edición de la revista *Semiotext(e)* de 1978 que, supuestamente, recopilaba las ponencias de *Schizo Culture* figura un extracto de *Dialogues* con Parnet publicado un año antes. Pero, probablemente, ese extracto haya sido elegido porque la ponencia guardó una afinidad con la compleja arquitectura de los papeles preliminares de *Mil Mesetas*. Especulación que se confirma de reparar en que el título de la conferencia que figura en el póster del evento es *“Le Régime des signes.”* En 1974, Deleuze (2008) había dado otra conferencia, *“Deux régimes de fous”* en la que pasaba revista a los dos aspectos teóricos fundamentales de ese gran volumen enciclopédico que construiría con Guattari: por una parte, la teoría micropolítica de las líneas y por otra, la teoría de los regímenes semióticos inscriptos en los aparatos de poder.

Ahora bien, de seguro, el tema del control en la obra deleuzeana parece ser un elemento tardío, inspiración senil de la *posdata* o de *Qu'est-ce que l'acte de création ?* De hecho la lectura de los sociólogos de la información que lo incorporan apuradamente a sus reflexiones parece decir: *“está bien, Deleuze quizás intuía las derivas que ya los análisis del posfordismo y de la New Economy habían indagado profundamente”.* Muy por el contrario, hay que desalentar esta lectura, simplemente, sosteniendo que en los mismos *Diálogos* con Parnet de 1977 la noción de control aparece de forma cabal. Pues es imposible comprenderla si no se observa cómo se monta, por un lado, sobre la micropolítica y, por el otro, sobre la semiótica deleuzo-guattariana. En aquellas conversaciones describe o al menos presagia cómo la *episteme* de la información se corresponde con un nuevo *diagrama* de poder en el cual la sujeción social de las líneas molares ha de ser completada con controles moleculares de la subjetivación maquínica (los regímenes de signos se vuelven intensivos y se articulan con nuevos *phyla* maquínicos).

Hay que recordar que si el psicoanálisis era el blanco de *El Anti-Edipo*, *Mil Mesetas* se ocupará por turnos de la cibernética y de la lingüística. Contra esta última, los autores diseñan su noción de regímenes de signos y contra la primera su teoría de la información más allá de la redundancia en una época que, huelga decirlo, veía el amanecer de nuevas máquinas de tercer tipo, electromecánicas e informáticas. Al mismo tiempo, de acuerdo a la argumentación de *Mil Mesetas*, los agenciamientos se estratifican o segmentan en dispositivos de poder. Los dispositivos de poder ejemplares que articulan lo visible y lo enunciable históricamente constituido (el agenciamientos maquínico de cuerpos y el agenciamiento colectivo de enunciación, la máquina sociotécnica y los regímenes semióticos, contenido y expresión) son los disciplinarios. Esta doble articulación es el movimiento propio de la materia en vías de formación o máquina abstracta, cuya traducción en los estratos aloplásticos es la de poder disciplinario. Hasta aquí, siempre la captura de lo molecular por lo molar aseguraba el camino de la sujeción. La *Rostridad* interpretante formaba el compuesto más severo del poder se actualizaba en los

encierros del Padre, el policía, la maestra, el jefe, etc. para imponer una tarea a una multiplicidad es un espacio determinado (panóptico signifiante), para informarla o comunicarle consignas (Deleuze y Guattari, 1997). Pero la axiomática capitalista no deja de descodificar y desterritorializar flujos para recomponerlos o reterritorializarlos en otros territorios existenciales. Hacia el final de la segunda guerra mundial, comienza a emerger algo distinto a los dispositivos disciplinarios. Se trata de las vías, pocas veces indagadas, de estratificación de los agenciamientos en un nuevo diagrama que busca controlar los acontecimientos principales de una multiplicidad en un espacio abierto (como veremos, el nuevo problema de la nacida Biopolítica ordoliberal es el paso de los encierros como moldes a los espacios abiertos como modulaciones; o la noopolítica de Lazzarato).

Ahora sí, Deleuze no deja de repetirlo, será en *Naked Lunch*, donde Burroughs exhume el nuevo diagrama, la nueva máquina abstracta. El literato describe las acciones de un doctor cuyas medidas ejemplifican en *Anexia* el distópico terreno del control, sin dejar de lado sus experimentos estéticos en la escritura (que ciertamente hacen difícil situarlo plenamente). El doctor *Benway*, cuyas intenciones, como la mayoría de los personajes del autor, se oscurecen a cada página, es solicitado para trabajar en Libertonía en la Islam Inc. Se trata de un “*manipulador y coordinador de sistemas simbólicos, un experto en todos los grados de interrogatorios, lavados de cerebro y control*”. La premisa general parece ser la misma que la de la conferencia: frente a un poder concebido como estructura piramidal que somete a los individuos, aparece la descripción de ciudades en las que el control se hace omnipresente o mejor dicho, ubicuo. *Annexia* (o *Anexia* en la versión castellana) es el lugar donde solía trabajar Benway, un lugar donde el control guarda la sutileza de provocar en los controlados todo tipo de emociones, confesiones, condicionamientos, necesidades, etc. Benway es el experto en la combinación de sistemas de control por sugestión, por drogas e hipnosis utilizados en *Anexia* y los despliega en *Libertonía*. Pero también recurrirá a la utilización de condicionamientos conductuales por torturas sugestivas (la centralita). Aunque ello no debería desviarnos de la premisa fundamental que se resume diciendo: “*Un estado-policía que funcione no necesita policía*”. Por ello, todas las decisiones del doctor pasarán por suprimir los grandes actos del poder vertical para reemplazarlos por una molecularización de los controles que modulará las actividades de los controlados. Los convertirá en *adictos* al control, sobre los cuales luego sí se montarán sistemas más rígidos.

Los adictos al control tienen que cubrir su necesidad desnuda con la decencia de una burocracia arbitraria e intrincada, de manera tal que el sujeto no pueda establecer contacto directo con su enemigo.(...) Todos los ciudadanos de *Anexia* fueron obligados a solicitar y llevar siempre encima una carpeta entera de documentos. Los ciudadanos podían ser interpelados por la calle en cualquier momento (...). La detención tenía carácter provisional. (...) Los documentos, que se rellenaban con tinta volátil, se volvían papeletas de empeño caducadas. Constantemente se necesitaban nuevos documentos. Los ciudadanos corrían de una oficina a otra en un frenético intento de cumplir unos plazos imposibles.(...). (...)Nadie miraba a nadie por miedo a las estrictas leyes que castigaban todo intento de molestar a otro, con o sin palabras, con cualquier propósito, sexual o no sexual. (...) Nadie estaba autorizado a cerrar la puerta con cerrojo, y la policía tenía llaves maestras de todas las habitaciones de la ciudad. Acompañados por un mentalista, irrumpían en las casas y se ponían «a buscarlo».” (Burroughs, 2006: 20).

Al margen de lo mucho que puede decirse de la semejanza de los Estados Unidos de los años 30 y 40 y la descripción del poeta, no hay que perder de vista que la piedra basal de la aceptación del control es la sugestión. Por ello, en todas las escenas de Burroughs, la policía desliza allanamientos que se apoyan en mentalistas y psicólogos. Técnicas de control que habiendo nacido hacia finales del siglo XIX, sólo en la fecha misma de aquel coloquio que nombramos al principio se verán plenamente

en funcionamiento. Por ello, Deleuze no dejará de referirse a la complementariedad entre informática y expansión de la axiomática capitalista. No obstante, hay algo más aquí que el ascenso del capital ecuménico (crecimiento financiero, crisis del petróleo, neoliberalismo, quiebre del patrón oro, crisis de la deuda, etc.). Como es sabido, por final de los encierros disciplinarios hay que imaginarse (como si se tratase de una operación transductiva de adquisición de forma) la fundición de los moldes del encierro en una modulación constante. Metáfora, quizás, del posfordismo, pero ciertamente, alegoría del nacimiento de un régimen diferente en el que el capitalismo deja de ser de producción fabril (pero también de sujeción a la máquina por el propietario privado de los medios de producción) para convertirse en un capitalismo del producto (de la customización y de los servicios posventa).

Aquí yace quizás otra referencia encubierta a lo que podríamos denominar el modelo comercial para la droga que Burroughs había imaginado y que alcanza por estas épocas su punto más álgido: *“El comerciante de droga no vende su producto al consumidor, vende el consumidor a su producto. No mejora ni simplifica su mercancía. Degrada y simplifica al cliente. Paga a sus empleados en droga.”* (Burroughs, 2006: 4) El lector podrá sacar sus conclusiones si efectivamente en cada servicio que ha adquirido (desde la telefonía celular hasta el *gadget* más arcaico pero con garantía de postventa) no ha contraído también un lazo social que modifica las mismas condiciones de ese sintagma. No es extraño entonces que para Deleuze (2010: 3)

El servicio de venta se ha convertido en el centro o el “alma” de la empresa. Se nos enseña que las empresas tienen un alma, lo cual es sin duda la noticia más terrorífica del mundo. El marketing es ahora el instrumento del control social, y forma la raza impúdica de nuestros amos. El control es a corto plazo y de rotación rápida, pero también continuo e ilimitado, mientras que la disciplina era de larga duración, infinita y discontinua.

Para la sociología que rezonga porque el control no se operacionaliza, quizás el lector habrá adivinado también que el tan común sistema de crédito (para un capitalismo cognitivo que no modificó en un ápice su dinámica de acumulación desde la crisis de las *subprimes*) está detrás de todo esto: *“El hombre ya no es el hombre encerrado, sino el hombre endeudado”* (Deleuze, 2010). Así, si el marketing y el *management* adquieren espesor de modulaciones del control, es ciertamente porque la empresa deviene un alma. Un gas... letal para la estructuración social del salariado (¡qué cientos de sociólogos siguen pensando!), del estado providencia y en último término, una forma de replicar aquello que Foucault en *El nacimiento de la biopolítica* llamaba el *homo oeconomicus* o grilla de contacto de la gubernamentalidad ordoliberal (el gobierno del individuo, o mejor dicho, su *principium individuationis*).

En fin, ¿historia vieja para los lectores de Boltanski y Chiapello? Sí, pero una historia que ciertamente, es reversible si reparamos en que, en los últimos años de su vida, mientras estaban en tratativas para contarle al mundo **¿Qué es la filosofía?**, Guattari (2015) asesoraba publicistas y ¡lo hacía con gusto! *“¿Dónde habrá quedado el crudo espíritu crítico?”*, evidentemente se preguntaría, quien no haya reparado exactamente en lo que hemos dicho sobre el *control* en Burroughs. Este autor les da, en el caso de Deleuze, y les refuerza, en el caso de Guattari, sus preguntas sobre los *mass media*. Inaugurando así quizás las vías para una teoría de la comunicación que, muy a pesar de las últimas palabras Deleuze (3), aspira, a un tiempo a analizar la subjetivación maquínica y a encontrar alternativas a un régimen del control que se estaba estableciendo a paso firme (desde las radios abiertas y CD interactivos hasta la *Era Postmediática*, para decirlo en el más cerrado *guattariano*).

No obstante, esa vía no es del todo extraña en el pensamiento deleuzeano. De hecho en el curso de 1979 *“Appareil d’Etat et Machines de Guerre”*, Deleuze no encuentra en Burroughs sino en Bradbury el descubridor sutil de cambios en la televisión que ejemplifican a la perfección el régimen de las imágenes que acompañan al control (llamándolo, curiosamente el sistema *“muro-pantalla”*). Para esa fecha,

la ciencia ficción ya había producido una segunda oleada de contra-utopías que ponían en su corazón las sutiles estrategias del marketing y la publicidad. En ellas el control no pasa por la forma totalitaria de los estados como en 1984, sino como señala Sam Lundwall en una mayor sutileza del consumo:

Este lindo cuadro de nuestro futuro infectado por la publicidad procede de la notable novela de Pohl y Kornbluth *Gravy Planet*, retitulada luego *The Space Merchants*, que habla de un futuro no demasiado lejano en el que las grandes empresas han tomado el poder y el dinero es rey. El Nueva York de *The Space Merchants* es diametralmente opuesto al Londres de 1984, pero la esclavitud final es la misma. El Hermano Mayor somete a la obediencia a sus súbditos a puntapiés. El nuevo tirano industrial los droga. (1976: 30).

“El nuevo tirano industrial los droga”, sostenía Ludwall. Ciertamente se trata de una industria sin chimeneas, pues se refiere a los pasajes en los que los personajes de esa bella novela que es *Los Mercaderes del Espacio* (Pohl y Kornbluth, 1969), trabajan a destajo para crear los jingles y frases más pegadizas que venden los consumidores a su producto. Un producto como *Mascafé*, un café con alcaloides, cuya propiedad fundamental es la dependencia del consumidor. Pero esa dependencia no es gestada sólo por sus ingredientes sino por el conjunto del agenciamiento massmediático de control estructurado por los publicistas como medio de expresión. Publicistas que han reemplazado a los gobiernos para pueblos oprimidos de consumidores masivos (ciertamente Lefevbre ya había entrevistado el control).

Siguiendo la misma línea, la mirada de Guattari y de Deleuze sobre los agenciamientos o micro-agenciamientos *massmediáticos* puede ser unida a las diversas formas de interpelar las prácticas desde las teorías del capitalismo contemporáneo. De hecho la noción de trabajo inmaterial (de Negri, Vercellone, Lazzarato, Boutang entre otros), basada en el redescubrimiento de la noción de *General Intellect* en los Grundrisse, como ganancia de la ciencia y la tecnología en importancia en la producción, es la contrapartida, descubierta por Deleuze en el curso de 1979, de la subjetivación maquínica en términos económicos. Esta teoría del trabajo inmaterial, que supone la captura de la creatividad de la Multitud, debe reintegrarse con los actuales desarrollos de la categoría de *digital labor* que permiten exceder a la sociología del trabajo informacional, implicando no solo a los sectores de desarrollo de software sino también a las *audiencias* de los *social media* en los análisis de la Economía Política de la comunicación y de los Estudios Culturales. Para Fuchs (2014) la generación de plusvalía en las sociedades contemporáneas pasa por la venta de audiencias mercantilizadas (*commodification*), diferenciadas, seleccionadas, segmentadas y combinadas, a las agencias publicitarias. Ejercicio que se produce, por la recolección de Big Data, información de *browsing*, perfiles, etc. Las audiencias son vendidas como mercancías a las publicistas, allí radicaba la generación de valor en radio y la televisión, también en los nuevos medios digitales: “*Social media that are based on targeted advertising sell prosumers as a commodity to advertising clients.*” (Fuchs, 2014: 100) Ello configura un nivel de vigilancia y de control de las actividades económicas pasible de ser monetarizadas de los usuarios. En un nivel meramente metafórico, podríamos decir que Burroughs presagió el modelo cuando sostuvo que: “*el yonqui es vendido a su producto*”. Lo mismo vale para los usuarios de las tecnologías digitales más recurrentemente analizadas, los usuarios de Facebook son vendidos a la comunicación digital, al tiempo que son vendidos como un paquete de audiencia a empresas publicitarias y propagandísticas. Esto, curiosamente, se acerca a la noción de droga o dopaje, que Félix Guattari esboza en sus recurrentes ensayos sobre el Capitalismo Mundial, sobre las subjetividades maquínicas y sobre las semióticas asignificantes.

De hecho, tal como señala Christian Fuchs (2014) respecto de la noción de *Audience Commodity* de Smythe, a Deleuze y a Guattari se le podría imputar el olvido de la creatividad o quantum interpretativo de toda audiencia. Pero ello, a todas luces sería una lectura ciertamente sesgada. No se trata nunca

de una suerte de pasividad de las audiencias, tal como lo señala el pensador marxista de la *Political Economy of Communication*, los modelos de usuario, prosumidores o cognitariados actuales son todo menos pasivos. Hay un índice de actividad cada vez mayor en la utilización de las tecnologías de la información, que configura la base de la producción de plusvalía. Somos hiperactivos, tal como subyace al discurso de Berardi (2007) sobre las patologías de la generación post-alfa, y ello no es casual, sino que es el principio de la generación de la atención (en tanto proceso), de la generación de valor en la comunicación (no hay nada más productivo que el diagrama de poder). Se trata de la otra cara de la molecularización del control por los medios electrónicos e informáticos que postulan como principio de su funcionamiento técnico al medio asociado de los animales micrósmatas que somos. Esto es, funcionamiento audiovisual táctil. Y es específicamente este punto el que Guattari (2015) se había prometido recorrer cuando asesoraba a los publicistas, pero la muerte lo alcanzó justo cuando empezaría a tirar de los hilos que explicaban porqué el control para molecularizarse se apropiaba del *Ritornelo* (o de la temporalidad de todo territorio existencial). No es extraño entonces, que la sugestión del control haya desbordado los *headlines* e interrumpa ahora los esquemas más básicos del ritmo circadiano.

Ahora bien, la teoría cartográfica deleuzo-guattariana implica que cada máquina abstracta o diagrama lleva consigo un cuerpo sin órganos (CsO), líneas de fuga (independientemente de cualquier valoración de las mismas). Pues, como vimos, toda sociedad es un manojo de líneas y la sutileza del control en Burroughs, es identificar que lo más perverso del régimen de poder contemporáneo es pasar de las categorías molares de los regímenes semióticos de las sociedades disciplinarias a la molecularización progresiva del control sobre las semióticas intensivas que están en el núcleo de los modos de subjetivación. Control que pasa por nuevos regímenes de imágenes y respecto del cual los autores ya habían visto a los *yonquis* de Burroughs como una mortal fuga. Fuga que intentaba hacer escapar todas las segmentarizaciones de la disciplina, pero se topaba con un poder cuya metamorfosis intrínseca del diagrama. No es extraño que el CsO aparezca en Artaud y en Burroughs, la creación artística es sinónimo de resistencia en Deleuze y Guattari. Pero habría que evitar aquí el sesgo elitista del arte, ellos mismos sugirieron que las condiciones de posibilidad de una línea fuga (que conecte al diagrama con su Afuera, o su mutación) están ligadas a la ampliación del término estética. Sería posible encontrar en los nuevos agenciamientos una intención estética. Quedará para un futuro proyecto ver hasta qué punto comunicación e información como vías de actualización del diagrama están destinadas a construir nuevas vías de la segmentariedad, o pueden ser pensadas, desde Deleuze, Guattari y sus seguidores, bajo nuevos regímenes estéticos.

Notas

1. Hannah Arendt dice: “Los manipuladores de este sistema creen en su propia superfluidad tanto como en la de los demás, y los asesinos totalitarios son los más peligrosos de todos porque no se preocupan de que ellos mismos resulten quedar vivos o muertos, si incluso vivieron o nunca nacieron”. Los orígenes del totalitarismo. (1998: 368).
2. A.F. significa “Antes de Ford” y refiere al calendario de la sociedad de *Un mundo feliz*, que se rige según el nacimiento de su fundador, Henry Ford, el desarrollador de autos creador del sistema de la línea de montaje.
3. Deleuze lo dirá en *¿Qué es el acto de creación?* La creación no está ligada a la comunicación, en tanto entendemos por esta última una transmisión y propagación de consignas. Una transmisión de información. Información que es el sistema de control. De hecho es fácil constatar que en la alianza entre la empresa y la escuela asegurada por la formación permanente, los medios de encierro para Deleuze no tendrán lugar, pues se harán por Minitel (arcaísmo de la actual educación a distancia por Internet).

4. Bibliografía

- ARENDDT, Hanna. (1998) *Los orígenes del totalitarismo*. Madrid, Taurus.
- BERGMAN, Ingmar. (1992) *Conversaciones íntimas*. Barcelona, Tusquets.
- BERGMAN, Ingmar. (1990) *Imágenes*. Barcelona, Tusquets.
- BERGMAN, Ingmar. (1988) *Linterna mágica*. Barcelona, Tusquets.
- BOTTURA, Roberto. (2010) Barcelona, y el “huevo de la serpiente”. DC. Revista de crítica arquitectónica. Diciembre 2010. núm. 19-20.
- BURROUGHS, W. (1978) “The Impasses of control” en: Lotringer, Sylvère y Rajchman, John (1978) *Schizo Culture*. Revista Semiotext(e), volumen III, N.º 2.
- BURROUGHS, W. (2006) *Almuerzo desnudo*. Barcelona: Anagrama. Versión digital
- DELEUZE, Gilles (2013, 2014, 2015) *Curso sobre Foucault*. Buenos Aires: Cactus. Tomos I, II y III.
- DELEUZE, Gilles y Guattari, Félix (1997) *Mil Mesetas*. Valencia Pretextos.
- DELEUZE, Gilles (1979) *Appareil d’Etat et Machines de Guerre* Curso en audio, doce bobinas. Biblioteca Nacional de Francia: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1282765>
- DOSSE, F. (2009). *Gilles Deleuze y Félix Guattari: biografía cruzada* (Fondo de Cultura Económica,
- ESPANYOL VALL, Ramon (2011) *Breve Historia del Holocausto*. España, Nowtilus.
- FERRÓ, Marc. (1995) *Historia Contemporánea y cine*. Ariel. Barcelona.
- FOUCAULT, Michel (2014), *Las redes del poder*, Prometeo Libros, Barcelona.
- FUCHS, Christian (2014) *Digital Labour and Karl Marx*. Londres, Routledge
- DELEUZE, Gilles (1991) “Posdata sobre las sociedades de control”, en Christian Ferrer (Comp.) *El lenguaje literario*, Tº 2, Ed. Nordan, Montevideo, 1991.
- GUATTARI, F. (2015) ¿Qué es la ecosofía? Buenos Aires: Cactus.
- GUATTARI, Félix (1996) *Caosmosis*, Buenos Aires, Ediciones Manantial.
- HARDT, Michael y NEGRI, Antonio (2000), *Imperio*. De la edición de Harvard University Press, Cambridge, Massachussets, en http://www.ddooss.org/articulos/textos/Imperio_Negri_Hardt.pdf , [consulta: 06-2012].
- HUXLEY, Aldous (2007). *Un mundo feliz*, De Bolsillo, Buenos Aires.
- LUNDWALL, S. J. (1976). *Historia de la ciencia ficción*. Dronte.
- MASON, Nick (2004), *Dentro de Pink Floyd. El largo y extraño viaje hacia el éxito de un grupo mítico*, Manon Troppo, Barcelona.
- MIRAS BORONAT, Núria Sara (2013) “Testigos que desaparecen en la noche y se desvanecen en la niebla: Resnais y la memoria del Holocausto.” En *Revista de letras y ficción audiovisual*. Número 3. 2013.
- PFEIFFER, María Luisa. (2006) “El ser humano como objeto”. En *Ciencia y ética. Revista Jurídica de Buenos Aires*, Nº especial “Bioética y Derechos Humanos”. Lexis Nexos. Año 2006.
- POHL y KORNBLUTH (1969) *Mercaderes del espacio*. Madrid: Ediciones Aguilar S.A.
- ROLNIK, Suely y GUATTARI, Félix (2005) *Micropolítica, Cartografías del deseo*, Buenos Aires, Tinta Limón: Traficantes de sueños.
- ROSESTONE, Robert. (1997) *El pasado en imágenes: El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Madrid. Ariel.
- SORLIN, Pierre. (1985) *Sociología del Cine. La apertura para la historia de mañana*. México. Fondo de Cultura Económica. 1985.

PID 3140 Denominación del Proyecto

Una aproximación al estudio de la historia de las ideas desde el cine y la literatura

Directora del proyecto

GIACAGLIA, Mirta Artemia

Directora

LOPEZ, María del Pilar

Codirector

Maldonado, Martín Ignacio

Unidad Ejecutora

Facultad de Ciencias de la Educación (UNER)

Dependencia

Universidad Nacional de Entre Ríos

Contacto

maldonadom@uner.edu.ar

Integrantes del Proyecto

Paola Natalia BARZOLA; Luis Sebastián Rossi

Fechas de iniciación y de finalización efectivas

12/12/2012 y 13/06/2016

Aprobación del Informe Final por Resolución CS N°044/17
(05/04/2017)

«« VOLVER AL INICIO