

Dispositivo cinematográfico, historia e ideología*

*HISTORY OF CINEMA AND HEGEMONY OF CINEMATOGRAPHIC
LANGUAGE*

DISPOSITIVO DE CINEMA, HISTÓRIA E IDEOLOGIA

Juan David Cárdenas**

.....
Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas
/ Volumen 8 - Número 2 / Julio - Diciembre de 2013 / ISSN
1794-6670/ Bogotá, D.C., Colombia / pp. 49-63
.....

Fecha de recepción: 27 de febrero | Fecha de aceptación:
15 de septiembre de 2013. Encuentre este artículo en [http://
cuadernosmusicayartes.javeriana.edu.co/](http://cuadernosmusicayartes.javeriana.edu.co/)
Código SICI: 1794-6670(201307)8:2<49:CINEHI>2.0.TX;2-Z

- * El presente artículo es resultado del proyecto de investigación “La ciudad como matriz de territorios” llevado a cabo durante el 2012 dentro del grupo de investigación “Pedagogía, tecnología y sociedad en las artes visuales” del departamento de Artes Visuales de la Universidad Javeriana.
- ** Realizador de Cine y TV y Filósofo. Magister en Filosofía. Actualmente desarrolla sus estudios doctorales en EGS (European Graduate School – Suiza). Docente de planta del Departamento de Artes visuales de la Pontificia Universidad Javeriana y coordinador de investigación en la Escuela de la Imagen de la Corporación Universitaria Unitec.

Resumen

Visto desde la perspectiva de las obras acabadas, el cine es un arte con sus formas estéticas definidas y sus procesos de producción claramente delimitados. Sin embargo, desde la perspectiva de la producción, del proceso de la obtención de los filmes, el cine se revela como un dispositivo cuyos procedimientos fueron normalizados históricamente en un momento muy preciso. Entre los engranajes de este dispositivo el discurso histórico sobre el cine ocupa un lugar ideológicamente definitivo en la naturalización de lo que se entiende por la palabra "cine".

Palabras clave: producción cinematográfica, aparato cinemático, historia del cine, lenguaje cinematográfico, cine.

Palabras clave descriptores: cine, producción y dirección, historia, lenguaje.

Abstract

Films are usually approached from an ideal perspective. Common theory usually hides the conditions of production of filmmaking. However, if the perspective is changed and films are analyzed as a product of a industrial system of production, it is possible to find the productive apparatus behind of every film. Apparatus that articulates school contents, screening venues, film festivals and finally even the cinematic form projected on the screen. One of the most important constitutive elements of cinematic apparatus is cinematographic theory and more precisely historical theory of cinema. This article approaches the different levels of history of cinema as a speech full of ideological biases.

Key Words: Cinematographic production, Cinematic apparatus, History of cinema, Cinematic language, Cinema.

Key Words Plus: Motion-pictures, production and direction, history, language.

Resumo

Desde uma perspectiva de obra concluída, o cinema é uma arte com suas formas formas estéticas definidas e seus processos de produção claramente contorneados. Embora, que isto seja desde uma perspectiva de produção claramente delimitada. No entanto, desde a perspectiva da produção, do processo e, da obtenção do filme, o cinema revela-se como um dispositivo cujos procedimentos foram normalizados historicamente num momento muito preciso. Entre as engrenagens deste dispositivo, o discurso histórico sobre cinema ocupa um lugar ideologicamente definitivo na naturalização de aquilo que se estende pela palavra "cinema".

Palavras-chaves: produção cinematográfica, aparato cinemático, história do cinema, linguagem cinematográfico, cinema.

Palavras chave descritor: cine, produção e direção, história, língua.

En la actualidad no cabe la menor duda de que el cine ocupa un lugar entre las artes. Bien sea que frecuentemos una sala comercial en los horarios triple A de fin de semana, o que asistamos a la Cinemateca con el ánimo de visualizar una obra cinematográfica muy exótica, no dudamos de que en ambos casos nuestros ojos se enfrentarán a una obra de arte. Hace ya un siglo se escribió el texto de Ricciotto Canudo, *Manifiesto de las siete artes* (2007), en el que se cristaliza todo el esfuerzo de los realizadores y teóricos de inicios del siglo XX por abrirle un lugar al cine entre las expresiones artísticas modernas.

Es justamente allí, en la evidencia que alcanzó el cine en cuanto arte, donde parece ocurrir un procedimiento hipnótico. La evidencia con la que el cine es considerado arte hace olvidar sus deudas con los elementos heterogéneos que lo componen; es decir, el cine como arte oculta su carácter industrial, técnico y masivo. De esta forma, las películas aparecen en la pantalla, en los festivales y en las revistas de crítica como un objeto milagroso, desprovisto de una vida social previa enlazada con decisiones presupuestales, estrategias de producción, mecanismos de enseñanza de los oficios, determinaciones técnicas y formales, y estrategias comerciales diversas. En esta medida, la imagen cinematográfica opera como un fetiche, es decir, oculta las propias condiciones de su producción. Poner en visibilidad este carácter de fetiche puede hacernos conscientes de una serie de presupuestos naturalizados que condicionan nuestras formas de la experiencia a través del cine. De acuerdo con esta nueva perspectiva, resulta definitivo el redireccionamiento sugerido por Jean Louis Comolli y Narbonbi en su famoso texto sobre la crítica y la ideología en el cine:

La cuestión es plantearse: "¿qué es una película hoy en día?"; y no (ya no) sólo: "¿qué es el cine?" (...) ¿Qué es una película? Por una parte, un cierto producto elaborado en un sistema económico preciso, que cuesta trabajo (dinero) –ni siquiera los filmes "independientes" o del "nuevo cine" escapan a esa determinación económica–, asociando para ello un cierto número de trabajadores (entre ellos el "director" que, en última instancia, ya se trate de Gérard Oury o de Luc Moullet, sólo es un "trabajador del film"), y convertido así en mercancía, valor de cambio, al venderse en forma de entradas o contratos: mercancía determinada entonces por los circuitos de "recuperación de la inversión," distribución, difusión, etc. Por otro lado y por consiguiente, un producto determinado por la ideología del sistema económico que elabora y vende los filmes y, en el caso de las películas realizadas y vistas en Francia, la ideología del capitalismo (2008).

Nos preguntamos entonces: ¿qué es una película en cuanto producto del trabajo dentro de las modernas condiciones de producción?

EL CINE: ARTE INDUSTRIAL

Es claro que en el mismo momento en que el cine se esfuerza por alcanzar su reconocimiento como arte, se hace manifiesta su naturaleza en cuanto a industria. Ya a finales de la

primera década del siglo XX se han empezado a formalizar los procesos de producción de una obra cinematográfica, involucrando variables económicas a nivel de costos y recuperación de la inversión, pasando por las estrategias de financiación y exhibición. No obstante, no será hasta finales de los años veinte del siglo pasado, con la aparición del cine sonoro, que se estandarizarán una serie de procedimientos perfectamente delimitados y distribuidos como lineamientos base de la producción cinematográfica. De esta manera, el cine replica la división y especialización del trabajo en la fábrica al especializar y distribuir las funciones según roles y etapas perfectamente delimitadas y secuenciadas. De la misma manera que la banda de producción serial de la fábrica moderna separa y especializa las funciones de los trabajadores, el cine divide y especializa las funciones de la producción cinematográfica en áreas codependientes pero a la vez autónomas. En el cine, como en la fábrica, la producción depende de la división y especialización del trabajo. A este respecto las palabras de Mauricio Durán resultan bastante afortunadas:

Este “cine tradicional” es un objeto cultural realizado industrialmente en centros especializados para ser distribuido, en un mercado mundial, a un consumo masivo, aunque su recepción sea siempre individual: la de cada espectador en la multitud de la sala de proyección. A la manera de una planta de ensamblaje, se ha querido que la realización de cada película se haga a partir de este modelo industrial, pasando desde su preproducción y producción, hasta su postproducción, a través de varios departamentos y profesionales especializados: guión, diseño de producción, realización, fotografía, sonido, escenografía, vestuario, música y edición (2012, p. 107).

Nos enfrentamos entonces a un caso singular dentro de la historia del arte reciente: mientras la mayoría de las formas del arte moderno tienden a desdeñar la vida industrial de su presente, el cine depende de ella; mientras las demás artes se abren un camino de experimentación que las aleje del consumo fácil de los objetos de producción masiva, el cine debe hacerse sensible al sistema de producción industrial para satisfacer las demandas que impliquen los altos costos de producción y los elevados gastos de energía que cada film reclama. Mauricio Durán lo formula de la siguiente manera:

La industria cinematográfica traería consigo una normatización del cine, instaurando en él códigos para la representación del espacio-tiempo que no dificultaran la comprensión de su público. La identificación del cine con una vida representada y narrada, el naturalismo que adoptó el cine cumpliendo con el deseo de su público, la codificación realista para representar el mundo en la pantalla, se convirtió en lo que tantos han llamado el “lenguaje cinematográfico”. (2009, p. 26)

Así, mientras el grueso de las formas artísticas del siglo XX optan por la alternativa de las vanguardias, el cine se aferra a las formas clásicas de un arte popular coincidente con la sensibilidad del consumidor: “El cine *mainstream* ha aprovechado la capacidad afirmativa de los films para convalidar la percepción convencional” (Oubiña, 2009, p. 24). Así, mientras las primeras vanguardias del siglo XX se esmeran en la escritura subversiva de sus manifiestos¹, la tradición cinematográfica reciclará las clásicas poéticas deudoras del legado aristotélico.

Se deja ver entonces en qué medida los presupuestos económicos e industriales del cine como arte arrastran consigo una serie de presupuestos formales que asumen como naturales ciertas maneras del relato y del lenguaje audiovisual en beneficio de su carácter como producto para el mercado. A las exigencias industriales del cine le acompañan como la contra-cara de una moneda las exigencias de una forma narrativa orgánica, coherente y completa, al igual que un análisis transparente de las acciones por medio de un montaje invisible. En consecuencia, los presupuestos industriales cinematográficos se perpetúan como postulados formales, los cuales han llegado a ser considerados la sustancia misma del cine como arte. Esto significa que el cine, en lo relativo a su composición artística y a su proyección económica, ha alcanzado una forma natural que lo delimita en beneficio de su condición industrial. De ahí la urgencia con la que Noël Bruch advierte la necesidad de reevaluar esta naturalización producto de una idealización histórica:

Veo a la época 1895-1929 como la de la constitución de un Modo de Representación Institucional, que desde hace cincuenta años es enseñado explícitamente en las escuelas de cine como Lenguaje del Cine; lenguaje que todos interiorizamos desde muy jóvenes en tanto que competencias de lectura gracias a una experiencia de las películas (en las salas o en la televisión) universalmente precoz en nuestros días en el interior de las sociedades industriales. (2006, p. 17)

Estos presupuestos naturalizados suponen una manera estándar de comprender el cine, su producción, distribución y exhibición. Esta forma naturalizada en la misma medida que posibilita la producción de una cierta cinematografía, imposibilita la exploración de alternativas tanto formales como a nivel de producción y exhibición. Es decir, en la misma medida que los presupuestos formales y de producción sustentan con firmeza el grueso de la realización cinematográfica mundialmente, hacen a la vez sumamente complicada la exploración de estrategias alternativas de producción cinematográfica de acuerdo con variables formales no orgánicas y según patrones de producción alternativos, no industriales e incluso artesanales. Este bloqueo no se manifiesta solamente en las formas de la producción, sino que, como muy bien lo señala Bruch, se cristaliza como formas controladas de la percepción, como mecanismos de normalización de la experiencia.

EL CINE: DISPOSITIVO INDUSTRIAL

Debemos tener en cuenta una cosa: este carácter restrictivo de los presupuestos de la cinematografía industrial no sólo se hace explícito en las salas de negociaciones de los productores y los exhibidores, sino que se perpetúa implícitamente en los más diversos escenarios del amplio mundo cinematográfico. Desde la enseñanza en las escuelas y los libros especializados hasta las críticas de los expertos en la prensa y los jurados en los festivales, pasando por los fondos estatales de financiación cinematográfica con sus jurados expertos e incluso por las figuras jurídicas que respaldan los derechos de autor, hay todo un dispositivo de prácticas y discursos ampliamente diseminados que insisten en estos presupuestos cinematográficos perpetuando todo su poder de regulación. La cinematografía es un dispositivo que va más allá de las películas y, en consecuencia, sus presupuestos industriales cinematográficos no sólo se expresan sobre la pantalla.

Desde esta perspectiva, podríamos decir que el cine llega a ser arte industrial en la medida en que se articula como un dispositivo –en sentido foucaultiano–; es decir, se compone de una serie de elementos tanto prácticos como discursivos en una mezcla en la que estos se alternan, se integran e intercalan de maneras diversas, no necesariamente sistemáticas y en permanente transformación articulando relaciones hegemónicas y mecanismos de exclusión y de poder. Gilles Deleuze (2007), en su caracterización de lo que es un dispositivo, lo asimila a una madeja por su comportamiento heterogéneo y multilineal. Un dispositivo intercala componentes de naturalezas completamente distintas, de tal modo que en él se pueden articular prácticas pedagógicas, con discursos económicos y a la vez con consideraciones industriales y fenómenos estéticos. Las palabras mismas de Foucault ofrecidas en una entrevista en 1977 y recuperadas por Giorgio Agamben son definitivas:

Lo que trato de indicar con este nombre es, en primer lugar, un conjunto resueltamente heterogéneo que incluye discursos, instituciones, instalaciones arquitectónicas, decisiones reglamentarias, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas, brevemente, lo dicho y también lo no-dicho, éstos son los elementos del dispositivo. El dispositivo mismo es la red que se establece entre estos elementos. (Agamben, 2011)

Además, en la misma medida que el dispositivo se compone de elementos heterogéneos, constituye un articulado jerarquizado y hegemónico. Es decir, en un dispositivo lo heterogéneo se articula según una distribución que favorece ciertos ejercicios de poder. “El dispositivo siempre tiene una función estratégica concreta y siempre se inscribe en una relación de poder” (Agamben, 2011)². De este modo, sostendremos que así como en la cárcel o en la escuela, en el dispositivo cinematográfico se pueden rastrear distribuciones de poder, jerarquías y hegemonías, mecanismos de poder que producen formas de la subjetividad generando cierto tipo de individuos. Por ejemplo, la cárcel, según señala Foucault en *Vigilar y castigar*, produce un cierto tipo de hombre dócil pero productivo. A cada forma del dispositivo le corresponden formas del poder que se materializan en subjetividades subordinadas a ciertas fuerzas que las dominan. Habría que preguntarse entonces qué formas de la subjetividad y de la experiencia acompañan a las formas naturalizadas del dispositivo cinematográfico. Así como al dispositivo carcelario le corresponde la figura del sujeto-prisionero, podríamos decir que al cinematográfico le acompaña la del “espectador-público”. Es tarea de la teoría por venir evaluar la magnitud política de esta forma de la subjetividad.

De acuerdo con lo dicho, un dispositivo no es una estructura cerrada o un sistema acabado. Un dispositivo está constituido por un conjunto de acciones singulares que operan a niveles distintos con el ánimo de articularse en mecanismos de poder. Un dispositivo es más un conjunto de operaciones particulares que propiamente una cosa. Nos corresponde entonces pensar los modos precisos en que ciertas operaciones se articulan de maneras variables en los diferentes comportamientos del dispositivo cinematográfico. Entendiendo entonces el cine como un dispositivo, se hace visible de qué manera los presupuestos industriales del cine atraviesan una gruesa capa de prácticas, de funciones y acciones privadas y estatales, de oficios y, a la vez, de discursos y formas pedagógicas y teóricas.

Sin embargo, debemos aclarar algo, un dispositivo no es ilusorio o pura ideología, no es la pura negación de la libertad de los hombres. Siempre vivimos entre dispositivos, entre la

familia y la escuela, entre el Estado y la vida privada. Llegamos a ser sujetos en el seno de los dispositivos que nos acogen: “Pertenece a ciertos dispositivos y obramos en ellos” (Deleuze, 2007, p. 310). El problema, entonces, no es en principio el dispositivo, sino más bien su naturalización, la naturalización de sus presupuestos, esto es, de sus distribuciones y sus exclusiones. Así, el peligro se hace extremo cuando el dispositivo se oculta y se rehúsa a pasar por tal, y el mecanismo por el cual un dispositivo se naturaliza consiste fundamentalmente en constituir su propio discurso de verdad. Los dispositivos de poder se incrustan en las prácticas sociales y discursivas de una colectividad avalados en unas ciertas formas de saber-verdad que los respaldan. Michel Foucault lo expone de la siguiente manera:

Las múltiples relaciones de poder atraviesan, caracterizan y constituyen el cuerpo social; ellas no se pueden disociar, ni establecer, ni funcionar sin una producción, una acumulación y una circulación de discurso verdadero. No hay ejercicios de poder sin una cierta economía de los discursos de verdad funcionando en, a partir y a través de ese poder. (Foucault, 1976, p. 176)³

En los dispositivos hay juegos discursivos que tienen el rol estratégico de consolidación de una verdad que respalda y legitima las prácticas de poder. En esta medida, los discursos mismos son ejercicios del poder, estrategias de dominación encarnadas en la palabra. Para el caso cinematográfico, podríamos decir que el papel que han cumplido el grueso de los estudios históricos y teóricos en la producción de esta “verdad” del cine es definitiva y muy escasamente señalada. Más adelante nos concentraremos en ello.

Por ahora, vale la pena hacer una precisión adicional. Entre las distintas formas de gestión que caracterizan a los distintos dispositivos de poder el cine posee un rasgo particular, a saber, su naturaleza industrial. Podríamos decir que el cine se comporta como un dispositivo industrial en la medida en que la técnica industrial no le es externa, como puede ocurrir con la industria editorial, sino que la técnica y su dimensión industrial le son cosustanciales. La naturaleza técnica del cine le es inmanente a su comportamiento como dispositivo y con ello la dinámica industrial le es plenamente familiar. Por ello Adorno no duda en particularizar el lugar del cine dentro del espectro de las diferentes prácticas que hacen parte de lo que ellos inauguralmente denominaron como “industria cultural”:

La palabra “industria” (aplicada a la industria cultural) no hay que tomarla al pie de la letra. Se refiere a la estandarización de la cosa misma (...) y a la racionalización de las técnicas de difusión, pero no estrictamente a las técnicas de producción. Aunque en el sector central de la industria cultural (el cine) este proceso se asimila a los procedimientos técnicos mediante la división del trabajo, el empleo de máquinas y la separación de los trabajadores respecto de los medios de producción. (Adorno, 2008, p. 297)

El cine ocupa un lugar central en la industria cultural, según Adorno, pues por su naturaleza técnica ofrece el modelo de comportamiento a las otras prácticas culturales que sólo exteriormente pueden ser industrializadas. En las otras expresiones de la industria cultural las técnicas de producción, reproducción y difusión son exteriores a sus procedimientos, por el contrario, en el cine no. En suma, el cine no sólo es un dispositivo, sino que es un dispositivo industrial por su propia naturaleza técnica.

DISPOSITIVO CINEMATográfico E HISTORIA DEL CINE

Ahora bien, me gustaría concentrarme entonces en uno de los principales mecanismos a través de los cuales el dispositivo cinematográfico tiende a ocultar sus presupuestos, a naturalizarlos produciendo su “verdad”. Quiero concentrarme muy brevemente en el asunto de la historia del cine: el modo en que el cine se hace objeto de esa disciplina que es “la historia” y a la vez el modo en que se dice que el cine como imagen contiene ya de suyo historia. Sin embargo, en relación con esto, me interesa problematizar la manera en que el discurso histórico se articula con ciertas prácticas y discursos en beneficio de la naturalización del dispositivo cinematográfico. Me interesa ver brevemente de qué manera la apropiación histórica del cine construye un discurso en beneficio del dispositivo anteriormente descrito por efecto de la constitución de un discurso verdadero que decreta lo que el cine es.

En los últimos años han sido ampliamente reconocidas algunas tentativas radicales de reformulación del abordaje histórico del cine. Autores como Noël Bruch, Jean-Louis Comolli o Gian Piero Brunetta han llamado la atención sobre el modo en que el discurso histórico sobre el cine ha venido a reforzar el imaginario oficial de lo que es el cine, de su denominado lenguaje natural y de sus formas estandarizadas de producción. Ellos advierten que la naturalización de una historia del cine conduce a una naturalización de sus formas estéticas y de sus modos de producción. Sin embargo, como señala Vicente Sánchez-Biosca en su introducción a la edición en español del texto de Brunetta: “La elaboración de una historia del cine no puede realizarse sin una teoría del mismo” (1993, p. 11). Es decir, toda decisión histórica sobre el cine es ya un juicio en relación con lo que el cine es. Por su parte, Jean-Louis Comolli (2011) no cesa de afirmar que en los estudios cinematográficos los teóricos aún no han superado la imagen de la historia como simple acumulado de hechos, fechas y movimientos estilísticos que sostiene la idea de una maduración formal, industrial y hasta moral y política de la cinematografía según una cronología natural, esto es, causal:

Tanto en la historia del cine como en las demás, lo que manda es el dato empírico: las fechas, filmes, “estilos”; países, “influencias”; “relaciones” prefabricadas con los acontecimientos históricos propiamente dichos, en sí mismos ya dados de antemano, etc. Un sistema de *causalidad directa* muy simple, elemental y sobre todo, muy cómodo por confirmar la ilusión de un tiempo histórico homogéneo, pleno, continuo. (Comolli, 2011, p. 194)

De acuerdo con esta comprensión causalista que Comolli interpela, el tiempo progresa sobre la base de una continuidad en la que desde el origen está ya supuesto el esplendor de sus formas maduras. Esta causalidad supone la superación de un estado de inocencia inicial por un estado de maduración garantizado de antemano por la racionalidad inmanente de la historia. Así, el pasado, sea como sea, no es otra cosa que la instancia de legitimación del presente, O, dicho de otro modo, el discurso histórico no es otra cosa que el discurso de perpetuación del actual *estado de cosas*. De este modo, se asume que el cine tiene un pasado, una prehistoria y un presente histórico y así, en consecuencia, una evolución natural. Por el contrario, acá sostendremos, siguiendo de nuevo a Comolli, que: “una historia científica del cine no es el redescubrimiento, la restitución y ni siquiera la reconstrucción de un pasado (...) Hacer la historia del cine es en verdad construir su historia” (2011, p. 198). De nuevo, en la decisión sobre el relato histórico del cine se decide a la vez qué es el cine, qué se entiende

por cine. Digámoslo en términos algo más técnicos: en la configuración de un discurso sobre el cine se juega la configuración del cine mismo como objeto del pensamiento, como objeto estético y como objeto de ciertas formas de la producción. Es urgente entonces para cada historia crítica del cine asumir el esfuerzo de fundar teóricamente su propio objeto y de dimensionar políticamente la magnitud de esta fundación. Detengámonos con cuidado en varias de estas formas de hacer historia del cine con miras a ofrecer una alternativa crítica positiva:

En un primer sentido, podríamos referirnos a una forma vergonzosa en que se escribe implícitamente la historia del cine. Me refiero a la historia *mainstream* que se cuenta por medio de la visibilidad de las obras en el mercado: “Podríamos decir que la memoria configurada por el mercado representa la ‘historiografía del cine realmente existente’” (Paranaguá, 2008, p. 30). Se trata de la historia narrada silenciosamente por la estructura mercantil del cine que se encarga de crear sus mitos de taquilla, de compilarlos en colecciones y de elevarlos al nivel de obras inolvidables de la cinematografía mundial. Se trataría de una historia no escrita y condicionada por las veleidades del mercado que se encarga de reunir las películas en colecciones de “obras maestras” y respaldarlas por publicaciones con títulos al modo “las 100 mejores películas de la historia” o “los 10 mejores largometrajes de todos los tiempos”. Estas selecciones encontrarían su amparo en las secciones de farándula de los noticieros y en las secciones culturales de los periódicos. En suma, es una historia no académica, de memoria corta y declaradamente vacía de actitud crítica, que responde a las necesidades del mercado que se esfuerza por alargar la vida efímera de los éxitos de temporada al asociarlos a títulos memorables por su triunfo en la taquilla.

Podríamos hablar de una segunda forma de la historia del cine. Una forma que buscaría sobreponerse a la inmediatez de las demandas del mercado y que además buscaría alcanzar la científicidad en sus construcciones. Se trata de la rigurosa historia del cine escrita en textos académicos de circulación en circuitos especializados. Es una historia escrita por conocedores del cine. Así, sería una historia tanto más cuidadosa como impopular, casi confinada a los espacios universitarios y centros de investigación. Ella hace eco con los ejercicios cuidadosos de los programadores de las cinematecas, de los festivales y los cine-clubes que buscan ofrecer al público una cartelera alternativa y con ello una visibilidad histórica de la cinematografía usualmente no vista. Adicionalmente, esta historia sólo es posible por el esmero de las entidades estatales y privadas de conservación del material fílmico de las naciones. Sin embargo, esto es obvio, los esfuerzos de los teóricos son lo suficientemente localizados en escenarios especializados como para no poder contrarrestar en absoluto los mitos construidos por la industria cultural masiva (Paranaguá, 2008, p. 31). Quiero detenerme un poco más en esta segunda categoría. Quiero señalar una serie de peligros que asaltan a esta historia científica del cine.

El principal peligro al que se enfrenta esta forma especializada de la historia del cine es el mismo peligro al que se enfrenta la historia como disciplina moderna en general: me refiero al historicismo. Por este entiendo una historia positiva, que procede por acumulación diacrónica de datos que se sucederían causalmente los unos a los otros en su exposición científica. Se trataría del ejercicio de visibilización de las ocultas relaciones de continuidad entre los acontecimientos que culminaría en la celebración de los éxitos como resultados naturales de un esfuerzo racional de los hombres en los tiempos. El historicismo, para el caso puntual del cine, sería así el relato del triunfo de la racionalidad de unas formas de la producción cinematográfica y de una cierta sintaxis audiovisual sobre el caos originario e impuro del cine en sus

primeros usos de feria. De nuevo Sánchez-Biosca viene en nuestra ayuda refiriéndose al texto de Brunetta:

Había que arreglar cuentas con una historia lineal, causalista basada en un principio de continuidad homogénea del tiempo en cuyo seno los orígenes del cine eran leídos como la progresiva emergencia de un “lenguaje específico” que iba desprendiéndose poco a poco del caos original, lugar de confusión de lo teatral, lo vodevillesco, el espectáculo de feria, el ilusionismo, la linterna mágica, etc. Era esta visión, compartida en sus líneas generales por la historiografía clásica, una reproducción fiel del mito de los orígenes. Orígenes sobre los que se perfilaban, cual héroes nacionales, preclaros “pioneros” (título repetido hasta la saciedad) que habían de consumir el tránsito del caos magmático inicial a la mencionada “especificidad” del cine. (Brunetta, 1993, pp. 9-10)

Se trataría entonces de la perpetuación teórica de las formas hegemónicas del cine por medio del relato histórico que las exhibe en su evidencia, es decir en su necesidad evolutiva. Así, se consumiría, en la forma del estudio científico, la naturalización del dispositivo cinematográfico acá descrito. Esta historia nos cuenta el relato sobre el heroísmo de los pioneros, genios por encima de la media, que le dieron al cine su verdadero origen como arte: “Buscar el origen es tratar de encontrar ‘lo que ya existía’, el ‘eso mismo’ de una imagen exactamente adecuada a sí misma” (Foucault, 2008, p. 19). En esa medida, esta es, finalmente, un historia contada desde el presente de los victoriosos, en este caso la industria, que leen el pasado en beneficio de su propia celebración como idealización.

En reacción al historicismo teleológico, la disciplina histórica responde con un llamado a la cientificidad. Habría así una tercera vía a la que denominaremos la del positivismo del pasado puro. Según esta alternativa, la teleología no es más que el resultado de la interrupción ideológica de los intereses del presente en los relatos del pasado. Para combatir el finalismo historicista debemos depurar el pasado de la intervención de los intereses del presente. George Didi-Huberman caracteriza del siguiente modo la voz de este tipo de historiador:

Sé muy bien, dirá (este tipo de historiador), que el anacronismo es inevitable, que nos es particularmente imposible interpretar el pasado sin recurrir a nuestro propio presente (...), pero a pesar de todo, agregaré muy rápido, el anacronismo es algo que es necesario evitar a todo precio. Es el pecado mayor del historiador, su obsesión, su bestia negra. (2008, p. 51)

De acuerdo con esta voz, una época que intoxica a otra la desfigura al punto de poder llegar a falsearla, de falsear sus documentos y defraudar ideológicamente las huellas de lo que fue. En este sentido, al historicismo teleológico le respondería el positivismo radical que aspira a un pasado puro. Sin embargo, esta postura puede conducir a la contemplación museística del pasado como si se tratara de un conjunto de estatuas de cera que en su pasividad se ofrece como un objeto silencioso, vacío, cuya contemplación si mucho atrae a los eruditos. El pasado y el presente permanecen inconexos por principio, de tal manera que ninguno permite hacer visible nada en el otro. En esta medida, tal positivismo se contenta con la pura esterilidad teórica de un saber que a nadie afecta, que no invita a pensar. Así, el estudio del pasado nada aportaría en el develamiento de los dispositivos hegemónicos del presente; el pasado no sería herramienta para visualizar críticamente el presente. Entonces, las investigaciones

de Griffith o las aventuras de Flaherty no tendrían nada más que ofrecer que un anecdotario insulso de eventos para la recordación. En suma, la historia positiva carecería del poder detonante del relato que pone en evidencia los compromisos que los dispositivos del presente y del pasado tienen con el poder. Esta forma de la historia no nos permitiría indagar por las condiciones de aparición de ciertas prácticas pasadas, y su influjo en el presente nos impediría preguntarnos sobre qué tipo de intereses subterráneos hay detrás de la consolidación de una cierta forma de ser, de hacer y de ser entendido del cine. Para esta historia, en su purismo, los dispositivos y las relaciones hegemónicas que de ellos se desprenden no existen, o al menos no son preocupantes.

Sin embargo, hay una objeción aún más profunda a este modelo. No sólo se trata de objetar su esterilidad sino, yendo más allá, de mostrar su inconsistencia de base. De entrada toda narración histórica es formulada desde unos intereses presentes:

La misma elección de un objeto de estudio histórico –el problema de la incredulidad o la obra de Rabelais– ¿no es un indicio del universo mental al que pertenece el historiador? (Didi-Huberman 53)

La condición de posibilidad del pasado histórico es el presente. Así, la teoría del pasado pura es insustancial de principio. No sólo es imposible conocer el pasado sin partir del presente, sino que nuestra forma de abordar el pasado nos puede dar luces de conocimiento sobre nuestro propio presente. Las palabras de Marc Bloch al respecto nos resultan definitivas:

Ocurre que en una línea determinada, el conocimiento del presente es aún más importante para la comprensión directa del pasado. Sería un grave error pensar que el orden adoptado por los historiadores en sus investigaciones deba modelarse necesariamente por la cronología de los acontecimientos. Aunque acaben restituyendo a la historia su verdadero movimiento, muchas veces pueden obtener un gran provecho si comienzan a leerla, como decía Maitland, “al revés”. (Didi-Huberman, 2008, p. 54)

Siguiendo estas palabras, podríamos asegurar lo siguiente: todo relato del pasado es contado desde un presente y, en esa medida, toda historia es de suyo impura, implica desde su base la intoxicación entre los tiempos. En consecuencia, para el campo cinematográfico, toda elaboración de la historia del cine tiene una idea previa de lo que es el cine. No puede organizarse el relato del pasado del cine sin una idea rectora y presente que distinga entre el cine y lo que aquel no es y no ha sido. Las palabras de Joan Fontcuberta a propósito de la historia de la fotografía aplican perfectamente a nuestras preocupaciones en torno a la historia del cine:

Las formulaciones acerca de lo que entendemos por fotografía definen nuestro objeto de estudio, al mismo tiempo que la interpretación histórica legitima una determinada forma de lo fotográfico. Un eventual debate sobre la identidad de la fotografía, por lo tanto, no podría leerse separadamente del debate sobre los modelos historiográficos en los que se ha sustentado nuestro conocimiento de la fotografía. (2010, p. 11)

En suma, no es posible una historia pura; toda historia del cine, oficial o alternativa, es ya de suyo un montaje.

LA HISTORIA COMO MONTAJE: EL ANACRONISMO

En su *Poética*, Aristóteles establece una relación particular entre la historia y la ficción que nos puede resultar útil. En su esfuerzo por mostrar la dignidad de la tragedia no sólo como objeto del pensamiento sino como objeto pensante en sí mismo, como objeto que contiene conocimiento de suyo, el estagirita formula lo siguiente:

El historiador y el poeta no difieren por contar las cosas en verso o en prosa (...) La diferencia estriba en que uno narra lo sucedido, y el otro lo que podría suceder. De ahí que la poesía sea más filosófica y elevada que la historia, pues la poesía narra más bien lo general, mientras que la historia lo particular. (Aristóteles, 151b)

La poesía es más filosófica que la historia, pero no porque sus contenidos sean más teóricos o abstractos, ni tampoco por que se requieran conocimientos filosóficos para escribir poemas trágicos. La poesía es más filosófica en cuanto articula los eventos de un modo determinado, de tal manera que de ellos brota un *sentido general* que los llena de valor para el pensamiento. Es decir, en el poema los eventos en su articulación permiten ver algo que en su pura realidad positiva se mantiene oculto. Aristóteles tiene claro que la construcción poética de los eventos permite ver en ellos mucho más que su simple exposición positiva para la verificación. Claro, debemos tener en cuenta que la idea de poema y de articulación de los eventos que tiene el griego en mente es fundamentalmente orgánica, lógico-causal y completa, es decir, mimética. Él aboga por una narrativa cerrada y racional de los eventos. Lo que claramente lo aleja de nuestras preocupaciones por el anacronismo histórico. Sin embargo, vale la pena resaltar el punto en que relaciona filosofía, historia y ficción, el cual se deja resumir brevemente: para una mejor comprensión de la realidad, para llenar de sentido los eventos que acaecen, por encima de la cientificidad verificacionista, se encuentra la construcción poética. Es decir, para que el relato histórico se llene de valor y en consecuencia sea un objeto digno para el pensamiento, debe acudir a los recursos poéticos de organización narrativa, o mejor, debe hacer montaje. Para llenarse de valor, la historia se debe impurificar como narración estructurada, poetizada. De nuevo las palabras de Didi-Huberman vienen para apoyarnos:

Lo mismo que la historia del arte como "ciencia" es incapaz de camuflar hasta el final su arraigo literario, retórico, incluso cortesano, lo mismo la historia como "ciencia" es incapaz de recusar hasta el final la ambivalencia de su propio nombre, que supone la trama de ficciones (contar historias) tanto como el saber de los acontecimientos reales (hacer la historia). Muchos han insistido sobre este punto. La historia construye intrigas, la historia es una forma poética, incluso una retórica del tiempo explorado. (2008, p. 61)

Pero surge entonces la duda: ¿cuál es el límite?, ¿hasta dónde llega lo poético y hasta dónde llega lo documental? Podríamos decir que habría que buscar una medida justa para evadir el puro derroche subjetivista o el purismo positivista. en la cual se alcance una nueva objetividad, flexible y autoconsciente, y que a la vez conjure el delirio poético del historiador. Sin embargo, esta alternativa no hace más que repetir el modelo que hace del anacronismo el enemigo a vencer a pesar de la imposibilidad de tal hecho. No hay anacronismo que deba ser tenido a raya. Como sugiere Jacques Rancière, citado por Didi-Huberman: "Es la idea misma

de anacronismo como error acerca del tiempo lo que debe ser deconstruido" (2008, p. 57). Pero ¿qué significa entonces esto? Fundamentalmente hacer de la duda metodológica de base que sostiene a la historia como saber científico una duda provechosa. Fundar la historia sobre la duda es el principio de su generosidad para el pensamiento, pero no porque se dude permanentemente de la veracidad de sus contenidos, sino porque se la abre al amplio espectro de reconstrucción iluminadora del pasado en beneficio del presente. Al aproximar el relato histórico a la forma poética se revela algo: como en el arte, para parafrasear a Nietzsche, en la historia la mentira no se opone a la verdad, sino que la mentira se opone a la mentira y la verdad no es otra cosa que la toma de poder de una mentira sobre las demás. La historia, vista en su componente poético, aparece como pura construcción, pero como construcción que lejos de engañar ofrece conocimiento. El hecho de que la historia sea necesariamente poetizada desde su base no significa que ella sea engañosa, todo lo contrario, su carácter poético entraña su poder iluminador. Las palabras con que Massimo Cacciari caracteriza el papel del arte en relación con el conocimiento en la obra de Nietzsche resultan orientadoras:

Lo que está en juego en el arte –para nosotros el componente poético de la historia– es una dimensión general del ser, una facultad falsificadora. El arte es la facultad que niega la verdad; mejor aún, el arte es una expresión de dicha facultad universal. En tanto tal, esta facultad opera en cualquier dominio. (2000, p. 90)

Así, para nosotros, el criterio de valoración y de conocimiento de las lecturas históricas del pasado radica, más que en su verificabilidad positiva, en el poder de fracturar las evidencias del presente, de desestabilizar los dispositivos naturalizados activando el poder de acción de la memoria sobre el presente y su porvenir. La historia tendría por tarea recuperar la memoria en la medida que la reconstruye con miras a deconstruir la evidencia del presente, las reificaciones contemporáneas. Parafraseando a Godard, no importa de dónde tomas las cosas, sino hasta dónde las llevas. Se trataría entonces de leer a-sistemáticamente los hechos tratando de rastrear entre ellos cuáles son susceptibles de un mayor desarrollo, en el cual detone el subtexto ideológico que allí subyace.

En esta medida, la labor del historiador es fundamentalmente política, en tanto es un discurso para el porvenir. Las palabras con las que Deleuze caracteriza el pensamiento de Foucault en su relación con la disciplina histórica nos pueden aclarar algo sobre estas políticas del porvenir: "Foucault es un gran filósofo porque utiliza la historia a favor de otra cosa: como decía Nietzsche, obrar contra el tiempo, y también en el tiempo, a favor –espero– de un tiempo futuro (Deleuze, 2007, p. 311)".

Así, a las tres alternativas históricas anteriores: a la ridícula historia *mainstream* regulada por el mercado, a la entusiasta teleología que legitima el dispositivo industrial con su entusiasmo racionalista y al purismo positivista que impide poner en eclosión la épocas, les opondremos una historia anacrónica del cine. Una historia que opera por saltos entre los tiempos, por montajes e imágenes dialécticas. Una forma de hacer historia que, haciendo saltar los tiempos por una especie de asociación estratégica entre el pasado y el presente, ponga en visibilidad el dispositivo de poder que se esconde detrás de lo evidente. Una historia que ponga de manifiesto los intereses que permiten que algo sea visible como cine y algo no, los intereses que discriminan entre los procedimientos profesionales y los amateur. Una historia que incluso interroge a la historia misma como discurso de legitimación de estas naturalizaciones. Al

sacar al pasado de su pasado y enfrentarlo al presente, se hace detonar la evidencia de ambas temporalidades para estremecer los presupuestos de poder naturalizados que las sostienen. Así, las imágenes cinematográficas dejan de ser simples imágenes de una época para detonar como engranajes de un dispositivo. En este sentido, una imagen no es una representación de nada, es, más bien, un engranaje de los dispositivos estatales, industriales y artísticos de su presente y es tarea de la historia como disciplina poner en evidencia estos artefactos del poder. En su formulación anacrónica, lejos de esconder, legitimar o reificar los dispositivos de poder, la historia se esfuerza por mostrar los bajos fondos sobre los que el cine se ha constituido. Se trataría de una forma de la historia que no cesaría de poner en cuestión en sus relatos el sistema de valores que cristaliza en cada caso la palabra "cine".

NOTAS

- 1 Vale la pena recordar la relación que establece Arthur Danto entre la modernidad artística y la escritura de manifiestos por parte de los artistas: "El modernismo es sobre todo la era de los manifiestos" (Danto, 1999, p. 51). Mientras las poéticas establecen un conjunto de normas de producción de la obra artística en beneficio de la belleza, el manifiesto es la expresión crítica de los artistas o de los críticos, la cual apunta a poner en tela de juicio la evidencia estética de los patrones de belleza promulgados por las poéticas. En un sentido general, la poética y el manifiesto son antagónicos.
- 2 Es importante señalar entonces que la experiencia del espectador tiende a ser gobernada o al menos orientada por las formas estandarizadas de este dispositivo. Los modos en que el espectador percibe el espacio en su funcionalidad narrativa, los objetos en su expresividad psicológica, el tiempo en su progresión lógico-causal y hasta el sonido en su poder de sobrecodificación emocional de la imagen no son simples modalidades subjetivas de la experiencia. Comprender el cine como un dispositivo nos hace sensibles a los mecanismos de normalización de la experiencia que no se explican por las formas subjetivas singulares de experiencia, sino por las estrategias concretas pero de largo alcance con que se regula la subjetividad. En suma, la teoría del dispositivo no congenia con un subjetivismo de la recepción individual del espectador.
- 3 Traducción propia: "des relations de pouvoir multiples traversent, caractérisent et constituent le corps social; elles ne peuvent pas se dissocier, ni s'établir, ni fonctionner sans une production, une accumulation, une circulation du discours vrai. Il n'y a pas d'exercice du pouvoir sans une certaine économie des discours de vérité fonctionnant dans, à partir de et à travers de ce pouvoir".

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodore. "Resumen sobre la industria cultural". En: *Crítica de la cultura y sociedad I*. Madrid: Akal, 2008. 295-302.
- Agamben, Giorgio. *¿Qué es un dispositivo?*, 2011. <http://www.revistasociologica.com.mx/pdf/7310.pdf> (Acceso el 22 de enero del 2013).
- Aristóteles. *Poética*. Madrid: Gredos, 1999.
- Bruch, Noel. *El tragaluz del infinito*, Madrid: Cátedra, 2006.
- Brunetta, Gian Piero. *El nacimiento del relato cinematográfico*. Madrid: Cátedra, 1993.
- Cacciari, Massimo. *El dios que baila*. Buenos Aires: Paidós, 2000.
- Canudo, Ricciotto. "El manifiesto de las siete artes." En *Textos y Manifiestos del cine*. Barcelona: Cátedra, 2007. 11-18.

- Comolli, Jean Louis. *Cine contra espectáculo*. Buenos Aires: Manantial, 2011.
- Comolli, Jean Louis y Narboni, Jean. *Cine/ideología/crítica*, 2008. <http://fromclosertonear.blogspot.com/2008/07/cineideologacrítica-por-jean-louis.html> (Acceso 15 de enero del 2013).
- Danto, Arthur. *Después del fin del arte*. Barcelona: Paidós, 1999.
- Deleuze, Gilles. "¿Qué es un dispositivo?". En *Dos regímenes de locos*. Barcelona: Pre-textos, 2007. 305-312.
- Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Ed., 2008.
- Durán, Mauricio. *La máquina cinematográfica y el arte moderno*. Bogotá: Editorial de la Pontificia Universidad Javeriana, 2009.
- Durán, Mauricio. "Mutaciones del autor y del espectador". En *Codificar/decodificar*. Bogotá: Editorial de la Pontificia Universidad Javeriana, 2012. 101-129.
- Fontcuberta, Joan. *Estética fotográfica*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.
- Foucault, Michel. Cours du 14 janvier 1976. En Vol. II de *Dits et écrits*. Paris: Gallimard, 1976. 171-179.
- Foucault, Michel. *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Valencia: Pretextos, 2008.
- Foucault, Michel, *Vigilar y castigar*, Madrid: Siglo XXI, 1984.
- Oubiña, David. *Una juguetería filosófica*. Buenos Aires: Manantial, 2009.
- Paranaguá, Paulo Antonio. "Dos o tres cosas sobre la historia del cine en América Latina". En *XIII Cátedra anual de Historia*. Bogotá: Museo Nacional, 2008. 27-43. NOTAS

Cómo citar este artículo:

Cárdenas, Juan David. "Dispositivo cinematográfico, historia e ideología". *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 8 (2), 49-63, 2013.

