



La máquina de visión y la arquitectura moderna en la constitución de las sociedades de control*

THE VISION MACHINE AND MODERN ARCHITECTURE IN THE ESTABLISHMENT OF CONTROL SOCIETIES

A MÁQUINA DE VISÃO E A ARQUITETURA MODERNA NA CONSTITUIÇÃO DAS SOCIEDADES DE CONTROLE

Mauricio Durán Castro*

Fecha de recepción: 16 DE JULIO DE 2009 | Fecha de aceptación: 22 DE JULIO DE 2009

Encuentre este artículo en <http://www.javeriana.edu.co/revistas/Facultad/artes/cuadernos/index.html>

Resumen

El presente artículo es una adaptación del primer capítulo de la tesis de Maestría en Filosofía titulada *El cine como máquina de pensamiento*. En este trabajo se realiza un recuento histórico y crítico sobre la forma como el cine ha venido representándose en sus posibilidades de una máquina autónoma y pensante, debido a su manera de representar el mundo en términos de espacio, tiempo y relaciones de causalidad, mediante imágenes visuales y sonoras tomadas de la realidad. La articulación de esta a otras máquinas de cálculo y ordenamiento de datos, dentro de espacios donde se ejerce cada vez más control sobre los seres humanos, han permitido pensar, dentro del género de la ciencia ficción, en máquinas y sociedades absolutamente tecnócratas. Dentro de los estudios de las actuales sociedades del control, tal fantasía parece haber alcanzado grandes espacios en la realidad.

Palabras claves: cine, televisión, máquinas de visión, máquina de pensamiento, ciencia ficción, tecnocracia, sociedades disciplinarias, sociedades de control.

Palabras clave descriptor: inteligencia artificial, aspectos filosóficos, sistemas hombre-máquina.

* Artículo de investigación, resultado de la tesis de Maestría en Filosofía, Pontificia Universidad Javeriana.

**Profesor de la Facultad de Artes, Pontificia Universidad Javeriana. Maestro en Filosofía de la Pontificia Universidad Javeriana y candidato a la maestría en Cultura de la Metrópolis en la Universidad Politécnica de Cataluña y el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona. mduran@javeriana.edu.co

Abstract

This article is based on the first chapter of master thesis in Philosophy titled *The cinema as machine of thought*, a historical and critical account about the way in which the film has been represented in their possibilities as an autonomous, thinking machine, due to its way to represent the world in terms of space, time and causal relationships, through visual images and sound taken from reality. Its articulation to other devices for calculation or for the management of data, bring about the recreation of utterly technocratic machines and societies within the genre of science fiction. In the study of current societies of control, fantasy seems to have reached such large spaces in reality.

Key words: Cinema, Television, Vision Machines, Thinking Machines, Science Fiction, Technocracy, Disciplinary Societies, Control Societies

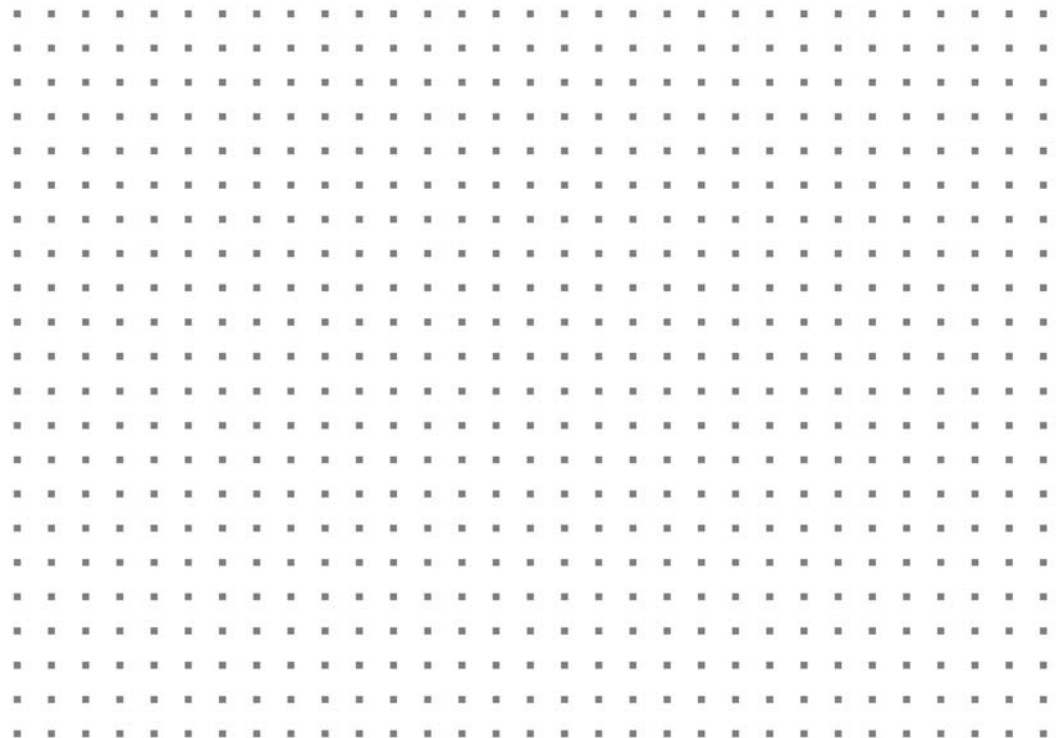
Key Words plus: Artificial intelligence, Phylosophical Aspects, Man-machine Systems.

Resumo

Este artigo é uma adaptação do primeiro capítulo da tese de mestrado em filosofia titulada *O cinema como máquina do pensamento*, onde se faz um reconto histórico e crítico sobre a forma como o cinema vem sendo representado em suas possibilidades de uma máquina autônoma e pensante, graças a sua maneira de representar o mundo em termos do espaço, tempo e relações de causalidade, mediante imagens visuais e sonoras baseadas na realidade. A articulação desta, a outras máquinas de cálculo e ordenamento de dados dentro de espaços, onde se exerce cada vez mais controle sobre os seres humanos, fazem pensar dentro do gênero da ficção em máquinas e sociedades absolutamente tecnocratas. Dentro dos estudos das atuais sociedades de controle, tal fantasia parece ter alcançado grandes espaços na realidade.

Palavras chave: Cinema, Televisão, Máquinas de visão, Máquinas do pensamento, Ficção, Tecnocracia, Sociedades disciplinares, Sociedades de controle.

Palavras chave descritor: Inteligência artificial, Aspectos filosóficos, Sistemas homem-máquina.



LA TELEVISIÓN ANTES DE LA TELEVISIÓN

El cine, como anticipación de una compleja máquina de visión, mostraba en el diseño de algunas máquinas de control visual, de sistematización de la producción, de regulación del tiempo de esta y de entretenimiento, una imagen de su posible evolución en varias películas entre 1924 y 1936: *Aelita* de Iacov Protazonov (1924), *Metropolis* de Fritz Lang (1927), *La multitud* de King Vidor (*The Crowd*, 1928), *A nosotros la libertad* de Rene Clair (*À nous la liberté*, 1931) y *Tiempos modernos* de Charles Chaplin (*Modern times*, 1936).

En la película de ciencia ficción *Aelita*, una monarquía marciana vigila la tierra mediante una máquina que permite ver a distancia. En la cárcel y la fábrica de *A nosotros la libertad*, aún se vigila a través de hombres que recorren el lugar donde otros trabajan al ritmo de la producción manual en serie. En esta película, el espacio se ordena bajo el modelo del panóptico de Bentham, aprovechando las posibilidades técnicas de la arquitectura moderna de principios del siglo XX: la estructura de pivotes de concreto, que hace innecesarios los gruesos muros, permite gran visibilidad entre los diferentes espacios.² Rene Clair encuentra una gran semejanza entre los espacios carcelarios y los fabriles, como si tuvieran una misma concepción que, además de aprovechar la nueva arquitectura, expresa una moderna organización social que hace del cuerpo humano una fuerza de trabajo cuantificable y controlable. En la cárcel se vigila a los reos mientras trabajan en serie en la fabricación de juguetes; en la fábrica los obreros trabajan en una cadena de ensamblaje de gramófonos vigilados por los capataces, que velan por la utilización del tiempo de los asalariados. El relato finaliza con las fugas de la cárcel, la fábrica y la ciudad, por parte del obrero y del dueño de esta fábrica.

En la primera parte de *La Multitud*, se muestra la visibilidad al interior de los rascacielos de Manhattan, donde se vigila a cientos de oficinistas en sus puestos de trabajo. En la oficina de *La Multitud* y en las fábricas de *A nosotros la libertad* y *Tiempos modernos*, se enfatiza en los relojes donde los empleados registran las horas de entrada y salida de su jornada laboral. No se trata de esclavos, sino de hombres y mujeres que venden su fuerza de trabajo, es decir, su cuerpo y tiempo que vigila celosamente su comprador.

En *Vigilar y Castigar*, Foucault analiza cómo en las edificaciones públicas, propias de las sociedades disciplinarias, tales como: cárceles, asilos, hospitales y escuelas, existe una disposición espacial que permite vigilar el cuerpo humano como una eficaz herramienta de trabajo. Estas sociedades se han llamado así por el uso que el poder hace de los cuerpos a través de la disciplina: “métodos que permiten el control minucioso de las operaciones del cuerpo, que garantizan la sujeción constante de sus fuerzas y les imponen una relación de docilidad-utilidad” (Foucault, 1989, p. 141). La formación disciplinar se imparte en estos espacios de educación, curación, corrección y de producción, durante

un tiempo preciso y vigilado, que compone este ciclo de formación, apropiándose del ciclo mismo de la vida. El sujeto no solo vende su cuerpo y tiempo como herramientas de trabajo, sino que debe someterlo a esta formación para hacerlo cada vez más dócil y eficaz.

Ante esta necesidad de disciplinar los cuerpos, se requiere vigilar y controlar sus resultados mediante instituciones públicas que el Estado moderno fue adecuando en edificaciones especializadas: colegios, academias, cuarteles, hospitales, clínicas y cárceles. Los cuerpos por disciplinar se agrupan por edades, sexo y otras condiciones, para ser reclusos en construcciones cada vez más transparentes que permiten jerarquizar el control visual de cada cuerpo. Las pesadas arquitecturas donde se confinaban los cuerpos de siervos, súbditos o reos del antiguo régimen monárquico, se transformaron, en las sociedades modernas, en estructuras espaciales más livianas y ordenadas que permiten vigilar los cuerpos de los individuos durante los distintos momentos del proceso de formación.

Foucault muestra cómo el panóptico de Bentham, más allá de ser una construcción eficazmente funcional para sus propósitos carcelarios, permite adecuar este espacio para disciplinar los cuerpos de los ciudadanos de la nueva sociedad. El dominio de los súbditos y condenados del antiguo régimen ya no se da mediante el encierro, la oscuridad y el ocultamiento de sus cuerpos, sino a plena luz y bajo la mirada del vigilante del panóptico. “La visibilidad es una trampa”, que convierte el cuerpo de estos “condenados” en objeto de información antes que en sujetos de comunicación (Foucault, 1989, p. 204). Luis XIV ya reclamaba “claridad y seguridad”. La disposición de los espacios inspirados en el panóptico de Bentham para realizar otras funciones como disciplinar niños y jóvenes, cuidar enfermos o controlar los procesos de la naciente industrialización, permite vigilar a cada individuo interno en su celda, desde la torre central donde no se alcanza a ver al guardia. El panóptico es un aparato que disocia la pareja ver-ser visto: el vigilante ve sin ser visto, mientras los condenados son vistos sin poder verlo desde sus celdas ubicadas alrededor de la torre (Foucault, 1989, p. 205). Aislados en celdas contiguas, los reos no se pueden ver ni comunicar entre ellos, sólo son vistos desde la torre del guardia. El condenado se sabe vigilado, pero no puede ver quien, ni cuando lo vigila, esta conciencia permite someterlo a un poder que se detenta a través de la visión. Las celdas están dispuestas como “pequeños teatros”, con sus actores solitarios e individualizados, exclusivamente para un solo espectador: el vigía central (Foucault, 1989, p. 203).

Esta relación entre vigilancia y espectáculo anotada por Foucault, cobrará importancia en la transformación de una sociedad disciplinaria, en una sociedad del espectáculo. Las cárceles, hospitales, escuelas y fábricas, de la naciente sociedad industrial, son ejemplos de instituciones desde donde el nuevo estado demócrata asiste a las necesidades particulares de sus ciudadanos: corregirlos, curarlos, formarlos y emplearlos; ocultando en ellas su función conjunta de disciplinar el cuerpo de los ciudadanos, a partir de una vigilancia que actualmente se hace desde la más moderna arquitectura acristalada y las nuevas tecnologías de visión. En *Europa 51* (1951), una mujer burguesa visita una fábrica y comenta: “creí estar viendo condenados” (Deleuze, 1987, p.13). La

fábrica y los obreros eran vistos como una cárcel con sus condenados antes de que Guy Debord hablara de la “sociedad del espectáculo” en 1967.

En *Metropolis* y *Tiempos modernos*, la futura televisión hace parte estructural de estos nuevos espacios, como aparato de control y televigilancia de las modernas fábricas que imponen la cadena de producción en serie, donde los obreros deben producir al ritmo de la máquina. El jefe —el burgomaestre de *Metropolis* o el gerente de la fábrica de *Tiempos modernos*—, disfruta de un amplio espacio y tiempo de ocio, y de la tecnología de la televisión para vigilar la labor de sus empleados, controlando la eficiencia de su inversión en fuerza de trabajo. La oficina del jefe de *Metropolis* es dispuesta en un alto mirador, con máquinas y pantallas para vigilar y controlar los obreros y los datos actualizados de la producción, de esta gran máquina-ciudad. En *Tiempos modernos*, la televisión permite vigilar a sus trabajadores, acercándose incluso a espacios de privacidad, como el baño, donde la imagen en directo del jefe observa a sus asalariados.

La cárcel panóptica de Bentham se implementa con esta moderna máquina que vigila a los trabajadores, además de intimidarlos a través de la imagen ampliada del jefe vigilante en las pantallas. Si el panóptico de Bentham sometía y doblegaba al individuo ante la vigilancia del guardia central,³ ahora se suma la imagen del jefe como la de un pantocrátor bizantino, de cuya mirada vigilante e inquisitoria parece no poder escaparse. La vigilancia, real o simulada, empieza a conformar espacios cotidianos, públicos o privados, no solo mediante arquitecturas más transparentes, sino también implementando grandes imágenes capaces de intimidar a quienes las observan. Los rostros y ojos que miran al público en las imágenes publicitarias, se multiplican en cantidad y tamaños en los espacios públicos. Esta función de la imagen aparecía en el afiche diseñado por James Montgomery, para la campaña de alistamiento del ejército norteamericano para la primera guerra con un afiche del Tío Sam mirando al espectador, señalándolo con el dedo índice y un texto que decía: “I want you for the U. S. Army”. La imagen del gerente de la fábrica mirando desde la pantalla de televisión a Charlot, obedece al mismo orden de puesta en escena de esta publicidad que exhibe rostros y ojos dirigiéndose a un público que ya no puede escapar a sus miradas omnipresentes: imágenes que nos miran.

Gracias a la visibilidad que permiten la arquitectura moderna y los circuitos cerrados de televisión, la omnipotencia de la sociedad industrial sobre los individuos de las masas modernas es un hecho: la fábrica es el lugar donde primero se instaura esta vigilancia sobre la productividad laboral. Ahí se somete al ser humano a la máquina, exigiéndole su ritmo de producción y controlándolo mediante esta visión mecánico-electrónica. Un complejo aparato compuesto por máquinas industriales, relojes a la entrada de las fábricas, cámaras y pantallas de televisión dispuestas para vigilar a los obreros, y convertir la fábrica en un inmenso panóptico que controla la producción industrial y capitalista.

Las máquinas se hacen cada vez más automáticas, alcanzan niveles de robotización más precisos, hasta poder asumir papeles de vigilancia y control. *Metropolis* y *Tiempos modernos* muestran grandes máquinas y operarios que actúan cada vez de manera más automática. Los protagonistas de *A nosotros la libertad* huyen de esta ciudad, el de *La Multitud* se asimila a esta forma mecánica de vida anónima, los de *Metropolis* y *Tiempos modernos* son violentamente disciplinados hasta convertirse en seres mecánicos.

Charlot, el protagonista de *Tiempos Modernos*, Charlot finalmente escapa de la ciudad, mientras que en *Metrópolis* hay una idílica promesa de cambio social.

No es nueva esta idea del humano subyugado por la máquina. En las sociedades primitivas el esclavo hacía parte, junto con otras herramientas materiales, de toda una maquinaria de producción y control que Deleuze y Guattari llaman “esclavitud maquinaica”; era un objeto más de la propiedad del amo. Con el desarrollo de las “máquinas técnicas” de la primera revolución industrial, el asalariado se convirtió en “sujeto”; en la era de la “sujeción social”; estando “sujeto a estas máquinas” (Deleuze y Guattari, 1994). Pero en la segunda revolución industrial, a principios del siglo XX, con la producción en cadena y la especialización del trabajo impuesta por Taylor y la vigilancia sobre los resultados esperados, el ser humano aparece nuevamente como un objeto sometido a las máquinas, ahora técnicas. En las películas citadas, se anuncia esto como un hecho posible; en las novelas de ciencia ficción *Metrópolis* de Thea Von Harbow (1925), *El mundo feliz* de Aldous Huxley (1932) y *1984* de George Orwell (1948); en los fotomontajes de John Heartfield y Raoul Hussmann; en afiches y en diversos ensayos. En todos aparece un ser humano enfrentado y dominado por las máquinas, literalmente apresado entre sus engranajes y devorado en sus entrañas. Imágenes y fábulas de la primera mitad del siglo XX que han perdido la fe del siglo XIX en el positivismo y la utopía saintsimoniana sobre el desarrollo y justicia social, que traería el desarrollo industrial. No hay hechos que demuestren la hipótesis de que los hijos de la revolución industrial tendrían mayor libertad y más tiempo de ocio.

Estas imágenes muestran una crisis en la relación hombre-máquina, aprovechando el efecto conmovedor y metafórico de sus imágenes. Sin embargo, estas máquinas sólo son intermediarias entre el trabajador asalariado y el industrial, los verdaderos sujetos del conflicto social. La aclaración del empresario John Bell a sus obreros es evidente: “Las máquinas reducen vuestro salario, pero aumentan el mío. Lo siento mucho por vosotros, pero lo celebro por mí. Según la ley, soy justo.”⁴ El conflicto no se da entre humanos y máquinas, sino entre los dueños de estas y sus operarios, las máquinas de producción sólo contribuyen a agudizar la relación de explotación laboral entre las clases sociales.

Deleuze y Guattari ven cómo la relación del asalariado con las máquinas del régimen capitalista, lleva “la sujeción de los hombres a un punto inaudito y se manifiesta una crueldad particular, pero no por ello deja de tener razón cuando [el capitalista] lanza su grito humanista: no, el hombre no es una máquina, nosotros no lo tratamos como una máquina, nosotros no confundimos ciertamente el capital variable y el capital constante” (Deleuze y Guattari, 1994, p.462). La captura del producto del trabajo del obrero es legal, esta es su inaudita crueldad. Pero, en *Metrópolis* y *Tiempos modernos*, la máquina, además de ser intermediaria entre patrón y obrero, sirve en conjunto, con la disposición de un espacio propio de la arquitectura moderna, para controlarlos: los gerentes de estas fábricas vigilan ocultos el tiempo y la fuerza del trabajador, que por contrato les pertenece. Así, en la medida en que la máquina realiza automáticamente el control del trabajo de sus operarios, la relación conflictiva entre obreros y patronos tiende a desplazarse hacia la máquina, haciendo invisible el conflicto entre clases sociales, para que permanezca

de manera soterrada. Esto es evidente en el argumento de *Metrópolis*: los obreros en vez de apropiarse de su fuerza de trabajo, se enfrentan y destruyen las máquinas como si fueran su enemigo de clase. A finales del siglo XIX en Inglaterra, varios obreros en huelga destruyeron las nuevas máquinas instaladas en la fábrica que los empleaba, reaccionando a la amenaza sentida de que estas terminarían por reemplazarlos en sus labores.

Las edificaciones, sede de las instituciones mediante las que se disciplina el cuerpo humano, se ubican dentro de otro espacio que también se transforma: la ciudad. Desde la transformación urbana de París, realizada por el Barón Haussmann hacia 1860, el urbanismo moderno aparece como un proyecto de visibilidad y circulación que permite un mayor control sobre la ciudadanía y el espacio de la ciudad. La arquitectura y la ciudad, son tomados ahora como espacios diseñados para disciplinar los cuerpos de quienes serán la fuerza de trabajo para la producción industrial, en estos centros de formación y producción deben hacerse dóciles y útiles. En la búsqueda primordial de la arquitectura moderna, los edificios y la ciudad deben ser máquinas, tal como exigía Le Corbusier: “la casa es una máquina para habitar”. *Metrópolis* es tanto una ciudad máquina de producción, como un cuerpo que padece una grave crisis: los mensajes del cerebro no llegan a las extremidades. Las máquinas son las metáforas de las manos, la fuerza de trabajo, como el corazón y el amor, son la metáfora del lenguaje, de los medios que deben restablecer la comunicación en este gran organismo. María y el hijo del dueño de la ciudad representan los medios que deben develar a las masas la falsedad del otro medio: el robot María, que sólo es una perfecta imitación de la primera. A su vez, este robot representa la forma de manipulación mediática de las masas, mediante imágenes reproducidas mecánicamente y convertidas en perfectos simulacros de vida. La misma función que la política puede dar a las imágenes técnicamente reproducibles de la fotografía, la publicidad y el cine; espectáculos para la disuasión.

En el epílogo de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Walter Benjamin advierte lo que puede suceder cuando un caudillo se apropia de estas imágenes para dirigir las masas: “La humanidad, que antaño, en Homero, era un objeto de espectáculo para los dioses olímpicos, se ha convertido ahora en espectáculo de sí misma. Su autoalienación ha alcanzado un grado que le permite vivir su propia destrucción como un goce estético de primer orden” (Benjamin, 1989, p. 55-57). De la misma manera, en *Metrópolis* se muestra al robot María dirigiendo a las masas, al igual que las imágenes en movimiento del cine pueden conducir el movimiento de las masas alienadas. Es necesario denunciar el complot que se realiza a través de las estrategias del espectáculo moderno: los espectaculares simulacros de los “medios de reproducción mecánica” que seducen y mueven a la población.

Metrópolis muestra el énfasis que el proyecto moderno, y su urbanismo, dan a los medios de comunicación y circulación, en procura de una mayor eficiencia y control. El proyecto de Haussmann para París, en el segundo imperio, era el paradigma de la moderna ciudad burguesa —industrial y comercial—, que busca, con su trazado radial de bulevares, lograr un mayor control visual y policivo sobre la población civil. Foucault asegura que “la visibilidad es una trampa” que ejercen quienes la disponen, en contra

de quienes vigilan. Para Benjamin, en esto consistió el proyecto de Haussmann y Napoleón III: “la verdadera finalidad de los trabajos haussmannianos era asegurar la ciudad contra la guerra civil” (Benjamin, 1980).

Los amplios bulevares construidos para traer más luz y aireación a las viviendas de la ciudad, se ordenaron radialmente como un panóptico para controlar rápidamente las insurrecciones en los barrios obreros, valorizando además los predios comprados por el mismo Haussmann. El espacio de la ciudad moderna se ordenó bajo la forma de este panóptico de la producción: de Bentham a Haussmann; del plan Voison diseñado por Le Corbusier para París en 1930, a la *Metrópolis* de Lang; de la transformación de Manhattan hecha por Robert Moss - entre 1910 y finales de los años sesenta, a la implementación de la actual televigilancia en los espacios públicos de Londres y otras ciudades (Berman, 1988, p. 303). Le Corbusier sabía que la obra de Haussmann no obedecía más que a “medidas de orden financiero y militares” (Benjamin, 2005, p. 152). La visibilidad y la velocidad de circulación del diseño de los modernos espacios arquitectónicos y urbanos, implementados hoy con los medios de telecomunicación y televigilancia, han sido los grandes temas del urbanismo moderno en más de 150 años: posibilidad de vigilancia y accesibilidad, funcionalismo productivo.

Las grandes obsesiones de esta modernidad y su forma de urbanismo han sido la asepsia y la velocidad de circulación, despejar todo aquello que estorbe a la circulación, a la velocidad, a la visibilidad de la vigilancia. Esta arquitectura de tecnologías y materiales más livianos y transparentes, encuentra en los nuevos medios de traslación y comunicación su complemento ideal: redes de movilización e información cada vez más veloces. Contra este urbanismo se levantan protestas que detienen estratégicamente la circulación: las barricadas en la época de Haussmann y en Mayo del 68, la resistencia situacionista y los cyborg piratas de Internet. El movimiento político y artístico del situacionismo, liderado por Guy Debord, en los años cincuenta y sesenta, se expresó sistemáticamente contra el urbanismo moderno y la sociedad del espectáculo, oponiendo a la circulación y el trabajo productivo, la deriva y el ocio.

En *Obreros saliendo de la fábrica* (*Arbeiter verlassen die Fabrik*, 1995), Harun Farocki continuó buena parte del programa situacionista y cinematográfico de Debord, realizando, cien años después del nacimiento del cine, un documental a partir de material de archivo de obreros saliendo de fábricas, desde la inaugural de los hermanos Lumière hasta las más recientes de cámaras de vigilancia al interior de las industrias. Muestra cómo la cámara de cine se desplazó del exterior al interior de las fábricas para vigilar a través de los nuevos circuitos cerrados de video. Un acto de celebración de la industrialización a finales del siglo XIX como la salida de los obreros de la fábrica fotográfica de los Lumière devino en la imagen cotidiana de la vigilancia industrial a finales del siglo XX.

LA TELEVISIÓN DESPUÉS DE LA TELEVISIÓN

Los tiempos cambian, y sobre todo el público y sus sensibilidades. La obviedad con que las películas, de los años veinte y treinta, predecían la máquina de televisión como aparato de vigilancia y control, se hizo mucho más sutil al comercializarse durante

la segunda posguerra. Las guerras mundiales incidieron sobre la conformación del uso público de las industrias del espectáculo del cine y la televisión. Al terminar la primera guerra, los gobiernos hicieron de los medios modernos de comunicación sus principales aliados. Las oficinas de censura, dedicadas a vigilar y controlar la información proveniente de los países extranjeros, se convierten en oficinas, departamentos o ministerios de propaganda.

En 1919, Lenin crea en la capital de la URSS la primera escuela de cine en el mundo: Vgik; en el mismo año la República de Weimar se apropia de los estudios cinematográficos de la UFA, legándolos más tarde al III Reich para realizar una de las mayores empresas publicitarias del siglo XX; en 1935 Mussolini transforma la oficina de prensa en Ministerio para la Prensa y la Propaganda, luego crea la Dirección General para la Cinematografía, el Centro Experimental de Cinematografía, los estudios de Cinecittà e inaugura el primer Festival de Cine de Venecia; en Estados Unidos, la política del *New Deal* para superar la gran crisis de 1929, auspicia proyectos documentales y de propaganda a través del *Farm Security Administration*; en Inglaterra la *General Post Office* contrata a John Grierson para desarrollar una importante escuela documental. La censura policiva adopta eficazmente la industria y exhibición masiva de imágenes y mensajes de propaganda política: noticieros, documentales o ficción, que sirven por igual al nacional socialismo, el realismo socialista o al *New Deal*. “La función de la artillería y de la infantería sería asumida en el futuro por la propaganda”, anunciaba Hitler (Virilio, 1989, p. 71). Y entre los medios de propaganda “el cine es el arma más fuerte”, como lo afirma Mussolini. Durante este período de entreguerras se realizan alianzas entre Estado y cine para promover distintas políticas: el ascenso del III Reich, la transformación de la revolución bolchevique al régimen stalinista o la superación de la crisis capitalista mediante el *New Deal*.

Paralelamente, en la televisión se desarrollaban prototipos no comerciales, esporádicas emisiones públicas para la coronación del rey Jorge VI en 1937, la inauguración de la Exposición Universal de Nueva York en 1939 y otros experimentos en Alemania y Japón. Pero en 1939 se empiezan a movilizar los ejércitos alemanes y aliados sobre Europa, las emisiones programadas se interrumpen durante todo el periodo que dura la guerra para reanudarse con la finalización de esta. Durante la Segunda Guerra, la investigación y el desarrollo de la tecnología de la televisión lo hacen exclusivamente las instituciones militares, utilizando las ondas electromagnéticas como arma o para localizar objetivos enemigos en el radar. Pero la movilización de las masas y ejércitos se hace mediante la sugestión de las imágenes cinematográficas de propaganda de los gobiernos de Alemania, Italia, URSS o los Estados Unidos, sumado al uso de la fuerza mediante las armas y las medidas policivas. Paul Virilio recuerda de niño haber visto al final de la guerra “la proyección en la gran sala *Gaumont Palace*, de la célebre serie documental *Por qué luchamos*, de Frank Capra (*Why We Fight*, 1943-44)” (Virilio, 1989, p.68), serie propagandística del ejército de los Estados Unidos.

Después de la guerra, entre 1945 y 1960, la televisión se hace pública y empieza a instalarse en los espacios domésticos de los ciudadanos en los países desarrollados. Así como las imágenes públicas y colectivas de los panoramas de 1787 se convertían en

individuales en los dioramas de 1829 (Virilio, 1989, p.55-57), las imágenes en movimiento del cine —públicas y colectivas— se convierten en públicas e individuales en la televisión de los hogares en la inmediata postguerra. El espectáculo público se transforma en entretenimiento doméstico y producto de consumo, que rápidamente se convierte en símbolo de prestancia social. En *La máquina de visión*, Virilio demuestra cómo, desde la ilustración europea hasta final del siglo XX, se tiende a desplazar la atención de los espacios públicos hacia las imágenes públicas en ámbitos domésticos, ejerciendo un control social más eficaz.

De la vigilancia evidente de los cuerpos, en el panóptico de Bentham y el control de las masas en los espacios públicos del urbanismo de Haussmann, se da paso a un control más sutil de la población, en el espacio de su vida privada a través de la televisión. La vigilancia de los cuerpos se transforma en control de la población mediante la disuasión del espectáculo televisivo. Las celdas del panóptico de Bentham, con su única apertura visual hacia la torre del guardián, prefiguran los edificios de vivienda de la arquitectura moderna, con la trama regulada de apartamentos iluminados por la luz de los tubos catódicos de sus televisores. Debord ve en el cine y la televisión una individualización de la sociedad, un debilitamiento del poder de las masas que conlleva al fracaso de las revoluciones populares a cambio de una confortable ilusión, permitiendo la disuasión colectiva. Pero este “socavamiento del derecho de reunión”, se afianza a través del uso de la televisión comercial y doméstica, donde probablemente “la razón de que el espectador no se encuentre en casa en ninguna parte es que el espectáculo está en todas partes” (Debord, 1999, p.174 y 49).

Este cambio de estrategia que se da en la transformación de esta máquina de visión y su relación con los espacios públicos y privados, se evidencia si se comparan las imágenes de las películas de 1927-36, con las realizadas a partir de 1964. En medio siglo se transforma la relación física y corporal entre humanos y máquinas, en una relación cerebral y espiritual. La máquina automática se hace autónoma al adquirir cerebro en los ordenadores Alpha 60 de *Alphaville* de Jean Luc Godard (1964), y Hal 9000 de *2001* de Stanley Kubrick basado en un relato de Arthur C. Clarke (*2001: a Space Odyssey*, 1968); y en los replicantes de la ingeniería genética de *Blade Runner* de Ridley Scott, basado en un relato de Phillip Dick (1982). Ante la máquina pensante, el humano no es solo dominado físicamente, también es gobernado por las órdenes y “razones” de ella misma. Los imaginarios de la ciencia ficción abandonan el idilio sansimoniano entre humanos y máquinas, de la obra de Julio Verne y las vanguardias futuristas y constructivistas de comienzos del siglo XX, para representar la pesadilla expresionista del mundo dominado por la máquina autónoma, que se encuentra en el centro de esta gran tecnocracia; transformación evidente desde *Metrópolis* hasta *The Matrix* de los hermanos Wachowski (1999).

Aunque la máquina continúe siendo una enemiga de clase, ya no son obreros los que compiten con la velocidad y fuerza mecánicas, sino detectives, astronautas y viajeros virtuales, quienes se enfrentan a la velocidad del pensamiento mecánico. El detective Lemmy Caution confronta la razón instrumental de Alpha 60 con la poesía, y el astronauta David Bowman se enfrenta al pensamiento de Hal 9000, más allá de lo que

este puede “leer”; introduciéndose en el inmenso cerebro electrónico para desactivarlo, practicando la más fría de las lobotomías kubrickianas; si se recuerdan las de *La Naranja mecánica* (*A Clockwork Orange*, 1971) y *Full Metal Jacket* (1986). El ser humano ya no es devorado por las máquinas de *Metrópolis* y *Tiempos modernos*, ahora él se infiltra en su cerebro para dominarla. La máquina ya no combate físicamente con el cuerpo del humano, ahora lucha mentalmente, mediante lenguaje, memoria y pensamiento, con su creador.

Estas complejas máquinas de pensamiento amenazan dominar a la humanidad: Alpha 60 y Hal 9000, emiten discursos orales para relacionarse con los humanos, dándoles órdenes y respuestas. Alpha 60 es una gran voz omnipresente en todo Alphaville para ordenar y gobernar esta metrópolis. Hal 9000 descubre el complot de los astronautas leyendo sus labios a través de un vidrio, luego retoma el control de la misión y la nave Discovery. Tanto el detective Caution como el astronauta Bowman, deben escapar a la percepción de las computadoras, para volver a retomar el mando de estas o desactivarlas. Ambos logran introducirse en las laberínticas arquitecturas del sistema central de estos cerebros artificiales, confundiéndolos y huyendo del Discovery y de Alphaville.

Estas maquinarias pueden dominar seres humanos, pues disponen de aparatos de recepción que les permiten representar o “leer” el ambiente que las rodea, y de emisión, con los que responden a estímulos exteriores mediante pensamiento, lenguaje y órdenes, más que con acciones físicas. Receptores que, como los micrófonos en las salas de entrevistas de Alpha 60 o la cámara del ojo gran angular de Hal 9000, proveen a estos cerebros de la información necesaria sobre el mundo, para actuar en él. Emisión de voz, como la fría y mecánica de Alpha 60, o la pausada y amable de Hal 9000, con la que responden a su entorno, dando órdenes a quienes convierten en sus súbditos: *subordinados* o *subdictados*. Como todo cerebro que coordina órganos perceptores de oído o visión, con sus concomitantes reacciones motoras u orales, gracias a una memoria previa o adquirida a través de su misma vida: estas máquinas poseen una serie de información para operar, instalada por sus ingenieros y una base de datos creciente. Dan respuestas en un primer momento mediante su memoria operativa, a la que suman nueva información que guardan en la base de datos, adquiriendo entonces capacidad de nuevas respuestas ante situaciones ya no previstas por sus ingenieros: Alpha 60 empieza a mandar sobre las decisiones de su constructor, Hal 9000 aprende a “leer” los labios y descubre la conspiración de los astronautas. La acumulación de nuevas experiencias y conocimientos en una memoria capaz de actualizar estos datos cuando lo requiera, permite alcanzar la autonomía de acción a estas máquinas. Estos dos ordenadores son los grandes paradigmas de la Inteligencia Artificial, a través de los cuales se muestra la emergencia de máquinas inteligentes, de las que en conjunto hace la mecánica cinematográfica.

Más recientemente, el cine ha brindado nuevas imágenes de máquinas de visión que devienen en máquinas autónomas: el duelo de un humano cazador de replicantes con uno de estos humanizado, como en *Blade Runner* y *Terminator 2* de James Cameron (1991), basada en un relato de Phillip Dick, que decide salvar un niño en contra de su programación de supervivencia; el panorama de una civilización de máquinas construida

sobre la base de una civilización humana en *The Matrix* de los hermanos Wachowsky (1999). En ellas, se manifiesta un miedo obsesivo del ser humano frente al desarrollo de máquinas autónomas, ya no sólo por ser reemplazado en el trabajo, sino por sentirse inferior a su poder físico e intelectual. En estas películas, las máquinas circulan entre los humanos como uno más, pero con la información necesaria para dominarlos. En el duelo final de *Blade Runner*, el replicante abandona la lucha cuando aún la estaba ganando, prefiriendo recitar un poema y escapar de su corporalidad mecánica bajo la forma de una paloma. En *Terminator*, se trata de una serie de replicantes capaces de acciones heroicas que implican su propio sacrificio por amor a la humanidad ¿Podrán los humanos cazadores de replicantes igualar a estas máquinas en sus virtudes?

Michael Snow diseña en 1971 una máquina de visión casi autónoma, mediante la que realiza *La région Centrale*, película que escabulle la narración propia del producto de la industria cinematográfica. Instala un dispositivo mecánico electrónico compuesto de un sistema de sensores y programaciones, que comanda el movimiento de una cámara y su lente dentro de un mecanismo de rieles y grúas. La cámara se mueve, encuadra y enfoca, realizando una mirada a su alrededor sin intervención de la voluntad humana. Snow despoja así a la cámara del gobierno de la visión humana, y su referente de horizontalidad del paisaje, dado por una visión inherente a su cuerpo, para que el mecanismo autómatas filme “la universal interacción de imágenes que varían unas con respecto de otras, sobre todas sus caras y en todas sus partes” (Deleuze, 1984, p.127), siendo la misma cámara una más de estas imágenes que varía su movimiento con respecto a las otras. El resultado del proyecto es una película de 180 minutos, realizada a partir de esta programación en un cerro desértico y deshabitado de Quebec. Deleuze ve en este proyecto la intención de obtener un punto de vista descentrado del cuerpo humano, que pueda tener una imagen del mundo tal como aparecería ante cualquier objeto que no tenga ningún conocimiento previo, intención o necesidad sobre él. Tal como Henri Bergson supone que la realidad o naturaleza obtiene percepciones a través de imágenes:

Todas esas imágenes obran y reaccionan unas sobre otras en todas sus partes elementales según leyes constantes, que llamo las leyes de la naturaleza, y como la ciencia perfecta de esas leyes permitiría sin dudas calcular y prever lo que pasará en cada una de esas imágenes, el porvenir de las imágenes debe estar contenido en su presente y no añadirle nada nuevo (Bergson, 2006, p.33).

Se intenta obtener una percepción sin sujeto, dándole la facultad de percibir al objeto, a una máquina que nos da su visión objetiva. Snow ha evidenciado tal intención en esta experiencia: observar la percepción de un objeto o máquina. Ha dicho que: quiso mostrar la clase de imágenes que un *alien*, proveniente del espacio exterior, puede lograr de la tierra para llevar de regreso a su casa.⁵ Pero el autor hizo posible una mirada del extraterrestre más mecánica que orgánica, quizá porque el proyecto, antes de fabular con alienígenas, buscaba la diferencia entre la visión humana y una mecánica, entre la percepción del sujeto y la del objeto, entre lo subjetivo y lo objetivo. Si no hubiese mayor diferencia, se debería indagar más por la condición mecánica de los seres humanos que revelan las máquinas, que por la posible humanización de las máquinas.

Pero más allá de lo que la primera ciencia ficción o el proyecto de Snow querían advertir, la máquina de visión se convirtió en un sutil aparato de control de la sociedad moderna, mediante la disuasión y la renuncia a la libertad, más que a través de la fuerza física o del autoritarismo tecnológico. En *Alphaville*, se muestra el desarrollo de esta máquina no solo como aparato de vigilancia, sino como estrategia de disuasión. El Ministerio de Disuasión reemplaza las funciones de un Ministerio de Defensa: realiza las ejecuciones de los ciudadanos que no logran disciplinarse para servir al sistema. Una de estas ejecuciones se realiza en una piscina, evoca los ballets acuáticos de ciertos musicales norteamericanos y sirve de espectáculo ejemplarizante. Otra, se hace en un teatro donde los condenados son electrocutados mientras ven películas. Estos agudos comentarios de Godard son próximos a los de su contemporáneo Guy Debord en *La Sociedad del espectáculo*: una sociedad donde el espectáculo tiene el fin de ocultar la miseria en que se ha convertido la vida misma. La economía de su lógica es mordaz: la ejecución de quienes se oponen al régimen sirve de espectáculo aleccionador para los demás; de igual manera que el producto del trabajo de los seres humanos se convierte en mercancía y espectáculo de consumo, en un bien ajeno por desear. Todo esto se presenta en el espectáculo como una ficción, la representación de un mundo que ha dejado de ser la realidad. Por su nombre contradictorio, el Ministerio de la Disuasión recuerda los ministerios de 1984, con que el Gran Hermano controla la sociedad. La disuasión consiste en distraer, confundir, dividir y hacer olvidar, y para este fin no parece haber nada más eficaz que las modernas industrias del espectáculo.

En *Fahrenheit 451* de Francois Truffaut (1964), basada en el libro de Ray Bradbury, la televisión controla la población a través de la disuasión, y no como aparato de vigilancia, quien no tiene antenas receptoras en su casa es identificado como disidente del régimen imperante. La mujer del bombero Montand es el estereotipo del ciudadano disciplinado y condicionado por esta sociedad. Ella observa, en las grandes pantallas instaladas en su hogar, a los presentadores que la invitan a participar en un programa concurso donde será la protagonista por un instante, *star* "por un cuarto de hora" en la sociedad del espectáculo. Andy Warhol vio la estrategia de esta sociedad al disuadir a los individuos mediante el consumo pasivo de la ilusión de ser únicos. Este deseo postergado es una estrategia de control que ya no se desgasta vigilando a cada ciudadano, sino que les promete a todos en sus hogares ser exclusivos, promoviendo el individualismo que permite "socavar el derecho a la reunión". En *Fahrenheit 451*, sólo puede resistir este control quien en solitario cultive la lectura de libros conseguidos sin permiso. En *Alphaville* el único libro permitido es revisado diariamente para borrarle las nuevas palabras prohibidas. En ambas, se muestra cómo los mecanismos de control se establecen a partir de consumos codificados.

La arquitectura de las ciudades de *Metropolis* y *Blade Runner* se asemeja en la disposición central de un gran edificio que hace las veces de torre del vigía del gran panóptico urbano, pero se diferencia en que, al interior de los espacios domésticos de la ciudad de Los Ángeles en *Blade Runner* se ejerce un mayor control sobre los ciudadanos, a través de pantallas que promueven un consumo individual de espectáculos para la disuasión masiva. Actualmente, ya se ha implementado el control del ciudadano

consumidor mediante los códigos de barras de las tarjetas comerciales, que tienden a reemplazar los *carneys* de identidad. En las “sociedades disciplinarias” definidas por Foucault, Deleuze llama la atención sobre la aparición de una nueva forma de “sociedades del control”:

Una ciudad en la que cada uno podía salir de su apartamento, de su casa o barrio, gracias a su tarjeta electrónica (dividual) mediante la que iba levantando barreras; pero podría haber días y horas en la que la tarjeta fuera rechazada; lo que importa no es la barrera, sino el ordenador que señala la posición, lícita o ilícita, y produce una modulación universal (Deleuze, 1990, 154).

En esta ciudad, construida en el mismo territorio de la sociedad disciplinaria, las mercancías y el espectáculo —que tiende a ser lo mismo—, sirven más al control que busca el consumo, el entretenimiento y la disuasión, que los espacios donde los cuerpos eran sometidos a la vigilancia y disciplina de la producción. Deleuze y Guattari numeran tres etapas del desarrollo de las máquinas técnicas: las máquinas de producción de la primera revolución industrial, las máquinas motrices y de traslación, y las máquinas cibernéticas o informáticas. Estas se interconectan entre ellas y requieren de una relación estrecha y permanente con el ser humano, éste fácilmente deja de ser sujeto —a la máquina— para volver a estar sometido por una máquina que recuerda la “megamáquina” de la “esclavitud maquina” (Deleuze y Guattari, 1994).

El aparato de control del trabajador, imagen con la que el cine representó la televisión durante el período de entre guerras, se desarrolló comercialmente en aparato de disuasión del consumidor. Este cambio permite un control más sutil e invisible, que llevan a cabo la televisión e Internet, pues el ciudadano prefiere el control de su tarjeta de crédito antes que el de su productividad. En menos de un siglo, el cine deja de denunciar la vigilancia en los espacios de producción, para sospechar de un soterrado control por medio del consumo en el espacio doméstico. Y aunque las cámaras no cesan de vigilar los espacios públicos, ahora los espacios privados son inundados por pantallas incesantes que ofrecen las mercancías producidas en las nuevas fábricas. Ahora, la disposición del panóptico ha girado 180 grados, ubicando a sus condenados en la torre del vigía para brindarles una inmensa oferta del mismo espectáculo: el del otro en su celda, la exhibición de la vida privada.

Esta es la propuesta de todos los *reality shows* y de *facebook*, una ilusión y una sutil forma de control que hace creer a cada uno que es el vigía. Como la *Biblioteca de Babel*, las ciudades son un conjunto de infinitas celdas desde donde cada uno ve a los demás tras el cristal de su pantalla, manteniendo la ilusión de elegir libremente entre un centenar de ficciones que sólo son variaciones de la primera: hombres y mujeres encerrados en sus rutinas, sea por medio de la publicidad, los seriales, los noticieros o los programas concursos. La libertad que promueve este espectáculo es la del consumo. La televisión ha traído la exhibición de las mercancías en el escaparate de los pasajes comerciales, con su aparición en 1830 como emblema de la ciudad burguesa, a esta caja de cristal convertida en foco de la vida doméstica, que imita además la cuidadosa

iluminación de los productos en sus vitrinas. En estas pantallas se presenta todo de igual manera: las mercancías, las ficciones o las noticias.

Debord muestra la transformación de la máquina de visión en aparato de control en la “Sociedad del espectáculo”, al invertirse la disposición espacial del panóptico, que no permite ver a quién vigila, para brindar a todos la exhibición de las mercancías, imponiendo el control mediante la disuasión que esta provoca. Se trata de un giro espacial en las estrategias de control ciudadano: del panóptico de Bentham y la transformación de París encomendada a Haussmann, donde el control visual se daba sobre los espacios públicos y de producción; se pasa a la ciudad contemporánea, donde el control —ya no visual— se da mediante el consumo audiovisual en las pantallas de los espacios domésticos y privados. En estas, todo adquiere el mismo valor: la publicidad y la noticia trágica, el simulacro de vidas privadas y la real vida política. Se ha querido ver en la televisión “el órgano más democrático de las sociedades democráticas”, donde “nunca antes tantos ciudadanos participaron en la vida pública, fueron informados, se expresaron y votaron de manera tan igualitaria” (Dominique Wolton, citada en Debray, 1994, 279). Pero esto no es más que publicidad de la televisión, donde reina la demanda mercantil antes que la discusión de ideas, siendo para Debray no el ágora de Atenas sino la de Cartago. La verdadera democracia conlleva la alfabetización necesaria para confrontar ideas, argumentos y proposiciones, más que la seducción mediante la imagen de políticos asesorados por publicistas. Por medio de la televisión, la política se ha convertido en publicidad y mercancía, congraciándose con las masas al evitar el filtro de la alfabetización. Los estadistas han creado sus propios espacios televisivos dirigidos y presentados por ellos mismos, los presidentes Álvaro Uribe o Hugo Chávez presentan los “consejos comunitarios” o “Aló Presidente”. Mientras que algunos documentales realizados con archivos de televisión denuncian la manipulación política de los medios: *Videograma para una revolución* de Harum Farocki (*Videogramme einer revolution*, 1992), acerca de la revolución contra Ceausescu o *La revolución no será transmitida* de Kim Bartley y Donnacha O`Brillan (2002), sobre el intento golpista a Chávez.

Sin embargo, hay que hacer justicia con la televisión, no con el uso social que le han impuesto los Estados y el mercado, sino con sus posibilidades creativas y expresivas. El cine siempre ha sido valorado por sus obras más importantes, y la televisión por su producción habitual, la historia del cine se juzga por sus grandes alcances artísticos y la televisión por su servicio, su mercado o su forma de control social. Reconociendo esta falencia, Arlindo Machado realiza una lista de “los treinta programas más importantes de la historia de la televisión”, entre los que se incluyen trabajos de cineastas como Rosellini, Bergman, Godard, Fassbinder o Greenaway, de reconocidos realizadores de televisión como Ernie Kovacs o Jean-Christophe Averty, y de experimentadores en los nuevos medios como Nam June Paik o Zbigniew Rybczynski. Esta lista demuestra la potencia creativa de un medio sometido como ningún otro a servir los intereses políticos y económicos de las sociedades imperantes.

NOTAS

- 1 Jeremy Bentham da a conocer su diseño del panóptico a final del siglo XVIII.
- 2 Como la muestra la ilustración de Harou-Romaín para un proyecto de penitenciaría en 1840, escogida por Foucault para su libro *Vigilar y Castigar*. Lámina 21.
- 3 Disponible en: <http://www.miradas.net/2005/n34/clasico.html> (Acceso: 01.06. 08)
- 4 Disponible en: <http://www.imdb.com/title/tt0130232/>. (Acceso: 15.07.08)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Benjamin, Walter. *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Ediciones Taurus, 1989.
- _____. *El libro de los pasajes*. Madrid: Ediciones Akal, 2005.
- _____. "París, capital del siglo XIX". En *Poesía y capitalismo: Iluminaciones II*. Madrid: Taurus, 1980. 171-190.
- Bergson, Henri. *Materia y memoria*. Buenos Aires: Cactus, 2006.
- Berman, Marshall. "Desde comienzos de la década de 1910 hasta finales de la de 1960". En *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. Bogotá: Siglo XXI Editores, 1988.
- Debord, Guy. *La Sociedad del espectáculo*. Madrid: Pretextos, 1999.
- Debray, Régis. *Vida y muerte de la imagen, historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1994.
- Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo, estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós, 1987.
- _____. *La imagen movimiento, estudios de cine 1*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1984.
- _____. *Conversaciones 1972-1990*. [En línea]. Chile: Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. <http://www.philosophia.cl/biblioteca/deleuze.htm> (Acceso:)
- Deleuze, Gilles y Guattari, Felix. "Aparato de captura". En *Mil Mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 1994.
- Foucault, Michael. *Vigilar y Castigar*. México: Siglo XXI Editores, 1989.
- Machado, Arlindo. "Televisión: una cuestión de repertorio". En *El medio es el diseño audiovisual*. ed. Jorge La Ferla. Manizales: Editorial Universidad de Caldas, 2007. 250-256.
- Virilio, Paul. *La Máquina de visión*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1989.