

UNIVERSIDAD
AUTÓNOMA
METROPOLITANA



UNIDAD XOCHIMILCO
DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

MAESTRÍA EN PSICOLOGÍA SOCIAL DE GRUPOS E
INSTITUCIONES

Las Instituciones neoliberales como prácticas
discursivas en las que el cine mexicano y la
noción de clase media se articulan
estratégicamente

*Tesis para obtener el grado de maestra en
psicología social de grupos e instituciones*

PRESENTA
CÁDIZ MANTILLA CHÁVEZ

Asesor
Dr. Fernando Juan García Masip

LECTORES: RAFAEL DELGADO
DECIGA
ROBERTO MANERO BRITO

I. INTRODUCTION

<i>Capítulo I</i>	4
-------------------	---

II. CAPÍTULO II.

<i>-Marco Teórico metodológico: Prácticas discursivas e instituciones; un acercamiento al enunciado foucaultiano</i>	16
<i>-Marco Conceptual: Noción de Estado, gubernamentalidad y los efectos de su ejercicio de poder</i>	45
<i>-Campos de visibilidad y superficies de emergencia a disposición de la gubernamentalidad</i>	52
<i>-Régimen de decibilidad del neoliberalismo y su articulación discursiva</i>	67

III. CAPÍTULO III: MARCO HISTÓRICO

<i>Dominios institucionales: cine y estrategia de la gubernamentalidad</i>	76
--	----

IV. RESULTADOS

<i>Intervención</i>	87
<i>Análisis y conclusiones</i>	130
<i>Bibliografía</i>	142

«A veces apenas se percibe la ligadura; las obras de Shakespeare, por ejemplo, parecen suspendidas por sí solas, completas y autónomas. Pero basta tirar de la telaraña en los bordes o desgarrar el centro para recordar que esas telas no han sido tejidas en el aire por seres incorpóreos, sino que son el trabajo de criaturas dolientes, y que están ligadas a cosas burdamente materiales, como la salud y el dinero y las casas en que vivimos.»

VIRGINIA WOOLF, *UN CUARTO PROPIO*

CAPÍTULO I: INTRODUCCIÓN



Aun cuando la obra de Michel Foucault lleva, desde la segunda mitad del siglo XX hasta nuestros días, causando interés y no menos polémica, la verdad es que todavía quedan muchos acercamientos transversales por abordar a partir de sus propuestas metodológicas, mismas que no se encuentran conclusas ni mucho menos cerradas —tal como a él mismo le hubiera gustado que fuera. El presente estudio busca integrar sus perspectivas acerca de su célebre «arqueología» con la noción de «clase media» (usualmente utilizada en contextos un tanto alejados de la Psicología Social), las representaciones cinematográficas y el proyecto del neoliberalismo. La apuesta consiste en vislumbrar cómo una serie de acontecimientos culturales, sociales, políticos, económicos, psíquicos, estéticos, etc., se encuentran ligados a un entramado de relaciones que no necesariamente ha sido constituido espontáneamente.

Supongamos intuitivamente que los filmes responden a un campo de suyo artístico, cuya única relación con el sistema económico en que aquél se produce sería meramente una cuestión de presupuestos y licencias creativas que responde tanto a un interés comercial como a un trasfondo ideológico —*casi* en el sentido marxista del término. Supongamos igualmente, por otro lado, que tal o cual filme producido al amparo de un sistema neoliberal se encuentra, más que en otros sistemas considerados de antemano como autoritarios o moralmente restrictivos, al amparo del arbitrio de un libre mercado que, a su vez, está moldeado por la posibilidad de ejercer una libertad aparentemente irrestricta en lo referente al consumo de las multitudes. Pero, también, admitamos que la clase media ha estado vigente desde antes de la aparición de esta relativamente reciente forma de gobernar. ¿Entonces qué vínculo podría haber entre estas instancias?

Se trata, más bien, de que estas instancias culturales —para no empezar a distinguirlas desde una especificidad de corte disciplinario— son acontecimientos que podemos describir provisoriamente como enunciativos, no obstante que su naturaleza no sea única y exclusivamente propiedad de la simple verbalización. Y son enunciativos porque surgen por obra del lenguaje, aunque no debemos suponer que la enunciación refiera a una «cosa» que estuvo desde siempre presente, agazapada pero siempre *ahí*, a la espera de ser nombrada, clasificada y usada con un fin inherente; si así fuera, estaríamos invariablemente ante la constante repetición de un evento trascendental, transhistórico, ocurrido una sola vez pero en múltiples formas hasta el infinito, justo como dicen que concebía Platón el *Hyperuráñion tópon*. Pero el hecho mismo de que sean acontecimientos les confiere un carácter único, singular, toda vez que están rodeados de condiciones particulares... que, sin embargo, llegan a parecerse inevitablemente a otros actos enunciativos, si bien su funcionamiento social variará porque, habría que insistir: *son en sí mismos acontecimientos emergidos en momentos históricamente determinados*.

Digamos que los enunciados llegan a parecerse entre sí, tal como el significante «Nada», que para unas culturas es pura negatividad mientras que para otras es pura positividad. De ahí que las épocas y el sustrato histórico tengan muchísimo que ver en la aparición de numerosas funcionalidades asociadas a una símil enunciación —así como en la creencia judeocristiana antes que Dios creara el Cielo y la Tierra sólo existía un vacío informe, para el pensamiento zen, por el contrario, el vacío sería la forma en sí. Y esto sucede porque la operatoria del lenguaje está dada en sus combinaciones potenciales, las cuales responden a una disposición de lo que es decible en un momento dado. Así, Demócrito sólo podía concebir el átomo de acuerdo con el desarrollo de sus técnicas de observación y deducción, es decir, con una singular disposición del saber.

Del saber, sí, pero también del poder. Y es que pese a que el poder es susceptible de expresarse en forma de discursos, la palabra por sí sola no posee cualidades mágicas —aunque se quiera creer fervientemente en el ensalmo y el conjuro—, pues hace falta otra clase de acontecimientos que se permeen de enunciados y que, a la vez, nutran a éstos merced de las transformaciones que se generan en los espacios objetivos que se ofrecen a la vista de los sujetos; espacios que, a la postre, se convierten en una realidad consuetudinaria que devendrá en subjetividades desplazándose a través de sentidos, significaciones y posicionamientos de diversa índole. Sin embargo, este ejercicio del poder y sus efectos sobre los cuerpos no se imponen e imprimen a través de un proceso vertical, lo cual sería un argumento de una simpleza muy difícil de sostener. Antes bien, el poder se caracteriza por su proclividad a ocultarse a simple vista: no en la detentación de una investidura sino en su cambiante ir y venir a través de redes de socialización, que no son sino tensores que organizan una «forma de ver», una «forma de decir», correspondiente a una «forma de entender» la realidad en cierto período histórico: una *episteme*.

Entonces, en cada época se presentan diversas disposiciones que articulan el poder con el saber, lo que se dice con lo que se ve. Nuevamente, es indispensable recalcar que existen diferentes manifestaciones del poder formal(izado) que resultan ser nociones que, sin casi proponérselo, tendemos a concederles sustancia como si fueran mecanismos a la usanza de poleas con sus respectivas cordeles, de cuyos cabos, juramos, es posible jalar para activarlas a nuestro antojo; pero ello es, de hecho, producto de cómo aparecen dispuestas las relaciones que conjuntan un cierto conocimiento enmarcado por el acontecer de poderes, cuya coacción es cada vez menos perceptible dado que hemos normalizado actos de violencia como si fuera el resultado natural de pertenecer al incesante flujo del progreso civilizatorio.

Ahora bien, ejemplo de ese poder devenido en una forma supuestamente estable es la noción de Estado. Ya sea que se deplora que el Estado, como formación política y administrativa, posea más o menos facultades para organizar el convivio de la población que alberga *dentro* de sí, la verdad es que todo apunta a que esta idea no remite más que a una hipóstasis que enmascara técnicas de gubernamentalidad que proyectan la gestión, predicción y reducción de una heterogénea cuan ingente multitud de individuos que, ni por asomo, sospechan de qué manera los estudios cuantitativos y la aplicación de tecnologías sobre la vida influyen en la forma en que ellos experimentan su libertad así como el encauzamiento de sus deseos. Pero valga adelantar que todo lo dicho hasta aquí dista de mostrar el panorama actual como la escena de un crimen perfecto, justamente como se verá más adelante. Por ahora considérese este breve capítulo como la descripción simplificada de todo lo que se verá a detalle más adelante.

Lo que quería, pues, es sugerir que la característica más distintiva del neoliberalismo como proyecto político-económico, a saber el «adelgazamiento» de las funciones del Estado, no es más que una estrategia de una cierta forma de gubernamentalidad que persigue el sostenimiento de que el Estado, aunque pretendidamente débil y agónico, sigue vivo como si alguna vez lo hubiera estado —la deidad (tr)ascendida está aún más *aquí* que cuando efectivamente estaba presente. Y así, digamos que esta conjunción de procedimientos de la gubernamentalidad desplegados en México a partir de una serie de discursos (legibles) y acciones (visibles), durante las postrimerías del siglo pasado, configuraron la madeja de relaciones existentes entre el saber, el poder y el «saber-hacer» de la población, dando como resultado la articulación de diferentes dimensiones constitutivas de los procesos de subjetivación: la libertad, el deseo, la identidad, las prácticas, y la producción de hechos culturales.

Esta disposición correspondiente a ciertas instancias del decir y el ver, se conocen como «diagramas». Este concepto, para ir adelantando una definición extremadamente llana, supone, digámoslo así, la *objetivación del sujeto*: como una unidad productiva, un objeto parlante y un organismo vivo capaz de asumir funciones con respecto a determinadas visibilidades y enunciados que se encuentran dispersos estratégicamente en el espacio y en el tiempo. Mi propuesta es que uno de esos diagramas constitutivos de la época neoliberal es la «clase media». Pero no una clase media mensurable por escalas salariales ni por una consciencia identitaria (que sólo puede ser difusa) sino como una representación esquemática que es dable crear a escalas industriales con el fin de transformar los deseos en intereses productivos que responden a un *ethos* por el cual el sacrificio, la rentabilidad, el consumo y el *status* se tornan imperativos

Y es que a diferencia de una edificación como la prisión donde se recorta la luz de una forma operativa, o de una formación discursiva donde el sujeto parlante se arroga una decibilidad acorde con espacios institucionales, o de un dispositivo en el que se impone una disciplina, la clase media vendría a ser un «no-lugar». No obstante, no debiera entenderse este «no-lugar» como una oquedad, aunque participe deliberadamente de la indeterminación, porque “no vivimos en una especie de vacío, en cuyo seno podrían situarse las personas y las cosas [...] vivimos en el interior de un conjunto de relaciones que determinan ubicaciones mutuamente irreductibles y en modo alguno superponibles” (Foucault, 1997: 85). Baste decir por ahora, aun si más adelante se explicará mejor esta noción, que cuando me refiero a «clase media» en semejantes términos es para mostrar que no hay como tal espacios definidos para sus actos de consumo, que no comparten rituales altamente institucionalizados para sus prácticas cotidianas y que no existen rasgos identitarios definibles más que dentro de acontecimientos como el cinematográfico.

¿Cómo el acontecimiento cinematográfico puede ser el responsable de darle *sustancia* a la noción de clase media en el sujeto? La respuesta tentativa sería que el denominado «acontecimiento cinematográfico» supone una disposición singular y temporal de la luz y el discurso, de lo que es decible y visible durante la época en que este enunciado audiovisual fue producido es, para decirlo pronto, un «dispositivo» en el sentido foucaultiano de la palabra. Y es que el cine comparte una relación de lo más estrecha con las instituciones estatales, lo que evidentemente en medio de una configuración neoliberal de las mismas, supondría otros vínculos igual de estrechos con empresas que pretenden reproducir las condiciones en que éstas se han afincado y prosperado. Me anticipo de una vez a aclarar que ello no tiene nada que ver con la calidad estética de una obra cinematográfica, más bien veámoslo como si Demócrito hubiese escrito y dirigido una película sobre su cosmovisión: inevitablemente quedarán indicios de su época aunque —o con mayor razón— haya filmado un documental sobre los átomos.

Y es que, hablando del género documental, sobre el cual se ha dicho que intenta retratar o exponer la realidad con la mayor fidelidad posible, convengamos en que también presupone inevitablemente un artificio por el corte empírico que deben hacer los involucrados en su creación para enmarcar lo real de manera fragmentaria, sesgada. Y que conste con rotundidad que no lo digo como una injuria ni como una deficiencia sino nada más como un hecho, dado que la representación de la realidad conlleva la asunción de que ésta tampoco es algo ya dado sino que parte de un complejo proceso intelectual, cognitivo y reflexivo. Así, propongo que la sustancialidad, la «consistencia simbólica» que adquiere la clase media mexicana no podría darse ni mediante discursos didáctico-doctrinales como en la Edad Media, ni períodos disciplinarios a la manera de la Revolución maoísta, ya que nuestra sociedad ha cambiado en varias formas



Lo que me permitirá disponer de una superficie de visibilidad donde se ponga en evidencia los procesos de subjetivación bajo el régimen neoliberal instituido en México serán dos filmes de ficción, ambos decididamente populares en sus respectivas épocas: *El gran calavera* (1949) y *Nosotros los nobles* (2013). En otro momento del texto habrá de entenderse un poco la genealogía de por qué el «cine de argumento» —en oposición al «cine documental»— es el mejor *corpus* para observar un primer estadio de las relaciones de poder ejercidas por una forma muy específica de gubernamentalidad, pero téngase en cuenta, en primera instancia, su alcance masivo y la contundente huella que han dejado en la así llamada «cultura popular». En segundo lugar, porque, a pesar de su carácter satírico e incluso hiperbólico, los filmes no ocultan que su representación crea situaciones extraordinarias con la intención de poner a prueba la verdad, provocándola. En ese sentido, como el tinte satírico se antoja como un género discursivo tendiente a la corrección, a la denuncia de valores opuestos a los deseables, sin quererlo se alza como una *desviación* que el espectador estará dispuesto a *centrar* en su sitio *adecuado*.

Por esa razón, creo que ambas películas, la segunda inspirada en la primera, nos muestran cómo un enunciado es capaz de duplicarse luego de mucho tiempo, aunque ya no haga decir ni haga ver lo mismo en su reaparición. Estos filmes cuentan con que el receptor del discurso audiovisual —de ningún modo *sujeto pasivo*— hará su labor de intérprete y sujeto parlante, con lo cual la sátira cumplirá con una función social que podemos rastrear incluso hasta los tiempos de Aristófanes: **1)** partir del sobreentendido de que los caracteres, actitudes y comportamientos escarnecidos en la obra existen en la realidad verificable por la experiencia del sujeto espectador, si bien sumamente estereotipados; **2)** que es necesario depurar a los personajes de la evidente y deliberada exageración con que están revestidos; **3)** que tras el proceso de reincorporación de lo

visto a un matiz más «realista», por no decir «objetivo», lo siguiente será ubicarse a sí mismo con respecto a la realidad que se supone está siendo representada, de tal suerte que, como ya se dijo, se estará provocando la verdad durante y después del acontecimiento cinematográfico a la misma vez que se la pone a prueba. Véase la relación foucaultiana entre poder, verdad y saber.

Entonces, poner frente a frente el enunciado de antaño (*El gran calavera*) contra su reactivación realizada poco más de seis décadas después (*Nosotros los nobles*) pondrá en evidencia cómo se conectan entre sí a través del tiempo y qué tipo de relaciones encarnan uno y otro frente a la disposición de los sujetos parlantes. El propósito es extraer los ámbitos de su singular emergencia con el fin de desentrañar las de otro modo invisibles conexiones que guardan, ora con otros enunciados ora con procesos de institucionalización que exceden el campo del arte. En la sección correspondiente se explicará cómo ambas obras cinematográficas extienden tensores evidentes con las estrategias de la gubernamentalidad, que se invisten de un pretendido aparato de Estado debilitado por el neoliberalismo instaurado hace cuarenta años.

No obstante, será necesario que antes se comprendan las facetas por las cuales han devenido tanto las nociones de Estado como la de «clase media». Ello bajo el entendido de que la percepción epistemológica de ambas fue respondiendo a las transmutaciones de sendas realidades sociales en nuestro país, a partir de las cuales los avatares diacrónicos de dichas conceptualizaciones encontraron su efectividad fuera del ámbito puramente académico y socio-científico para asentarse en las relaciones sociales cotidianas a un nivel cognitivo e intelectual. No olvidemos, asimismo, que la *episteme* de una época —y los diagramas asociados a ésta— suscita una retroalimentación práctica entre la función y operatividad reales de una categoría *in abstracto*, y que las necesidades de ciertas estrategias de poder modifican tal dinámica.

Habiendo dilucidado cómo el neoliberalismo extiende su instancia de aplicación más allá del campo de la Economía, entiéndase como el mero estudio cuantitativo de los valores y la administración de los bienes y recursos, se vuelve posible observar los anudamientos existentes con determinados actitudes y comportamientos del sujeto —el ejercicio de prácticas merced de un saber entrelazado con el deseo— que quedan subsumidos en aquel mentado «no-lugar» de cualidades diagramáticas, en concordancia con cierta estrategia de la gubernamentalidad en México. Luego de lo cual, se trasluce cómo la «clase media» obtiene una especie de ontologización por medio de escalas pretendidamente mensurables gracias a cálculos estadísticos, ocultando así, desde esa raquílica pero deseable unidad, los componentes éticos, simbólicos e imaginarios que supone la asunción de características informales en la vida diaria.

Por ello, será indispensable la intervención activa de un sujeto parlante puesto en relación con cierta clase de escenas asiladas o, mejor dicho, «fragmentos significantes» extraídos de un *tejido* más amplio; mismos que, despojados de un sentido discursivo estructural, adquirirán una mayor carga semántica a la manera de fórmulas que evidenciarán un sentido a otro nivel formal, cuya tendencia habría de apelar a una exterioridad con respecto a la pretendida unidad e intención estéticas que en principio se le aducen a uno o a más autores del filme en cuestión —sea el director, el guionista, el productor o todos los anteriores. En otras palabras, la conformación deliberada de *corpora* a partir de un *corpus* previo tiene por objetivo desestabilizar la integridad significativa de un, llamémosle, mensaje dependiente de una estructura considerada homogénea y plena, constreñida dentro de una apariencia puramente contemplativa.

Un filme, de acuerdo a lo propuesto más arriba, prescribe una disposición particular —no siempre observada por el público— para establecer las condiciones mínimas de su discursividad

de acontecimiento sintagmático, lineal, progresivo: una atención focalizada en el mejor de los casos, muchas veces obtenida mediante la obscuridad periférica y la proyección-emanación de la luz gracias a una superficie propicia; si bien la concentración silente sería el mínimo requisito para entregarse a la decodificación de un relato pensado para ser transmitido a través de imágenes sucesivas, sonidos superpuestos y palabras dadoras de un contenido lingüístico. Todo lo cual, requiere de un silencio convencional por parte del espectador, quien solamente *a posteriori* tendrá oportunidad de ejercer libremente un juicio crítico mediante la vocalización en términos dialógicos, y tal vez más allá de un espacio coaccionado por lo inmediatez.

Y es que, de cualquier forma, durante el intercambio espontáneo de juicios subjetivos de variada índole, la mayoría de las veces, persistirá un código limitado a interpretar una referencia audiovisual de antemano íntegra, a saber: el filme en su continuidad discursiva. Así pues, el objeto, los temas y, por ende, la orientación valorativa del público se inclinarán normalmente hacia un enunciado en apariencia definido por su coherente sustancialidad narrativa. Sin embargo, esa intencionada naturalización del discurso cinematográfico, aceptado como una cohesión perteneciente a un ámbito cultural definido y reconocible, inducirá: **a)** a identificar el «objeto discursivo» con la obra; **b)** a buscar las intenciones enunciativas únicamente en relación con la ideología “autoral”; **c)** a limitar las repercusiones simbólicas a un mero hecho artístico, efectivo o no, sea cual fuere el veredicto estético. Pero, ¿y si se resaltara la autonomía del decir que queda enmarcada en la positiva conjunción entre lo visible y lo decible como si se tratara del análisis sintáctico de una proposición singular perteneciente a un sistema de signos más grande?

En otras palabras, y ciñéndome a lo explicado por Foucault en *La arqueología del saber*, los enunciados extraídos —insisto, un *corpus*— a partir de cualquier sistema signifiante más

amplio que los contiene, responderán a una exterioridad significativa que no puede entenderse únicamente dentro del propio sistema, así como “la serie de letras, Q, W, E, R, T”, que no se prestaría a una significación por sí misma, “enumeradas en un manual de mecanografía, es el enunciado del orden alfabético adoptado en las máquinas” (Foucault, 1979: 143). Con ello en mente, sólo haría falta descubrir con qué tipo de «visibilidad exterior» se articula esta «decibilidad de naturaleza cinematográfica» estructurada por medio de imágenes y palabras superpuestas significativamente, a fin de colegir cuáles son las condiciones de realidad que dieron como resultado los nexos y tensores con que este saber devenido en registro histórico quedó sujeto en el tiempo, bajo una formalización reconocible e incluso adjudicada a *un* autor.

La propuesta de mi intervención radica principalmente en aventurar que por encima —es decir, no por *debajo*, no *entre líneas*, no subrepticamente— del relato de acontecimientos presentados por los filmes ya aludidos —sean las peripecias que les suceden a los personajes durante la exposición de la trama— se encuentran exterioridades hasta cierto punto identificables: procesos económicos, sociales y políticos acaecidos en México durante dos épocas muy distintas. La razón fundamental de este reconocimiento la dan los enunciados mismos al enfatizar reiteradamente su discurso, el cual no oculta que se encuentra orientado hacia una ética capitalista en la que caben mensajes concretos acerca del enriquecimiento individual, el papel de la familia y los valores asociados con un *status* deseado, como ya sugerí.

De tal guisa, se buscó que los sujetos dispuestos a la intervención reconocieran más fácilmente la exterioridad de enunciados cuyas instancias no-cinematográficas se hallan enclavadas en los límites del acto estético, o sea, en las circunstancias puntuales de su aparición (léase, de su producción y reproducción). En ese sentido, supongamos que, al azar, a varios

individuos se les muestran en serie, como si de un mensaje descifrable a primera vista se tratase, las letras Q, W, E, R, T, Y, U, I, O, P, A..., y así, sucesivamente, hasta completar las unidades del abecedario en su totalidad. Probablemente, algunos de ellos conseguirían identificar sin problema que no es sino la disposición de un teclado —y bastante tendría que ver cuán asiduamente escriben a máquina. ¿Pero cuánto mejor sería mostrarles sólo las primeras cinco letras y, además, como parte de un manual de mecanografía? Entonces, es casi seguro que un número aún más amplio de individuos reconocerían de inmediato qué *significa* el orden de tales letras. Válgame este ejemplo un tanto pueril para justificar la segregación de algunos *corpora* a partir de un *corpus* más extenso donde aquéllos se diluirían en pos del sentido unitario del filme.

De ahí que, más que guiar a los participantes hacia una respuesta esperada de antemano, se otorguen las condiciones propicias para vislumbrar los goznes entre un enunciado y sus campos de emergencia. La extracción de los enunciados desde una formación discursiva, comprendida ésta como una homogeneidad integral, será una operación invariablemente necesaria para atender la configuración diagramática de la época en que se producen determinados enunciados que dan cuenta de una *episteme* singular en términos históricos. Ello se explica en términos de delimitación analítica, por cuanto se desestabiliza la unidad —sólo insinuada pero aceptada como una convención casi irrefutable— que guardan los enunciados consigo mismos y su propio campo, aparentemente definido por la tradición cuando en realidad se trata de un complejo entramado de correlaciones extendidas entre el ver y el decir.

CAPÍTULO II: MARCO TEÓRICO-METODOLÓGICO

Prácticas discursivas e instituciones: un acercamiento al enunciado foucaultiano

Para crear ciertos registros sensibles, tales como una Constitución Política, un trabajo de investigación, una novela o incluso una gigantesca producción cinematográfica, se requiere inscribirlos dentro de una formación discursiva más amplia cuyas condiciones se encuentran estrechamente relacionadas con acontecimientos políticos, procesos económicos y prácticas institucionales. En ese sentido, cada época presenta un complejo y a la vez distintivo haz de relaciones entre dichos registros enunciativos y los correspondientes acontecimientos sociales que los propician, refuerzan, modifican y albergan. Así pues, una época se definirá “por lo que ve y por lo que enuncia. Lo que llamaremos una «formación histórica» (Deleuze, 2013: 36). Entonces, para decirlo rápidamente y sin tantos circunloquios, hablaremos de enunciados para referirnos a elementos que componen un **régimen de decibilidad**, formador éste de una singular **articulación de discursos** que a su vez supone un **campo de visibilidad** que incidirá en las prácticas sociales y en la subjetivación de un período histórico delimitado reflexivamente.

Por lo tanto, el registro de estos enunciados comporta un saber que no puede estar aislado en una supuesta unidad por cuanto es un acontecimiento que remite a otros acontecimientos de distinta índole y de diversos niveles formales. Con respecto a ello, entonces, podríamos afirmar que el enunciado es un acontecimiento de cualidades extrañas, por cuanto está coligado a la articulación de una palabra —que, por otra parte, “ni la lengua ni el sentido pueden agotar por completo” (Foucault, 1979: 46)—, y porque se reserva a sí mismo una existencia en el campo de

la memoria o en la materialidad de diversas formas de conservación. Extraño también “porque está ligado no sólo con situaciones que lo provocan y con consecuencias que él mismo incita, sino a la vez, y según una modalidad totalmente distinta, con enunciados que lo preceden y que lo siguen” (46). Todo lo cual significa, en términos más simples, que “una institución implica enunciados” y que, de igual manera, “los enunciados remiten a un medio institucional sin el cual no podrían formarse ni los objetos que surgen en tales localizaciones del enunciado, ni el sujeto que habla desde tal emplazamiento” (Deleuze, 1987: 35-36); aunque ni el emplazamiento es estático ni el sujeto se identificará directamente con una entidad ya individual ya supraindividual.

Así pues, un análisis enfocado al campo discursivo tratará de “captar el enunciado en la estrechez y la singularidad de su acontecer; de determinar las condiciones de su existencia, [...] de establecer sus correlaciones con los otros enunciados que pueden tener vínculos con él” (Foucault, 1979: 45). Es decir que lo que podría sacar a la luz los hechos enunciativos sería “el análisis de su coexistencia, de su sucesión, de su funcionamiento mutuo, de su determinación recíproca, de su transformación independiente o correlativa” (48). Lo que en consecuencia alejará nuestra atención de “operadores de síntesis” que se sustenten en lo puramente psicológico, tales como la noción de enunciadador en tanto individuo, o en tanto «autor exclusivo» de un enunciado que bien podría alcanzar el estatuto de obra de arte a través de un consenso social —aunque esta disquisición tendrá su lugar un poco más adelante cuando hable acerca de las posiciones de sujeto y el interesantísimo fenómeno enunciativo de la cinematografía.

Ahora bien, tratar con formaciones discursivas implica abandonar el supuesto de que tendremos que habérnosla con unidades epistemológicas estables cuyos objetos, modalidades enunciativas, funciones y temas son susceptibles de mantenerse estables a través del tiempo. La

supuesta continuidad histórica que le adjudicamos a los distintos saberes, mismos que creemos perfectamente recortados en el tiempo y definidos dentro de un campo específico en forma de obras, obedecen a una legitimidad conferida por hechos discursivos que les otorgan coherencia e individualidad cuanto más se apoyan en dominios institucionales que, muchas veces, son fenómenos obsecuentes. Por ello el análisis que a continuación abordaré no será de orden lingüístico, ni tratará de exponer la posible falsedad o maledicencia de las enunciaciones sino, más bien, de verificar la dispersión de estos hechos de discurso y cuestionar cuáles son las instancias junto a las cuales se han formado, así como los espacios en que sus diversos objetos se han transformado y bajo qué clase de régimen se constituyeron, por lo cual estaríamos trabajando con una multiplicidad de acontecimientos en el espacio del discurso (Foucault, 1979: 43).

En síntesis, el propósito de un estudio como el presente consiste en identificar el sistema de dispersión que presenta un número determinado de enunciados, pero también el de su regularidad en lo que respecta a sus funciones, tipos de enunciación y correlaciones con otros sistemas. Esta recurrencia, o mejor dicho regularidad, quedará instituida por un campo de posibilidades estratégicas que “permiten la activación de temas incompatibles o aun la incorporación de un mismo tema a conjuntos diferentes” (Foucault, 1979: 61). Así que para definir las relaciones existentes en un grupo de enunciados se debe resaltar la ocurrencia de su encadenamiento, aun cuando entre ellos prevalezca cierta dispersión. Para lo cual, tendremos que observar “la identidad y la persistencia de los temas” (58), incluso cuando tengamos en nuestro haber dos tipos de formalizaciones, porque, después de todo, dichas transformaciones se dan a través de prácticas cotidianas y sistemas heterogéneos que se implican, excluyen y apoyan entre sí constantemente durante períodos temporales variables.

En otras palabras, las formaciones discursivas —como el neoliberalismo, valga el caso— se definen como un conjunto de enunciados que comprenden una regularidad, que no es, insisto en ello, sino un haz de funcionamientos, correlaciones y posiciones en cuanto a sus respectivas conceptualizaciones, las cuales se actualizan en prácticas que comportan elecciones éticas imbricadas en modelos institucionales. Todo lo cual designaría mucho mejor lo que solemos entender como teoría económica o ideología política. Estas reglas de formación, digo, son “condiciones de existencia (pero también de coexistencia, de conservación, de modificación y de desaparición) en una repartición discursiva determinada” (Foucault, 1979: 63). Poner a prueba la unidad discursiva del neoliberalismo, entonces, consistiría en obligar a que emerjan puntos de articulación con medios e instancias de enunciación que permanecen invisibles, como por ejemplo la cinematografía como acto político sin ser deliberadamente propagandística.

Tales objetos requerirán de espacios o “superficies de emergencia”, entre los cuales se pueden incluir la familia o la clase social próxima (Foucault, 1979: 67), es decir, instancias de especificación que descansan en dinámicas que atraviesan relaciones donde adquieren inteligibilidad discursiva: procesos sociales, formas de comportamiento, sistemas de normas, etc. Lo anterior supone que habría que plantear las relaciones que distinguen la propia práctica discursiva como una serie de “empresas ligadas” entre sí, porque antes que un saber, o teoría política, o modelo económico, el neoliberalismo es una positividad que contribuye a un establecimiento de tácticas y estrategias asociadas con el poder de la gubernamentalidad, cuyos efectos se hacen sentir en la vida cotidiana de la población mexicana, así como quedan inscritos incluso en obras cinematográficas por cuanto promueven un campo de visibilidad asequible.

Ahora bien, es indispensable definir también el ámbito institucional del que emana una formación discursiva para verificar dónde se halla la legitimación de su origen y su punto de aplicación. Esto será de importancia porque al quedar estratégicamente oculta una conexión institucional entre, por ejemplo, una determinada concepción de Estado y un filme, resultará lógico que la primera tienda a juzgarse, separadamente, bajo el ámbito de la eficacia y la eficiencia organizacionales, en tanto que el segundo quedaría, por su parte, sujeto a valoraciones que se reducirían a determinaciones cuya relevancia pública estaría sometida sólo a su intencionalidad artística, sin que haya motivos para unir ambos acontecimientos. Así, ya se va manifestando la necesidad de destacar las posiciones de sujeto que rodean la modalidad enunciativa que comporta, primero, “un sistema de diferenciaciones y relaciones con otros individuos u otros grupos que poseen su estatuto” y, segundo, “cierto número de rasgos que definen su funcionamiento en relación con el conjunto de la sociedad” (Foucault, 1979: 83).

Ello será vital para entender cómo cierta estrategia de la gubernamentalidad diverge al cine y al neoliberalismo procurando dejar por sentado que son sistemas heterogéneos entre sí que apenas entran en contacto —ahondaré sobre este respecto más adelante en la sección de este texto donde muestre la articulación entre estos sistemas. Entonces, decía que las posiciones de sujeto se definen “por la situación que les es posible ocupar en cuanto a los diversos dominios o grupos de objetos” (Foucault, 1979: 85). Es decir que el sujeto es, ante todo, un hecho discursivo: sujeto interrogante, oyente, sujeto que mira, que registra, que utiliza intermediarios, los cuales modifican la escala de información; así también es emisor, receptor, según qué dispositivos se despliegan; porque además entra en relación, a veces imperceptiblemente, con los demás dominios teóricos y con las demás instituciones “de orden administrativo, político y económico” (86). Finalmente,

habrá que destacar el juego de relaciones entre los espacios, las técnicas y los códigos, así como el papel que el sujeto desempeña con su asunción y consecutiva naturalización en el ámbito social (87).

Por otra parte, es necesario identificar la formación de estrategias que implican las funciones que ejercen los discursos —en este caso, neoliberal y cinematográfico— en un campo de prácticas no necesaria y exclusivamente discursivas pero que, evidentemente, se hallan enclavadas en sendas dimensiones simbólicas e identitarias. Semejante instancia comporta, así mismo, “el régimen y los procesos de apropiación del discurso” (Foucault, 1979: 111), puesto que la propiedad de éste pertenece a un grupo determinado de individuos, con lo cual la ya mentada instancia estará caracterizada por “las posiciones del deseo en relación con el discurso” (112). Mi propuesta es que esas posiciones del deseo, dentro de un contexto neoliberal, propenden a la aspiración de un *status* que depende en gran medida de una particular manera de arrogarse la concepción de libertad, así como de un congruente ejercicio de la misma a través de prácticas que exceden los espacios de inmanencia tanto individuales como colectivos.

Así que, pongámoslo de la siguiente manera: las elecciones estratégicas (que incumben a la gubernamentalidad) están ligadas: con las funciones que ocupa el discurso (neoliberal) en la práctica social, con el proceso de apropiación de una multiplicidad (familias devenidas en población y luego en «clase media») y con la realización de los deseos e intereses (encarnados en una concepción de la libertad individual) de quienes integran este sector virtual que no es sino un «diagrama», donde se actualizan las relaciones de poder ejercidas por la gubernamentalidad dentro de un campo tan amplio como el territorio mexicano, que a su vez alcanza a insertarse en una noción de Estado promovida sistemáticamente con la finalidad de configurar dimensiones

institucionales en pos de gestionar la vida mediante un proceso de subjetivación particular coadyuvado en paralelo con el despliegue de tecnologías predictivas.

Por eso lo importante será perfilar el régimen, el haz de relaciones que se construyen en la práctica social. A cada formación histórica —imagen reflexiva— corresponde un sistema de reglas, en cuanto a lo enunciable y lo visible, que permite la aparición, modificación y reactivación de objetos, enunciaciones, conceptos y estrategias; pero también se abre la posibilidad para que otras prácticas, instituciones, relaciones sociales, procesos económicos, puedan transcribirse en el interior de una formación discursiva, generando con ello nuevas concepciones, emplazamientos de enunciación y, al fin y al cabo, una subjetividad; puesto que la posición de sujeto quedará vinculada a un acto enunciativo que no es sino “operación a la vez determinada y actual”, por medio de la cual se aceptará tal o cual enunciado como su propia ley en tanto que sujeto enunciante, quien “hace existir fuera de él un objeto que pertenece a un dominio ya definido, cuyas leyes de posibilidad han sido articuladas ya y cuyas características son anteriores a la enunciación que lo crea” (Foucault, 1979: 158).

Para ello, hará falta comprobar que el nexo entre las prácticas de la gubernamentalidad neoliberal y las representaciones cinematográficas en México comparten, más que la permanencia y homogeneidad de un objeto discursivo, un espacio en el que se constituyen múltiples objetos que se perfilan y se transforman por medio de un singular acontecimiento: el fílmico. Disposición singular de la luz que a su vez tiene conexión con la deliberada reproducción de nociones utilitarias como «Estado», «familia» y «clase media», que permiten ocultar el despliegue de estrategias de poder y cuya finalidad sería gestionar la población: no mediante la represión activa —aun si la contempla de todos modos— sino mediante la sutil institución de regímenes enunciativos y

campos de visibilidad en donde se administran positivamente el deseo y la libertad del sujeto. Dicho campo, que servirá como punto de anclaje para la estrategia de la gubernamentalidad, es la clase media: no como grupo restringido a espacios determinados sino como un «no-lugar», como una indeterminación sin límites.

Decíamos, pues, que tales superficies o campos cambian sus umbrales según la época, puesto que no será lo mismo perfilar un objeto epistemológico tan difícil de elucidar como «clase media» durante períodos gubernamentales en los que se pretendía instaurar una unidad nacional que durante aquellos en los que el individuo persigue obsesivamente una meta *épica* por medio del emprendimiento de sí mismo. Debido a lo cual también debiéramos tomar en cuenta las instancias de especificación que son “sistemas según los cuales se separa, se opone, se entronca, se reagrupa, se clasifica, se hacen derivar unas de otras” (Foucault, 1979: 68) las diversas «clases medias» como objetos del discurso de la gubernamentalidad, y en lo referente a este trabajo, específicamente en la «época neoliberal». Porque, finalmente, existen condiciones históricas para que emerja un objeto de discurso, o sea, para que se pueda “decir algo acerca de él”, pues no se puede hablar en cualquier época de cualquier cosa, dado que “el objeto no aguarda en el orden que va a liberarlo y a permitirle encarnarse en una visible y gárrula objetividad; no se preexiste a sí mismo retenido por cualquier obstáculo en los primeros bordes de la luz. Existe en las condiciones positivas de un haz complejo de relaciones” (Foucault, 1979: 73).

No obstante, es necesario dejar establecido que tales relaciones no son internas —por cuanto no se deduce de ellas una estructura retórica— ni tampoco serían exteriores al discurso —en el entendido de que aquéllas pudiesen coaccionar o imponerle a éste ciertas formas— sino que, más bien, se hallan en el límite mismo del discurso, puesto que “caracterizan no a la lengua que

utiliza el discurso, no a las circunstancias en las cuales se despliega, sino al discurso mismo en tanto que práctica” (Foucault, 1979: 75-76). En otras palabras, existe una especificidad coyuntural entre las relaciones primarias (reales) y las relaciones secundarias (reflexivas), dado que lo que haya podido decirse sobre el Estado, la familia y la clase media no reproducirá forzosamente el juego de las dependencias reales. O para decirlo de otro modo, no existe una reciprocidad mecánica ni isomorfa entre una “palabra” y una “cosa” —un decible y un visible.

En lo que respecta a lo anterior, René Lourau (1980: 42-44) nos recuerda, en *El Estado y el inconsciente*, la teoría de «la herradura» de los partidos políticos propuesta por Jean-Pierre Faye “que ilustra la curvatura del espacio-tiempo social por parte de la política”; y aun cuando no estén representadas todas las fuerzas políticas y la repercusión en el ámbito individual no sea homogénea, el efecto de este *doblez* “en la memoria social, en el saber social” ocurre a nivel del lenguaje, en tanto que “contamina ciertas nociones cambiándolas por otras” o, para decirlo en otros términos, “las palabras se vacían y se vuelven a llenar de cualquier manera y con cualquier cosa”, propiciando con ello la dislocación de ciertas representaciones sociales que, de acuerdo al planteamiento foucaultiano, requerirá de determinados espacios para instituirse ulteriormente en prácticas efectivas que se actualicen en otros sistemas relacionados con el poder.

Así pues, esta metáfora resulta de utilidad para aproximarnos al sentido de cómo la naturaleza liminal de las relaciones discursivas determinan el entramado de vinculaciones que el discurso tiene que efectuar para hablar de tales o cuales objetos, bajo el presupuesto de que los mismos no consisten en un estado de cosas al que hacen referencia sino que, por el contrario, derivan del propio enunciado. Lo que explica por qué las relaciones discursivas caracterizan al enunciado en tanto que práctica y no como consecuencia de una identidad formal. Por esa razón

propongo que la industria cinematográfica en México, al estar tan estrechamente ligada a los procesos de estatización durante y tras la Revolución, ha devenido en una herramienta inmanente al ejercicio del poder que rodea el despliegue de estrategias por parte de la gubernamentalidad, aun y mayormente en su etapa neoliberal pese a la creencia de un Estado disoluto.

Entonces, si el discurso podría ser definido como una práctica regulada que da cuenta de cierto número de enunciados, diremos entonces que el enunciado “es una función de existencia que pertenece en propiedad a los signos y a partir de la cual se puede decidir [...] de qué son signo y qué especie de acto se encuentra efectuado por su formulación (oral o escrita) [...], no es en sí mismo una unidad, sino una función que cruza un dominio de estructuras y de unidades posibles y que las hace aparecer, con contenidos concretos, en el tiempo y en el espacio” (Foucault, 1979: 145). Así que la función enunciativa se identifica al hallar el espacio de correlaciones que guarda con otros dominios en los que tal o cual objeto discursivo puede aparecer y en los que pueden ser asignado todo un entramado de relaciones. Lo esencial es que “será un dominio de objetos que existen en ese mismo instante y en la misma escala de tiempo en que formula el enunciado” (152). De tal suerte, el enunciado convierte a una serie de símbolos en una frase a la que se le puede asignar un sentido o una proposición que puede recibir un valor de verdad —entiéndase como una verdad que asume el individuo para sí desde determinada posición de sujeto, dentro de una articulación significativa relacionada con el saber y el poder.

No obstante, existe una disyunción entre lo decible y lo visible: entre hablar y ver se extienden intersticios que exceden el entrelazamiento de ambas dimensiones o, como diría Gilles Deleuze (1987: 93), “*lo que se ve nunca aparece en lo que se dice, y a la inversa*” —las cursivas son del texto. En otras palabras, sería imposible pretender la conjunción entre el enunciado y lo

visible de manera estrictamente recíproca porque lo visible no es un mero sentido vacío, “un significado de potencia que se actualizaría en el lenguaje”, así como el enunciado “no es una proposición que designaría un estado de cosas o un objeto visible”. No debiéramos perder la ironía que el propio Foucault buscó imprimir al título de su obra *Las palabras y las cosas*. Puesto que el poder comporta una cierta administración de la luz y las sombras, una economía de destellos efímeros y reflejos que abren espacios de decibilidad, bien podemos recurrir al «archivo audiovisual», o sea, a una superficie que captará esa disposición lumínica donde se corrobora la disyunción entre enunciados y medios: “por eso no debe extrañarnos que los ejemplos más complejos de esa disyunción ver-hablar aparezcan en el cine” (Deleuze, 1987: 94).

Ahora bien, ya hablando metodológicamente, y para poner el debido énfasis en ello, este tipo de análisis realizado a la decibilidad y a la visibilidad no remite ni a palabras ni a cosas. ¿Pero cuáles serían entonces los *materiales* sobre los cuales habremos de trabajar? Respecto de los enunciados partiremos de un *corpus* de palabras, de frases y proposiciones; sí, pero extraídos de los múltiples efectos del poder a partir de su ejercicio, es decir, “dado un problema, constituyo el *corpus* que le corresponde en la medida en que determino los focos de poder puestos en juego por el problema” (Deleuze, 2013: 93). De esta manera, lo que se induce a partir de tal *corpus* es un «Se habla», un *hay* lenguaje, un Ser-lenguaje, que no es sino la manera mediante la cual el lenguaje se agrupa sobre una formación discursiva que corresponderá con el lenguaje de una formación histórica determinada; de la misma manera que un lingüista no habla del lenguaje en general por cuanto el todo del lenguaje *cae* sobre un enunciado, que es su propia condición.

Así, en lo que a una visibilidad se refiere, también se necesitará establecer un *corpus*, pero esta vez de “objetos, de cosas, de estados de cosas y de cualidades sensibles” que, sin embargo,

dada su existencia, “no se dejan reducir a las cosas, ni a los objetos, ni a los estados de cosas, ni a las cualidades sensibles” (Deleuze, 2013: 96). Lo que en consecuencia nos pone delante de un *hay* luz, un «Se ve», un Ser-luz, en el sentido de que toda experiencia se encuentra condicionada por un *a priori* que, no obstante, es histórico y por tanto contingente. En términos sencillos figura lo que en una época posee significancia y relevancia, en correspondencia con una formación discursiva que le abre un campo de existencia mediante tales o cuales proposiciones funcionales. Las visibilidades, en síntesis, “son complejos multisensoriales de acciones y de reacciones”, pero solamente son susceptibles de existir “en la medida que salen a la luz” (100).

Antes comenté que René Lourau (1980) entendía que esta «herradura» que podía observarse en el léxico de una época, tanto en su tono como ritmo, era homóloga obligatoria del estilo del *doblez* ejercido por las fuerzas políticas desde el otro extremo, y si bien aquí existe una divergencia con la teoría foucaultiana, de todos modos la metáfora es útil, y si Lourau la utiliza recordándonos que Faye se centraba exclusivamente en el **campo de la política instituida**, es para emprender una crítica de suma valía (a la que me gustaría volver más adelante) en contra de **“la domesticación de los hombres por parte de la institución hegemónica de los tiempos modernos: el Estado”** (45). La susodicha divergencia teórica consiste en que para Foucault tales *curvas* de enunciación y de visibilidad que conforman las dimensiones complementarias de un dispositivo son parte de una madeja de líneas de distinta naturaleza que “no abarcan ni rodean sistemas cada uno de los cuales sería homogéneo por su cuenta (el objeto, el sujeto, el lenguaje), sino que siguen direcciones diferentes, forman procesos siempre en desequilibrio y esas líneas tanto se acercan unas a otras como se alejan unas de otras”, debido a lo cual, “los objetos visibles, las enunciaciones formulables, las fuerzas en ejercicio, los sujetos en posición son como vectores o tensores”

(Deleuze, 1987: 155). Así que semejante *curvatura* se dará, sin duda, aunque no de forma tan directa ni tan definitiva como aquel enfoque sociológico lo sugería.

En cierto sentido, las enunciaciones mismas representan madejas por las que se distribuyen posiciones variables que determinan los cambios de régimen que experimentarán los saberes en un momento dado. Estas variaciones consolidan una formación discursiva —una ciencia, un cúmulo de técnicas, una disciplina— que se afina en sendos procesos de institucionalización, de los cuales surgirán principios que habrán de regular lo decible y lo visible dentro de una formación histórica. De ahí que el lenguaje adopte ciertas formas enunciativas que, en consonancia con una singular forma de arrojar luz sobre la realidad, generarán prácticas acordes con una subjetividad que estará atravesada por el poder en diversas direcciones y relacionadas con un saber efectivo que es producido en diversos espacios.

Entonces, tendremos que analizar las condiciones discursivas que en primer lugar hicieran dable los medios y lo enunciados que conforman un aparato de saber y, por ende, de poder. Aunque, tal vez, sería mejor decir “que el poder produce saber (y no simplemente favoreciéndolo porque lo sirva o aplicándolo porque sea útil); que poder y saber se implican directamente el uno al otro; que no existe relación de poder sin constitución correlativa de un campo de saber, ni de saber que no suponga y no constituya al mismo tiempo unas relaciones de poder” (Foucault, 2002: 34). Por ello, Gilles Deleuze (1987: 65) hace bien en aclararnos que es un error pensar que el saber solamente aparece y se cultiva allí donde el ejercicio de la fuerza se encuentra ausente o suspendido, de manera que “todo saber va de un visible a un enunciable, e inversamente”, aunque cabría aclarar que entre ambos no existe una conformidad biunívoca, porque las relaciones de fuerzas actúan

transversalmente; en realidad, si puede haber conjunción entre «palabras» y «cosas» es únicamente por una nueva necesidad casi forzada.

Y creo que a nadie sorprenderá, por estar casi a la altura de una perogrullada, si digo que las formas de poder implementadas en México desde el siglo XIX han sido herederas del pensamiento liberal que Michel Foucault (2006) identificaba como constitutivas del siglo XVIII y de las revoluciones burguesas, las cuales instituyeron la economía como elemento central, como una respuesta a la pregunta de cómo manejar a “los individuos, los bienes, las riquezas, tal como puede hacerse dentro de una familia, como puede hacerlo un buen padre de familia que sabe dirigir a su mujer, a sus hijos, a sus domésticos, que sabe hacer prosperar la fortuna de su familia, que sabe concertar en su beneficio las alianzas más convenientes”, pero, ahora, como parte de una eficiente gestión que abarque la multiplicidades que representan la totalidad de las familias dentro de una población (119). Aquí es donde ya empieza a emerger la importancia de asociar el poder que constituyen ciertos enunciados asociados a procesos económicos a fin de visibilizar sus respectivos influjos en prácticas colectivas e individuales, mismas que imbuidas en una formación histórica —convencionalmente delimitada— devienen en un proceso de subjetivación que alcanza a toda una multiplicidad: la población.

Para nuestro teórico francés, “la reivindicación de la libertad fue sin duda una de las condiciones del desarrollo de las formas modernas o, si lo prefieren, capitalistas de la economía”, así que no se trataría tanto de una ideología como, ante todo, de “una tecnología de poder” mediante la cual esa multiplicidad de individuos se volverían “instrumento, relevo o condición para obtener algo en el plano de la población” (Foucault, 2006: 63). En otras palabras, los puntos heterogéneos que representan las familias mexicanas tendrían que reducirse drásticamente a una

forma susceptible de manejo cuantitativo, que reparta por igual la fuerza que impone la estrategia neoliberal como una práctica no discursiva que, no obstante, exige relaciones discursivas con otros registros a diferentes niveles, en apariencia alejados por completo de un modelo enfocado en procesos y orientaciones económicos en los que la libertad juega un papel decisivo.

Dicha relación no es recíprocamente estable pues está sometida a variaciones de diversa índole, pero valga decir por ahora que podemos identificar a una y otra formaciones como prácticas, “unas «discursivas» o de enunciados, otras «no discursivas» o de medios”, cuya interacción mutua puede explicarse en términos simples diciendo que “los medios también producen enunciados, y los enunciados también determinan medios” (Deleuze, 1987: 57). Aunque ambas prácticas se encuentran insertas una sobre otra, no podríamos decir que existe isomorfismo entre ellas debido a que los medios no son efecto residual de los enunciados, es decir que cada cual posee un carácter homogéneo: cine y gubernamentalidad no son lo mismo. Es así que nos ubicaremos en los efectos de esta relación para dar cuenta de cómo se organiza todo un sistema de enunciados con respecto a la distribución de un campo de visibilidades que derivan en un saber cuya unidad en el tiempo se instaure artificial y reflexivamente.

Ahora bien, las dinámicas del saber, formalizadas según una determinada organización entre lo visible y lo enunciable, responderán a una cierta disposición del poder; disposición que comporta relaciones de fuerza que, por su parte, adoptan funciones (inestables, evanescentes, informes) en campos de inmanencia y en períodos históricos determinados. Digamos que sin el direccionamiento del poder —que es efecto y expresión de fuerzas ejercidas sobre una sustantividad— el contenido resultante de lo que se dice y lo que se ve carecería de fines operatorios. Entonces, la manifestación de un complejo entramado de relaciones de poder

encuentra especificidad en la medida que responde a una distribución histórica de lo que pueden designar los enunciados y exponer las visibilidades.

Todo lo cual significa que las relaciones de fuerza instituidas a través de enunciados y medios supondrán la producción de realidades, de positividades. Lo que se alcanza a ver y lo que puede decirse durante una formación histórica nunca es arbitrario porque se *hace* ver y se *hace* decir en concordancia con una cierta disposición del poder que adquiere su inteligibilidad a niveles institucionales y pragmáticos. Por esta razón “en toda sociedad la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar sus poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad” (Foucault 2005: 14). Así pues, la actualización de tales fuerzas de dominación, multiformes y variables según su particular agenciamiento, son susceptibles de integrarse a estrategias de conjunto que hallarían su expresión en técnicas, tácticas y tecnologías que buscan la homogeneización subjetiva.

En resumidas cuentas, lo visible y lo enunciable constituyen un complejo sistema de exclusión y administración discursiva que podemos asociar con la «voluntad de saber», lo que así mismo implica el problema de la «verdad» —verdad producida, no inherente ni trascendental; verdad asumida y eventualmente interiorizada. En consecuencia, la estratificación del saber remitirá a aquella dimensión virtual compuesta por las relaciones de fuerzas. Los enunciados, pues, integran una *episteme* en una época dada que, a la postre, condiciona hasta cierto punto la producción discursiva, mientras que el poder instituye los procedimientos a través de los cuales se produce el saber. Por último, ya se dijo que son las distintas disposiciones del poder las encargadas de estructurar ese saber y definir el régimen de lo decible y lo visible.

Correspondencias foucaultianas con el enunciado fílmico según Metz

Para los fines de mi trabajo propongo que una producción cinematográfica posee una cualidad enunciativa doble, pues, por un lado, se manifiesta como un acontecimiento singular cuyas características lo volverían —al menos dentro de unos muy estrechos límites que se suelen ignorar— un enunciado aislado en su propia materialidad pero perteneciente a un campo que se supone le es específico, el cual estaría asociado ora con una aspiración estética ora con una finalidad comercial en la que el entretenimiento sería un objetivo donde el arte y el lucro coinciden. Pero, por otro lado, el filme también es un eslabón enunciativo que responde a una organización discursiva que va más allá de su calidad y valor estéticos, en la medida que está anudada con un complejo entramado de relaciones que, a su vez, remiten a estrategias institucionales que quedan veladas, precisamente como sucede con los sistemas que la atraviesan y ponen en funcionamiento modalidades y prácticas que poseen numerosas implicaciones.

Para ello, debo explicar paso a paso cómo desde esta perspectiva teórica se irían articulando mis demás elementos conceptuales. En principio, quisiera insistir en cuáles son las propiedades enunciativas que son específicas del filme para hablar posteriormente de su inscripción a través de una formación discursiva más amplia, que no estaría limitada al campo artístico y su respectiva función social. Pues bien, las producciones cinematográficas, por cuanto aparatos enunciativos, exigen un análisis “que no sea necesariamente deíctico (y por tanto, antropomórfico), ni personal (como los pronombres, que se los llama así), y que no imite de muy cerca tal o cual dispositivo lingüístico” (Metz, 1993: 60). Esto, aunque por ahora aparezca como una descripción estrictamente negativa, pone en evidencia que para identificar los indicios de enunciación que guardan las películas que analizaré no puedo proceder como si se tratara meramente de un texto (reglamento,

tratado, novela, etcétera.) o de un esquema presente en una obra científica (ecuaciones, tablas, árboles genealógicos, etcétera).

Ahora bien, lo que sí es una cualidad definitoria del filme en cuanto enunciado es lo que hubieron observado lúcidamente tanto Pierre Sorlin como François Jost: que la enunciación en el cine se marca por construcciones reflexivas en el sentido de que “la película nos habla de ella misma, o del cine, o de la posición del espectador” (Metz, 1993: 60) y como “el cineasta o el equipo de producción las más de las veces, está ausente” el acontecimiento suscitado entre espectador y filme durante el acto proyección-visualización no es un *enfrentamiento* “entre un enunciador y un enunciatario, sino entre un enunciatario y un enunciado” (65). Esta ilusión dialógica con que de ordinario experimentamos el acto fílmico está amparada por la tradición, desde la cual se pretenden “aislar las novedades sobre un fondo de permanencia, y transferir su mérito a la originalidad, al genio, a la decisión propia de los individuos” (Foucault, 1979: 34). Y como tal, dicho *enfrentamiento* pareciera darse entre dos individuos cuando en realidad se trata más bien de una disposición única del sujeto frente a una formación discursiva casi impersonal.

Y es que un filme en su individualización material bien puede delimitarse y quedar inscrito en una serie de indicios autorales, pero, más allá de su configuración interna, se encuentra relacionado con un sistema de signos o marcas que remiten a otros enunciados como parte de una amplia red discursiva; por ello su unidad habrá de ser variable y relativa, pues como elemento de una serie denominada «filmografía» puede ser denotada bajo el signo de un nombre propio, es cierto, pero esta denotación “(incluso si se prescinde de los problemas de atribución) no es una función homogénea” (Foucault, 1979: 37). Con todo, Foucault se refería a los libros, así que sólo cabe imaginar la dificultad de dichas atribuciones autorales cuando se trata de una película. Sobre

este respecto, Jean Mitry (1986) dice que por la naturaleza inherentemente industrializada del cine, todo film es obra de una labor colectiva, aun cuando no pueda decirse tan fácilmente que el autor del mismo sea una colectividad, ante todo porque “en la mayoría de los casos —digamos el 90 por 100— un film no es *intencionadamente* una obra de arte. Aunque ciertos creadores logren de una u otra manera expresarse válidamente, hay que decir, por desgracia, que no se hace un film *para expresarse*” (24-36).

Aunque estas últimas consideraciones tendrían que matizarse y ponderarse con sumo cuidado, se explican en parte por lo que ya había dicho Juan David Cárdenas (2013) acerca de que las películas se le aparecen a la gran mayoría como “objetos milagrosos” que están desprovistos de “una vida social previa enlazada con decisiones presupuestales, estrategias de producción, mecanismo de enseñanza en los oficios, determinaciones técnicas y formales, y estrategias comerciales diversas”, por ello, casi podría decirse que “la imagen cinematográfica opera como un fetiche, es decir, oculta las propias condiciones de su producción” (51).

Y si bien la forma en la que el film se promociona, distribuye y consume presenta una etiqueta a través de la cual se lo puede reconocer, baste reflexionar un poco más para darnos cuenta que si bien nadie podría negar que todo film es producto de un trabajo colectivo, igualmente cabría agregar con idéntica certeza que “decir que un film es una obra colectiva, dejando entender con esto que el autor es esa misma colectividad, constituye un absurdo” (Mitry, 1986: 25). Este fenómeno relacionado con la hechura y la naturaleza resultante del enunciado fílmico en tanto producto nos permite vislumbrar su inestable unidad, lo que en consecuencia abre la reflexión sobre por qué aquellos operadores de síntesis de los que hablé con anterioridad no funcionan tan efectivamente como solemos pensar cuando decidimos posicionarnos desde la perspectiva de las

formaciones discursivas, puesto que los acontecimientos nunca suceden aisladamente ni poseen un objetivo constreñido a lo que supuestamente constituye su única función dentro de una cultura.

Sin embargo, no se trata de que resulte ilógico considerar al autor “como agrupación del discurso, como unidad y origen de sus significaciones”, como el único capaz de otorgar “al inquietante lenguaje de la ficción sus unidades, sus nudos de coherencia, su inserción en lo real” (Foucault, 2005: 30-31). Tampoco se trata de restarle mérito a la labor de varios individuos que deciden, sean cual fueren las razones de fondo y sus propósitos ulteriores, emprender un proyecto audiovisual que implica arduos esfuerzos y exigencias durante un proceso que, al final, no tiene ninguna garantía de trascendencia cultural. Pero quizá tendríamos que convenir con Jean Mitry (1986), no por convicción inmediata sino para los fines de esta investigación, cuando declara: “la posteridad sólo conserva las obras maestras, y, como no ve al autor sino a su través, éste sólo pervive gracias a ellas. Por esto yo me inclinaría gustosamente a afirmar: «no hay autor, hay obras», no considerándolas más que por lo que ellas valen” (40).

Pero de hecho, Jean Mitry (1986), al querer zanjar esta cuestión respondiendo a la pregunta sobre quién es entonces el creador *esencial* de tal o cual film, sin querer, pone en evidencia el carácter dinámico del principio de autoría, por no decir que éste está sometido a un continuo desplazamiento merced de numerosos factores: “la respuesta es bastante simple”, asevera el crítico de cine diciendo en seguida que la autoría recaerá invariablemente “entre el guionista, el director o el dialoguista, aquél cuya personalidad domina” (28). Y tal como se verá, para que uno u otro domine, de tal manera que se le reconozca como el legítimo creador de *su* obra, tendrán que actualizarse las relaciones de poder que operan en determinados espacios, dentro de los cuales se

ponen en juego diversos acontecimientos que no excluyen el decurso histórico y los imponderables cambios que supone la liminalidad de los campos de inmanencia.

Ahora bien, existen numerosas coincidencias entre la definición del enunciado que hace Michel Foucault y la que propone Christian Metz con respecto al film. En primer lugar, el crítico de cine concuerda en que, contrario a la fórmula de «Si eso habla, alguien habla», la certeza que atribuye una enunciación lingüística a una persona precisa comienza a vacilar cuando nos enfrentamos a enunciados no verbales; de hecho, refuerza esa idea con las observaciones de André Gardies quien sugería que “la noción de enunciación fílmica quizás sólo sea una metáfora antropomórfica” (Metz, 1993: 59). En ese sentido, un enunciado tan particular como un film comparte las mismas características que uno de los tantos enunciados que conforman un saber, porque, mejor sería repetir, los enunciados son acontecimientos no “palabras, frases ni proposiciones, sino formaciones que únicamente se liberan de su *corpus* cuando los sujetos de la frase, los objetos de proposición, los significados de palabras cambian de naturaleza al tomar posición en el «Se habla», al distribuirse, al dispersarse en el espesor del lenguaje” (Deleuze, 1987: 44). Por ello, los enunciados aquí descritos hablarán de una época no de su propio valor.

Una formación discursiva, reitero, es el resultado de un dominio constituido por el conjunto de todos los enunciados efectivos, en su dispersión de acontecimientos y en la instancia que les es propia a cada uno, luego de lo cual se busca crear una descripción de los mismos como horizonte para la búsqueda de nodos que *en* ellos se forman (Foucault, 1979: 43). Una de las marcas enunciativas del film consiste en recordarle al espectador que se trata de un acontecimiento cinematográfico lo que tiene delante, y es justamente en esos instantes en los que el film «habla de sí mismo» donde pienso encontrar los otros indicios enunciativos “que conciernen a la

producción y no al producto, o bien, si se prefiere, que se hallan comprometidas en el producto por el otro extremo” (Metz, 1993: 61). Y por «otro extremo» tendría que entenderse aquellos vínculos que el producto guarda con instituciones cuyos intereses serían la instauración y reproducción de relaciones de poder, de imaginarios sociales.

El filme, el enunciado fílmico, hace las veces de «archivo» aun cuando no sean seres *reales* los que actúan y enuncian ante nuestros ojos. Ello se explica por efecto de «lo Verosímil», que no es sino una reiteración de un discurso que condiciona institucionalmente la producción misma. Digamos que, en primera instancia, la expresión cinematográfica que remite a una autocensura “en nombre de las exigencias de rentabilidad, verdadera *censura económica* por consiguiente”, es consecuencia más o menos directa de “la *censura a cargo de las instituciones*” (Metz, 1972: 18) —sorprendentemente, las cursivas son del texto. Para dilucidar mucho mejor a dónde quiero apuntar con «lo Verosímil» valga añadir antes que es una “reducción de lo posible, representa una restricción *cultural y arbitraria* de los posibles reales” (20).

Y aunque el texto de Metz enfatice que semejante restricción es arbitraria, merced de un análisis como el aquí emprendido podemos sugerir que lo cultural ejerce un papel más preponderante si por «cultural» entendemos la conjunción de esa instancia histórica producida por un régimen de decibilidad y sus respectivos campos de visibilidad. Lo interesante y punto central de una “obra verosímil” radica en que ésta vive su convención discursiva —y al mismo tiempo su naturaleza de ficción— con “mala conciencia” en la medida que:

trata de persuadir, de persuadir al público de que las convenciones que le hacen restringir los posibles no son leyes de discurso o reglas de escritura —que no son convenciones en absoluto—, y de que su efecto, constatable en el contenido de la obra es, en realidad, efecto de la naturaleza de las cosas y responde a los caracteres intrínsecos del asunto

representado. La obra verosímil se pretende, y pretende que la crean, directamente traducible en términos de realidad. Es entonces cuando lo Verosímil encuentra su pleno empleo: se trata de hacer verdadero (Metz, 1972: 28).

Es decir que «lo Verosímil» no tendría tanto que ver con la verosimilitud de la obra —digamos, el *realismo* de su misma ficcionalidad— sino con el efecto que busca producir en el espectador durante el dispositivo cinematográfico: que detrás del acontecimiento audiovisual existe una racionalidad dable para que lo allí representado en pantalla suceda de esa forma y no de otra, aun si se efectúan los esperables *clisés* que son propios de un género discursivo, como las comedias ligeras por ejemplo. Así pues, la hipérbole se anticipa como desviación de una realidad que, sin embargo, parece remitirnos a una verdad que ha sido *artísticamente* intervenida y que, pese a todo, todavía es reconocible en el instante en que nos interpela sobre su veracidad.

El análisis de estos fenómenos enunciativos, entonces, no será de carácter lingüístico por cuanto no pretende remitirse a un sistema de leyes constructivas, sin importar que se recurra a estructuras lingüísticas como frases o proposiciones incrustadas en un discurso más amplio, que en este caso serían fragmentos (a saber, diálogos) pertenecientes a un film que hará las veces de *corpus* inicial, de superficie de visibilidad. En cambio, la descripción de los acontecimientos del discurso implica pensar cómo es que ha surgido tal enunciado y ningún otro en su lugar. Por ello, y como ya se explicó arriba, tampoco se intenta “encontrar más allá de los propios enunciados la intención del sujeto parlante, su actividad consciente, lo que ha querido decir, o también el juego inconsciente que se ha transparentado a pesar de él en lo que ha dicho o en la casi imperceptible rotura de sus palabras manifiestas” (Foucault, 1979: 44). Valga lo último tanto para el creador del

filme como para los entrevistados durante mi intervención, puesto que será necesario elegir los enunciados “según la simple función que ejercen en un conjunto” (Deleuze, 1987: 43).

Porque en resumidas cuentas bien se podría afirmar que “*el enunciador es el film*, el film como centro, actuando como tal, *orientando* como tal”; porque sí: habrá que ver al film “como actividad” (Metz, 1972: 66). Ahora bien, debido a que el cine no tiene, de suyo, una lista definida de signos enunciativos, aun cuando consigue utilizar un sinfín de signos que adquieren un valor de enunciación gracias a una construcción reflexiva mediante —por cuanto la imagen no puede fungir como un «tú» ni como un «yo»— explicaré con el ejemplo que ofrece el propio Metz cómo se construyen en retrospectiva los indicios mediante los cuales el enunciado resalta su propia naturaleza: “En un film, si los personajes observan los eventos a través de una ventana, ellos reproducen mi propia situación de espectador y me recuerdan, por lo tanto, a la vez, la naturaleza de lo que pasa —una sesión de cine, una visión de rectángulo—, y el papel que juego allí” (61). Lo que supone, por ende, que el cine nos confrontará con nuestra posición subjetiva.

En otras palabras, el entrecruzamiento significativo que se produce entre el singular emplazamiento enunciativo del filme —y su relación transversal con distintas formaciones— y el posicionamiento de sujeto del enunciatario —y sus correspondientes vínculos con otros medios y otros enunciados— no emerge inmediatamente sino hasta su consideración *a posteriori*, puesto que, como ya se dijo, quien apela al espectador no es un enunciador sino un enunciado en sí. Las consecuencias de este fenómeno son vastas, ya que la inmersión temporal en un dispositivo singular de visibilidad y de decibilidad nos deja en una posición inmejorable (y vulnerable, si se quiere) para presenciar una formación discursiva en su máxima expresión, de suerte que una realidad se despliega ante nuestra mirada reclamando la suspensión de nuestra incredulidad, lo que

nos invita a suponer que aquélla proviene de un orden acaso más real, de una realidad de la cual, al fin y al cabo, obtiene su *raison d'être*.

Mientras que el hecho de que, como señala Dominique Chateau, el cine instaure una «comunicación discontinua» entre un virtual e inasible enunciador y su enunciatario, significa que se escinde la transmisión en dos momentos: “grabación y proyección, separadas por diversos intermediarios tecnológicos y comerciales” (Metz, 1993: 61-62), es decir, por la dimensión económica que siempre pasa, alternándose, de lo explícito a lo implícito para el espectador; situación que supone acercamientos investigativos a dichas instancias que “se fundan con frecuencia sobre el análisis de las películas y quedan «internas»” (67). Y es que no pretendo hacer un análisis al lenguaje cinematográfico en sí, sino desentrañar lo que se asoma por «el otro extremo» del film, pues “no porque el enunciado no esté escondido ha de ser visible” (Deleuze, 1987: 186) y para ello “es preciso cierta conversión de la mirada y de la actitud para reconocerlo y considerarlo en sí mismo”, en la medida que no hay una *gramática* para estos enunciados.

Habiendo aislado, pues, ciertos enunciados del discurso audiovisual, cuya parte hablada tiene que articularse con las imágenes para constituir una serie de signos que, a su vez, “pasará a ser enunciado a condición de que tenga con «otra cosa» (que puede serle extrañamente semejante) [...] una relación específica que la concierna a ella misma, y no a su causa, no a sus elementos” (Foucault, 1979: 147); habiendo aislado los enunciados donde se ponga en evidencia la posición del espectador frente al enunciado, decía, se procederá a ponerlos en relación con los entrevistados, quienes esencialmente harán las veces de sujeto enunciante al establecer y poner en juego las múltiples posiciones desde las cuales ellos intentarán hacer un ejercicio de reflexividad acerca del acontecimiento cinematográfico con el que recién hubieron interactuado activamente —aunque

éste sea fragmentario, por supuesto. Con respecto a ello, habrá que destacar una cualidad homóloga entre estas dos clases de enunciaciones (tanto la del creador del filme como la de los entrevistados, quiero decir): si bien es cierto que no existen signos que no sean proferidos por un elemento emisor, una instancia productora o un autor, téngase en cuenta que “ese «autor» no es idéntico al sujeto del enunciado, y que la relación de producción que mantiene con la formulación no es superponible a la relación que une el sujeto enunciante y lo que enuncia” (Foucault, 1979: 154). Otra vez, porque mi intención es atender la emergencia del enunciado respecto de los otros enunciados con los que se encuentra articulado al proferirse.

La intención de mi análisis, reitero, consiste en identificar el acontecer del enunciado en medio de espacios que «hagan decir» lo que se «hace ver» por medio de las representaciones cinematográficas. Y eso sólo será posible al poner de relieve un enunciado audiovisual en el que sea debidamente patente la madeja de relaciones institucionales que éste guarda en el límite mismo de su discurso, con la expresa finalidad de propiciar la emergencia de posiciones del sujeto a las que se estaría apelando y que quedarían expuestas mediante el sujeto del enunciado, mismo que, distingamos, “es una función vacía, que puede ser desempeñada por individuos, hasta cierto punto indiferentes, cuando vienen a formular el enunciado; en la medida aun en que un único individuo puede ocupar sucesivamente en una serie de enunciados, diferentes posiciones y tomar el papel de diferentes sujetos” (Foucault, 1979: 156).

Lo anterior vale no nada más para el guionista y el dialoguista de los enunciados fílmicos, ni sólo para mis entrevistados que bien se asumen como expertos bien como meros espectadores, sino igualmente para los personajes que encarnan un emplazamiento subjetivo aunque sea dentro de un entorno ficcional. ¿Por qué los considero? Porque aquéllos pertenecen a un ámbito de

representación imaginaria que ha quedado inscrito en un discurso, a modo de instancia enunciativa, mismo que, como ya sugerí, se sustenta en «lo Verosímil» y pretende apelar a un mecanismo identitario a través de formulaciones —frases y proposiciones— cuya localización se encuentra “en una serie de acontecimientos enunciativos que deben haberse producido ya”, y que en cierto sentido se parece a la localización desde la cual los entrevistados enclavarán las suyas propias en la medida que “está determinada por la existencia previa de cierto número de operaciones efectivas que quizá no han sido realizadas por un solo individuo (el que habla actualmente), pero que pertenecen por derecho al sujeto enunciante, que están a su disposición y que él puede volver a poner en juego cuando lo necesite” (Foucault, 1979: 157).

La similitud no se haya a nivel formal, y aunque las frases tanto dichas por un personaje como por un entrevistado encierren un tono categórico, es inmediatamente constatable que cada enunciado atraviesa dominios distantes entre sí pero que, sin embargo, se entrecruzan merced de un discurso económico en donde poco importa quién se arroga una u otra formación, pues si un conjunto de signos pueden ser llamados «enunciados», “no es en la medida que ha habido, un día, alguien que los profiriera [...]; es en la medida en que puede ser asignada la posición del sujeto” (Foucault, 1979: 159). Porque, finalmente, para que haya enunciado es necesario poner la formulación en relación con todo un campo adyacente que está constituido por una trama compleja mediante la cual se reactualizan otros enunciados: “elementos rituales en un relato; proposiciones ya admitidas en una demostración; frases convencionales en una conversación” (165), etcétera. De ahí que no exista un enunciado que no suponga otros, y lo mismo sucede en el cine: un filme de 1949 y otro de 2013 pueden estar dialogando en similares condiciones.

He aquí donde entra «lo Verosímil» como principio institucional de la creación cinematográfica. Para empezar, cuando Metz (1972) propone que en el cine, las más de las veces, es el *decir* quien decide sobre lo *dicho* se refiere a que, en un arte coligado más que ningún otro a la industria y a los caprichos de las masas, la elección del film como forma del decir limita por sí misma el campo de lo decible, imponiendo así la preferencia de ciertos temas, porque “aunque causa y consecuencia de las formas que la *institución cinematográfica* reviste, la ideología de los films no es esta institución misma, ni su reflejo directo y mecánico” (19). Porque será en relación con discursos «ya pronunciados» que se define «lo Verosímil», que es también reducción de lo posible, “es de lleno censura: sólo «pasarán» entre todos los posibles de la ficción figurativa, los que *autorizan* los discursos anteriores” (20). Y es que aun cuando la enunciación es un acontecimiento que no se repite, puesto que posee una singularidad situada y fechada que resulta irreductible, de cualquier forma deja pasar cierto número de constantes “y lo que destaca es una forma indefinidamente repetible y que puede dar lugar a las enunciaciones más dispersas” (Foucault, 1979: 170). No por nada, el propio Metz (1972: 25) afirmaba que “lo Verosímil es la reiteración del discurso”.

Eso nos lleva a entender por qué *Nosotros los nobles* de Alazraki se *repite* sesenta y cuatro años luego de *El gran calavera* de Buñuel. Lo único que nos debe llamar la atención de estas dos singularidades es su dispersión en el tiempo y su reiteración discursiva en circunstancias tan diferentes. Por ejemplo, se puede decir que la Constitución Política de 1917 no comparte equivalencias con la Carta Magna actual —pese a que se quiere insistir en que es la misma incluso después de la irrupción del neoliberalismo en nuestro país—, porque la identidad del enunciado varía merced de un régimen complejo de instituciones materiales que definirá “*posibilidades de*

reinscripción y de transcripción (pero también de umbrales y límites) más que de individualidades limitadas y perecederas” (Foucault, 1979: 173). Lo cual significa que observaremos la identidad —no la mismidad— del enunciado en sus funciones, en sus condiciones de utilización, en la relación que guarda un aserto, una convención, con otras enunciaciones. Finalmente, porque puede haber un mismo enunciado con formas distintas: quiero decir que la frase de un personaje de ficción se parecerá, y no por casualidad, a lo dicho espontáneamente por una persona coetánea al azar, incluso sin que ésta sepa de aquél.

CAPÍTULO II: MARCO CONCEPTUAL

Noción de Estado, gubernamentalidad y los efectos de su ejercicio de poder

Ahora bien, a continuación pretendo exponer la relación entre la noción de Estado —valga decir “Estado mexicano neoliberal” aunque de entrada parezca una quimera insostenible— y el concepto foucaultiano de gubernamentalidad. Quiero decir, si conservo el término de «Estado» no es merced de la costumbre sino porque, para fines demostrativos, pone de manifiesto un fenómeno significativo que sigue permeando en la imaginaria política de los mexicanos como se verá más adelante en mi intervención. Para este propósito habré de iniciar con las siguientes preguntas:

¿Y si el Estado no fuera más que una manera de gobernar? ¿Si no fuera otra cosa que un tipo de gubernamentalidad? Y de hecho, ¿qué pasaría si todas esas relaciones de poder que vemos formarse poco a poco a partir de procesos múltiples y muy diferentes entre sí y que poco a poco se coagulan y generan efectos, si esas prácticas de gobierno fueran precisamente el elemento sobre cuya base se constituyó el Estado? (Foucault, 2006: 291).

Y es que para Michel Foucault “el Estado aparece como un efecto de conjunto o una resultante de engranajes y de núcleos que se sitúan a un nivel completamente distinto [...] que tienen a la vez un origen, métodos y ejercicios que el Estado, más que instituir, ratifica, controla o incluso se contenta con garantizar” (Deleuze, 1987: 51). Esta idea empata muy bien con la visión de René Lourau acerca del estado inconsciente que se asocia a una “toma de consciencia” sobre las “responsabilidades” que conlleva estar situado dentro de espacios institucionales que organizan nuestros actos, sin olvidar que “la organización es la huella del poder político tanto sobre el material social como sobre el saber social, tanto sobre los equipamientos como sobre los ingresos,

sobre las relaciones de trabajo como sobre las relaciones de intercambio” (Lourau, 1980: 77). Entonces, se podrá deducir que existe un particular interés en que la idea tradicional de Estado se siga reproduciendo, porque ha sido la forma más eficaz para esconder la estrategia que la gubernamentalidad impone sobre esas multiplicidades que conforman la población.

Con el fin de explicar preliminarmente esta llamativa tendencia, regresemos a las disquisiciones hechas por Lourau (1980) quien nos invita a concebir la noción de Estado como una imagen interiorizada de los procesos institucionales, la cual quedaría arraigada en el inconsciente y, a su vez, incorporada mediante una red simbólica constituida que a la postre se expresará como un orden social, económico y político que encauzará el quehacer de los sujetos, mismos que propenderán a identificar el resto de las prácticas institucionales —aun las más centrífugas— con una idea, cuya fuerza gravitatoria es tal, que aparecerá como el equivalente de todas ellas: el Estado. Este así llamado «principio de equivalencia», que remite a un postulado marxista, explicaría la imperiosa necesidad de mantener viva semejante noción por cuanto

lo estatal, potencia de legitimación de la institución al mismo tiempo que resultado de todas las legitimaciones institucionales, es lo que dirige toda la vida social, toda innovación, todo movimiento y, frecuentemente, incluso la acción revolucionaria, para que las nuevas formas sociales den nacimiento a formas equivalentes a las actuales en el marco de equilibrios mutantes, evolutivos o regresivos, pero siempre definidos por la existencia sagrada de un Estado a modo de garantía metafísica de lo social (93).

Ahora bien, insisto en recordar que, en lo que a poder se refiere, “la represión y la ideología no explican nada sino que suponen siempre un agenciamiento o dispositivo en el que actúan”, de suerte que “en el momento en el que influye sobre los cuerpos, no actúa necesariamente a través de la violencia y de la represión. O más bien la violencia expresa perfectamente el efecto de una

fuerza sobre algo, objeto o ser” (Deleuze, 1987: 54-55). De tal modo, en la medida que se define por las singularidades que atraviesa, el poder sólo puede aparecer como algo tolerable “con la condición de enmascarar una parte importante de sí mismo. Su éxito está en proporción directa con lo que logra esconder de sus mecanismos” (Foucault, 2007: 105). Por eso mismo no debiéramos concebir el poder a usanza de una sujeción hegemónica impuesta por un aparato central de Estado, sino como una multiplicidad de relaciones de fuerzas inmanentes al dominio en que se ejecutan, así que a partir de aquí tendríamos que pensarlo como “una situación estratégica compleja en una sociedad dada” (113).

Entonces, si queremos identificar los focos de poder que se presentan en nuestro problema de investigación, es decir, la estrategia de la gubernamentalidad neoliberal en relación con la clase media y su representación en el cine mexicano, debemos antes entender sin más dilación la siguiente descripción acerca de la naturaleza del poder hecha por Foucault (2007):

Las relaciones de poder no están en posición de exterioridad respecto a otros tipos de relaciones (procesos económicos, relaciones de conocimiento, relaciones sexuales) sino que son inmanentes; constituyen los efectos inmediatos de las particiones, desigualdades y desequilibrios que se producen y, recíprocamente, son las condiciones internas de tales diferenciaciones; las relaciones de poder no se hallan en posición de superestructura, con un simple papel de prohibición o reconducción; desempeñan, allí donde actúan, un papel directamente productor [...] hay que suponer que las relaciones de fuerza múltiples que se forman y actúan en los aparatos de producción, las familias, los grupos restringidos y las instituciones, sirven de soporte a amplios efectos de escisión que recorren el conjunto del cuerpo social. Éstos forman entonces una línea de fuerza general que atraviesa los enfrentamientos locales y los vincula [...] Si, de hecho, son inteligibles, no se debe a que sean el efecto, en términos de causalidad, de una instancia distinta que las "explicaría", sino a que están atravesadas de parte a parte por un cálculo: no hay poder que se ejerza sin una serie de miras y objetivos (114-115).

Dicho lo cual y de acuerdo a la articulación dinámica entre el poder y el saber, entre formaciones discursivas y formaciones de medio (repito, instituciones, procesos económicos, acontecimientos políticos, etc.), veremos que “el Estado sólo es una peripecia del gobierno y éste no es un instrumento de aquél” (Foucault, 2006: 291). Aunque resultaría más elocuente pensarlo en términos de una determinada racionalidad, la cual no sería sino “la esencia misma del Estado y también el conocimiento que en cierto modo permite seguir su trama y obedecerla” (297). Dicha racionalidad propende decididamente a la conservación. Sí, pero, ¿conservación de qué? De la noción misma de Estado. No obstante, visto así, parecería que este arte de gobernar que nominamos «Estado» permanece estable, por no decir estático e invariable. Más bien, sucede que esta noción se verifica en períodos históricos y políticos en los que las leyes efectivas son utilizadas para actuar sobre ella misma, merced de acontecimientos apremiantes —como sucedió en México durante la década de los ochentas con la entrada del neoliberalismo. Será entonces en momentos de *crisis* cuando la racionalidad del Estado se afirma más que nunca.

La *ratio status* intrínseca a la gubernamentalidad, pues, implica una producción de verdad que se apoyará en el conocimiento acerca de la población. Para ello se requiere un aparato administrativo que no sea el mero ejercicio de la coerción sino un conjunto de técnicas que, al mismo tiempo, sea un aparato de saber cuyo fin sería “intervenir sobre la conciencia de la gente, no simplemente para imponerle una serie de creencias verdaderas o falsas”, de manera que se consiga “modificar su opinión y con ella su manera de hacer, su manera de actuar, su comportamiento como sujetos económicos, su comportamiento como sujetos políticos” (Foucault, 2006: 323). En ese sentido, ya no podemos hablar del Estado como una entidad supraindividual que se impone a las multiplicidades de manera automática, en cambio, vemos perfilarse un

despliegue de estrategias que operan sobre la población, que, sin embargo, aún es demasiado heterogénea para ser un blanco lo suficientemente efectivo. Pero vayamos por partes.

Para sintetizar la descripción de la gubernamentalidad, como un cúmulo de tecnologías y estrategias, se debe tener en cuenta que la nueva concepción de la economía que caracteriza nuestras sociedad modernas transformó las técnicas de gobierno, lo que a su vez dejó de suponer la imposición de reglas imperativas para convertirse en la identificación, comprensión y conocimiento del modo y las causas de los comportamientos económicos de los agentes sociales. Entonces, la multiplicidad de individuos ya no era pertinente para estos modelos de gestión; la población, en cambio, sí lo es. En su calidad de «sujeto político» comienza a aparecer como “blanco al cual apuntan los mecanismos para obtener de ella determinado efecto” (Foucault, 2006: 31). Sin embargo, con la finalidad de que el mayor número de quienes integran la población se conduzcan por derroteros planificados estadísticamente, hace falta integrar los «dispositivos disciplinarios» —que funcionan aisladamente, de manera centrípeta— a los «dispositivos de seguridad» que, por el contrario, son centrífugos.

Una de las técnicas cruciales que distingue a la gubernamentalidad neoliberal es el dispositivo de seguridad, el cual converge con la concepción de diversos mecanismos del mercado cuyo análisis pretendería programar lo que «debiera suceder» mediante la consideración de “los comportamientos económicos de la población, los productores y los consumidores” (Foucault, 2006: 61). El propósito de instrumentalizar el conjunto de heterogeneidades que los múltiples grupos de individuos supone, dentro de un elemento estadístico como lo es el concepto de «población», consiste en la gestión de la vida a un nivel que el funcionamiento del Estado concebido tradicionalmente sería incapaz de sostener. No solamente porque su acción depende

menos de la coerción explícita (aunque integre aparatos de disciplinamiento) que de la producción de realidades a través de lo que *puede* decirse y verse en las relaciones sociales.

Los mecanismos disciplinarios, en efecto, contribuirán a que los individuos, dentro de espacios localizados, funcionen como miembros que se inscriban a la lógica de aquella racionalidad gubernamentalizada, es decir, como parte de una población que ya responde a esa permisividad que fomentan los dispositivos de seguridad. En contraste con los mecanismos disciplinarios —que son centrípetos por cuanto circunscriben, limitan, concentran—, los dispositivos de seguridad son centrífugos porque “tratan de organizar o, en todo caso, de permitir el desarrollo de circuitos cada vez más grandes” (Foucault, 2006: 66). Unos y otros actuarán de forma complementaria para limitar las singularidades, codificar las posibilidades creativas del sujeto en relación con la distribución de los enunciables y las visibilidades o, por decirlo de otro modo, producir subjetividad en consonancia con una racionalidad neoliberal que se inclina a favor de la economía en términos asimétricos de poder.

Y si pueden describirse a estos dispositivos de seguridad como centrífugos es debido a que «dejan hacer», en tanto que hay un nivel en el que la permisividad juega un papel indispensable. Por ello, cuando explique los detalles de cómo la libertad individual y el deseo son susceptibles de concatenarse con la formación discursiva del neoliberalismo en cuanto saber, en cuanto práctica, estos elementos manifestarán su relevancia; por ahora, quede constancia de que “la disciplina prescribe y la seguridad, sin prohibir ni prescribir, y aunque eventualmente se dé algunos instrumentos vinculados con la interdicción y la prescripción, tiene la función esencial de responder a una realidad de tal manera que la respuesta la anule: la anule, la limite, la frene o la regule” (Foucault, 2006: 69). En su dimensión discursiva, la asunción de nociones como la de

«Estado» tienen su razón de ser en prácticas sociales, políticas y económicas, y asimismo, “el privilegio teórico que se otorga al Estado como aparato de poder supone, de alguna manera, la concepción práctica de un partido dirigente, centralizador, que procede a la conquista del poder de Estado; y a la inversa, esa concepción organizativa del partido se justifica gracias a esa teoría de poder” (Deleuze, 1987: 57). Algo muy parecido a lo dicho por Lourau.

Semejante privilegio teórico favorece la implementación de los mecanismos de la gubernamentalidad, por cuanto *lo que se ve* difiere de la auténtica operatividad de sus ejercicios de poder. La pregunta que vale la pena formularse es: ¿qué clase de campos discursivos se ponen en juego cuando un sujeto cualquiera enuncia qué es el Estado ante el cuestionamiento sobre el funcionamiento de éste? ¿Cuál es la disposición singular de ese entramado de relaciones al ser interpelados nuestros sentidos acerca de una conceptualización social, económica y política tan relevante en nuestra cotidianidad? El ocultamiento del poder efectivo tiene sentido cuando se trata de su propia reproducción; más aún, es indispensable para producir efectos determinados en nuestra forma de ver y de decir, o mejor dicho en lo que alcanzamos a ver y lo que podemos decir al respecto. Ahora bien, veremos a continuación con más detalle las maneras en cómo se inscribe este acomodo particular del lenguaje sobre prácticas que se ejecutan en distintos espacios sociales y cuáles serían sus efectos esperados.

Campos de visibilidad y superficies de emergencia a disposición de la gubernamentalidad

Si decíamos que los mecanismos disciplinarios (locales) complementan a los dispositivos de seguridad (más amplios), ahora veremos cómo los primeros se despliegan dentro de la familia, la cual no es sino “un medio para el desarrollo de los individuos, *un medio para introducir en su seno*

una exigencia normativa en materia de buen comportamiento educativo, conyugal y sexual”, justo como nos lo diría Gilles Deleuze en el prólogo que escribe para *La policía de las familias de Jacques Donzelot (2008)*. Pero también agrega que sería infructuoso tratar de “definirla por la unilateralidad de una función de reproducción del orden establecido, de su determinación estrechamente política” (10), en el entendido de que perviven un sinnúmero de transformaciones que provienen de la incesante tensión existente entre los semblantes del poder y los sujetos que se hallan inmersos en diversos sistemas que no siempre se conjugan entre sí.

Lo anterior quiere decir que la familia no podría ser concebida como el sistema disciplinario por antonomasia, ya que “la disciplina no puede identificarse con una institución ni con un aparato, precisamente porque es un tipo de poder, una tecnología que atraviesa todo tipo de aparatos y de instituciones a fin de unirlos, prolongarlos, hacer que converjan, hacer que se manifiesten de una nueva manera” (Deleuze, 1987: 51-52). *Y esto es así porque la familia no es un invento del capitalismo ni mucho menos del neoliberalismo*, pese a que ha habido una relación muy productiva entre la una y los otros. Y si resulta más exacto referirnos a las familias como «suplementos disciplinarios», es porque dentro de ellos siempre existirán elementos de conflicto, disputa, desintegración y desviación con respecto a la noción de unidad que la idea tradicional de Estado, se supone, se esmera en inculcar a las colectividades. Nadie niega, sin embargo, que hay un vínculo fuerte entre las fuerzas productoras que las familias encarnan y los intereses del poder en la época del neoliberalismo. Cabe agregar, de nuevo, que el principio de equivalencia entre la noción de Estado y el resto de procesos institucionales tiene mucho que ver.

Ya dijimos que hay dos tipos de formaciones prácticas: unas discursivas, o «formas de expresión» que atañen al enunciado; y otras de medios, o «formas de contenido», que conciernen

a lo visible. Entre las dos formas existe presuposición recíproca aunque no exista forma común, ni conformidad, ni correspondencia, aun cuando “no cesan de entrar en contacto, de insinuarse una en otra, de arrancar cada una un segmento de la otra” (Deleuze, 1987: 59). Así que vislumbremos a la familia como una de estas últimas formaciones, cuyo contenido serían precisamente sendos sujetos cumpliendo funciones y objetivos identificables pero igualmente virtuales en sus cambios y posibilidades. Todo lo cual tiene que ver menos con las relaciones de consanguinidad que con relaciones de poder. Con esto último intento dejar aún más claro el porqué del carácter suplementario de esta forma de disciplina y, también, en qué sentido ésta le da un campo de inteligibilidad a los vectores de fuerzas —no siempre consistentes— trazados por una estrategia de gubernamentalidad, la cual busca afianzarse entre los límites de la libertad regulada y fomentada por dispositivos de seguridad y la prescripción del disciplinamiento.

Sobre ese respecto primero hay que saber que “la forma se manifiesta en dos sentidos: forma u organiza materias; forma o finaliza funciones, les da objetivos” (Deleuze, 1987: 60). Educar, castigar, instruir, prescribir, nutrir, son ejemplos de funciones formalizadas. Funciones que cumple la familia, justo como recoge Marco Antonio González Pérez (2017: 22) con sumo detalle y especificidad, de entre las cuales nombraré las que vengan mayormente al caso: educar a sus miembros, generar estrategias de apoyo social, brindar apoyo económico, buscar formas de adaptación al grupo, la adquisición de habilidades laborales y la generación de responsabilidad, proporcionar socialización y crianza, determinar límites de la conducta esperada con base en el diálogo, negociar y acordar los roles de sus integrantes y los términos de su cumplimiento, y construir una identidad compartida con base en el sentimiento de pertenencia grupal que apoya el desarrollo del individuo, por mencionar unas cuantas sino es que las más importantes.

Entonces, si quisiéramos analizar las relaciones de poder que las tácticas de la gubernamentalidad ejerce sobre estas multiplicidades, de ningún modo convendría acercarnos a las familias —a *la* familia o a una familia cualquiera— porque su campo de inmanencia sólo expondría la violencia expresada *allí dentro*, en su especificidad. No obstante, algo diferente ocurre en campos de visibilidad que coexisten casi en forma paradigmática en relación con un estrato histórico. Pero esto, es cierto, no bastaría para explicar cómo el poder de la gubernamentalidad se despliega y se hace coextensivo a las heterogeneidades, porque eso equivaldría a proponer que su ejercicio es vertical, de arriba hacia abajo, “en sus decisiones globales como en sus intervenciones capilares”, o sea, “del Estado a la familia, del príncipe al padre, del tribunal a la trivialidad de los castigos cotidianos, de las instancias de la dominación social a las estructuras constitutivas del sujeto mismo”, como ironizaba Foucault (2007: 103) a propósito de la supuesta unidad del poder. Si bien el hogar —la arquitectura doméstica, quiero decir— es por sí mismo un agenciamiento óptico determinado, se necesita un régimen de enunciados que afirme una instancia en tanto práctica, que le dé visibilidad y por tanto consistencia, aunque sólo sea en un ámbito imaginario que «haga ver» los contenidos, las funciones; para ello se requerirá someter la multiplicidad a un espacio que sea susceptible de propiciar la disyunción entre las instancias de lo decible y lo visible de modo que exista cierta confluencia entre interioridad y exterioridad, entre lo privativo y lo extensivo.

Así pues, imaginemos en la representación cinematográfica a «una familia» que, aunque sabemos que no es sino una construcción ficcional, por la característica posición que asumimos frente al dispositivo cinematográfico, de todos modos dicho registro imaginario aparecería en cierto sentido convertido en una universalidad realizada; y sí, podríamos identificar las funciones

de contenido singularizadas; y sí, podríamos observar la violencia que ahí vemos expresada, pero todo ello nos tentaría a suponer equivocadamente que estamos ante las mismísimas relaciones de fuerzas del medio familiar mexicano. Por tanto, analizar a la familia de forma aislada sólo puede llevarnos a esa conclusión a la que justamente busca orillarnos este tipo de representaciones: que la *disolución* de la familia es la culpable de las problemáticas de México. Ahora bien, más arriba sugerí que la población seguiría siendo un objetivo excesivamente disperso como para implementar una adecuada gestión de las singularidades, pero también lo mismo sucedería con las familias, aun cuando pudiéramos identificarlas con prácticas o con volátiles rasgos identitarios que, de una u otra forma, quedan integradas en una estrategia totalizadora.

Pero, gracias al esclarecimiento de Deleuze, sabemos que la «cosa» o «los estados de cosas» se encuentran en un ámbito de exterioridad que ya hemos nominado como “forma de contenido”, misma que, sin embargo, “no remite a una «palabra» que la designaría, ni tampoco a un significante del que ella sería el significado” (58), sino que remite a una organización de enunciados que se constituye en campos de visibilidad. Entonces, si bien las familias actúan bajo sendos regímenes de decibilidad y formalizan sustantividades mediante la ejecución de fuerzas localizadas, no obstante, se definen en su propia singularidad a través de prácticas heterogéneas que persiguen objetivos no siempre integrales con la unidad inculcada por una noción conservadora del Estado, pese a su subsunción dentro de las disposiciones de seguridad gubernamental como fragmentos inestables constitutivos de la población. Y ello se debe a que, por fortuna, no existe ósmosis que no deje intersticios en los cuales se compruebe su falibilidad.

Por tal razón, hará falta una instancia conjuntiva entre los mecanismos disciplinarios efectuados en fragmentarios espacios de productividad y los dispositivos de seguridad

implementados para una entidad abstracta, con el expreso fin de que la fuerza de la gubernamentalidad sea capaz de extenderse en retículas cada vez más «microfísicas», puesto que no bastará ni la población en su persistente multiplicidad, ni podría acceder a las singularidades que suponen las familias —cuyos comportamientos son susceptibles de encarnar una negatividad con respecto a la idea operativa de un Estado en sentido tradicional. Esa instancia que atravesará distintos dominios para unirlos será la noción de «clase media». Si se piensa, el régimen de decibilidad que rodea, permea y fundamenta a la clase media apunta invariablemente a un «saber económico» que empata con los intereses de una formación discursiva que preconiza dicha categoría en sus variados haberes. Tal será el medio de inteligibilidad idóneo para su expresión.

Ahora bien, decía que el poder exige un espacio inmanente que lo formalice como un ejercicio productivo, y la «clase media» le otorgará un punto de enclave y consistencia a la gubernamentalidad, aun cuando no posea de suyo un espacio concreto, porque finalmente será un «estado de cosas» más que una superficie tangible. Ése espacio, esa dimensión que “conciérne a materias no formadas, no organizadas, y a funciones no formalizadas, no finalizadas, con ambas variables indisolublemente unidas” (Deleuze, 1987: 60) le daremos el nombre de «diagrama», «un no-lugar» que concuerda con esas amplias retículas que extienden los dispositivos de seguridad; lo que, a la postre, significa que se basará más en un «puedes hacer» antes que en un «no debes hacer», es decir, una virtualidad con un casi ilimitado potencial de volición.

Por ahora, convengamos en que dicha noción “funda su legitimidad en la polisemia que ha adquirido (y sigue adquiriendo) en el uso científico y del sentido común. Su poder explicativo no residirá pues en criterios de verificabilidad de corte positivista sino en ese correlato empírico —aunque no estrictamente ‘observacional’— constituido por su propio uso” (Hener,

2007: 10). Dicho de otro modo, es a partir de un régimen particular de decibilidad que la clase media opera en la subjetividad de quienes integran positivamente una población, no necesariamente por su conocimiento teóricamente profundo sino por cómo un concepto se vuelve funcional dentro de prácticas discursivas que se vuelven coextensivas a toda una época. Gracias a las estrategias de articulación hechas por el poder entre objetos, conceptos, modalidades enunciativas y posiciones subjetivas, la «clase media» adquiere un valor de verdad que deviene en prácticas efectivas.

De esta forma, apelaría a su inscripción dentro de una serie de enunciados pertenecientes a una formación discursiva enclavada en el saber neoliberal —entendido no como un mero proceso económico sino como una serie de prácticas tendientes a *hacer* ver, decir y hacer. Lo que quiero decir es que la noción de «clase media» puede verse como parte de un saber-poder que actualiza las relaciones de poder gubernamental, cuyo espacio adyacente sería la familia. Justamente como diría Ezequiel Adamovsky (2013), “en lugar de asumir *a priori* la existencia de una clase media de la que luego se estudiarán pautas de comportamiento, importa ahora comprender los procesos sociopolíticos y discursivos por los que, en contextos específicos, se recorta una «clase media»” (48-49). Pero no sólo eso, cabría agregar, sino también su operatividad específica dentro de esos mismos campos que derivan de las relaciones de fuerzas ejercidas sobre la población que, recalco, son mudables y hasta cierto punto dispersas.

Y es que si examinamos los posibles indicadores que podrían dilucidar sus fronteras imaginarias —inestables, fluentes, permeables— descubriremos que los datos estadísticos, de los que se supone tendrían que derivar los criterios a partir de los cuales podría hacerse un recorte que dote de especificidad descriptiva a las clases medias, son poco concluyentes por no decir que

resultan vagos y ambiguos. Pero, antes de continuar, me gustaría aclarar que mi propósito no será dejar asentada por fin una mejor definición ni explorar filológicamente los usos y variaciones del concepto hasta encontrar el hilo conductor de su resemantización durante el período neoliberal; antes bien, pretendo analizar cómo ese «no-lugar», que ha sido y sigue siendo la «clase media», posee una efectiva operatividad para las técnicas de gestión emprendidas por la gubernamentalidad en su vertiente neoliberal, y cómo es susceptible de convertirse en un diagrama de fuerzas mediante el cual se pueden constatar las relaciones de poder involucradas en un proceso de subjetivación en el que las representaciones cinematográficas cumplen un papel más relevante de lo que creemos y distinto a como lo suponemos de ordinario.

Para explicar qué es el «diagrama» recurro a las sagaces observaciones de Germán Osvaldo Prósperi quien nos explica la similitud existente entre el esquema kantiano y el diagrama foucaultiano: así como Immanuel Kant requirió de una instancia, «el esquema», para dar cuenta de la conexión entre las intuiciones sensibles y los conceptos inteligibles, Michel Foucault también descubrió que hacía falta una tercera instancia, «el diagrama», que explicara la relación —que, sin embargo, no puede ser ni isomórfica ni causal— entre enunciados y visibilidades. El esquema de Kant, *grosso modo*, sería la representación de un procedimiento efectuado por la imaginación para proporcionar su imagen a un concepto. La manera que tiene Prósperi (2018: 218-219) para iluminarnos sobre este respecto es demasiado buena como para no citarlo:

Si yo me represento un perro en concreto, tengo una imagen; si me represento en cambio la figura de cierto cuadrúpedo, sin estar limitada a ninguna figura particular que la experiencia me ofrece, tengo un esquema. Básicamente, la diferencia entre esquema e imagen es la diferencia entre un ejercicio *a priori* y un ejercicio *a posteriori* de la imaginación.

O sea, que el esquema de la clase media —mejor dicho, el esquema que *es* la «clase media»— funciona por sí mismo sin necesidad de una imagen que la actualice definitivamente.

No obstante que persista un *a priori* de naturaleza arqueológica en Foucault, lo innovador de su propuesta radica en que aun cuando lo decible y lo visible están dados por el lenguaje y la luz respectivamente, cada uno de estos campos se encuentra sometido a las contingencias históricas y, por supuesto, a las relaciones de poder. Lo que hay de virtual tanto en el lenguaje como en la luz, se actualiza en el proceso de entrecruzamiento que experimentan los enunciados con respecto a las visibilidades. De ahí se infiere que el diagrama es un “espacio de enunciación y de visibilidad que produce, como una función derivada o un efecto, al sujeto” (Prósperi, 2018: 220). Sujeto que se apropia de un esquema del que no es capaz de inferir una imagen estable debido a que las tácticas de la gubernamentalidad no obtendrían beneficio de tal concreción. Y es justamente porque “la causa inmanente ignora las formas, tanto en sus materias como en sus funciones”, ese «no-lugar» en el que se precipita el diagrama, “se actualiza según una diferenciación central que por un lado formará materias visibles, y por otro formalizará funciones enunciables” (Deleuze, 1987: 63), obteniendo como resultado que los agenciamientos concretos del poder queden hendidos por semejante intersticio efectuado por la disyunción.

Gilles Deleuze (1987: 63), por otra parte, define al diagrama como “la exposición de las relaciones de fuerzas que constituyen el poder” pero también la explica como una máquina abstracta, como “mapa de las relaciones de fuerzas, mapa de densidad, de intensidad”. Así, veremos que hay una presuposición recíproca entre esta máquina abstracta y los agenciamientos concretos que también conocemos como «dispositivos». Esta actualización es indispensable porque “las relaciones de fuerzas o de poder sólo son virtuales, potenciales, inestables,

evanescentes, moleculares, y sólo definen posibilidades, probabilidades de interacción, mientras no entren en un conjunto macroscópico capaz de dar una forma a su materia fluente y a su función difusa”; semejante actualización implica integraciones “que tienden a ser globales, que efectúan una alineación, una homogeneización” (64). En un lenguaje foucaultiano, digamos que los agenciamientos concretos (en la familia, por ejemplo) efectúan integraciones a partir de sustantividades cualificadas (hijo, por ejemplo) y de funciones finalizadas (ser el heredero de la empresa familiar, por ejemplo) hasta llegar a la idea de Estado cuyo proyecto totalizador coincide con el Mercado global. E inscrito en todo este proceso de subjetivación desplegado por la gubernamentalidad está la «clase media» como intermediario diagramático, como mediador imaginario, entre «población» y «familia» cuya focalización principal será el individuo.

Entonces, si actualizamos el agenciamiento de fuerzas virtuales que constituye a la familia dentro de un espacio que pretende gestionar la multiplicidad, revelaremos la estrategia globalizante que hay detrás de la escotomización de esta estrategia. Y es que estamos acostumbrados a describir las relaciones de fuerzas únicamente como si fueran la expresión que emana de ellas: es decir, la violencia. Así que, en nuestro afán por analizar la expresión de la fuerza ejercida sobre los sujetos tal vez nos contentemos con señalarla a través de las funciones familiares representadas por los personajes, pero, de esa forma, las conclusiones ulteriores seguirían insistiendo en responsabilizar a los sujetos por la forma que adquieren dentro de este suplemento disciplinario. De hecho, ese proceder nos llevaría a perder de vista que la violencia que deriva de la fuerza impuesta a las sustantividades, que son el contenido de ciertas formaciones de medio, bien podría no ser convencionalmente violenta, como por ejemplo, el inculcar a los hijos la religión católica —la

violencia sólo «sale a la luz» cuando identificamos el propósito de un régimen de decibilidad que invita a ser humildes y sumisos con la autoridad.

Nuevamente habría que recalcar que el diagrama, en su calidad de cartografía coextensiva a todo el campo social, se define por la informalidad de sus funciones a la vez que ignora distinciones entre contenidos y expresiones, cabe decir, entre lo que se enuncia y lo que se percibe; en ese sentido, vendría a ser como “una máquina casi muda y ciega, aunque haga ver y haga hablar” (Deleuze, 1987: 61). De ahí se deriva un punto relevante, ya que la noción de clase media que identifiqué en las contingencias neoliberales no distingue entre ingresos, salarios, propiedades, ni tampoco entre capitales simbólicos, prácticas culturales, y sin embargo, nos impone un régimen de visibilidades y enunciables a modo de «disciplina indefinida» que da consistencia a este «no-lugar», a este lugar irrestricto en el que todo individuo anhela habitar, porque, claro, nadie pertenece realmente al ínfimo porcentaje de la élite pero tampoco a ese otro extremo que es la pobreza, y sin embargo parece imperativo para cualquiera encontrarse por lo menos en esa *aurea mediocritas*, en ese punto medio ideal que al parecer es tan fácil de asumir.

Y es que si existe alguna coincidencia que se repite a través de los numerosos estudios acerca de la clase media es que no pueden establecerse lindes de demarcación que fijen de manera definitiva una noción tan huidiza, ni siquiera a través de sus características más prominentes: la económica y la cultural. Porque, “el índice económico que parece el más concreto, no sirve para este propósito. ¿A partir de qué cifra de capital se es de la clase alta? No menos imposible parece señalar un índice riguroso de cultura para cada clase” (Mendieta y Núñez, 1955: 518). Tan es así que Ezequiel Adamovsky (2013: 39) afirma, no sin justa razón, que «clase media», las más de las veces, funciona como una categoría residual cuya descripción se hace en términos negativos,

debido a que “su contenido preciso queda delimitado menos por la propia unidad y consistencia del conjunto de personas que agrupa, que por los bordes de otras clases sociales de las que sí existen criterios objetivos de definición más o menos acordados”.

En definitiva se trata de vislumbrar cómo las relaciones instauradas entre el discurso de la economía política —asociado al saber de la gubernamentalidad— y los acontecimientos políticos en México han transformado la noción de «clase media» hasta su implementación como un espacio virtual en el que se pueden actualizar las relaciones de poder, por medio de una determinada disposición en los ámbitos de representación involucrados en los procesos de subjetivación dirigidos a la población mexicana, pues, más allá de sus “distinciones universales”, como las llama Lucio Mendieta y Núñez, es posible visibilizar las prácticas cotidianas que entran en contacto con categorías reflexivas que constituyen la formación discursiva de un modelo neoliberal, mismo que vino a imbuirse en un funcionamiento institucional previamente estatuido por la Revolución mexicana de 1910: un mito que, ya se verá, fue construido por el cine.

Primeramente, la clase media que emergió en la época posrevolucionaria experimentó cambios importantes merced del aumento de la población, sin mencionar que la Reforma Agraria, con su protección a la pequeña propiedad privada y el fraccionamiento de los latifundios, vino a crear “una clase media rural que antes prácticamente no existía” (Mendieta y Núñez, 1955: 526), con lo cual se fue ampliando el *territorio imaginario* a partir del cual se podía construir una noción extensiva no sólo a un ambiente urbano. Ya para mediados del siglo anterior, se puede considerar a la «clase media» como “la base de la asombrosa prosperidad de las grandes empresas comerciales de la República Mexicana”, y así mismo se puede decir que “el éxito de las empresas que venden artículos, objetos, muebles, automóviles, en abonos, es una clara demostración de que la clase

media cumple sus compromisos guiada por un alto sentido de responsabilidad social” (529). O sea, fomentar una cierta noción de clase media contribuye al desarrollo mercantil de unas empresas garantidas por mecanismos asociados al Estado.

Para Soledad Loaeza (1983: 409-410), no hay únicamente una sola clase media sino que “existe una multiplicidad de categorías sociales que constituyen las clases medias”, así, en plural, cuyos atributos reconocibles “se derivan del capital escolar y que van desde el conocimiento y aplicación de ciertas «técnicas» [...] hasta el empleo de cierto lenguaje y el ejercicio de ciertas normas de comportamiento y patrones de consumo que se identifican con un nivel «elevado» de educación”. Pero quisiera detenerme un poco en esta supuesta resolución conceptual que apela a la diversidad de grupos económicos y profesionales comprendidos dentro esta franja intermedia de la sociedad mexicana, a fin de introducir la vieja paradoja de Zenón de Elea, según la cual se demuestra que si entre dos puntos se traza una división, dentro de una de esas dos mitades derivadas se puede volver a trazar otra línea divisoria, dentro de la cual se puede, una vez más, marcar una división, y así *ad infinitum*. La equidistancia de un punto medio depende de la estabilidad y exactitud de los extremos que son su condición indispensable.

Gracias a la reflexión precedente, puedo hacer patente que la irreductibilidad a la que conduce una operación de tal índole manifiesta la posición epistemológica que se asumía ya en la década de los ochentas frente a la problemática que supone la noción de una clase media que se quiere inscribir como una positividad social, puesto que también habría que considerarla como un cambio perceptual en las transformaciones que experimenta uno de los enunciados del discurso de la economía política, en la medida que esta noción “opera performativamente sobre las relaciones y prácticas sociales”, lo que no solamente justifica su pervivencia como concepto teórico sino que,

además, prueba que su propia historicidad “se refleja en el recorrido que hace como supuesta variable independiente de procesos de cambio social, o por el contrario de situaciones de reproducción del *statu quo*” (Hener, 2007: 8-9).

Eso en cuanto a la dimensión epistémica de la noción, porque es innegable que existe otra en tanto que práctica, con decididos valores identitarios. Y uno de estos últimos tiene que ver con su actividad política que, según Lucio Mendieta y Núñez (1955: 531) contribuye “a consolidar su situación influyendo en la expedición de leyes adecuadas a la protección de sus intereses”, los cuales están íntimamente ligados a la estabilidad de la familia y el porvenir de su prosapia. Pero aquí entran en juego las instancias del deseo tal como lo propusieron Félix Guattari y Gilles Deleuze en *El Anti Edipo*, a saber: en primer instancia, la determinación de las elecciones teóricas realmente efectuadas depende de una instancia caracterizada por la función que deben ejercer los enunciados en un campo de prácticas, llamémoslas, empíricas; mismo que comporta, a su vez, el régimen y los procesos de apropiación del discurso. Así pues, Michel Foucault (1979) nos explica que, dentro de las sociedades burguesas conocidas desde el siglo XVI, el discurso económico nunca fue «común», debido a que se ha caracterizado por “*las posiciones posibles del deseo en relación con el discurso*; éste, en efecto, puede ser lugar de escenificación fantasmagórica, elemento de simbolización, forma del entredicho, instrumento de satisfacción derivada” (112). Por lo mismo, encauzar el deseo aseguraría ciertas prácticas, mientras que las positividades a las que da cabida la realización del deseo quedarán enmarcadas en aquéllas.

Dicho lo cual, regresemos a esa idea previa, la cual asegura que los miembros pertenecientes a las clases medias emprenden y se involucran en acciones políticas que estarían efectivamente promoviendo sus propios intereses, pues habría que considerar que dichos intereses

existen como posibilidad únicamente en el contexto de una formación social determinada, que delimita un entorno en el cual el individuo es libre de decidir de forma racional el perseguirlos. Entonces, Deleuze y Guattari sugieren que cuando sujetos, individuos o grupos actúan claramente en contra de sus intereses pensando que es todo lo contrario, “no es un problema ideológico, de desconocimiento y de ilusión, **es un problema de deseo, y el deseo forma parte de la infraestructura** [...] Una forma de producción o de reproducción social, con sus mecanismos económicos o financieros, sus formaciones políticas, etc., puede ser deseada como tal, totalmente o en parte, independientemente del interés del sujeto que desea” (Deleuze y Guattari, 1985: 110). Esto se conjugaría con los emplazamientos del sujeto enunciante, deseante.

Para continuar con las prácticas sociopolíticas de «clase media», que emanan de un supuesto reconocimiento grupal, que sin embargo carece de contornos positivos, se puede agregar que han sido utilizadas como indicadores que aprovechan esta misma indeterminación a la cual se le asigna el nombre de «fluidez», con la respectiva carga semántica de dinamismo y movilidad que implicaría. Así, tal fluidez, asociada con la flexibilidad de un sistema social en pleno desarrollo, “es la base del mito que considera a las clases medias como la «pasarela» de las sociedades democráticas; fluidez que por otra parte se acentúa en situaciones de cambio acelerado” (Loaeza, 1983: 413). Todo lo cual estaría relacionado con una estrategia de poder ejercida por ciertas técnicas de la gubernamentalidad que usan a su favor la reproducción de un objeto discursivo harto difuso que, como ya se propuso arriba, implica procesos de subjetivación a través de encauzamientos del deseo que deriva en agenciamientos sociales y políticos. En definitiva, “importa ahora comprender los procesos sociopolíticos y discursivos por los que, en contextos específicos, se recorta una «clase media»” (Adamovsky, 2013: 49).

Finalmente, la estrategia de la gubernamentalidad en su vertiente neoliberal invita a la esquematización imaginaria de un grupo que no es tal; antes bien, la «clase media» en tanto diagrama supone un proceso de individualización exacerbada con la intención de que las multiplicidades queden reducidas a retículas cada vez más concentradas por medio y dentro de las cuales se puedan implementar tácticas tendientes a controlar el actuar de los sujetos. Si el poder requiere espacios de inteligibilidad, la familia será indispensable, en su calidad disciplinaria y restrictiva, para complementar dispositivos de seguridad de márgenes más amplios. El neoliberalismo, visto como una serie de prácticas efectivas, fomentará un particular régimen de decibilidad que dé como resultado una subjetividad que “remite a una función flexible y móvil, a una circulación controlada, a toda una red que atraviesa también medios libres”, cuya segmentaridad se parece a “«la moratoria ilimitada» en Kafka, que ya no necesita arresto ni condena” (Deleuze, 1987: 69).

Régimen de **decibilidad del neoliberalismo y su articulación discursiva**

Para los fines de esta investigación, no hará falta realizar una pesquisa histórica exhaustiva sobre el origen de la **conceptualización del neoliberalismo**, ni tampoco interesa demasiado rebuscar en sus mudanzas filológicas a través del tiempo con el fin de identificar el decurso de su significación. Es evidente que interesa el cómo se suscitaron los hechos políticos que conformaron paulatinamente un modelo económico que ha llegado a instaurarse globalmente, pero mediante ese proceder sólo estaríamos haciendo un ejercicio filológico que, en el mejor de los casos, buscaría el origen como lugar de la verdad: “punto absolutamente retrotraído, y anterior a todo conocimiento positivo, que hará posible un saber que, sin embargo, lo recubre, y no cesa, en su

habladuría, de desconocerlo” (Foucault, 1980: 10-11). Con lo cual, no será necesario comprender el neoliberalismo a partir de una probable congruencia discursiva ni de su propio mito historiográfico sino, en definitiva, de articular sus enunciados efectivos con determinados campos de visibilidad que los actualizarán como un sujeto.

Lo que trato de decir es que el cine no forma, *per se*, parte de la gubernamentalidad desde su nacimiento mismo, pues para que las tecnologías materiales desarrollen sus efectos en todo el campo social es necesario que antes “**hayan sido seleccionadas por un diagrama, asumidas por agenciamientos**” (Deleuze, 1987: 66). Así, será únicamente gracias a una serie de complejos agenciamientos con numerosas instancias a través del tiempo, y posteriormente por la designación de un *corpus*, que conseguiremos condensar un régimen de decibilidad que ha encontrado relaciones singulares con espacios colaterales (respecto a otros enunciados), correlativos (conceptos, objetos, sujetos) y complementarios (sus campos de visibilidad). Así que, con esta operación se pretende dejar establecido un dominio de posibilidad merced de la cual se tornan ostensibles las relaciones que hacen ora de un sintagma o de una reunión de símbolos una frase a la que se le puede asignar un sentido, ora una proposición que puede recibir un valor de verdad; efecto que siempre estará acompañado de una posición determinada con el sujeto (Foucault, 1979: 152).

Cabría agregar que tampoco es indispensable que el *corpus* de enunciados elegido sea vasto mientras se alcance a distinguir el encadenamiento que les otorga regularidad dentro de una formación estratégica de conceptos y modalidades enunciativas, porque lo más relevante son las superficies de emergencia sobre las cuales se ha construido una dinámica de poder. Por ello, no considero oportuno estudiar al neoliberalismo como un reordenamiento normativo de las

instituciones mexicanas, cuya repercusión habría sido el adelgazamiento del Estado y sus funciones, tal como se le suele definir dentro y fuera de los espacios académicos. Establecido esto, téngase muy en cuenta que detrás de dicha formación discursiva se esconden corrientes de pensamientos muy heterogéneos, amén de que es una etiqueta que esgrimen sobre todo sus detractores para sugestionar un uso connotado de las posibles acepciones del concepto.

Entonces, conceptualmente hablando, el neoliberalismo, despojado inmediatamente de su pretendida unidad, sería la “suposición de una teoría económica (‘economía pura’), de-socializada, des-historizada y des-territorializada” cuyo discurso estará “orientado a la destrucción de todo poder colectivo” (Rodríguez, 2018: 21). Ello, a partir de la estipulación de una sociedad global impulsada por un mercado des-regularizado y bajo el supuesto de que sólo las prácticas mercantiles permiten la civilización y fomentan la creatividad e innovación de los individuos. Enfoque que nos recuerda cómo una práctica discursiva es susceptible de agenciarse en toda clase de comportamientos, sistemas de conductas y actos performativos que se actualizan no nada más desde el poder sino *por* las disposiciones del poder sobre la acción colectiva.

En otro sentido, se podría considerar al neoliberalismo como “el *ethos* del capitalismo financiero actual” (Rodríguez, 2018: 28-29), dado que se erige a partir de una suerte de procedimientos decisivos con los que el sujeto afronta su propia identidad singular. El régimen de decibilidad neoliberal, por tanto, tendría que concebirse como prácticas sociales en tanto que las disposiciones del lenguaje instauran, en su respectiva formación histórica, relaciones que se inscriben en manifestaciones volitivas —como una concepción heroica del yo—, las cuales se presentarían como una constante explicitación y lucha por un sentido narcisista de las pequeñas diferencias (Rodríguez, 2018: 24-30), merced de las cuales el sujeto buscará construirse como un ser con

vocación propia, desplazándose a través de los circuitos pautados por los dispositivos de seguridad, mediante los cuales, ya se dijo, se instaura cierta permisividad —siempre regulada.

Habiendo definido el modelo neoliberal, parece necesario explicar la positividad que le es propia: la concibo, pues, como una estrategia cuyo propósito consistiría en introducir la lógica empresarial dentro de un amplio espectro de ámbitos pertenecientes a la vida social, lo que al mismo tiempo propiciaría la aplicación casi patológica de principios relacionados con la eficiencia, competitividad y productividad, consiguiendo así que lo económico se vuelva un valor subordinante. Dicha racionalidad supone un proceso de subjetivación consistente en un disciplinamiento informe que incentivará al individuo a venderse a sí mismo como un producto, en tanto pondere en términos de ganancia económica sus actos y experiencias, a la vez que tienda a juzgar sus relaciones como una especie de intercambio comercial. Lo que explican Christian Laval y Pierre Dardot en *La nueva razón del mundo* (2013), en este sentido, es que cada sujeto se ve obligado a concebirse a sí mismo y a comportarse en todas las dimensiones de su existencia como portador de un capital que debiera monetizarse. Acto que revela el poder de una enunciación que aparece como congruente en amplias formaciones de medio.

Es así como se definiría la conjunción entre lo decible y lo visible: primeramente, en cuanto a las prácticas de sus formas de contenido, parte de estrategias institucionales que incentivan la responsabilidad individual de manera que los sujetos se vean obligados a aumentar su rendimiento en términos de rentabilidad, eficiencia, riesgo y eficacia, obedeciendo de tal suerte a una lógica empresarial. Se trata pues de aplicar la razón económica a todas las esferas de la acción privada y pública con el fin de que “se borren las demarcaciones entre política, sociedad y economía” (Laval y Dardot, 2013: 215). Para lo cual, será necesario el establecimiento de un nuevo sistema de

ponderación axiológica, lo que, consecuentemente, supondrá un proceso de individualización basado en nuevas modalidades enunciativas que tenderán a identificar la libertad de elección con la obligación de obedecer, y a cumplir el insistente imperativo de «ser uno mismo» a toda costa (220). Todo ello estará cimentado, como ya hube dicho mas arriba, por la formalización de funciones no finalizadas operando en retículas donde las fuerzas centrífugas se sirven de la libertad individual para controlar sustantividades.

Para evidenciar el vínculo con una conceptualización de la libertad, habría que reparar previamente en ciertas características del pensamiento liberal que aun permanecen vigentes en este «nuevo liberalismo», mismas que consisten en pensar la libertad individual como una instancia yoica conformada por dos dimensiones en tensión: una de ellas vinculada con lo racional y la otra con lo irracional, como si dijéramos un «yo verdadero» en disputa con un «yo empírico» —este último como la parte contingente relacionada con los impulsos y necesidades del sujeto. Esta visión se explica como una metafísica racionalista cuyas implicaciones apuntaban a que las instituciones y su disciplinamiento debían «hacer emerger» la preponderancia de aquella parte racional del sujeto. Esta herencia de la Ilustración ha perseguido la construcción de un sujeto que actúe a partir de lo que éste supone son principios racionales que dan cuenta de su propia autonomía, gracias a los cuales supuestamente elegirá siempre lo racional, lo verdadero. Ello devendrá en un pensamiento por el que juzgaremos como un significativo “aumento de la libertad a cualquier mejora de la situación social” (Berlin, 1988: 230). Pero se debe tener presente que dichos valores no son intercambiables entre sí ni mucho menos derivativos uno de otro: así que la libertad no sera en ningún caso lo mismo que la igualdad, así como tampoco la riqueza, por sí misma, acarreará la libertad positiva tan anhelada.

De esta manera se anuda una conceptualización de «libertad individual», que dentro del neoliberalismo se vuelve mas una «libertad individualizante» que habría de pensarse en términos por los cuales “las concepciones que se tengan de la libertad se derivan directamente de las ideas que se tengan sobre lo que constituye el yo” (Berlin, 1988: 205). Entonces, en este caso, la libertad individual bajo la decibilidad neoliberal estará asociada a la autorrealización del sujeto, que demostraría contundentemente que éste se estaría obedeciendo a sí mismo, justamente como Laval y Dardot escribirían varias décadas posteriores a las disquisiciones de Isaiah Berlin, quien aún no podía anticipar la actualización del liberalismo tal como nosotros la vivimos pero que, sin embargo, supo vislumbrar en sus lúcidos escritos un sustrato conceptual a pesar de que en ellos no se haga referencia explícita al modelo que aquí nos ocupa.

Así pues, bajo el *ethos* neoliberal hallamos una persecución de fines tan dispares entre sí como la comodidad, el reconocimiento, el ascenso socioeconómico; vistos todos como fines equivalentes a un aumento de la libertad individual. Es decir que mediante este esquema se pretenderá “hacer pasar a diversos tipos de coerción y de control de pensamiento como medios conducentes a la verdadera libertad, o inclusive como constitutivos de la misma” (Berlin, 2009: 132). Esta construcción de la libertad, que también podríamos denominar como el ejercicio de una práctica «microfísica», estará intrínsecamente entrelazada con una particular disposición del deseo, cuya función debe “comprenderse en el interior de las mutaciones y transformaciones de las tecnologías de poder. Pues de una manera más precisa y particular, la libertad no es otra cosa que el correlato de la introducción de los dispositivos de seguridad” (Foucault, 2006: 71), con lo cual, las prácticas efectuadas dentro de la instancia diagramática —la «clase media»— se verán inmersas en una subjetivación tendiente a la individualización exacerbada que confisca y

administra la acción de las personas y las integra a la estrategia del poder como la observancia de una ley no impuesta que se dirige a un fin predeterminado.

El deseo, en ese sentido, forma parte del circuito de la acción, pero por su misma emergencia introduce un instante de consciencia detenida y tensa que rompe la secuencia fluida que va de la pulsión animal a los actos proyectivos que son inherentes a la socialización humana. Por tanto, “no es una pulsión que desencadena un movimiento, surge cuando podemos fijar el estado consciente, separándola del movimiento que alumbra y del estímulo que desencadena” (Marina, 2009: 41). Pensemos, de entrada, que una determinada organización del lenguaje propicia que las necesidades primarias del ser humano experimenten un proceso interminable de *inflación* o, para decirlo de otra forma, el lenguaje creó la posibilidad de un «deseo infinito», lo que en consecuencia vuelve a éste “efecto de una percepción diferencial de la discrepancia entre dos estados, uno de los cuales se ha revelado como desagradable o insoportable por comparación consciente o inconsciente con el otro” (48), frente a lo cual el objeto de deseo aparecerá como un valor ya positivo ya negativo que llevará en sí mismo un carácter recompensatorio en tanto que incentivo anticipado. Incentivo difuso sugerido por la propia indeterminación del objetivo.

Así pues, si la proyección y la anticipación son producto del lenguaje —y como tal, constitutivas de la socialización—; y si también suponen el establecimiento de metas que participen de lo civilizatorio, entonces no hará falta diseñar mecánicamente metas, sino que bastará con “instalar un sistema de orientación que permita seleccionarlas” mediante el uso de indicadores que confirmen un seguimiento *deseable* de las necesidades”, las cuales ya dijimos que sufren de una hiperinflación en sistemas económicos como el neoliberal (Marina, 2009: 52). Es a partir de aquí donde Gilles Deleuze y Félix Guattari nos explican que el deseo es el «estado» de dichas

pulsiones animales, lo que más tarde se traducirá en intereses (o sea, los proyectos conscientes de los que hablaba Jose Antonio Marina) que han de existir “como posibilidad sólo en el contexto de una formación social particular”, o dicho en palabras mas simples: “si eres capaz de perseguir ese interés de una manera concertada y racional, es ante todo porque tu deseo, tus impulsos y pulsaciones, se invierten en la formación que hace posible ese interés” (León, 2018: 203). Dicho esto, se verifica cómo un haz particular de lo que se ve y se dice influye en un proceso de subjetivación acordada por fuerzas en tensión.

Por eso, “una vez que los intereses se han definido dentro de los confines de una sociedad, lo racional es la forma en que las personas persiguen esos intereses e intentan realizarlos” (Deleuze y Guattari, 1985: 49). De tal suerte que la decibilidad del neoliberalismo y la política instituida de México, **para remitirnos nuevamente a René Lourau** (1980), darán forma a las instituciones, a los comportamientos heredados y a los deseos, para internarlos en una máquina abstracta que propende a concretarse por medio de una base social, o mejor dicho, una clase que se adhiere más o menos masivamente al simulacro de institucionalización que se ha de identificar con la noción tradicional de Estado. **Esa *curvatura*, para continuar con la metáfora de Lourau, también significa, por ende, el encauzamiento del deseo hacia una modalidad específica del mismo, hacia una modalidad enunciativa prevista.**

Para la «modalidad neoliberal» del deseo, recurro otra vez a Isaiah Berlin porque, de acuerdo a sus reflexiones, el deseo se volverá inteligible como un deseo de *status*, es decir, como una incesante búsqueda de reconocimiento que tiene demasiado que ver con los procesos de subjetivación, por cuanto requiere una concepción determinada del yo, asociada con una pretendida integralidad de un sujeto constituido por sus valores adoptados —¿u orientados a

mansalva?—, y ya no por esa división entre lo racional e irracional marcada por las doctrinas liberales de antaño. Antes bien, este «sujeto neoliberal», valga la rigidez, pretenderá configurarse a partir de sus elecciones: de lo que rechaza o acepta, definiéndose por lo que hace y lo que no hace; en fin, por la decisión de «capitalizarse» mediante lo que está dispuesto o no a arriesgar.

Semejante deseo de *status* consiste, pues, en una búsqueda de reconocimiento respecto a una construcción imaginaria sobre el yo como la (vista y dicha) sumatoria sin fisuras de las relaciones sociales, que además es efecto de la identificación con los grupos a los que *siente* que pertenece y que lo valoran como un ente con voluntad propia que se arroga el derecho a conducirse de acuerdo a los principios por los que supuestamente se constituye a sí mismo tras un proceso de continua significación. Tal deseo de *status* es compatible con el deseo de “ser alguien que obra independientemente” (Berlin, 1988: 230), de manera que incluso la compulsión sea juzgada como un comportamiento legítimo de autoafirmación. Todo lo cual tendrá vastas implicaciones políticas en la medida que esa forma de conducirse a sí mismo en lo individual repercutirá en lo social, ya que las decisiones públicas estarán subordinadas por ese afán de identidad y reconocimiento. Así que ese deseo de *status* sera encauzado hacia un «diagrama» en donde la significación de la libertad individual ha sido *hiperinflada* hasta devenir en un campo de visibilidad que sin embargo no es tangible, ni visible: la «clase media».

Llegados a este punto se puede precisar que una «práctica discursiva» es “un conjunto de reglas anónimas, históricas, siempre determinadas en el tiempo y el espacio que han definido en una época dada, y para un área social, económica, geográfica o lingüística dada, las condiciones de ejercicio de la función enunciativa” (Foucault, 1979: 198). Al final, lo que se pretende es reconocer en las diferentes formas de la subjetividad parlante los efectos propios de un campo

enunciativo, que no hará referencia, insisto, a un *cogito*, ni tampoco a una subjetividad trascendental, ni mucho menos a una consciencia colectiva, de tal suerte que el análisis se situaría al nivel del «se dice» (207). Así que importará lo que se enuncie a partir de su exposición a un dispositivo en el que se le haga ver al sujeto, con el propósito de hacerlo decir.

Para Gilles Deleuze (1987: 137) existen «cuatro plegamientos» o pliegues de subjetivación, a saber, el primero “concierno a la parte material de nosotros mismos que va a ser envuelta, incluida en el pliegue” —el valor venal del cuerpo a partir del deseo de *status*—; el segundo, “es el pliegue de las relaciones de fuerzas, en sentido estricto” —el poder ejercido por la gubernamentalidad mediante el diagrama—; el tercero, por otro lado, “es el pliegue del saber, o pliegue de verdad, en la medida en que constituye una relación de lo verdadero con nuestro ser, y de nuestro ser con la verdad” —la asunción pragmática de nociones particulares sobre las clases medias y el Estado—; y, por último, “el pliegue del afuera” o “interioridad de espera”, es decir, lo que el sujeto persigue: la libertad individual con miras a desempeñarse autónomamente para alcanzar una posición económica y social que no caiga en los excesos inicuos de los ricos ni en la humilde carestía de la pobreza.

CAPÍTULO III: MARCO HISTÓRICO

Dominios institucionales: cine y estrategia de la gubernamentalidad.

Aunque el cine en México ya se realizaba desde el porfiriato, aún no podía considerarse como una industria, de hecho “la desorganización del mercado incidió para que la producción de películas

mexicanas fuera escasa. Las películas nacionales fueron durante el porfiriato un complemento del programa. Pocas tuvieron el honor de ser programadas solas, esto es, que fueran el único atractivo. Sólo algunos reportajes de viajes de Porfirio Díaz gozaron de tal privilegio” (Reyes, 1987: 17). Para 1916 la producción cinematográfica en México estaba destinada a un consumo exclusivamente doméstico luego de que los documentales realizados durante la etapa revolucionaria hubieron perdido impacto y sentido. De ahí que, por decreto, Venustiano Carranza instara a los cineastas nacionales a filmar nuevos documentales, con la inflexible condición de que se dedicaran a exaltar al nuevo gobierno. *Reconstrucción nacional*, *Patria Nueva*, entre otras obras de corte similar, fueron rodadas en 1917 de acuerdo al edicto presidencial (Vidal, 2010: 99).

Pero ese mismo año ocurrió un acontecimiento significativo cuyas implicaciones justifican la elección de una película como *Nosotros los nobles* para mi *corpus* de visibilidades. Pues resulta que el 8 de junio “los periódicos de la capital anunciaban orgullosos el estreno de *La luz, tríptico de la vida moderna*, protagonizada por la ‘estrella’ Emma Padilla; la cinta era una especie de versión nacional de *Il fuoco* (1915) célebre film italiano de Giovanni Pastrone y Piero Fosco basado en una obra de Gabrielle D’Annunzio e interpretado por Pina Menichelli” (Vidal, 2010: 101). Tal evento contó con la presencia del “Jefe de la Revolución” como parte de un compromiso institucional para impulsar al arte nacional, lo que se reafirmó con la creación de una cátedra de Preparación y Práctica Cinematográfica, así como la edificación de un estudio de cine y la adquisición tanto de maquinaria como de materiales vírgenes para “la impresión de películas de argumento”, ya no sólo documentales.

Después de aquel acto público se promulgó el 1 de octubre de 1919, mediante un “Reglamento de Censura Cinematográfica”, el establecimiento de un Consejo de Censura

dependiente de la Secretaría de Gobernación “facultado estatutariamente para censurar y en su caso prohibir, a través de una labor de ‘especialistas’, todo tipo de materiales filmicos atentatorios contra el nuevo orden” (Vidal, 2010: 102). En el mentado reglamento se prescribía la censura en contra de toda cinta que ofendiera la moral pública o que atentara en contra de los valores instituidos por el régimen carrancista.

La muerte de Álvaro Obregón y la fundación del Partido Nacional Revolucionario (antecedente del PRI), es considerado el momento de institucionalización y consolidación del Estado mexicano, y justo en ese periodo es cuando surge la industria cinematográfica, coincidiendo con el desarrollo del cine sonoro (Vidal, 2007: 21). Quienes dominaban el mercado hasta entonces eran las producciones hollywoodenses, pues monopolizaban tanto la exhibición como la distribución en nuestro territorio, sin embargo la “Crisis del 29” fue un golpe duro para la industria cinematográfica estadounidense. Las pérdidas financieras de grandes compañías permitieron la competitividad en otros mercados. Durante ese periodo el Estado mexicano fue el principal promotor de la cinematografía nacional: facilitó la aparición de asociaciones y organizaciones empresariales dedicadas al séptimo arte. Con ello, “el poder estatal vio en el cine un instrumento nacionalista que podía extender su discurso más allá de la palestra pública y una forma de educación moralista acorde al régimen y a sus buenas conciencias” (Vidal, 2007: 26).

No está de más señalar que “el cine mexicano nació en gran medida con el estigma de un nacionalismo que se quiso identificar como popular, pero que finalmente no pareció ser otra cosa que la imposición de las ideas y la representación de la realidad de una élite claramente ubicada en la Ciudad de México” (Pérez Montfort, 2015: 18). Aunque, en ese mismo sentido, tampoco habría que olvidar que “el cine mexicano se desarrolló como una expresión de ciertos sectores de

la sociedad posrevolucionaria que se comprometieron más con la construcción de estereotipos culturales y geografías imaginarias que con el retrato de una realidad avasalladora de miseria e injusticia social” (19).

Lázaro Cárdenas (1934-1940) desde su campaña electoral utilizó el cine como medio de propaganda. Para su toma de protesta se encargó el cortometraje documental *La trasmisión pacífica del poder*, realizado por los cinefotógrafos Agustín P. Delgado y Manuel Álvarez Bravo, con supervisión de Felipe Gregario Castillo. Aunque producido por la empresa Eurindia-Films, los créditos anuncian que se trata de una "versión oficial del PNR". Una prueba más del papel del cine y los medios de comunicación en la política es la fundación del Departamento Autónomo de Prensa y Publicación (DAPP), el cual funcionaba como un mecanismo de control directo hacia la prensa y como sistema de censura que, al desaparecer, sería sustituido por Gobernación, organismo que también produjo algunas películas que difundían la educación socialista. Y, “aunque breve, la experiencia del Estado mexicano como productor de propaganda política durante el régimen de Cárdenas puede ser interesante para analizar el problema general de cómo a lo largo del siglo XX existió un proceso de fortalecimiento del Estado que trajo consigo una centralización de la información y un intento de controlar a los medios.” (Vázquez Mantecón, 2013: 99)

El apoyo estatal al cine continuó con el régimen del presidente Manuel Ávila Camacho (1940-1946), quien a su vez vio cómo la cinematografía nacional tomaba un nuevo impulso producto de la Segunda Guerra Mundial y de la entrada de los Estados Unidos en el conflicto (Silva, 2011:13). “Como se dijo antes, la disminución de las exportaciones de Hollywood durante la guerra, el ocaso del cine argentino debido a la hostilidad norteamericana, y el apoyo financiero dado al cine mexicano a través de la Oficina de Coordinación, a cargo de Rockefeller, le ofrecieron

a la industria oportunidades únicas de desarrollo” (King, 1994:78). Pero no será sino hasta el 19 de septiembre de 1941, con el auge de la industria cinematográfica y durante la presidencia de Manuel Ávila Camacho “que se publica en el Diario Oficial de la Federación el Reglamento de Supervisión Cinematográfica. Este Reglamento, motivado tal vez por el movimiento nacionalista durante el gobierno de Lázaro Cárdenas, dificultó la exhibición de películas extranjeras en favor de películas nacionales en las salas del país a través de su censura” (Garza y Rivas, 2010: 42).

A partir de 1946 se terminó de dar el giro en la forma de gobierno. Nuevos actores aparecen en la escena política: dejan el poder los militares y toman el poder los civiles, alzándose Miguel Alemán como el primer presidente sin carrera militar. Es durante su sexenio que se filma *El gran calavera*. Esta administración rompió con la política (cardenista) de mantener la suspensión de pagos de los intereses de la deuda externa, no pedir préstamos y mantener una política de autosuficiencia, “por lo que, nuevamente los créditos internacionales empezaron a fluir hacia México, como los otorgados por el *Export Import Bank* de Estados Unidos. Con ello, reaparecieron formas de contenido que se han mantenido en las distintas administraciones de México, incentivar la inversión extranjera y el endeudamiento externo” (Bautista, 2018: 51). “La industria cinematográfica en México fue durante la presidencia de Miguel Alemán (1946-1952), uno de los campos más fértiles para la intervención estatal en la vida económica y social. Ésta se desarrolló con base en tres parámetros: rentabilidad, baja calidad y predominio de discursos conservadores” (Pascual, 2015: 30). Este tipo de cine es el continuador inmediato de la ‘edad de oro’, por cuanto conservó sus temáticas y actores, aunque los recursos destinados a su inversión disminuyeron cada vez más. El resultado fue una merma considerable en la calidad de las producciones hechas en México, por ello durante esta etapa una o dos docenas de cintas

relevantes convivieron con cientos de productos de gran consumo concebidos en exclusiva para el beneficio económico de sus productores y para vehicular mensajes próximos al discurso oficial” (Pascual, 2015: 32).

Así, el cine no fue una excepción en cuanto asumir la estrategia gubernamental enfocada en el desarrollo empresarial, incremento de ganancias, aumento de la productividad, reducción de costos impuesto por el modelo económico. A la altura de 1942 el gobierno mexicano estaba haciendo importantes esfuerzos para activar su industria fílmica. La Segunda Guerra Mundial supuso el impulso para el sector cinematográfico en México, gracias al acuerdo con la Oficina de Coordinación de Asuntos Interamericanos. De esta forma, el cine mexicano se convirtió en el portavoz de los mercados de habla hispana en referencia al mensaje aliado (Peredo, 2012: 83-85).

En 1949 surge la Ley de la Industria Cinematográfica en la que el control sobre el conjunto del universo fílmico recayó directamente en el poder ejecutivo, por medio de la Secretaría de Gobernación. En el mismo año se creó la Dirección General de Cinematografía, quien se encargó de la supervisión y censura previa de toda película que fuera a exhibirse en las pantallas mexicanas. Desde este momento se persiguió con especial saña los filmes en que “se excite la prostitución o la práctica de actos licenciosos e impúdicos” (artículo 71 del Reglamento de la ley) o “cuando se injurie a la nación mexicana o a las entidades políticas que la forman [...] se excite o provoque [...] la desobediencia de las leyes o de los mandatos legítimos de la autoridad [o] cuando se injurie a las autoridades del país” (Anduiza, 1984: 345-346).

“La consecuencia lógica de la concentración empresarial, el control sindical y una legislación restrictiva fue el desarrollo de un cine de baja calidad. El sostén económico del Banco Nacional Cinematográfico no incentivó el riesgo de los productores sino todo lo contrario, la

búsqueda del beneficio seguro con una inversión mínima” (Pascual, 2015: 40). Una forma de contenido implementada por la gubernamentalidad se tradujo en: la reducción de costes, en un recorte en períodos de filmación, inversión en escenografía y recursos técnicos, eso sí, insistiendo en una mayor obtención de ganancias. En un contexto como éste Luis Buñuel filmó *El gran calavera*, satisfaciendo así sobradamente las expectativas de quiénes le habían hecho el encargo. Con ello “demostró que era un cineasta eficiente, capaz de rodar en el tiempo marcado, ajustándose al presupuesto que se le había asignado (4.000.000 pesos) y obteniendo, por añadidura, buenos resultados en taquilla” (Martínez Herranz, 2003: 674). Así, este director fue no sólo aceptado por la industria cinematográfica mexicana sino hasta loado.

La política cinematográfica fue especialmente rígida durante los años cincuenta y los primeros cinco de la década siguiente. Sin embargo, “hubo indicios de que en nuestro país se estaban dando cambios importantes en los valores y expectativas de la población joven, debido principalmente a las transformaciones culturales, políticas y sociales que se estaban gestando entre los jóvenes del mundo occidental y que culminarían en el año 1968 no sólo en la ciudad de México, sino en París, Praga o California en Estados Unidos” (Pelayo, 2012: 25). Estas prácticas no discursivas permitieron la creación de nuevos espacios que beneficiaron al cine como: el Centro universitario de Estudios Cinematográficos, el primer Concurso de cine experimental y producciones del cine independiente.

Desde 1979 se estableció una sólida alianza entre RTC y la Asociación de productores y Distribuidores de Películas Mexicanas con la finalidad de satisfacer la demanda de cine en el país. Esta relación se fincó en varias reglas no escritas —o en todo caso reglas que respondían al ejercicio de poder aunque no aparecieran como enunciados formalizados. Una de ellas, la más

importante, “fue que la censura aminoró su rigor y facilitó la proliferación de un cine privado, violento y vulgar de ínfima calidad. Además el Estado apoyó la distribución de estas cintas por medio de la empresa Películas Nacionales para el territorio nacional, y de las firmas Películas Mexicanas y Azteka Films para el extranjero, exportándolas sobre todo a Estados Unidos” (Pelayo, 2012:70). En este escenario se iría desarrollando el cine hacia la llegada de un nuevo modelo económico.

Lo que podríamos llamar un proyecto de desarrollo económico nacionalista, prevaleció hasta 1982. A nombre del crecimiento económico y del progreso, y a pesar de una retórica de tinte populista que pretendía haber logrado el bienestar social, “este proyecto produjo una sociedad extremadamente desigual en la que, después de cierto auge en los años 60 (en 1960, el ingreso anual *per capita* se había elevado a algo más de 300 dólares), la riqueza tendió a concentrarse en una minoría cada vez más reducida”. (Labastida, 1973: 120) En ese contexto, en 1982, el modelo neoliberal llegó a México y a partir de ese momento los sexenios de gestión que le seguirían, hasta la fecha, estarían marcados por un ritmo muy similar con miras a establecer la política orientada hacia al exterior. “Por ser éste un modelo de interacción comercial con el exterior: de una economía cerrada que fomentaba la producción nacional se pasó a una de las cinco economías más abiertas del mundo, poniendo en desventaja al mercado interno; no se tomaron medidas para proteger a la industria mexicana ni se elaboró un plan de desarrollo industrial” (El Financiero, 17 de mayo de 1993: 6).

Al asumir la presidencia de México en 1982, Miguel de la Madrid Hurtado heredaba un país sumido en una de las crisis económicas y sociales más devastadoras. El gobierno mexicano se olvidó casi por completo del cine, una industria poco importante en tiempos de crisis. Si la

producción cinematográfica mexicana no se extinguió en esos años fue debido al auge de la producción privada —plagada de ficheras y cómicos albureros— y por las escasas producciones independientes, que encontraron en el sistema cooperativo la forma de producir escasas muestras de cine de calidad (Ortíz, 2019). Entonces, de 1982 a 1988, prácticamente todas las películas ganadoras del Ariel fueron vistas exclusivamente por los miembros del jurado de la Academia. Escasas excepciones —como *Frida, naturaleza viva* (1983) de Paul Leduc, o *Los motivos de Luz* (1985) de Felipe Cazals— alcanzaron a ser exhibidas en cines comerciales.

La exhibición del cine mexicano se tornó en otro problema grave: “por un lado, la ley que obligaba a los exhibidores a destinar un cincuenta por ciento del tiempo de pantalla a películas nacionales nunca se cumplió cabalmente. Por otro, la mala calidad de los filmes mexicanos y el desinterés del público por verlos provocó que las escasas muestras de cine de calidad fueran exhibidas en salas de tercera categoría” (Arellano, 2005: 63).

La irrupción del videocasette en la escena audiovisual de los ochentas fue motivo de una metamorfosis en la producción, comercialización y exhibición; su aparición no alteró en gran medida el derrotero amargo que llevó el cine mexicano en esa época. Las medidas oficiales tomadas a principios del sexenio fueron más de forma que de fondo. En 1983 se creó por decreto el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), que dependía de RTC y, por lo tanto de la Secretaría de Gobernación. Este nuevo organismo coordinaría las acciones de las principales empresas filmicas del estado (Churubusco, Procinemex, Conacine y Conacite Dos). “El primer director del flamante IMCINE fue Alberto Isaac, hombre de cine que poco pudo hacer por el bien de la industria debido a la inadecuada organización del instituto y a las rémoras que el cine nacional arrastraba de muchos años atrás” (García Riera, 1985: 3).

El cine mexicano sufrió un duro golpe con el TLCAN: perdió espacios de exhibición, esto se debió a que en 1992, a dos semanas de haberse firmado el TLC, “se aprobó una ley interna que establecía que a partir de 1993 las salas de cine en México sólo debían exhibir en no más del 30% de sus salas películas mexicanas y el porcentaje se redujo en 1994 llegando a 25%, mientras que para 1995 había descendido a 20%, en 1996 a 15% y a un decrepito 10% en 1997, porcentaje que rige actualmente. Sin olvidar que el TLC dejaba desprotegidas y en desventaja las industrias culturales de nuestro país” (Ugalde, 2004: 92).

En 1992, el Congreso de la Unión modificó la Ley de Cinematografía y liberó el precio del boleto de las salas cinematográficas, retirándolo de la canasta básica. Esta liberación motivó que, a partir de 1994, nuevas empresas comenzaran a invertir en el país, instaurando una nueva modalidad de exhibición **denominada ‘múltiplex’**, que consiste básicamente en ampliar la oferta de películas en un mismo complejo. La nueva propuesta de exhibición resultó muy positiva para los inversionistas. Por ello, iniciaron construcciones de nuevos complejos cinematográficos, enfocados básicamente a las clases medias y altas de la población establecidas en las principales urbes de México. “De este modo, se pasó de mil 495 salas en 1995, a 4 mil 631 salas en 2008. Al liberarse el precio del boleto se ha venido incrementando su costo, pues con un salario mínimo en 1990 se podían comprar 5 entradas, en tanto en 2009, sólo se puede adquirir un solo boleto” (Gaceta Parlamentaria, 2009).

El TLCAN arrancó sin que México estableciera las condiciones internas para una participación competitiva, al menos en el sector cinematográfico. Pasados los primeros años post TLCAN, los empresarios ya no vieron rentable su inversión en las productoras y las empezaron a cerrar. “En 1997, ante la profunda crisis de la industria (ese año sólo se produjeron nueve películas),

el gobierno federal implementó dos estímulos para la producción: el Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad (FOPROCINE) y el Fondo de Inversión y Estímulos al Cine (FIDECINE), que, aún cuando la comunidad cinematográfica se dividió con algunos a favor y otros en contra, desde entonces han funcionado apoyando a la producción”. (Hinojosa, 2015: 4)

Dice Rodrigo Gómez García (2005) que “la industria cinematográfica mexicana, desde 1939 hasta 1992, se caracterizó por una clara y directa participación estatal. La política del Estado mexicano ejerció un liderazgo en la comercialización interna e internacional de sus películas, facilitando también actividades productivas del sector privado y del sindical” (254). Por supuesto esto no quiere decir que con la llegada del neoliberalismo el gobierno dejara de apoyar económicamente al cine. El Estado mexicano siempre ha brindado algún tipo de financiamiento al cine nacional, sin embargo como bien señala este autor, las relaciones se han tornado un tanto difusas, dado las producciones que cuentan aún con financiamiento de productoras particulares también reciben financiamiento del el Estado, tal es el caso de *Nosotros lo nobles*.

Esta intervención de Estado es clara aun con la adopción del modelo económico neoliberal, pues en 1983 cuando recién había entrado el modelo se crea el Instituto Mexicano de Cinematografía, en 1997 poco después de la firma del tratado surge FOPROCINE, en 2002 FIDECINE y el estímulo fiscal EFICINE, incluso con las recientes gestiones de recorte (2020) de financiamiento de Andrés Manuel se cuenta con FOCINE. Los principales desafíos que enfrenta el cine mexicano son la circulación de las películas y su financiamiento, problemas que se agudizaron con el Tratado de Libre Comercio. “El problema con dicho tratado es que desarticularon la industria cinematográfica y desaparecieron los canales de exhibición, distribución e incluso de producción. Ahora todo está en manos de capital norteamericano, y obviamente ellos

dan preferencia a la circulación de sus productos y restringen la exhibición de las cintas mexicanas” (Sepúlveda, 2009).

Y es que aunque el Estado siga promoviendo el apoyo para la producción, las mayores preocupaciones de los creadores estriba en la distribución y exhibición pues “existe una variedad razonable de producciones de películas en México, pero no necesariamente esas producciones llegan en una primera etapa a ser exhibidas, y en una segunda etapa, a recaudar dinero suficiente para activar una industria” (García Méndez, 2019: 178). Dicha problemática ahora depende de empresas en colaboración con los apoyos financieros que proporcionan todavía algunos organismos. Baste comprobar al inicio de *Nosotros los nobles* que, tras el logo de la Warner Bros. Pictures, podemos leer: “Artículo 226 de la LISR (EFICINE)”.

CAPÍTULO IV: INTERVENCIÓN

Decía que la visualización de un film es un singular acontecimiento en el que el sujeto se posiciona a sí mismo, —en el mejor de los casos— con expectación y la atención reconcentrada en lo que aparece delante: una disposición única de la luz. Usualmente, y dependiendo de en qué lugar nos enfrentemos al enunciado fílmico, nos encontramos en silencio. No es sino hasta que concluye el fugaz acontecimiento que comienza un ejercicio de reflexividad que reafirma un cierto entrelazamiento entre nuestra posición como sujeto y el acto enunciativo. El cine, por esa razón, es un campo de visibilidad que nos entrega una realidad que negamos o suscribimos, pero que nunca nos deja indiferentes. Mi intervención consistirá en hacer emerger el funcionamiento de ese haz de relaciones que queda inscrito en este archivo audiovisual tan *sui generis*.

Elegí los filmes *El gran calavera* (1949) y *Nosotros los nobles* (2013), dirigidos por Luis Buñuel y Gary Alazraki respectivamente. Aunque lo más relevante para mí no es a quiénes se les atribuye la autoría de dichas obras cinematográficas sino el año de su producción, porque cada una representa una formación histórica diferente. Lo que justifica la elección es la reiteración del enunciado *filmico en lo que refiere al guion*. Existe, en ese sentido, una repetición sustancial de la segunda con respecto a la primera; de ahí que se compruebe cómo *un enunciado se reactiva*, y aunque exista similitud entre un enunciado y otro, nunca serán los mismos, debido a la particular articulación que rodea a cada uno. Invito a mis lectores a verlas, de ser posible, sin prejuicios, aunque el tiempo ya les ha conferido un valor estético a una y a otra irremisiblemente.

Mi intención no es estética, cabe reiterar. Tampoco quise que mis entrevistados cayeran en juicios de semejante índole —aunque cuando se habla de cine, inevitablemente surgirán. El primer paso, pues, fue extraer una serie de *fragmentos con un valor enunciativo individual* del enunciado *filmico* más grande. De esa manera quedarán *aisladas las frases* y las proposiciones asociadas a una serie de signos visuales que complementan un sentido. Este procedimiento inicial se basa en que *“los enunciados no son secretos, no están ocultos, y sin embargo no son inmediatamente legibles”* (Deleuze, 2013: 62), con lo cual, dichos enunciados, procedentes de una forma discursiva más grande, ya no son sólo diálogos o imágenes imbricados unos en otros por cuanto, merced de su extracción, han pasado a constituir un *corpus*.

La selección no fue arbitraria, pero también evité que fuera tendenciosa, aun cuando en ningún momento se mencionan la palabra «clase media» —si bien al final pregunto a qué clase se sienten pertenecientes. *En la mayoría de los casos sólo interpele a mis entrevistados con una pregunta abierta que produjera las interrelaciones discursivas que los posicionaba* en su

singularidad subjetiva. En otras palabras, **habiéndolos «hecho ver» esperaba «hacerlos decir»** y que el dispositivo sirviera como campo de emergencia para el sujeto hablante y sus correspondientes emplazamientos con sus formas de contenido y expresión, todo ello con el fin de desentrañar la disposición del lenguaje creada por las prácticas neoliberales. Lo último se manifestará al identificar la remisión a temas, conceptos y otros enunciados, así como a los dominios que les son concomitantes.

Mi intervención comprendió varias etapas: una preliminar en la que conversé telefónicamente con personas involucradas en **el quehacer cinematográfico —realizadores con cierta trayectoria**. El propósito de esta etapa era ir estructurando mejor mis preguntas, de modo que se trató de una conversación más informal, que a pesar de todo arrojó interesantes conclusiones. **La segunda etapa, o sea, la intervención ya en forma, fue, primeramente, de manera presencial, en un «café cultural» con un grupo heterogéneo de clientes motivados por el carácter académico de la dinámica que preparé:** la proyección de mis enunciados seguida de una serie de preguntas para generar una discusión ahí en el recinto. La tercera etapa consistió en **un taller realizado mediante una plataforma de videoconferencias con un grupo perteneciente a un espacio de educación virtual.** **Después, una entrevista con expertos en cinematografía mediante diversos medios digitales.** Por último, dos grupos de discusión: una presencialmente y la otra, nuevamente, **valiéndome de una plataforma de videoconferencias.** El objetivo era obtener un amplio espectro discursivo en lo relativo a conocimientos sobre cinematografía y, por ende, acercamientos distintos a múltiples dominios.

El procedimiento de este capítulo será el siguiente: Describiré muy someramente los sucesos mostrados en los fragmentos que conforman mis enunciados, para incitar a que el lector

los descubra por su cuenta y obtenga una experiencia distinta cuando vea los filmes. Posteriormente, transcribiré los enunciados más relevantes proferidos por los sujetos e intercalaré mis observaciones para hacer ostensibles los elementos cualitativos pertinentes.

Enunciado I.- *El gran calavera*: el protagonista Ramiro con sus hijos pidiéndole algo en lo que está borracho y “de buenas”, la hija le recuerda de la fiesta de compromiso y él externa no estar de acuerdo con el hecho de que su hija se case con alguien que sólo busca su dinero.

Enunciado II.- *Nosotros los Nobles*: Javi Noble presenta su idea de negocio gasolineras VIP. Lo mandan a cerrar un trato de la empresa familiar y él se niega. Se enoja con su padre.

Enunciado III.- *El gran calavera*: En la fiesta de compromiso de su hija, Ramiro hace un escándalo, arruina la velada y se desmaya por la borrachera.

Enunciado IV.- *Nosotros los nobles*: Peter pide la mano de Barbie en la oficina de Don Germán Noble.

Enunciado V.- *El gran calavera*: Después de que Ramiro efectúa el ardid, regresa su cuñada del mercado. Ramiro administra el dinero y las compras; se asegura de que se realicen adecuadamente las tareas asignadas a los miembros de la familia y se habla del pretendiente de la hija, quien también es una persona que se encarga de llevarles pequeños trabajos a los familiares para que tengan un ingreso. El padre termina advirtiéndolo al pretendiente con agrado, pero de forma imperativa, que cuide bien de su hija.

Enunciado VI.- *Nosotros los nobles*: En la Central de Abastos Lucho y Barbie van a comer birria. La muchacha es acosada pero su “pretendiente” la protege.

Enunciado VII.- *Nosotros los nobles*: Vemos a los Noble comiendo. Javi increpa a su padre por los alimentos que éste les ofrece.

Enunciado VIII.- *Nosotros los nobles*: Javi Noble y su colega microbusero critican cómo se estacionan los demás conductores. Ahí Javi vislumbra que habría posibilidad de emprender un negocio.

Enunciado IX.- El final de *Nosotros los nobles*.

Segunda etapa: Café cultural “Minuet”

Xohimilco, Santa Cecilia, 21 de Noviembre de 2021.

Enunciado II

Cádiz: De las dos escenas, en lo respectivo al aspecto familiar ¿cuál es la preocupación?

M: Cuando no eres consciente de tus vínculos te dejas llevar por el dinero; **es mucho lo que le pasa a esas personas adineradas que no llaman la atención a sus hijos e hijas**, pero sucede que a futuro hay muchos conflictos en la escuela, malestares y conflictos en la vida de esas personas y eso es intrínseco a la falta de atención.

Observación: Se responsabiliza a la escasa disciplina de la familia, su falta de vigilancia, por las conductas de los hijos, amén de que el **sujeto** involucra **al dinero** como factor decisivo de las mismas.

Enunciado VIII

Cádiz: ¿Qué piensan de la frase dicha por el padre: “Si quieren comer mejor tienen que mejorar sus ingresos”?

M: Sigue la misma lógica de lo que nos preguntabas al principio. Se refiere a que *si quieren vivir bien hay que trabajar.*

Enunciado IX

Cádiz: Quiero escuchar qué opinan del desenlace

M: Resume el sueño de Marx en una escena [...] Porque finalmente hay una norma donde la sociedad te dicta: “para ser feliz y exitoso debes tener a tu esposo o esposa e hijita”. Y además la *comunión, comer.*

A: *El final de la película trata de transmitir que el dinero no lo es todo.* Con que tengas una vida digna que sea llevadera, no necesitas tener riqueza para poder ser feliz. *Personalmente se me hace medio absurdo eso.*

M: Pero tampoco eran pobres.

A: Por eso yo señalo que eran *clase medieros.*

M: Me resulta importante lo que dice A., porque lo que se está sugiriendo es que siendo rico no eres feliz, pero tampoco pobre. *Mejor sé clase media.*

Observación: Se asevera que existe una norma para formar una familia, pero llama la atención que la misma se supone que emana de la sociedad misma. Después, ante la supuesta propuesta sugerida por el filme de que el dinero no da la felicidad, el enunciado de A. concluye juzgando como absurda tal premisa. Destaco la proposición casi silogística de que si la felicidad no consiste en ser pobre ni en ser rico, la clase media podría ser la respuesta. *Emerge espontáneamente el*

concepto de “clase media” como representación de la idílica unión de clases que muestra la escena final, aun cuando allí tampoco se menciona.

A: En este caso *El gran calavera* y *Nosotros los nobles* alguien de un estrato social muy alto lo bajan a convivir con lo pobre *para quedar en lo intermedio*. Hay películas que van más como con un aspecto de formación intelectual: o sea a un pobre que lo hacen rico le hacen ver su falta de educación o desconocimiento del ambiente ante una situación con mucho dinero que nunca ha tenido. Aquí en el caso que vimos, vemos cómo estos personajes *siendo muy ricos se adaptan a ser pobres*. La trama sí va de que les cuesta un poco de trabajo, pero al final lo logran. Incluso hay películas donde si el personaje es muy pobre y llega a ser muy rico, pues nunca lo logra; todavía sigue dentro de su ignorancia aunque es rico y en el caso de estas películas, estos personajes lo logran. Como que ahí se me hace incoherente, ilógico. ¿Quién en su santo juicio querría quedarse viviendo *en la clase media* teniendo tanto dinero o siendo de la clase alta? Por ejemplo yo creo que de los que estamos aquí... por ejemplo al dueño del café si le dan la opción de dejar su café a tener un restaurante en la Condesa donde va a tener mucho mayor dinero, lo tomaría; incluso yo también. O un bar o un café, en presidente Masaryk, donde obviamente sus ingresos se irían al cielo, a mí se me hace eso un poco trillado de: “¡Ah, mira! *Prefirieron quedarse en la clase media: éste con su taller de microbuses; ésta, ahí con su cocinero de cantina china*”.

M: Y como un discurso de: “Así estás bien, no hay problema. Confórmate”.

Observación: Remarco algunas partes de los enunciados para señalar que, primeramente, A. ubica el *descenso* de los personajes a un lugar intermedio, y no mucho después, sin siquiera notarlo, los posiciona preferiblemente en la pobreza. Ahí notamos que para el sujeto, la clase media —la

menciona él mismo— puede ser un estrato intercambiable con la pobreza. Después formula una pregunta retórica para enfatizar que nadie, ni él ni los presentes, rechazaría un aumento de ingresos si fuera libre de elegir; más aún, le escandaliza la idea de que alguien renuncie a la riqueza para posicionarse en una medianía virtual.

Cádiz: ¿Ustedes con que clase social se identifican?

M: Yo no me identifico con ninguna clase social, yo no me etiqueto (*risas*). *Pero obvio somos clase medieros.*

A: *Clase media.*

Observación: Destaco la primera personal del plural usada por M., pues al parecer no resultó difícil distinguir a los demás como parte de su asumida clase social.

Tercera etapa

“Tallercitas feministas”. 28 de noviembre 2021.

Cádiz: ¿Para ustedes que es el cine?

Miriam: Para mí es un arte muy completo que conjunta [...] la parte de contar una historia y usa el entretenimiento visual y *genera algo en el espectador para que pueda sacar disfrute y provecho de ello.*

Enunciado I

Verónica: Vi clasismo [...] Además, en la parte que el padre le menciona que el pretendiente no es bueno para ella, lo hace en un sentido no de cuidar a la hija, sino de cuidar el dinero.

Enunciado II



Cádiz: ¿Qué perciben de lo que vimos?

Verónica: Si lo comparo con el otro, al menos este hijo está haciendo algo; *babosadas*, pero intenta hacer algo.

Observación: Se percibe como deseable tener una actitud de emprendimiento, sin importar demasiado que el proyecto sea provechoso. Finalmente se verá la acción misma de emprender como deseable.

Enunciado IX

Miriam: Como que pretenden un final feliz, aunque la película pretende decir “aprendieron algo etc.” A mí no me deja tanto como que esa idea. Como que entiendo que cada quién encontró la manera de fabricar su propio destino, pero aunque peleados con el papá, un tanto a costa de él, además que ninguno fue que se quedara pobre; ninguno fue en una situación económica peor, nadie perdió nada, entonces, siempre como que sigue estando presente de trasfondo *el que tiene dinero es feliz*. Y, de hecho, la casa es la misma, humilde, pero era fea cuando no tenían dinero y todo estaba mal. Pero ahora que son felices: la casa está bonita, todo ha cambiado, los muebles, la ropa que ellos usan. **Entonces, supuestamente ahora ya pueden ser felices porque aprendieron el valor del dinero.**

Observación: El enunciado es claro, en el sentido de que la felicidad se asocia a la comprensión del justo valor del dinero, así como a su obtención y su correcta administración.

Cádiz: ¿Sentirían algún tipo de identificación con la cuestión económica mostrada en la película? ¿Con las clases sociales expuestas, por ejemplo?

Miriam: La identificación es **aspiracional**, porque si se va al dato bruto de en qué línea de desarrollo me encuentro en mis ingresos estaría en *baja alta*; en el lugar en el que me desarrollo *para los demás soy clase media*, pero no siento entrar en la *clase media para nivel nacional*. No siento una identificación como tal, sino que es aspiracional, **lo que siempre nos han vendido**, como “trabaja duro, esfuérzate mucho, ten el valor de tus raíces, pero además rodéate de la gente que también trabaja muy duro para que puedas alcanzar lo que siempre has querido”. **Así que no me identifico con el final, pero sí con en esa historia aspiracional que siempre te han contado, como**

lo que debería de pasar o lo que deberías de hacer; lo que siempre se espera: vivir feliz, tranquilo; que a lo mejor no tienes que ser de muchísimo dinero, pero con eso es bastante para la felicidad.

Verónica: Yo creo que nos quieren vender una realidad que no puede ser, porque no hay un equilibrio; *siento que no puede haber un equilibrio entre la pobreza y la riqueza porque es contradictorio, y tampoco ser clase media es estar bien.*

Ana: Conuerdo con mis compañeras, aunque *me considero clase media, presiento que no hay una forma acertada de ver el bienestar como se retrata en la película, que como lo vivimos en la realidad.*

Observación: Los enunciados de Miriam son llamativos, pues afirma —según ella, a partir de datos estadísticos positivos— que existe una demarcación subjetiva para la clase media, pautada, primero, a nivel nacional y, posteriormente, por la opinión de los demás. Al declararse como “clase media baja alta” pone en evidencia el carácter difuso y ambiguo de esos mismos límites. Después, sugiere un relato impersonal (“lo que te han contado”), anudado con una deontología (“lo que deberías hacer”), sobre los criterios para alcanzar la felicidad. Remata con una forma impersonal (“lo que siempre se espera”) en ese mismo tenor.

En cuanto a Verónica, quien también se asume como parte de la clase media, declara que el pretendido equilibrio entre la riqueza y la pobreza es contradictorio, concluyendo que la posición que supondría la clase media no es equivalente al bienestar.

Por su parte, Ana, si bien se identifica directa e igualmente con la clase media, asegura que existe una discrepancia entre la realidad representada y la realidad empírica.

Cuarta etapa: Entrevistas con expertos

Karina Cedillo, 9 de febrero de 2022

Cádiz: ¿Puedes hablar un poco de ti y a qué te dedicas?

Karina: Yo estudié la carrera de cinematografía en CCC. Luego me especialicé en guion cinematográfico. El primer cortometraje que yo hice fue del género de terror y ese cortometraje estuvo en varios festivales como *Macabro* y otros. Mi corto se llama *No vivo sin ti*. En lo que trabajo poco a poco voy escribiendo. Trabajo como asistente de producción, de arte. Me gusta no encasillarme, ser polifacética. También para salir de las jerarquías, yo he dilucidado cómo, por lo general, los espacios de producción están más llevados por los varones; por ello, para mí, es importante implicarme en todos los espacios de la realización, desde la horizontalidad y la empatía; borrar las etiquetas sistémicas que reproducen clases. He ido entendiendo más el quehacer desde la comunidad. Y es que incluso, en lo que yo estudié, es un espacio sumamente androcéntrico: sólo se concentran en los realizadores, en los autores e invisibilizan a las mujeres y su creación. Actualmente me interesa mucho el trabajo con mujeres víctimas de feminicidio, no es que haya soltado el terror sino que acá es el terror en la vida real.

C: ¿El cine puede representar la realidad?

K: Ya en la escuela te das cuenta de que hay que escribir de lo que se sabe. Justo el año pasado que empecé a *acompañar*, me di cuenta de la importancia de salir de la ficción, no porque no me guste, sino porque me he dado cuenta de cómo incluso en el documental se atraviesa la mirada de quien lo realiza.

Observación: Si la mirada del *realizador* atraviesa la enunciación incluso en el cine documental —que goza convencionalmente la reputación de ser más objetivo al representar la realidad—, cabría reflexionar qué es lo que sabe el que escribe cine. ¿Cuál es el saber que queda inscrito en un enunciado que implica tantas relaciones de fuerzas y que resulta complicado atribuir a un solo creador?

C: ¿Por qué te gusta ver películas?

K: Yo veo las películas como la posibilidad de hacer lo que tú quieras, conocer otros mundos, otras realidades y *reflejarte en las personajas y los personajes*.

C: ¿Crees que se puede hacer algo con esa experiencia más allá del entretenimiento, al menos en tu caso particular?

K: Sí. Para mí eso nace del documental, más que de otros géneros. El documental genera reflexiones y soluciones. *A mí las películas sí me han dado lecciones.*

C: ¿Qué tipo de experiencia con las instituciones has tenido para llevar a cabo algún proyecto?

K: *El cine es caro* y por ello se debe usar bien pensado, *es dinero que sale del presupuesto del país*, se vuelve parte de la filmografía mexicana, hay que hacer películas de calidad. Sé por el gremio que *es muy condicionado*. *El cine es algo caro*, y por lo mismo si tú eres guionista o director, debes reflexionar y repensar, *porque si una institución te da dinero, es el dinero de las personas*. Esto último implica una responsabilidad, debe ser un trabajo muy razonado. Así me pasó cuando hice mi corto, porque usé el dinero de mi mamá y mi papá, mi familia no es rica,

somos gente de clase media [...] pero me parece que *sí hay una especie de censura porque se le da prioridad a ciertos contenidos que aborden las cintas.*

Observación: Reafirma la opinión de Christian Metz acerca de la censura de las instituciones y el condicionamiento discursivo, amén que le da esencia al cine como “algo” —no se sabe muy bien qué es, sólo que su atributo es “caro”. Accesible, **por lo menos a la clase media.**

C: ¿Qué relación tiene el cine como arte con lo económico si es que para ti la tiene?

K: El año pasado trabajé en una película [...] No lo disfruté, pero me quedé pensando que *tengo que trabajar para tener dinero y en algún momento lograr poder hacer mis propios proyectos.*

Dejas a un lado el amor al arte cuando el proyecto no te gusta y va en contra de la ética de hacer bien las cosas. Ahí hay un problema en la manera de hacer cine, porque si te basas sólo en lo económico, se te va la chispa y ganas de trabajar. *No digo que no debe uno buscar cómo hacer su dinero*, pero no debe ser prioridad. Tengo un amigo que se dedica a la fotografía en el cine, pero él estudia guion y dirección. La verdad él gana bien, pero me dijo algo que me dejó pensando mucho y me entristece; él dijo “soy como un *godín*: tengo trabajo y sé que soy bueno en esto, pero únicamente voy a hacer esto el resto de mi vida”. Eso me hizo sentir terrible porque teniendo tanta creatividad y que ya lo vea así, me deja pensando en la posición que estamos muchos de nosotros que buscamos nuestros propios ingresos, pero *tenemos el temor de* dejar frustrados nuestros propios proyectos, *que no podamos decir nuestras propias cosas, sino lo que piden las instituciones y empresas porque es más rentable o aceptable.*

Observación: Nótese el imperativo relacionado con ganar dinero para, únicamente con base en ello, poder realizar los propios proyectos. Se revela el temor de no tener un punto de fuga para la

expresión propia sino es a través de las instituciones y las empresas. Eso parece motivar el esfuerzo para obtener dinero. Sí, pero, ¿de quién?

C: ¿En qué incide o influye que todas las películas o la mayoría en un porcentaje de su presupuesto estén financiadas por una institución?

K: Sí, esto pasa porque al hacer una película debes tomar de todos lados de donde puedas presupuesto, porque *nadie te va a dar ese dinero* [...] Justo productoras como la Warner, Fox y otras, se fijan en que la historia y el género sean atractivos para que lo consuman más personas y *quien realiza la película toma los recursos de dónde pueda obtener* porque hacer cine es una inversión de riesgo que no siempre es rentable. Aunque igual depende la institución, porque por ejemplo *las grandes productoras, aunque tienen sus propios recursos, lo ocupan como un soporte eso que les pueda dar el gobierno*. En ese sentido, en el campo mexicano, es frecuente que se pidan financiamientos porque de por sí es una gran cantidad de recursos económicos que se necesitan para lograr una película. *Los fondos del Estado ahí están*. Hace dos años se redujeron los fondos, aunque hay más convocatorias, se redujo el presupuesto. *El cine da trabajo a muchas personas, catering, arte, maquillaje, transporte*.

Observación: La afirmación de “nadie te va a dar ese dinero”, parece sugerir que se necesita obtenerlo por obra del esfuerzo individual. ¿De dónde? De donde sea, asegura Karina; y “los fondos del Estado ahí están” —lo que se vincula inmediatamente con sus enunciados anteriores respecto a la censura institucional. Lo siguiente a destacar es la visibilización de las fuerzas productivas del cine y el apoyo complementario que reciben las grandes productoras por parte del gobierno mexicano.

C: ¿El financiamiento tendría relación con el contenido de una película?

K: Sí. Tú presentas tu proyecto, pero al final te *tienes que adaptar al productor, en este caso, la institución que te esté está dando el dinero*. Aunque, para mí, eso debe ser una posibilidad para aprovechar tu creatividad, aun cuando te pueda restringir en algún sentido el inversor, hay muchas películas en nuestro país que logran decir cosas atrevidas y son financiadas por instituciones.

Observación: Se pone de manifiesto ese punto de fuga a partir de la restricción y censura institucional. Pero no deja de evidenciar las redes de poder que atraviesas estos dos medios.

C: ¿Qué tanta libertad creativa hay aún teniendo financiamiento de las instituciones?

K: Noto que cada vez más hay una banalización de la violencia y *una forma de representar las problemáticas sociales y problemas de clase, de forma que se invisibiliza lo que pasa en la realidad, a través de lo cómico y chistoso se le resta importancia también a nuestras problemáticas políticas*.

Julio Godofroy, 17 de Marzo de 2022

Cádiz: ¿Puedes hablar un poco de ti y a qué te dedicas?

Julio: Estudié comunicación social en la UAM-X. Empecé dando clases ahí, de cine, de fotografía fija y televisión. Por mi cuenta tengo mi propia productora. Usualmente doy clases de cine. Con la productora producimos contenido para empresas e instituciones y a la par trabajo para una productora en la cual producimos contenido para plataformas como Netflix, Amazon, Paramount

y películas que pasan a cartelera y posteriormente se exhiben en plataformas de *streaming*. También he realizado algunas películas.

C: ¿Crees que se puede hacer algo con la experiencia cinematográfica más allá del entretenimiento, al menos en tu caso particular?

J: Yo creo que no es la obligación del cineasta educar o hacer reflexionar, eso depende del bagaje del espectador [...] ésa no sería la función última del cine porque su función primaria es entretener.

Observación: Si bien Julio juzga que no existe una función de disciplinamiento en el enunciado fílmico, responsabiliza al individuo, al espectador, argumentando que depende del bagaje de éste. La pregunta sería: ¿y de dónde procede este bagaje? Aún así, el sujeto asevera que la función primordial del cine sería entretener, aunque bien cabría preguntarse cuáles serían las funciones secundarias, si es que las hay.

C: ¿Cuál sería uno de los problemas del cine mexicano actual?

J: Muchísimos: desde *el desprecio que tiene el Estado hacia las políticas culturales de no invertir en el arte*.

Observación: Llama la atención cuál es su opinión sobre la actitud del Estado hacia las producciones culturales. Pero si articulamos su enunciado con la pregunta, es fácil deducir que en una situación ideal, el Estado tendría que mostrar una actitud opuesta para contribuir a la prosperidad del cine —aunque ya veremos cómo se enlaza esta proposición con los enunciados siguientes.

C: ¿Qué tipo de experiencia con las instituciones has tenido para llevar a cabo algún proyecto?

J: Varias experiencias: empecé como todos aplicando a diferentes convocatorias de becas y fideicomisos. En el caso de lo público es que cada vez veo que hay más personas aplicando a las convocatorias y cada vez hay menos dinero; eso se convierte en un problema porque es como que un mundo muy críptico y desconocido porque hay diferentes voces: *hay voces que expresan que siempre son los mismos los que ganan las convocatorias, porque saben cómo aplicar a ellas correctamente; hay proyectos que reciben fondos del Estado pero son películas que no aportan nada a la cultura* o películas que aportan a la cultura pero que sólo la ve un grupo selecto de personas que están inmersos en el cine y la ven únicamente en festivales [...] *En la parte privada son más honestos porque van a lo comercial, no se busca crear lazos con la cultura; es una inversión económica nada más: se busca un retorno económico* en sus películas y si encuentran ese retorno te brindan apoyo, y si no, quedas fuera.

Observación: Sus aseveraciones exponen las redes entre el saber y el poder en lo respectivo a los procesos de financiación destinados a las producciones cinematográficas. Por otro lado, le adjudica un valor axiológico favorable a las empresas porque su transparencia consistiría en invertir y recuperar sus inversiones, así como aumentar sus ganancias sin que importe mucho la aportación cultural —entiendo entonces que el objetivo de dichas empresas sería únicamente entretener, tal como él mismo nos decía previamente.

C: ¿Cómo influye en la creatividad la relación del cine en tanto arte con lo económico si es que para ti la tiene?

J: No hay una industria desarrollada en la que se inviertan miles de millones de dólares en *marketing* de una película, entonces no hay dinero que arriesgar y esta *gran cantidad de películas como están apoyadas por el Estado, son un fondo perdido, no hay un compromiso de devolver dinero a los inversionistas.*

Observación: Su posición de sujeto y su enunciación se van focalizando en lo económico primordialmente. Cuando dice que los fondos proporcionados por el Estado se pierden porque no se devuelve el presupuesto invertido, vale la pena preguntarse cuál sería entonces el propósito del Estado para invertir en dichos filmes, sobre todo tomando en cuenta que para él uno de los problemas que enfrenta el cine mexicano es precisamente que no invierte en la cultura cinematográfica. Después de todo, cuando aduce que la “función primaria” del cine es entretener.

C: ¿En qué incide o influye que todas las películas o la mayoría en un porcentaje de su presupuesto estén financiadas por una institución?

J: Las películas comerciales es más fácil que consigas 10 millones del Estado y los otros 10 los ponga una productora privada; ése el el problema: *que el Estado no ha querido ser más severo con la cuestión artística.*

Observación: No consideremos su discurso como contradictorio sino como un posicionamiento de sujeto cada vez más marcado. Ahora, su enunciado muestra la falta de compromiso artístico por parte del Estado, luego de lo cual se asoma un anhelo por establecer severidad en los criterios solicitados, con lo cual supone que el Estado —a partir de lo que él concibe que debieran ser sus funciones prescriptivas— tendría que dominar un saber sobre lo que es artístico y lo que no lo es.

C: ¿El financiamiento tendría relación con el contenido de una película?

J: *Si, pero no de manera explícita.* El financiamiento si viene del Estado presenta esta característica como te comentaba. El cine comercial es transparente: si no va a encontrar un retorno de inversión no se hace la película. Pero *en lo que se refiere al financiamiento del Estado conlleva decisiones que van más allá de algún tipo de injerencia estatal* porque ya no hay censura como en los setentas; lo que sucede es que *puede haber una serie de jurados que critican los proyectos y en ese momento exigen películas con cierta temática*; eso determinaría que quedes o no para ser candidato para un proyecto.

Observación: Julio admite que existe una relación implícita entre el dinero concedido y el contenido del enunciado fílmico. Con ello, pone de relieve la exterioridad existente en las relaciones de fuerzas que, se supone, se extenderían exclusivamente dentro de su particular concepción de Estado. Además, reitera los mecanismos de censura institucional en tanto que vuelve a resaltar la transparencia en los procedimientos de la iniciativa empresarial.

C: ¿Crees que en las representaciones de la clase social en las familia que muestra el cine mexicano actual se pueda identificar el espectador?

J: Yo hablaría desde mi experiencia, porque *soy clase media*. Aquí en México *la mayoría de las personas piensa que son clase media aunque realmente son clase baja*, porque con cada nueva crisis dejan de tener los servicios básicos. Considero que ese no es mi caso pero, en el cine que yo he visto, no hay una representación de la clase media como soy. Hay muy pocas películas, y me avergüenzo de ellas, pero pienso por ejemplo en las comedias románticas: a pesar de que no las veo mucho, pero trato de ejemplificar que normalmente están filmadas en la Roma, la Condesa,

Polanco, Santa Fe, y los personajes trabajan en oficinas de esa zona. La verdad de esa forma no se me hace que sea una representación de toda la clase media [...] por ello no creo sea una representación en la que el espectador pueda identificar fielmente su realidad [...] *La pobreza se retrata desde la ignorancia que tenemos como la clase media que somos*, con ese desconocimiento sobre las clases pobres. Son muy pocos casos en los que se podría identificar el espectador. En general diría que no, que es muy difícil que el espectador se identifique, aunque *sí se le van sugiriendo y retratando distintas formas de ser clase media*.

Observación: Resulta interesante que alguien que es dueño de su propia productora, la cual colabora con los grandes consorcios del entretenimiento cinematográfico se asuma como clase media. Además, colige que muchas personas que se autodenominan como clase media en realidad son pobres —queda patente de nueva cuenta cuán volátiles son los márgenes de dicha clase social. Finalmente, acepta que hay una intención deliberada por sugerir distintas formas de ser clase media en el cine, aunque él mismo no se vea representado. ¿Cuál sería para él una representación verosímil?

Mariana Martinez 6 de Marzo de 2022

Cádiz: ¿Puedes hablar un poco de ti y a qué te dedicas?

Mariana: Primero estudié una licenciatura en cine y producción audiovisual en la Universidad Autónoma del Estado de Puebla. Me gradué en 2016 si no mal recuerdo. Otra parte de mi formación fue que tomé esta especialidad de guion con duración de dos años en el Centro de Capacitación Cinematográfica. Desde que terminé mi formación y quizá un poco antes, ya

trabajaba en algunas producciones de cine: mis primeros trabajos fueron como script en rodajes; también soy asistente de dirección. He tenido oportunidad de recibir apoyos del IMCINE. También una beca del TECDAM en el 2020, para suscribir guion de largometraje. Actualmente me encuentro más dedicada a escribir: soy guionista en una productora dedicada a contenido de ficción y no-ficción, así como generación de *podcast*. También me dedico al documental. He tenido la oportunidad de colaborar con documentalistas latinoamericanos de renombre: estuve en un laboratorio documental con Manuel Abrahamovic, un reconocido documentalista argentino; en aquella ocasión me dieron una beca.

Cádiz: ¿Qué te deja la experiencia de ver una cinta? ¿Crees que se puede hacer algo con esa experiencia más allá del entretenimiento, al menos en tu caso particular?

Mariana: Para mí se trataba de hacer un cambio de perspectiva, sin embargo me queda claro que no se puede cambiar el mundo con eso. De hecho no creo que al cine le corresponda esa tarea, si bien puede cuestionar no creo que pueda cambiar nada.

Observación: Mariana afirma que el cine es incapaz de cambiar al mundo. Por otro lado, pongo énfasis en su diferenciación entre lo que le corresponde al cine en cuanto a su función y en la imposibilidad del mismo —lo reitera— para producir cambios significativos en la realidad.

C: ¿Cuál sería uno de los problemas del cine mexicano actual?

M: Los apoyos que otorga el Estado no son suficientes, pues se han ido recortando y tiene varios filtros para ajustarse a sus convocatorias.

Observación: En su declaración se deja ver como problemática la insuficiencia respecto al financiamiento del Estado, a la vez que resalta los mecanismos de acceso como poco asequibles. Lo que en síntesis remarca las relaciones de poder de su particular concepción de Estado asociadas a la concesión monetaria.

C: ¿Cómo influye en la creatividad la relación del cine en tanto arte con lo económico si es que para ti la tiene?

M: Inmagine tiene una línea que aunque no lo explicita tanto en sus convocatorias, sí es *un tipo de cine que se apoya más* y se le considera más dentro de sus proyectos. *Por temática, por forma, aunque no hay una influencia en el sentido de censurar o reglamentar*, pero si ese cine es el que está recibiendo apoyo, es el cine que se va hacer primero. *Es un cine que aborda temáticas acordes a lo que promueve como valores la institución*, aunque no se obligue a los realizadores *es algo que funciona indirectamente*.

Observación: Véase cómo reafirma las propuestas de Christian Metz sobre la censura institucional acerca de la prioridad pecuniaria que se le conceden a enunciados filmicos que responden a una regularidad en cuanto a temas y formalización. Sin embargo, y no obstante que reconoce la injerencia indirecta de las instituciones involucradas —cuyo poder no puede ser indirecto sino efectivo—, se niega a admitir que se trate de censura o prescripción.

C: ¿En qué incide o influye que todas las películas o la mayoría en un porcentaje de su presupuesto estén financiadas por una institución?

M: *La mayoría del cine mexicano sigue siendo sustentado por el Estado* y eso no lo veo en un sentido negativo sino que permite también que se creen películas más interesantes, propositivas, con libertad creativa.

C: Pensando en el cine actual, ¿tú crees que las personas se identifiquen con las representaciones de la familia?

M: La forma de retratar a la familia de manera disfuncional, sí hace muy fácil al espectador identificarse con ella. Me parece que en el cine de entretenimiento actual sí hace mucho énfasis en retratar historias como de clase media.

Observación: Sorprende que, *motu proprio*, asocie la preeminencia de las representaciones familiares en los filmes mexicanos con la clase media.

Carlota Murillo 11 de Marzo de 2022

Cádiz: ¿Puedes hablar un poco de ti y a qué te dedicas?

Carlota: Soy Carlota Murillo, tengo 26 años. Estudié en el Centro de Capacitación Cinematográfica la licenciatura en Cinematografía con especialidad en Dirección. Desde 2018 colaboro en un proyecto social llamado “Cineastas unidas”, desde donde generamos garantías efectivas para las garantías de las cineastas en los espacios educativos y laborales, en defensa del derecho a la educación y trabajo digno libre de violencia sexista, psicológica, económica y social. Actualmente me dedico a realizar foto fija en producciones audiovisuales. Me gusta editar y he tenido la oportunidad de participar en procesos de diagnóstico en producciones audiovisuales y

Cinematográficas de violación a derechos humanos. También soy coordinadora de un proyecto a nivel Latinoamérica llamado “Red Lucerna”: somos un grupo conformado mayormente por cineastas que apostamos por la igualdad sustantiva y la supresión de la violencia de género en espacios institucionales; la red lo que busca es que en todos los espacios haya la aplicación de un convenio que combata el hostigamiento sexual. Todo esto lo he podido complementar con mis proyectos filmicos.

Cad: ¿Por qué te gusta ver películas?

Car: Me permite sensibilizarme [...] me permite a mí ubicarme con respecto a esa realidad que puede ser en mayor o menor medida cercana a esa realidad que yo vivo o que el mundo vive.

Observación: Se revela inmediatamente la posición de sujeto en la que Carlota se emplaza al declarar cómo el dispositivo cinematográfico la ubica en referencia a su propia realidad.

Cad: ¿Qué te deja la experiencia de ver una cinta?

Car: *A través del cine conocemos realidades que pueden ser o no cercanas a otras pero el cine las aproxima o puede construir una noción de ellas*, entonces creo que el cine sí tiene esa posibilidad de permitirnos conocer.

Cad: ¿Cuándo ves una película sólo te dejas llevar por la experiencia o estás constantemente analizando lo que aparece en pantalla?

Car: *Veó el cine como un medio de generar violencia simbólica*, me resulta bastante peligrosa esa cualidad del cine.

Cad: ¿Siempre hay intencionalidad en lo que el realizador muestra en pantalla?

Car: Quién hace la película lo tiene claro, sin embargo no significa que el mensaje que se genera no tenga sesgos.

Observación: En su enunciación remite la responsabilidad del discurso cinematográfico y sus efectos al creador, afirmando con ello que existe un enunciador detrás del enunciado filmico. Si bien insinúa que existen sesgos, lo cual apunta a un saber que está más allá del objeto de la enunciación.

Cad: ¿Cuál sería uno de los problemas del cine mexicano actual?

Car: *En cuanto al cine comercial me parece que hay un sesgo de clases*, aunque se aborde de pronto temas de personas más o menos marginadas me parece que hay un sesgo de clase, pienso en por ejemplo *Nosotros los nobles*, es una película divertida, sin embargo no hay una consciencia de clase ni una crítica y el que existan esa clase de cintas es problemático porque enajena a la audiencia, les quita su conciencia de derechos humanos.

Observación: Creo que no resulta ocioso enfatizar el hecho de que, por cuenta propia, nombrara a *Nosotros los nobles* como paradigmático de esa representación de clases que ella juzga nociva.

Cad: ¿Qué tipo de experiencia con las instituciones has tenido para llevar a cabo algún proyecto?

Car: La mayoría de mis proyectos fueron financiados por el CCC, que es una institución de educación pública. Ahí encontré que hay mayor resistencia a proyectos experimentales; como que *están muy aferrados a ciertas estructuras de cine narrativo* [...] Eso tiene que ver con el hecho

de que las instituciones no siempre te enseñan a pensar [...] ***Las instituciones de cine desvinculan la cualidad política del cine.***

Observación: Me llama la atención su observación acerca de la preponderancia que las instituciones le dan a los filmes con estructuras, dice ella, más narrativas; y es que ello resalta el interés que tiene la ficción como un campo de visibilidad más eficaz que los géneros más objetivos o abstractos. En ese sentido, no por nada Venustiano Carranza le dio tanta importancia a la primera proyección pública y oficial de un filme de ficción en nuestro país. Por otro lado, Carlota comienza a destacar, desde enunciados anteriores, la estrategia de la gubernamentalidad consistente en ocultar la decisiva influencia que tiene la cinematografía para ocultar sus vínculos con procesos políticos.

Cad: ¿En qué incide o influye que todas las películas o la mayoría en un porcentaje de su presupuesto estén financiadas por una institución?

Car: El hecho de que la realización del cine en nuestro país tenga ***dependencia financiera implica un control por parte de las instituciones*** [...] Entonces ***las instituciones que promueven el cine están financiadas por otros entes, en este caso el gobierno*** [...] ***Las instituciones que apoyan y financian el cine en México sí tratan de salvaguardar su existencia***, es muy caro hacer cine y no siempre reditúa, siempre hay una pérdida [...] ***Las instituciones marcan una forma de hacer cine.***

Cad: ¿El cine puede provocar e inducir deseo?

Car: Si, definitivamente *es un mecanismo para provocar deseo*. También lo que produce la película es *crear aspiraciones*: tú ves un ideal de vida que quisieras alcanzar en algún momento, *se vuelve un referente de aspiraciones y deseos*.

Cad: ¿Cómo percibes que es la representación de la familia en el cine mexicano?

Car: *Sí pienso que las familias mexicanas han aprendido a comportarse a partir de lo que les muestra el cine* [...] Hay una construcción desde esos modelos hegemónicos, simbólicos. *En lo que se refiere a lo de una especie de identificación del espectador con la clase social* por ejemplo *Nosotros los pobres* es de la clase baja, algo que creo es que se muestran familias o muy ricas o muy pobres pero *no hay puntos medios*. No hay conciencia de clase por parte de los realizadores ni de los propios espectadores [...] No he visto demasiadas películas con personas de clase media como la gente *de a pie*. *Se tiende a retratar en el cine la felicidad en las personas que tienen dinero, o que logran un tipo de estabilidad*. En esta parte, la clase media que normalmente se retrata está completamente descontextualizada: *las personas que se muestran como una clase media, no pertenecen a nada*; se les retrata como inconscientes, pues no se les acompaña de un contexto social, político y económico. Se le tiende a representar como un grupo alienado al que todo pasa a su alrededor [...] no son personajes con una conciencia de clase, y justo pienso que tiene una repercusión. Mostramos a la pobreza como lo más miserable intentando dignificarla y a los ricos se les concede la categoría del modelo aspiracional en lo material, pero justo *como si les faltarán los valores y sentimientos para estar entre un punto intermedio entre las dos virtudes de lo rico y lo pobre*. Pienso que en general las representaciones de la clase media en pantalla no muestran personajes con conciencia de clase; nunca se abordan como sujetos en contextos

específicos por su condición de clase [...] Esto tiene que ver con como ese modelo de clase media que está muy cómoda no tiene un interés por apropiarse y entender su contexto.

Luis Gilberto Martínez Tello 7 de febrero de 2022

Cádiz: ¿Puedes hablar un poco de ti y a qué te dedicas?

Luis: Mi formación inicial es como historiador, después, hice la maestría en Estudios de la Mujer; en ese espacio aprendí sobre estudios de género, teoría feminista y en especial sobre teoría feminista en el cine, la cual es una de las tantas teorías que existen para estudiar y analizar el cine. A mí me gusta analizar los productos culturales. Yo vengo del análisis literario y con mi estudio veo un vínculo entre este análisis y el de cine. Con todo y que el de cine es aún más rico, pues ahí se puede ver la producción de representaciones, estereotipos sobre lo mexicano, etc. Yo me enfoco más en los jóvenes para recuperar la historicidad, considerando el contexto histórico, el cómo se construye este concepto de “joven” durante el siglo XIX. Es por la juventud que yo me decidí a analizar el cine.

Cádiz: ¿Desde qué perspectiva analizas la película: desde un ángulo moral o estético?

Luis: También como *el cine construye relaciones de poder*, definición de los sectores sociales, *es importante pensar en el cine como una institución o como una tecnología que no ha sido accesible para distintos tipos de personas* y también quienes realizan las películas tienen sus particularidades que atraviesan lo que crean.

C: ¿Qué relación tiene el cine como arte con lo económico si es que para ti la tiene?

L: Una intrínseca con lo económico, porque incluso en las películas consideradas arte, me parece que *hay que analizar quiénes están produciendo, quiénes son los mecenas de esas películas, cómo se desarrolla el prestigio* de los realizadores de estas películas. El tema de qué se considera como arte tiene que ver con el prestigio social y lo económico; a quiénes se percibe como los genios creadores.

Observación: Sus enunciados remiten a las relaciones discursivas entre los distintos tiempos de producción cinematográfica, señalando la relación que tienen los enunciados filmicos con una exterioridad, con formaciones de medio y relaciones de poder institucionales. Además, pone en duda los principios del prestigio y el genio en los que se afina la función de autor.

C: ¿En qué incide o influye que todas las películas o la mayoría en un porcentaje de su presupuesto estén financiadas por una institución?

L: *El Estado de alguna manera lleva la tutela del cine, invierte en películas, pero ello lo lleva a censurarlas; eso se puede ver en las películas olvidadas:* es por motivos de censura, porque al Estado no le gustan y ése es el resultado de que las financie. Al financiarlas hace revisiones y las censura, por ir en contra de las ideas del Estado mexicano. Aunque también *es interesante la autocensura que algunos realizadores se hacen porque saben que si meten un elemento o cuentan la historia de una forma puede no ser un éxito en taquilla o que no les den el financiamiento para llevar a cabo sus proyectos.*

Observación: Esta posición de sujeto devela cuál es su particular vinculación con una noción de Estado y sus sendas operaciones en la formación discursiva de la cinematografía. En ese sentido, mediante su enunciación, Luis le otorga facultades casi totalizadoras al Estado en cuanto a la

censura que le impone a la creatividad —autocensura de la que hablaba el propio Christian Metz— y en cuanto su poder como organizador de los discursos que circulan en la sociedad.

C: ¿Cómo percibes la representación familiar en el cine mexicano? ¿Sientes que es una representación propiamente mexicana o piensas que bien se podría identificar con familias fuera de la pantalla y por qué? Además, ¿qué relación tiene para ti la familia y lo económico?

L: *La realidad contrasta con el cine pero va generando ciertos escenarios ideales o deseables para el espectador*; hace que las familias quieran tener esos desenlaces venturosos o separarse de cierta disfunción retratada. Lo económico siempre se representa de forma exagerada, para señalar al espectador la pertenencia del personaje a un estrato social [...] *Pienso que las clases medias son los mayores espectadores de cine y justo no creo que haya una forma representar a la clase media como moderadora, como un regulador de ricos y pobres [...]* *Se pone a la clase media como una fusión entre ambos estratos que da algo supuestamente maravilloso. Se tiende a idealizar a la clase media y poner a los otros sectores como extremos.* En la actualidad hay *una representación de la clase media que ya no es*; está muy descontextualizada de lo que viven las clases sociales en la vida real.

Observación: Destaco el casi inadvertido plural que usa al principio para referirse a *las* clases medias y la afirmación de que hay “una representación de la clase media que ya no es”. La pregunta que cabría añadir es si hubo alguna vez o si factualmente nunca fue.

Fernando Karaza, alias el Feo 8 de febrero de 2022

Cádiz: ¿Puedes hablar un poco de ti y a qué te dedicas?

Fernando: Pues nada, soy “El feo”. Tengo un canal en YouTube que se llama *La filmoteca maldita* y me dedico a hablar de cine desde una perspectiva antropológica y social, para buscar un poco a través del cine distintas pulsiones de la naturaleza humana. Mas o menos eso es a lo que me dedico y también utilizo las películas para observar las perspectivas históricas y las corrientes de pensamiento ideológicas que han tenido los distintos pueblos, porque al final todo eso queda patente o plasmado a través del cine. Y estudié Historia; luego la carrera de Antropología y luego “comí mucho palo” porque aquí el trabajo es difícil “de narices”; además las carreras de Ciencias Sociales no tienen ningún tipo de salida, por lo menos aquí. Como no encontraba trabajo y estaba cansado de laborar de teleoperador, de peón de obra y de cosas así, decidí probar abrirme un canal de YouTube y aquí estoy.

Cádiz: ¿Crees que se puede hacer algo con esa experiencia más allá del entretenimiento, al menos en tu caso particular?

Fernando: Si, y no solo en mi caso creo que *el cine construye ideología, construye pensamiento*.

C: ¿Cuándo ves una película sólo te dejas llevar por la experiencia o estás constantemente analizando lo que aparece en pantalla?

F: *El cine que me sirve de una manera metafórica para entender la realidad.*

C: ¿Qué piensa de cómo se le da peso para promocionar una película a partir del autor? ¿Uno también tendría que analizar la película por quién es el director? ¿Por ser un genio consolidado o no tendría nada que ver eso?

F: Este es un problema que también tengo yo, pienso que muchas veces invisibilizamos al resto del equipo [...] El cine lo que tiene es que, a diferencia de otras artes, es un arte colectivo, con un montón de departamentos y un montón de gente implicada; cuando estamos dando tanto nombre y tanta visibilidad al director, automáticamente estamos invisibilizando a otros tipos involucrados.

Observación: Antes que poner el énfasis en la inestable atribución de la autoría, se rescata el respectivo despliegue de poder involucrado en lo que, recordemos, Juan David Cárdenas denominaba la actuación del cine como fetiche al invisibilizar la formalización de funciones y objetivos dentro de la producción cinematográfica, lo que en consecuencia resulta en una designación de la obra a un solo nombre.

C: ¿Qué separaría a un cine ideológico, de propaganda de un cine con propósitos comerciales y fórmulas muy probadas?

F: El cine de fórmulas muy probadas lo único que tiene es que se sabe qué es lo que funciona. *El ser humano es un animal manipulable* y de cosas que pueden funcionar de un tiempo más o menos para *cierto grupo de la población*.

Quinta etapa: Discusión grupal en “Faro Tláhuac”

Viernes 11 de febrero de 2022

Cádiz: Me gustaría que se presenten: hablen un poco de ustedes y comenten algún aspecto personal que quieran compartir.

Osmar Salcedo: Soy Osmar, soy estudiante del Colegio de Bachilleres número 16. Me gusta ver películas. Vine porque deseo aprender más del tema, saber más.

Giovanna Guzmán Amador: A mí en general me gusta mucho el arte y el poder unirme a esta actividad me pareció una oportunidad para acercarme a otra forma de ver el cine. Por cierto me llamo Giovanna

Sebastián García Báez: Buenas tardes, soy Sebastián, adoro el cine y algún día me gustaría poder estudiar o dedicarme a algo que tenga que ver con ello.

Julio Mercado: Hola, mi nombre es Julio, tengo 40 años, estudié Administración de Empresas; no tiene mucho que salí. Trabajo en un negocio familiar: es una tortillería. Me gusta aprender cosas nuevas. Para mí es importante ir obteniendo conocimientos.

Jesús Javier Aguilar Martínez: Hola, mi nombre es Jesús. Soy economista y me gusta mucho el cine

Luz María Serrato López: Yo soy Luz. Después de ver crecer a mis hijos, entré a estudiar a la universidad la carrera de filosofía. Estoy aquí porque en general me gusta mucho cómo se desenvuelven las actividades culturales en este espacio y el cine es maravilloso, pues podemos encontrar tanto en él.

María Trinidad Elías: Mucho gusto, yo soy Trinidad. Estudié en la UACM, la carrera de Letras. Doy cursos literarios. Tomé un curso de guion y acá en el Faro he asistido a distintos “cine debates” que se organizan, sólo que este me pareció diferente por eso del espectador. A mí me parece que ver una película es puro texto, todo está en lo escrito, en la forma en cómo se cuentan las historias.

Mario Iván Sánchez Juárez: Soy Mario Iván, me gusta mucho el Rap, ver películas, ir al cine y buscar películas por internet.

Jonathan Mercado: Mucho gusto a todos, me llamo Jonathan. Tengo un negocio de reparación y accesorios de celulares. También tengo una carrera técnica en Computación. Con eso de buscar películas me identifico mucho porque es una de las cosas que más me gusta hacer.

Olivia Velázquez Alejandro: Me llamo Olivia. Para mí es importante tomar actividades que me puedan ir acercando a mi sueño de poder estudiar cine, por eso estoy aquí. Gracias.

Esther Chávez: Hola, me llamo Esther, mucho gusto a todos. Soy mamá y ama de casa. Me gusta muchísimo ver películas.

Cádiz: ¿Qué clase de películas les gusta ver y por qué motivo?

Julio: *Cada historia hace que uno pueda desear lo mismo que ve en pantalla y trabajar para obtenerlo [...] Y sí creo que las películas nos pueden hacer querer mejores cosas para nosotros en esos mundos que muestra*

Luz María: Me gustan películas que tengan mensaje, *que enseñen algo bonito, una lección de vida*

Jesús: De superhéroes, porque en realidad ahí se *inspira a las personas a la superación personal, se hace una especie diálogo personal con el espectador de sus capacidades, de cómo valorar sus habilidades y poder identificar aspectos de su vida con los de personajes excepcionales*; eso es emocionante.

Cádiz: ¿Qué sería para ustedes una buena película y una mala película? ¿Cómo valorarían eso?

Julio: *Una buena película siempre te inspira y te hace querer vivir algo similar de lo que ves en pantalla.*

Sebastián: Quizá lo que para mí es una buena película es aquella *que provoque un efecto similar en las personas que la ven*

Enunciados I y II

Luz María: En el caso de la primera película está haciendo a su hijo un parásito, el padre le da dinero al hijo, pero no lo enseña a luchar y en el otro el papá le da ánimo al hijo por intentar al menos hacer su propio dinero.

Osmar: Los dos padres son igual de convalecientes y no exigen a sus hijos lo que tienen que hacer. En este caso, de *El gran calavera*, el padre es demasiado sobreprotector y quiere adular a sus hijos; y en el otro caso, de *Nosotros los nobles*, igual el papá no le dice a su hijo las cosas como son [...] Tendrían que decir la verdad.

Sebastián: Yo veo una diferencia entre los padres, por ejemplo: al final llegamos al mismo problema que es no darle un buen control a tus hijos.

Observación: Aquí los enunciados rodean los mecanismos del “suplemento disciplinario” que es la familia, en la medida que habla del control y la verdad que debería emanar del poder familiar a fin de instruir en las funciones de una buena administración del dinero.

Enunciado III

Luz María: *Por el dinero se hace hasta lo imposible en las familias para que no se vaya a otro lado y se pierda así.*

Sebastián: En esta cultura o ideología capitalista, necesitas y sueñas con todo lo que ves en pantalla, más cuando te estás comparando con gente con dinero.

Observación: Nuevamente una aseveración alrededor de la familia y la formalización de sus objetivos en referencia a un discurso económico. Igualmente, se sugiere el nexo entre el deseo y la representación de valores y aspiraciones a través del dispositivo cinematográfico.

Enunciado IV

Esther: Lo que nos dice es que *si tu no sabes producir dinero, ¿cómo quieres ser un líder de familia?*

Julio: Esta muy apegado a la realidad porque se siente la presión social.

María de la Luz: Una cosa es que no les guste trabajar; otra muy distinta es que trabajen y trabajen, pero por su clase social no puedan tener más oportunidades. Lo que ahí se ve es que no les gusta trabajar.

Jesús: Es diferente desde las situaciones del obtener dinero y cómo se obtiene el capital. Tendríamos que saber cómo es que el padre obtuvo el capital para poder empezar su labor, porque a lo mejor, al igual que sus hijos, pudo haber recibido una herencia, o alguna inversión de su padre. Como un querer rastrear cómo se ha mantenido el capital familiar, hasta que llega un momento en el que una de las generaciones se pone más estricta, en un sentido de: “Es que yo generé mi propio dinero”, cuando realmente pudieron haberle dado, por ejemplo, un millón de pesos para poder iniciar una empresa y les pone la misma presión a las siguientes generaciones, como pidiendo que los hijos generen lo mismo sin la ayuda del padre o sin las mismas condiciones de los padres. *Se*

ponen condiciones como de competencia [...] Es como una forma de hacer que la familia se mantenga en su misma clase social.

Mario: Hay una visión muy purista de: “*Que lo gane por su mérito y esfuerzo*”.

Osmar: Estamos viendo que el señor está protegiendo su dinero; no está protegiendo a su hija, protege su propiedad, él protege su dinero y cómo lo usan.

Julio: Voy hablar por mi experiencia propia, es precisamente sobre el hecho de que a veces nuestros padres quieren que nosotros consigamos lo mismo que ellos. En mi caso siento una presión por parte de mis padres, porque frecuentemente me señalan que cuando tenían mi edad ya tenían ciertas cosas materiales de las que carezco y mencionan también lo que mi abuelo logró [...] Pues yo estaba un poco enojado con mis padres, pero aprendí a ser empático con su historia personal, pero ocurre que te comparas; de hecho, me enseñaron a compararme

Sebastián: Lo que dice Jesús es un tema súper interesante, porque *nos enseñan a competir y a que entre más cosas hagas, más talleres y cursos tomes, mayores oportunidades tendrás*. Pero ese sistema no funciona porque obviamente no todos tenemos las mismas oportunidades. Yo ahorita estoy aquí pero tal vez alguien que le interesa y también le fascina el cine no pudo porque tuvo que estar trabajando.

Osmar: *El Estado beneficia a individuos que tienen privilegios*. Nosotros tenemos diferentes capitales, diferentes cosas. *Si tú tienes más dinero que otras personas te va beneficiar el Estado a ti*. Por eso es que la riqueza se mantiene, porque la gente que ya es rica tiene más oportunidades que la que es pobre. El capital siempre les va aportar más y más; por eso es que los ricos no dejan de ser ricos; muy rara vez se les acaba el dinero. Es una

función ahí de privilegios [...] Igual comentando de las competencias tiene que ver un poco con lo de la universidad: igual siento que luego nos ponen presiones los padres de: *“tienes que hacer esto porque yo a tu edad lo conseguí”* y me da risa porque, por ejemplo, en el caso de mi mamá, yo estudié en una escuela pública y ella estudió en una universidad privada donde pagaron para que entrara; pero, ahora, igual a mí me exige que genere las mismas condiciones que ella, así como: “en la escuela te tiene que ir muy bien porque fue mi esfuerzo”. Eso no me gusta del todo porque es verdad que he podido estudiar por su apoyo, pero el esfuerzo también es en parte mía. “Yo me esforcé por llegar a donde estoy, porque quiero lo mejor para mí; no me pongas en la misma condición que a ti porque tú toda tu vida estuviste en una escuela privada en la que pagaste por estar ahí, no es lo mismo”.

Observación: La articulación de estos enunciados vuelve ostensible los valores del mérito y esfuerzo tal como los fomenta el neoliberalismo como práctica y modelo ético. De ahí que se vea como una exigencia insobornable aquello de aumentar el “capital cultural”, concepción muy asociada con la clase media. Asimismo destaco las proposiciones acerca del beneficio a los individuos acaudalados que el Estado —la noción de Estado que aquí está en juego— se supone proporciona. Lo cual incluye la relación transversal con los imperativos familiares.

Sebastián: Y otra cosa importante, regresándonos a la universidad y al cine. Las escuelas públicas de cine tienen filtros de selección muy pesados. Osmar es mi amigo, pero el hecho de tener que competir con él me pone en conflicto. A veces dice “tal vez Sebas sepa más que yo o yo se más que Sebas”, y eso justamente es la competencia. ¿Pero qué

pasaría si nos uniéramos todos aquí en conjunto como lo estamos haciendo todas y todos y platicáramos como lo estamos haciendo? Nos daríamos cuenta que como seres colectivos podemos aprender de todos, ustedes de mí y yo de ustedes.

Observación: A pesar de que se reconoce la ubicua presión de la competitividad fomentada por el neoliberalismo, siempre aparecen puntos de fuga que son críticos con el régimen de decibilidad predominante.

Enunciado VI

Giovanna: Los ricos pagan para mejorar su persona en cualquier aspecto de sus vidas

Jesús: *Es como esto la capitalización en general de la vida.*

Enunciado VII

Olivia: Es como esa discreción del Estado de “yo tengo mis beneficios de poder y que el pueblo padezca”

Análisis: Aquí se comparó la administración de los recursos impuesta por el padre de familia representado en el enunciado fílmico con la administración de recursos por parte del Estado.

Enunciado IX

Sebastián: Esa idea se puede ver objetivizada o representada: la casa es un espacio pequeño, no es una casa grande: entonces, las tomas están muy amontonadas y la gente está como muy apretada; justo cuando la cámara va, se siente como si apenas se pudiera pasar. Yo

lo interpreto como que ellos realmente no quisieran estar ahí, pero *su libertad vale más que cualquier comodidad material.*

Jesús: *La casa es una casa común de la clase media.* El tipo de fiesta

Osmar: La fachada es de una casa de clase media, no es muy pobre ni rica, *es la representación casi perfecta de cómo vive la clase media*

Sebastián: Incluso *la visión de reunirse con tu familia y cocinar la comida, también puede interpretarse como clase media.*

Cádiz: ¿Ustedes con qué clase social se identifican? ¿Piensan que lo que retrata el cine es similar a su situación?

Sebastián: Pues tal vez desde mis privilegios, me identificaría con los hermanos pero cuando creen que son pobres, *pero considerándome yo clase media* (porque el hecho de que yo no reconozca mis privilegios hace que se romantice la pobreza), *me identifico en el sentido de que si yo quiero algo tengo, que trabajar para lograrlo [...] tengo que luchar para cosas materiales o deseos míos que tengo.*

Osmar: *Siento que yo podría decir que soy clase media, pero igual decir que eres clase media es una falsedad* porque para mí, solo hay “un eres pobre o eres rico”... ¿Qué es la clase media?

Johnatan: *Es una farsa para hacerte sentir mejor.*

Osmar: *Pienso que en realidad no existe.* Sí tienes privilegios como persona: comida, internet, ciertos gustos. Pero ahora compárate con alguien más... ahí te vas a sentir rico o te vas a sentir pobre. *Entonces esta clase media es más como un concepto que se inventó*

alguien para decir, “tú estas a la mitad de ello”. Pero si te comparas con alguien siempre terminas sintiéndote o rico o pobre, no más.

Trinidad: Hay un comentario que nos sirve como referencia con lo que acaba de comentar el compañero. *Si hay dos clases la clase rica y la clase pobre, comparto el punto de vista que la clase media es ilusoria. Está considerada la clase media como aquella clase que no vive de lo que gana en el mes, sino que tiene una cuenta de banco que sustenta su status social. Dicho de otro modo, somos clase pobre, pero nos consideran media porque no vivimos en casa de cartón y ni vivimos de las calles.*

Sebastián: *El hecho de aceptar que somos clase media y que estamos bien, puede ser una manera de control.*

Jesús: *Hoy en día hay clase media alta, clase media baja, poco a poco nos vamos dividiendo más, más y más.*

Johnatan: “Divide y vencerás”.

Osmar: *Si tú te consideras clase media, eres alguien que siempre va aspirar a más dinero. La clase media es la clase consumista. Es como decir: “yo soy clase media y quiero tener lo mismo que él que está arriba de mí”. Por eso consumimos cosas que en realidad no necesitamos.*

CAPÍTULO V: ANÁLISIS Y CONCLUSIONES

Guy Sorman, en *Mon dictionnaire du bullshit* (2021), esgrimió severas y escandalosas acusaciones en contra de Michel Foucault, a quien denuncia públicamente de haber cometido supuestamente actos sexuales con infantes depauperados sobre las lápidas de un cementerio bajo la cómplice luz de la Luna, durante su visita a Túnez, allá por el año de 1969. Con la honradez de su palabra y firme juramento como únicas pruebas, amén de la “agravante” que supone la *Carta abierta a la Comisión de revisión del código penal para la revisión de ciertos textos que rigen las relaciones entre adultos y menores* suscrita en 1977 por el filósofo francés y varias decenas de otras figuras públicas, Sorman parecía empeñado en sepultar, casi de manera incidental, la reputación de alguien

fenecido treinta y siete años atrás —no obstante que aquél hubo defendido con magnanimidad la pertinencia de algunos textos escritos por el infamado en cuestión¹.

A pesar de que todo ha quedado como un mero rumor, desmentido por las remembranzas testimoniales de unos —aunque todavía suene como un hecho irrefutable a opinión de otros—, no deja de ser llamativa esta reciente invectiva que coincide con un inusitado auge de las perspectivas foucaultianas. Y es que nuestras sociedades alcanzaron un punto de inflexión en lo respectivo a los aparatos de vigilancia y seguridad desplegados por la gubernamentalidad en sus formas contemporáneas, por lo cual, la herencia de nuestro filósofo se ha vuelto, si cabe, más pertinente. Sin embargo, más que una simplificada e inmediata asociación con el «panóptico» de Bentham o la indiscriminada utilización de sus conceptos para demostrar que ya estamos viviendo dentro de las páginas de *1984*, las aportaciones teóricas y metodológicas de Michel Foucault merecen una aproximación crítica que permitan adaptarlas a nuevas dimensiones de una realidad que él no alcanzó a conocer en persona pero que sí intuyó con cierta clarividencia.

Por tal motivo, la presente investigación tuvo como propósito integrar su «arqueología», junto con sus análisis respecto a la gubernamentalidad, al estudio de los procesos de subjetivación en el marco de acontecimientos económicos y políticos en México; pero con la novedad de que acaso sean ciertos enunciados fílmicos las superficies donde uno de los «diagramas» característicos de la época neoliberal adquiere inteligibilidad. Intenté con ello aportar una mirada singular a la Psicología Social, aunque sé bien lo mucho que queda por delante para seguir contribuyendo a un saber que no tendría por qué restringirse a los horizontes epistemológicos que

1 Léase “Les messes noires de Michel Foucault, le bullshit de Guy Sorman” en *Lundimatin*, núm. 282, abril, 2021. En línea: <https://lundi.am/Les-messes-noires-de-Michel-Foucault-le-bullshit-de-Guy-Sorman>

suponen ser los únicos y exclusivos por los que debiera indagarse dentro de los espacios institucionales dedicados a su enseñanza y enriquecimiento.

Entonces, tal como se pudo apreciar en los apartados pertinentes, el análisis de los enunciados busca descubrir cuáles son las instancias de su emergencia para después preguntarse por qué en éstas y no en otras distintas. Para tal fin, primero se necesita delimitar un *corpus* coherente. En este caso se utilizaron dos enunciados deliberadamente similares cuya temporalidad los separa varias décadas entre sí: *El gran calavera* de 1949 y *Nosotros los nobles* de 2013. En primera instancia, con la intención de exhibir sus singularidades de enunciación histórica, pero también las semejanzas que supone la reactivación del primero con respecto al segundo. Cada uno de estos dos enunciados comporta una relación específica con su época y, así mismo, con la industria cinematográfica y sus correspondientes vinculaciones con lo que por entonces representaba la noción de Estado en nuestro país durante sus respectivos años.

Ahora bien, si la elección de tales obras cinematográficas pudo acaso parecer tendenciosa a primera vista —por el hecho de que tienen ya inscritas proposiciones sobre el trabajo, el dinero y la familia—, es porque toda delimitación, es decir, todo corte descriptivo implicado en la labor investigativa supone un sesgo que es tan artificial como la propia homogeneidad que va adquiriendo una formación discursiva a través del tiempo, merced de sus entrecruzamientos con el poder. De tal suerte, si se ha conseguido determinar “los focos de poder que conciernen a una cuestión”, entonces, y sólo entonces, es posible “formar el *corpus* de las palabras, de las frases, de las proposiciones y de los actos de habla correspondientes” (Deleuze, 2013: 75). Así, hubo necesidad de hallar dichos nodos que atravesasen no solamente los discursos efectivos sino las prácticas en las que estos últimos quedan imbuidos en un haz de decibilidad y visibilidad.

A partir de lo dicho, se vio cómo determinada noción de Estado conviene al ocultamiento de estrategias desplegadas por la gubernamentalidad, cuyo objetivo sería la gestión de las heterogeneidades que conforman una población. Objeto mensurable que, sin embargo, requiere de una distribución reticular cada vez más concentrada que alcance el “cedazo” más fino de los cuerpos individuales y, por ende, de la constitución de subjetividades proyectadas con antelación para los fines de un proyecto totalizador. La primera estratificación sería la «familia», pero en su calidad de «suplemento disciplinario», o sea, de ejercicios de fuerza descentralizados con fines normativos, no son capaces por sí mismos de concertar los movimientos requeridos para la formalización de conductas y comportamientos predecibles. Por tal razón, la «clase media» aparecería como uno de los diagramas que operan como mediadores entre las familias y el orden social que propicia la formación discursiva nominada reflexivamente como «neoliberalismo».

De acuerdo con lo sugerido, el acontecimiento cinematográfico, a manera de dispositivo, sería la conjunción representativa y momentánea de lo decible con lo visible, y que compone la formación histórica en que se produjo el registro audiovisual. El hecho mismo de que el filme sea la confrontación diferida de un enunciatario con un enunciado —no con un enunciador inmediatamente reconocible—, permite, por un lado, que el espectador se arroge una posición de sujeto respecto de la «enunciación antropoide» con la que interactúa en términos imaginarios y, por otro lado, que quede soterrada toda una serie de entramados de fuerzas que conectan una expresión artística con todo un aparato complejo de instituciones en las que tanto los procesos económicos como los sucesos políticos se encuentran incluidos, debido a que en el quehacer cinematográfico las concesiones de una figura potencial del Estado siempre estarán involucradas.

Entonces, si convenimos en que el «diagrama» de la clase media *dentro* del estrato neoliberal es un «no-lugar», es simplemente porque las prácticas a las que propenden los individuos que se asumen como integrantes de aquélla carecen de un espacio tangiblemente circunscrito o de una locación definida; en otras palabras, no existiría un desplazamiento rutinario de los cuerpos dentro de un área organizada mediante códigos estrictos —verbigracia, el patio central de una secundaria pública cada lunes por la mañana—, porque este tipo de diagrama no depende (exclusivamente) de la disciplina, antes bien participará de «dispositivos de seguridad» donde la libertad sin aparentes restricciones se vuelve un componente indispensable para su adecuado despliegue. De ahí que no se formalicen las sustantividades de manera tan rígida como en los dispositivos de control más férreos, como dicta la noción clásica de Estado.

Así pues, en un orden social dentro del cual el valor económico subordina a todos los demás, de modo que incluso la libertad positiva —como procuraba mostrar Isaiah Berlin— sea intercambiable con otra clase de experiencias o estados de aquiescencia, no es difícil imaginar que el deseo de los individuos se astringa a un mero deseo de *status*, mediante el que se establecerán como valores superlativos aquellos que tengan como objetivo ulterior desarrollar la propia personalidad —la del individuo— como si de una empresa lucrativa se tratara. Por ello, la regularidad de ciertos enunciados relacionados con el dinero, la administración racional del mismo dentro de la familia, el aumento de la riqueza individual, así como la apropiación de distintivos materiales y simbólicos que afiancen esa imagen de prosperidad, constituirán ese *a priori* histórico que, a su vez, nos revelará el *corpus* idóneo de frases y proposiciones a extraer.

Es así que el acontecimiento fílmico se presentará como una superficie de visibilidad donde ciertos enunciados manifestarán las líneas de fuerza que articulan: **a)** el poder de la

gubernamentalidad sobre una clase media tan amplia cuan indeterminada, integrada a su vez por múltiples familias, hasta llegar al individuo como el átomo indivisible que conforma la población; **b)** la producción cinematográfica como un elemento indisociable de la gubernamentalidad, por cuanto los procesos institucionalizados que apoyan, conceden y homologan este tipo de obras culturales imponen —incluso inconscientemente— las numerosas «censuras» de las que hablaba Christian Metz; **c)** el efecto de las fuerzas ejercidas por las familias sobre las conductas y aspiraciones sociales que, por su parte, se conectan con la formación discursiva preponderante en la vida política de los mexicanos (el neoliberalismo) y la posición económica por antonomasia, aunque solamente fuere como un horizonte (clase media).

Digamos, pues, que el acontecimiento cinematográfico es la dimensión de inmanencia donde la «clase media» —es decir, el «diagrama», la «máquina abstracta» como también lo llama Deleuze (1987)— se torna inteligible en toda su potencialidad simbólica e imaginaria: con sus referenciales en el plano de «lo Verosímil» y sus límites en el plano de la «hipérbole satírica», que reflejan conjuntamente un espectro de lo posible y de lo imposible, de lo creíble y lo increíble. Porque es en el acontecimiento fílmico, en tanto dispositivo, donde se efectúa la actualización de las relaciones de fuerzas ejercidas por la gubernamentalidad en forma de disyunción, por cuanto “todo dispositivo es un caldo que mezcla visibles y enunciables” (65). Lo que es más, cuando se dice que una tecnología —como el cinematógrafo— es humana antes que material, social antes que técnica, es porque a la postre ésta desarrollará progresivamente sus efectos en todo el campo social, “pero para que sea posible es necesario que los instrumentos, es necesario que las máquinas materiales hayan sido primero seleccionadas por un diagrama, asumidas por agenciamientos” (66), mismos que habrán de extenderse desde lo local a lo global.

Lo anterior significa que la industria cinematográfica, entendida desde la racionalidad del Mercado antes que de la sola intención expresiva, queda confiscada por agenciamientos singulares, mediante los cuales aquélla cumplirá un propósito imbricado con el poder ejercido por los múltiples organismos institucionales, mismos que irán dejando su huella a lo largo de un proceso en el que habrán de actualizarse diversos campos de inmanencia particulares, donde las relaciones de fuerza operarán directamente a guisa de formas y funciones constrictivas. Uno de tales «agenciamientos diagramáticos» será el de crear una composición audiovisual en el plano de la ficción, que sirva de espectro representacional a una dimensión carente de entidad pero no de identidad —por lo menos como el potencial pasaje que va de la pura abstracción categorial a una realidad que oscila entre la caricaturización y la verosimilitud figurativas.

Dicho todo lo anterior, si una época se caracteriza por la implementación de un sistema político y económico que apele a la construcción de un «yo» determinado, merced de un *ethos* que preconice nociones impermeables de «individuo» antes que prácticas que alienten la intersubjetividad que se suscita en los umbrales de lo social, es fácilmente deducible que los intereses impelidos por el deseo formarán parte de un proceso de subjetivación que de ningún modo es espontáneo, puesto que, por un lado, “la producción deseante necesita ser inducida a partir de la representación, necesita ser descubierta a lo largo de sus puntos de fuga” (Deleuze y Guattari, 1985: 325), mientras que, por el otro, la relación de aquel «yo» consigo mismo

no seguirá siendo la zona reservada y replegada del hombre libre, independiente de todo «sistema institucional y social». La relación consigo mismo será incluida en las relaciones de poder, en las relaciones de saber. Se reintegrará en esos sistemas de los que inicialmente había derivado. El individuo interior es codificado, recodificado en un

saber «moral», y sobre todo deviene lo que está en juego en el poder, es diagramatizado [...] la subjetivación del hombre libre se transforma en sujeción: por un lado, la «sumisión al otro mediante el control y la dependencia», con todos los procesos de individuación y de modulación que el poder instaura, apoyándose en la vida cotidiana y en la interioridad de los que él llamará sus sujetos; por otro lado, «el apego (de cada uno) a su propia identidad mediante la conciencia y el conocimiento de sí», con todas las técnicas de las ciencias morales y de las ciencias humanas que constituirán un saber del sujeto (Deleuze, 1987: 135).

De ahí que uno de los «diagramas» propios del estrato neoliberal —la «clase media»—, a la vez que se presenta como una representación inductiva del deseo mediante la superficie de visibilidad-decibilidad que es el acontecimiento cinematográfico, se nos manifieste también, y precisamente por eso mismo, como ese lienzo cartografiado sobre el cual se ilustra sin tapujos la configuración de esas líneas vectoriales que tensa la gubernamentalidad sobre los sujetos (sobre sus cuerpos, sus intereses, su ética) quienes se encuentran inmersos en semejantes pliegues.

Esto se puede ver reflejado de manera notable en la intervención realizada. Quiero decir que habiendo puesto de relieve cómo las formaciones discursivas operaban en un ámbito de exterioridad que superaba sus correspondientes pretensiones de unidad —y hasta me atrevería a decir, de «perseidad»— fue posible distinguir el poder que las interconectaba. Así, aunque el neoliberalismo pareciera limitarse a procesos de índole económica en contextos de estatización inversa, y la industria cinematográfica nacional se antoja como un modo de producción cultural que incumbe ora a la creatividad artística ora a objetivos mercadotécnicos tendientes al entretenimiento intrascendente, tras un análisis «arqueológico» minucioso se deja entrever cómo

ambas formaciones responden a una misma disposición de estrategias ejecutadas por la gubernamentalidad en México a partir de la década de los ochentas.

Con ello en mente, las entrevistas y reuniones con los participantes de mi intervención fueron piezas fundamentales para ir estableciendo los distintos niveles de formalización en el complejo proceso que va de la producción cinematográfica hasta el consumo de los filmes por parte de cualquier espectador que tenga los medios de acceso a éstos. En ese sentido, la conversación con los «expertos» me permitió observar no hechos objetivos acerca de cómo se desarrolla verdaderamente el quehacer cinematográfico en México sino, en todo caso, una respectiva posición de sujeto en cuanto a una noción de Estado, el alcance de los financiamientos oficiales y los límites impuestos a la creatividad artística. Así, las enunciaciones en esa etapa de la intervención mostrarían ciertas articulaciones de las líneas de fuerza que la gubernamentalidad extiende desde una de las instancias de exterioridad que comprenden el enunciado fílmico.

Es así que, por ejemplo, se torna manifiesto qué tipo de noción respecto al Estado asumen los sujetos parlantes desde su correspondiente emplazamiento institucional, a partir, claro está, de su vínculo con las formaciones discursivas que representan un saber estructurado dentro de un campo virtualmente delimitado, pretendidamente estable en términos históricos, aunque algo difuso en lo que atañe a las funciones sociales de quienes detentan dichos conocimientos teóricos y técnicos. De tal modo, se sugiere que el Estado fungiría como un aparato regulador centralizado de la producción cinematográfica en el país —y de una determinada forma de expresión, valga agregar—, ya sea por la concesión de recursos públicos para el financiamiento de obras audiovisuales, ya por la vigencia de procedimientos estatuidos con el afán de impulsar intereses

que favorecen la reproducción de lo que se supone encarnaría una determinada situación económica, política y social, que quedará impresa en varias representaciones culturales.

Y no se trata sólo de resaltar una consabida relación entre condiciones materiales y la efectiva difusión de ideas con fines estéticos, sino de evidenciar cuán imprescindibles siguen siendo los mecanismos estatales para los involucrados en la industria cinematográfica, lo cual propone una dimensión de exterioridad donde el ejercicio de poder reviste de forma complementaria a los enunciados fílmicos: antes, durante y al final del proceso creativo. Cabe enfatizar, además, la intuitiva asociación que continúa responsabilizando al Estado como el principal encargado de fomentar la verdadera cultura, es decir, más allá de un entretenimiento cuyo único objetivo sea la retribución del capital invertido. Sin embargo, también se insinúa que el Estado es susceptible de adoptar medidas empresariales que excedan el valor patrimonial de la nación, por cuanto que la industria cinematográfica mexicana no ha sido impermeable a la influencia neoliberal de ganancia, rentabilidad y crecimiento en términos mercantiles.

Quiero decir con todo lo anterior que si el «cine de argumento» —o «cine narrativo», como lo nomina una de las entrevistadas— servía como instrumento de estatización para el mito fundacional, en la medida que industria cinematográfica y aquel proyecto de nación construido tras la Revolución crecieron como instituciones paralelas que se nutrían mutuamente, para la década de los ochenta, la modificación tanto en el consumo de filmes como en la manera de producirlos, propició que la estrategia discursiva se enfocara menos en generar una identidad basada en una imagen estereotipada (casi inmutable) de una población (casi) perfectamente segmentada, para, eventualmente, centrarse en la constitución de un individuo cuyas acciones lo

definen bajo el amparo de un *ethos* que busca la personalísima distinción y el ascenso social, como una meta asequible a cualquiera que sepa confeccionarse un «yo» a la usanza de la época.

No obstante, no perdamos de vista que los procesos de subjetivación, como ya se expuso con anterioridad, no operan tan sencillamente como representar un modelo ideal de conducta frente al espectador, puesto que las imágenes proyectadas insisten en el estereotipo, sobre todo tratándose de filmes cómicos y satíricos. Antes bien, las entrevistas con los «expertos» exhiben que hay una injerencia fáctica por parte de las instituciones que conforman las herramientas de la gubernamentalidad, ante lo cual se demuestra cómo las convenciones de «lo Verosímil», y por tanto de lo que es útil para la continuidad del neoliberalismo, responden a un haz de enunciados y acontecimientos de diversa índole que prescriben desde un inicio lo que es dable ver y decir en una pantalla. Aun más cuando la labor cinematográfica está, hasta cierto punto, bastante restringida para quienes carecen del apoyo presupuestario suficiente.

Baste notar, por otro lado, que persiste la cualidad educadora y formativa del cine para muchos de los involucrados en esta actividad cultural, incluso si en paralelo abunda la idea de que en los filmes actuales no existen representaciones congruentes con la realidad que vive nuestro país. Sea como fuere, el pensamiento de que las obras cinematográficas son el resultado de una visión autoral —entiéndase como una posición subjetiva en el ámbito individual—, así mismo, conlleva la asunción casi irrefutable de que es posible sortear, bien que mal, las múltiples «censuras institucionales», que no son sino la expresión singular de ciertas relaciones de fuerzas que van de aparatos disciplinarios (centros de profesionalización y especialización, convocatorias para la obtención de patrocinios, fases para la comercialización, etcétera) hasta los dispositivos de

seguridad mediante los cuales la libertad creativa no se pone para nada en duda, merced de la supuestamente irrevocable atribución entre enunciado y sujeto de la enunciación.

Ahora bien, en cuanto al dispositivo que supone el acontecimiento cinematográfico, es decir, la disposición que se ejecuta al confrontar el enunciado fílmico con el enunciatario implícito, se produce el reconocimiento de ciertas fuerzas implementadas sobre la población, a condición de que se desmonte la unidad (artificial) que de suyo se atribuye al filme como expresión directa de un único enunciadador: el director, el guionista o una síntesis de ambas *voces*. Tal proceso adquiere inteligibilidad gracias a la representación de la «familia mexicana», que aparece como un campo de inmanencia —delineado en su dimensión paradigmática, genérica, esquemática— que, a su vez, remitirá a todo un entramado de espacios externos al discurso audiovisual. En ese sentido, esta recreación *universal* de la familia vendría a ser el último bastión de verosimilitud ficcional que no suele hallar tanta resistencia a la identificación imaginaria durante ese proceso receptivo bautizado por Coleridge como “*willing suspension of disbelief*”.

Así, ante la escisión deliberada del enunciado fílmico en segmentos donde el espectador cobra consciencia de su posición como sujeto, es posible resaltar los espacios adyacentes, colaterales y complementarios que entrelazan a las palabras e imágenes con el condigno pliegue histórico de decibles y visibles estructurado merced de cierta violencia, misma que atraviesa las familias y al individuo a manera de un saber formalizado. Prueba de ello son las enunciaciones que se presentaron en la etapa final de mi intervención; de ahí que el posicionamiento en el que se emplazaron los sujetos parlantes no fuera con miras a juzgar la calidad de los filmes expuestos —como tal vez lo habría hecho un experto en el «lenguaje cinematográfico»—, sino orientado a cuestionarse cómo tal *corpus* de enunciados los apelaba, los atravesaba e implicaba.

Y es que cuando los enunciados se *abren* a sus respectivos campos de inmanencia, en consecuencia es dable revelar plenamente ese «diagrama» de fuerzas, sus nudos, sus tensores, así como la violencia asociada a dicha disposición de líneas extendidas allende las formaciones discursivas, las cuales engarzan posiciones de sujeto, objetos, conceptos, pautas sociales, procesos económicos y acontecimientos políticos, fundidos todos en una *episteme* instituida desde múltiples ángulos. De tal suerte, los sujetos parlantes remitieron en sus intervenciones a enunciados reproductores de imperativos emanados de la ética neoliberal, pasando siempre por la deontología familiar que a cada quien se le hubo inculcado. Lo cual demuestra los nexos ocultos a simple vista que un enunciado (fílmico) puede guardar con otros enunciados a distintos niveles.

Tómese en cuenta, por otro lado, que llegado el momento de abrir los enunciados a sus espacios de exterioridad, se puede generar colectividad, crítica y, si se quiere, hasta consciencia de clase. En otras palabras, la organización de frases, proposiciones e imágenes imbuida en algunos enunciados fílmicos, es precisamente lo que permite dejar expuesta la estrategia reticular del poder ejercido por la gubernamentalidad, debido que, como se ha repetido una y otra vez, no hace falta una exégesis particular que desentierre un sentido oculto en el régimen de decibilidad, antes bien sólo se requiere un «corte» selectivo que desestabilice la pretendida unidad de la que se supone gozan las formaciones discursivas, con la finalidad de verificar los modos por los cuales el poder dispuso los focos de dispersión y continuidad con los que un enunciado produce una positividad y, a la postre, un determinado proceso de subjetivación.

Finalmente, lo tratado hasta este punto, muestra que ninguna subjetividad se encuentra cerrada, estática, sin posibilidades de transformación, puesto que cuando se pone en juego actos de intersubjetividad —como el verdadero diálogo, por ejemplo— el sujeto es capaz de vislumbrar

por fuera de ese «deseo de *status*» que conduce a la reiteración de prácticas divisorias, individualizantes. Así, las condiciones que perpetúan una sujeción institucional pueden ser abolidas a partir de la imaginación, o mejor dicho, a partir de nuevas y distintas perspectivas acerca del «yo» y del «otro». Por tal motivo, la propuesta metodológica aquí presentada es susceptible de aplicarse en otros filmes, siempre que se preste atención minuciosa a los enunciados a analizar, así como a los elementos históricos que rodean su enunciación en un período determinado. Queda todavía revisar exhaustivamente cómo la **Psicología Social** puede beneficiarse con este tipo de estudios, pero sirva esta humilde investigación como un **discreto parteaguas** que abra el camino para dichos fines.

BIBLIOGRAFÍA

- Adamovsky, Ezequiel (2013), “«Clase media»: reflexiones sobre los (malos) usos académicos de una categoría” en *Nueva Sociedad*, núm. 274, septiembre-octubre, pp. 38-49.
- Anduiza, Virgilio (1984), *Legislación cinematográfica mexicana*, México, UNAM.
- Berlin, Isaiah (1988), *Cuatro ensayos sobre la libertad*, Madrid, Alianza.
- Berlin, Isaiah (2009), *El estudio adecuado de la humanidad*, Mexico D.F., FCE.
- Cárdenas, Juan David (2013), “Dispositivo cinematográfico, historia e ideología”, *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, Vol.8 , Núm 2, Julio – Diciembre, pp. 49-63
- Deleuze, Gilles (1987), *Foucault*, Barcelona, Paidós.

- Deleuze, Gilles (2013), *El saber: Curso sobre Foucault*, Buenos Aires, Cactus.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix (1985), *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*, Barcelona, Paidós.
- Donzelot, Jacques (1998). *La policía de las familias: familia, sociedad y poder*, Buenos Aires, Nueva Vision
- Foucault, Michel (1979), *La arqueología del saber*, México, Siglo XXI.
- Foucault, Michel (1997), “Los espacios otros” en *Astrágalo: Cultura de la Arquitectura y la Ciudad*, núm. 7, pp. 83-91.
- Foucault, Michel (2002), *Vigilar y castigar*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Foucault, Michel, (2005), *El orden del discurso*, Buenos Aires, Tusquets.
- Foucault, Michel (2006), *Seguridad, territorio y población*, Buenos Aires, FCE.
- Foucault, Michel (2007), *Historia de la sexualidad. 1- La voluntad de saber*, México, Siglo XXI.
- García Riera, Emilio (1985). “Cine mexicano: situación actual y prespectivas” en *Revista Dicine*, núm. 12.
- González Pérez, Marco Antonio (2017), “La familia mexicana: su trayectoria hasta la posmodernidad. Crisis y cambio social” en *Psicología Iberoamericana*, vol. 25, núm. 1, pp. 21-29.
- Hener, Alejandro (2007), “Sobre la clase media –desde la clase media: dualidades entre los términos teóricos y el lenguaje de los actores” en *IV Jornadas de Jóvenes Investigadores, Eje analítico problemático*, núm. 9, Facultad de Ciencias Sociales, UBA, pp. 1-10.
- Laval, Christian y Dardot, Pierre (2013). *La nueva razón del mundo*, Barcelona, Gedisa.
- Leon, Eduardo Alberto (2018), “Gilles Deleuze: hacia una etica inmanente del deseo” en *Revista Filosofía UIS*, vol. 17, núm. 2, julio-diciembre, pp. 194-207.
- Loaeza, Soledad (1983), “El papel político de las clases medias en el México contemporáneo” en vol. 45, núm. 2, pp. 407-439.
- Lourau, René (1980), *El Estado y el Inconsciente*, Barcelona, Kairós.
- Marbán, Vicente (2013). “El grupo de discusión” en *Prácticas cualitativas de investigación social*, Universidad de Alcalá (UAH), Madrid.
- Marina, Jose Antonio (2009), *Las arquitecturas del deseo. Una investigación sobre los placeres del espíritu*, Barcelona, Anagrama.
- Martínez Herranz, Amparo (2003), “El gran calavera y la integración de Luis Buñuel en la industria del cine mexicano” en *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*.
- Mendieta y Núñez, Lucio (1955), “La clase media en México” en *Revista Mexicana de Sociología*, vol. 17, núm. 2, pp. 517-531.
- Metz, Christian (1972), “El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil?” en *Lo Verosímil*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.

- Metz, Christian (1993), “La enunciación impersonal o la perspectiva del filme” en *Semiosis*, núm. 30-31, enero-diciembre, pp. 53-80.
- Millán Hernández, María Angelica (2004), *Investigación del factor que influye en la temática de producción del cine mexicano contemporáneo*, tesis de licenciatura en Ciencias de la Comunicación, Universidad de las Américas Puebla.
- Mitry, Jean (1986), *Estética y psicología del cine 1. Las estructuras*, Madrid, Siglo XXI.
- Pascual Gutiérrez, Iris (2015), “El cine comercial de ficción como vehículo de discursos oficiales en México (1946-1952). Industria, público y géneros principales” en *Collectivus. Revista de Ciencias Sociales*, vol. 2, núm. 2, pp. 30-54.
- Pérez Montfort, Ricardo (2015), “Nacionalismo y regionalismo en el cine Mexicano 1930-1960” en *Revista Chilena de Antropología Visual*, núm. 25, pp.17-29.
- Pérez-Sánchez, Rolando & Viquez-Calderón, David. (2010). “Los grupos de discusión como metodología adecuada para estudiar las cogniciones sociales” en *Actualidades en psicología*, núm. 23, vol. 24, pp. 87-101.
- Prósperi, Germán Osvaldo (2018), “La noción de esquema en la filosofía de Michel Foucault. Hacia una ontología de la imaginación” en *AGORA*, núm. 37/2, pp. 215-235.
- Reguillo, Rossana (2000). “Anclajes y mediaciones de sentido. Lo subjetivo y el orden del discurso: un debate cualitativo”, en *Revista de la Universidad de Guadalajara*, núm. 17, invierno.
- Reyes, Aurelio de los (1987), *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, México, Trillas.
- Rodríguez Alba, Jaime (2018), “La ética como subversión del discurso neoliberal” en *La lógica neoliberal y su impacto en el Estado mexicano: un enfoque multidisciplinario*, Chiapas, Fray Bartolomé de las Casas A.C.
- Vázquez Mantecón, Álvaro (2013), “Cine y propaganda durante el cardenismo” en *Historia y Grafía*, núm. 39, julio-diciembre, pp. 86-101.
- Vidal Bonifaz, Rosario (2007). “Los inicios del cine sonoro la creación de nuevas empresas filmicas en México (1928-1931)” en *Revista del Centro de Investigación Universidad La Salle*, vol. 8, núm. 29, pp.17-28.
- Woolf, Virginia (2016), *Un cuarto propio*, México, Debolsillo.