laFuga

El proceso de producción del film

Por Jean-Paul Fargier

Tags | **Cine político | Efecto cinematográfico | Ideología | Crítica | Francia**

Por práctica en general entenderemos todo proceso de transformación de una materia prima dada determinada en un producto determinado, transformación efectuada por un trabajo humano determinado, utilizando medios (de "producción") determinados. En toda práctica así concebida el momento (o el elemento) determinante del proceso no es la materia prima ni el producto, sino la práctica en sentido estricto: el momento mismo del trabajo de transformación, que pone en acción, dentro de una estructura específica, hombres, medios y un método técnico de utilización de los medios.

Louis Althusser

Así como es necesario establecer un corte entre ciencia e ideología ("La ciencia, tratando como material la interpelación ideológica, desplaza incesantemente la brecha que allí abre" – Badiou), es también necesario inscribir un corte entre ideología y texto.

Philippe Sollers

La varita crítica

Definir el film como producto, como lo hemos hecho [1] es, a la vez, designarlo, no ya como la obra de un creador, expresión de su genio y *reflejo* de su visión del mundo, sino como el efecto de una práctica, el término de un proceso (de producción). Con ello, se sale de la problemática idealista del sujeto y de aquella, no menos idealista, de la causalidad expresiva. Con ello, se entra en un nuevo espacio teórico, pues si el film no es ya considerado como la expresión (la traducción) de una subjetividad todopoderosa que crea las obras como Dios crea al mundo, un campo inédito de respuestas se abre a la pregunta fundamental de la cual procede el trabajo que hacemos en esta reseña. En su forma espontánea, nuestra pregunta puede formularse así: ¿quién o qué determina el sentido de un film? Darle una forma más teórica y aportarle respuestas no menos teóricas, será darle un contenido (finalmente) científico al *concepto* de film – objeto de nuestro trabajo.

Llegados a este punto de ruptura, no dejan de surgir los interrogantes. Éste, por ejemplo: desde el momento en que está establecido que el cineasta no puede ser llamado *autor* (es decir, causa única), ¿qué ocurre con la noción de reflejo en el discurso sobre el film? Y si se continúa empleando esta palabra, ¿de qué puede decirse, con razón, que es reflejo el film? Y si se deja de considerar el film como efecto de una causa única, ¿qué lugar le asigna el proceso de producción al cineasta? Para consolarlo de su "caída", ¿es posible discernirle, sin sonreír, el título de *trabajador*? Parece al menos que no se pudiera hacerlo, sin establecer de qué trabajo se puede esperar que él responda, sin marcar las diferencias que hay entre quienes efectivamente trabajan y aquellos que no trabajan. Desde que Marx expresó la distinción entre trabajo y no trabajo, no se puede emplear a la ligera el término de trabajador. Y no es leve este golpe de varita crítica que transforma en trabajadores a todos los autores de antaño. De Oury a Moullet pasando por Chabrol y Bergman: ¡de repente cuántos trabajadores! Pero cambiar su vocabulario no es por lo mismo ajustar el lugar real que el cineasta ocupa (positiva o negativamente) en el proceso de producción de "su" film.

Es el diseño de ese lugar lo que vamos a tratar de trazar lo más rigurosamente posible después de haber establecido el *esquema* del proceso en el cual aquel lugar se inserta.

Ventana, espejo, reflejo.

El discurso idealista acerca del film no designa al film como productor de un proceso (de producción). No lo concibe, sino como una relación simple a algo exterior del film: el mundo "exterior" de los seres y de las cosas y el mundo "interior" del individuo ("alma", sentimiento, psicología). Formula esta relación por tres metáforas que es necesario que describamos (redescribamos), pues es su crítica la que fundamenta el discurso materialista sobre el film [2].

La primera es la de la *ventana*.

Que el film sea llamado "ventana abierta al mundo" indica claramente que el problema del sentido está aquí resuelto en términos de *transparencia*. Y que el fin no tiene otro "algo exterior" sino el mundo (lo real concreto). El film es el mundo. Evidentemente se está allí: se mueve, habla, ama, muere. Nada parece interponerse entre lo real y el espectador. Más aún: la ventana tiene virtudes mágicas; hace ver mejor el mundo. Pero ese "mejor" ¿qué quiere decir? Nada distinto de ese famoso retorno a la *visión primera* "en el primer día de la creación". No se puede decir más precisamente que, en esta perspectiva, el fin del fin es un retorno a los orígenes, a las esencias ideales. Lo que el film deja ver –u oculta si es "malo" - es la esencia invisible. Esencia que es presencia de lo universal en lo particular; esencia eterna, no histórica. De este modo, las cosas mostradas serán juzgadas como *naturales* y los seres serán considerados vivos, sin que sea formulado otro criterio que el impresionismo vago de las referencias a idealidades invisibles.

¿Y el autor en todo esto? El idealismo lo define como lo particular en que lo universal se refleja: pintándose, el idealismo pinta al Hombre y al pintar el mundo, es a él a quien nos muestra (es decir, todavía al Hombre). Todos pueden verse en él. Dotado de una mirada genial, el autor es, entre el mundo y nosotros, un intermediario invisible. En el intercambio sutil y oscuro de la objetividad y de la subjetividad, también él termina por llegar a ser transparente.

La metáfora del *espejo* parece marcar un paso adelante. Pero al introducir un intermediario sólido y visible entre el mundo y el espectador, no disipa son embargo la ilusión fundamental: la impresión de realidad. Que haya un azogado en el vidrio de la ventana no hace sino cambiar la transparencia en duplicación. El film es percibido como un *doble del mundo*. Pero entre el mundo y su reflejo no hay diferencia cualitativa no es definido todavía como lectura del mundo.

Por el contrario, al nombrar al film como *reflejo* y definiendo ese reflejo como ideológico, se opera claramente la distinción fundamental entre lo real y las representaciones ideológicas que se puede tener de ellas. Se sitúa entonces el film del lado de las representaciones, de las imágenes y no del lado de lo real, concreto. La captación de lo real es aquí percibida no ya como una captación directa, sino como captación mediatizada. Pero la noción de reflejo aplicada al film sigue siendo equívoca en tanto que no se precisa que esas representaciones ideológicas son *representaciones históricamente ligadas a una clase*. Esta precisión es necesaria, pues el término de ideología, al pasar al lenguaje corriente, se ha depreciado al punto de no designar sino ideas inconscientes, mientras que lo "consciente" también forma parte de lo ideológico, pues la conciencia está determinada por el ser-de-clase. Para ser parte de un discurso marxista sobre el film, la noción de reflejo debe por consiguiente remitir a una definición precisa de lo que el film refleja realmente. En efecto, para el idealismo, también el film puede ser llamado reflejo: el film es el reflejo de la subjetividad de su autor. Hay pues aún aquí una *relación simple* entre un objeto (el film) y su causa (el autor).

El discurso marxista sobre el film comienza siempre por una crítica radical de esta noción (ideológica) de sujeto, por una definición de la subjetividad en términos de determinaciones históricas. Más adelante veremos cómo analiza Mao Tse Tung los componentes de un sujeto (que es también un "creador" artístico).

Pero si uno se queda ahí y se piensa haber definido así las determinaciones del sentido de un film, remitiendo a las determinaciones sociales y culturales de su autor, se queda uno en una concepción de la producción del film en términos de relación simple y no se hace sino trasladar la transparencia a otro nivel. Una práctica critica que se fundara sobre esa relación simple (film=autor determinado históricamente) puede, ciertamente, ser llamada progresista o avanzada, pero avanzada solamente en el espacio crítico donde no se ha tenido todavía en cuenta la especificidad del *proceso* de producción de film. Esta práctica – dominante hoy en el campo de la crítica marxista – consiste en una lectura del film al nivel de los personajes, de sus relaciones (consideradas, y es un progreso enorme respecto de

la crítica idealista, como relaciones sociales históricamente determinadas y no como relaciones psicológicas o dramáticas), del espacio geográfico y cultural (decorados, lugares) en el cual se mueven, así como del tiempo histórico en que inscribe su "existencia". En una perspectiva tal se podrá considerar por ejemplo *Ceremonia secreta* (Joseph Losey, 1968) [3] como la puesta en forma de la descomposición de la aristocracia, la captación de una clase y de su ideología en un momento preciso de su historia (la declinación); captación que no dejará de conectarse a otras operadas por el mismo autor en otros films. Este análisis, justo en sus resultados inmediatos (es verdad que es de la declinación de una clase de lo que se trata en el nivel de lo que puede llamarse el "contenido"), está, sin embargo, falseado, a nivel teórico por evadirse de la especificidad del cine. Y sus efectos pueden ser peligrosos, pues al decir que tal film saca a luz tal ideología, se arriesga absorberla en el nivel de su especificidad productiva (de sentido) como si aquel nivel no formara parte de la ideología que ese nivel hace visible. Temprano o tarde, se terminará entonces por reintroducir el vocabulario de la causalidad expresiva, situando el sentido fuera del proceso del film, preexistente a él. Se dirá entonces que el sentido está *interpretado* y no que es *producido* [4]

.

El reflejo índice de un proceso

Si lo exterior del reflejo no es separable del reflejo mismo, no le es preexistente. El reflejo es como una señal producida por ese "exterior" para indicarse a sí mismo. El reflejo así concebido cimenta una crítica científica, rompe decisivamente con una noción ideológica del reflejo como relación simple.

Aquí el reflejo es (y no es sino) el índice de un proceso.

Hay que citar esta conclusión que Jean-Louis Houdebine saca de una lectura de Hegel por Lenin [5] . Lectura que él examina desde el punto de vista de las relaciones entre estas dos palabras: reflejo y proceso.

"De una manera general puede decirse que la referencia de un "reflejo", en cualquier nivel en que se efectúe esta operación, señala indica siempre que existe una relación de articulación entre al menos dos sistemas de relaciones; la noción de *reflejo* funciona entonces como un índice (señal) de esa relación de articulación. Pero cuando se trata de pasar del estadio de simple referencia indicadora: de la relación al estadio en que esta relación será efectivamente *conocida* (y no solamente señalada)... sólo entonces el concepto de *proceso* se revela verdaderamente operatorio, es decir, capaz de producir el conocimiento de tal relación". Nosotros querríamos mostrar que *un film es* (y no es sino) *el reflejo de su proceso*. Pero ¿cómo se establece este proceso?

El concepto de estructura a dominante

Para definir el proceso de producción del film no podemos servirnos sino de conceptos producidos por el materialismo histórico; también debemos (y sobre todo a partir de cierto momento) recurrir a los conceptos del materialismo dialéctico y más particularmente a los de *estructura a dominante* y de *causalidad estructural*.

El materialismo histórico (cuyo objeto propio es el *concepto* de historia) no nos permite determinar que el punto de anclaje específico de un film en una formación social históricamente determinada, pues los films como los hombres, las sociedades o las ideas, no caen del cielo. Y hemos definido como ideológica la instancia de donde parte y adonde retorna el film [6] . Lo que ocurre entre esos dos puntos no puede ser pensado sino en términos de autonomía relativa, y para producir la figura conceptual del proceso de producción de film, debemos recurrir a los conceptos de la causalidad estructural, tales como han sido producidos por el materialismo dialéctico. Destaquemos desde ahora, para que no haya equívoco, que por *autonomía* entendemos *solamente* que no se puede reducir el proceso de producción del film a un proceso ideológico o a un proceso científico. Tampoco decimos que el materialismo dialéctico pueda tener por objeto el concepto de film. El materialismo dialéctico – ciencia de la "cientificidad" de las ciencias – tiene por objeto la producción de los conocimientos. Y a título de tal, puede ser (es) la referencia crítica para establecer las bases de un nuevo sistema (no digamos aún ciencia) de producción de conocimientos de un objeto que no ha sido todavía nunca estudiado científicamente: el film. Y primeramente, el materialismo dialéctico nos permite pasar del sistema de

la *causalidad expresiva* (causa única cuyo efecto no es sino un fenómeno) a la *causalidad estructural* (determinación y sobredeterminaciones) ligada al concepto de estructura a dominante.

Como todos nuestros lectores – y es realmente una lástima – no están forzosamente familiarizados con este concepto, vamos a comenzar por una definición de él y por exponer, lo más simplemente y lo menos sumariamente posible, el sistema conceptual que de él se desprende [7] .

El concepto de estructura a dominante fue producido por Louis Althusser [8] sobre una lectura del ensayo de Mao Tse Tung titulado "Sobre la contradicción" en *Obras Escogidas de Mao Tse-tung* (Ediciones en Lenguas Extranjeras, Pekin, 1968, Tomo I, pp. 333⊠370. Versión citada: *Oeuvres Choisies. Tome I.* Éditions de Pékin, 1967) Este ensayo fue escrito en 1937 y presentado bajo la forma de conferencia en la Escuela Militar y Política anti-japonesa.].

Se parte de la constatación de que un proceso no es nunca simple, es decir, que está siempre compuesto de varias contradicciones; se puede después constatar también que entre esas contradicciones hay una que es más importante que las otras, que juega *un rol mayor* que las otras en el desarrollo del proceso: es la *contradicción principal*. Al interior de cada contradicción (principal o secundaria) hay que distinguir un *aspecto principal de la contradicción* y un aspecto secundario. Un proceso así concebido es por consiguiente una totalidad compleja. Para definir según cuál principio de unidad se unen los diversos elementos de esta totalidad, se dirá que "*el todo complejo posee la unidad de una estructura articulada a dominante*" [9] .

Una estructura articulada a dominante está compuesta por diversas prácticas articuladas las unas por relación a las otras y de las cuales una domina a las otras. Aquí *dos observaciones*:

En primer lugar, se trata de una combinación y no de una combinatoria. Por combinación se designa la unidad de partes que no existen fuera de su ensamblaje (*assemblement*). Por ejemplo, en una formación social (estructura a dominante), el proletariado no existe sin la burguesía y viceversa; no existen, en tanto clases, sino en las relaciones de clases que fundamentan una sociedad. Dicho de otro modo, los elementos no pueden ser definidos en sí, sino siempre en su relación con otros elementos, en su diferencia. No hay definición sino diferencia.

Segunda observación. El concepto de *prácticas articuladas* es un concepto althusseriano que reteje aquel más tradicional -que Mao Tse Tung emplea en su ensayo- de *contradicciones.*

Ahora podemos definir los dos conceptos ligados al de estructura a dominante y explicitando el funcionamiento de la causalidad estructural: la dominación y la determinación en última instancia por la economía.

La *dominación* es lo que Mao Tse Tung llama la contradicción principal. Ella es esencial a la unidad del todo. La dominación (o acción de la dominante) es el rol de *determinación* que juega *la práctica principal* en relación con otras prácticas articuladas. Las define como secundarias. Las ordena, las jerarquiza. La dominación determina pues la forma del todo complejo. Pero, a su vez, ella es determinada. *La determinación en última instancia por la economía* se define por su efecto: el desplazamiento de la dominación. La determinación por la economía hace que tal o cuál otra parte (práctica, elemento) del todo es la que domina. Por ejemplo, en una *estructura social*, la determinación en última instancia por la economía se entiende en este sentido "que ella determina cuál de las instancias de la estructura social es la que ocupa el lugar determinante" [10] . Esta frase de Balibar requiere dos observaciones:

1. Él habla de *una* estructura a dominante bien precisa (una formación social) y no de la estructura a dominante en general;
2. Él designa – se lo habrá sin duda notado en la lectura, pero vale la pena

escribirlo – bajo la expresión "lugar determinante" lo que se nombró precedentemente: dominación. Es la ocasión de repetir que la dominación es simplemente el nombre de una acción *determinante* específica: la de la práctica principal.

Por último, se llama *sobredeterminación* a la acción determinante de las prácticas secundarias sobre el todo.

Dominación, sobredeterminación, determinación en última instancia: tales son los tres principios que constituyen la causalidad estructural.

Para que nuestra exposición, muy *elemental*, no sea sin embargo demasiado incompleta, es necesario hacer una última observación. En una estructura a dominante en la que entra un elemento económico, *no es siempre lo económico lo que domina* (el cual es la práctica principal). Por ejemplo, en una estructura social, la instancia económica no es siempre la instancia dominante. En una estructura social cuyo modo principal de producción económica es capitalista, es la economía la determinante y la dominante. Pero en una sociedad de base feudal, aunque la economía sigue siendo determinante en última instancia, es la ideología la que es dominante.

Tales desplazamientos de la contradicción principal (dominante) se observarán ciertamente en las distintas formas posibles del proceso de producción de film.

El film como estructura a dominante

Consideremos el proceso de producción de film como una estructura a dominante, es decir, como una combinación de diversas prácticas articuladas las unas en relación con las otras y de las cuales una domina a la otra. Planteado esto, aparece una serie de *preguntas.*

En el proceso de producción de film:

- ¿Cuáles son las prácticas articuladas?

- ¿Cuál es la práctica principal (la dominante o aun la contradicción principal)?

- ¿Cuál es el momento decisivo de esta práctica principal (o aspecto principal de la contradicción principal)?

- ¿Cómo se ejercen sobre el conjunto del proceso de sobredeterminación las prácticas secundarias?

- ¿Cómo se ejerce aquí por último la determinación en última instancia por la economía?

El solo hecho de que estas preguntas sean planteadas trastorna radicalmente el discurso sobre el film y constituye un espacio teórico de investigación que no puede ser sino extremadamente fecundo. Al comenzar a formular estas preguntas, no hacemos más que inaugurar una producción más importante de conocimientos acerca del film. Lo que equivale a decir que estas respuestas actuales no son ni completas ni definitivas y que ellas deberán ser sometidas a la crítica de otros ejes de investigación.He aquí entonces las respuestas que pensamos poder dar *hoy*.

- **Los elementos de la estructura**.

Recuento de las prácticas articuladas. El proceso de producción de film pone en juego tres formas distintas de práctica:

- *Una práctica económica*. En ésta es en la que se piensa automáticamente cuando se habla de producción de film (productor, presupuestos, etc.). En líneas generales, esa práctica cubre todas las operaciones financieras necesarias para la fabricación de un film: inversiones, empréstitos, créditos, aportes diversos del Estado, de la industria privada, etc. (cf. *Cinétique* 4, en la cual esta práctica es puesta en relación con las otras prácticas del proceso).
- *Un conjunto de prácticas técnicas*. Allí se encuentran todas las operaciones ópticas, mecánicas, físicas, químicas, necesarias para la fabricación del film Imágenes y sonidos son producidos y ensamblados en cierto orden (¿sentido?) por trabajadores de films, los técnicos. Trabajadores que pueden ser más o menos numerosos según la importancia de las operaciones requeridas.
- *Una práctica estética*
- **La práctica principal es la práctica estética**

Empleamos la palabra *estética* para calificar la práctica principal del proceso de producción de film aunque esta palabra esté actualmente contaminada por connotaciones idealistas de estetismo, porque es rigurosamente necesaria para la definición de nuestro proceso. A partir del momento en que nos

damos cuenta de que este proceso no es ni un proceso ideológico ni un proceso científico, vale la pena llamar al pan pan y al vino vino y al cine arte (al menos de aquel cine del cual intentamos producir aquí la teoría). Si el arte ha sido "sacralizado" por la burguesía en el mismo momento en que el arte se apartaba del culto religioso, si el cine a su vez ha sido "consagrado" (séptimo) arte con fin ideológico bien preciso, es en vano tratar de desacralizar el arte y el cine amasándolo en el lodo de la espontaneidad. La inepcia blasfematoria no hace aquí, como en otras partes, sino juntarse y reforzar la inepcia religiosa. Para subvertir ese estado de "sacralización", hay que hacer una sola cosa, que nos recordaba Philippe Sollers [11] : "poner a distancia lo sagrado", es decir, "leer la sintaxis de lo sagrado y explicarlo sobre la base materialista, en su realidad significante desplazada, fragmentaria, siempre mutilada". Pues "lo sagrado es una laguna del desciframiento". Para cerrar el camino a toda tentativa de retorno forzado de "aristas-cineastas" y otros sirvientes de la burguesía, descifremos pues lo que significa concretamente esta proposición: en el proceso de producción del film, *es la práctica estética la práctica principal*.

Y para comenzar, marquemos este proceso con el sello de sus *diferencias*.

"*El arte no es la ideología*. Es completamente imposible explicarlo por la relación homológica que sostendría con lo real histórico. El proceso estético descentra la relación especular o la ideología perpetúa su infinidad cerrada. El efecto estético es bastante imaginario: pero este imaginario no es el reflejo de lo real, puesto que es lo real de este reflejo".

"*El arte no es la ciencia*. El efecto estético no es un efecto de conocimiento. Sin embargo, en tanto que realización y denunciación diferenciante de la ideología, está estructuralmente más próxima a la ciencia que a la ideología. Produce la realidad imaginaria de aquello de cuya realidad-realidad se apropia la ciencia" [12] .

Conclusión para nuestro trabajo actual: el proceso de producción de un film no es un proceso ideológico; no es tampoco un proceso teórico. Lo que es producido no es un objeto ideológico (representación), ni un objeto teórico (un conocimiento). Es un objeto estético (cinematográfico: un film). El cine: campo de la Estética.

Este objeto no se da como reflejo de lo real (representación ideológica espontánea, estado de conciencia o sistema ideológico). Se da como *real de un reflejo*. Eso quiere decir que la imagen cinematográfica se da como verdad de un reflejo, prueba de esa verdad, reflejo *verdadero* en acto**.** Así, lo exterior del film no es lo real-concreto (el mundo); es lo concreto-imaginario. Partiendo de ese concreto-imaginario (las representaciones ideológicas), el film no las reconduce simplemente, perpetuamente; no las repite. Las *realiza*. Las da por verdaderas... o por falsas (es decir, por lo que ellas son: ideológicas).

El arte no es pues y no puede ser inocente: sea que sea el cómplice de las ideologías que formaliza ocultando que ella (no) sean justamente (sino) ideologías; sea que las denuncie como tales. Sucede lo mismo con el cine que con todas las otras artes. Pero en su caso particular, la operación de *descentramiento* es hecha más compleja por la especificidad misma del *efecto de cámara*.

Queda ahora por definir la práctica estética (cinematográfica) por los elementos que la componen. Dicho de otro modo, ¿cuál es la materia prima de esta práctica?, ¿cuáles son los medios de producción, según qué método determinado trabajan esos medios, y cuál es el producto terminado?

1. *La materia prima de la práctica estética es estética y no ideológica.*

Esto significa que nunca hay en la partida de un proceso estético elementos ideológicos en el sentido limitado y preciso del término. Atención: esto no contradice lo que se ha afirmado más arriba de que el arte (el film) es denunciación diferenciante de la ideología. Por el contrario, esto la repite -la afirmación- precisándola y afinándola.

Esta materia prima no son representaciones ideológicas tales como las estructuras de una "conciencia": ideas, nociones, "pensamientos", fantasmas de un "sujeto"; es un conjunto de *formas* estéticas. Pero tengamos cuidado: esas formas no caen del cielo; ellas son *históricamente producidas* a partir de los elementos ideológicos que acabamos de enumerar. A partir del momento en que esos elementos están *en* un film, esos elementos ideológicos no son ya tales como son "en la vida". No es

ya lo concreto-imaginario-ideológico; es lo concreto-imaginario-estético. En otras palabras: son formas estéticas.

Estas formas son históricamente *producidas* por la acción transformadora de "estructuras" o elementos estéticos generales que llamaremos [13] *generalidades estéticas*. Si designamos por (i) un elemento ideológico y por (E) una Generalidad Estética, podemos escribir esta fórmula de producción:

E (i) – e

La materia prima del proceso estético está compuesta por un conjunto de (e). Se ve claramente de dónde proviene esta materia prima: de la ideología. Pero se ve claramente también que ésta no es (ya) ideología simple. En un film, esos son por ejemplo los del libreto (estructuras del relato, cristalización de fantasmas, diálogos estereotipados – y *todos* los diálogos de film obedecen a estereotipos), del decorado, de cosas tales que están representadas en alguna manera, todo el contenido primero de las imágenes y los sonido, lo que se muestra, lo que se dice, lo que se actúa [14] .

Ya se comienza a comprender por qué una crítica de contenido es una crítica incompleta y limitada, que no puede ser concluyente. Es que esa crítica no alcanza el producto tal como es al término del proceso; no abraza sino la materia prima sin saber en qué se ha transformado ésta.

2. Los medios de producción de transformación son las generalidades estéticas y de trabajo.

- Las generalidades estéticas

No se puede definirlas mejor sino acercándoles *Generalidades II*. Ello es propio del rol que ellas juegan en el proceso de producción de conocimientos (ver nota 14). Es el trabajo de ellas sobre la materia prima (e) el que produce el film como objeto estético terminado.

(E) (e) - (film, por ejemplo)

Hay que primero destacar aquí, que las dos operaciones por (E) sobre (i) y sobre (e) no hacen en realidad sino una y que ellas no han sido separadas sino por la comodidad del análisis. Después hay que hacer notar que el producto-film es definido así, por ahora, haciendo abstracción de su valor económico de cambio.

Un conjunto bien determinado de Generalidades Estéticas, funcionando según un método regulado, constituye un MODO DE PRODUCCIÓN ESTÉTICO. "Un modo de producción estético no es en absoluto un arte, como la música o la pintura. Los modos de producción estéticos son transversales a la clasificación de las artes. *El espacio figurativo* cuya genealogía intenta establecer Francastel en "Pintura y Sociedad", es un modo de producción estético, no la pintura en general. Igualmente sin duda son modos de producción el sistema tonal, el sistema de la métrica del verso griego, el sistema de la subjetividad novelesca". (Alain Badiou, Op. Cit.).

Dicho de otro modo: *las Generalidades Estéticas están históricamente determinadas*. Pero no están determinadas de la misma manera que los sistemas ideológicos; viven más tiempo que éstos. Esta determinación debe ser pensada como autónoma en relación con las determinaciones de clases. Las Generalidades Estéticas se forman y se transforman en un nivel que no es *directamente* dependiente de la economía; un poco, sin duda, como se forman y se transforman los conocimientos en el nivel de lo Teórico. También hay que decir de los modos de producción estéticos lo que Stalin decía de la lengua: "La lengua, como medio de comunicación entre los hombres en la sociedad, sirve igualmente a todas las clases sociales y manifiesta a este respecto una especie de indiferencia por las clases. Pero los hombres, los diversos grupos sociales y las clases están lejos de ser indiferentes por la lengua" [15] . Y si nos acordamos de la famosa definición de Christian Metz: "*el cine es un lenguaje sin lengua*", se puede ver que esta definición es puesta en tela de juicio por la distinción de diversos modos de producción estéticos que atraviesan el arte cinematográfico. Diversos "lenguajes", una "lengua". Las comillas son necesarias para destacar bien el carácter metafórico de tal proposición.

Lo que explica la definición de Metz es que no había, hasta una fecha reciente (*Mediterráneo*, Jean-Daniel Pollet, 1963) [16] sino un solo modo de producción de film y que ese modo es tan masivamente dominante todavía, que muy pocos films han sido producidos en el otro modo. Y si antes de

Mediterráneo había otros films que se los puede ahora relacionar con este nuevo modo, no era entonces posible *verlos* (leerlos) fuera del modo dominante; no es siempre posible leerlos de otra manera y si no se ha comprendido la fuerza de ruptura (de "*corte*") de ese film. Un modo de producción estético tiene una historia que es la de la deformación y de la transformación de las Generalidades Estéticas que la componen. Todo trabajo científico sobre el cine (y en particular sobre la producción de la *significación*) debe pasar por allí, so pena de no ser sino ideológica, de dar a un sistema (un modo) el alibi científico de la generalidad. Escribir la historia del modo de producción estético (cinematográfico) dominante hoy día y que podemos calificar desde ahora de *idealista*, será ver cuáles lugares de los "corpus" tales como los firmados Eisenstein o Godard ocupan en la transformación (hasta la abolición) de la Generalidad principal de ese modo: la relación espacio-temporal.

¿Cómo se definen más precisamente uno y otro modo de producción estética cinematográfica?

El *antiguo* (que no tiene ganas de morir) se relaciona muy ciertamente con el espacio *figurativo* definido por Francastel en "Pintura y Sociedad" y en "La figura y el lugar", trabajos decisivos de los cuales tendremos que volver a hablar. Lo que funda este modo de producción es la reproducción del mundo según la perspectiva del 'quattrocento'. Las cámaras construidas actualmente puesto que están hechas para eso. Lo que especifica al film es el aproximar numerosas imágenes, el colocarlas una detrás de otras por el rodaje primero, luego por el montaje. Lo que especifica este modo de producción es *un* cierto tipo de *ajuste*: *el ajuste entre el espacio y el tiempo* "reales". Poco importa que el ajuste sea un ajuste directo entre dos imágenes que vengan de dos cámaras que hacen simultáneamente el rodaje de la escena como en la tele (y se podría preguntar qué necesidad obliga a rodar las emisiones con *varias* cámaras) o un ajuste según una elipse. Lo esencial es que haya y se de la ilusión de lo real (de lo real concreto). Se ajusta entre dos puertas, entre dos miradas, entre dos momentos de una duración pretendidamente real [17] . La ilusión fundamental que sitúa a este modo de producción estético como *idealista*, porque no distingue claramente los procesos estéticos imaginarios de los procesos reales [18] y como naturalista, por las mismas razones.

Por el contrario, se podría llamar *materialista* el nuevo modo fundado por *Mediterráneo*. Otro tipo de relación lo define: *la relación en la textura*. La textura no entendida en un sentido formalista. Esta palabra podría designar lo *concreto cinematográfico* (una diversidad de lo concreto-imaginario-estético). La relación no se hace en lo "real" ilusorio, sino en las formas en tanto que connotaciones culturales. Si no temiéramos que es fuera mal entendido, diríamos que la relación se hace en la ideología formal. La relación no apunta ya a ensamblar *tomas de vistas* ópticas sobre la naturaleza, de manera de encadenar los elementos de una historia, de un estado de "alma". Sino que mira a producir un sentido por yuxtaposición regulada de *puntos* (de vista). En lugar de desplazar el cuadro transparente delante de un objeto real (el mundo), lo invierte y adiciona los puntos desde donde se lo ve, de tal suerte que el sentido provenga de sus articulaciones. No trata de asomarse a la ventana para ver mejor; la relación opera sobre "cada primera visión errónea" la acción transformadora del montaje (cultural y no solamente técnico) para alcanzar el espacio de la segunda vista, "cosas vistas sin visión". En oposición al modo de transparencia se encuentra, pues, este nuevo modo de producción que es el de los injertos y las fusiones, de las articulaciones y las transformaciones.

- El trabajo (humano)

Es aquí que encontramos al cineasta, porque evidentemente los films no se hacen solos. Pero no lo encontramos como subjetividad creadora, sino como trabajo específico. Y esto es decisivo, aun en el campo de un discurso marxista sobre el film o sobre todo otro producto estético.

Hasta trabajos recientes (Althusser: "Notas sobre un teatro materialista"; Derrida: "*La escritura y la diferencia*", "*De la gramatología*"; el grupo Tel Quel: "Investigaciones sobre la noción de texto"), la crítica marxista no había hecho, en el mejor de los casos, sino afinar la noción de sujeto creador. Se definía al autor no por su genio personal, sino por sus determinaciones históricas. Este trabajo de afinamiento del lugar del sujeto culmina sin duda en la producción de Mao Tse Toung de cuatro conceptos destinados a dilucidar la relación del artista con su clase [19] . Se trata de:

- *El ser-de-clase*: es la clase a la cual pertenece el artista por nacimiento.

- *La posición-de-clase*: el artista progresista por ejemplo se atiene "s las posiciones de la clase obrera". Dicho de otro modo, se debe plantear según la "visión" de la clase obrera. "la posición es pues el espacio de las cuestiones" [20] . Pero se puede estar por una posición de clase sin que por ello la práctica teórica particular sea la de la clase. De allí que:

- *La actitud-de-clase*: es el espacio de las respuestas. "Es la colocación de la posición-de-clase en un problema particular" (Badiou).

- *El estudio-de-clase*: "los trabajadores literarios y artísticas deben aprender el arte de crear, eso es evidente; pero el marxismo leninismo es una ciencia que todos los revolucionarios deben estudiar; y los escritores y los artistas no hacen excepción" (Mao). Es pues "la estructura y los instrumentos de la teoría, en cuanto tienen a su cargo el producir la legitimación de la clase" (Badiou).

Por muy útiles que sean estos conceptos, no se debería hacer de ellos categorías absolutas, a riesgo de olvidar lo que históricamente ha determinado su producción (la de los artistas), a saber:

- Salvar lo que es valedero en las obras antiguas distinguiendo en ellas cuatro niveles de relación entre artista (obra) e ideología de clase. Lo que puede dar un resultado parecido a la recepción de Tolstoi por Lenin [21] . En el análisis de Lenin se tiene, en cierto modo, en el estado práctico" los conceptos formulados teóricamente por Mao. Se puede decir entonces: que el ser-de-clase de Tolstoi es el de un propietario terrateniente. Por su nacimiento, él se relaciona con el feudalismo; que su posición de clase es la del campesinado; que su actitud-de-clase es coherente con su posición-de-clase cuando critica el régimen terrateniente y, por el contrario, es coherente con su ser-de-clase cuando ataca al socialismo; que su cultura-de-clase es esencialmente burguesa.

- Incitar al estudio del marxismo y del leninismo a los artistas que han adherido a las fuerzas nacionalistas y revolucionarias chinas en lucha contra los japoneses

Estas observaciones hacen menos asombrosa la manera con que Mao Tse Tung resuelve por un "eso es evidente" el problema de la especificidad de la producción artística. Pues este problema no es evidente y falta normarlo a riesgo de caer en las peores desviaciones ideológicas. El estudio del marxismo-leninismo para un artista debe incluir *también* el estudio de su práctica productiva según el eje conceptual del materialismo (histórico y dialéctico). Hacer ese estudio obliga entonces a relativizar los conceptos de Mao Tse Tung precedentemente expuestos, pues ellos no son operativos sino en la medida misma en que no se tiene todavía en cuenta la especificidad del proceso de producción estética, no sería desde luego, sino porque ellos definen el lugar del artista en ese proceso como el de un sujeto (aun cuando detalla minuciosamente las determinaciones históricas de ese sujeto). [22] .

El estudio de la especificidad del proceso de producción estética lleva por el contrario a definir (el lugar del artista) al artista no como sujeto, sino como *trabajo*. Este trabajo define el momento decisivo (aspecto principal) de la práctica (contradicción principal). El artista (el cineasta) es eso y nada más que eso. El proceso de producción del film le asigna por consiguiente ese *lugar*, que es el lugar de la decisión; y esto, no en virtud de su genio o de su debilidad personal, sino de su capacidad de *trabajo*.

Tratemos de precisar en qué consiste este *trabajo* específico.

Más que una conciencia (estado ideológico) es una "ciencia". Este trabajo es una práctica, pero una práctica teórica, en cierta manera: una práctica con conocimiento de causa(s). La actividad "creadora" de producción de film no se ejerce ya al azar, sino conociendo el lugar, el rol, la articulación, el movimiento de cada elemento constitutivo del proceso. Control riguroso del desarrollo del proceso según el juego metódicamente regulado de la causalidad estructural, este trabajo produce entonces la transformación esperada de la materia prima en objeto estético. Este objeto producto (un film, en lo que nos concierne) se establece como *reflejo*. Como *reflejo del proceso*. Pues tal es el efecto, el único efecto, del trabajo: hacer visible, legible el proceso en el cual está comprendido. Se puede definir como *giro* (retournement) [23] la actividad transformadora del trabajo, precisando que este "giro" no es otra cosa sino la puesta en escena, a los ojos de todos aquellos que saben ver, de la complejidad regulada de las articulaciones del proceso. El trabajo actúa pues como un revelador. El trabajo es indisociable de la inscripción del trabajo.

Toda medalla tiene su reverso. Hay que admitir ahora que puede haber allí *no-trabajo*. Por desconocimiento, ignorancia, incapacidad teórica, interés económico, etc., el cineasta no ocupa el lugar específico que le corresponde; persiste en considerar sus estados de alma (sus fantasmas) como materia prima y última de "su" film: se encuentra entonces desplazado, *mal* colocado, en cualquier otra parte menos en su verdadero lugar: el trabajo decisivo. En todos esos casos en que él tiene falla en cuanto al trabajo, hay una *carencia*. Y carencia decisiva. Carencia que produce el film como máscara. *Máscara del proceso*. No hay un "giro" (retournement), sino una *diversión*: las miradas son invitadas a posarse en otra parte, en la bruma de las ilusiones y de los sueños: el "yo" del autor, por ejemplo.

Así es pues *la pareja trabajo/no-trabajo* lo que es decisivo para el sentido del film. Pues en definitiva, el sentido de un film se reduce a eso: hacer visible o enmascarar su proceso real, proceso definido por todas sus articulaciones, internas y externas; pues el film tiene un exterior. Y ese exterior no es el mundo, sino una lectura del mundo.

El trabajo en cuestión está directamente ligado a una actividad teórica que se manifiesta por las huellas, las marcas decisivas al interior del proceso estético. Produce el film como objeto estético – "científico" – en el sentido de que el film es (y se da como) saber exactamente sobre sí mismo. El no-trabajo, por el contrario, está ligado a una actividad ideológica al interior de un proceso estético. "Produce" film como objeto estético - "ideológico" – (en el sentido de que el film es no-saber sobre sí mismo, o saber erróneo.

- **Las prácticas sobredeterminantes**

Si la práctica estética es la práctica dominante, las otras prácticas son por eso mismo designadas como secundarias; y el rol de determinación que les es impartido es el de *sobredeterminación*. Sobredeterminación no significa super-determinación, sino muy sencillamente: determinación *sobre* una estructura ya determinada de manera decisiva.

La sobredeterminación de una estructura articulada a dominante consiste en la *reflexión* en la práctica dominante (contradicción principal) de las determinaciones operadas por las prácticas secundarias; determinaciones que pueden jugar un rol más o menos grande según los casos concretos. Es por el sesgo de las prácticas secundarias - se lo verá – que la determinación se ejerce en última instancia sobre el todo complejo que es el proceso de producción de film.

Por secundarias que sean las prácticas económicas y las prácticas técnicas en la obra en el proceso de producción de film, no son por eso indiferentes a la configuración general del producto terminado. Que el presupuesto sea de 30 000 francos o de cien mil dólares; que el dinero venga del Estado, de la industria privada o del mecenato, no es indiferente para el resultado final. Que se tenga una cámara de 16 o una de 35, un Nagra, un Perfecton o un simple Uher de aficionado; que se pueda disponer de una grúa o un riel de travelín de varios objetivos, etc., etc. Y todo ello modifica la producción del film. Lo mismo sucede con los problemas de actores.

En lo que concierne más particularmente a la *cámara*, se vio hasta qué punto éste podía modificar un modo de producción estético cinematográfico. O más bien – lo que era determinante – era el hecho de no pensar en esta determinación, de no verla, de seguir orando y montando como si no fuera una determinación (histórica), por consiguiente algo trans-formable. Se puede decir entonces que el nuevo modo de producción de film se desarrollará (y producirá films) en la medida en que sea reducidos los *impensados* del "antiguo" modo de producción estética (cinematográfica).

Hasta hoy, un solo film – *Octubre en Madrid* (Marcel Hanoun, 1964)– ha producido sobre la escena el juego de esos elementos sobredeterminantes. No había bastante dinero; dinero que provenía un poco de todas partes, a cuenta gotas; no estaba la actriz requerida; no había cámara sincro, etc. Lo que es destacable es que el film designa esos elementos como sobredeterminantes; pues al mismo tiempo el trabajo del cineasta es designado como determinante. Si esta indicación toma la forma desconcertante de la afirmación insistente del "Yo", es que el estado de la reflexión teórica sobre el cine en el momento en que el film se hizo no podía permitir otra forma. Pero hay que destacar que ese "Yo" no es el de un sujeto fantasmal, sino el de un "trabajador". Y el film se hace contra todo obstáculo, a pesar de todas las sobredeterminaciones económicas y técnicas, pues sólo que el trabajo del cineasta viniera a fallar podría impedir que el film sea un film. *Octubre en Madrid* fue realmente producido "con

conocimiento de causas". Es uno de los raros films que no oculta el trabajo, sino que lo constituye inscripción como reflejo.

- **La determinación en última instancia por la economía**

En la medida que hemos definido el proceso de producción de film como (relativamente) *autónomo*, es bastante difícil pensar en la determinación económica (en última instancia) sobre todo este complejo. Para ver cómo se ejerce aquí esta determinación, nos es necesario partir de algunas observaciones elementales. Anotemos en primer lugar que la economía que es determinante no es la *base económica* del film (que hemos definido solamente como sobredeterminación), sino la *práctica económica* en sentido estricto, es decir, la práctica que tiene por materia prima la naturaleza (hierro, madera, etc.) y tiene por productos terminados productos económicos, y cuyos medios de producción (fuerzas productivas) son hombres y máquinas. La especificación histórica de la relación de producción (hombres/máquinas) determinan relaciones sociales (clases definidas y jerarquizadas según la doble relación de propiedad y apropiación). Esas relaciones sociales determinan una formación social: estructura económica/superestructura jurídico-política/superestructura ideológica. La determinación económica en última instancia determina cuál de las instancias sociales domina a las otras. La economía feudal, por ejemplo, exige que la dominante sea la ideología (la religión más precisamente), mientras que la economía capitalista exige que sea lo económico; y la economía socialista que sea la política.

Un film no es producido fuera de una formación social aun cuando su proceso de producción se desarrolle según otras reglas de desarrollo que las que rigen el desarrollo de una formación social. La determinación en última instancia por la economía se va a ejercer sobre el proceso de producción de film por el relé de la estructura social en la cual es producido históricamente y va a funcionar como demanda y censura. Segú, por ejemplo que esta formación social esté dominada por la economía o por la política, el film será reclamado como objeto estético a efecto ideológico-económico o a efecto ideológico-político, pues, seguramente – se lo mostrara más adelante, el efecto del films se produce primero en la instancia ideológica. Así la determinación económica es la determinación del valor de uso. Según los casos, tendrá un valor de uso económico o un valor de uso político.

El efecto de esta determinación no se traduce por un desplazamiento de la dominante: es siempre la práctica estética la que sigue siendo la práctica principal; pero por una modificación al interior de la dominante. Lo que es reclamado o al contrario censurado es el *trabajo*. El capitalismo por el relevo del idealismo estético reclama el no-trabajo y censura el trabajo. El socialismo (por el relevo del materialismo estético) recama el trabajo y censura el no-trabajo.

El capitalismo demanda objetos estéticos comercializables. Entonces, como Marx lo ha mostrado, el intercambio comercial borra el trabajo y lleva a todas mercancías a una medida común: su valor (de cambio) calculado no según el trabajo (valor de uso) invertido en la producción de la mercadería, sino por referencia al equivalente del valor: el dinero, el capital, el no-trabajo. He ahí porque el capitalismo no puede producir sino film "sin trabajo"; para él, un film tiene tanto más valor cuanto está hecho de no-trabajo (fantasmas, ideologías). Se ve entonces la impostura mayor del sistema ideológico Arte y Ensayo: distirbuir como "no comercial" (es decir como producto- trabnajo) el film que como los otros no está hecho sino de no-trabajo.

El socialismo por el contrario reclama productos politizables (es decir capaces en último término de servir a la política). Debe por consiguiente, si es coherente con el materialismo, censurar el no-trabajo (las ideologias burguesas, etc.) y liberar el trabajo. Que efectivamente lo haga, depende del desarrollo de la producción teórica sobre el film y de la etapa de la dictadura del proletariado en la cual se encuentra históricamente. El realismo socialista no puede justificarse sino como una etapa hacia esta liberación del trabajo especifico. Al querer instituirse como equivalente de los modos de producción estética, no puede, sino tarde o temprano censurar a su vez el trabajo.

Todas las indicaciones muy esquemáticas que preceden no han sido escritas sino para poner en su lugar el espacio problemático de trabajos mas importantes y más precisos sobre la producción del valor en el cine (plus-valor, plus-gozo). Pero ya se puede sacar la conclusión siguiente: el proceso de *producción* del film se establece, autónomo, como un proceso estérico. Esto significa solamente que el film (cuya teoría intentamos, es decir: el film como *ficción*) no es ni un producto científico ni un

producto ideológico. Pero eso no significa que el film, producto estético, introducido en un proceso de circulación y de consumo, no pueda tener efectos ideológicos o efectos científicos. Si hay una cosa cierta es que el film no puede, *socialmente*, desplegar sus efectos sino en el espacio ideológico. él se mueve en el campo mortal de la guerra entre el materialism y el idealismo; y por este hecho, no puede ser neutro. Esta imposible neutralidad se verifica al nivel del espectador, en la actitud que es obligado a tomar. Esta actitud no puede ser formulada sino en términos de *lectura/no-lectura*, dupla homologa a la de trabajo/no-trabajo. A menos que se decida a producir como conceptos adecuados a la lectura/no-lectura especifica de un film las metáforas pertinentes de Phillipe Sollers (Meditarreno) de "*segunda visión*" y de "primera vista errónea"

Trabajo y placer específicos

La relación del espectador con el film está comandada por una doble alternativa.

Puede ser que el film enmascare su proceso porque hay no-trabajo, *apelando* de ese modo a todas las proyecciones posibles de los espectadores-consumidores alienados por la enfermedad de liberarse. Eso funciona. Ayudando a esto la cultura eso marcha mejor aún. Todos se reconocen en todo y se maravillan de ver que han comprendido tan bien, que se los haya comprendido tan bien y que sus pequeños fantasmas se coincidan tan bien con aquellos, extraordinarios, de otra persona... y qué otro (¡un artista, señor!).

Sea que el film inscribe su trabajo en el reflejo de su proceso y entonces el film llama a una actitud de "segunda visión", de trazar de nuevo las huellas del trabajo para remontarse al asimiento estético del film, hasta la comprensión (visión de conjunto) de todas las piezas del juego y de su rol respectivo.

Y frente a estas dos demandas diferentes, a cada una dos respuestas posibles. Lo que lleva a cuatro las actitudes atribuidas al espectador.

A un film-producto fantasmagórico se puede responder proyectándose o negándose a proyectarse. El rechazo de la proyección no puede venir sino de espectadores que han tenido, al menos una vez en su vida, la ocasión de leer un texto y practicar la "segunda visión" de un film. Y eso se llama la cultura materialista: cultura porque tal actitud no es *natural*, sino determinada por el saber; materialista porque no ve sino lo que hay. La "segunda visión" de un film-no-trabajo es la vista del rostro horrible bajo la máscara, la vista de las triquiñuelas de la trampa, de la inconsistencia del zombie, en cuya existencia sin embargo muchos persisten en creer todavía.

Pero ante un film-reflejo del trabajo no hay automáticamente lectura, "segunda visión", porque la "segunda visión" no es natural; hasta puede haberla, pero eso es hecho difícil por la textura misma del film, proyección fantasmática, pues si bien un puente no se ha hecho para suicidarse, habrá siempre personas que se sirvan de él para suicidarse.

La "segunda vista" de un film-trabajo produce placer. La lectura de un film-no-trabajo produce displacer. La proyección de un film-fantasma produce emociones alienadas y alienantes. La tentativa de proyección en un film-trabajo provoca furia, despecho, tedio o la huida: según los temperamentos, y a veces, una experiencia (choc) decisiva.

Notas

1

Cf. *Cinéthique*, n°4 y n°5.

2

Se hallará una formulación ingenua de tales metáforas en el *Ensayo sobre los principios de una filosofía del cine* (1946) de Gilbert Cohen-Seat, *tipo típico del discurso idealista sobre el film*. Se encuentra allí el origen de los principales lugares comunes de la crítica cinematográfica.

3

Es lo que hace Richard Demarcy. Cf. *Nouvelle Critique* de julio 1969.

4

Esta obliteración del proceso de producción del film a su nivel específico puede ser hecha en una perspectiva táctica y pedagógica. Se trata de hacer pasar a un cierto número de espectadores sometidos a la actitud idealista (proyección, emoción, psicologismo, arrobamiento espectacular) a una etapa de la lectura del film. Este paso es muy importante (y sin duda no puede ser saltado), cuando se sabe en qué nivel de recepción se presenta el film en la mayor parte de los militantes políticos revolucionarios. La práctica que guía este paso es una práctica (crítica) ideológica. Tal práctica no puede pretender el estatuto de teórica. Pero no por ello es despreciable, al menos mientras ella no pretenda otro estatuto que el suyo propio.

5

Cf. «Sobre una lectura de Lenin» en la*Nouvelle Critique*, n°18.

6

Cf. «El paréntesis y el rodeo».*Cinéthique* n° 5. Este texto es reimpreso en la obra de Jean-Paul Fargier *Cine y TV van en video (aviso de tempestad) s. l.*, De l'incidence Editor, 2010, pp. 117-136. N. del E.

7

Esta cita de Althusser habla claramente de la necesidad de la herramienta conceptual: «Toda teoría se caracteriza por la abstracción de sus conceptos, y el sistema riguroso de esos conceptos; es necesario entonces aprender a practicar la abstracción y el rigor: conceptos abstractos y sistema riguroso no son fantasías de lujo, sino los instrumentos mismos de la producción de conocimientos científicos, exactamente como las herramientas, máquinas y sus ajustes de precisión, son los instrumentos de la producción de los productos materiales (automóviles, aparatos a transistores, aviones, etc.). (En*L'Humanité* del 21 de marzo 1969).

8

Ver en *Pour Marx* el artículo «Sur la dialectique matérialiste», p. 198. (Trad. cast.: "Sobre la dialéctica materialista", en *La revolución teórica de Marx*, Siglo XXI, 1968, pp. 166-181)

9

Pour Marx, p. 208.

10

L. Althusser y Étienne Balibar: *Para leer El Capital*, Siglo XXI, México, 1987, p. 245. Trad. Marta Hanecker. Versión original: *Lire Le Capital* II, Maspero, Paris, 1969, p. 110.

11

«Cinema/inconsciente/ «Sagrado»/ Historia»,*Cinéthique*, n° 5.

12

Alain Badiou en «La autonomía del proceso estético», artículo aparecido en el número 12 y 13 de los*Cahiers marxistes léninistes* de octubre 1966, *intitulado "Arte, lengua, lucha de clases"*. De este artículo escrito para criticar y precisar ciertas tesis de Macherey sobre la producción literaria, tomaremos cierto número de conceptos y de proposiciones.

13

Siguiendo a Badiou y en referencia a las Generalidades (II) de Althusser. Cf.*Pour Marx*,p. 186. Althusser considera la actividad científica como una práctica: la práctica teórica o proceso de producción de conocimientos. En ese proceso, la materia prima -nociones de naturaleza ideológica o conceptos científicos en un estadio avanzado de una ciencia- es llamada Generalidad I y el resultado producido (un nuevo conocimiento) Generalidad III. En cuanto a los medios de producción, ellos son Generalidades II; son ellas las que, al trabajar (si se hace provisoriamente abstracción de los hombres) transforman una Generalidad I en Generalidad III. La Generalidad II está «constituida por el cuerpo de los conceptos cuya unidad más o menos contradictoria constituye la «teoría» de la ciencia en el momento (histórico) considerado considerado".

14

Atención: estos elementos estéticos (E) no son elementos sacados de otras artes y las Generalidades Estéticas (E) no son fuerzas capaces de hacer la síntesis de todas las artes. Viejo sueño idealista del Arte Total retomado por Eisenstein en el postfacio lírico a sus *Escritos de un cineasta.* "Será una nueva y maravillosa variedad del arte, que fundirá en un solo todo, identificará en sí la pintura y el drama, la música y la escultura, la arquitectura y la danza, el paisaje del hombre, la imagen y el verbo... Y este arte nuevo tiene por nombre cine. Sueño *idealista* , porque desconoce la especificidad del proceso de producción del film.

15

En *Pravda* del 20 de junio 1950. Entrevista sobre el marxismo en lingüística, Reproducida en el número 12 y 13 de los*Cahiers Marxistes Léninistes*.

16

Méditerranée, film de Jean-Daniel Pollet con la colaboración de Volker Schlöndorff, aparecida en 1963. El texto leído en off es de Philippe Sollers. Respecto de este film, Gérard Leblanc escribe: El «verdadero-falso film de vanguardia que fue rechazado por el público del festival de Knokke-le-Zoute, en Bélgica, el año de su aparición. Todo el trabajo propuesto por el film al espectador consiste para él en alcanzar ese punto de vista en que ninguna imagen podría ya estar constituida en una representación portadora de significaciones preconstruídas y que generan interpretaciones fundadas sobre el reconocimiento de uno ya conocido. Para hablar con propiedad, el espectador no se reconoce ya en las imágenes que son ofrecidas para su reconocimiento. No se reconoce ya en esas imágenes aunque éstas sean perfectamente identificables, una pirámide, un templo griego, una corrida, una mandarina, la sonrisa de una joven, y otros motivos en realidad aparentemente banales. El espectador no tiene ya el dominio de lo que le es mostrado igual como el cineasta se siente desposeído de lo que está filmando. El film nos hace pasar en un vértigo, constantemente renovado, de lo conocido a lo desconocido y exige, para ser comprendido, que el espectador explore en él la alteridad. El efecto más decisivo producido por *Mediterranée* es permitir al espectador descubrirse como otro que no es, y esto, reenviándolo perpetuamente a él mismo". En«Cuál vanguardia?»,*Art. cit.*, pp. 348-349. N. del E.

17

Noël Burch (*Praxis du cinéma*) establece minuciosamente la lista de aquello, y luego no sabe qué hacer con ello; evidentemente no una teoría; es «contra toda teoría» nos pregona orgullosamente la banda sonora de su libro. Falta que hay que leer esa lista y servirse de ella para hacer...una teoría.

18

Igual como en Filosofía, el materialismo se define por la distinción de los procesos reales y los procesos de pensamiento; igualmente se podría en Estética definir el materialismo por la distinción de los procesos reales y de los procesos imaginarios (estéticos).

19

«Discurso de introducción a las charlas sobre la literatura y el arte». Yenan 1942.

20

Badiou, op. cit.

21

« Léon Tolstoï, espejo de la revolución rusa ». (*Obras Completas* Tomo XV).

22

Que se nos comprenda bien: es una etapa que no se pretendería querer saltar sino por ignorancia de los procesos de desarrollo de una teoría y por ligereza culpable frente a las tareas inmediatas de tal etapa de las luchas revolucionarias.

23

Concepto acuñado por Macherey: Pour une théorie de la production littéraire, Maspero, Paris, 1966. (trad. cast.: Por una teoría de la producción literaria, Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1974.)

Como citar: Fargier, J. (2019). El proceso de producción del film, *laFuga*, 22. [Fecha de consulta: 2026-11-04] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/el-proceso-de-produccion-del-film/957