laFuga

# Léxico para una imagen capitalista

Por Pietro Bianchi, Joshua Harold Wiebe

Tags | **Cine ensayo | Cine político | apariencia | Filosofía de la imagen | mercancía | Representar el capital | Estética - Filosofía | Filosofía política**

Pietro Bianchi es profesor adjunto de inglés en la Universidad de Florida. Es autor de Jacques Lacan and Cinema: Imaginary, Gaze, Formalization (2017) Ha publicado artículos sobre teoría crítica, marxismo y estudios cinematográficos. También colabora como crítico de cine en revistas como e-flux Notes, Doppiozero y Cineforum.

El problema fundamental del modo de producción capitalista consiste en el modo en que una asimetría dentro del ámbito de la producción se transforma, en la esfera de la circulación, en un sistema de equivalencias. Llamamos "imagen" al dispositivo mediante el cual el antagonismo fundamental en el núcleo de la sociedad capitalista burguesa, tal como el que se encuentra en toda otra sociedad, aparece, en esta forma histórico-social específica, de manera disfrazada e invertida, ocultándose así a sí mismo. ¿Cómo es posible, entonces, percibir ese antagonismo fundamental en el régimen del imaginario capitalista?

Sin embargo, la imagen, incluso cuando oculta, sigue revelando, aunque sea de manera sintomática. Así, el problema de lo visual en el modo de producción capitalista es doble: por un lado, la imagen sirve como herramienta para discernir las huellas de ese antagonismo fundamental, que en la modernidad recibe el nombre de lucha de clases, en el marco de la mediación ideológica. Por otro, la imagen es también empleada por el propio modo de producción capitalista para ocultar su pecado original: su dependencia de la explotación del trabajo vivo ajeno, no para producir bienes y riqueza en beneficio común, sino una cantidad abstracta llamada valor, que existe únicamente para ser incrementada sin cesar. Es esta doble naturaleza de la imagen en el capitalismo, simultáneamente reprimida y retorno de lo reprimido, la que nos proponemos abordar en este número de South Atlantic Quarterly.

Los desafíos y paradojas de representar el capitalismo en forma de imagen ya habían sido analizados hace casi un siglo por Sergei Eisenstein, quien, tras el éxito de Octubre en 1928, planeó una adaptación cinematográfica de El capital de Marx. Aunque el proyecto nunca llegó a realizarse, Eisenstein dejó extensos cuadernos (publicados recientemente por Elena Vogman en 2019 y 2024) en los que reflexiona sobre la posibilidad de traducir el modo de producción capitalista, y en particular la mercancía, en imágenes. Eisenstein comprendió con agudeza que lo que definía a la mercancía era su carácter de objeto social y, por tanto, su pluralidad inherente. La mercancía no era un dato empírico, sino que condensaba numerosas mediaciones invisibles para el espectador. Fiel a su concepción constructivista del cine y a su idea del montaje como herramienta para producir una realidad imaginaria, antes que para representar una supuesta realidad empírica, Eisenstein imaginó escenas que expresarían las múltiples mediaciones implícitas pero reales de la mercancía. La unidad de la mercancía se refractaba en una multiplicidad de imágenes, planteando el desafío de reunirlas y hacerlas visibles allí donde su carácter fetichista tendía a ocultarlas. El cine, a través del montaje, afirmaba Eisenstein en su prosa alucinada y a ratos delirante, podía desentrañar el enigma de la mercancía incluso para un humilde obrero o campesino.

Incluso tras el fracaso de Eisenstein en llevar a cabo su película sobre El capital, la cuestión de conferir una imagen tangible a la complejidad del modo de producción capitalista ha permanecido abierta, atravesando la historia del cine de diversas formas. Esto se extiende hasta recientemente, cuando, debido al resurgimiento del capitalismo como objeto de debate cultural e ideológico, numerosas películas se han planteado si la lógica del capital que sustenta nuestra sociedad puede ser

representada visualmente.

Hoy, con cadenas de valor que se extienden sin fin (Mezzadra y Neilson, 2019), mercancías que atraviesan el planeta con mayor libertad que los seres humanos, y el enigma del valor volviéndose aún más difícil de descifrar, construir una imagen del capitalismo parece más complejo y, sin embargo, sigue interpelando a quienes trabajan en las artes visuales. Desde la crisis económica de 2008, diversos cineastas, artistas y teóricos han retomado el problema de la imagen capitalista. Entre los ejemplos más destacados se encuentran Noticias de la Antigüedad Ideológica (2008) de Alexander Kluge, un ensayo audiovisual que revisita las cuestiones no resueltas en los cuadernos de Eisenstein; As Mil e Uma Noites (2015) de Miguel Gomes, que utiliza la estructura de Las mil y una noches para narrar la crisis económica portuguesa; el libro Cartographies of the Absolute de Jeff Kinkle y Alberto Toscano; y la Bienal de Venecia de 2015 All the World's Futures, curada por Okwui Enwezor, enteramente dedicada a El capital de Marx. Otros ejemplos incluyen A Fábrica de Nada (2017) de Pedro Pinho, Blow It to Bits (2019) de Lech Kowalski, En Guerre (2018) de Stéphan Brizé, Senzachiederepermesso (2014) de Pietro Perotti, Capitalism: A Love Story (2009) de Michael Moore, así como películas que abordan la financiarización contemporánea del capitalismo como The Wolf of Wall Street (2013) de Martin Scorsese y The Big Short (2015) de Adam McKay. Estas obras, aunque diversas en sus estrategias estéticas y no siempre convincentes, han enfrentado cada una la cuestión cada vez más urgente, especialmente en contextos de crisis económica y ante la persistente incapacidad del capitalismo para mejorar las condiciones materiales, de la relación entre el capital y su modo de aparición. O, más precisamente, el problema de la relación entre el capital y su imagen. Entre ellas, una de las filmografías más sugerentes e ilustrativas para comprender cómo las preguntas no resueltas de Eisenstein siguen acechando al cine contemporáneo es la del director chino Jia Zhang-ke.

Frente a una sensibilidad estética contemporánea que tiene cada vez más dificultades para entretejer la particularidad de las historias individuales con la universalidad de la acumulación capitalista y la historia colectiva, el cine de Jia representa una excepción. Esto resulta evidente en Still Life (2006), donde la intimidad de las historias de dos parejas se cruza con el vasto proyecto de ingeniería estatal de la represa de las Tres Gargantas en Hubei. El cine de Jia encarna una doble polaridad: por un lado, una atención desublimada a los detalles mínimos y a la vida cotidiana de personajes humildes y secundarios pertenecientes a los estratos sociales más bajos, influencia que algunos, como el intelectual chino Wang Hui, atribuyen a Ozu o Hou Hsiao-Hsien (Wang 2011: 223). Por otro lado, se percibe la influencia de la reciente generación china de documentalistas políticos, como Wang Bing (Al oeste de los rieles, 2002) o Zhao Liang (Petition, 2002 y Paper Airplanes, 2001), capaces de abordar cuestiones políticas y económicas complejas. La particularidad de lo individual y la dimensión abstracta de la acumulación capitalista coexisten siempre sin alcanzar síntesis ni reconciliación. A menudo, las motivaciones personales o individuales se ven desbordadas por las necesidades sistémicas en las que se hallan inscritas. Sin embargo, es especialmente con A Touch of Sin (2013) que el cine de Jia comienza a abordar de manera más consciente la complejidad de la imagen capitalista.

Desde la privatización de las minas de Shanxi y la apropiación masiva de recursos colectivos por parte de la burguesía local emergente, hasta la zona de libre comercio de Guangdong, próxima a Hong Kong y Macao; desde una historia de migración de Chongqing hasta Hubei, en China central, la película ofrece una visión panorámica del país en su conjunto. Geográfica y socialmente, esta abarca desde regiones agrícolas hasta zonas altamente desarrolladas orientadas a los servicios; desde minas hasta trenes de alta velocidad; desde jóvenes cosmopolitas hasta ancianos ligados a espacios más rurales y tradicionales. En A Touch of Sin, China es, en su complejidad y diversidad, realmente "el mundo". Incluso las lenguas cambian constantemente de una región a otra, de modo que la gente no siempre se entiende entre sí. China, en este filme, se convierte en una alegoría del mundo capitalista global. Sin embargo, las historias, pese a desarrollarse por separado, se encuentran entrelazadas, como si hubiera una conexión subyacente a pesar de toda esta aparente diversidad: el jefe de la empresa donde trabaja Xiao Hui, el joven de la última historia del filme, es el amante secreto de la anfitriona del salón de masajes interpretada por Zhao Tao; Zhou San, el migrante del segundo relato, comete una masacre cerca de la mina de Shanxi donde ocurre la primera historia. Aunque no sea inmediatamente visible, y como si estuviera gobernado por el azar, hay una lógica subyacente que los vincula entre ellos. El capitalismo crea vínculos mediante la abstracción de las relaciones sociales, por sobre una comprensión simbólica mutua, y Jia muestra cómo esta trama de hechos particulares se despliega ante nuestros ojos. El director ha citado la pintura tradicional china de paisaje, con su

tendencia a representar el paisaje de una nación como una totalidad, como una inspiración. Sin embargo, dado que Jia es un cineasta inmerso en las contradicciones de la modernidad capitalista, su paisaje no puede sino aparecer profundamente fracturado. En el capitalismo no puede haber una belleza pacífica e "inmediata" (libre de mediaciones sociales) que se ofrezca para ser contemplada. En los planos largos de Jia hay siempre un elemento humano que "contamina" el encuadre: cada valle tiene un puente; cada río tiene barcazas industriales; toda mirada a la lejanía se encuentra con asentamientos urbanos. Incluso en las regiones rurales más remotas de China, la visión más "natural" suele ser una mina o asentamiento industrial. Como "fábrica del mundo", China es un ejemplo para el resto del mundo de que ya no es posible pensar un objeto como un mero objeto, un valle como un mero paisaje, o la historia de una joven trabajadora textil como una mera narrativa individual. El capitalismo garantiza que nada permanezca inmediato o natural: toda cosa, toda imagen, toda historia humana es siempre una manifestación disimulada de una red de relaciones sociales. Una mónada, por pequeña que sea, contiene ya en su interior las relaciones capitalistas del mundo entero. El término mercancía no significa otra cosa más que este ser profundamente social de todo objeto (y sujeto) en la modernidad capitalista.

A Touch of Sin ejemplifica este discurso no porque presente al capitalismo como objeto de su representación, sino porque muestra la composición formal de un objeto eminentemente social. En lugar de seleccionar el objeto "correcto" —todo objeto en el mundo moderno es, por definición, representativo del modo de producción capitalista—, propone cómo debemos mirarlo. Sin embargo, hay un elemento enteramente novedoso en A Touch of Sin, incluso en comparación con las obras anteriores de Jia, que la hace particularmente eficaz para nuestro argumento. El modo en que esta contradicción —inherente a todo objeto, paisaje y mercancía— se manifiesta es inédito. Jia no se limita a crear una imagen de la no-relación entre individuo y trasfondo universal, como en sus otras películas, donde ambos persisten en una síntesis imposible. En A Touch of Sin, esta no-relación adopta la forma de un acto violento. En psicoanálisis, el passage à l'acte (paso al acto) designa una acción que no surge de una intención resolutiva, sino como consecuencia de un impasse irresoluble. Encarna la imposibilidad del cambio. La incapacidad de encontrar una salida se transforma en frustración que irrumpe violentamente. Las cuatro historias de la película, cada una culminando en un acto de violencia contra otros o contra uno mismo, brotan de la imposibilidad de escapar de una situación bloqueada: un antagonismo fundamental que no puede ser mediado ni expresado. La relación entre el individuo y sus condiciones sociales aparece atrapada en un callejón sin salida (emblemáticamente representado por Zhao Tao siendo abofeteada repetidamente con un fajo de billetes). Hay en A Touch of Sin una abrumadora sensación de estasis (comunicada magníficamente por la actuación de Jiang Wu en la primera historia, casi como un contrapunto ficticio a Petition de Zhao Liang) que choca con la noción ideológica de China como un país que está tan solo atravesando cambios acelerados.

A Touch of Sin logra conferir una forma visual  a esta contradicción que se halla en el núcleo de todo objeto en la modernidad capitalista. Jia aborda el problema de la imagen de la mercancía no a partir del objeto empírico "mercancía", sino de las modalidades de formalización o construcción visual de sus contradicciones. El problema de la imagen del capital se convierte así en el problema de develar el aspecto social de la mercancía allí donde aparece oculto por la disimulación del empirismo y la inmediatez. Dado que esta dimensión social expresa también el antagonismo fundamental que fluye a través de la sociedad (la lucha de clases en el capitalismo), dicha socialidad solo puede aparecer como una contradicción que debe ser puesta al descubierto incluso allí donde el carácter fetichista de la forma mercancía busca ocultarla.

El problema del capitalismo no consiste únicamente en mostrar su imagen, sino también en comprender cómo utiliza la imagen —o una inversión imaginaria, como en un espejo donde la derecha y la izquierda se invierten— para disimular y borrar las contradicciones en el núcleo de su organización social. El propio Karl Marx observó que el fetichismo de la mercancía posee una dimensión eminentemente fantasmagórica, proyectando una imagen que encubre el carácter antagonista de la acumulación de valor.

¿Dónde se encuentra, entonces, la imagen capitalista? ¿Del lado de la construcción mediante el montaje, como Eisenstein lo concibió, creando un dispositivo formal/visual que revele la naturaleza profundamente antagonista de las relaciones capitalistas? ¿O del lado del fetichismo, es decir, del uso que hace el capital de los recursos visuales e inmediatos para ocultar ese antagonismo? Podría

concluirse que la imagen sirve para hacer aparecer el antagonismo en el corazón de la sociedad burguesa: el problema reside en el significado doble y la ambigüedad del término aparecer. ¿Significa revelar ese antagonismo en el ámbito de lo visible, o bien ocultarlo y transfigurarlo en la equivalencia propia de la esfera de la circulación, donde todo parece regido por un intercambio de equivalentes?

Partiendo de esta ambigüedad —quizá insoluble— en torno al modo en que el capital aparece, hemos compilado una serie de conceptos que permitan orientarnos en este problema, y que esperamos resulten útiles como introducción a los ensayos de este número de South Atlantic Quarterly, titulado "Filmando El Capital" [1]. Esta secuencia conceptual apunta a la complejidad que opera en dos escalas históricas: la amplia temporalidad del modo de producción capitalista y la temporalidad estrecha de la relación del momento contemporáneo con ese modo de producción, es decir, el capitalismo tardío. Un léxico no puede hacer mucho más que orientar investigaciones ulteriores. En conjunto con los ensayos incluidos, esperamos presentar un argumento a favor de la continua relevancia de lidiar con los problemas representacionales inmanentes al capitalismo, un proceso inestable y en permanente desarrollo.

Mercancía

Abordar el problema sobre las maneras en que sería posible crear una imagen de una mercancía constituye uno de los desafíos más difíciles que debe afrontar una teoría de la imagen capitalista. En efecto, la mercancía es un objeto absolutamente peculiar, reacio a reducirse a su evidencia empírica. Desde el inicio mismo del primer capítulo del primer volumen de El capital, el concepto de mercancía se encuentra con un problema fundamental relativo a su naturaleza dual y contradictoria: ser, por un lado, valor de uso y, por otro, valor de cambio. Pero ¿qué es el valor de cambio? Es una cierta cantidad del valor de uso de otra mercancía con la cual una mercancía puede intercambiarse. El problema es que, dado que una mercancía puede idealmente intercambiarse con cualquier otra, cada mercancía tendrá tantos valores de cambio como mercancías existan en el mundo.

Sin embargo, dado que existe una transitividad en esta ley del intercambio generalizado —si x cantidad de la mercancía a se intercambia por y cantidad de la mercancía b, y esta misma cantidad de la mercancía b se intercambia por z cantidad de la mercancía c, ello implica que z cantidad de la mercancía c será igual a x cantidad de la mercancía a—, Marx deduce que existe un mismo contenido subyacente a toda relación de intercambio. Muchos han considerado esta explicación como meramente ejemplificativa —una suerte de ejemplo escolástico sin fundamento histórico—, dado que Marx (2024: 13) ya aclaraba al comienzo del primer capítulo (de hecho, en la primera línea de El capital: "La riqueza de las sociedades en que domina el modo de producción capitalista aparece en la forma de una 'enorme acumulación de mercancías'") que estaba considerando una sociedad capitalista desarrollada en la que el intercambio nunca tiene lugar únicamente entre dos mercancías, sino siempre mediado por el dinero. Marx escribe: "Una única mercancía, por ejemplo ocho fanegas de trigo, puede negociarse por otros bienes en las tasas de intercambio más diversas. Pero el valor de cambio del trigo permanece el mismo, ya sea expresado en tal cantidad de betún para calzado, en tal cantidad de seda, en tal cantidad de oro, o en cualquier otra cosa. Su valor de cambio debe, por tanto, tener un contenido distinguible de estos diferentes modos de expresión".

Este contenido, sin embargo, parece ser un atributo de una mercancía individual —una característica que podríamos aislar analizando y describiendo sus rasgos—. De aquí proviene el malentendido según el cual es el tiempo de trabajo empleado en la producción de esa mercancía individual lo que constituye su valor. Pero el problema de Marx no es epistemológico, ni puede reducirse al argumento de que el trabajo es la sustancia del valor de las mercancías (punto ya demostrado por la economía política clásica). El problema radica, más bien, en la manera en que se organiza el trabajo social, es decir, en el modo en que una sociedad decide organizar su trabajo, y en la razón por la cual la forma de este nexo social está determinada por el intercambio generalizado de mercancías. En este sentido, la mercancía no puede ser el punto de partida de un análisis del modo de producción capitalista, porque en sí misma es algo que debe ser explicado mediante un análisis científico. Aquí reside una de las ambigüedades del método expositivo de Marx, a menudo criticada: por un lado, al inicio del primer capítulo del primer volumen de El capital, Marx parece partir del objeto empírico más inmediato —la mercancía como pilar primario del modo de producción capitalista; por así decirlo, lo primero que un extraterrestre encontraría al intentar comprender qué es el capitalismo—. Por otro lado, a través de su forma de exposición, intenta constantemente distanciarse del empirismo y de la

idea de que podría existir un elemento "natural" no mediado por un escrutinio analítico/representacional. En este sentido, la mercancía no es un objeto empírico cualquiera, sino una materialización del trabajo social, un sustituto de un nexo social. O, más precisamente, es una porción del trabajo social general, y sólo en cuanto tal contiene valor.

Como veremos con el trabajo abstracto, una mercancía deviene plenamente una porción de trabajo social solo cuando es intercambiada por dinero en la esfera de la circulación. Antes de ese momento, no lo es en todos los sentidos; o lo es solo de manera parcial o potencial. Si la mercancía es una materialización del trabajo social, lo es únicamente en la medida en que se ha convertido en un "valor de uso para otros a cambio de dinero" en el momento del intercambio. Entonces, ¿qué era antes del intercambio? ¿Qué sucede cuando observamos una mercancía antes de que sea vendida en el mercado?

El problema reside precisamente en esta pregunta: para convertirse en parte del trabajo social —trabajo útil para una sociedad— la mercancía debe relacionarse con otras mercancías. El concepto de mercancía posee únicamente una definición "relativa": presupone, en su propia definición, una red de relaciones diferenciales. En su exposición al inicio del primer capítulo del primer volumen de El capital, Marx dedica una cantidad bastante abundante de espacio a la relación mínima de intercambio entre dos mercancías no porque considere que para comprender la forma más básica del modo de producción capitalista haya que partir del trueque, sino porque solo cuando una mercancía es colocada junto a otra —cuando una cierta cantidad de lino es puesta en relación con una cierta cantidad de abrigos— se manifiesta su nexo social. Al preguntarse qué tienen en común dos mercancías, no se debería poner el acento en una supuesta cualidad secreta invisible a la vista ni en el problema de cómo calcular la magnitud de esa relación, sino en la palabra común. Las mercancías existen como tales solo cuando están en relación unas con otras, porque solo así podemos percibir su diferencia. La mercancía deja de ser un objeto, pues existe como tal únicamente en virtud de su participación diferencial en un nexo social general que trasciende su singularidad. Como dice Marx: "Un producto del trabajo considerado aisladamente no es, por tanto, valor, así como tampoco es mercancía. Se convierte en valor solo en su unidad con otro producto del trabajo, o en la relación en la que diferentes productos del trabajo son equiparados como cristalizaciones de la misma unidad, el trabajo humano" (Marx 1987: 316).

El problema, entonces, persiste: si observamos una mercancía en su singularidad, ¿cómo podemos "ver" su dimensión social? ¿Es posible percibir su ser-mercancía en su esencia social, en su dimensión abstracta como valor? ¿O acaso solo es posible verla como producto del trabajo y como valor de uso? ¿Cómo puede el cine mirar la dimensión social de la mercancía sin fetichizarla como una propiedad natural de su cuerpo concreto? ¿Cómo es posible observar la forma social del trabajo capitalista? ¿No corre el cine, al aislar inevitablemente una mercancía de sus nexos sociales, el riesgo de convertirse en un arte eminentemente fetichista?

## Trabajo abstracto

"La economía política ha analizado de hecho el valor y la magnitud del valor, aunque no de manera exhaustiva, y ha descubierto el contenido oculto en estas formas. Pero nunca ha planteado siquiera la cuestión de por qué ese contenido adopta esa forma" (Marx 2024: 56). Con El capital, Marx realiza una ruptura epistemológica, ya que no se sitúa dentro de una disciplina ya establecida, enmendando algunos de sus supuestos y corrigiendo sus tesis fundamentales. Su teoría no puede reducirse en modo alguno a una versión diferente de alguna teoría económica. Más bien, como indica el subtítulo de El capital, Marx emprende una crítica de la economía política, en el sentido de esclarecer y redefinir los supuestos fundamentales y las condiciones de posibilidad de esa disciplina: crítica, por tanto, como operación de delimitación de un campo, pero también crítica como creación y apertura de nuevas y diversas condiciones de posibilidad. En este sentido, Marx abre un nuevo campo teórico, centrado en un objeto —la forma del valor— que para la economía política clásica no solo carecía de sentido, sino que resultaba, de hecho, invisible debido a sus propios supuestos fundacionales. La pregunta de Marx no es, por tanto, cuál es la magnitud monetaria de la cantidad de tiempo de trabajo extraído en la producción y realizado en la circulación, sino por qué adopta esa forma. ¿Por qué el trabajo social en el capitalismo ha tomado precisamente esta forma específica?

El enigma fundamental del modo de producción capitalista parece ser, así, la transición desde una asimetría fundamental en el corazón de la esfera de la producción hacia la lógica del intercambio de equivalentes en el mercado. O, dicho de otro modo: ¿cómo es que la explotación de la actividad laboral de una clase subordinada (un fenómeno que ya existía en sociedades precapitalistas) ha adoptado la forma específica que tiene en el capitalismo? ¿Cómo es que la explotación del trabajo de una clase social ya no se manifiesta como una subordinación explícita (de estatus, casta o censo), sino como la venta aparentemente libre de la fuerza de trabajo, que luego se encarna en la mercancía y, posteriormente, en el dinero?

Según Michael Heinrich (2023: 302), Marx ha desplazado así el enigma del valor desde un problema de representación cuantitativa de una entidad concreta estructuralmente irreductible a cualquier forma de cálculo (ya sea en forma de cálculo del tiempo de trabajo o del contenido tecnológico promedio de la producción) hacia un problema cualitativo, a saber, el de la razón de su forma social. Esta interpretación, que el economista alemán comparte con otros (Hans-Georg Backhaus, Helmut Reichelt), tiene un doble mérito. Por un lado, evita reducir a Marx a una suerte de socialista ricardiano, según el cual su teoría de la explotación se vería reducida a la apropiación ilegítima de un excedente de trabajo extraído en la producción, algo que podría corregirse mediante un salario justo o una división del trabajo más ética. Por otro lado, evita reducir el problema del valor a una simple abstracción de lo concreto, según la cual el proceso de acumulación capitalista sería simplemente un vaciamiento de la riqueza cualitativa de lo concreto mediante la homogeneización cuantitativa de lo abstracto (Finelli 1987).

En cambio, Marx concibió siempre las mercancías como materializaciones del trabajo social. Sin embargo, debido a su enfoque antiempirista, no partió de un dato dado —el trabajo concreto o el valor de uso de las mercancías, que parecen poseer todos los atributos de una evidencia incuestionable— para extraer una sustancia común. Más bien desplazó la perspectiva, considerando los datos empíricos inmediatos como puestos (es decir, ya mediados) por una totalidad social preexistente: la del capitalismo. No hay un punto de vista desde el cual pueda explicarse históricamente la génesis del capitalismo partiendo de una mercancía individual o de un gasto individual concreto de trabajo, como muchos han intentado hacer centrándose exclusivamente en el inicio del primer libro de El capital. Todo punto de vista está ya dentro de una totalidad capitalista. Todo elemento analítico está ya puesto (o producido) por la totalidad de ese campo social específico. Esto plantea dificultades considerables para la representación de la mercancía en forma de imagen, porque un producto del trabajo concreto —que podemos representar a través de sus cualidades empíricas y cuya imagen no parecería problemática a la hora de ser creada— no es una mercancía. Se convierte en mercancía solo cuando expresa su existencia como "materialización del trabajo social". Se convierte en mercancía cuando deviene un fragmento de una totalidad capitalista. Es mercancía en la medida en que es materialización de trabajo abstracto, no expresión de trabajo concreto.

Lo que está en juego es, por tanto, la relación entre lo abstracto y lo concreto: una relación que, sin embargo, no puede surgir de la dación inmediata de lo concreto de la que se puede derivar lo abstracto, sino que debe presuponer otro tipo de vínculo, no contaminada por un marco epistemológico empirista. A primera vista, lo abstracto podría parecer una mera determinación del trabajo sin cualificación particular —es decir, trabajo genérico, como Marx parece sugerir en ciertos pasajes—. Sin embargo, la abstracción debe entenderse más bien como parte de una práctica social efectiva: una abstracción real. Un tipo de abstracción que modifica sustancialmente el sentido que atribuimos a ese término (lo abstracto adquiere aquí un significado radicalmente distinto, irreductible a la abstracción de lo particular): "La igualdad de los trabajos privados en el intercambio no es una simple propiedad inherente a los trabajos privados individuales per se, sino una relación social específica respecto de todos los demás trabajos privados. Y es solo en virtud de esta igualdad no natural sino específicamente social que se puede hablar de trabajo abstracto" (Heinrich 2023: 309). Esta abstracción "específicamente social" tiene lugar en el movimiento procesual que va desde la organización de la producción hasta la creación de mercancías y su intercambio en el mercado, tornando real lo que de otro modo sería una mera abstracción intelectual. Ver la mercancía significa, por tanto, no ver un objeto, sino ver un proceso. Como afirma Peter Sloterdijk en una entrevista en Noticias de la Antigüedad Ideológica, en la base de la mercancía no hay un objeto, sino un proceso de metamorfosis.

Otra vía, menos filosófica y más fiel a la crítica que Marx hace de la modernidad capitalista, consiste en superponer la relación abstracto–concreto a la relación entre la dimensión privada (concreta) y la dimensión social (abstracta) del trabajo. El mundo capitalista es, en efecto, un mundo en el que la organización general de la producción no se decide de antemano en función de las necesidades de la sociedad, sino que se deja a las interacciones del libre mercado. Esto implica que, cuando el trabajo se organiza de manera privada —es decir, cuando un capitalista adquiere privadamente medios de producción y fuerza de trabajo para iniciar un proceso productivo—, no sabe si esas mercancías responderán a una necesidad social real, es decir, si habrá alguien para quien resulten útiles. Solo cuando las mercancías se venden en el mercado su valor social es reconocido definitivamente por una demanda efectiva. Podría imaginarse una sociedad no capitalista en la que las cosas funcionaran de otro modo, donde la producción comenzara únicamente cuando la necesidad social que debe satisfacer ya fuera conocida de antemano. No es lo que ocurre en el modo de producción capitalista, en el que el proceso de socialización de los productos se produce mediante un diferimiento temporal entre el momento de la organización de la producción y el momento de la venta de las mercancías en la esfera de la circulación.

Para comprender la dimensión específicamente capitalista de la explotación de los trabajadores —esto es, el proceso mediante el cual el trabajo vivo es extraído de la fuerza de trabajo y transformado en trabajo abstracto en la esfera de la circulación al encontrarse con el dinero—, debemos recurrir al tiempo futuro perfecto: si esa extracción de trabajo vivo habrá devenido trabajo abstracto solo se sabrá, no en la producción, sino en el momento de la venta de la mercancía en el mercado. En el momento en que el trabajo vivo es extraído de la fuerza de trabajo en la esfera de la producción, es solo trabajo abstracto en potencia; todavía no lo es. Esto significa que, lógicamente, la explotación ocurre après-coup (Lacan 2006), desde la esfera de la circulación hacia la esfera de la producción. El futuro perfecto, precisamente por ser un tiempo paradójico en el que el futuro ocurre, por así decirlo, antes que el pasado, genera una tensión entre el tiempo cronológico y el tiempo lógico. Lógicamente, el tiempo de la circulación establece las condiciones de algo que ya ha tenido lugar cronológicamente en el pasado. De hecho, hay que postular que, paradójicamente, si una mercancía no se vende en el mercado, el trabajo vivo extraído en la esfera de la producción (que, desde la perspectiva del trabajo concreto/cualitativo, puede haber sido tan arduo y penoso como cualquier otro) no habrá sido explotación en sentido técnico.

Esto, naturalmente, tiene consecuencias muy interesantes para nuestra percepción de la experiencia de la explotación y para el modo en que podría representarse en forma visual o, más ampliamente, en una forma estética y sensible. Deberíamos concluir, en efecto, en base a esta concepción del trabajo abstracto, que la explotación, en su sentido específicamente capitalista, nunca puede ser una experiencia inmediata, sino que solo puede mediarse a través de una totalidad social en la que producción y circulación, trabajos privados y socialización mercantil, lo concreto y lo abstracto, deben comprenderse conjuntamente bajo un mismo concepto. Es como si, a pesar de que desde una perspectiva cronológica y experiencial todas las fases de la acumulación capitalista se suceden una tras otra (y hoy, con la extensión de las cadenas de valor, incluso pueden desarrollarse en espacios geográficamente muy distantes entre sí), desde el punto de vista del tiempo lógico debieran considerarse simultáneas. Aquí reside el extraordinario interés analítico de esta categoría —el trabajo abstracto—, que de otro modo correría el riesgo de reducirse a una minucia interpretativa. (¿Es el trabajo abstracto simplemente trabajo genérico en sentido cualitativo, o es un proceso social que concierne a la totalidad del capitalismo?) El trabajo abstracto es, en efecto, la piedra angular a través de la cual la totalidad capitalista separa la percepción inmediata que tenemos de nuestro lugar en ella de la lógica de los nexos sociales que, a través de las mercancías, nos vinculan unos con otros. Es en el interior de esta socialidad profundamente enmascarada o invertida (como en el concepto de verrückte Formen) donde nos vemos obligados a descifrar los enigmas de la forma mercancía.

## Apariencia

El arte y la crítica de la economía política comparten el terreno de la apariencia. En el volumen 1 de El capital, erscheinen es un verbo central, común a muchos momentos distintos del análisis. Aparece con mayor frecuencia en el término técnico “formas de aparición”, o Erscheinungsformen, funcionando como una estructura relacional en la que una fuente se expresa en un término de llegada, así como un nivel de análisis. Una de las formulaciones más decisivas en esta línea se produce cuando Marx (2024: 16) describe el valor de cambio como “el modo de expresión necesario o

forma de aparición del valor". Hay una necesidad en esta relación: el valor requiere del valor de cambio. Aquí, como en otros pasajes, Marx se inspira en el encuentro dialéctico entre esencia y apariencia tal como lo describe Hegel.

Ahí donde en otro tiempo nuestra comprensión de la relación entre apariencia y esencia veía en la apariencia un socio disminuido, superficial y contingente frente a una esencia más simple, idéntica a sí misma y fundamental, G. W. F. Hegel sostuvo la necesidad de lo aparente. "La esencia —escribió— debe aparecer" (Hegel 2010: 418). Dicho de otro modo, no hay forma de aprehender la esencia sino a través de la apariencia, porque "lo esencial está en su aparición", lo que significa que apariencia y esencia son inextricables (418). Marx prolonga esta conjunción en su análisis de las formas de aparición del capital, es decir, su expresión sistemática de una lógica económica esencial en el nivel de la apariencia. Esto no le obliga a recurrir constantemente al término esencia (Wesen); más bien, insistir en la necesidad de la relación (que algo deba aparecer como otra cosa) equivale a reinscribir la dialéctica de esencia y apariencia en la crítica sistemática que propone.

La distinción entre la necesidad de la apariencia y la contingencia de la ilusión (o semblanza) opera en el uso que hace Marx del término opuesto a erscheinen: scheinen. Michael Heinrich (2021: 51) describe la diferencia: "'Aparecer como' (erscheinen als) se utiliza generalmente en el sentido de 'adoptar la apariencia de' o 'manifestarse como'. Sugiere la posibilidad de aparecer de otro modo. (...) Sin embargo, no implica que la apariencia sea engañosa. Para referirse a un posible engaño no se emplea 'aparecer' (erscheinen), sino 'parecer' (scheinen)". [2] Las formas de aparición mantienen, en este contexto, una relación indirecta con aquello de lo que son expresión. Esa conexión se rompe en el caso de la mera semblanza.

La discrepancia entre esencia y apariencia no es lo que resulta constitutivo en la apropiación capitalista de la apariencia. Más bien, como señala Marx (1992: 956), es el caso que "toda ciencia sería superflua si la forma de aparición de las cosas coincidiera directamente con su esencia". Existe una conexión entre la apariencia, como esfera de manifestación y como estructura relacional, y la esencia, que se mueve a través de ella pero no es reducible a la apariencia; pero no es una de coincidencia directa.

Lo específico de la relación del capitalismo con la apariencia es lo que Beverley Best denomina su "movimiento disimulador", su tendencia al auto-borramiento. Para Best (2024: 9), "el capital es único en su movimiento disimulador: excreta objetividades económicas naturalizadas —y una zona convencionalizada como 'la economía'— que se coagulan en un mundo social de apariencias invertidas y mistificadoras". En el nivel de la producción, existe un antagonismo necesario situado en la explotación del trabajador. En el nivel de la circulación, hay un intercambio libre e igual de equivalentes. Entre ambas esferas, se produce una desviación de la atención en el plano de la apariencia. Por ello Marx (2024: 148) describe el movimiento de su análisis en el volumen 1 de El capital como una salida de "la ruidosa esfera [3] , que se halla en la superficie, a la vista de todos", y una entrada en "el oculto lugar de la producción". El vocabulario de la superficie y lo oculto señala el borramiento constitutivo de los vínculos internos que impulsan las transformaciones en el modo de manifestación.

Al articular el desarrollo histórico de esta desviación, Guy Debord (2006: 15) escribe en La sociedad del espectáculo que "el espectáculo se presenta como una enorme positividad, fuera de alcance y más allá de toda discusión. No dice más que esto: "lo que aparece es bueno; lo que es bueno aparecerá". La actitud que exige es la misma aceptación pasiva que ya ha asegurado mediante su aparente irrefutabilidad, y, en efecto, mediante su monopolización del ámbito de las apariencias". La afirmación interminable de la apariencia es la reformulación que hace Debord del proceso intensificado de naturalización de la lógica del capital, mediante el cual este se presenta como autoevidente y ahistórico, y por tanto como continuo con el estado natural de la condición humana.

El espectáculo describe el desarrollo histórico de la mercancía en el siglo XX, en el que la creciente distancia entre la dimensión cualitativa del valor de uso y la abstracción del valor como encarnación de la dimensión social de la mercancía expresa una dependencia cada vez mayor de lo estético en la producción de la mercancía. Esta dependencia no hace sino profundizar la pertinencia de pensar la conexión entre la apariencia como categoría estética y la apariencia como categoría de la crítica de la economía política.

La conexión entre la apariencia como concepto de la economía política y la apariencia como concepto de la estética es mínima pero decisiva. Se trata de un punto de convergencia mínima que permite no sólo la comparación, sino también el comentario. El arte puede reflexionar sobre los modos en que el valor se manifiesta en el mundo únicamente en la medida en que es capaz de reescenificar la relación entre esencia y apariencia a través de la forma estética. La economía es un conjunto de relaciones sociales, inmanentes a las operaciones de una sociedad. No se alza como un monolito sobre todo lo demás, impenetrable y oscuro, sino que permea la organización de las relaciones y fuerzas productivas.

La definición de apariencia propuesta por Martin Seel resulta esclarecedora. Para Seel (2005: 41), la apariencia es la "composición sensible conceptualmente discernible de un objeto de percepción". Este campo compartido de los objetos de percepción, común tanto a la estética como a la economía política, constituye un punto de convergencia mínima porque no dictamina el tipo de objeto que aparecerá en este campo, sino únicamente el hecho de su determinabilidad conceptual, el hecho de su composición sensible y el hecho de su condición de objeto de percepción. La apariencia es común a estas dos disciplinas, pero también es aplicable de manera más amplia a múltiples formas de pensamiento.

En términos de la distinción tradicional entre cosa y fenómeno, las obras de arte —en virtud de su contratendencia hacia su condición de cosa y, en última instancia, hacia una total reificación— se sitúan del lado de las apariencias. Pero en las obras de arte, la apariencia es la de la esencia, hacia la cual no es indiferente; en ellas, la apariencia misma pertenece al lado de la esencia. Están verdaderamente caracterizadas por aquella tesis de Hegel donde el realismo y el nominalismo son mediados: la esencia del arte debe aparecer, y su apariencia es la de la esencia, no una apariencia para-otro, sino la determinación inmanente del arte (Adorno 1997: 109).

Theodor Adorno define el arte privilegiando la apariencia, incluso cuando encarna las tesis hegelianas. Más allá de describir el contenido social de las obras o de realizar diagnósticos ideológicos, subsisten posibilidades para el pensamiento en un registro estético que se nutre de la crítica marxista de la economía política y es relevante para ella. Como condición de tales posibilidades, es necesario establecer los matices de la apariencia en estos distintos contextos. Los puntos de continuidad y de variación deben elaborarse en referencia a los discursos que los validan. La potencialidad específica de una obra determinada solo puede ser abordada contra el trasfondo teórico de estos análisis más generales.

No existe una separación nítida entre el objeto artístico y el mundo empírico: en Tiempos Modernos (Charles Chaplin, 1936), el contexto industrial en el que se sitúa la película no es algo suplementario o superfluo. Al contrario, parte de la lógica de la obra consiste en la incorporación de ese contexto industrial, sus prácticas laborales y las consecuencias de los principios de la organización científica del trabajo que pone en evidencia. No es posible realizar un análisis puramente formal sin apoyarse en categorías históricas. Tampoco es posible llevar a cabo un análisis suficientemente histórico de un objeto artístico sin recurrir a categorías estéticas. Toda separación absoluta entre ambos campos es ilusoria.

La posición privilegiada del cine en cuanto a la apariencia implica que este ofrece un punto de vista singular sobre el movimiento de las formas de aparición del capital, no como un simple proyecto de representación, sino de comprensión. Uno de los puntos de interés fundamentales para unos estudios cinematográficos informados por el marxismo es la atención a la acumulación y configuración de estas formas de aparición, triangulando sus movimientos contra la lógica económica que las motiva. Dicho de otro modo, podemos seguir la línea de pensamiento de Marx (2024: 498) cuando escribe: "Como modos de pensamiento aceptados, las formas de aparición se reproducen espontáneamente y sin mediación, mientras que sus fundamentos ocultos deben ser descubiertos por la ciencia y la investigación".

Fetichismo

"Una mercancía parece, a primera vista, algo obvio y trivial. Sin embargo, cuando la analizamos, vemos que es algo muy intrincado, lleno de sutilezas metafísicas y caprichos teológicos" (47). Así comienza la célebre cuarta sección del primer capítulo del primer volumen de El capital,

introduciendo uno de los problemas más importantes para una teoría de la visualidad capitalista: el carácter fetichista de la mercancía. Debemos a Riccardo Bellofiore (2018) una distinción fundamental entre el carácter fetichista de la mercancía y el fetichismo, dos conceptos que a menudo se traducen de la misma manera en muchas lenguas, pero para los cuales Marx utiliza dos términos alemanes distintos: Fetisch-Charakter y Fetischismus.

Marx, profundamente influenciado por la manera en que Hegel comprende la relación entre ser y apariencia, sitúa la emergencia de este problema en la cuestión del valor. Está convencido de que, en el modo de producción capitalista, el valor no posee existencia empírica, sino que es algo metafísico y enigmático: para comprender su naturaleza no debemos retirar un grueso velo de apariencias y poder ver lo que realmente está allí, sino que debemos habitar este sistema de apariencias y engaños. El secreto del valor reside enteramente en ese ámbito. Detrás de él, no hay nada.

Que el problema del valor concierne a la apariencia y al engaño ya era evidente en la naturaleza de la forma mercancía, debido a su carácter dual y contradictorio. Desde el punto de vista de su valor de uso, una mercancía es lo que es y no puede aparecer como algo distinto: el trabajo puede, a lo sumo, modificar su forma, pero no su sustancia. Según el ejemplo de Marx, una mesa es tal por la transformación realizada por el trabajo concreto sobre un material preexistente llamado madera. Pero la mesa sigue siendo madera incluso después de que el trabajo la haya convertido en lo que es. Lo mismo ocurre con todas las demás mercancías, incluso las más complejas. El trabajo vivo transforma materias primas provenientes de la naturaleza —en este sentido, una mercancía es siempre parte de la naturaleza— y las convierte en algo distinto. Pero esta mediación entre el hombre y la naturaleza, que Marx aborda en la primera parte del capítulo 5 del primer volumen de El capital bajo el título "el proceso de trabajo", no altera nada fundamental en la naturaleza: a lo sumo, modifica su forma. El valor, en cambio, introduce otra dimensión, que es la de la apariencia: Marx (2024: 47–48) lo expresa con claridad cuando afirma que "en sus relaciones con todas las demás mercancías", es decir, en su dimensión específicamente social como mercancía, la mesa puede literalmente ponerse a bailar: "Se pone de cabeza y hace surgir de su testa de madera ideas extravagantes, una representación mucho más fantásticas que si comenzara a bailar por sí misma". La realidad capitalista es, por tanto, una realidad invertida en la que las cosas parecen distintas de lo que son, como si se las observara a través de un lente alucinatorio. Hans-Georg Backhaus (1997: 308; probablemente a partir de Marx 1992: 596) se refiere a ello como "formas demenciales" (verrückte Formen), que no son sino las formas de autonomización social que vemos en la esfera de la circulación y del mercado, donde los trabajos privados y concretos se autonomizan y adquieren vida propia.

Según Sloterdijk, Marx "logra siempre demostrar que nada es lo que parece ser, que la metamorfosis ya ha tenido lugar. Siempre encontramos la materia en otro estado (...): si miramos más allá de la materia prima, de los recursos naturales, todo lo que encontramos en el mundo del valor y en el mundo de las mercancías está ya transformado, disfrazado: materia vestida que forma parte de esta historia teatral del valor" (Kluge 2014: 10).

Pero ¿por qué, entonces, el mundo del capital es un mundo de apariencias y engaños, y cuál es la diferencia entre el carácter fetichista de la mercancía y el fetichismo? En el modo de producción capitalista no nos encontramos en un mundo regido por el empirismo y la mera realidad, sino en uno en el que, como ocurre con el término fetiche en la antropología, se le atribuye a los objetos propiedades sobrenaturales. El problema es que, según Marx, en el capitalismo las mercancías poseen efectivamente propiedades sobrenaturales, que adquieren cuando obtienen su forma social y se intercambian por dinero. La teoría de Marx acerca del carácter fetichista de la mercancía no afirma la primacía de la realidad frente al engaño de las apariencias: hay potencias sobrenaturales en la realidad de las mercancías, del dinero y del capital. Entonces, ¿cuál es la diferencia entre el carácter fetichista y el fetichismo?

Según la teoría del fetichismo, no es la mercancía sino el objeto mismo el que posee propiedades sobrenaturales: no es la dimensión social de la mercancía, sino su dimensión objetual inmediata. Podríamos decir que, para el fetichismo, el disfraz que las mercancías llevan en la "historia teatral del valor" no es más que su condición de meros objetos empíricos desprovistos de toda forma social. Se trata de una especie de doble borramiento: la dimensión social, la de ser mercancías, que en el fetichismo aparece suprimida, dejando nada más que una realidad inmediata (que en rigor está doblemente mediada, aunque de forma disimulada). Se cree que las mercancías poseen propiedades

sobrenaturales que, sin embargo, provienen de su condición de simples objetos concretos.

En cuanto al carácter fetichista, en cambio, la cuestión es más compleja. La distinción entre apariencia falsa y apariencia necesaria se corresponde con la que existe entre la dimensión concreta del valor de uso del producto y su dimensión específica como mercancía, que concierne a su carácter social. El problema es que, como vimos antes, el carácter social de la mercancía solo emerge plenamente en el momento del intercambio, que es donde los objetos asumen completamente su dimensión social, pues es allí donde el producto se convierte en una porción del trabajo social total. La mercancía posee un carácter fetichista porque, en cuanto expresión del valor, aparece como un objeto metafísico en el momento cuando, en cuanto valor de uso en el intercambio, deviene la encarnación de una parte del trabajo social total. Esta característica sobrenatural, que hace del producto del trabajo la expresión de un nexo social, es reabsorbida en el fetichismo en el valor de uso concreto del objeto mismo. Es como si el fetichismo hiciera que la dimensión social de la mercancía —esto es, el hecho de estar ya inscrita en una red de relaciones de intercambio— se convirtiera en un atributo directo de su valor de uso. En el fetichismo, la dimensión social de la mercancía deviene una característica concreta del propio producto. En este sentido, el fetichismo confunde lo social con lo concreto o empírico. Lo sobrenatural deja de estar mediado socialmente y emerge directamente como parte de la propia realidad empírica.

¿Cuál es, entonces, el mejor ejemplo de fetichismo? El empirismo: la idea de que podemos deducir la dimensión de valor de la mercancía —su forma social, su condición de porción del trabajo social total de una sociedad dada— a partir de sus características concretas. Pensar que el problema del valor concierne a su determinación cuantitativa o a la cuantificación de la utilidad de la mercancía individual ya es una manera de suprimir su forma social y de convertirlo en un problema relativo a su objetividad concreta.

Aquí tocamos el núcleo de nuestro argumento: que el capitalismo, precisamente porque debe movilizar un sistema de apariencias, engaños y, en última instancia, imágenes, mantiene una relación profunda con la práctica cinematográfica, que es intrínsecamente una práctica que opera en la dimensión de la apariencia. El problema, en suma, no consiste solo en intentar producir una imagen del capitalismo, sino también en considerar cómo el capitalismo, en sí mismo, debe utilizar el régimen de la imagen para disimular aquello que constituye su objeto fundamental: el valor como forma social del trabajo.

De hecho, la referencia cinematográfica está ya, paradójicamente, presente en el propio Marx, treinta años antes de la invención del cinematógrafo. Como ha analizado Massimiliano Tomba (2012), un concepto fundamental en esta sección sobre el carácter fetichista de la mercancía es el de la fantasmagoría. La fantasmagoría fue una forma de teatro popular inventada en Francia a finales del siglo XVIII que, mediante el uso de la linterna mágica —precursora del proyector cinematográfico—, proyectaba imágenes de fantasmas, esqueletos y otros monstruos sobrenaturales para asustar a los espectadores. Según el historiador del cine temprano, Tom Gunning (2024: 21), la difusión de la linterna mágica en la Europa de los siglos XVIII y XIX transformó radicalmente la naturaleza de la imagen, "dotándola de una inmaterialidad aparentemente fantasmal o visionaria, lo que explica uno de los primeros nombres del dispositivo: 'la linterna del miedo'" (véase Pujol-León: 2025).

Cuando Marx (2024: 49) afirma que "aquí, es solo una relación social particular entre las personas lo que asume, para estas mismas personas, la forma fantasmagórica de una relación entre cosas", está diciendo que, en el fetichismo, la dimensión social de la mercancía aparece ante quienes participan en ese nexo social de una manera aterradora y fantasmagórica, pero también inmaterial. Sin embargo, aquí Marx no se refiere al carácter fetichista de la mercancía, sino al fetichismo, es decir, a la ilusión por la cual las características sociales de la mercancía no se atribuyen a los nexos sociales del mercado y del intercambio, sino a los objetos mismos. Los espectadores aterrorizados que, en el Londres del siglo XIX, contemplaban estas imágenes de monstruos y hombres lobo proyectadas por una linterna mágica no estaban observando la dimensión metafísica de la mercancía, sino los productos del trabajo en su dimensión concreta. En esta analogía, la polaridad de la imagen y su "inmaterialidad fantasmal o visionaria" no se sitúa del lado de la pantalla, sino del de la realidad empírica. Son las cosas mismas, los objetos empíricos tal como se nos aparecen en su inmediatez, los que resultan aterradores y parecen ser una imagen proyectada. La pantalla es nuestra realidad cuando creemos que el carácter social y sobrenatural de la mercancía pertenece a las cosas mismas y no al

nexo social que las convierte en mercancías. El cine, por así decirlo, se sitúa del lado de la naturaleza fetichista de la propia realidad, y es el propio capitalismo el que utiliza el poder de la imagen para disimular el carácter social y no empírico de la forma mercancía.

Concreto

El cine depende de lo concreto. Esto no es una condición ontológica; no requiere un registro químico de la realidad concreta para comunicar de manera indexical. Más bien, lo constitutivamente concreto de los materiales que el cine presenta y contextualiza es la determinación del campo profílmico. El cine despliega una concentración de determinaciones, ya sea captadas electrónicamente o inscritas en celuloide. Incluso las formas más abstractas son, fotograma a fotograma, determinadas.

El vínculo entre cine y lo concreto abre el peculiar punto de vista de este medio sobre la apariencia. Si todo arte exige su propio aparecer, si se sitúa del lado de su "composición sensible conceptualmente discernible", entonces es el modo en que el cine "combina la radical concreción de sus materiales con las posibilidades conceptuales del montaje" lo que lo singulariza como forma artística (Seel 2005: 41; Kluge 2019: 129). Sea cual sea el estilo, el cine requiere una presentación concreta, a través de lo que Kluge (2019: 151–53) denomina sus "formas concretas de expresión" y sus "medios concretos de figuración".

Esta perspectiva privilegiada sobre lo concreto abre otro punto de conexión entre los estudios cinematográficos y el marxismo. Las consideraciones metodológicas más directas de Marx, expuestas en la introducción de 1857 a la Contribución a la crítica de la economía política (a menudo considerada hoy parte de los Grundrisse), abordan lo concreto como producto del pensamiento, como concentración. Allí Marx (1993: 102) examina dos metodologías opuestas para su crítica: la primera partiría de lo concreto y lo real para avanzar hacia lo abstracto; la segunda partiría de lo abstracto (como cuando Hegel "comienza correctamente la Filosofía del derecho con la posesión, siendo esta la relación jurídica más simple del sujeto") y descendería hacia lo concreto. Pero la imagen unilateral de la abstracción metodológica que podría desprenderse de estos pasajes entra en tensión con la imbricación dialéctica entre lo abstracto y lo concreto con la que opera Marx. "Lo concreto es concreto," escribe Marx, "porque es la concentración de múltiples determinaciones, por tanto, unidad de lo diverso. Aparece en el pensamiento, por consiguiente, como un proceso de concentración, como resultado, no como punto de partida, aunque sea el punto de partida en la realidad y, por ende, también el punto de partida de la observación y de la representación" (100–101). Hay aquí una distinción operando entre el análisis del mundo —en el que lo concreto debe ser el punto de partida— y la exposición metodológica de su funcionamiento, en la que las abstracciones deben presentarse primero y luego desarrollarse en conjunto con lo concreto que emerge de ese análisis. Es por esto que Marx (2024: 6) escribirá, en el prólogo a la primera edición del volumen 1 de El capital, que el poder de la abstracción es para el análisis de las formas económicas lo que el microscopio y los reactivos químicos son para la anatomía microscópica. Ante una totalidad compleja, hay que comenzar por sus unidades de composición: en el caso de la sociedad burguesa, "la forma mercancía del producto del trabajo, o la forma valor de la mercancía, es la forma celular económica" (Marx 2024: 90). Marx inicia el análisis de El capital con la forma mercancía no porque sea lo más común o familiar, sino porque es la unidad elemental de análisis a partir de la cual pueden elaborarse las relaciones sociales concretas que constituyen la vida bajo el modo de producción capitalista.

Stuart Hall (2021: 120) escribe que el método de Marx "debe descubrirse en relaciones reales y concretas: es un método que agrupa, no una simple "esencia" detrás de las distintas formas históricas, sino precisamente las múltiples determinaciones en las que las "diferencias esenciales" se ven preservadas". Esta noción compleja de lo esencial, que anima los movimientos de la apariencia, atraviesa lo concreto en su determinación. Hall utiliza el concepto de unidad diferenciada para fundamentar su elaboración del método de Marx, enraizado en esta concepción de lo concreto:

"Como la noción a la que está íntimamente vinculada —la noción de lo concreto como unidad de "múltiples determinaciones y relaciones"—, el concepto de "unidad diferenciada" es una clave metodológica y teórica de este texto y del método de Marx en su conjunto. Esto significa que, en el examen de cualquier fenómeno o relación, debemos comprender tanto su estructura interna —lo que es en su diferenciación— como aquellas otras estructuras con las que se articula y con las que forma una totalidad más amplia. Tanto las especificidades como las conexiones —las complejas unidades de

estructuras— deben demostrarse mediante el análisis concreto de relaciones y conjunciones concretas. Si las relaciones están articuladas mutuamente, pero permanecen especificadas por su diferencia, esa articulación y las condiciones determinadas sobre las que descansa deben ser demostradas. No pueden ser invocadas de la nada según alguna ley dialéctica esencialista. Las unidades diferenciadas son también, por tanto, en el sentido marxiano, concretas. El método conserva así la referencia empírica concreta como un "momento" privilegiado e irresuelto dentro del análisis teórico, sin por ello volverse empirista: el análisis concreto de situaciones concretas" (128).

Al evitar un compromiso vulgar con el empirismo que se derivaría de una noción no dialéctica de lo concreto, Hall defiende la necesidad de un examen de doble cara. En el proceso de comprender cualquier fenómeno, su estructura interna y el sistema de relaciones externas deben ser consideradas en tándem. La dependencia que el cine tiene de lo concreto, en conjunto a su superación mediante el montaje, permite escenificar una unidad diferenciada concreta, atendida a través de las diversas técnicas formales de las que dispone el medio.

El uso más generalizado de lo concreto en la obra de Marx es la categoría de trabajo concreto, contrapuesta al trabajo abstracto. El trabajo concreto, según Marx, son los trabajos particulares y materiales realizados en un ámbito laboral determinado que participan en la constitución del trabajo abstracto, que es el factor determinante en la formación del valor. El trabajo concreto es engañoso en sus propios términos, porque pueden existir diferencias particulares entre trabajadores que realizan la misma tarea por el mismo salario. Sin embargo, las operaciones de abstracción propias del sistema capitalista vuelven equivalentes todos estos trabajos concretos. Esto convierte a lo concreto en una esfera especialmente difícil de abordar; de hecho, aparece como un problema que debe ser elaborado. El hecho de que el cine sea una ciencia de la apariencia y opere mediante medios de figuración fundamentalmente concretos implica que posee una perspectiva privilegiada sobre el problema representacional del capital que este número se propone abordar (Ver: South Atlantic Quarterly: 124, 2025). Esto no significa que solo pueda representar o reiterar lo concreto, pues el cine dispone también de posibilidades conceptuales que implican el encuadre, la contextualización y la reorganización de esa realidad concreta, permitiendo una mediación de la concreción que puede contribuir a nuestra comprensión colectiva de los modos en que el capital reordena nuestro mundo.

El cine expone lo concreto, lo reencuadra y lo recontextualiza. Por eso constituye un terreno tan poderoso para el extrañamiento. La afirmación de Kluge (2019: 153) según la cual "el cine es una forma general de inteligencia que trabaja con medios concretos de figuración y, por lo demás, no difiere de otras formas de inteligencia como la ciencia o la literatura" subraya la función teórica del cine, capaz de comunicar conceptos y no solo de existir como objeto de análisis. Esto implica que la presentación de lo concreto en el cine no funciona únicamente como objeto de elaboración teórica, sino también como participante activo en esa misma teorización. La especificidad del medio, en tanto modo teórico y conjunto de objetos estéticos, se deriva precisamente de su concreción, de la puesta en primer plano de la determinación interconectada de la imagen.

Esta línea de pensamiento no privilegia ningún enfoque estético uniforme. La relación entre cine y lo concreto no requiere del naturalismo para activarse. La tendencia general a teorizar la necesidad de una estrategia estética unilateral, desligada de las exigencias históricas, ha sido un problema persistente en las estéticas marxistas de todo tipo. En nuestra perspectiva, cualquier forma de estilo en el cine implica algún tipo de posicionamiento frente a lo concreto, y el reconocimiento directo de la concreción de los materiales del cine y de sus medios de figuración resulta tanto más productivo para comprender sus capacidades teóricas. La concreción es lo que permite la gran afinidad del cine con el realismo, pero también lo que hace tan eficaces las expresiones fantásticas de la abstracción: incluso cuando la obra se centra más en la forma y el color que en la línea y la narración, sigue siendo determinada, singularizante: se trata de esta forma con este color. Es mediante el montaje, la articulación de estos materiales concretos y determinados, que puede surgir algo así como una conceptualidad abstracta, que algo pueda recorrer y organizar estos momentos como una relación esencial, como una lógica. La lógica de la obra cinematográfica despliega sus determinaciones concretas. En el caso del cine, la particularidad de la forma artística exige una negociación con lo concreto, incluso cuando depende también del aparato conceptual del montaje, que coordina sus materiales que les permite ir más allá de sí mismos.

Capital ficticio

Los procesos globales de financiarización son rasgos distintivos del momento contemporáneo. Hasta qué punto la intensificación de la especulación y la multiplicación de las distribuciones de plusvalía bajo la égida del sector financiero constituyen un alejamiento de la lógica capitalista de extracción es una cuestión ampliamente debatida. Lo que resulta innegable, sin embargo, es que estos procesos se han proliferado hasta el punto de exigir una elaboración teórica que excede lo que Marx escribió en la década de 1860. Parte de la dificultad de establecer con precisión cuál sería el enfoque marxiano sobre la situación contemporánea de las finanzas ya es visible en los manuscritos económicos de 1864–65, en lo que luego se convertiría en el capítulo 25 del volumen 3 de El capital, cuando Marx (2016: 500) ofrece explícitamente una advertencia respecto a sus consideraciones sobre el crédito y el capital ficticio, señalando que "queda fuera del ámbito de nuestro plan ofrecer un análisis del sistema de crédito y de los instrumentos que éste crea para sí mismo". Tras reconocer el carácter marginal de este sistema en su exposición, Marx procede no tanto a desarrollar una teoría completa como a esbozar una serie de capítulos que deben ser ampliados e integrados en el análisis sistemático que los tres volúmenes construyen en conjunto. Para la presente perspectiva, el capital ficticio resulta fundamental.

Marx utiliza el concepto de capital ficticio para describir cómo la proliferación de depósitos y préstamos, créditos y deudas, torna difícil determinar los fondos materialmente presentes en una transacción dada. Apunta así hacia la trayectoria de la especulación financiera, que produce un paisaje económico vertiginoso y opaco —uno que es cada vez más difícil de descifrar con el paso del tiempo—. Automatic Fetish de Beverley Best ofrece una exégesis particularmente necesaria del volumen 3, explicando su posición estructural en relación con los dos primeros volúmenes, al tiempo que conecta sus problemáticas con el presente. Best (2024: 599) describe esta categoría en términos sencillos cuando escribe:

Marx utiliza el término "capital ficticio" para referirse a derechos legales y contractuales sobre porciones de plusvalía futura basados en un activo de capital subyacente. Este activo puede ser capital mercantil (es decir, capital que será movilizado en la producción para generar plusvalía), o un capital destinado a devengar interés (esto es, una propiedad, intelectual o territorial, que se encuentra situada para atraer renta). Podemos pensar el capital ficticio como derechos sobre una parte de cualquier flujo de ingresos presente o futuro: todos los "derechos acumulados, títulos legales, sobre la producción futura de ingresos".

En otra parte, Best explica cómo este momento peculiar del modo de producción capitalista participa en un proceso de disimulación y auto-ocultamiento: "Que el capital ficticio aparezca como capital, aun cuando no lo es, define el proceso ampliamente denominado hoy financiarización" (206). El capital ficticio es una ficción porque está desligado de la explotación directa que constituye el núcleo del proceso de valorización. No es una ficción porque carezca de sentido o de efectos materiales. Lo es porque remite a derechos sobre capital, no a capital efectivo, aunque circule como si lo fuera.

Pese a su distancia respecto de la manufactura tradicional, las finanzas constituyen un elemento central de la economía global, cada vez más mediante los procesos de financiarización. Cédric Durand (2017) subraya esta centralidad cuando escribe:

> "La financiarización no es un epifenómeno. Es un proceso que alcanza el corazón mismo de la organización del capitalismo contemporáneo. En efecto, el "capital ficticio" ha adquirido un lugar central en el proceso general de acumulación. Encarnado en deudas, acciones y una amplia gama de productos financieros cuyo peso en nuestras economías ha crecido considerablemente, este capital ficticio representa derechos sobre una riqueza aún por producir. Su expansión implica una creciente apropiación anticipada de la producción futura".(p1)

La temporalidad de futuro perfecto propia de la valorización se vuelve cada vez más compleja cuando el valor queda inscrito en títulos de deuda, cuya dimensión ficticia constituye la sustancia de los nuevos instrumentos financieros. El paisaje económico contemporáneo está completamente dominado por estos instrumentos: "Las innovaciones que han tenido lugar en las últimas décadas en los mercados financieros internacionales (sobre todo aquellos a los que les llaman derivados) consisten principalmente en la invención constante de nuevas formas de derechos negociables, es decir, nuevas formas de capital ficticio" (Heinrich 2012: 235n51).

Dado que el capital ficticio adquiere una importancia creciente para poder comprender el presente, los estudios cinematográficos deben tomar nota de su ubicuidad. Esto sigue siendo así a pesar de la enorme complejidad representacional que atraviesa las operaciones del capital ficticio. Un contexto productivo concreto puede funcionar prácticamente del mismo modo que antes —en términos de quién produce qué y cómo— y, sin embargo, constituir la condición de posibilidad para la generación de estas "reclamaciones sobre reclamaciones". El capital ficticio, en este caso, queda inscrito de manera invisible en la objetividad del espacio fabril, reconfigurado por la historia de la subsunción real. Sin embargo, la reformulación de la representación visual de ese contexto es la tarea urgente para la representación del trabajo: exponer las dinámicas económicas que tienen efectos tanto a corto como a largo plazo en los entornos donde transcurre nuestra vida cotidiana. La persistente estabilidad de lo visible en un entorno financiero inestable debe plantearse como un problema teórico. El capital ficticio introduce así un nuevo nudo en el problema de la representación en el corazón de la explotación capitalista. Las posibilidades de representación quedan entonces ligadas a la persistencia de lo visible en un terreno reconfigurado por fuerzas invisibles.

Filmar el capital ficticio es, en cierto sentido, una tarea imposible. Sin embargo, esta tarea se vuelve significativa en la medida en que el impacto de estas reclamaciones orientadas al futuro reconfigura el mundo tal como lo conocemos. Lo visible capitalista, el mundo social tal como lo experimentamos, debe ponerse en relación con las lógicas económicas que motivan sus transformaciones y su continuidad. Lo que el cine puede ofrecer es una reflexión sobre la apariencia, lo concreto y lo visible de carácter teórico, capaz de desnaturalizar no solo el entorno material del trabajo, sino también los modos en que el sector financiero ha profundizado su dominio sobre la economía global. La financiarización no solo ha multiplicado los mecanismos de redistribución de la plusvalía extraída en otros ámbitos, sino que también ha difuminado las fronteras entre la manufactura tradicional y las finanzas en general. Según Stephen Maher y Scott Aquanno (2024: 19), los intereses de las finanzas y la industria se han vuelto "casi indistinguibles".

Los posibles métodos de representación estética no son evidentes por sí mismos. El documental observacional, la ficción naturalista, el expresionismo formalista: cada uno tiene costos y beneficios en relación con su adecuación a los problemas que las finanzas plantean a la representación. El punto no es adherirse a una estrategia unilateral y declarar obsoletas todas las demás, sino reconocer la parcialidad e incompletitud inherentes a toda estrategia estética y ponerlas al servicio de una comprensión teórica de objetos que, a primera vista, parecen imposibles de representar. En un entorno laboral transformado por la larga historia de la explotación capitalista, marcado por la introducción y expansión de técnicas y tecnologías de gestión orientadas a la extracción de plusvalía, el capital ficticio interviene como parte del impulso de la industria por maximizar la ganancia. Enfrentarse al capital ficticio a través del cine puede no ofrecer una resolución evidente, pero plantea una cuestión urgente para quienes buscan habitar críticamente los desarrollos del capitalismo tardío. La tarea no consiste únicamente en documentar los cambios que ocurren en el ámbito de lo visible, sino también en interrogar las condiciones de estabilidad de lo visible en una secuencia histórica de intensa especulación y capitalización.

*El presente artículo fue concebido y discutido por ambos autores; en particular, Pietro Bianchi trabajó en la introducción y en las secciones tituladas "Mercancía", "Fetichismo" y "Trabajo abstracto", mientras que Joshua Harold Wiebe es autor de las secciones "Apariencia", "Concreto" y "Capital ficticio".

## Notas

**1**

https://www.dukeupress.edu/filming-capital

**2**

Heinrich advierte reiteradamente contra la superposición de la relación esencia/apariencia sobre el análisis de Marx, señalando que este utiliza el término Wesen con mucha menor frecuencia que Erscheinen. Explicar nuestra divergencia respecto de su argumentación requeriría más espacio; baste decir que, aunque coincidimos con muchas de sus críticas al uso de este vocabulario en la literatura secundaria, seguimos insistiendo en la utilidad del concepto de esencia como parte del marco teórico empleado, aun cuando se encuentre parcialmente suprimido en el plano terminológico. Véase Heinrich 2021.

**3**

del mercado

---

Como citar: Bianchi, P., Wiebe, J. (2026). Léxico para una imagen capitalista, *laFuga*, 29. [Fecha de consulta: 2026-11-21] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/lexico-para-una-imagen-capitalista/1300