laFuga

Organología de los Sueños y Archi-Cine

Por Bernard Stiegler

Tags | **Filosofía | Psicoanálisis | Técnica | Filosofía | Francia**

Bernard Stiegler (Francia, 1952-2020), fue doctor de la EHESS (École des Hautes Etudes en Sciences Sociales); profesor asociado en la Universidad de Londres (Goldsmiths College) y de la UTC (Université de Technologie de Compiègne), donde fundó en 1993 una unidad de investigaciones dedicada a los «Conocimientos, Organizaciones y Sistemas Técnicos», Costech; de 1996 a 1999, fue director general adjunto del INA (Institut National de l'Audiovisuel); en 2002, fue nombrado director del IRCAM (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique), fundado por Pierre Boulez; también fue director del IRI (Institut de Recherche et d'Innovation du Centre Georges Pompidou) y director de programa en el CIPh (Collège international de philosophie). Discípulo de Jacques Derrida y especialista en filosofía de la técnica y tecnología digital, fue uno de los principales responsables del redescubrimiento y promoción de la obra de Gilbert Simondon, particularmente en su trabajo más importante: La técnica y el tiempo I. El pecado de Epimeteo (1994). Allí, siguiendo a Leroi-Gourhan, a Bertrand Gille y a Gilbert Simondon, Stiegler postula la tesis según la cual el sistema técnico evoluciona más deprisa que los demás sistemas que componen el existir humano (social, cultural, político, económico, etc.), generándose un desacople fundamental entre ellos y una diferencia de velocidad entre las individuaciones psico-colectivas y las individuaciones técnicas, lo cual desplaza el problema hombre-técnica hacia el problema tiempo-tecnicidad

Sostuve en *El tiempo del cine* (Hiru, 2004), esto es, en el tercer volumen de *La técnica y el tiempo*, que debemos referirnos al archi-cine tal como Derrida habló de la archi-escritura. Hoy propongo, como principio, que el sueño es *la forma primordial de este archi-cine*, y que es por esto que es posible *una organización de los sueños*. El archi-cine de la conciencia, del cual los sueños serían la matriz como archi-cine *del inconsciente*, es la proyección resultante del juego entre lo que Husserl llamó, por un lado, retenciones primarias y secundarias, y lo que yo, por otro lado, llamo retenciones terciarias, que son las huellas hipomnésicas (es decir, las huellas mnemo-técnicas) de la vida consciente e inconsciente. Existe un archi-cine en la medida en que para cualquier acto noético –por ejemplo, en un acto de percepción– la conciencia *proyecta* su objeto. Esta proyección es un *montaje*, del cual las retenciones terciarias (hipomnésicas) forman el tejido, así como constituyen tanto los soportes como la sala de montaje. Esto indica que el archi-cine tiene una historia, una historia condicionada por la historia de las retenciones terciarias. Esto también significa que existe una organología de los sueños.

Un proceso temporal ocurre mediante la agregación continua de retenciones primarias: el tiempo solo pasa porque el instante presente retiene dentro de sí al instante anterior. En el flujo temporal o flujo de intuición sensible que es la percepción, la conciencia aprehende lo percibido al retener primordialmente *datos* que selecciona en base a aquellas retenciones secundarias (recuerdos de experiencias pasadas) que constituyen los criterios de selección en el flujo de retenciones primarias.

Cada conciencia se constituye a partir de retenciones secundarias específicas que tejen su experiencia, es decir, su memoria. Es por esta razón que, confrontadas con el mismo objeto, dos conciencias diferentes experimentan dos fenómenos distintos: los fenómenos son proyectados por la conciencia. Esta proyección también proyecta protenciones, es decir, expectativas. La disposición o ensamblaje de retenciones primarias y secundarias con protenciones constituye una forma atencional: la atención es lo que se teje entre retenciones y protenciones.

Así como es necesario distinguir entre retenciones primarias y retenciones secundarias, también es necesario distinguir entre protenciones primarias y protenciones secundarias. Las protenciones secundarias están contenidas y ocultas en las retenciones secundarias, mientras que las protenciones primarias están inscritas con retenciones primarias, de modo que activan, al pasar a ser retenciones secundarias, modalidades asociativas como las descritas por Hume (contigüidad, semejanza y causalidad).

Sobre la base de un objeto, la conciencia proyecta un fenómeno que es una disposición de retenciones y protenciones primarias y secundarias, y el mismo objeto, en cada ocasión, dará lugar a fenómenos diferentes para distintas conciencias. Además, si una misma conciencia repite una experiencia del mismo objeto en diferentes momentos, se generará un fenómeno diferente cada vez. Esto ocurre por dos razones:

- La primera razón es que la conciencia que encuentra un objeto por segunda vez ya no es la misma que la que lo encontró la primera vez, precisamente porque las retenciones primarias y protenciones del primer encuentro se han convertido, desde entonces, en retenciones y protenciones secundarias, las cuales en el segundo encuentro suministran nuevos criterios de selección para las retenciones y protenciones primarias del objeto, haciendo que el fenómeno sea diferente cada vez;
- La segunda razón es que la forma en que las retenciones secundarias seleccionan las retenciones primarias en el flujo temporal es el resultado del juego entre *dos tipos de protenciones secundarias contenidas y ocultas en las retenciones secundarias:* algunas de estas protenciones secundarias, que se vuelven prácticamente automáticas, constituyen estereotipos, es decir, hábitos y voluntades, mientras que otras constituyen traumatipos, que están ya sea reprimidos o bien expresados por defecto en síntomas y fantasías.

De todo esto se sigue que el mismo objeto puede:

- Activar traumatipos, lo que significa que el fenómeno que engendra se diferencia constantemente al intensificarse, y que la conciencia se proyecta en el objeto al individuarse con él;
- O activar estereotipos, lo que significa que el fenómeno del objeto es su empobrecimiento, y que la atención que la conciencia tiene para este objeto se desvanece, desindividuándose al reforzar estos estereotipos.

La constitución de fenómenos, tejidos a partir de estereotipos y traumatipos que una conciencia proyecta de este modo sobre un objeto, es el resultado de formas atencionales que están condicionadas de maneras específicas por retenciones terciarias que sostienen las retenciones secundarias. Estas se tejen, de hecho, a partir de retenciones secundarias colectivas, que son elaboradas y transmitidas de generación en generación, y que forman *ambientes simbólicos* que metastabilizan lo que Simondon llamó el transindividual, es decir, la significación.

Por ejemplo, la memoria de las retenciones secundarias está, en gran medida, compuesta por huellas verbales que a su vez están condicionadas por un lenguaje heredado por la conciencia, o lo que yo llamo el individuo psíquico. Dicho en el lenguaje de Gilbert Simondon, la individuación psíquica está siempre inscrita en procesos de individuación colectiva a través de los cuales comparte retenciones secundarias colectivas, que forman significados, es decir, el transindividual.

El transindividual se forma en y por circuitos de transindividuación en cuyo núcleo se establece un compromiso entre traumatipos diacrónicos y estereotipos sincrónicos: los estereotipos forman *significaciones* como usos comunes, y los traumatipos forman *sentid*o como *inversiones de objeto que perturban el uso común*.

El transindividual solo puede metastabilizarse porque está apoyado por retenciones terciarias, es decir, soportes técnicos de diversos tipos. Los objetos técnicos en general son en sí mismos tales soportes, y forman lo que Leroi-Gourhan describió como la tercera memoria de la vida técnica y noética, apareciendo hace dos millones de años: más allá de la memoria genética común de la especie humana y la memoria epigenética que pertenece a cada individuo humano, existe una memoria epifilogénica que constituye las diversas formas de conocimiento humano heredado y transmitido, mediante la cual el transindividual es metastabilizado.

Cabe destacar aquí que los objetos técnicos y hipomnésicos juegan un papel importante en el sueño tal como lo analizó Freud en su *Interpretación de los Sueños*, y que el deseo en Freud se constituye alrededor del fetiche, es decir, el artefacto, lo que significa que, al igual que el artefacto, la libido es desprendible y puede moverse de órgano a órgano (tanto artificial como corporal).

Los soportes mnemo-técnicos rupestres (es decir, las pinturas rupestres) aparecen hace unos treinta mil años, y estos proyectan contenidos mentales hacia el exterior, constituyen retenciones terciarias hipomnésicas e inician un proceso de gramatización.

La gramatización, tal como uso el término, se refiere al proceso por el cual los flujos temporales mentales experimentados por el individuo psíquico son registrados, reproducidos, discretizados y espacializados. Cuando vemos las pinturas de la caverna de Chauvet, somos conscientes de que lo que vemos son las huellas de lo que fue visto y experimentado por quienes las pintaron. Somos conscientes de que estamos accediendo a una *nueva posibilidad empática* que no existía antes de la era Paleolítica Superior, pese a que también es cierto que esas retenciones terciarias que cada objeto constituye ya nos permiten acceder a la memoria artificial de una forma de vida, ella misma artificial, de la cual somos los herederos.

La aparición de retenciones terciarias hipomnésicas resulta en nuevos regímenes de individuación a través del juego de las retenciones primarias y secundarias y las protenciones en las que consiste la atención: lleva a nuevas *formas atencionales*. Sobre la base del ejemplo de la melodía que Husserl usó para construir su concepto de retención primaria, he tratado de mostrar que la retención terciaria condiciona el juego de la retención primaria y la retención secundaria, y por lo tanto el juego de la protención primaria y la protención secundaria: he destacado el hecho de que la retención terciaria análoga en que consiste el fonograma, en la medida en que permite la *repetición idéntica* del mismo objeto temporal musical, resulta en una nueva experiencia retencional y protencional primaria y secundaria de una pieza de música. De hecho, cada repetición engendra *manifiestamente* una diferencia a partir de un mismo objeto, y esta experiencia de la producción de diferencia a través de la repetición análoga constituye una nueva experiencia de la música en sí misma: una nueva forma de experiencia que es una nueva forma de atención, datando muy precisamente desde 1877, y no hay duda de que esto contribuyó a la experiencia musical inaugurada por Schönberg así como a lo que se llama música 'acusmática'.

Esta nueva forma atencional, de hecho, dramatiza e intensifica considerablemente la diferencia entre dos formas de repetición (las referidas por Deleuze en *Diferencia y Repetición*): en el primer caso, la protención estereotípica se repite y agota el objeto porque el fenómeno que genera es un poco más débil cada vez hasta que finalmente desaparece; en la otra forma de repetición, sin embargo, el objeto genera nuevos fenómenos cada vez, intensificando y profundizando su diferencia.

De manera similar, el cine es una nueva experiencia de vida que comienza en 1895. Estas fechas, 1877 y 1895, constituyen dos giros inmensos en la *historia organológica del(os) poder(es) de soñar.* [1]

Entre estereotipos y traumatipos hay un juego involucrado en el funcionamiento de las retenciones y protenciones secundarias que seleccionan las retenciones y protenciones primarias, y *este juego está sobredeterminado por las retenciones terciarias como condiciones organológicas de la repetición*. Como tal, una retención terciaria siempre constituye una especie de objeto transicional, en el sentido winnicottiano según el cual las primeras retenciones y protenciones que forman el aparato psíquico del bebé se articulan con las retenciones y protenciones de su madre a través del objeto transicional que abre el espacio transicional del juego.

Argumenté en *Lo que hace que la vida merezca ser vivida* (2015) que el objeto transicional es un *pharmakon*: es el *pharmakon* primordial, así como para Platón la escritura era un *pharmakon*, tal como toda retención terciaria es un *pharmakon*, es decir, un veneno y un remedio. Winnicott mostró que el objeto transicional, que es la condición de la formación del aparato psíquico infantil, puede también convertirse en un factor patógeno si la madre no ubica el valor terapéutico del objeto y, por tanto, permite que se convierta en un objeto de pura adicción.

La retención terciaria, que es en sí misma irreductiblemente farmacológica, es lo que Sócrates captó por primera vez en el *Fedro* a través de la escritura, siendo esta una forma *literal* (es decir, letrada) de retención terciaria. Sócrates mostró que la retención terciaria literal puede provocar cortocircuitos en el juego de las retenciones secundarias psíquicas y puede resultar, a través de las retenciones secundarias colectivas que forman *topoi*, es decir, lugares comunes, en formas estereotipadas de selección de retenciones primarias, es decir, puede desindividualizar a los individuos colectivos y psíquicos, transformándolos en multitudes y masas.

Es debido que la retención terciaria análoga de tal modo un *pharmakon* que Benjamin pudo preocuparse por la importancia de la radio para el fascismo italiano y que esta radio podría apoyar al lenguaje del Tercer Reich nazi, como describió Victor Klemperer, y que Adorno y Horkheimer pudieran sospechar que el cine producía un cortocircuito en la imaginación trascendental.

Sin embargo, yo sostengo que la retención terciaria en general, en particular la retención terciaria literal, la retención terciaria análoga y la retención terciaria digital constituyen también posibilidades farmacológicas positivas, es decir, generan nuevas formas atencionales, formando prácticas terapéuticas a partir de esos *pharmaka* que son retenciones terciarias, y del cual el arte cinematográfico es un caso.

A partir de estas consideraciones generales, me gustaría ahora volver a la cuestión del archi-cine, del cual el sueño es la forma primordial, para plantear la cuestión de una organología del sueño en general y, en base a esta cuestión, me gustaría investigar *el futuro del cine en la época de la retención terciaria digital*.

*

Sostuve en el tercer volumen de *La técnica y el tiempo* (2004) que Adorno y Horkheimer, al situarse dentro de la perspectiva kantiana sobre la imaginación trascendental, cerraron toda posibilidad de pensar una farmacología positiva del cine, esto es, del arte cinematográfico en sí mismo. En efecto, el *pharmakon* cinematográfico como arte es lo que permite luchar contra el cine como *pharmakon* tóxico, esto es, como lo que posibilita el cortocircuito del juego de las retenciones secundarias traumatípicas y las protenciones de los individuos psíquicos al reforzar sus retenciones y protenciones secundarias estereotipadas.

Adorno y Horkheimer no tuvieron en cuenta que las tres síntesis de la imaginación descritas por Kant presuponen una cuarta síntesis, que yo llamo la síntesis tecnológica de la imaginación, y que es la de la retención terciaria. Las tres primeras síntesis (aprehensión, reproducción y reconocimiento) describen y corresponden al juego de la retención primaria (aprehensión), la retención secundaria (reproducción) y la protención (reconocimiento). Sin embargo, he intentado mostrar, al reexaminar el ejemplo kantiano de la numeración, que el esquematismo, como proyección mediante la imaginación trascendental de conceptos puros de entendimiento en la 'multiplicidad de la intuición' (es decir, en el flujo retencional que constituye los fenómenos), presupone esquemas que están constituidos a través de la retención terciaria, y sobre la base de esquemas sensorimotores. [2]

La consecuencia de este punto de vista es que la llamada imaginación 'trascendental' presupone una exteriorización primordial de la memoria y, *por lo tanto,* de la imaginación misma, esto es, de la anticipación y temporalización, tal que, al pasar a través de esquemas artefactuales configurados por órganos técnicos como retención terciaria, está soportada por una espacialización.

La retención terciaria en general es la espacialización del tiempo que permite su repetición y su exteriorización, y la trans-formación del *tiempo* de las retenciones y protenciones en un *espacio* de retenciones y protenciones. De manera general, toda producción técnica de la forma técnica de vida por los seres deseantes y soñadores que somos constituye tal espacialización de la experiencia y, por ende, permite también su transmisión intergeneracional: tal es la epifilogénesis, que constituye el origen de lo que Canguilhem denominó la forma técnica de vida en la medida en que rompe con las condiciones en las que la vida había evolucionado hasta ese momento: rompe con la evolución tal como la concibió Darwin. Es esta ruptura la que constituye el archi-cine, *estableciendo una economía libidinal del movimiento*.

Lo que yo llamo retención terciaria es lo que Derrida llamó el suplemento en la medida en que tiene una historia, es decir: como la génesis de las concreciones técnicas de la archi-escritura (o el archi-trazo). No estoy completamente de acuerdo con la teoría derridiana *stricto sensu* en la medida en que esta teoría no pareciera para mí distinguir la retención primaria, la retención secundaria y la retención terciaria como tales. En esto, mi 'teoría del archi-trazo', por así decirlo, que no es solo archi-escritura sino archi-cine, esto es, un sistema de edición y post-producción de las retenciones y protenciones primarias, secundarias y terciarias (que constituye regímenes diferenciados de trazos), difiere considerablemente de la exposición en *De la gramatología*, sobre todo porque pienso el suplemento esencialmente en relación con la retención terciaria, es decir, con la técnica, mientras que

para Derrida el archi-trazo constituye el trazo viviente en general – mucho antes de la aparición de la retención terciaria.

En cualquier caso, en este marco, la historia del suplemento es la de la retención terciaria, y es necesario distinguir entre épocas, y en particular la de la gramatización como la capacidad de proyectar contenidos temporales mentales en formas espaciales. Parece que esta posibilidad, que apareció durante el Paleolítico Superior, provocó la emergencia de lo que el arqueólogo Marc Azéma describe en *La préhistoire du cinéma* [3] como el origen del cine, en la medida en que fue la discretización y proto-reproducción del movimiento, de lo cual ese cine que surgió en forma industrial en 1895 sería la culminación mecánica.

En otras palabras, el archi-cine, que constituye las condiciones omnitemporales en las que, de manera general, la forma técnica de vida, que también es la forma de vida noética *y onírica*, es decir, la forma de vida deseante, se basa en procesos de *proyección mediante montajes* de retención y protención primarias, secundarias y terciarias, se concretó en la forma de sistemas retencionales que proyectan y espacializan el movimiento en las cavernas prehistóricas (en los *muros* de estas cavernas), y esto condujo, eventualmente, a las salas de cine y pantallas de cine tal como las conocemos hoy en día, como fenómenos típicos del siglo veinte (en el sentido declarado por Godard).

Cabe destacar aquí que este cine de cavernas y teatros es escenificado por Platón al comienzo del libro VII de *La República* como una especie de sueño: como el sueño de ese sueño que sería *la mentira de la vida vivida en la caverna,* esto es: en el *pharmakon*. Ahora vemos que, mientras que el filósofo quiere salir de la caverna, el amante del cine, el *amateur de cinéma*, quisiera estar detrás de la cámara o dentro de la pantalla: lo que el amante del cine ama es el *pharmakon* y la condición farmacológica misma *en la medida en que también es la condición del deseo.*

Debemos, sin embargo, regresar aquí de manera más precisa a la cuestión de saber en qué consiste la retención terciaria gramatizada, para intentar comprender lo que está en juego con la llegada de la retención terciaria digital en la historia del cine.

Existen épocas de retención terciaria, y estas son el resultado de la 'organo-génesis' que consiste en la transformación de las organizaciones psíquicas y sociales que resultan de la transformación de órganos técnicos y tecnológicos. De manera general, el devenir del *pharmakon* que es la retención terciaria está sobredeterminado por el juego de órganos psicosomáticos, órganos técnicos y organizaciones sociales. Las relaciones entre estos tres tipos de órganos son reguladas por 'terapias' que definen las organizaciones sociales a través de sistemas sociales (en el sentido de Niklas Luhmann y Bertrand Gille). Tales terapias, que buscan fortalecer el aspecto curativo de los *pharmaka* y limitar su toxicidad, son economías libidinales, condicionadas a su vez por la organología de la retención terciaria, lo que significa que una organología del sueño en cada época concretiza y especifica la matriz primordial del archi-cine.

En otras palabras: el archi-cine constituye los principios generales por los cuales la retención primaria, secundaria y terciaria se combinan, *independientemente de la forma de la retención terciaria;* sin embargo, *la historia del suplemento,* que implementa este archi-cine, es decir, esta organización libidinal de la vida técnica en general, es lo que se concreta en el transcurso de la organo-génesis, y notablemente como lo que desde 1895 llamamos 'cine'. No obstante, nosotros nos encontramos viviendo en 2014, es decir, en la época de la retención terciaria digital, que hace posible, por ejemplo, *un cine sin película:*

¿Qué tipo de cine podría surgir de esta nueva etapa de la historia del suplemento como la concreción del poder archi-cinemático de soñar? Para intentar formular correctamente esta pregunta, debemos regresar a la historia de la retención terciaria tal como se inflexiona a través de la gramatización.

Un texto es un tejido de retenciones terciarias literales que constituyen un objeto lingüístico espacial, mientras que el habla oral es un objeto lingüístico temporal. El objeto espacial textual es retemporalizado por el lector en el transcurso de la lectura: leer es la transformación del espacio en el tiempo de la lectura. Una película, también, es un objeto espacial que solo puede ser retemporalizado mediante la mediación de ese aparato que llamamos proyector, de la misma manera que tocar un disco requiere un tocadiscos. Sin embargo, en general, mientras que yo mismo toco mis discos en mi propio tocadiscos, las películas, por el contrario, son proyectadas por un proyeccionista que opera el

proyector para el público cinéfilo en la sala de cine.

En todos estos casos, la retemporalización constituye una proyección en el transcurso de la cual los lectores, oyentes y espectadores proyectan sus propias protenciones y retenciones secundarias en el flujo textual, musical o cinematográfico, y seleccionan retenciones primarias, que luego generan protenciones primarias. Como resultado, el hecho de que estas selecciones sean cada vez singulares (condicionadas por las características retencionales y protencionales de cada uno de nosotros) significa que nadie lee nunca el mismo libro, ni escucha la misma música, ni ve la misma película.

Y, sin embargo, un libro, una pieza de música o una película tienen efectos en su público, en su audiencia, que *parecen* ir más allá de las diversas maneras de vivir estos efectos. Esto es así porque:

- Por un lado, cada tipo de retención terciaria configura formas atencionales que son específicas, pero comunes para quienes practican esta retención terciaria: la atención es lo que resulta del juego de la retención y la protención en general (primaria y secundaria), y los tipos de retención terciaria, al condicionar este juego, constituyen formas de atención.
- Por otro lado, un escritor, un músico o un cineasta moviliza en cada caso una base (o fondo) retencional y protencional común, constituido por proto-retenciones y proto-protenciones, típicos de una región cultural y una época, y que a su vez toma forma sobre una base archi-retencional y archi-protencional, es decir, sobre la base de elementos arcaicos que derivan de lo que Simondon llamó lo 'preindividual' (bajo la influencia de Jung y su teoría de la individuación).

En el transcurso de una proyección, ya sea de un libro, un disco o una película, el juego de la retención primaria, secundaria y terciaria habilita la proyección de elementos reprimidos, tanto individual como colectivamente. Por eso digo en *Una organización de los sueños* –la película de Ken McMullen– que una película es siempre la disposición de una historia individual y una historia colectiva. A la inversa, y mediante la introyección, el espectador de una película interpreta sus propios fondos retencionales y protencionales sobre la base del material transindividual que se presenta durante la proyección y que se encuentra con la audiencia como un evento.

El cine, sin embargo, es un *pharmakon*, como mostró Frank Capra.

Y esto significa que la experiencia cinematográfica puede tanto reforzar estereotipos sostenidos por el público como, por el contrario, echar a andar sus traumatipos. Para examinar estas cuestiones, que nos llevarán a la cuestión de la condición cinemática en la época de la retención terciaria digital, es necesario que analicemos más de cerca la organología y la farmacología del cine como una *industria* de retención terciaria análoga al servicio de la economía libidinal consumista, esto es: *destructiva* de esta economía, destructiva de la libido en cuanto que es una economía de pulsiones, y finalmente, destructiva de la *atención* en tanto que, como disposición de la retención y la protención psíquicas que forman motivos (objetos de deseo) a partir del tejido de retenciones y protenciones colectivas, se hace cargo de sus objetos en la medida en que son *objetos de deseo*.

Adorno y Horkheimer ven el cine como un elemento funcional de un sistema cuyo objetivo es *difundir una ideología* y *estimular el comportamiento consumista*. Esta visión del cine no es fundamentalmente diferente de la de la Nueva Ola, salvo que esta última veía el cine como un *pharmakon*, y no solo como un veneno (esta farmacología, por ejemplo, forma el trasfondo de *El desprecio* de Godard).

El arte cinematográfico, según Capra, lucha contra la enfermedad que es el cine empleando los medios del cine. [4]

Esta farmacología, sugiero, es la del deseo, es decir, del sueño. ¿Qué es un sueño? Es un *compromiso* entre traumatipos enterrados y reprimidos en el inconsciente y los estereotipos de los que se revisten para poder manifestarse como 'contenido latente'. La manifestación de este contenido permanece latente para que pueda ser traducida en la vigilia como acción e interpretada mediante nuestras acciones, que pueden incluir el habla, como en la cura psicoanalítica.

En otras palabras, debemos pensar en esto como un bucle (es decir, un circuito) cuyos momentos no deben ser separados, y esto es lo que Simondon nos enseñó en *Invención e imaginación*: para Simondon, en la imaginación, cada imagen fundada en esquemas sensoriomotores y que pasa por lo que él llama la imagen-objeto, resulta en una invención, es decir, en una individuación. Y un film es

tal invención individuante.

Una película es una especie de sueño compartido, un sueño diurno, a través de los medios de la producción industrial de retenciones terciarias que son, a su vez, industriales. En la medida en que es un sueño, el cine manifiesta un deseo: un deseo que imaginamos como el de un público, es decir, de una época, y no solo el de un cineasta. Por eso Godard, bajo la (falsa) creencia de que estaba citando a Bazin [5], pudo decir que: el cine sustituye una palabra que se ajusta a nuestros deseos.

En realidad, sí *es* una cuestión del deseo del cineasta en el sentido de que, al igual que el deseo de cualquier artista, logra compartirlo a través de su obra; y aquí veamos cómo Godard releyó e reinterpretó su propia cita de Bazin en *El desprecio* casi treinta años después:

Y al hacerlo, al compartir este deseo a través de su obra, el cineasta construye un vehículo de la transindividuación de su época. Además, esta transindividuación funciona al socializar y transindividuar las retenciones terciarias de la época en términos de reforzar la individuación psíquica así como la individuación colectiva, más que en el sentido de la desindividuación, esto es, reforzando los estereotipos.

Lo que Adorno y Horkheimer sostienen es que el cine es *más que nada* este proceso de desindividuación. Y se podría decir que este es el drama del cine, y que es el drama representado por cada gran director. Esto es también y especialmente el caso de Fellini, quien, en *Intervista*, inscribió esta farmacología del cine dentro de la perspectiva de su devenir televisión. Fellini es un director particularmente interesante a la hora de examinar la relación entre cine y sueño, y *Intervista* es de hecho un sueño, como se muestra en la primera escena de la película.

Pero este sueño es también una especie de pesadilla: aquella que Berlusconi traerá a Italia y al cine italiano, pero también la del origen mussoliniano del cine italiano, que es un tema recurrente en Fellini, como también se puede ver en *Amarcord*:

A partir de 1960, cuando empezó a ver al analista junguiano Ernst Bernhard, Fellini esbozaría sus sueños cada mañana.

Estos sueños fueron transcritos en cuadernos, y más tarde publicados en Francia por Flammarion.

Estamos aún en la prehistoria de la imagen animada. Y la verdadera historia de la televisión comienza, quizás, con Skype. La televisión ciertamente no es cine. Pero, ¿qué es el cine? ¿Está, por ejemplo, ligado al celuloide? Las películas son formas análogas de retención terciaria. Lo mismo ocurre con las cintas de video. Pero, ¿qué sucede con el archi-cine en la era de la retención terciaria digital?

El cambio retencional provocado por las retenciones terciarias digitales cambia radicalmente la relación con la imagen en movimiento y el sonido, tanto porque convierte esto en una práctica cotidiana en la que participa todo el mundo, por ejemplo, a través de Skype, webcams y teléfonos inteligentes, como porque hace posible, por ejemplo, aquello con lo que Godard soñaba durante una visita a Canadá en 1978:

> "tal como un novelista (...) necesita tener una biblioteca para saber lo que se está haciendo, para recibir libros escritos por otros (...), para no tener que leer solo sus propios libros; y al mismo tiempo, una biblioteca que también sería una imprenta, un taller de impresión, para saber qué es imprimir; así también para mí, un estudio de cine es algo que al mismo tiempo es como una biblioteca de novelista y un taller de impresión." [6]

Estamos, de esta manera, viviendo una transformación comparable a la que resultó del paso de la escritura jeroglífica a la escritura alfabética. ¿Cómo afecta todo esto a nuestros sueños? Esta pregunta es al mismo tiempo psicológica, política, económica e industrial. Y en este contexto, Youtube ahora crea estudios abiertos en todo el mundo donde uno puede aprender, compartir y crear.

Un sueño es un momento dentro de un bucle sensoriomotor noético, y éste internaliza una organización retencional artefactual (es decir, heterónoma), en la cual el sueño intenta introducir una coherencia: una coherencia *con deseos que, sin embargo, están en conflicto con la organización social que se*

concretiza alrededor de esta organología, y que encarna una estructura superyoica.

Una estructura de este tipo produce mucha estupidez: mediante el empleo de retenciones colectivas para mantener el control sobre los traumatipos individuales y colectivos, genera estereotipos. Al reforzar constantemente estos estereotipos, y llevarlos al extremo, la economía capitalista de consumo, que inicialmente es cinematográfica y luego se convierte en televisiva, finalmente destruye la libido, la cual se descompone en impulsos, matando el poder del cine para soñar: salvo algunas excepciones notables, los sueños cinematográficos se convierten en pesadillas basadas en impulsos, es decir, en películas de terror.

La industria cinematográfica ha sido la etapa capitalista de la economía libidinal y de la organología de los sueños, que son los *talleres o estudios* de esta economía libidinal. Fue en este contexto capitalista e industrial, en el que el cine se pone al servicio del consumo y eventualmente conduce a la televisión, que Capra entendió el cine, *sobre todo,* como una forma de dependencia que "toma el control como la hormona número uno (...), manda sobre las enzimas (y) dirige la glándula pineal". Este *pharmakon* es peligroso porque puede ocupar el lugar de algo que tú, tu cuerpo y tu cerebro saben hacer por sí mismos, lo cual también quiere decir, producir, "como con la heroína", como lo expresa Capra, en este caso, en relación con las endorfinas. Dado que el *pharmakon* es mejor produciéndolo que tú, "desaprendes" cómo producirlo por ti mismo. Esto es lo que le sucede al adicto a la heroína. Es también lo que sucede con la escritura, si hemos de creer a Sócrates. Y es lo que significa que la organología industrial tome la forma de proletarización, la cual Marx describió en primer lugar como una pérdida de conocimiento. En el caso del *pharmakon* cinematográfico que se convierte en *pharmakon* televisivo, que proletariza a los consumidores y les priva de la capacidad de producir su propio *savoir-vivre*, la capacidad de saber cómo vivir, son los procesos de identificación primaria y secundaria, que constituyen la condición de formación del aparato psíquico, y por tanto la condición de producción de energía libidinal, los que son efectivamente cortocircuitados.

El hecho de que el cine sea una industria significa que su modelo y sus medios de producción se basan en una *oposición* entre "producción" y "consumo": esta oposición, según Adorno y Horkheimer, se expresa como una exteriorización teratológica de la imaginación trascendental. Pero lo que no logran ver es que el problema no es la *exteriorización*, que ya ha comenzado desde siempre, sino el *cortocircuito* que resulta inevitablemente de la hegemonía del consumismo cultural que des-simboliza, des-individua y destruye la imaginación, porque refuerza los estereotipos y reprime los traumatipos.

La retención terciaria digital establece una nueva organología industrial que plantea todos estos problemas en nuevos términos, lo que hace posibles nuevos sueños. Y, en este punto preciso, debemos también relacionarlo con las proyecciones que fueron posibles gracias a la cámara Super 8 (tal como muestra Alain Resnais, por ejemplo, en *Muriel*) y la cámara de 16 milímetros en los años 50 en Francia.

En cuanto a lo dicho por Jean-Luc Godard en sus *Histoire(s) du cinéma*, un proyecto anticipado en su *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, en el que soñaba con una cinemateca, tal como la que hoy se encuentra disponible en línea; bueno, aún no del todo, pero lo estará pronto y en el sentido más pleno, pues pronto podremos revisar catálogos de películas y acceder a ellas en condiciones posibilitadas por su gramatización digital, tal como lo anticipa *Lignes de temps*.

Respecto a este *sueño* de Godard, debemos entender que sus películas estuvieron inmediata y *completamente sustentadas por este sueño y su organología*. Y esto sugiere que tenemos mucho que esperar de la organología digital, en la medida en que sepamos desear, soñar y concretar esta farmacología positiva.

A finales de los años 50, cuando Godard y los críticos de *Cahiers du cinéma* soñaban, cuando el cine era el sueño, y porque sus sueños estaban *constituidos organológicamente por el cine*, estos *amantes* del cine –Godard, Truffaut, Resnais, etc– se convirtieron en la *Nueva Ola* del cine a través de su pensamiento *político y económico* sobre una organología emergente, tal como Fellini tuvo un pensamiento similar en relación con el cine en general: el cine de Fellini, al igual que la aparición de la Nueva Ola, no derivó de una causalidad organológica, sino de una condicionalidad organológica, esto es, una condicionalidad farmacológica; de modo que, por ejemplo, en el contexto de la televisión berlusconiana, Fellini replanteó, en el transcurso de un sueño, la *farmacología delirio-mussoliniana* que

dio origen al cine italiano.

En la época de *Cahiers du cinéma*, la apropiación de la cámara de 16 milímetros cambió radicalmente las relaciones de producción en el núcleo de la máquina cinematográfica, y así transformó la imaginación cinematográfica de los realizadores y su público, *que se convirtió, de manera estructural, en un público amateur, en amantes del cine*: una de las características muy específicas de la Nueva Ola fue que su público estaba compuesto por amantes del cine. Ahora bien, estos cineastas eran ellos mismos *amantes del cine que tomaron la cámara de 16 milímetros para mostrar lo que habían visto en el cine de 35 milímetros*. *No se pueden* ver las películas de la Nueva Ola sin ser *amante* del cine, *tal como* los directores de la Nueva Ola eran *ellos mismos* amantes del cine.

*

Al principio de *Intervista*, Fellini se encuentra en medio de un sueño. Esta película muestra un sueño que se basa en notas escritas por Fellini en su cuaderno de croquis. Aquí, la cuestión de tomar notas es la de las *condiciones organológicas del sueño tal como se elabora a través de la toma de notas*. ¿Qué es un sueño, si no un tipo de montaje de estas notas que son 'residuos diurnos', para hablar en términos psicoanalíticos? Sin embargo, *Intervista* es un sueño lúcido, una especie de ensoñación. Pero, ¿qué es una *obra*, en general, si no un sueño tal, hecho de artefactos, es decir, hecho de objetos transicionales de todo tipo?

Durante un sueño, yo me transindividuo dentro de mí mismo de una manera que va en contra de la transindividuación dominante: el sueño pone en movimiento traumatipos que están ocultos detrás de estereotipos, que es exactamente lo que ocurre también en cualquier buena película. Sin embargo, *mi poder para soñar es la condición de mi poder para actuar*, tanto uno como el otro condicionados por los mismos poderes e impotencias organológicas. Al articular y organizar órganos, el cerebro con la vejiga, por ejemplo, como fuente de sensaciones internas, o con el oído, como fuente de sensaciones externas (estos son ejemplos dados por Freud en *La interpretación de los sueños*), a través de un símbolo dado, que siempre es uno de retención terciaria, esto es, un órgano artificial, la organología moviliza fenómenos que ocurren durante el día (residuo diurno) que saca a relucir, tal como lo hizo Fellini mediante sus recuerdos de los años de Mussolini (al principio del cine italiano) con Berlusconi (en la era de la televisión de Berlusconi).

La organología nocturna no es la organología del diurna. Este paso de la noche al día, del cual el sueño industrial proyectado en el cine desdibuja la diferencia a través de técnicas de "día por noche" (que en francés se llaman "la nuit américaine"), puede resultar en una *liberación traumatípica* pero bajo el disfraz de estereotipos, convirtiendo el cine en un *poder político para dañar a la estupidez* al trabajar con ella, mediante estos estereotipos que son la condición farmacológica de los traumatipos, y en este sentido especialmente, *Intervista* es ejemplar.

Somos proyectores (como dijo Godard) capaces de proyectar traumatipos, de socializar, de transindividuar sobre la base de nuestros medios de producción, es decir, sobre la base de los poderes y conocimientos organológicos de los que somos capaces: que somos capaces de poner a trabajar. Y esta capacidad forma el meollo de una lucha política, especialmente en el contexto emergente del cine en la época de la retención digital. La economía de los 'medios' de producción onírica plantea la cuestión de la propiedad de los medios de producción del sueño, lo imaginario y lo simbólico.

En *Close-Up*, Kiarostami cuenta la historia de Hossein Sabzian, quien se encuentra en prisión porque 'il se faisait du cinéma', como se dice en francés, lo que significa que se enredó en sus propias mentiras. Y en sus mentiras, en su película, sueña con hacer una película. En otras palabras, para Sabzian, hay dos dimensiones en su cine: la película de la que miente (le cinéma qu'il se faisait), y la película que no puede hacer, el film que no tiene la oportunidad de realizar, de dirigir.

Kiarostami *ha* hecho una película, y de alguna manera ha realizado el sueño de Sabzian, que era hacer una película. Kiarostami interpreta la acción de Sabzian sugiriendo que Sabzian soñaba con incorporarse *a* la pantalla. Yo creo, más bien, que su sueño era colocarse detrás de la cámara. El sueño de Sabzian era hacer películas: era el sueño de Godard, de Resnais, de Truffaut. *Close-Up* muestra que este sueño es compartido un poco por todos los iraníes que vemos en la película, y no solo por Sabzian. Además, Makhmalbaf tiene a iraníes hablando sobre sus sueños de hacer películas en su propia película, *Salaam Cinema*, una película que fue rodada tras *Close-Up*.

En *Close-Up*, todo el mundo es más o menos un amante del cine. Y en cuanto a Sabzian, un residente desempleado y pobre de Teherán, logra encontrar los medios, aunque apenas le alcanza para comer, para comprar una copia del guión de *The Cyclist*, una película de Makhmalbaf que ama profundamente: estaba tan enamorado de ella que quería estudiarla más a fondo – y vemos en su juicio (filmado por Kiarostami) que llevaba escribiendo guiones hacía mucho tiempo, y que acusa a su padre de haberlo llevado al cine, es decir, de haberlo iniciado y animado a una pasión que finalmente lo llevaría a prisión.

Una antigua tesis afirma que, en realidad, el origen de la técnica es el sueño, y que como tal, la técnica nunca puede definirse como el factor causal, siendo este la idea soñada; se podría decir la fantasía, o la protensión. Este es, en cierto modo, el argumento tanto de Bazin como de Georges Sadoul.

Un gran fabricante de equipos cinematográficos y audiovisuales, Sony, basó su publicidad en una representación como esa de la génesis de la técnica. En realidad, los sueños generan técnicas, que a su vez generan sueños: el sueño y la técnica no pueden separarse. En su *Prehistoria del cine*, Marc Azéma comienza hablando de los sueños: dice que mientras los animales sueñan, solo los seres humanos exteriorizan sus sueños.

Creo que tiene razón en que así es como se forma la retención terciaria. Esta exteriorización de los sueños, como la capacidad para producir lo que Simondon, al inicio de *Imaginación e invención*, llamó precisamente, invención, y que definió como el cuarto momento de lo que él denominó el ciclo de imágenes, presupone la retención terciaria como el proceso de gramaticización del archi-cine, es decir, como la concreción de este archi-cine, pero que también sería su transformación.

La transformación del deseo por parte de este archi-cine es lo que hace posible la proyección técnica y tecnológica y la invención, sobre la base de técnicas y tecnologías anteriores: las formas terciarias de retención generan, bajo ciertas condiciones, otras formas de retenciones terciarias, cuando lo que referimos como el sistema técnico de la imaginación o las ideas ha alcanzado sus límites. Nosotros mismos, hoy en día, estamos en los límites de la imaginación y las ideas generadas por retenciones terciarias análogas, y estamos entrando en un nuevo sistema, el sistema digital.

No quiero decir que la invención del digital haya ocurrido porque el sistema análogo alcanzó sus límites: quiero decir que el ser onírico que somos, un ser que también es noético, está esencialmente constituido por la co-evolución de sus sueños y sus técnicas. El sueño de Sabzian era en realidad de algo que podría suceder realmente, algo que los grupos Medvedkine realizaron con Chris Marker, inspirado por el mismo Medvedkine, algo que los trabajadores militantes de Besançon realmente lograron concretar. No eran exactamente Sabzianes franceses, pero se parecían un poco a él, haciendo huelga en las extremas condiciones de 1967 mientras al mismo tiempo querían incorporar a la fábrica una biblioteca y un cine, como lo hizo Paul Cèbe, y lo hizo a iniciativa de estos grupos [7], produciendo algo que es del orden de un sueño organológico.

Godard, en 1978, once años después de los grupos Medvedkine, piensa el cine en términos de la relación entre impresión y expresión:

“El cine (…) permite imprimir una expresión y al mismo tiempo expresar una impresión; ocurren ambas cosas.” [8]

Esto se puede relacionar con lo que Simondon dijo sobre el ciclo de imágenes. [9] Godard, también, habla de un ciclo de imágenes: él piensa el cine, sin embargo, en relación con el deseo, del cual investiga las condiciones farmacológicas y organológicas a través de la invención cinematográfica.

En el libro del que se extraen estas citas, cuyo título exacto es *Introduction à une véritable histoire du cinéma et de la télévision*, es decir, *Introducción a una verdadera historia del cine y la televisión*, una de las primeras imágenes que Godard utiliza y que proyectó durante esas conferencias que presentaron algunos de sus filmes, en contraste con filmes extraídos de la historia del cine, dramatiza la cuestión de la relación entre el cine y el video:

Si Godard surgió de la revolución del 16 mm y el Super 8, que desempeñó un papel tan importante para Resnais, si Godard continúa escribiendo de maneras que articulan diferentes tipos de retención

terciaria análoga, ensamblándolos entre sí, por ejemplo, haciendo cuadernos y recopilando borradores y notas como hablé en relación con los sueños, en 1978, veinte años después de la aparición de la cámara Beaulieu y del nacimiento de la Nueva Ola, está investigando el video:

"Las personas deberían escribir guiones en video, porque ver una toma te ayuda a decidir cómo filmarla o no."

Godard enfatiza que la televisión *podría* usarse para ver, y que en el momento actual se usa para evitar ver, en otras palabras, que es un *pharmakon*:

"Dado que todo el mundo tiene un televisor (...) tienen que hacer que la gente olvide que lo puede usar para ver."

Así, ya está planteando la cuestión del paso del cine análogo, basado en haluros de plata, al cine electrónico – mientras destaca la dimensión farmacológica del cine en términos que recuerdan a Capra:

"El cine (...) imprime por adelantado los grandes movimientos que van a ocurrir. Es en este sentido que puede mostrar enfermedades antes de que ocurran."

El digital podría y debería eventualmente cumplir las expectativas del sueño de Godard de una biblioteca de cine que también sirviera como un taller de impresión, así como el sueño de Sabzian de ofrecer a todos la posibilidad de hacer películas, siempre que una política de la condición organológica y la situación farmacológica de los sueños humanos sea puesta en el corazón de la economía política. Esto significa que el mundo político debe hacer de esto su motivo. Pero esto no será posible si el mundo del cine (amateurs y 'profesionales') no se moviliza en esta dirección.

Marx argumentó en *La ideología alemana* que el idealismo se basa en una inversión de causa y efecto que olvida el papel de los medios y las relaciones de producción en la génesis de las ideas, y compara esta ilusión con la inversión de la imagen en la retina. Para Platón mismo, la caverna era un lugar de ilusión, y fundó el idealismo sugiriendo que es necesario salir de la caverna para reubicar lo que Adorno llamó la luz del día, es decir, que es necesario salir de la sala de cine.

Lo que Sabzian quiere, y lo que Godard, Resnais y Kiarostami quieren, lo que quieren todos los *amateurs du cinéma*, todos los amantes del cine que encarnan este archi-cine que Platón describió pero sin tener forma de ver el alcance de lo que estaba describiendo, no era salir de la sala de proyección: era situarse detrás de la cámara, como mostró recientemente Michel Gondry en *Be Kind Rewind*. Tales son las apuestas del digital, y esto constituye una nueva página, aún completamente en blanco, de la historia del archi-cine.

Notas

1

En el texto en inglés: "organological history of the power(s) to dream."

2

Sobre este tema, ver Gilbert Simondon, *Imagination et invention* (Chatou: Éditions de La Transparence, 2008). Trad: Cactus (2013)

3

Marc Azéma, *La préhistoire du cinéma: origines paléolithiques de la narration graphique et du cinématographe* (Paris: Errance, 2006). Ver también Azéma y Florent Rivére, 'Animation in Palaeolithic art: a Pre-echo of Cinema', Antiquity, no. 86 (2012), pp. 316–24.

4

Frank Capra: "El cine es una enfermedad. Cuando entra en la sangre de uno, se convierte rápidamente en la hormona principal; suplanta a las encimas, comanda la glándula plineal, juega con la psiquis de uno. Como con la heroína, el único antídoto contra el cine es el cine."

5

De la entrada en francés de Wikipedia sobre El desprecio de Godard: "En el epígrafe final de la película, Jean-Luc Godard atribuye a André Bazin la siguiente cita: 'El cine reemplaza nuestra mirada con un mundo que se ajusta a nuestros deseos'. Esta cita proviene en realidad de un artículo de Michel Mourlet, titulado 'Sobre un arte ignorado', que apareció en Cahiers du cinéma en 1959. La cita precisa es: El cine es una mirada que reemplaza la nuestra por la de un mundo que se ajusta a nuestros deseos."

6

Jean-Luc Godard, *Introduction to a True History of Cinema and Television* (Montreal: Caboose, 2022)

7

"Se podría decir que todo comienza con una biblioteca, con la voluntad política de una biblioteca en el corazón de la fábrica. Cuando el trabajador Paul Cèbe logró abrir una biblioteca en medio de la planta de Rhodia en Besançon, abrió una brecha. A través de ella trajo libros, cultura y otras formas de conciencia a la lucha diaria que es la fábrica. Paul Cèbe también amaba el cine. Organizó, gracias a un amigo parisino, proyecciones de películas y presentaciones de los directores mismos. El amigo se llamaba Chris Marker. Los directores invitados fueron Agnès Varda y Jean-Luc Godard, entre otros." Sébastien Rongier, en: remue.net.

8

Jean-Luc Godard, *Introduction to a True History of Cinema and Television*.

9

Y es necesario mencionar aquí, por ejemplo, lo que Godard dijo sobre el dinero y la imagen o el retrato de Luis XVI, sobre la representación del rey en las monedas y su papel en el proceso de transindividuación bajo el control de la autoridad monárquica.

Como citar: Stiegler, B. (2024). Organología de los Sueños y Archi-Cine, *laFuga*, 28. [Fecha de consulta: 2026-11-04] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/organologia-de-los-suenos-y-archi-cine/1236