

Al cine con Foucault: memoria, reflexión teórico-política y subjetividad.

Federico Abiuso.

Cita:

Federico Abiuso (2013). *Al cine con Foucault: memoria, reflexión teórico-política y subjetividad*. X Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-038/175>

X Jornadas de sociología de la UBA.

20 años de pensar y repensar la sociología. Nuevos desafíos académicos, científicos y políticos para el siglo XXI, 1 a 6 de Julio de 2013

Mesa: **Arte y sujeto: mecanismos de resistencia ante el poder contemporáneo (mesa numero 11)**

Título de la ponencia: **“Al cine con Foucault: memoria, reflexión teórico-política y subjetividad”**

Autor: **Federico Luis Abiuso (Instituto de Investigaciones Gino Germani – Universidad de Buenos Aires)**

¿Por qué es tan importante el cine para un sociólogo, un filósofo, o para un historiador? Porque nos invita a una reflexión para la transformación. El presente escrito busca indagar en el nexo existente entre la política, entendida como la capacidad de cambiar el estado de cosas actual, y el dispositivo cine. Para dar cuenta de ello, parto de un conjunto de entrevistas realizadas a Michel Foucault acerca del cine (publicadas recientemente en español en *Foucault va al cine* de Patrice Maniglier y Dork Zabunyan), para ver en ellas hasta que punto una reflexión como la que invita Foucault puede desembocar en producir “microfísicas” de resistencia, en transmitir gérmenes de conducta. Considerando que esta posibilidad se puede ver a partir de tres ejes: memoria, reflexión teórico-política y subjetividad.

Memoria: la tarea genealógica de recuperar lo olvidado e iluminar el pasado

Ya en la primera entrevista que encontramos en el mencionado texto (“Antirretro”), Foucault afirma que el cine es una manera de recodificar la *memoria popular*. Esta constituye un fuerte factor de lucha. Si se tiene la memoria, se tiene la experiencia, el saber de las luchas anteriores; todo lo cual constituye un gran factor de enseñanza en el presente. Este recuperar la memoria de la lucha es lo que marca la reflexión suscitada por Foucault en relación a **“Le Chagrin et la pitié”** (1971). Esa película parte de un hecho concreto: desde 1940 a 1944, el gobierno francés de Vichy colabora con la Alemania nazi. El director, Marcel Ophüls, mezcla imágenes de archivo con entrevistas realizadas en el año ‘69, para dar cuenta tanto de la resistencia (en la primer parte de la película es entrevistado Pierre Mendès-France, encarcelado por acción anti-Vichy y luego primer ministro francés) como de la colaboración (en la segunda parte, cuando es entrevistado Christian de la Mazière, uno de los 7000 jóvenes que lucharon en el Frente Este vistiendo uniformes alemanes). El desafío de Foucault será, a partir del análisis de este film, recuperar la memoria de esta lucha popular, de esa resistencia: “Hay

que tomar posesión de esta memoria, dirigirla, gobernarla, decirle aquello de lo que se debe acordar. Y cuando uno ve esos filmes, aprende aquello de lo que debe acordarse” (Maniglier & Zabunyan, 2012, p. 102). Esta cuestión le plantea varios interrogantes a Foucault en relación a esta película en particular y con respecto al cine en general. Uno de ellos es formulado de la siguiente manera: ¿es posible hacer un filme positivo sobre las luchas de la Resistencia? Foucault concluye que no; a lo que el entrevistador alude es a que esto replantea el problema del héroe positivo, de un nuevo tipo de héroe. Frente a esto, el filósofo francés dira que no se trata del problema del héroe, sino que es el problema de la lucha. En este punto, y enfocándose en la relación entre las luchas y el cine, Foucault hace un interrogante fundamental: “¿Puede hacerse un filme de lucha sin que existan los procesos tradicionales de la glorificación?” (Maniglier & Zabunyan, 2012, p. 103). Creo que es una reflexión más que interesante acerca de la forma de narrar luchas en las películas; una reflexión que invita o propone que la pensemos y que busquemos una alternativa a una historia contada en términos de héroes. Pues ese tipo de historia, que casi siempre coincide con una historia contada en términos de grandes acontecimientos, deja muchas cosas – pero sobre todo, luchas – en el olvido. Es la tarea del genealogista hacer reemerger lo que la historia, con sus campos de luchas ha dejado en la oscuridad. Y esto siguiendo diversas pautas y modelos de análisis, que en gran parte Foucault reconstruye a partir de una de sus principales influencias teóricas, Nietzsche.

Ya en *Nietzsche, la genealogía, la historia* (1971), aparece resaltada esta tarea indispensable para la genealogía: “percibir la singularidad de los sucesos, fuera de toda finalidad monótona; encontrarlos allí donde menos se espera y en aquello que pasa desapercibido por carecer de historia [...] captar su retorno” (Foucault, 1992, p. 5). De ahí que la genealogía exija un saber minucioso y muy documentalista; un saber que no tome objeto el origen, sino los comienzos. A este respecto, en ese texto podemos reconstruir, a partir de los siguientes postulados, el rechazo del Nietzsche genealogista a pensar en términos de búsqueda de origen: el origen como identidad, como perfección y como lugar de la verdad. Al rechazar al origen y enfocarse en los comienzos, Foucault abre un campo propiamente histórico de análisis¹. Y es dentro de este campo que se ubican dos nociones, dos núcleos fundamentales de la genealogía, que considero centrales a la hora de recuperar las luchas narradas en el cine.

La primera de ellas es la *procedencia*; es la fuente, la vieja pertenencia a un grupo (el de la sangre, el de la tradición); pero lejos de ser una categoría de semejanza, es de la *diferencia*, ya que permite, siguiendo a Foucault, desembrollar para ponerlas aparte, todas las marcas diferentes. Otra de las cuestiones asociadas a la *procedencia* es la *dispersión*, elemento que tiene que ver con percibir los accidentes, las desviaciones ínfimas, los errores, los malos cálculos que han producido aquello que existe y es válido para nosotros. Este elemento, a su vez, está relacionado con mostrar la *heterogeneidad* de aquello que se consideraba

¹ “La historia, con sus intensidades, sus debilidades, sus furores secretos, sus grandes agitaciones fabriles y sus síncope, es el cuerpo mismo del devenir” (Foucault, 1992, p. 10).

conforme a sí mismo. A pesar de la importancia de estas características, lo que resulta más relevante es que la *procedencia* se enraíza en el cuerpo: en las marcas, en las singularidades, en los rastros. El cuerpo (y todo lo que está relacionado con él, ya sea la alimentación, el clima o el sol) es el lugar de la *procedencia*; sobre el cuerpo se encuentra la huella de los sucesos pasados: “la genealogía, como el análisis de la procedencia, se encuentra por tanto en la articulación del cuerpo y de la historia” (Foucault, 1992, p. 13). De ahí, por ejemplo, la importante magnitud que Foucault le concedió, en *Vigilar y castigar* (1975), a los “cuerpos dóciles” bajo el diagrama del poder disciplinario.

El segundo núcleo fundamental de la genealogía es el designado por la *emergencia*: el punto de surgimiento, el principio y la ley singular de una aparición. Se produce siempre en un determinado *estado de fuerzas* y por tanto, debe mostrar el fuego, la manera como luchan unas y otras o el combate que realizan contra las circunstancias adversas. Mientras que la *procedencia* designa la cualidad de un instinto, su grado de debilidad, y la *marca* que éste deja en el cuerpo, la *emergencia* designa un lugar de enfrentamiento; pero Foucault nos advierte que no hay que imaginarlo como un campo cerrado en el que se desarrollaría una lucha, sino que es más bien un *no lugar*, una pura distancia, el hecho de que los adversarios no pertenecen a un mismo espacio. Respecto al enfrentamiento en sí, este es aquel que repiten indefinidamente los dominadores y los dominados y en el cual la regla viene a cumplir un papel central dentro de este juego azaroso de las dominaciones, introduciendo en escena una violencia repetida meticulosamente y permitiendo que se haga violencia a otra violencia. Las reglas son vacías, son violentas, no tienen finalidad, están hechas para servir a esto o a aquello, pueden ser empleadas a voluntad de este o aquel: la cuestión central es quien se adueñará de ellas.

Recapitulando, por un lado tenemos el cuerpo investido de historia y por el otro, un determinado estado de relaciones de fuerzas. Cuerpos y luchas, esas son las dos caras de la genealogía, y a partir de las cuales podemos recuperar aquello que la historia dejó en el olvido. Son estas dos dimensiones las que nos dan una grilla de análisis para ver una película como “**Novecento**” (1976). Dirigida por Bernardo Bertolucci, y ubicada temporalmente desde 1900 hasta 1945, permite reconstruir el enfrentamiento existente entre el fascismo y el comunismo, y como esas luchas alteran el curso de la vida de los protagonistas (un hijo de trabajadores y un hijo de un propietario de tierras). Hay una recuperación de la memoria de resistencia, pero en esta ocasión, no desde el contexto francés, sino desde el italiano. Pero hay a su vez, cuerpos: no falta ocasión en la película para observar imágenes y planos de cómo se dan esos enfrentamientos, esas luchas cuerpo a cuerpo entre esas dos corrientes. Cuerpos y luchas que se enmarcan en el devenir histórico; esa sería una lectura genealógica de “**1900**”. Pero recuperando la cuestión que planteaba Foucault, quizás en esta última película se vuelva a ese recurso de glorificación del pasado, se envuelven las luchas en un relato épico, considero que eso le quita fuerza transgresora. De todos modos, sería injusto no destacar que esta película permite dar cuenta de esas dos facetas de la genealogía, y por ende, facilita recuperar enfrentamientos quizás olvidados, quizás no. Pero que en todo

caso, sirven de experiencia de luchas actuales. Nos brindan un saber, una enseñanza acerca de los enfrentamientos en el presente.

Antes de terminar con este eje y pasar al siguiente, querría destacar que es el mismo cine el que puede brindar elementos claves para el desarrollo de un trabajo o investigación genealógica. Tal es la conclusión a la que llega Foucault en una entrevista sobre **“Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma soeur et mon frère...”** (1976) de René Allio. Película basada, entre otras colaboraciones, en el libro de Foucault sobre el caso de Pierre Rivière, un caso de parricidio del siglo XIX². Cuando se le pregunta al filósofo francés si lo que Allio hace es historia, este responde muy elocuentemente de la siguiente manera: “Transmitir la historia, o tener una relación con la historia, o *intensificar regiones de nuestra memoria o de nuestro olvido es lo que hace Allio, es lo que puede hacer el cine*” (Maniglier & Zabunyan, 2012, p. 126). De esta manera, el genealogista no solo tiene que centrarse en documentos y mas documentos, también debería guiar la mirada sobre el cine y lo que este puede aportarle en su grisácea investigación.

Reflexión teórico-política: repensar las categorías con las que miramos a la sociedad y a nosotros mismos

Existen ciertas películas que a partir de verlas nos invitan a reactualizar los saberes, las nociones, las reflexiones, las categorías producidas en torno a los modos de organización social y a nosotros mismos. Encontramos un interesante ejemplo al respecto en **“Histoire de Paul”** (1975), de René Féret; y a partir de una puesta en común entre lo que se ve desde la película y lo que podemos reconstruir en *Vigilar y castigar* (1975).

La película narra la experiencia que atraviesa el protagonista (Paul) en un asilo. Ya en el comienzo, se asiste a una escena en la cual los internos del asilo se encuentran caminando, con las miradas perdidas el uno del otro, sin saber donde están. Están divagando, a veces se pelean, intentan jugar, pero parecería que no pueden mantener una acción por mucho tiempo. Es un continuo divague de los sujetos dentro de un circuito cerrado; una escena que se podría repetir hasta el hartazgo. Es dentro de este contexto que ingresa Paul al asilo. Apenas ingresa, la puerta se cierra a su espalda con llave, recalcando el carácter propiamente de encierro de la institución, y la forma en que en esta rige la *clausura* como procedimiento disciplinario: “La especificación de un lugar heterogéneo a todos los demás y cerrado sobre sí mismo” (Foucault, 2008, p. 164). A continuación, Paul comienza el recorrido por el establecimiento, agarrado del brazo por el “doctor en

² Sobre la relación que ve Foucault entre la película y el libro, extraigo el siguiente fragmento de una de las entrevistas publicadas en *Foucault va al cine*: “Publicar el libro era replantear la cuestión Rivière [...] era decir a la gente de ahora: aquí lo tienen de nuevo, ¿Qué tienen que decir de esto? Me parece que el filme de Allio es precisamente esta pregunta, pero formulada con más urgencia de lo que lo podía hacer el libro” (Maniglier & Zabunyan, 2012, p. 125).

jefe”; este recorrido marca, no sin planos tétricos de los pasillos, el rito de iniciación por el cual Paul va a comenzar a ser asimilado por el espacio asilar. Al mostrar este recorrido, la película nos muestra como la llegada de Paul irrumpe la cotidianeidad de los demás internos; predomina la mirada de los otros a la expectativa de lo nuevo, lo extraño. Los demás internos se ven en Paul, se sienten identificados con él, pero no llegan a reconocerse del todo, con lo cual entran en contradicción, o en tensión, con su propia identidad construida dentro de la institución asilar. Una vez terminado este recorrido, al protagonista le quitan sus pertenencias, aquello que le remitía a su pasado, lo que él era antes de ingresar al asilo. Son procesos de despersonalización, dentro de los cuales uno de ellos es que le corten el pelo. A continuación le realizan una revisión médica, lo someten a examen³ (peso, altura, mediciones cuantitativas); de esta manera se hace entrar la individualidad de Paul en un campo documental. Se lo inserta en un registro de saber-poder; constituye un objeto para un conocimiento y una presa para un poder. Con esto, se abren las condiciones de posibilidad para normalizar a Paul: “La penalidad perfecta que atraviesa todos los puntos, y controla todos los instantes de las instituciones disciplinarias, compara, diferencia, jerarquiza, homogeneiza, excluye. En una palabra, *normaliza*” (Foucault, 2008, p. 213). De todos modos, es preciso afirmar que “donde hay poder hay resistencia y [...] esta nunca está en posición de exterioridad con respecto al poder” (Foucault, 2011, p. 91).

A partir de la grilla de análisis que Foucault propone en *El poder psiquiátrico* (curso que dicta en el College de France en el ciclo lectivo 1973-74) se puede concluir que en el asilo “se organiza [...] un campo de batalla” (Foucault, 2012, p. 22). En ese espacio hay un poder amenazante que es preciso dominar o vencer: el *loco*. En la película se muestran varios de estos *enfrentamientos*; a partir de ella se puede reconstruir varias escenas en las que Paul se resiste al ejercicio del poder, o en otras palabras, a ser dominado. En primer lugar, cuando la Junta médica (formada por cinco miembros que a lo largo de toda la película se presentan con la misma formación, respetando entre ellos las jerarquías y los rangos⁴) lo interroga y le pregunta porque se trato de suicidar y Paul se desmaya. En segundo lugar, cuando no quiere tomar los medicamentos. En tercer lugar, cuando no quiere comer y se desmaya. En cuarto lugar, cuando lo obligan a bañarse. Antes de desmayarse se observa un plano recurrente de un mar en movimiento, quizás la única reminiscencia al afuera; quizás la última imagen del afuera que quedo impregnada en Paul; hasta qué punto este afuera constituye un punto de resistencia es algo que quisiera dejar como interrogante abierto. Lo que si querría destacar, y profundizar, es en que cada una de estos elementos a los que Paul resiste están claramente estructurados temporalmente: hay un tiempo para cada actividad. Ante esas escenas, nos encontramos conceptuales ubicados frente al procedimiento disciplinario del *empleo del tiempo*.

³ Quizás el procedimiento disciplinario más característico de las disciplinas, ya que combina la sanción normalizadora con la vigilancia jerárquica (Foucault, 2008).

⁴ Como procedimiento disciplinario mediante el cual se ejerce el poder, constituiría en “el lugar que se ocupa en una clasificación”(Foucault, 2008, p. 169).

Hay tiempo cronometrado para todo: para tomar la medicación, para comer, para dormir, para bañarse, etc. Esto aparece fuertemente en uno de los personajes que repite, durante toda la película, “como siempre, como siempre”, internalizado completamente en la rutina temporaria del espacio asilar. Como ejemplo de la organización temporal de las actividades se puede citar asimismo una escena en donde en la radio el locutor dice “el tiempo es ahora” y se muestra un reloj que indica son las 4 de la tarde, hora de la junta médica.

Para que se cumpla este riguroso empleo del tiempo, es preciso que existan vigiladores médicos (los internos nunca quedan solos, hay un medico vigilándolos en todo momento); más aun, es necesario que para que obedezcan haya una señalización bien delimitada. Tal es la idea que subyace al procedimiento disciplinario de que haya un sistema preciso de mando. Podemos reconstruir esta señalización en la película a partir de la escena en la cual el vigilador medico camina por los pasillos; frente a ello, los internos responden acostándose y yendo a dormir.

Así como podemos reconstruir un empleo del tiempo y un determinado tipo de vigilancia, en ese asilo que retrata Féret tenemos bastantes elementos para reconstruir el procedimiento disciplinario de la *división en zonas*: “A cada individuo, su lugar, y en cada emplazamiento, un individuo” (Foucault, 2008, p. 166). Si bien los internos comparten habitación, cada uno tiene su propio lugar: su cama. Este procedimiento espacial viene acompañado por la regla de los *emplazamientos funcionales*, de lo que se trata es de crear un espacio útil, a partir de la necesidad de cortar las comunicaciones peligrosas, de responder a la vigilancia. Se podría pensar que en la película este *espacio útil* serían las salas, o las guardas. Por lo que se ve en la película, solo habría dos. Paul va a intercambiar su estadía entre una y otra.

Si bien marcamos varios actos de resistencia en Paul a este empleo del tiempo, y a estas actividades espacialmente delimitadas, a medida que avanza la película, todos estos actos disminuyen a medida que Paul pasa a estar subjetivado por la institución asilar. Esto tanto por los médicos, como por los otros internos.

Respecto de esto último, llega un momento donde los otros internos obligan a Paul a ingresar a ese sistema de normas (o de “Norma”); los propios internos se vuelven cómplices del sistema y contribuyen a su reproducción. Paul ya sabe lo que tiene que hacer, tiene internalizada la rutina: la institución ya lo fabrica. Tal es así que podemos ver una escena como la del comienzo de la película, pero esta vez, en la que Paul está ahí, normalizado, caminando por el circuito cerrado, intercambiando miradas con los demás internos. Todo lleva a pensar en que Paul se transformo en uno de ellos, ha perdido su especificidad. Pero quizás el final arroja elementos optimistas al respecto. Por lo tanto, vale la pena reconstruirlo. La película finaliza con la llegada de un nuevo interno (que bien podría ser Paul), lo nuevo / lo extraño vuelve a irrumpir en la cotidianeidad, porque a la vez genera recuerdos. Puntualmente en el caso de Paul, podemos ver como el afuera (la resistencia) vuelve aparecer a través del sueño recurrente del mar. Este había desaparecido en la medida que Paul había internalizado todas las normalizaciones, se había olvidado de ese afuera, que vuelve ahora, ante la presencia del nuevo interno.

Con el fin de resumir la importancia de una película como esta para el pensamiento o las reflexiones suscitadas por Foucault, cito el siguiente fragmento de *Foucault va al cine*: “no puedo decir que lo que yo veía en el film era como el asilo, era el asilo” (Maniglier & Zabunyan, 2012, p. 117). Es esta realidad la que Foucault analiza desde el costado teórico-conceptual y la que puede profundizarse a partir de ver este film, en la medida en que da de cuenta algunas de las principales características, y mecanismos, que tienen estas instituciones asilares⁵. Y en este sentido, arrojan luz sobre un tema que, a simple vista, parece ser bastante oscuro. Es una película que invita a reflexionar sobre las categorías que se produjeron, desde este marco teórico, para dar cuenta de ese espacio asilar; en ese sentido, es una invitación a repensarlas, a mejorarlas a la luz de lo que allí se muestra. Y en esta medida es una reflexión no solo teórica, sino también política; aspira a la transformación del estado de cosas, a la reactualización del conocimiento, que como bien sabemos a partir de Foucault y otros autores, nunca es neutral en el terreno político. Describir, los mecanismos, las características del asilo, los procedimientos disciplinarios, la subjetividad construida ahí, es un primer paso necesario para llevar a cabo esa transformación. Y es describir lo que afirma hacer Féret en esa película.

Volcándonos más a nuestros días, y a nuestro país, encontramos un interesante ejemplo de película que invita a una reflexión teórico –política en **“Leonera”** (2008), dirigida por Pablo Trapero. En ella se narra la experiencia que atraviesa la protagonista (Julia) en la cárcel. A lo largo de la película hay múltiples escenas en las que se muestran algunos procedimientos característicos de las instituciones disciplinarias, y en ese sentido, se ubica en continuidad con la película analizada anteriormente. El punto de partida para un análisis teórico (y político) es el mismo que **“Histoire de Paul”**: el momento en el que Julia ingresa a la cárcel. Una vez que lo hace, bajo el rotulo de prisión preventiva (me pregunto hasta que punto esto no tiene que ver con las transformaciones al interior del sistema penal), es sometida a diversos *controles*: el hecho de que debe entregar sus pertenencias, la necesidad de pasar por una asistencia médica (detenido por un saber médico hegemonizado y un discurso con pretensiones científicas dentro de la cárcel) y la instauración de un sistema exclusivamente nuevo de *reglamentación*, de regimentación de los modales y sobre todo, de las conductas. Sobre esto último encontramos el siguiente fragmento en *La sociedad punitiva*: “El encierro interviene también en el ámbito de la conducta de los individuos, castiga a un nivel infrapenal maneras de vivir, tipos de discursos, proyectos o intenciones políticas, comportamientos sexuales, rechazos a la autoridad, bravuconadas expresadas en público, violencias, etc.” (Foucault, 2008a, p. 44). Esta intervención del encierro sobre la conducta del individuo la podemos reconstruir, en **“Leonera”** a partir de una escena en la cual la guardia de celda le explica todas las infracciones disciplinarias una por una y con lujos de detalle.

⁵ Es en este sentido que el filósofo francés alude a que el film es altamente constructivo: “porque, a partir de ahí, se puede comprender toda una serie de mecanismos y de efectos que son propios del internamiento asilar” (Maniglier & Zabunyan, 2012, p. 119)

Otras de las escenas que hacen referencia a este primer momento de ingreso son aquellas en las que Julia se ve envuelta en algunos controles de asistencia médica, en los que se le pide que se desvista para ser posteriormente *examinada*, y en la que se elaboran aquellos *registros (de saber-poder)* respecto a ella. La escena es muy similar a la revisión de Paul, aunque en “**Leonera**” se habla más; hay más lugar para el lenguaje que para el silencio.

Con anterioridad a ello, también se le pregunta a la protagonista todo lo que son sus datos personales (nombre del padre y si vive, nombre de la madre y si está con vida, número de documento nacional de identidad, entre otros), que van a convertirse en todos aquellos datos básicos con los cuales las autoridades se van a manejar a lo largo de su encierro; de esta manera, se constituye *un registro carcelario* que persigue el objeto de *producir conocimiento sobre Julia para poder ejercer el poder sobre ella*. Una forma de ver en la película este ejercicio de poder (y saber) es a partir de la *asistencia médica*; aquellos controles son una constante a lo largo de la película. Para mencionar solo uno de ellos, es aquel que se realiza en la cárcel de Olmos, la novedad de este (con respecto a los que son retratados anteriormente) es que es incluido el hijo de la protagonista. A este respecto resulta interesante el momento en que la doctora (lo que parecería ser) intenta y logra examinar el cuerpo de Tomas (hijo de Julia), a pesar de que Julia trato de impedirlo. Esta intervención, o intervenciones sobre los cuerpos, es algo que se coloca en el eje de lo que Foucault denomina anatomopolítica: un ejercicio de poder que tiene como blanco de su ejercicio al cuerpo (Foucault, 2008).

Otro eje a partir del cual podemos analizar esta película a la luz de las reflexiones suscitadas por Foucault es el del *control* de los *tiempos*. A este punto, volvemos a encontrar una similitud entre la experiencia de Paul y la de Julia. En relación a este último caso, se podría destacar como se rutiniza una *segmentación temporal dentro de la actividad carcelaria*: un tiempo para despertarse (en respuesta a los llamados de la guardia de cárcel, o tan solo en respuesta a un golpe de barrote⁶), otro para bañarse, otro para los controles de asistencia médica, otro para las clases educativas, otro para el trabajo; en fin, diversos tiempos organizados en función de la institución y de la situación particular de encierro que atraviesa Julia. Otro elemento que hay que tener es la disposición espacial, específicamente evidenciado en el tipo de encierro, a la clausura interna y a la restricción del mundo exterior⁷, ejemplificada por altos muros y alambres de púas, en las que pocos (personal) pueden observar a muchos (internos), recordando la estructura del *panóptico* de Bentham. En el caso de “**Leonera**”, son muchos más los encargados de las tareas de vigilancia; también son muchos más en número en relación a los *vigiladores* que aparecen en “**Histoire de Paul**”; hay que destacar que se trata de dos grupos de *internos* cuantitativamente muy diferentes entre sí.

⁶ Retomando de esta manera, como en “**Histoire de Paul**”, el procedimiento disciplinario del *mando*: “Entre el maestro que impone la disciplina y aquel que está sometido a él, la relación es de señalización: se trata no de comprender la orden sino de percibir la señal” (Foucault, 2008, p. 193).

⁷ En estas tres características, nos volvemos a encontrar con estructuras similares a las retratadas en la película de Féret.

De todos estos elementos se puede concluir que “**Leonera**” es otra de esas películas que podemos analizar a la luz de la caja de herramientas que nos brinda Foucault. Permite, a partir de mostrarlos, comprender varios de los mecanismos existentes en una institución disciplinaria como es la cárcel. Y en la medida que es actual, y que toma como objeto espacial una cárcel ubicada en nuestro país, invita a hacernos varios interrogantes: ¿hasta qué punto estamos ante la emergencia de una sociedad de control, cualitativamente diferente a la sociedad disciplinaria? ¿Hasta qué punto las estructuras de la anatomopolítica, de la disciplina, se encuentran todavía presentes en ese espacio carcelario? ¿Hasta qué punto el cuerpo sigue siendo objeto de apropiación por parte del poder? ¿Y qué ocurre con esa modalidad de ejercicio de poder que se inicia en el siglo XIX y que toma a la *población* como objeto de gobierno? Son estas preguntas las que forman parte de una reflexión teórico - política que se dirija a repensar aquellas categorías construidas para pensar la sociedad (y su modo de funcionamiento), para luego transformar el estado de cosas actual. “**Histoire de Paul**” y “**Leonera**” describen una realidad: la experiencia de encierro de un joven en un asilo y de una joven en una cárcel. Y en este recorrido, dan cuenta de los mecanismos y efectos que el poder disciplinario produce sobre los sujetos; descripción que abre las condiciones de posibilidad para que podamos, apoyados en las reflexiones suscitadas por Foucault, modificar o transformar esos mecanismos. Si “**Histoire de Paul**” nos invita a reactualizar los saberes acerca del *asilo*, “**Leonera**” nos invita a repensar la *institución carcelaria* y sus características. Y a partir de esa reflexión teórica, se abriría el espacio para una reflexión política; dirigida más que al libro, a la práctica de cambio, más que a leer al autor a *transformar la realidad*.

Alejándonos de estas películas (marcadas claramente en continuidad con las investigaciones realizadas por Foucault acerca de la psiquiatría y desde su pertenencia al GIP – Grupo de Investigación sobre Prisiones), es preciso destacar que así como el cine invita a reactualizar saberes, asimismo abre las condiciones de posibilidad para cuestionar (y de esta manera, resignificar) algunos términos o conceptos que pasan a estar naturalizados en el grueso del sentido común. Tal es el caso de “**Lacombe Lucien**” (1974), de Louis Malle, y el concepto de *dictadura* aplicado al nazismo. Lo que para Foucault permite mostrar esta película es que esta definición o concepto no se adecua al nazismo. De ahí es que dice, apoyándose en el filme, que “contrariamente a lo que se entiende habitualmente por dictadura, es decir, el poder de uno solo, puede decirse que en un régimen como éste se daba la parte más detestable [...] del poder a una cantidad considerable de gente” (Maniglier & Zabunyan, 2012, p. 106). En otras palabras, se trata de ver en el nazismo su penetración en el interior de las masas. De esta manera, a partir de este cuestionamiento que invita la película, y del cual Foucault se apropia, se abre la posibilidad de un tema de investigación: analizar el papel de las masas durante el nazismo. Un tema que no será solo histórico, ya que permitirá reconstruir enfrentamientos, experiencias de lucha que son enseñanzas del presente. Un tema, si se quiere, de recuperar cierta *memoria popular*, como veíamos en el primer eje.

Subjetividad: del análisis del sujeto a la experiencia de uno mismo con el cine

En *El sujeto y el poder*, Foucault afirma que no es el poder, sino el sujeto, el tema general de su investigación⁸. Este interés en el sujeto, o más bien, en los modos de subjetivación lo podemos reconstruir apoyándonos, una vez más, en “**Histoire de Paul**”; se puede comprender la forma en que los hilos del poder *fabrican* a Paul como enfermo. Se puede ver, en otras palabras, como se producen sujetos⁹ desde esa institución, o instituciones similares (la cárcel en el caso de Julia de “**Leonera**”). Si quisiéramos hacer una historia de los modos a partir de los cuales nos constituimos como sujetos, así como los modos a partir de los cuales otros lo hicieron, estas películas brindan una buena materia prima. De ahí que Foucault retome la *realidad* que para él tiene la historia de Paul.

Para dar cuenta de estos modos de subjetividad es por lo que considero que Foucault se dedica en una entrevista a hablar de “**Comizi d’amore**” (1964) de Pier Paolo Pasolini. Se trata, en este caso, de analizar *los niños y jóvenes italianos* en su relación con la sexualidad. Sorprende a Foucault el hecho de que lejos de haber efervescencia sexual, las respuestas se ubican del lado del derecho. Es un modelo al que se le puede oponer *Historia de la sexualidad 1 La voluntad de saber*, donde Foucault afirma que cada vez se habla más de la sexualidad, siguiendo el deber de la confesión, y que en nuestra época, las sexualidades se multiplicaron (la de los niños, la de los locos, etc.) En este caso, la película contribuiría a contrastar con algunas de las conclusiones de ese trabajo.

Así como el cine nos invita a ver en algunas películas los modos a partir de los cuales los sujetos se constituyeron como tales, también nos invita a vivir una experiencia subjetiva con las películas. Hacia esa reflexión se dirige Foucault en una de las entrevistas recopiladas en *Foucault va al cine*: una relación entre la pantalla y uno mismo. Considero que hay que resituar esta relación en las reflexiones suscitadas por Foucault en la década del ’80, sobre todo en lo que hace a la *inquietud de sí*.

En la primera lección de *La hermenéutica del sujeto* (6 de Enero de 1982), e interesado en analizar las relaciones entre subjetividad y verdad, Foucault plantea

⁸ “Quisiera decir, antes que nada, cuál ha sido la meta de mi trabajo durante los últimos veinte años. No ha consistido en analizar los fenómenos de poder ni en elaborar los fundamentos de dicho análisis. Mi objetivo, por el contrario, ha consistido en crear una historia de los diferentes modos de subjetivación del ser humano en nuestra cultura” (Foucault, 1988, p. 3).

⁹ Para retomar la importancia de esta producción para Foucault, transcribo el siguiente fragmento de *Vigilar y castigar*: “Hay que dejar de describir siempre los efectos de poder en términos negativos: “excluye”, “reprime”, “rechaza”, “censura”, “abstrae”, “disimula”, “oculta”. De hecho, *el poder produce*; produce realidad; produce ámbitos de objetos y rituales de verdad. *El individuo y el conocimiento que de él se puede obtener corresponden a esta producción*” (Foucault, 2008, p. 225).

tomar como punto de partida la noción de *inquietud de sí*: el hecho de ocuparse de sí mismo, de preocuparse por sí mismo. Esta noción engloba las siguientes cuestiones. En primer lugar, el tema de una actitud general; “con respecto a sí mismo, con respecto a los otros, con respecto al mundo” (Foucault, 2011b, p. 28). En segundo lugar, es también una manera determinada de atención o de mirada sobre uno mismo. En tercer lugar, designa una serie de acciones que uno ejerce sobre sí mismo: “acciones por las cuales se hace cargo de sí mismo, se modifica, se purifica y se transforma y transfigura” (Foucault, 2011b, p. 28-29). La importancia que tiene para Foucault el estudio de esta noción radica en que la considera un fenómeno extremadamente importante en la historia de la subjetividad, o para ser más precisos aun, en la historia de modos o las prácticas de la subjetividad. A esas prácticas y a esas acciones que uno ejerce sobre sí mismo Foucault las vinculara a la noción de *espiritualidad*. Ahora bien, ¿Qué es lo que entiende Foucault por espiritualidad? Sería “la búsqueda, la práctica, la experiencia por las cuales el sujeto efectúa sobre sí mismo las transformaciones necesarias para acceder a la verdad” (Foucault, 2011b, p. 33). La espiritualidad, así entendida, tiene tres características. En primer lugar, postula que es preciso que el sujeto se transforme en distinto de sí mismo para tener derecho al acceso a la verdad. En segundo lugar, esta transformación del sujeto puede hacerse de diferentes formas. En tercer y último lugar, para la espiritualidad, un acto de conocimiento jamás podría por sí mismo dar acceso a la verdad si no fuera acompañado por cierta transformación del sujeto.

Tanto esta noción de espiritualidad como la de *inquietud de sí* se encuentran ampliamente relacionadas; más aún, “la inquietud de sí designa precisamente el conjunto de las condiciones de espiritualidad, el conjunto de las transformaciones de sí mismo que son la condición necesaria para que se pueda tener acceso a la verdad” (Foucault, 2011b, p. 35). Retomando la cuestión cinematográfica y relacionándola con la subjetividad, si Jean Allouch se pregunta si el psicoanálisis no es un ejercicio espiritual, yo quisiera cerrar este texto interrogándome si acaso el cine no puede ser visto como un ejercicio espiritual; ¿no podría plantearse en continuidad con las exigencias de la espiritualidad? ¿no sería el cine un modo de realizar las transformaciones necesarias sobre uno mismo para acceder a la verdad?

Reflexiones finales

El presente trabajo se dirigió a profundizar en un posible nexo existente entre la política, como transformación, y el cine. Apoyándome en algunas reflexiones suscitadas por Michel Foucault, trate de indagar en ese nexo a partir de tres ejes o dimensiones: memoria (la tarea genealógica de recuperar lo olvidado e iluminar el pasado), reflexión teórico-política (repensar las categorías con las que miramos a la sociedad y a nosotros mismos) y subjetividad (la construcción de una experiencia con la pantalla de reflexión y transformación sobre uno mismo). Creo que constituye un interesante punto de partida para analizar la relación entre Foucault y el cine, pero sobre todo, para poder construir herramientas teóricas,

que, con el apoyo de imágenes, contribuyan a abrir micro y macrocosmos de resistencia. Ir a ver una película puede ser una batalla como cualquier otra. Y si se trata de ganar, se trata de esparcir gérmenes de conducta por el conjunto de la sociedad. Nunca ir al cine fue tan divertido como ir con Foucault.

Bibliografía

Foucault, M (1988) “El sujeto y el poder” en *Revista Mexicana de Sociología*. Vol. 50, No. 3. Universidad Nacional Autónoma de México. Edición digital en: <http://terceridad.net/wordpress/wp-content/uploads/2011/10/Foucault-M.-El-sujeto-y-el-poder.pdf>

Foucault, M (1992) *Microfísica del poder*. Madrid, La Piqueta.

Foucault, M (2008) *Vigilar y Castigar: El nacimiento de la prisión*. Buenos Aires, Siglo XXI.

Foucault, M (2008a) *La vida de los hombres infames*. La Plata, Editorial Altamira.

Foucault, M (2011a) *Historia de la sexualidad 1. La voluntad de saber*. Buenos Aires, Siglo XXI.

Foucault, M (2011b) *La hermenéutica del sujeto*. Curso en el College de France (1981-1982). Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Foucault, M (2012) *El poder psiquiátrico*. Curso en el College de France (1973-1974). Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Maniglier, P & Zabunyan, D (2012) *Foucault va al cine*. Buenos Aires, Nueva Visión.