

Fracturar el espectáculo: potencia política del cine de apropiación en el capitalismo digital

Por Milciades Jara Alarcón*

Resumen: Este ensayo examina las potencialidades del arte cinematográfico en el capitalismo digital, a través de una discusión entre los postulados de Jean-Louis Comolli y Jacques Rancière. Utilizando dos films latinoamericanos como referencia —(*Cuerpos frágiles*, Óscar Campo, 2010) y (*Homenaje a la obra de Phillip H. Gosse*, Pablo Weber, 2020)—, se explora el estatuto de la imagen en un entorno de saturación mediática. Se argumenta que, lejos de una muerte de la imagen, el cine de apropiación digital revela una tensión productiva: la imagen, aun devenida en espectáculo, conserva una alteridad irreductible. El análisis de estas obras permite proponer la figura de un espectador híbrido, que ejerce una praxis a la vez crítica y emancipadora, capaz de subvertir los signos de la dominación para reconfigurar el reparto de lo sensible y producir nuevo conocimiento.

Palabras clave: cine digital, cine político, teoría de la imagen, espectador, cine latinoamericano.

Fraturar o espetáculo: Potência política do cinema de apropriação no capitalismo digital

Resumo: Este ensaio examina as potencialidades da arte cinematográfica no capitalismo digital contemporâneo, através de uma discussão entre os postulados de Jean-Louis Comolli e Jacques Rancière. Utilizando dois filmes latino-americanos como referência —(*Cuerpos frágiles*, Óscar Campo, 2010) e (*Homenaje a la obra de Phillip H. Gosse* Pablo Weber, 2020)—, explora-se o estatuto da imagem num ambiente de saturação midiática. Argumenta-se que, longe de uma "morte da imagem", o cinema de apropriação digital revela uma tensão produtiva: a imagem, mesmo transformada em espetáculo, conserva uma alteridade irreductível. A análise destas obras permite propor a figura de um espectador híbrido, que exerce uma práxis simultaneamente crítica e emancipadora, capaz de subverter os signos da dominação para reconfigurar a partilha do sensível e produzir novo conhecimento.

Palavras-chave: cinema digital, cinema político, teoria da imagem, espectador, cinema latinoamericano.

Fracturing the Spectacle: The Political Potential of Appropriation Cinema in Digital Capitalism

Abstract: This article examines the potentialities of cinematic art in contemporary digital capitalism through the discussion between the theories of Jean-Louis Comolli and Jacques Rancière. Analyzing two Latin American films as references —(*Cuerpos frágiles*, Óscar Campo, 2010) and (*Homenaje a la obra de Phillip H. Gosse*, Pablo Weber, 2020)— this essay explores the status of the image in an environment of media saturation. It is argued that, far from a death of the image, digital appropriation cinema reveals a productive tension: the image, even when transformed into spectacle, retains an irreducible otherness. The analysis of these works allows for the proposal of a hybrid spectator, who exercises a praxis that is both critical and emancipatory, capable of subverting the signs of domination to reconfigure the distribution of the sensitive and produce new knowledge.

Keywords: digital cinema, political cinema, image theory, spectator, latinoamerican cinema.

Fecha de recepción: 23/10/2025

Fecha de aceptación: 27/03/2026

Introducción

La crónica de Gabriel García Márquez sobre las "aventuras" de Miguel Littin, cineasta chileno que entró clandestinamente al país durante la dictadura cívico-militar, ilustra un tiempo donde el valor de la imagen residía en su escasez y en el riesgo inminente de su obtención. Su objetivo era generar un registro audiovisual que diera cuenta de la represión; arrancar una imagen-testimonio de una realidad clausurada. Alrededor de cuatro décadas han pasado y el ecosistema visual ha mutado radicalmente. Hoy nos enfrentamos a una vorágine de producción pictórica propia de la asunción del digital.

Este escenario contemporáneo, inherente al capitalismo digital, supera una mera actualización tecnológica; más bien, corresponde a un régimen circulatorio caracterizado por la hiperabundancia, la mediación algorítmica y la instantaneidad. Como bien señala Hito Steyerl (2014) en su teorización sobre la

"imagen pobre", habitamos una economía visual donde la imagen es comprimida, copiada, rasgada y arrojada a una velocidad vertiginosa a través de las redes. Esta imagen de baja resolución, despojada de su aura y nitidez original, encarna el lumpemproletariado en la sociedad de clases imaginada. Es precisamente en este *scroll* infinito de consumo, entre capas de información atestadas unas sobre otras, donde emerge nuestra duda central: ante esta batahola de estímulos, ¿dónde reside hoy el valor y la potencia política del cine? ¿En dónde queda la capacidad de la imagen para referirnos a un otro?



Fotograma (*Homenaje a la obra de Phillip H. Gosse*, Pablo Weber, 2020)

Tempranamente, pensadores como Guy Debord (1999) y luego Jean-Louis Comolli (2007) fueron claros al sentenciar que la imagen se había alienado en el espectáculo, deviniendo en un instrumento de dominación del modelo hegemónico. Sin embargo, asumir este diagnóstico como un destino fatal o totalizante resulta reduccionista. Lejos de una muerte de la imagen o de un

pensamiento de duelo, las lógicas de este ecosistema digital revelan una tensión productiva. Así parece preguntárselo Óscar Campo en *Cuerpos frágiles* (2010), mientras acumula incansablemente fragmentos televisivos y píxeles en su ordenador para desentrañar el acontecer de Colombia; o Pablo Weber en *Homenaje a la obra de Phillip H. Gosse* (2020), sumergiéndose desde el sol de Córdoba hasta los corales de un inabarcable mar de datos.

Frente a la condena de la mirada como un ejercicio de pasividad inherente ante el capital, la perspectiva de Jacques Rancière (2010) resulta vital para pensar esta resistencia. En su teorización sobre el espectador emancipado, el filósofo desarticula la premisa de que quien mira está irremediablemente sometido a la inacción. Para Rancière, la oposición tajante entre mirar y actuar es una dicotomía arbitraria que pertenece, en sí misma, a las estructuras de dominación.

El argumento central de este ensayo postula que, lejos de una oposición dicotómica, es posible construir una transición productiva entre la crítica del espectáculo de Comolli y la figura del espectador emancipado propuesta por Jacques Rancière. Esta articulación se materializa en la praxis del cine de apropiación digital contemporáneo. Sostenemos que, frente a una imagen devenida en mercancía, el análisis de estas obras permite delinear a un sujeto fundamental para pensar nuestro tiempo: el espectador híbrido. Este asume una agencia que no escinde la mirada de la acción al identificar y desmitificar la función de dominación originaria de los signos y, simultáneamente, al subvertir, recomponer y resemantizar esos mismos retazos para producir un nuevo entramado de conocimiento.

Para abordar esta hipótesis, reivindicamos una escritura que no asume falsas distancias objetivistas. Siguiendo a Theodor Adorno (1962), este texto se articula como una discusión impura, un ensayo donde la teoría no se aplica sobre los films como un marco inerte, sino que la materialidad de la obra

tensiona a los propios conceptos. Bajo esta premisa, nuestra argumentación se estructurará en torno a tres ejes interconectados. En primer lugar, se analizará la posibilidad de referencia y la persistencia de la alteridad en la imagen intransitiva del capitalismo digital. En segundo lugar, se problematizarán las dicotomías históricas sobre el rol del espectador —entre la pasividad mercantil y la acción crítica— para cimentar teóricamente la agencia híbrida. Finalmente, se explorarán las relaciones entre estética y política para pensar cómo el arte, al transformar lo visible y lo decible, deviene en una praxis capaz de reconfigurar el reparto de lo sensible.

Imágenes intransitivas y el lugar de la alteridad

Hablar de la muerte de la imagen se ha vuelto algo recurrente desde la asunción del digital y la masificación de los medios tecnológicos. Regis Debray (2013) es uno de los exponentes de aquellas ideas, argumentando que la imagen ha perdido su luz. No hay potencia autoiluminativa, como sí la hubiera en el cine. Las imágenes ya no remiten a una dimensión de la alteridad, solo constituyen una identidad tautológica —lo uno es uno y lo otro es otro—. Es el capital que se representa a sí mismo en la materialidad de la imagen devenida en mercancía. Oculta la realidad a través de los velos de la apariencia. Así como en la crítica de Marx a la religión en Feuerbach, la imagen-espectáculo se ha vuelto la mistificación de los cuerpos en la sociedad contemporánea. O así al menos parece acontecer.

¿Qué se oculta en esos argumentos llenos de pulsión de muerte? —nos interroga Rancière (2011). Para el pensador francés la respuesta es clara: el pensamiento de duelo. Aquel proyecto fallido de la modernidad sigue reviviendo en las discusiones de la estética y el arte. Que esos debates siguen presentes hasta la actualidad, afirma Rancière (2014), solo indica que los ideales de transformación que el día de ayer movilizaron la historia, hoy se continúan produciendo en los espacios de lo sensible, siendo el campo de disputa de aquellas ideas.

En esta línea, para Rancière el destino de las imágenes es otro. No tiene que ver con su camino inevitable, teleológico hacia lo perenne. A pesar de lo superfluo de la producción pictórica contemporánea, las imágenes siguen constituyendo una dimensión más allá de una mera identidad. ¿Una mercancía al igual que como afirman Debord y Comolli? No está claro, ya que Rancière se mueve en un terreno más abstracto y se ocupa de restablecer la alteridad propia de las imágenes en tanto materia indicial de lo real. Esa alteridad perdida en la cascada de datos de los circuitos digitales del capitalismo contemporáneo. Pensar esta persistencia en nuestro contexto exige reconocer, en diálogo con pensadoras latinoamericanas como Andrea Soto Calderón (2020), la performatividad material de estas visualidades. Lejos de operar como representaciones inertes de la dominación, las imágenes ejercen una agencialidad concreta; hacen cosas y configuran la imaginación material de lo posible.

Quien busca encuentra. Así lo hace Weber al sumergirse en sus corales de datos: no se limita a ensamblar archivos preexistentes, sino que interviene su código base y satura cromáticamente la pantalla, forzando la materia digital hasta que la abstracción numérica deviene en un ecosistema visual espeso y tangible. Y así opera Campo ante las difusas señales de la teledifusión: tras registrar metódicamente los noticieros, ejecuta una política del montaje que pausa y aísla la fugacidad de las imágenes de noticieros, fracturando el flujo espectacular para obligar a confrontar la fragilidad de los cuerpos que la pauta oficial intenta normalizar.

La perspectiva posmarxista de Rancière lo lleva a alejarse de los postulados de la imagen devenida en espectáculo. La dimensión pictórica cosificada en mercancía para el consumo del subalterno. No hay una dimensión del espectáculo que brilla con luz externa y una dimensión que posee luz propia como afirma Debray, sino que hay una oposición distinta. Una diferencia en vez de una oposición, hablando en términos de la lógica dialéctica. Pues, para

Rancière (2011), esta imagen mercantil también posee un otro en la ejecución de sus escenarios. Esa otredad es buscada incansablemente por Óscar Campo, quien ante la fragilidad de los cuerpos —¿cuerpos imágenes o cuerpos humanos?— trata de buscar sentido al circuito de dominación de los medios de comunicación masivos.

Al inicio de *Cuerpos frágiles* vemos la pantalla de un ordenador y un largo listado de carpetas que parece indicarnos la minuciosa taxonomía con que Óscar Campo recupera las imágenes de teledifusión y las salva en la computadora. La flecha del cursor entra en una de ellas y la pantalla se divide. En el lado izquierdo sigue el listado de carpetas, mientras que en el derecho aparece una interfaz de reproductor de vídeo en que se ve al ministro de defensa de Colombia, Juan Manuel Santos, anunciar el golpe central que han dado a la guerrilla de las FARC al abatir al alto miembro Raúl Reyes. La imagen comienza a hacer zoom y una voz en off se pregunta qué hay detrás de esos discursos de triunfo. En el video se logran ver los píxeles en los rostros de los ejecutivos.

La propia interfaz de usuario opera aquí como un dispositivo forense. La textura del píxel reventado materializa rigurosamente lo que Hito Steyerl (2014) conceptualiza como la "imagen pobre". La degradación visual, los bloques de compresión y la falta de resolución atestiguan las huellas de su aceleración vertiginosa en los circuitos informáticos del capital. Pese a la digitalidad de la imagen, la referencia a ese otro sigue siendo clara: tras la imagen espectacular se esconde la intención de manipulación mediática respecto al acontecimiento.

A pesar de los argumentos pesimistas de la alienación de la imagen, de su muerte e intrascendencia, Rancière dice que la imagen nunca pierde su dimensión de la alteridad. La otredad está inscrita en su mismo proceso productivo. Así, la imagen, en primer término, posee dos dimensiones en consideración a sus tratamientos. Por un lado, una suerte de reflejo a su

referente, el cual nunca es fiel, sino lo suficientemente similar para producir un efecto de similitud. Por otro lado, está el conjunto de procedimientos que son denominados como arte, en donde la semejanza busca ser modificada. Una diferencia se inscribe en la copia diferenciada. Un espejo trizado que deviene en imagen doblemente disímil. La diferencia de la imitación es diferenciada nuevamente. La imagen siempre es una diferencia. Una diferencia respecto a su referente, como en el caso de la imagen de Santos en la televisión, y una doble diferencia en el caso del arte, como es la misma imagen de Santos, esta vez desde el propio film de Campo.

Cuando el director detiene el flujo continuo de la teledifusión para congelar el fotograma que exhibe, sin vida, el cuerpo de Raúl Reyes, y luego corta bruscamente hacia la figura de Santos vestido de traje preguntando por el video del operativo, está ejecutando en la praxis esta doble diferencia. La voz de Campo interviene sobre el archivo relatando que durante un año y medio grabó estas señales motivado por una inquietud: ¿cómo la felicidad puede estar yuxtapuesta a la muerte? Con este procedimiento de montaje, fractura el sentido originario de la noticia. El arte toma la mercancía visual de la victoria militar y, mediante la resemantización de su sintaxis, desacelera el espectáculo para exponer la vulnerabilidad de la carne. La violencia ejecutada por la acción estatal, originalmente difuminada por el relato televisivo, vuelve a ser repuesta mediante la acción de quien escudriña sus cimientos.

Es en esta exposición material de los cuerpos donde la teoría encuentra su anclaje. Para Rancière lo que se opone a la semejanza no son los procedimientos del arte como tal, sino la dimensión sensible del espíritu hecho carne. "Lo otro absoluto es también lo mismo absoluto" (2011: 29). Aquella suerte de energía trascendental es la que, pese a los múltiples procesos que han afectado a la imagen, nunca se pierde. Por el contrario, emerge a partir de los procedimientos de la búsqueda de lo sensible. Rancière recuerda a Godard y afirma que la imagen llegará en los tiempos de la resurrección. La imagen

originaria del credo cristiano, el hijo que no es el padre, pero que a la vez forma parte de él. Es su espíritu diferenciado que emerge como *poiesis* del movimiento de la praxis.

Ese devenir fundamental es la "archi-semejanza originaria" (Rancière, 2011: 30). Es la alteridad constitutiva de la imagen, el indicio de su referencia al otro, la inscripción que posibilita referirnos a algo más que una mera identidad tautológica. En este sentido, Rancière establece una ontología de la imagen. Discute con Barthes y sus postulados en *La cámara lúcida* (1989), pero, sobre todo, con Bazin y su *Ontología de la imagen* (2005). Aquella huella de la luz no es un reflejo translúcido identitario, sino una alteridad diferenciada. Sin embargo, si en el cine analógico esa alteridad habitaba en la inscripción fotoquímica directa sobre el celuloide, en el cine de apropiación el nexo indicial se transfigura. La huella vive incrustada en el metadato, en la estructura del código y en las inestabilidades de la red.

Esta perspectiva ontológica dialoga con las ideas de Comolli, aunque a diferentes niveles. Rancière habla de la imagen diferenciada en general, mientras que Comolli (2010) se ocupa de la diferencia fundante del cine y su constitución monstruosa. Pareciera, entonces, que en los intersticios de la alteridad es posible encontrar respuesta a lo superfluo del devenir informático digital.

Esta indagación en los pliegues técnicos del archivo es justamente el terreno de operaciones en el cine de Pablo Weber. ¿Cómo separar la señal del ruido? —se pregunta constantemente Weber mientras fluye entre imágenes y datos. Figuras pictóricas que transforma, desdibuja, modifica, diferencia. El nexo indicial nunca se corta, persiste a pesar de los tratamientos y las técnicas. La crisálida se rompe en alas, pero aún en su interior la huella de la metamorfosis perdura. Los halos de datos se desmitifican mostrando su secreto. Entre la vorágine identitaria, Weber muestra, aunque sea efímeramente, la posibilidad

de referir a un otro. Ya sea su Córdoba natal, ya sea los corales del fondo del mar, ya sean las atrocidades de la propaganda armada. La imagen se resiste a morir, a carecer de su fundamento, más allá de las posibles significaciones, perdura para quien escudriña entre sus capas ¿geológicas? ¿informáticas? ¿metafísicas? Lo esencial se vuelve visible y el discurso audible, a la vez que la palabra es vista y la imagen escuchada.

En *Homenaje*, la secuencia de un artefacto con sus circuitos desnudos posee una pieza que gira sobre sí misma, como el típico movimiento de un motor. Esta imagen realista se transforma materialmente frente a nuestros ojos: comienza a dibujar puntos blancos sobre un lienzo negro a medida que gira, disparando píxeles que poco a poco construyen la silueta de una persona al lado de un escritorio. De esa abstracción numérica pasamos a la imagen del sol claramente intervenida con una suerte de *glitch*.

El *glitch*, como ruido algorítmico, fisura la aparente homogeneidad de la superficie técnica. Al fracturar temporalmente la ilusión representacional, el error visual exhibe las costuras internas de la máquina. A este develamiento material se suman recursos como la irrupción de inscripciones numéricas, o el uso de secuencias bélicas intervenidas donde una cámara cenital —simulando el punto de vista táctico de un dron— sigue a un vehículo hasta su explosión para exponer el vínculo crudo entre guerra y visualidad. En esta secuencia Weber parece dejarnos en claro el nexo crucial entre lo uno y lo otro, entre materialidad y digitalidad, entre máquina e imagen. En este sentido, el ruido no se separa de la imagen, es constitutiva de la misma y de los procedimientos del arte, tal como menciona Rancière respecto a la desemejanza. La alteridad sigue viva en la imagen.

Ahora bien, pese a los aciertos de Rancière al argumentar que la imagen no camina inexorablemente a su muerte, sino que posee una dimensión trascendental imperecedera, ¿esto implica necesariamente negar los

postulados de Debord y Comolli? Al menos Rancière se esmera en discutirlos, sin terminar de dejar en claro hasta qué nivel los rechaza, más allá del supuesto pensamiento de duelo que enarbolan. Un duelo para el que podríamos decir que hay cierta validez, pues, la derrota magulló las esperanzas de aquel mayo en el que se formó dicha intelectualidad francesa, pero que sin embargo confirmó parte de sus peores augurios. Las imágenes siguen siendo utilizadas como instrumento del poder para mantener activos los flujos de circulación del capital.

En esto el film de Campo es evidente. Si bien el autor resemantiza las imágenes, reponiendo la diferencia, lo que no deja de ser manifiesto es el uso originario de aquellas imágenes: la persuasión de la audiencia para solventar la ofensiva militar contra los grupos beligerantes. La fragilidad de la vida, pero también de la muerte, es olvidada, petrificada en mercancía que no guarda solo plusvalía económica, sino la carga simbólica y moral que afirma que hay muertes que deben celebrarse. Que los costos de la paz traen consigo la sangre sobre la que luego construiremos la sociedad. La estabilidad para las vidas de la población, pero por sobre todo el equilibrio necesario para la reproducción del capital. Ante eso, qué es la muerte, sino el espectáculo mismo de la depredación mercantil.

Rancière, a diferencia de gran parte de la intelectualidad marxista, no opone apariencia a realidad en un sentido dialéctico. La crítica del espectáculo de Debord y Comolli, a saber, la apariencia que encubre la esencia, pierde sentido. No hay apariencia que desmitificar en búsqueda de lo esencial, pues lo esencial emerge en la diferencia en sí misma. Hay un primer matiz en la teoría rancieriana: el nivel de abstracción en el que se mueve hace restarle atención a las dinámicas del poder y la lucha de clases. Si bien es difícil considerarlo como el único motor de la historia, es innegable su condicionamiento. Las clases dominantes siguen usando lo que tienen a mano para ostentar su posición de privilegio, y claro, las imágenes son fundamentales.

Por otra parte, Rancière equipara los argumentos acerca de la masificación del espectáculo con la muerte de la imagen, los cuales se relacionan, pero en ningún caso son homólogos. Incluso, es ampliamente desarrollado por Comolli la idea de resistencia ante ese movimiento. La búsqueda de salidas ante el crecimiento exponencial de las imágenes como mercancía. Es la práctica del cine monstruoso, amorfo, una quimera que triza la homogeneidad inequívoca de la imagen dominante. El cine, y por supuesto la imagen, no ha muerto ni avanza teleológicamente hacia ese destino, como bien afirma Rancière. Lo que tampoco niega que la amplitud de imágenes no haya devenido en espectáculo.

Hay un punto de encuentro: lo imperecedero de la esencia. La diferencia que funda la alteridad es la posibilidad de modificar el régimen de identidad actual. Para Rancière es la diferencia en general del arte; para Comolli es la diferencia del cine monstruoso en tanto resistencia. Ahora bien, ¿quiénes y cómo miran esa diferencia?

El espectador ante la imagen: entre la crítica y la praxis

Cada día vemos más reflejos mediados, imágenes que discurren por los flujos de datos. A veces olvidamos por donde transitan, son toneladas de cable por las que fluyen, dice Weber; guardadas en las carpetas de Campo. ¿Cómo vemos? ¿Qué hacer frente al torrente informativo? ¿Qué sucede cuando miramos ininterrumpidamente?

Rancière (2010) retoma la prohibición platónica para hablar de uno de los debates fundamentales respecto al espectador. Platón prohíbe el teatro por ser constitutivo de un falso movimiento. La inactividad de un grupo frente a las mistificaciones de lo real. La fábula que encubre lo esencial de la polis. Platón opone el teatro a la *coreo*, donde la comunidad completa danza. Esta discusión dio fruto para oponer un verdadero teatro, que haga parte activa a la comunidad, frente a un teatro que mantiene en la cómoda pasividad a sus espectadores. Diversos críticos intentaron romper esta lógica. Por un lado, los

postulados del teatro brechtiano, que busca producir un extrañamiento en la audiencia, generando una distancia suficiente. Por contraparte, el teatro de la crueldad de Artaud, que busca la impronta del acercamiento. El alejamiento analítico y la participación activa han sido los caminos para transformar la pasividad del falso movimiento teatral.

Esa misma pasividad es la que podemos encontrar en la generalización del espectáculo según Debord, quien postula que entre más se mira, menos se es. De un lado está la falsa actividad del poder, del otro, la pasividad de quien mira. De un lado está Óscar Campo junto a nosotros, posicionado en la inmovilidad aparente de su habitación frente al resplandor del monitor. Del otro lado, las apariencias que circulan por las pantallas: el flujo ininterrumpido donde la teledifusión nivela, bajo la misma textura de compresión digital, la sonrisa aséptica de los presentadores de noticias, la grilla de publicidad y los partes de guerra oficiales. El director nos sitúa en su misma silla para observar cómo el horror del conflicto armado se empaqueta sin fricciones en los formatos del entretenimiento diario.

Es el espectáculo que viene a saciar las ansias de deseo del espectador, dirá Comolli. El impulso infantil de la necesidad debe ser saldado y es el mercado el lugar indicado. El ciclo del valor es completado en el espectáculo de las imágenes. Así como en la sentencia de Godard, el cine no nació solamente por la proyección de los Lumière, sino por ser la primera vez que un grupo pagaba por ver dicho contenido.

Comolli (2010) postula que hay dos tipos de espectadores, cuyos deseos difieren. El espectador del espectáculo es aquel agente pasivo, el *voyeur* que espera saciar sus deseos de consumo. Quien espera recibir lo equivalente a su mercancía gastada. El miedo es negado, transferido a quienes habitan la imagen. Se sigue viviendo en la homogeneidad del mercado. Es el espectáculo el espacio donde emerge el bienestar. Los otros están del otro lado. No hay

descomposición ni transformación. La televisión es lugar idóneo para ello, pero también todo el cine de mercado. Hoy tal vez podríamos pensar en más dispositivos, las plataformas de *streaming* y las redes sociales. Todos tienen algo en común: la ilusión de poder entregada a los espectadores. Yo elijo qué ver. Soy el dueño de la programación.

Pero surge una pregunta: ¿cómo se configuran las implicancias sociales que definen el gusto de las audiencias? Bourdieu (2012) desarrolló ampliamente esto argumentando que las diferencias de los gustos están condicionadas por la dinámica de clases y el acceso a diversos capitales. ¿Acaso tengo las mismas posibilidades de ver medios de difusión hegemónicos con sus millones invertidos en publicidad, versus pequeños espacios de contrainformación autogestionada? No obstante, para pensar esta dinámica desde América Latina y evitar caer en el determinismo de una pasividad total, resulta importante recurrir a los postulados de Jesús Martín-Barbero (1987) sobre las mediaciones. En nuestro continente, los sectores populares no han operado históricamente como una tabula rasa inerte ante los medios masivos, sino que han ejercido complejos procesos de resistencia y resemantización desde sus propias matrices culturales. Los dispositivos se transforman al igual que las lógicas de poder, haciéndose más complejas para reproducir el capital, pero la recepción nunca ha sido un proceso unidireccional clausurado.

Reconocer esta capacidad histórica para fracturar el sentido impuesto es el paso previo para pensar la resistencia en términos estéticos. Si la audiencia no es un mero receptáculo de la dominación mediática, entonces, frente a la obra audiovisual, otro tipo de espectador es posible. Un espectador crítico que cuestiona las imágenes y, fundamentalmente, deja aflorar el miedo que supone la alteridad. El advenimiento que posibilita que lo mismo no sea lo mismo. La construcción de un vínculo diferenciado, que en la danza de los contrarios funda la posibilidad de una praxis que resista a la mercancía. Para Comolli, la imagen suscita el miedo, un miedo a verse representado y hacerse parte de lo

real creado en la pantalla. De reconocer(se) en esa inscripción de luces. Encontrar(se) en los indicios de las huellas y ver(se) en ese otro lugar. El espectador crítico toma parte activa.

En el prólogo de *Cine contra espectáculo* (2010), Comolli analiza su lugar como cinéfilo. ¿Acaso es cómplice quien mira las imágenes de la alienación? Hay una suerte de gusto por dicha alienación, un placer culpable. Sin embargo, no en la misma dinámica del intercambio mercantil. Es mirar para entender el mundo. No es un *voyeur* que se satisface con lo ajeno. No es el espectador que hace fiesta con la muerte de Raúl Reyes, sino aquel que se pregunta cómo un cuerpo puede ser tan frágil.

En *Cuerpos frágiles*, la acumulación vertiginosa de noticiarios obedece a esta lógica de resistencia frontal. Más allá de la disección específica de los fotogramas de guerra que ya hemos mencionado, lo fundamental aquí es comprender la actitud del cineasta frente al monitor: Campo ejerce su rol de espectador crítico al sostener la mirada ante la televisión colombiana durante un año y medio de grabación. Al interrogar la matriz de esa emisión —donde la frivolidad del entretenimiento yuxtapone y difumina la violencia estatal—, el director hace aflorar el miedo y la alteridad que el consenso mediático intentaba aplanar. Su escrutinio minucioso sobre el archivo demuestra que, frente a la espectacularidad de la imagen, desarmar la sintaxis del poder es ya una toma de posición ineludible.

Es precisamente esta capacidad de intervenir el sentido de la obra desde la butaca o el ordenador lo que fisura los paradigmas tradicionales de la recepción. La oposición entre mirar y actuar, para Rancière, no es otra cosa que una oposición arbitraria, pues "en el hecho de mirar también hay una acción, así como el que mira también conoce, 'compone su propio poema con los elementos que tiene delante'" (2010: 20). Lo fundante de los argumentos que buscan hacer activo al espectador se encuentra en una dimensión

pedagógica. Se puede extrapolar la lógica de la educación al arte, en la cual los maestros buscan transferir sus conocimientos a los estudiantes. Transferir lo que existe tras las apariencias. Este planteamiento se sustenta en la desigualdad de inteligencias. Implica dividir en grupos entre quienes conocen y quienes ignoran. No obstante, esa desigualdad es también arbitraria, pues el ignorante también conoce, solo que en otros términos. El primer paso para fundar la desigualdad es hacer ver al ignorante que hay algo que ignora. Un proceso de embrutecimiento, dirá Rancière, siguiendo a Jacotot. Solo sabiendo que ignoro puedo empezar a saber. Solo conociendo mi inactividad puedo volverme activo.

Para Rancière la emancipación del espectador pasa por otra parte. Es reconocer que todas las inteligencias son iguales en tanto expresión de inteligencia. Entender que el espectador cuando mira también está actuando y recomponiendo la obra es una de las posibles veredas para pensar la liberación. La emancipación, por su parte, comienza cuando se vuelve a cuestionar la oposición entre mirar y actuar. "Se comprende que las evidencias que estructuran de esa manera las relaciones del decir, del ver y del hacer pertenecen, ellas mismas a las estructuras de dominación y de la sujeción" (Rancière, 2010: 9). La salida es reconocer las oposiciones arbitrarias.

Nuevamente, la tensión no tiene por qué ser una contradicción insalvable. ¿Quiénes miran también actúan y componen su propia red de significados, como afirma Rancière? Claro que sí. La diferencia que introduce Comolli es de índole política: qué tipo de significados se construyen en el marco de las disputas de poder. Óscar Campo mira incansablemente las imágenes de teledifusión, reinterpretándolas (una acción emancipadora, en términos de Rancière), pero lo hace desde una perspectiva política concreta que busca desmitificar las ilusiones del espectáculo (una acción crítica, en términos de Comolli). Su praxis como cineasta y la que demanda de su espectador no postula una superación grandilocuente ni una panacea frente a la maquinaria

visual del capitalismo; más bien, evidencia una postura modesta y anclada a la materialidad de su archivo: una *agencia híbrida*. Es una oscilación táctica donde conviven la sospecha ineludible frente a las imágenes del poder y la voluntad poética de recomponerlas a escala humana.

En el caso de *Homenaje*, una de las secuencias finales aborda el film *Flames of war* que, según afirma el propio Weber en su relato, es la película más vista producida por el Estado Islámico. Junto a esa voz, se suceden secuencias de las milicias extremistas intervenidas en la sala de montaje. ¿Qué tanto de eso es real? La centralidad aquí no pasa por constatar la veracidad del registro, sino por exponer el verosímil que el terrorismo de estado y los grupos armados logran crear a través de sus aparatos de difusión. La escalada de violencia aumenta en pantalla y se muestran cada vez más armas, hasta que Weber corta hacia una imagen cenital: asume la retícula fría y el punto de vista táctico de un dron que sigue a un vehículo en el desierto hasta que impacta y explota. Este procedimiento técnico no busca la inmersión del espectador en la acción trepidante, más bien lo expulsa de ella. Lo obliga a mirar la sintaxis misma de la persuasión bélica, haciendo evidente el nexo utilitario entre guerra, propaganda y visualidad contemporánea.

No hay un consumo mercantil ni un voyerismo complaciente de estas imágenes en la obra de Weber, es un procedimiento de constatación y resemantización de aquello que se concibió rígidamente como propaganda. Tanto en el accionar de Campo como de Weber se constituye, a escala de sus respectivos montajes, un espectador que mira, pero que a la vez sospecha y transforma de forma situada lo que ve por medio de los procedimientos del arte. Un espectador híbrido.

Un arte que devenga en praxis: estética y política

Durante gran parte del siglo XX el debate sobre las relaciones entre política y estética estuvo en el seno de la creación artística. Por un lado, al estilo de Adorno (2003), quienes argumentaban sobre la autonomía del arte para que

podiera conservar su capacidad crítica. Por otro lado, encontramos a Comolli, quienes piensan que el arte debería involucrarse en los procesos políticos, ya sea desde el contenido, la estetización de la política como postuló Benjamin; o el desarrollo de la forma como fue propiciado por las vanguardias.

Ante la capitulación de los "socialismos reales" y el advenimiento de lo que algunos denominan posmodernidad (Lyotard, 1987), los grandes ideales de cambio fueron catalogados como metarrelatos. No obstante, lejos de cimentarse, la relación entre política y estética ha tenido diversas derivas que ayudan a pensar que aún es posible.

Rancière (2014), en sus postulados sobre el reparto de lo sensible, desarrolla dicho argumento. Dependiendo del momento sociohistórico, el reparto de lo sensible varía generando inclusiones, pero también exclusiones. "Llamo reparto de lo sensible a ese sistema de evidencias sensibles que permiten ver al mismo tiempo la existencia de un común y los recortes que definen sus lugares y partes respectivas. Un reparto de lo sensible fija al mismo tiempo algo común repartido y ciertas partes excluidas" (2014: 19). Rancière vuelve a la Grecia Antigua y se ocupa de los postulados aristotélicos. Los ciudadanos son parte de la *polis* en la medida en que son animales políticos. Sin embargo, los esclavos son excluidos. Antes de que existiera el reparto, existió quienes lo repartieron. Del mismo modo que Platón sostenía que los artesanos no podían realizar una labor distinta, prohibió las fábulas no solo por su contenido, sino porque los poetas tampoco deberían realizar más de una actividad.

El arte tiene la capacidad de modificar el reparto de lo sensible establecido, a partir del desarrollo de nuevas formas que posibiliten transformar la relación entre lo decible y lo visible. Para Rancière, la particularidad del actual reparto —el régimen estético— es hacer de la palabra visible y de la imagen audible. Es una imagen muda, que habla por su pura potencia. Esto implica que el arte se autonomice y deleve su capacidad política. No obstante, podríamos decir

que para Rancière es una autonomía relativa, puesto que siempre está influida por las condicionantes políticas. La estética está en la base de la política misma. A ese mismo reparto es posible también transformarlo. Así, el arte en sí mismo es político. Los films de Campo y Weber son intrínsecamente políticos en tanto que buscan modificar materialmente el reparto de lo sensible en el capitalismo digital, no solo por sus discursos, sino también por sus formas.

Ante la inmensidad de imágenes que discurren por los circuitos de datos, la resemantización ejecutada por el espectador híbrido se revela como una praxis política concreta. La vorágine es suspendida y, pese al caos, conducida hacia un sentido que implique leer las imágenes de otra forma. Parar, respirar, gritar, soltar. La identidad revela su alteridad. Tal vez no sea posible separar la señal del ruido como se pregunta Weber, pero sí es plausible modificar su relación. Hacer ver que la señal posee ruido constituye una nueva forma de lo decible y visible. A la vez monstruoso, diría Comolli, pues lo real se constituye de diversos fragmentos heterogéneos, múltiples voces, imágenes mudas que también hablan. El silencio se articula en su diferencia como mensaje sensible. Las imágenes del poder pueden a la vez develar la opresión que buscaban ocultar.

Es aquí donde las operaciones de ambas películas adquieren su dimensión subversiva. Es el cine del significante del cual habla Comolli (2010), aquel que busca desmitificar las ilusiones de las apariencias y echar a mover la imagen como praxis. Cuando emergen las inscripciones numéricas y las retículas sobrepuestas en las imágenes de Weber, la película desfetichiza el archivo: nos recuerda que no estamos ante una ventana transparente al mundo, sino ante un constructo informático y codificado que puede ser intervenido. En el régimen visual hegemónico, la eficacia del espectáculo radica precisamente en borrar sus huellas de producción; la pantalla aspira a la invisibilidad para que la representación se asuma como una realidad natural e incuestionable. Al forzar la irrupción del dato crudo, la coordenada o la grilla táctica, Weber quiebra ese

pacto de inmersión. Exhibe la imagen en su estricta condición material de arquitectura maleable, sometida a lógicas de cálculo y procesamiento algorítmico. Esta operación es profundamente política: si la imagen que sostiene el relato del poder —como ocurre con la propaganda bélica— evidencia sus costuras técnicas, el espectador híbrido asimila que el sentido impuesto por ese relato no es definitivo. Es una superficie que, al igual que el código, puede ser hackeada, desmontada y disputada desde la praxis del montaje.

En una de las secuencias finales del film, la voz de Campo reflexiona y confiesa encontrarse frente a un panóptico. Históricamente, esta figura disciplinaria opera de manera asimétrica y unidireccional: el poder escruta y moldea a los sujetos desde un centro inalcanzable, mientras la teledifusión articula el consenso hegemónico en Colombia dictando qué vidas importan y qué muertes deben celebrarse. No obstante, la operación de montaje da vuelta la mirada. El cineasta, en una operación *farockiana*, asume plenamente su agencia como espectador híbrido y captura esa misma señal para diseccionar a sus propios emisores. Invierte el flujo de vigilancia. La pantalla televisiva deja de ser un faro que encandila para transformarse en una mesa de operaciones anatómica.

Al aislar, pausar y repetir minuciosamente los discursos de las autoridades, Campo expone la profunda fragilidad de la propia maquinaria mediática. El dispositivo de control es intervenido desde la sala de edición: quien estaba destinado a consumir pacíficamente el relato oficial, devuelve el escrutinio para fracturar el espectáculo y exigirles cuentas a las imágenes.

Estas operaciones de desmontaje material y contra-vigilancia demuestran que, más allá de la intervención técnica, la disputa por el código visual es una disputa directa por el contenido simbólico del mundo. Al desarmar la sintaxis del poder, el espectador híbrido no se limita a constatar pasivamente la

alienación, sino que recupera la potencia política que el espectáculo intenta clausurar. Sin embargo, asumir que esta resemantización estética derribará por sí sola las estructuras de dominación del capitalismo digital sería caer en un voluntarismo ingenuo. Rancière comprende bien esta tensión: la relación entre arte y política no opera como una herramienta de efectos causales absolutos, sino como una intervención táctica en el terreno de lo sensible. Lo fundamental radica, entonces, en reivindicar la agencia de esta praxis audiovisual sin fetichizarla, asumiendo con lucidez histórica hasta dónde puede llegar la trinchera de las imágenes. Como nos advierte al trazar estos límites:

Las artes no prestan nunca a las empresas de dominación o emancipación más que lo que pueden prestar, es decir, simplemente, lo que tienen en común con aquellas: las posiciones y los movimientos de los cuerpos, las funciones de las palabras, las reparticiones de lo visible y lo invisible. Y la autonomía de la que pueden disfrutar o la subversión que pueden atribuirse descansan sobre la misma base (Rancière, 2014: 28).

Reconocer esta base común exige acotar con precisión el campo de batalla del arte y descartar su supuesta impotencia. El cine de apropiación digital, mediante la agencia del espectador híbrido, opera una reconfiguración táctica de las coordenadas sensibles frente al modelo hegemónico. Al alterar la posición de los cuerpos en el montaje de Campo o al hacer visible lo invisible en la retícula de Weber, estas obras desarticulan el monopolio perceptivo del capital. Es allí, en la disputa por redefinir qué lógicas de persuasión merecen ser interrumpidas y qué imágenes de la derrota pueden ser redimidas, donde la estética deviene, ineludiblemente, en una praxis política. El reparto de lo sensible se fisura y, en esa grieta temporal, una nueva legibilidad del mundo se vuelve posible.

Conclusión: el espectador híbrido y el devenir de las imágenes

Este ensayo ha transitado por una inquietud central: ante la saturación algorítmica y la hiperabundancia visual en la que vivimos, ¿dónde residen el

valor y la potencia política de la imagen contemporánea? En la actualidad, la circulación vertiginosa de los datos lleva a su rentabilización mercantil, pero su instantaneidad la deprecia. Ya no se trata necesariamente de arriesgar la vida para arrancar un registro inédito a la censura dictatorial, sino de enfrentarse a un ecosistema donde la censura opera por exceso y sobreexposición. Sin embargo, y aquí reside el valor analítico de los films revisados, la resemantización de estos archivos digitales aún constituye un territorio en disputa.

El argumento central de este texto ha demostrado que la aparente tensión teórica entre la crítica del espectáculo de Comolli y la alteridad de la imagen en Rancière encuentra un cauce productivo en la praxis de un cine que trabaja con los desechos del capitalismo digital. Este cine no asume ni un consumidor pasivo alienado por completo, ni un sujeto puramente emancipado; en su lugar, delinea una figura contemporánea, situada y concreta: un espectador híbrido.

Este espectador es, en primer lugar, ineludiblemente crítico. Busca comprender el origen espectacular y la función de dominación de las imágenes que se le presentan. Busca, como lo hace Campo, reconocer la violencia simbólica detrás de la noticia televisiva y la pacificación programada ante la muerte del enemigo. Pero su labor no termina en la mera denuncia o en la constatación de la alienación. A partir de esa conciencia crítica, se libera de la posición de consumidor y "compone su propio poema", como diría Rancière. Reordena, recontextualiza y dota de un nuevo sentido a los fragmentos, como propone Weber al exponer el código de la propaganda bélica para transformarlo en una reflexión sobre la materialidad digital. La sospecha es, por tanto, la condición de posibilidad para una acción que no sea ingenua respecto a las relaciones de poder. Ver, desmontar y mostrar.

Que la imagen devenga en espectáculo o "imagen pobre" no significa su muerte definitiva. Signos pensados para la dominación pueden ser negados,

intervenidos y transformados. En esa praxis de resignificar lo significado, de develar la materialidad del significante, es posible forzar otro reparto de lo sensible. Negar lo que se nos entrega para construir, a partir de sus retazos, una nueva legibilidad. Un entramado lleno de fragmentos, donde lo otro no sea lo mismo, donde el yo sea también un tú. En esas fracturas, en esas zozobras de la lógica instrumental y de la homogeneidad del pensamiento dominante, es donde resulta posible modificar las relaciones de fuerza y ensayar nuevas propuestas de horizonte. Nuevos devenires son posibles, y la imagen, a través de la acción de un espectador híbrido, sigue siendo parte fundamental de esa disputa. De ese movimiento.

Bibliografía

- Adorno, Theodore W. (1962). El ensayo como forma. En *Notas sobre literatura*. Barcelona: Ediciones Ariel.
- ____ (2003). *Teoría estética*. Madrid: Taurus.
- Barthes, Roland (1989). *La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- Bazin, Andre. (2005). *¿Qué es el cine?* Madrid: Ediciones Cátedra.
- Bourdieu, Pierre (2012). *La distinción: Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- Comolli, Jean-Louis. (2007). *Ver y poder*. Buenos Aires: Nueva Librería.
- ____ (2010). *Cine contra espectáculo seguido de Técnica e ideología*. Buenos Aires: Manantial.
- Debord, Guy (1999). *La sociedad del espectáculo*. Madrid: Siglo XXI.
- Debray, Régis (2013). *Vida y muerte de la imagen: Historia de la mirada en Occidente*. Buenos Aires: Paidós.
- Liotard, Jean François (1987). *La condición posmoderna: Informe sobre el saber*. Madrid: Cátedra.
- Martín-Barbero, Jesús (1987). *De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Rancière, Jacques (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- ____ (2011). *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo.
- ____ (2014). *El reparto de lo sensible: Estética y política*. Buenos Aires: Prometeo.
- Soto Calderón, A. (2020). *La performatividad de las imágenes*. Santiago: Ediciones Metales Pesados.
- Steyerl, Hito (2014). *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.

*Milcíades Jara Alarcón es Antropólogo y Cineasta. Magíster en Manejo de Recursos Naturales por la Universidad de La Frontera (UFRO) y Maestrando en Cine Documental en la Universidad

del Cine (FUC, Buenos Aires) como becario del programa Chile Crea. Investigador en el proyecto "Filosofías posmarxistas del cine: Jacques Rancière y Alain Badiou" (FUC). E-mail: milciades.jaraa@gmail.com