



# **PROFESOR CARLOS OSSA UNIVERSIDAD DE CHILE**

**TRANSCRIPCIÓN-- ENTREVISTA**

**Departamento de Estudios  
Sección Observatorio Cultural  
Consejo Nacional de la Cultura y las Artes**

Santiago de Chile 2012

## **NOTA**

Esta entrevista fue realizada en el mes de marzo del 2012, en el campus Juan Gómez Millas de la Universidad de Chile.

## **¿CÓMO CITAR ESTA ENTREVISTA?**

Forma general – documentos en línea.

Ossa, C (2012). *Entrevista. Observatorio Cultural, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Gobierno de Chile*. [Extraído el día del mes de año desde fuente].

## **CONTACTO**

observatoriocultural@cultura.gob.cl

**Observatorio Cultural:** En primer lugar, me gustaría que profundizaras en la idea del capitalismo cognitivo, ¿cuáles serían los conceptos y procesos que sustentan este particular modo de producción que existiría en la actualidad?

**Carlos Ossa:** La historia de las relaciones entre el conocimiento y la economía es antigua, pero en los últimos 30- 40 años se ha producido un cambio muy significativo por el impacto de las nuevas tecnologías. Eso ha transformado de manera muy profunda el campo de la producción, del conocimiento y particularmente el conocimiento no asociado con la vida material, sino que con la vida simbólica.

En ese contexto, distintos autores que no solamente vienen de la economía política, sino que también de los estudios culturales y de aquellos que han investigado las transformaciones de la industria cultural, acuñaron el concepto de capitalismo cognitivo para referirse a una etapa en que la producción simbólica se vuelve el eje de lo que podríamos llamar la nueva economía contemporánea.

Esto implica que se incorpora al mundo de la vida, la experiencia de lo simbólico de una forma muy protagónica particularmente determinada por el papel que van a jugar distintas formas de ejercicio y de trabajo. Probablemente uno de los elementos más característicos del capitalismo cognitivo tiene que ver con los cambios en la percepción, en la sensibilidad y en nuestra manera de entender el tiempo a través de los nuevos *softwares* y, en especial, del desarrollo de la industria de los juegos que han tenido un papel muy relevante en lo que podríamos llamar la modificación de la sensibilidad cultural. De hecho, hay autores que incluso insisten en que estamos en presencia de una mutación antropológica pues nuestras maneras de sentir, de percibir y de comprender, han sido profundamente afectadas por esta organización del conocimiento que está total y absolutamente mediada por el dispositivo técnico, a tal punto de que no hay esfera de la vida que hoy día no se vea involucrada o afectada justamente por las mediaciones de la técnica.

Así entonces, pareciera ser que el capitalismo cognitivo no se refiere sólo y exclusivamente a una industria que desarrolla actividades asociadas con lo tecnológico, sino que a una reorganización global de la existencia humana donde el conocimiento importa en la medida que es capaz de producir una economía en el ámbito de lo intangible, de lo inmaterial, de lo virtual; de hecho, parte importante de la economía mundial hoy día se nutre esencialmente de este tipo de modalidades; la industria del audiovisual, la industria del *software*, la industria de la informática son las más relevantes, no hay espacio desde lo arquitectónico hasta el médico, que no esté atravesado justamente, por la organización de esta dinámica.

Podríamos hablar entonces de una alianza muy novedosa entre maneras de entender el conocimiento, ya no como producción de vida material; y por otro lado, de un rol que empieza a jugar la técnica en el que se involucra directamente en la dimensión jurídica, social, cultural, política e incluso biológica de los seres humanos.

Ahora, esto además está asociado con una transformación de la economía clásica, porque parte importante de los estados, de las universidades, de las industrias, se han orientado a construir básicamente nuevos nichos en atención a la idea de capitalismo cognitivo.

Es decir, si lo miráramos desde otro punto de vista, citando a Adam Smith: la riqueza de las naciones, o mejor dicho la nueva riqueza de las naciones, ya no se basa en las mercancías, sino que se basa fundamentalmente en los efectos de relaciones que producen esas mercancías ¿Y qué es lo que estas mercancías virtuales, cognitivas están proponiendo? Que tú vendas tu creatividad, que sea tu creatividad el objeto de intercambio permanente, ya no el resultado de la creatividad.

Ahora, eso tiene consecuencias nefastas, porque sencillamente implica que la creatividad se precariza que, en el fondo, tu posibilidad de proyectar un mundo, de inventarlo, de darle sentido estético, es altamente determinada por los circuitos que autorizan, o no, el ingreso de esa creatividad. Y obviamente que eso ha implicado que tanto gobiernos como empresas reestructuren el modo de circular el conocimiento; eso tiene consecuencias sobre modelos de acreditación universitaria o tiene consecuencias sobre el cambio en las industrias culturales. Y entre otras cosas, tiene consecuencia también en cómo las políticas estatales para hacerse cargo de esta perspectiva del capitalismo cognitivo potencian la creatividad a través de los fondos concursables. Pero el fondo concursable, en el fondo, termina volviéndose una forma de precarización de la creatividad, porque el fondo lo que hace es financiar el proyecto que esa creatividad tiene que volver a financiar en un continuo y permanente proceso de búsqueda de recursos para poder garantizar su continuidad.

Entonces si ustedes se dan cuenta, el capitalismo cognitivo en el fondo ya no está preocupado de producir cosas, sino de apropiarse de la dimensión creativa previa a la producción misma, entonces es un cambio en la relación entre conocimiento y economía.

**Observatorio Cultural: Si el capitalismo cognitivo pone a la cultura en el centro de la economía, ¿por qué el menos beneficiado es el creador?**

**Carlos Ossa:** Que los creadores de alguna u otra manera sean los afectados por una dinámica que parece protegerlos y al mismo tiempo exponerlos a un nuevo escenario, es probablemente una de las grandes paradojas de situar a la cultura, no sólo en una nueva economía, sino que también en una nueva forma de organizar la circulación de sentido en las sociedades contemporáneas ¿Por qué?, porque en principio lo que está en juego acá no es tanto la habilidad del creador de producir, sino más bien de capturar esa capacidad humana de producción. Y esto está profundamente ligado con algo que durante mucho tiempo no se entendió respecto al concepto clásico, tremendamente peyorativo, que se hizo de la industria cultural. La tradición ilustrada siempre vio a la industria cultural como el reflejo, como el residuo ideológico del proceso *taylorista*; es decir, de alguna u otra manera la industria cultural era la justificación ideológica de la hegemonía de un determinado patrón de producción.

Pero la verdad, ahora mirado en perspectiva, es que la industria cultural nunca fue la etapa rezagada, el último momento del modelo *taylorista* del primer capitalismo, sino que fue su vanguardia productiva.

Lo que ocurrió es que fue avanzando decididamente a autonomizarse del mundo material y convertirse en sí mismo en un centro de producción, pero lo increíble es que durante más de 50 años los investigadores siguieron insistiendo en que la industria cultural era pura dimensión ideológica y no se dieron cuenta de que se estaban produciendo transformaciones estructurales, a través de esta supuesta industria cultural, porque en ella lo que se estaba poniendo en juego era alterar la relación del creador respecto al lugar que ocupaba en la cultura, por eso es que era una vanguardia, porque estaba transformando relaciones sociales, culturales y políticas.

Ahora, lo que ocurrió con esta transformación es que finalmente el creador quedó subordinado al proceso productivo, independiente de que el discurso estético de la vanguardia pretendía justamente invertir esta lógica del proceso productivo que quedaba subordinado a la capacidad creativa, autónoma y crítica del artista.

Entonces, hoy día, para que de alguna manera se pueda producir un equilibrio que no ponga en evidencia esta subordinación, se sigue insistiendo en el discurso de que la creatividad está en el centro de la cultura. Pero el problema es otro, es que la cultura ha convertido a la creatividad en el agente subordinado de la producción política y económica de esa misma cultura. Entonces, por un lado, obviamente te celebran como artista, te diferencian, te reconocen, te distinguen, te aplauden; pero, al mismo tiempo, eres un asalariado porque la única manera que tiene de poder vivir esta estructura es someterte a la producción aunque la crees y esa es la paradoja, tú finalmente te subordinas a la creación produciéndola, creándola, es decir, tu propia libertad te oprime.

Y eso obviamente, no solamente se instala en el margen específico del creador, se vuelve una característica de todos los seres humanos que usan el conocimiento para desarrollar actividades, no importa que esta sea una actividad artesanal, sea una actividad industrial, o sea una actividad artística; es decir, estamos en la esfera de lo que Michel Foucault llamó "el mundo de la bio-política", la vida sometida al régimen de la política, la política haciendo de la vida una condición de la producción.

Entonces, en última instancia lo que ocurre es que todos somos individuos en el imaginario liberal, pero somos población económica en la estructura económica y así se resuelve la vieja disyuntiva sociológica de individuo y estructura, porque mi individualidad me distingue en mi creación, pero mi creación me homogeniza en la producción.

**Observatorio Cultural: ¿Qué otras formas de dominación, o qué reconfiguraciones de relaciones de poder se podrían inventar a través de estos nuevos espacios de comunicación, -redes sociales, etc.-, que la técnica hoy en día permite?**

**Carlos Ossa:** Si conectamos el argumento que dimos recién con la pregunta por si las maneras de la dominación hoy día, gracias a la técnica han adquirido un grado de diseminación y de variedad que ya no se condice con los análisis clásicos del poder, tendríamos entonces que señalar dos cosas que son fundamentales:

Primero, el hecho de que la cultura se haya transformado en un régimen de producción y segundo, que esa producción quiera reivindicar nuevamente el imaginario de la creatividad individual, te coloca frente a una gran contradicción. Porque el discurso que apela a la singularidad sigue teniendo un carácter romántico, no en el sentido melodramático del término, sino romántico en términos de una estética de lo sublime, que parte del supuesto de que el sujeto estético es capaz de pensar el absoluto, es decir, es capaz de trascender su propia condición de sí mismo y encontrarse con una idea de totalidad que lo libera de lo mezquino que es el mundo; y eso sería lo que las vanguardias llamarían modernamente la autonomía.

Pero, por otro lado, esa pretensión de singularidad se ha vuelto masiva, porque ya no es un acto que recubre solo el cuerpo del artista, sino que es el reclamo de cualquier persona que mediante la auto exhibición y el auto narcisismo, puede hacer de *Facebook*, de *Twitter* y de todos los dispositivos un espacio de exhibición programada.

Es decir, lo que la investigadora argentina Leonor Arfuch llamaría “la espectacularización de la intimidad”, una espectacularización que en el fondo lo que hace es entregar el espacio más anodino, el más oscuro, lo que podríamos llamar la sombra del sujeto a la visibilidad y al examen público; cosa que se ve maravillosamente en los *realities* donde el diseño de la farándula, más allá del juicio negativo que sobre él habitualmente recae, nos enseña una nueva forma jurídica de seguir, de pesquisar y de observar a los cuerpos en aquellos espacios donde tienen que teatralizar la intimidad.

Entonces, si uno lo pensara desde ese punto de vista, podría decir que la farándula es un panóptico social, porque ya no interesa vigilar colectivos, interesa vigilar ese mundo aparentemente de las pasiones que se documentan sin libreto, porque presuponemos que en el *reality* la gente no actúa, sino que está disponiendo sus sentimientos y sus emociones en un acto filmado.

Entonces, contra esa perspectiva uno podría decir que la diferencia que el capitalismo cognitivo nos plantea es que si las políticas culturales clásicas pretendían básicamente tener algún grado de referencia y de control sobre las identidades, estos actuales modelos tecnológicos con su grado de virtualización, con sus grados de mundialización y de interconectividad se centran fundamentalmente en las subjetividades. Y ahí hay un tránsito que podríamos decir marca las diferencias entre lo que algunos lo llamarían como moderno y lo postmoderno, las identidades se piensan como orgánicas, las subjetividades se piensan como asimétricas; por tanto, en un mundo de asimetrías cualquiera puede ser alguien que sea capaz de portar un discurso.

Por tanto, el problema es si el sistema genera condiciones materiales para que todos los individuos puedan hacer visible ese discurso y obvio que sí, *Internet* es la respuesta a eso, *Internet* es la gran plataforma donde se administra la subjetividad como discurso e imagen; y el *link*, se podría decir, es el sistema de conexión interna que te abre a la auto exhibición, el *link* es el botón rojo de la post guerra fría.

**Observatorio Cultural: ¿De qué manera esa fuerza que está relacionada con el capital ha cambiado nuestra manera de relacionarnos? Más específicamente ¿de qué manera, a través del capital, la crítica al capital se incorpora como un elemento del sistema?**

**Carlos Ossa:** Ciertamente, de hecho el capitalismo es un gran financiador de la crítica, porque le permite pluralizarse y expandirse. De hecho va a ser justamente el capitalismo el que más financie la idea de arte moderno y el que más se interese, justamente, por articular a la vanguardia con los procesos de modernización; lo que va a generar además experiencias disímiles y contrapuestas, que van a ir desde un arte abstracto, hasta un arte de sumisión figurativa como el que van a desarrollar, por ejemplo, los regímenes totalitarios, el comunista, el nazi, el fascista.

Entonces, si lo miramos desde ese punto de vista, tendríamos que pensar que cuando hablamos de capitalismo sería un error seguir insistiendo en que estamos hablando de un sistema económico, lo que estamos hablando es básicamente de una cultura que es capaz de articular en sus contradicciones y en sus incoherencias la dimensión material y la dimensión simbólica de las relaciones sociales.

Por tanto, bajo esa perspectiva, uno podría pensar que el capitalismo cognitivo viene ahora a reconocer el estado actual de esas transformaciones, que nos indicarían que hoy a lo que estamos llamando capitalismo no es solamente a un sistema financiero, a las tasas de interés, a la subordinación de los individuos a la estructura del crédito, sino que es esencialmente un lenguaje, una manera de concebir la vida cotidiana, en la que cada actividad está estructurada por lo que podríamos llamar la lógica del intercambio.

Esa lógica del intercambio ya no opera solamente en el nivel de los productos que se compran, donde yo hago equivalente dinero a una cosa, sino que esa lógica del intercambio se empieza a trasvasiar en todas nuestras relaciones; yo me junto contigo y tú me das a cambio algo, yo en cambio de eso te *reparo* con otra cosa.

De esta manera entonces, lo que se empieza a organizar es un habla diaria en que lo que está en juego permanentemente es la expectativa de que algo está circulando y cuando algo no está circulando, no hay capitalismo. Por eso es que una de las estrategias fascinantes de esta lógica es que siempre tengo que estar en deuda, porque si no hay deuda no hay circulación, el que no debe nada no circula. Por tanto, el capitalismo es una relación que se funda en la falta, en la deuda, en lo que no está y en la promesa de su reparación permanente; pero cuando yo *reparo* acabo con la deuda, por tanto la deuda tiene que reaparecer.

Por tanto la ficción de todo capitalismo es que alguna vez vamos a pagar la deuda, el problema es que nacimos en deuda, ese es el problema más atroz de la comunidad que genera el capitalismo moderno, que te recuerda que desde el nacimiento, en el nacimiento, tu nacer es una deuda y por tanto toda tu vida es tratar de reparar la deuda.

Y eso te lleva entonces a entender que lo que llamamos capitalismo, no capital, que es básicamente la energía puesta en el trabajo para obtener un *plus*, valor que no se le devuelve al trabajo, sino que crea justamente la riqueza como una acumulación diferenciada del trabajo. El capitalismo es básicamente hoy día el lenguaje, es básicamente la manera que tenemos de significar la vida.

Por eso es que es tan exitoso, porque ha logrado contaminar no la racionalidad, sino que lo que ha logrado contaminar con su sentido y existencia, es el modo mismo del vivir. Ahora, ese modo mismo del vivir, para que no tengamos una visión extremadamente cerrada, obviamente es un modo histórico; y ya sabemos que cuando decimos modo histórico estamos diciendo que fue una construcción que los hombres hicieron, por tanto felizmente para nosotros, puede ser cambiada.

**Observatorio Cultural: Uno podría pensar que, en el fondo, podría existir un contrario. ¿Habría en tu reflexión la idea de un comunismo cognitivo, un socialismo cognitivo. O lo cognitivo también sería parte del proyecto epistemológico del capital?**

**Carlos Ossa:** Esa es una muy buena pregunta que no sabría responderte de manera muy precisa. Es decir, si somos capaces de reconocer la existencia de un capitalismo cognitivo en el que el conocimiento quedaría subordinado a la condición de materializar el mundo... Suponiendo hipotéticamente la posibilidad de una alternativa, un comunismo cognitivo, tendríamos que ese comunismo cognitivo remitiría a que la producción estaría destinada a que el conocimiento celebrara la libertad humana; si el conocimiento no es capaz de celebrar la libertad humana en el comunismo, en el capitalismo, da igual.

Porque el problema se centraría en la siguiente pregunta, ¿qué es el conocimiento? El conocimiento es nuestra capacidad de tomar distancia del presente para poder entender su sentido. Cuando yo no puedo tomar distancia del presente para entender su sentido, entonces lo que hago es instrumentalizar el conocimiento; por tanto el pensamiento crítico no es sencillamente el juicio antagónico, moralmente adverso al orden de lo existente, es justamente poder pensar el presente y si no lo puedo pensar no soy libre.

Por tanto, el ejercicio de la crítica no es sencillamente el ejercicio del ácrata, del que está motivado por el resentimiento social o sencillamente no le gusta el mundo en que vive y quiere alterarlo. Sino que muy por el contrario lo que ocurre es otra cosa, el pensamiento, es decir pensar, pensar la condición del pensar, es decir, pensar para poder pensar, es básicamente la libertad humana.

Entonces si el pensamiento queda condicionado a una condición de producción, inevitablemente lo que está en juego no es solamente crear nuevas formas de relaciones



sociales, es también limitar materialmente la libertad humana, si lo que está en juego acá es la libertad humana.

Pero vendría otra pregunta inmediatamente que trate de tensionar la anterior ¿Para qué queremos libertad?, ¿para qué la queremos? Si nos gustan las normas, nos gusta filiarnos a instituciones, reconocernos homogéneamente, participar de modo masivo, nos angustia la separación, nos aterra la soledad, ¿para qué queremos entonces la libertad?, si justamente la libertad es la condición de la separación, es la separación radical que el individuo mismo tiene consigo, no con los otros, es dividirse para siempre de la conciencia de sí.

Entonces, ¿para qué queremos libertad si la historia de la humanidad nos muestra que cada vez que ofrendamos la vida en nombre de ella es para crear nuevas cárceles, hospitales y manicomios? Es decir, todos los lugares a los que van los que se enfermaron, los que no soportaron, o finalmente los que se resistieron a las formas de la libertad moderna.

Es decir, no deja de ser curioso que los cuerpos enfermos, los cuerpos delictivos y los cuerpos dementes sean fundamentalmente lugares de encierro y que la modernidad haya sido uno de los tiempos históricos que más edificios de esta naturaleza ha construido: cárceles, manicomios y hospitales y, cuando queremos dar signos de progreso, carreteras. Es decir, nos llenamos de la monumentalidad para poder soportar la angustia de saber que no estamos con nosotros mismos.

Por eso que el pensamiento no es una cuestión meramente material, por eso que cuando aparece esta idea del capitalismo cognitivo como la idea de que yo puedo usar la creatividad humana y convertirla en un nuevo nicho de riqueza, transformar viejos suburbios en nuevos centros internacionales artísticos, re-confeccionar materias de desechos y convertirlas en instalaciones muy novedosas que triunfan en las bienales; ahí estoy hablando de una mínima parte de lo que significa el problema del capitalismo cognitivo. Y en ese sentido, cuando los artistas creen que el problema tiene que ver con optimizar la creatividad en términos de fama e identidad personal, están cometiendo una, por llamarlo así, contradicción con el propio postulado del arte, porque están cancelando la libertad en nombre de la cual dicen crear.

Entonces, el artista no está liberado de la lógica de creer que porque produce algo que lo singulariza, eso lo exime de la responsabilidad ética. El problema que hoy tenemos con el capitalismo cognitivo es que nos excusa de responsabilidades éticas, por eso que esas son éticas políticas sin ética. Y por eso que este modelo desprecia profundamente a la vanguardia, porque la vanguardia es una estética con ética, es decir desea que en el mundo ocurra algo distinto a lo que es. El filósofo alemán Teodoro Adorno lo decía de una manera elocuente en una frase muy corta: "es, pero no debería ser". Entonces ahí hay una tensión que me parece significativa.

**Observatorio Cultural: Sobre de las características de los regímenes de visualidad que predominan en nuestra cultura, ¿podrías profundizar en la idea las características que asumen estos en nuestra sociedad?**

**Carlos Ossa:** Respecto a eso, habría que inmediatamente hacer una diferenciación: habitualmente la historia de la visualidad ha sido contada como la historia de un modelo hegemónico que sigue una sola matriz, donde predominantemente el concepto de mirada se entiende desde la concepción de la filosofía cartesiana; es decir, que miramos el mundo para entender qué es correcto, qué es perfecto, que cada parte en él está engarzada y al mismo tiempo anudada perfectamente, es decir una mirada racional. La verdad es que no es así, la modernidad ha producido múltiples regímenes de visionado y por tanto pueden existir visualidades que coexisten, independiente de que una de ellas sea dominante.

En el caso chileno se podría decir que lo que hay es un conjunto muy heterogéneo y al mismo tiempo híbrido de regímenes de visualidad, que se mueven entre lo instrumental y lo melancólico; y ahí hay una cosa muy interesante que lamentablemente no hemos estudiado, porque desde el punto de vista de la investigación –y ahí volvemos al tema del capitalismo cognitivo y sus fondos concursables-, se parte del supuesto de que todo el mundo sabe lo que es la visualidad y se parte del supuesto de que hay un estado de cosas que permite comprender cómo esta funciona, lo que es un error.

La nuestra es una cultura visual muy pobre, porque está anclada en el ejercicio hegemónico de la pura mediatización y no de la estetización. En ese sentido, esta es una cultura que no favorece, desde la escolaridad hasta la educación superior, la educación sensible; y tiene un profundo desprecio por la educación artística, no entendida en el sentido de crear artistas, sino entendida en el sentido del derecho humano, del derecho humano básico a la sensibilidad.

Es una cultura mezquina en ese plano y, por tanto, lo que busca es adelgazar las imágenes para quedarse con aquellas más convenientes, más fáciles y, al mismo tiempo, más ilustrativas. Ahora, ojo, esas imágenes no son necesariamente las que consume la población, son las que para la población genera una elite que se quiere relacionar con ellos en ese nivel. Por tanto, contra el argumento clásico ilustrado que dice “es que hay que enseñarle a la gente, hay que liberar a la gente de su enajenación”. Hay que decirlo al revés, hay que liberar a la elite de su estupidez, hay que liberar a la elite de su mezquindad, de su crueldad reduccionista, a la ficción de que es una aristocracia, cuando solamente es una meritocracia con dinero que lo que hace es controlar, clausurar el espacio público mediante imágenes monumentalizadoras. El *mall* de Castro así lo indica, es decir, esta obsesión del empresario de levantar un monumento de sí mismo, para decir “yo soy”. Es decir, si se dan cuenta, en ese sentido el Chile neoliberal critica mucho el comunismo y sus lógicas de la personificación, o el culto a la personalidad y ¿qué son los *malls*?; cultos a las personalidades del dinero abstracto, organizado por pequeñas familias que tienen el control del poder. Es decir, este país desarrolla un comunismo simbólico, invirtiendo ese comunismo ya no en la figura del líder, sino del gran tótem sobre el cual reside casi toda la visualidad de este país, el dinero.

Entonces la imagen del dinero, se podría decir, es la que circula de manera más recurrente en la televisión, cómo construir la imagen del dinero, pero no en el sentido de las monedas, sino que del intercambio.

Y ahí hay una fuerza interesante, porque uno podría decir que si lo miráramos desde cierto punto de vista, yo reconocería cuatro regímenes visuales pensando en tu pregunta: reconocería un régimen visual clásico que está directamente vinculado con la convicción de que las imágenes nos mienten, nos engañan, nos manipulan; y todo el mundo de alguna manera visualiza, identifica cuáles podrían ser esos lugares: los discursos del poder, la comunicación, etc.

Hay un segundo lugar que podríamos llamar... es una visualidad crítica que se ha encerrado, se ha replegado al mundo de la academia y al interior de esta hace, juzga y comenta a la visualidad clásica, que es su principal objeto de crítica. Pero digámoslo así, este segundo régimen de visualidad es tremendamente autorreferente porque es una academia que ya no puede salir a lo público, entonces sustrae lo público y lo lleva a las revistas, a los *papers*, a las publicaciones indexadas, a los seminarios, a las conferencias; es decir se cierra sobre sí misma.

Hay un tercer régimen que es el régimen de las tecnologías y que ha modificado completamente incluso la relación entre nuestra tactilidad y la manera en cómo entendemos las distancias, los tiempos y las referencias.

Y habría un cuarto régimen que yo podría decir que es el más contemporáneo, donde todos los anteriores coexisten de manera arbitraria y ruidosa, como una especie de anarquía visual y cada individuo trata de crear protocolos visuales que le permitan orientarse y entonces como en un gran menú va seleccionando. Entonces, en determinados contextos, opera con visualidad clásica, en otros contextos opera como visualidad técnica, en otros contextos opera con visualidad crítica; y cuando ya ninguno de esos contextos se le aparecen como pertinentes opera en esta hibridez, en este desorden, en esta especie de *caosmosis* visual que es tremendamente tensionante, porque ahí también aparece cierto grado de creatividad.

En esa arbitrariedad es donde el capitalismo cognitivo busca a sus mentes más brillantes y por eso es que celebra la idea de que los mundos sean imperfectos, discontinuos, asimétricos. Es decir, el discurso del capitalismo cognitivo no es promover el orden, es básicamente incentivar el caos creativo. Ahora, eso tiene consecuencias nefastas, porque el que no es creativo se empobrece.

**Observatorio Cultural:** En relación a los tipos de regímenes de visualidad que hablas, y relacionado con los creadores actuales de Chile y las audiencias, ¿tú consideras que es posible, o no, formar a las audiencias? Porque hay por un lado un grupo de creadores que no tiene audiencia, hay ciertas audiencias que están olvidadas y hay ciertas narraciones de los creadores que tampoco existen para poder conectarse con las audiencias.

**Carlos Ossa:** La historia del audiovisual en Chile todavía no se ha contado y, por tanto, lo que tenemos son percepciones fragmentadas de fenómenos exitosos y de rotundos fracasos, de la CORFO por ejemplo, a la circulación cada vez más protagónica de realizadores chilenos en los grandes festivales del último tiempo.

Entonces lo que ha estado pasando, en esta perspectiva, es que podríamos decir que si conectamos esto con lo que señalábamos recién, una débil cultura visual, el conjunto de referentes narrativos, las políticas icónicas; lo que podríamos llamar en el fondo son las memorias visuales que un realizador tiene y a la que puede recurrir para poder pensar cómo volver visible una sociedad. Están tan desperdigadas, están censuradas, están castigadas y al mismo tiempo castradas, que el primer ejercicio es formar personas que piensen en términos de imágenes.

Y, lamentablemente, y esto es un juicio muy personal y me hago responsable de él, el modelo de enseñanza universitaria que finalmente se ha encargado de administrar la formación, no lo está haciendo, no está entregándoles a los realizadores audiovisuales un pensar la imagen, sino que un hacer la imagen; y las imágenes no se pueden hacer sin pensar. No en el sentido que tenga que poner una reflexión teórica que es inmediatamente el rechazo que se comente, no, esto es teoría. No, las imágenes se piensan porque son estructuras de sentido, porque están compuestas de significante y significado, porque a lo largo de su historia lo que hacen es transmitir simbólicamente un determinado estar de la comunidad.

Entonces la primera pregunta que uno se hace es ¿cuáles son las imágenes de la comunidad? ¿Qué comunidad es la que es convocada en estas imágenes? ¿Por qué se eligen determinados temas? ¿Por qué estos temas en determinados momentos resultan atractivos para el público? ¿Cuáles son las conexiones de memoria y de política que están en juego? ¿Quiénes son los que continuamente no son citados en estas imágenes? Y no solamente por razones políticas, sino que también por una cierta especie de desmemoria histórica donde quedan ausentes sencillamente por la rutina de que no se volvieron relevantes para el discurso visual.

Y en esos términos entonces tú te encuentras con un régimen visual como el que ha estado ocurriendo en el último tiempo, donde los cineastas no están muy interesados en las audiencias locales, porque lo que están buscando básicamente el mercado internacional que ya propone un formato global de películas y, entonces, cómo ese formato global ya presupone un diseño de audiencia previo. El problema es que si la audiencia local no coincide con ese formato no importa, porque la audiencia está en otro lugar.

Y eso entonces genera una cuestión de desafección con él, de vínculo que tiene además una repercusión lamentable sobre la propia obra, ya que la obra no aspira a tener un diálogo con su comunidad visual, al poco tiempo esa obra, después de ganar por ejemplo un festival, se olvida.

La inversión que se hizo en la década de los noventa para tratar de estimular la industria cinematográfica, tuvo resultados positivos en términos de producción, se hicieron muchas obras, múltiples obras; pero les pregunto, ¿cuántas de ellas recordamos?, ¿cuántas de ellas se volvieron algo así como nuestro *Ciudadano Kane*, o nuestra *Diligencia*, cuántas?

Es decir, ¿por qué son películas que se entregan al deseo de su propia desmemoria, por qué se desgastan en el intento de un glamour efímero?, cuando podrían obtener algo mucho más intenso y maravilloso, que es el recuerdo de una mirada que la busca permanentemente para

que repare, justamente, lo que falta entre ella y el espectador. Si el cine es justamente, en cierta medida, esa imagen que falta, por eso voy al cine, porque no la encuentro con ustedes, no la encuentro en la universidad, no la encuentro en la casa; la voy a buscar ahí donde ella es consciente de que falta y por eso se muestra. Entonces, yo no voy al cine a mirar una película, voy a ver lo que me falta y el cine me presta una mirada para poder hacerlo.

Entonces, cuando nosotros no enseñamos a los realizadores a prestar la mirada y al mismo tiempo estimulamos en ellos el desprecio por el público y, a su vez, los incitamos a que solamente hagan películas concursables, lo que estamos haciendo es degradar nuestra cultura audiovisual, imposibilitar que esta se enriquezca y tenga su propio lugar.

Aquí se critica mucho el populismo argentino de la década de los 40 y 50, pero el populismo argentino estableció leyes nacionales con derecho de franja para que se produjera cine nacional; Argentina, Brasil y México en el período populista, producían en promedio 60 películas al año. En esas películas la gente aprendió a vivir la modernidad, aprendió a peinarse, a bailar, a sentir que era parte de un *ethos* popular. Porque la mayor parte de estas películas ¿de qué hablaban? del popular urbano, con sus cargas melodramáticas, con sus esquematismos identitarios, con su ideología estatal; es decir, con lo que podríamos llamar toda la lógica de la propaganda implícita en el cine de los 40 y los 50, que seguía siendo un cine nacionalista, pero ahí se formaron realizadores que hoy día todavía nos pueden intimidar con sus películas.

Entonces digámoslo así, ¿qué es lo que se le tiene que devolver a la audiencia?, a la audiencia hay que devolverle una imagen, la imagen de ellos que falta y mientras eso el cine no lo haga, la audiencia obviamente que no va a estar en esa, en ese *film*, porque va a ver que ahí no falta, ¿se dan cuenta? Entonces claro, el realizador se siente totalmente defraudado porque su película no logró el éxito de la audiencia, pero él no logró el éxito de la audiencia porque no logró la imagen que falta.

Entonces el problema no es de la audiencia, es de un cine que no es capaz de pensar que para poder ser universal tiene que ser íntimamente local. Como decía Baudelaire respecto a la crítica “la crítica universal es la crítica parcial, la que se compromete, la que se vincula, la que se quema, aquella que se incendia con la realidad”.