Universiteit Leiden
The Netherlands

Política del anonimato en el cine de América Latina

Pradenas Alvarez, R.I.

Citation
Pradenas Alvarez, R. I. (2022, May 31). *Política del anonimato en el cine de América Latina*. Retrieved from https://hdl.handle.net/1887/3304594

Version:	Publisher's Version
License:	Licence agreement concerning inclusion of doctoral thesis in the Institutional Repository of the University of Leiden
Downloaded from:	https://hdl.handle.net/1887/3304594

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).

Política del anonimato en el cine de América Latina

Rudy Iván Pradenas Álvarez

Política del anonimato en el cine de América Latina

Rudy Iván Pradenas Álvarez

Política del anonimato en el cine de América Latina

Rudy Iván Pradenas Álvarez

ISBN: 978-94-6458-321-2

The studies in this thesis were financially supported by CONICYT, Chile.

The printing was supported financially by Leiden University, Netherlands.

Cover image *Repas d'indiens* (1896) by Gabriel Veyre and Claude Ferninand Bon Bernard.

Printed by Ridderprint BV / ridderprint.nl

Copyright © 2022 by Rudy Iván Pradenas Álvarez

Política del anonimato en el cine de América Latina

Proefschrift

ter verkrijging van
de graad van doctor aan de Universiteit Leiden,
op gezag van rector magnificus prof.dr.ir. H. Bijl,
volgens besluit van het college voor promoties
te verdedigen op dinsdag 31 mei 2022
klokke 16:15 uur

door
Rudy Iván Pradenas Álvarez
geboren te Antofagasta (Chile)
in 1984

Promotores: Prof. dr. Eduardo Sabrovsky (Universidad Diego Portales, Chili)
Dr. Herman Siemens (Leiden University)

Promotiecommissie: Prof. dr. Patricio Silva (Leiden University)
Prof. dr. Maria Acosta (UC Riverside, USA)
Prof. em. Cris Kay (ISS/EUR)
Dr. Facundo Vega (Universidad Adolfo Ibáñez, Chile)

Tabla de contenidos

Introducción 7

Primera parte.
Escrituras del cine

1. **Capítulo 1:** Cine, conocimiento histórico y política. 31
1.1 El cine, la realidad y lo auténtico. 35
1.2 La imagen, lo diseminado, lo incontrolable. 43
1.3 Imagen, conocimiento y política. 49

Capítulo 2: Cine e identidad en América Latina. 57
2.1 Dialéctica del cine. 59
2.1.a. Vanguardia estética y vanguardia política. 60
2.1.b. Colonización de la conciencia y conciencia de sí. 64
2.2 Militancia e identidad. 70
2.2.a. Cine y latinoamericanismo. 73
2.2.b.Genealogía del Latinoamericanismo. 77
2.2.c. La matriz identitaria del cine militante. 83

Segunda parte.
Cine/poder y cine/política

Capítulo 3: Cine/poder. 94
3.1 Imagen, gobierno y policía. 98
3.1.a. Imagen y función policial. 100
3.1.b. Tecnologías visuales y regímenes de verdad en América Latina. 105
3.1.c. Cuerpos y territorios. 108
3.1.d. Identidad y pedagogía. 117

4 **Capítulo 4:** Cine/política. 130
4.1 Hacia una política del anonimato. 137
4.1.a. An-arquía del cine. 147
4.1.b. Figuras suplementarias del cine. 159
4.1.c. Espacialidad del anonimato del cine. 176

Tercera parte.

Politización del cine y política del anonimato

Capítulo 5: Politización del cine y política del anonimato. 192
5.1 Politización del cine. 193
5.2 Diégesis y hegemonía 209
5.3 Una política del cine sin politización. 216
5.3.a. Subcultura y cultura de la resistencia 222
5.3.b. El barroco del cine. 227
5.3.c. Barroco, comedia y política del anonimato 232

Conclusiones 248

Bibliografía 272

Samebvatting 282

Summary 289

Curriculum vitae 296

Acknowledgments 297

Introducción

1. Presentación

La presente investigación se propone abordar la relación entre cine y pensamiento político en América Latina, con el fin de cuestionar una comprensión limitada de la política del cine, la cual ha dominado el campo de estudio desde mediados del siglo pasado, y proponer una distinta que llamaremos *política del anonimato*. Con la producción de este concepto buscaremos hacernos cargo de esta "materia extensa y amorfa" (King 1994, 13) del cine de América Latina, para demostrar la existencia de una política radical del cine justo ahí donde ella ha sido negada, tanto por los estudios de cine convencionales como por las teorías políticas de los cineastas militantes latinoamericanos[1].

El vínculo entre cine y pensamiento político refiere, por un lado, al modo en que una serie de conceptos provenientes del campo del pensamiento político ha funcionado como matriz interpretativa de la producción cinematográfica y, por otro, a aquellos conceptos que han estado a la base de las teorizaciones y las obras de los propios cineastas militantes. Nuestra labor consistirá, primero, en demostrar las formas en que el pensamiento de la política del cine ha sido limitado por una serie de presuposiciones teóricas de corte esencialista y metafísico; luego, frente a esta limitación conceptual, propondremos una nueva comprensión de la política del cine hasta ahora impensada en el continente, que llamaremos *política del anonimato*. Esta nueva manera de comprender la política del cine nos permitirá abordar la compleja relación entre cine y pensamiento político partiendo desde fines del siglo XIX y comienzos del XX, a partir del

[1] La idea de "cineastas militantes" refieren a un grupo de autores latinoamericanos que se volvieron canónicos en los estudios de cine y cuyos programas determinaron aquello que se entiende, de modo hegemónico, como política del cine. El momento más álgido de su producción se dio entre las décadas del sesenta y el setenta del siglo XX y coincidió con un proceso general de agitación social en América Latina de corte liberacionista, revolucionario y antiimperialista al interior del marco global de la Guerra Fría. Estos autores también fueron avezados teóricos que produjeron complejas teorías políticas del cine que conjugaban ideas provenientes de diversas fuentes que van desde el pensamiento político latinoamericano del siglo XIX, como el pensamiento bolivariano y el de José Martí, pasando por teorías políticas europeas modernas (Hegel, Marx, Lenin, Gramsci, entre otros) hasta las referencias teóricas del cine de vanguardia ruso (Vertov, Eisenstein), alemán (Brecht) y francés (*Nouvelle vage*). Entre algunos de los nombres más destacados podemos nombrar a Fernando Birri, Patricio Kaulen, Helvio Soto, Miguel Littin, Pino Solanas, Octavio Getino, Raymundo Gleyzer, Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha, Jorge Sanjinés, Alfredo Guevara, Tomás Gutiérrez Alea, Santiago Álvarez, Julio García Espinosa, Humberto Solás, entre muchos otros. Por supuesto resulta imposible en esta tesis abordar las obras y los escritos de cada uno de ellos. En este sentido, hemos escogido para analizar las obras y textos teóricos que resultan más clarificadores y paradigmáticos para nuesto argumento.

análisis de un conjunto de obras tempranas cuya relevancia estética y política ha sido negada por los análisis convencionales sobre la política del cine.

Por consiguiente, nuestro trabajo a lo largo de esta tesis tendrá un carácter doble. En primer lugar, un carácter crítico o, como lo llamó Walter Benjamin, "destructivo", desde el cual buscaremos despejar los armazones teóricos y filosóficos que cercaron el cine de América Latina durante el siglo pasado, limitando la comprensión de su política al discurso de la *politización* del cine[2]. Ahora bien, el "carácter destructivo", tal como lo teorizó Benjamin en un breve y críptico ensayo de 1931, busca "hacer sitio", "despejar" y "abrir caminos" (véase, Benjamin 1989, 157-162). Por lo tanto, una vez realizada esta tarea inicial, nos deja en la encrucijada sobre qué camino debemos tomar para elaborar una nueva comprensión de la política del cine. Esto define el carácter exploratorio de la segunda y la tercera partes de la tesis, cuya relevancia se encuentra en la elaboración de un concepto de política del cine (la *política del anonimato*) que haga legible una potencia inexplorada de las imágenes cinematográficas desde su momento más temprano en el continente. La elaboración de este concepto, como ya mencionamos, depende de un trabajo exploratorio y constructivo que no busca reinstituir una teoría general del cine latinoamericano, sino más bien, hacer perceptible y pensable el débil trazado de una política de "baja intensidad", cuyos efectos fueron profundos desde muy temprano, pero cuya potencia resultó posteriormente inadvertida y obliterada.

El pensamiento sobre la política del cine en América latina a lo largo del siglo XX estuvo supeditado de modo acrítico a los valores de lo propio, la identidad y lo auténtico, y se ha producido, en consecuencia, un entendimiento estrecho y limitado de su alcance. Por esta razón, consideramos necesario repensar este vínculo a partir de un marco filosófico más adecuado a su complejidad técnica, material y conceptual. Esto implica tanto proponer una *política* del cine que no resulte capturada por los mandatos hegemónicos y partisanos dominantes en el discurso de la *politización*, como también la tarea de repensar una noción de *imagen* que no quede limitada a la metafísica de la *representación* y la *comunicación* de algún valor anterior y originario. El concepto de *anonimato* jugará un papel crucial en esta redefinición de la política del cine, puesto que constituye una figura conceptual a la vez estética y política, no sustancial y que resiste a las asignaciones identitarias que envolvieron el pensamiento de la política del cine en América Latina durante el siglo pasado[3].

[2] Parte importante del esfuerzo conceptual de esta tesis consistirá en demostrar la *heterogeneidad* entre los conceptos de *politización* y *política*, los cuales han sido extensamente confundidos por el pensamiento sobre la política del cine en América Latina.
[3] En la sección 3.2.a de esta introducción desarrollaremos más en detalle la idea de la *política del anonimato.*

2. Originalidad y relevancia de la tesis

Las propuestas conceptuales que definen la relevancia y la originalidad de esta tesis son las siguientes:

2.1. En esta investigación propondremos una teoría de carácter filosófico sobre el fenómeno de la política del cine en América Latina, con la finalidad de comprender una potencia del cine que ha quedado impensada por las matrices históricas de los estudios de cine convencionales y las teorías políticas del cine militante. Por lo tanto, discutiremos una serie de limitaciones de la comprensión del vínculo entre cine y política que hasta ahora no han sido analizadas críticamente y de modo sistemático, lo cual nos permitirá ofrecer nuevos datos y conceptos que revitalicen la discusión sobre la política del cine a partir de sus primeros momentos en el continente.

2.2. A partir de lo anterior, esta investigación permitirá interrogar los límites del campo de estudio del cine en América Latina instaurados desde la segunda mitad del siglo XX, es decir, la legitimidad de sus preguntas, las convenciones sobre su canon y, fundamentalmente, las presuposiciones teóricas y filosóficas que sostienen sus discursos centrales sobre la política del cine. Podemos señalar, por ejemplo, que los estudios de cine latinoamericanos han sido predominantemente historiográficos y estos han establecido su autoridad tomando distancia de una comprensión supuestamente "filosófica" del cine, la cual en base a modelos de "pureza teórica", "esencias puras", "modelos inmaculados" o "disquisiciones filosóficas" imposibilitaría una reflexión del vínculo entre el cine y la realidad[4]. Ahora bien, nuestra aproximación al problema tiene un claro énfasis filosófico, sin embargo, no coincide con la forma de filosofía que han criticado algunos autores relevantes del campo de los estudios de cine en América Latina. Por el contrario, en lugar de presuponer una definición idealista de la filosofía, nuestro acercamiento tendrá como una de sus tareas iniciales demostrar el modo en

[4] Las investigaciones sobre cine latinoamericano, predominantemente historiográficas, han criticado los resabios "idealistas" de esta supuesta filosofía del cine, ya que negaría la reflexión del vínculo fundamental donde ellos inscriben la política del cine, a saber, el vínculo representacional entre la "realidad" y el cine. Nuestra crítica a este discurso estará centrada en el argumento de que aquel vínculo jerárquico que ellos proponen reproduce inadvertidamente una extensa tradición filosófica, que comprende la imagen como secundaria y derivada de una realidad esencial, lo cual reinscribe su pensamiento supuestamente antifilosófico en una tradición metafísica de la comprensión de la imagen. Véase especialmente el capítulo 1 de esta tesis "Cine, conocimiento histórico y política".

que gran parte de los estudios sobre cine en el continente se sostienen en una serie de presupuestos metafísicos sobre la política y la imagen que han permanecido inadvertidos y sin crítica hasta la actualidad. Dicho de otro modo, nuestra investigación implica el ejercicio inédito de una deconstrucción de los discursos centrales de los estudios canónicos de cine, los cuales han definido los contornos principales del campo, con el fin de mostrar que ellos estriban en una serie de matrices metafísicas que han producido serias limitaciones normativas en sus análisis y los modos de clasificación que han aplicado sobre el material fílmico del continente.

2.3 A partir de este trabajo crítico retomaremos el análisis (estético y político) de un grupo relevantes de obras que han sido rechazadas por los análisis convencionales como un tipo de producción anecdótica, discontinua y fragmentaria, y también abordaremos algunas obras que en el periodo fuerte de la *politización* de los años sesenta y setenta, resultaron censuradas y rechazadas al no coincidir con los parámetros impuestos por las teorías y los programas militantes de la época. A partir del análisis de estas obras fílmicas será posible proponer una comprensión de la política del cine que hasta la actualidad no ha sido pensada en toda su radicalidad.

3. Fundamentación

3.1. Tal como ha quedado estipulado en la "Formulación del problema" de la tesis, nuestro objetivo principal es reconsiderar la relación entre el cine y el pensamiento político en Latinoamérica, con el propósito de cuestionar una comprensión limitada de la política del cine (la *politización*) que se ha extendido desde mediados del siglo XX y proponer una distinta, que llamaremos *política del anonimato*. Esta última busca demostrar la existencia de una política radical del cine en aquella producción fílmica cuya relevancia ha sido negada por los estudios convencionales.

Una de las afirmaciones más persistentes en nuestra propuesta de tesis es que las teorías e historiografías del cine, particularmente en lo que concierne a su política, fueron comandadas durante el siglo XX por una serie de categorías metafísicas, y por ello la producción fílmica que no se ajustaba a tales determinaciones permaneció fuera de cualquier tipo de valoración. Esta aserción es valida tanto para los textos de los teóricos e historiadores del cine como para los escritos programáticos y manifiestos redactados por los propios cineastas militantes durante la *politización* emergida durante la segunda mitad del siglo pasado. Aquí nos referimos a categorías tales como originalidad, autenticidad, identidad, realidad, entre otras, cuyo uso

recurrente no es difícil de demostrar en los textos hegemónicos sobre el cine militante (cuestión que será expuesta en detalle en los capítulos 1 y 2). No obstante, resulta mucho más difícil clarificar en qué medida estas categorías son insuficientes para abordar la complejidad del material cinematográfico desde su periodo temprano y, por lo tanto, su utilización acrítica ha producido limitaciones importantes en el pensamiento sobre la política del cine en el continente. Esta cuestión es compleja de dilucidar, ya que aquí se entrelazan diversas convenciones conceptuales que conciernen tanto a la comprensión de la imagen cinematográfica como a la definición misma de la política del cine en diversos niveles de análisis, que van desde lo descriptivo a lo normativo.

3.1.a. En lo que respecta al plano *descriptivo*, los principales autores de los estudios de cine han dictaminado que la función del cine consiste en *representar* y *comunicar* una *realidad* que ocupa un lugar sustancial y anterior a las imágenes. Es decir, lo que la imagen representa debe coincidir del modo más preciso o, en palabras de los autores, "auténtico" con esa *realidad* histórica. Este tipo de abordaje de la imagen fílmica tiene como consecuencia una comprensión restringida de las potencialidades de las imágenes, que deja fuera de la reflexión cualquier posibilidad política que no sea reductible a las funciones de *representación* y de *comunicación*. El cineasta militante cubano Alfredo Guevara criticaba cierta producción del cine chileno, señalando que allí "la realidad aparece enmascarada y edulcorada hasta hacerse irreconocible" (Ossa Coo 1971, 73), a partir de este tipo de sentencias la imagen es puesta fuera del sistema de la realidad como una representación secundaria y equívoca. Esto implica una segunda consecuencia, que consiste en que las imágenes siempre están bajo sospecha de lo falso, el engaño y la deformación. De esta manera, la imagen fílmica es comprendida como un suplemento cuya capacidad de representar es a la vez el origen de la amenaza de deformación o desfiguración, ya sea de la mentada "realidad" o, en otros casos, de la "identidad" del sujeto nacional o continental. En este sentido, el acta de censura de la primera película prohibida tras la Revolución cubana, el filme de Orlando Jiménez Leal y Sabá Cabrera Infante titulado *PM* (*Pasado Meridiano*), señala que esta obra "lejos de dar al espectador una correcta visión de la existencia del pueblo (…), la empobrecía, la desfiguraba y la desvirtuaba" (Jiménez Leal y Zayas 2012, 264). Entonces, la tercera consecuencia asociada con las anteriores es una degradación sistemática de la imagen, cuya política debió ser estrictamente restringida a un periodo histórico determinado que se volvió "conciente" de sus funciones convencionales (representación, comunicación) y sus peligros (deformación, desfiguración, falsificación), y

que, por lo tanto, produjo una serie de programas de *politización* del cine para controlar las amenazas inherente a las imágenes y asegurar su finalidad "política" [5].

3.1.b. En el plano *normativo*, la valorización jerárquica de algunas obras sobre otras o de algunos periodos por sobre otros se ha dado a partir de mecanismos conceptuales escasamente criticados. La comprensión convencional de la imagen, como hemos insistido, tiene consecuencias epistemológicas importantes y ha generado modos específicos de restricción de los contornos del campo de investigación. En el ámbito de la historiografía se instauró el primado de un paradigma genético-causal que ha puesto énfasis en los periodos de producción sobre los cuales se puede construir una *continuidad* del desarrollo de las cinematografías nacionales y continentales. Este paradigma genético-causal de la historia ha producido una valoración negativa de aquellas obras y periodos en los cuales no es posible producir una clasificación archivistica que muestre un desarrollo lineal y que, por lo tanto, permita generalizaciones teóricas sobre la cinematografía (nacional, continental o de género). La víctima primordial de este mecanismo ha sido, por supuesto, el cine temprano, acusado de ser un tipo de producción "anecdótica" sin relevancia para el panorama general del cine latinoamericano, por causa de sus condiciones materiales de discontinuidad, fragmentariedad y destructibilidad. Por otro lado, en el ámbito teórico de los estudios de cine, la diferencia entre las obras "valorables" respecto de aquellas otras "irrelevantes" también se sostienen en una amplia serie de binomios jerárquicos. Las categorías oposicionales de causa y efecto, lo verdadero y lo falso, presencia y representación, lo auténtico y el simulacro, entre otras, amplían el poder de la división analítica de la *realidad* impuesta por estos autores sobre la *imagen*. El resultado ha sido, nuevamente, que una gran parte del cine, que no responde a tales jerarquías conceptuales, ha sido juzgado como una "comercial y melodramática prehistoria" (King 1994, 15) del cine, sin atributos relevantes para la teoría política del cine de América Latina.

3.1.c. En los escritos teóricos de los propios cineastas militantes se produjeron limitaciones de naturaleza similar a las que hemos especificado hasta ahora. Pero, para estos cineastas, el

[5] Estos fines políticos han quedado descritos por John King: "Su cine sería lúcido, crítico, realista, popular, antiimperialista y revolucionario, y rompería las actitudes neocolonialistas y las prácticas monopólicas" (King 1994, 102). Entre las propuestas principales de esta politización del cine latinoamericano podemos nombrar: *Manifiesto por un cine popular* del brasileño Nelson Pereira dos Santos, la *Estética del hambre* y la *Estética de la violencia* del cineasta brasileño Glauber Rocha, el *Por un cine imperfecto* del cubano Julio García Espinosa; *Manifiesto de los cineastas de la Unidad Popular* y el *Tercer cine* de los argentinos Octavio Getino y Pino Solanas, por nombrar algunos de los más reconocidos.

concepto clave fue la "identidad"[6]. Estos autores anudaron la política del cine con una comprensión esencialista de la "identidad" nacional y continental, cuyo corolario fue una comprensión hegemónica y restrictiva de la *politización* del cine. En un sentido más profundo, argumentaremos que lo que ellos elaboraron a partir de este vínculo, fue la continuidad entre un modo de *representación* estética y un dispositivo de gobierno y control sobre la multiplicidad del continente, sustentada en una idea de *representación* política y estética. Entonces, si por un lado, en el caso de la historiografía y de la teoría es el cine temprano el que resulta marginado de los modos de valoración convencionales, por otro lado, en el caso de las teorías de los cineastas militantes es la idea misma de *política del cine* la que adquiere un carácter restringido y limitado al discurso identitario de la *politización*.

Argumentaremos, por lo tanto, que esta tarea que se autoimpusieron los autores del cine militante de representar la "identidad" nacional (y, por extensión, latinoamericana) obliga no solo al análisis de una dimensión *descriptiva* de la reducción cuestionable que establecieron respecto de las prácticas de la politización del cine, sino que también hace necesario que mostremos el modo en que funcionó en el ámbito *normativo* como la matriz de un sistema de jerarquías, control y gobierno heredera de la extensa tradición del pensamiento político latinoamericanista desde fines del siglo XIX[7]. En otras palabras, el problema estético de la *representación* de la comunidad en el cine, como ya mencionamos, implicó una analogía con la lógica de gobierno y control representacional en el plano del poder político.

La mayoría de los autores de los estudios de cine convencionales reconocen en la *politización* del cine militante el epítome y punto nodal de la *política* del cine. Esto ha generado una extensa confusión entre *política* y *politización*, que clarificaremos a lo largo de los capítulo de esta tesis. En los escritos de los cineastas militantes, ellos se autorrepresentaron como una excepción surgida *ex nihilo* respecto del cine comercial e industrial dominante en el siglo XX, no solo en América Latina, sino también a escala global. Nosotros argumentaremos que, si bien,

[6] A nivel continental por ejemplo Alfredo Guevara en el "Discurso inaugural del 1 festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano" de 1979, afirmaba la tarea de los pueblos de "conservar, reconquistar, afirmar y desarrollar la propia identidad. E identidad es premisa de la libertad, y de la propia dignidad" (Guevara 1988e, 426).

[7] Esta herencia se encuentra generalmente implícita en la alusión recurrente a teóricos políticos y a escritores del siglo XIX entre los que priman la figura de José Martí y Simón Bolívar; pero en otros casos, la búsqueda de esta continuidad se hace evidente como en el siguiente pasaje del mismo discurso inaugural de Guevara del primer festival del cine latinoamericano mencionado más arriba: "No podía ser nuevo cine, cine revolucionario, antiimperialista y militante sin serlo primero de la autenticidad. (...) para serlo, y para serlo de Cuba, el lugar que nos vio nacer, y de América Latina, primera escala hacia la humanidad toda, porque patria es humanidad, teníamos una sola fuente válida: la obra de nuestros maestros de la literatura y la crítica en el siglo XIX, y de los escritores y artistas que desde los albores de nuestro siglo restablecían con su obra, y en la conciencia de las nuevas generaciones, la maltrecha imagen de la República usurpada" (Guevara 1988e, 427).

por un lado, esta *politización* del cine generó algunas chances efectivas de respuesta contra el neocolonialismo en la disputa cultural entre el primer y el tercer mundo, por otro lado, es menester reconocer también la pulsión hegemónica y normativa que impuso sobre el problema identitario a nivel nacional y continental. Como podemos ver, por lo tanto, la vanguardia militante del cine no es un acontecimiento político emergido como *excepción* a partir de la década del sesenta, sino que es un modo de discurso y práctica que se inscribe al interior de una poderosa y extensa tradición de pensamiento estético y político latinoamericanista, que si bien no buscó suprimir al Otro por medio de la violencia militar directa como el positivismo del siglo XIX[8], sí pretendió gobernar y reducir su heterogeneidad por medio de mecanismos de integración político-culturales, estableciendo de antemano las jerarquías entre aquellos que deben gobernar y los que deben ser gobernados, así como entre quienes poseen las facultades de representar y aquellos que deben ser representados.

3.2. Nuestra respuesta a las limitaciones que hemos expuesto hasta este punto consistirá en centrar nuestro análisis en aquellas condiciones de las obras designadas como discontinuas, fragmentarias y diseminadas y proponer, a partir de ellas, una política impensada del cine en América Latina. En otras palabras, nuestra idea de una *política del anonimato* emerge, en primera instancia, de las condiciones mismas inherentes a las imágenes cinematográficas (materiales, técnicas y conceptuales) a causa de las cuales estas han sido rechazadas por la historiografía y las teorías dominantes. La política del anonimato, entonces, no responderá a las limitaciones esencialistas que hemos descritos, tampoco se ajustará a la historiografía sujeta a una matriz genético-causal, ni responderá, finalmente, a las exigencias representacionales de la "identidad" nacional o continental. Por el contrario, esta política surge de lo que Didi-Huberman ha llamado lo *diseminado* e *incontrolable* (Didi-Huberman 2011, 172) de la imagen que, en el caso del cine de América Latina, transformó desde sus primeros momentos los límites que separaban lo perceptible de lo imperceptible, introduciendo a través de sus imágenes figuras excedentarias que permanecían fuera del marco de percepción común. Por otro lado, produjo una transformación en los modos de percepción y una nueva figura de espectador, que no correspondían ya a las elites de los teatros y museos, sino a cualquiera que pudiera acceder a la nueva "epidemia" de imágenes cinematográficas, tanto en los centros como en los márgenes de

[8] Aquí sin duda una de las matrices fundamentales del positivismo científico y militar es la distinción entre civilización y barbarie inaugurada en su versión moderna criolla por Domingo Faustino Sarmiento en su famoso libro *Facundo. Civilización y barbarie* de 1845 y proseguida Juan Bautista Alberdi en su obra *Bases: y puntos de partida para la organización política de la República Argentina* de enorme influencia para la primera Constitución de Argentina de 1853.

las ciudades. Estos espectadores anónimos mostraron una capacidad autónoma de apropiación y de reinterpretación de las imágenes y mensajes que contravenía el control sobre lo visible impuesto por la estructura policial de la época[9]. Finalmente, en lo concerniente al marco conceptual de nuestra propia investigación, estas obras nos permitirán la relectura de un débil trazado material que abre un nuevo modo de legibilidad de la historia a partir de la *interpretación* de las discontinuidades en lugar de insistir en las clasificaciones generales, la construcción de continuidades y la normatividad de conceptos genéricos y esencialistas. De esta manera, nuestra tarea no exigirá solamente la identificación de un archivo cuya potencia política ha sido ignorada, sino una transformación completa de los marcos teóricos y filosóficos desde los cuales nos aproximaremos a esta producción, así como una redefinición de la noción misma de *política* del cine. Tal como hemos insistido, las teorías y la historiografía del cine militante han producido la coherencia de sus relatos a partir del rechazo del cine temprano, ya que este no responde a los cánones ni a las funciones de la "politización", ni tampoco a las jerarquías conceptuales y analíticas que ellos han determinado a partir de sus investigaciones. Por este motivo, este material fílmico indeterminable y amorfo del cine silente parece ser un lugar adecuado para comenzar a explorar una noción de política del cine *heterogénea* respecto de aquella que fue impuesta por el discurso sobre la *politización* del cine.

3.2.a. La *política del anonimato* del cine puede ser comprendida, por lo tanto, como un proceso de desidentificación respecto de cualquier asignación identitaria impuesta exteriormente por algún poder gubernamental, social o religioso. En este sentido, Jacques Rancière se ha referido al anonimato comenzando por una definición negativa: "Lo anónimo no es para mí un concepto sustancial, ontológico, como puede ser por ejemplo el concepto de multitud tal como lo emplea Toni Negri. Este ha otorgado a las 'fuerzas productivas' marxistas un sustrato ontológico que es el de la sustancia infinita spinoziana. Las multitudes actualizan una fuerza de lo común que es la del ser mismo"(Rancière 2005b, 75). Siguiendo este argumento, podemos añadir que el anonimato tampoco es una fuerza originaria del modo en que se ha comprendido la figura del "pueblo" en el pensamiento latinoamericanista, cuya ontologización la podemos rastrear hasta fines del siglo XIX. Nuestro concepto de *anonimato* busca cuestionar la idea de que la política

[9] Como veremos en el capítulo 3, la *policía* no se refiere simplemente al surgimiento de la institución de uniformados que conocemos hoy en día, sino que implica una serie de mecanismos, discurso y técnicas que desde el siglo XVII, buscan incrementar el poder interior del Estado y, a la vez, mantener el "buen orden" de sus sujetos. La policía remite al cálculo y las técnicas de control interno, cuyas tareas son ilimitadas, en la medida en que se encargan de regular el orden, la reproducción y las jerarquías de lo social.

del cine se resuelva en la representación de un sujeto histórico identitario en las imágenes cinematográficas, ya sea como una verdad testimonial o como la representación de una fuerza originaria. Por el contrario, el *anonimato* opera en concordancia con un modo de comprensión del cine mediante el cual las imágenes del arte en general se entienden como el conjunto de operaciones que produce "una alteración de semejanza" (Rancière 2011a, 28)[10]. En este sentido, tanto para Rancière como para Blanchot, quienes han pensado el problema del anonimato desde perspectivas diversas, la relación entre estética y política del anonimato requiere de una "desfuncionarización" del arte, es decir, un régimen particular en el cual las obras dejan de funcionar como la *representación* de valores designados como anteriores u originarios. Finalmente, el vínculo entre estética y política de lo anónimo debe entenderse, pues, como resistencia a cualquier forma de substanciación, a saber: "Lo anónimo no es [tampoco] el cuerpo colectivo con el que la tradición revolucionaria ha identificado fácilmente la subjetivación política" (Rancière 2005b, 81). El devenir-anónimo en el arte concierne, en primera instancia, a su propia producción: "El proceso de anonimatización no es un simple asunto de exposición [o de representación] del arte. Concierne a su misma producción. Concierne al estatuto mismo de la obra como devenir-anónima" (Rancière 2005b, 79). Por lo tanto, como veremos en el capítulo 4, el carácter crítico de la noción de anonimato del cine, respecto del esencialismo y el identitarismo sobre el cuerpo colectivo, implica a su vez una posibilidad afirmativa desde su potencia estética, que introduce *figuras suplementarias* fuera de la cuenta gubernamental de la población y produce *espacialidades* inéditas donde se llevó a cabo la experiencia estética y política del anonimato[11].

3.2.b. Ahora bien, tendremos que buscar las huellas del anonimato en el cine de América Latina en algunas películas que han quedado fuera de las catalogaciones habituales de las teorías sobre la *politización* del cine, particularmente en aquellos escasos fragmentos sobrevivientes del cine temprano y en aquellos filmes negados o censurados por la hegemonía del cine militante durante la segunda mitad del siglo XX. Lo anónimo actúa, entonces, como una potencia negativa de la

[10] Rancière plantea que el surgimiento del régimen estético del arte, el cual se aparta de los comandos representacionales clásicos, implicó que el arte perdiera su centralidad mimética. El cine sería el punto nodal de este modernismo estético antirrepresentacional, cuestión que el mismo autor afirma incluso en el caso de cine documental. La potencia del cine radica, de este modo, en su carácter de montaje y ficción, por lo cual las imágenes del arte, entre ellas fundamentalmente las del cine (con su capacidad plástica, fragmentaria y montaje), generan precisamente "una desemenjanza"(28) que reconfigura el reparto sensible de aquello que entendemos por "realidad".

[11] En el capítulo 4 titulado "Cine/política" especificaremos tres características o condiciones de la política del anonimato del cine que exceden su pura dimensión crítica o negativa y que nos llevan hacia posibilidades afirmativas y productivas. Estas son la "an-arquía del cine", las "figuras suplementarias del cine" y la "espacialidad del anonimato".

política del cine, es decir, que se sustrae de las definiciones claras y evidentes de las categorías históricas de los sujetos políticos convencionales (pueblo, masa, multitud) que establecían, a su vez, los marcos de la representación estética y política militante. El anonimato, ha señalado Rancière, "adquiere consistencia gracias a su ausencia" (Rancière 2005b, 77) o, en palabras de Blanchot, "la imagen, de alusión a una figura, se convierte en alusión a lo que es sin figura, y de forma dibujada sobre la ausencia, se convierte en la informe presencia de esa ausencia" (Blanchot 2002, 30). En este sentido, el anonimato como categoría para repensar la política del cine se vincula con la condición inherente al cine de Latinoamérica, que John King ha caracterizado como "una materia tan extensa y amorfa" (King 1994, 13). Es por esto que la comprensión de la política del anonimato no requiere de un relato unidireccional del desarrollo histórico del cine para ser pensada, ya sea en términos históricos nacionales, continentales o mediante algún géneros (ficción o documental). Tampoco nos topamos con la necesidad de una teoría del origen o de la identidad de los sujetos que vendrían a personificar o encarnar el fundamento ontológico de la política. La política del anonimato se encontraría más bien del lado de la materialidad difusa y arruinada de los celuloides del cine temprano; de los autores sin nombre a quienes les sobreviven fragmentos de su obra inclasificables; de las cintas calcinadas y ocultadas en la oscuridad por los aparatos represivos; del lado de todo aquello que sucede en los segundos y terceros planos, más allá de los protagonistas y antagonistas de un cine épico y didáctico, y, finalmente, en las condiciones espaciales nocturnas necesarias para la exhibición de la propia imagen cinematográfica que amplió exponencialmente la figura del espectador. De este modo, el anonimato no solo hace referencia a aquello que la imagen cinematográfica puede mostrar u ocultar con respecto a un sujeto o un grupo determinado, sino que nos obliga a considerar también las condiciones materiales y espaciales que exigió la imagen cinematográfica para su propia producción, circulación y exhibición.

3.2.c. Debemos mencionar, en este punto, un problema que se anuncia en las diversas aproximaciones al problema del anonimato en el caso de los autores que hemos mencionado (Blanchot, Rancière, López Petit), a saber, la incontestable negatividad de este concepto, que amenaza con consumir cualquier afirmación o estabilización de su definición. Sin embargo, resulta necesario señalar también que esta negatividad abre, a su vez, la ocasión de una comprensión afirmativa de la política del cine. Nosotros buscaremos los rasgos afirmativos centrales de esta política del anonimato a partir tres elementos que, si bien no existen independientemente los unos de los otros, los analizaremos por separado con el fin de facilitar su comprensión. A estos los llamaremos la "an-arquía del cine", las "figuras suplementarias

del cine" y la "espacialidad del anonimato del cine".

En primer lugar, la "an-arquía del cine" se refiere a una forma de relación inédita entre la tecnología cinematográfica y el surgimiento de un nuevo tipo de espectador. La propagación de la nueva tecnología visual fue denunciada por las elites conservadoras a fines del siglo XIX y a comienzos del XX como un "flagelo" y como una "epidemia" debido a su colisión incontrolable con los espectadores anónimos que ya no respondían a las formas clásicas del espectador del museo y del teatro. Las imágenes reproductivas del cine eran portadoras de un "exceso". En primer lugar, un "exceso" en su cantidad, es decir, la circulación irrefrenable de un sinnúmero de imágenes antes inexistentes, pero, en segundo lugar, de modo más profundo ellas portaban un "exceso" de sentido, esto es, una multiplicidad de figuras y de mensajes inéditos respecto de los cuales cualquiera podía dotarlos autónomamente de sentido. La an-arquía del cine depende de este "exceso" *de* y *en* las imágenes. Este encuentro produjo transformaciones irreversibles en la relación de las imágenes técnicas con los nuevos espectadores que las resignificaron de forma autónoma más allá de las jerarquías y el control que las élites propugnaba sobre el orden de lo visible. Luego, nos referiremos a las "figuras suplementarias del cine" y comprobaremos una capacidad de las imágenes reproductivas para hacer visible aquello que en el marco representacional hegemónico no tenía razón ni posibilidad de ser percibido. El cine permitió, con su capacidad para intensificar la percepción, la circulación de figuras suplementarias fuera de la cuenta de la comunidad policial. En el ideal de la comunidad policial cada parte ocupaba su lugar y su función, es decir, las figuras suplementarias del cine hicieron visible un modo de existencia más allá de los límites de la comunidad cerrada y de la estricta organización identitaria jerarquizada a partir de las nociones de raza (blanco, indígena, negro, mulato, etcétera), género (hombre y mujer) y clase (oligarquía, campesino, obrero, etcétera). Tal como señaló Benjamin en su famoso ensayo sobre "La obra de arte…", el agente más poderoso de los "trastornos del contenido de la tradición" (2015, 30) es el cine. De manera que su "significación social no es pensable sin su lado destructivo, catártico: la liquidación del valor tradicional de la herencia cultural" (ibíd.). Pero esta fuerza, aún destructiva o negativa, abre en sí misma una transformación afirmativa, es decir, una "crisis", aunque también una "renovación contemporánea de la humanidad" (ibíd.) o, al menos, una forma completamente nueva de percibir el mundo común. La política del anonimato participa de esta capacidad a la vez negativa y afirmativa del cine, en la medida que, por un lado, desajusta los marcos restrictivos de la herencia cultural que determinaban el límite de lo perceptible, mientras que, por otro, permite la entrada en la percepción común de figuras y mensajes que permanecían suprimidos por tal tradición hegemónica. Como ha señalado

Rancière, "la máquina no hace diferencias" (Rancière 2013, 20), lo alto y lo bajo, lo minúsculo y lo portentoso se vuelven "simplemente susceptibles de compartir la misma imagen, una imagen de igual tenor ontológico" (ibíd.)[12]. Finalmente, comprenderemos al cine no solo como un problema relativo a lo visible, sino también como una tecnología *espacial* que posibilitó el encuentro entre los devenires anónimos de los nuevos espectadores y las figuras excedentarias de las imágenes cinematográficas. A esta tercera posibilidad de la política del anonimato la llamaremos "espacialidad del anonimato del cine". Aquí desarrollaremos la idea de una *espacialidad* del cine que no es un *lugar* del cine. El cine temprano no tuvo *un* lugar específico o autónomo (como el museo o el teatro para las bellas artes tradicionales). La *espacialidad* refiere más bien la producción de una *atmósfera* nocturna y anónima que fue indispensable para que las imágenes se hicieran perceptibles. Esta *atmósfera* se produjo al interior de carpas, prostíbulos y barracas y permitió que la política *visual* del cine implicara también una política *espacial*, mediante la cual los espectadores anónimos sumidos en la penumbra conjugaron las imágenes con la embriaguez, los deseos y la transgresión. De esta manera, al interior de esta *atmósfera* las identidades y las normas (jurídicas, religiosas o sociales) dejaban de funcionar. Tal como ha escrito el filósofo español Santiago López Petit, la espacialidad del anonimato"[s]on la intemperie donde la experimentación se hace posible. Por eso dejan tras de sí la relación entre lo propio y lo impropio" (López Petit 2014, 123), en este sentido, "[e]l espacio del anonimato es un espacio sin lugar, donde la fuerza del anonimato jamás se localiza, donde el Nos-otros se constituye en su deshacerse" (ibíd., 124).

3.3. Hemos mencionado en varias ocasiones la naturaleza problemática de la concepción de la imagen como *representación*, característica de los autores militantes y de las historiografías del cine. Por lo tanto, resulta pertinente una breve clarificación conceptual sobre este diferendo entre la imagen y la representación, en tanto que en ella se juegan varias cuestiones relevantes para el argumento de esta tesis, que van desde cuestiones estéticas, epistemológicas y políticas.

[12] Este poder de hacer emerger figuras excluidas de ese marco de percepción hegemónico que comprendemos como realidad, está determinado paradójicamente, en el caso del cine temprano, por la imposibilidad de un dominio técnico completo del cineasta sobre el nuevo aparato. Las primeras cámaras no tenían siquiera la posibilidad de definir el encuadre. Tal como nos cuenta Harun Farocki en su libro *Desconfiar de las imágenes* (2013): "La cámara de los Lumière [con la que se filmó la famosa escena de los obreros saliendo de la fábrica en 1895] todavía no contaba con visor y, por lo tanto, no podían estar seguros del encuadre" (197). Esta condición experimental que imponen las limitaciones técnicas del aparato (encuadre, profundidad de campo, enfoque, duración de la película, etcétera) es lo que imposibilitaba la determinación total de lo visible, respecto de aquello que la cámara captura o deja fuera del campo de visión. Rancière opone a este tipo de imágenes la tradición representacional de la pintura de historia, que ya estaba completamente determinada por formas y leyes representacionales que definían tanto el qué y el cómo de las jerarquías de lo visibles y su valor histórico.

La "imagen" posee nombres y definiciones muy antiguos, que brotaron de vertientes diversas y que implican ciertas variaciones de significación irreductible. Michel Melot en su *Breve historia de la imagen* (2010) nos entrega un recuento de estos nombres provenientes del pensamiento clásico y que nosotros reproducimos aquí de un modo extremadamente sintético: *eidos* en griego, de donde deriva la palabra "idea", ha dado lugar a *ídolo* y *video*; *eikon* de donde viene "ícono", es decir, la imagen material (como *picture* en inglés); otra más vinculada al acto de mirar proveniente de la raíz *spek* como espectáculo, especular, espectro; la raíz latina *imago* que designa la efigie, la estatua a menudo funeraria, pero también la apariencia y el sueño y, finalmente, *phainein* (aparecer), vinculada a *phainomena* y *phantasmata* que se refieren a la aparición y a la ilusión (Melot 2010, 12). Como podemos apreciar, cuando hablamos de "imagen" en estos términos clásicos, desde ya referimos a una multiplicidad de sentidos que no se puede resumir en una definición central o general. Sin duda, muchos de los debates modernos y contemporáneos han surgido sobre la base de esta herencia de sentidos múltiples que contiene la palabra "imagen". Por este motivo, Melot señala que "nadie puede ofrecer hoy una definición de la imagen que tenga autoridad" y agrega que "la imagen ha adquirido un sentido amplio y se halla por doquier" (ibíd., 15). Sin embargo, insiste el autor, frente a esta complejidad "la imagen es frecuentemente definida, en última instancia, como *representación*" (ibíd., 16). Esta idea es clave en nuestra tesis y requiere una presentación conceptual más detallada, ya que, como mencionamos antes, las prácticas y los escritos del cine militante en América Latina forman parte de esta tendencia que ha reducido la multiplicidad de la imagen al problema de la *representación*.

Podemos ofrecer, entonces, al menos tres nociones de *representación* que aquí entran en juego en el problema específico de la imagen: en primer lugar, para Michel Melot ésta tendría un sentido muy rico en cuanto se "adapta a diversas situaciones" (Melot 2010, 16) (religiosas, políticas, comerciales, jurídicas, etcétera), pero en cada una de estas situaciones la representación se refiere al acto de hacer "presente un objeto ausente" (ibíd.), es decir, la imagen-representación "ocupa [el] lugar" (ibídem) del objeto ausente. En este sentido, ella funciona como una restitución secundaria respecto de un modelo original, ya sea material o mental. Si bien aquí no es imperativo que la *mímesis* sea idéntica al modelo original, sí es necesario al menos un cierto "parentesco", desde donde se establece la relación jerárquica y esencialista entre lo primario (modelo) y lo secundario y derivado (imagen-representación): "[L]a imagen [representacional] depende, pues, de un cierto modelo que la genera" (ibíd., 12).

Esta primera definición, sin embargo, no se resuelve fácilmente en el problema de la copia y el parentesco. Por el contrario, ella implica cuestiones que vinculan la *representación*

con serios asuntos de orden ontoteológicos que caracterizan, de hecho, la segunda de las definiciones del concepto de representación. Así, en segundo lugar, desde el famoso mito de la caverna que Platón introdujo al comienzo del VII libro de la *República*, donde las imágenes hechas de sombras toman el lugar del mundo verdadero (que para Platón es el mundo de las ideas), pasando por los debates teológicos escolásticos sobre la representación de Dios, hasta los debates contemporáneos sobre la sociedad del espectáculo y el simulacro de la realidad, el problema de la imagen es el de *no-ser*. A la luz de esta matriz de pensamiento, la imagen no-es ni el mundo verdadero ni es la imagen verdadera de Dios, es más: ha sido expulsada del sistema de la "realidad"[13]. En palabras de Melot: El célebre mito de la caverna de Platón comporta esta teoría de la imagen: el hombre sólo podría tener acceso al mundo de las ideas por medio de las sombras que éste proyecta en la caverna, que es el mundo de las realidades donde estamos encerrados. Los cristianos, a quienes este mito se ajustaba bien, denominaban *anagogía* a esta imagen que nos deja entrever las realidades superiores pero que no llega jamás a ellas (Melot 2010, 14-15).

La imagen-representación queda de esta manera sentenciada como la amenaza de imposición de lo no-verdadero y del no-ser en contraposición a lo esencial y lo verdadero. En cuanto que no es idea verdadera, ni Dios, ni tampoco realidad, la imagen, bajo este argumento, debe ser degradada y puesta bajo control a partir de saberes específicos que fundan aquello que Jacques Rancière ha llamado el "régimen representacional".

De este modo, finalmente, entonces, habremos de definir la *representación* como un *régimen*, tal como ha argumentado Rancière. Para este autor, la *representación* se refiere a un régimen mimético o representativo[14], cuya matriz está en la *Poética* de Aristóteles. El régimen

[13] Esta idea del no-ser nos interesará más adelante en el capítulo 4, titulado "Cine/política", cuando hablemos del problema de la *ficción*. No-ser es una de las potencias que intentaremos rescatar de la imagen para pensar una política del cine. El problema en el esquema que estamos presentando ahora es que este no-ser de la imagen sigue subordinado o degradado bajo la idea de un modelo esencial.

[14] Rancière se refiere a tres regímenes de comprensión de las imágenes. El primero emerge con la metafísica platónica: "El arte para Platón no existe, sino solamente artes, maneras de hacer. Y es entre ellas que se traza la línea de reparto: hay artes verdaderas, es decir, saberes fundados, y simulacros de arte que imitan simples apariencias (…). En este régimen se trata de saber en qué medida las maneras de ser de las imágenes conciernen al *ethos,* la manera de ser de individuos y de colectividades" (Rancière 2009, 21). El régimen ético se distingue del régimen mimético o representacional (en esta nota no ahondaremos en él, ya que lo expondremos en detalle en las siguientes páginas). El tercer régimen es el llamado "estético": "En régimen estético de las artes es el que propiamente identifica el arte con lo singular y desliga a este arte de toda regla específica, de toda jerarquía de los temas, de los géneros y de las artes (…) El régimen estético es puro suspenso, momento en que la forma es probada por sí misma. Y es el momento de formación de una humanidad específica. (…) Podemos decir que el régimen estético de las artes es el nombre verdadero de lo que designa el confuso apelativo de modernidad" (ibíd., 25-26). Para Rancière estos regímenes no son excluyentes, es decir, no se superan unos a otros ya sea como resultado de la *Aufhebung* hegeliana o las *epistemes* de Foucault. Se trata más bien de ciertas dominancias históricas entre un régimen y otro. En este sentido, una obra puede ser comprendida y apreciada desde diversos regímenes al mismo tiempo.

representacional es la instalación de una "batería de convenciones expresivas" y de "todo un sistema de criterios" (Rancière 2009, 19) que determinan cuáles son las figuras que convienen representar y las formas de expresión adecuadas. En este caso, se habla de un "régimen" de representación porque "[e]l principio mimético no es, en su fondo, un principio normativo que diga que el arte deba hacer copias que se asemejen a sus modelos. Es, en primer lugar, un principio pragmático que aísla, en el dominio general de las artes (de las maneras de hacer), ciertas artes particulares que ejecutan cosas específicas, a saber, imitaciones" (ibíd., 22) y añade Rancière:

> El principio de delimitación externa de un dominio que consiste en imitaciones es al mismo tiempo un principio normativo de inclusión. Este se desarrolla en forma de normatividad que define las condiciones según las cuales las imitaciones pueden ser reconocidas como pertenecientes propiamente a un arte, y apreciadas, en su marco, como buenas o malas, adecuadas o inadecuadas: repartos de lo representable y de lo irrepresentable, distinción de géneros en función de los representados, principios de adaptación de formas de expresión o los géneros, y por lo tanto a los temas representados, distribución de semejanzas según principios de verosimilitud, conveniencia o correspondencias, criterios de distinción y de comparación entre artes, etc (ibíd., 23).

El *régimen representacional* es tanto un régimen de autonomía y visibilidad del arte mimético como un "orden general de maneras de hacer y de ocupaciones" (ibíd., 24). Esto último, lo vincula con un orden específico de organización del poder y la comunidad: "[El régimen representacional] entra en una relación de analogía global con una jerarquía global de ocupaciones políticas y sociales" (ibídem), es decir, "[e]l primado representativo de la acción sobre los caracteres o de la narración sobre la descripción, la jerarquía de géneros según la dignidad de sus temas, y el primado mismo del arte de la palabra, de la palabra en acto, entran en analogía con toda una visión jerárquica de la comunidad" (ibídem).

En definitiva, la comprensión representacional de la imagen pasa por tres elementos claves. El primero es la subordinación incuestionada de la imagen a un referente originario o más verdadero. Desde esta perspectiva el carácter secundario de la imagen aparece como pura amenaza de deformación del referente esencial, por lo tanto, esta debe ser puesta bajo control a partir de saberes y mecanismos específicos. En segundo lugar, la relación de analogía del *régimen* representacional con una jerarquía global de ocupaciones sociales y políticas. Este es el fundamento de la estructura de poder que subsiste a partir de la diferencia entre representantes y representados (en términos estéticos y políticos). Finalmente, la comprensión de la representación que relega la especificidad técnica y material de las imágenes y, por lo tanto,

pasa por alto que estas no son solo representacionales sino que son *productivas* respecto de aquella "realidad" supuestamente "originaria"; es decir, solo sobre la base del olvido técnico y productivo de la imagen, se puede sostener la jerarquía entre una realidad "originaria" y una copia secundaria y degradada.

Dijimos arriba que tanto las teorías convencionales sobre la politización del cine como los planteamientos de los cineastas militantes tienden a reducir la imagen a la matriz metafísica de la representación. Como veremos en el capítulo 1 "Cine, conocimiento histórico y política", un criterio fundamental para la validez estética y política de la imagen, en el caso de estos autores, es que esta represente la "realidad". Sin embargo, a raíz de esta condición derivada y secundaria, la imagen comporta, a la vez, un peligro de deformación de su modelo inicial (la realidad, la identidad, la idea del pueblo, etcétera). Aquí la representación militante se enlaza con la *anagogía* que va de Platón a los debates teológicos sobre la representación de Dios, en la medida que la imagen es la amenaza de deformación y, por lo tanto, debe ser puesta bajo estricto control. Finalmente, la idea de representación como "régimen" aparece en las teorías del cine militante en forma de programas, manifiestos y teorías políticas que buscan preestablecer reglas, procedimientos y códigos visuales sobre las imágenes para asegurar que sus representaciones cinematográficas sean adecuadas a su analogía con la representación política de la comunidad. Este régimen es lo que llamamos "politización" del cine, régimen que analizaremos críticamente a lo largo de nuestra investigación.

Nuestro argumento es que la *politización* y la *política* del cine no son lo mismo, por lo tanto, nuestra tarea consistirá en repensar una política radical del cine irreductible a este régimen representacional de la politización. No obstante, para que esta labor resulte efectiva, es necesario abrir una comprensión de la imagen heterogénea respecto de las matrices representacionales mencionadas arriba. Esta tarea puede sonar en extremo compleja si tomamos en consideración la sentencia de Michel Melot que señala que "nadie puede ofrecer hoy una definición de la imagen que tenga autoridad". Pero cuando hablamos de proponer una noción de imagen heterogénea a la imagen-representación, en lugar de buscar una definición general de la imagen que posea autoridad universal, lo que debemos hacer es, por el contrario, buscar las condiciones específicas (técnicas, materiales y conceptuales) que definan el tipo de imágenes que analizaremos en nuestra tesis.

Esta propuesta, a saber, la tarea de proponer una noción de imagen irreductible a la matriz representacional que nos permita pensar otra posibilidad de política del cine a partir de sus primeros momentos en América Latina, no constituye una invención *ex nihilo*, pues cuenta con antecedentes fundamentales que han emprendido ya este trabajo de clarificación sobre la

especificidad de la imagen técnica irreductible a la pura representación. Entre ellos, el que ha marcado un precedente ineludible para cualquier estudio de esta naturaleza es el famoso ensayo de Walter Benjamin sobre "La obra de arte en la época de su reproductibilidad" técnica de 1935-1936. Tomaremos, por un lado, algunas de las reflexiones de Benjamin sobre todo a propósito de las imágenes reproductivas, que ofrecen importantes contribuciones para salir de la definición vulgar de la imagen-representación[15] y, por otro, indagaremos en una serie de imágenes técnicas que permanece fuera del alcance de la reflexión benjaminiana, a saber, aquellas del cine temprano de América Latina que es necesario analizar en su especificidad.

Ahora bien, para la definición de la "imagen reproductiva" es necesario elaborar un análisis de sus condiciones materiales, tecnológicas y conceptuales antes que la producción de una definición metafísica general y universal de la imagen. Solo a partir de este trabajo de dilucidación es posible desplazar un "buen número de conceptos heredados" (Benjamin 2015, 26). Mediante este desplazamiento hacia el vínculo entre lo conceptual, lo técnico y lo material, podremos también establecer una comprensión específica de la política del cine desde su momento inaugural en América Latina.

Entonces, en primer lugar, diremos que las imágenes cinematográficas ya pertenecen a un régimen tecnológico específico que las excluye de la pretensión de una definición general. Estas son las imágenes que Benjamin llamó "reproductivas". El arte siempre ha sido reproducible, señala Benjamin, sin embargo, la idea de "imagen reproductiva" que él define señala un modo de producción que pone en crisis cualquier noción de originalidad. La característica específica de este tipo de imagen, a diferencia de la representación, es la carencia de unicidad; son, por ende, reproducibles virtualmente *ad infinitum*[16]. Por lo tanto, en su nueva

[15] Esto no quiere decir que Benjamin no conserve ciertas ambivalencias al abordar este problema de la representación, sino que nosotros pondremos énfasis en las posibilidades únicas que abre su pensamiento y que resultan un aporte clave para nuestra tesis. También debemos señalar aquí un punto crítico del corpus conceptual benjaminiano del que tomaremos distancias en el Capítulo 5 "Politización del cine y política del anonimato", esta es justamente la idea de "politización", que Benjamin desarrolla en su ensayo sobre "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica".

[16] La relación de adecuación entre el modelo original y su copia en términos tradicionales estaba mediada por la idea de "óptica natural", obviando que esta última está siempre mediada, a su vez, por condicionamientos técnicos. En el caso de la imagen cinematográfica y fotográfica, desde sus versiones más tempranas, el lente y el proceso de revelado son elementos técnicos que no se someten a la óptica natural. Esto quiere decir que los nuevos procedimientos técnicos de la imagen produjeron una comprensión diferente de la realidad que antes no estaba disponible para la observación del ojo "desnudo". En este sentido, aquello que se comprende desde entonces por "realidad" ya ha pasado por las posibilidades abiertas por las técnicas de la imagen. En el caso de algunas imágenes que revisaremos en esta tesis, tales como la primera serie de tomas realizadas en México por el enviado de los hermanos Lumière, las mediaciones anteriores son incluso aún más evidentes. La propia "realidad" que captaba el lente era ya un montaje debido a la brevedad de tiempo de filmación que permitía la cámara. Las escenas debían ser calculadas, montadas y representadas de antemano para su filmación. Por lo cual, si bien aquí sigue existiendo la idea de un modelo, lo que la cámara captaba era ya un modelo no-originario. Por ejemplo, las escenas de la vida cotidiana de los indígenas capturadas por primera vez en México a través del aparato cinematográfico, eran montajes de escenas que a su vez reproducían una idea de vida "natural" dispuesta para el lente de la cámara.

condición técnica se cuestiona tanto la originariedad de un referente que las determine, así como la "autenticidad" de la propia imagen, es decir, estas no son únicas e irrepetibles, sino que se reproducen y se diseminan anulando la unicidad y la perdurabilidad asociada a las imágenes, de otros regímenes técnicos, que Benjamin llama *auráticas*. Esto no quiere decir, por otro lado, que la imagen sea lo totalmente "otro" respecto de la mentada "realidad" (tan importante para el discurso militante), sino que la "realidad" no existe como algo puro y anterior sin la mediación (re)productiva de la imagen[17]. Tal como ha escrito Benjamin: "La presencia de la realidad en tanto que libre del aparato se ha vuelto aquí su presencia más artificial, y la visión de la realidad inmediata una flor azul cultivada en el país de la técnica" (ibíd., 55). Esto quiere decir que la presencia de la realidad libre de la técnica es en sí misma una ilusión artificial y, por lo tanto, técnica. Esta visión de una realidad inmediata es, para Benjamin una "flor azul"[18], esto es, un símbolo romántico de lo inalcanzable. Pese a su aspiración de pureza, la flor azul de la realidad inmediata es solo cultivable en un mundo técnico.

Esta última cuestión constituye una diferencia fundamental respecto de la imagen pictórica tradicional. En estas imágenes aún se conserva la impresión de una distancia[19] en vista de la realidad: "El pintor observa en su trabajo una distancia natural frente a lo dado" (ibíd., 56). El cine, en cambio, como la herramienta de un cirujano, penetra profundamente el tejido de la realidad anulando toda distancia. Por un lado, la imagen pictórica representacional puede ser percibida como una "imagen total" (ibídem). Por el contrario, la imagen cinematográfica es una "despedazada muchas veces, cuyas partes se han reunido de acuerdo a una nueva legalidad" (ibídem). Esto explica de mejor manera el hecho de que, como señala Benjamin: "*Si para el hombre de hoy la más significativa de todas las representaciones de la realidad es la cinematográfica*" (ibídem), esto es, la ilusión técnica de una realidad "*libre respecto del*

[17] Aquí insistimos en la "realidad" como modelo esencial, ya que es el concepto clave que utilizan varios de los autores analizados en esta tesis, tanto en el caso de historiadores y teóricos como en el de los cineastas militantes. La idea de la representación y la amenaza de la deformación de la "realidad" aparece con insistencia en las preocupaciones estético-políticas de estos autores. Sin embargo, ninguno entrega una definición detallada respecto de qué significa precisamente tal "realidad". Pese a esta indefinición, la "realidad" es un concepto que no podemos dejar de lado, ya que es crucial en los discursos teóricos y militantes que analizaremos. Si hacemos el esfuerzo por reunir las diversas nociones de realidad que revisaremos a lo largo del capítulo capítulo 1, vemos que generalmente la "realidad" se refiere a algo así como la "realidad social" o la "realidad histórico-social". Por otro lado, vemos también que la insistencia en esta idea de "realidad" busca instalar un principio materialista y realista del cine contra su utilización ideológica. Sin embargo, en ese empeño, reproducen la matriz metafísica de la imagen-representación.

[18] La imagen de la *flor azul* es un símbolo central del romanticismo alemán. Utilizado originalmente en términos literarios por Novalis en su novela *Heinrich von Ofterdingen* de 1802. Este símbolo representaba el afán por lo infinito y lo inalcanzable.

[19] Además de la unicidad de la imagen pictórica, esta "distancia" también es constitutiva de lo que Benjamin llamó el "aura", esto es: "Un entretejido muy especial de espacio y tiempo: aparecimiento único de una lejanía, por cercana que pueda estar" (Benjamin 2015, 31).

aparato" (ibídem), esto se debe a una ilusión montada ella misma, "*sobre la base de su compenetración más intensa con ese aparato*" (ibídem). Aquí también debemos destacar la idea de la fragmentariedad de la imagen reproductiva y su destructibilidad, como dice Benjamin, una imagen que puede ser "despedazada muchas veces" (ibídem), lo cual implica a su vez una destotalización y una potencia deconstructiva sobre la representación de la realidad.

La imagen reproductiva del cine es destructiva en un doble sentido. Por un lado, ella misma es una materialidad frágil destructible, mutable, mejorable o despedazable, pero esta condición material, también se vincula con problemas epistemológicos al transformar el modo de percepción de la realidad desde una totalización hacia una fragmentación intensiva: "[L]legó el cine, con su dinamita de décima de segundo, e hizo saltar por los aires este mundo carcelario, de tal manera que podemos ahora emprender sueltamente viajes de aventura en el amplio espacio de sus ruina. Con la ampliación se expande el espacio; con las tomas en cámara lenta, el movimiento" (ibíd., 59). La primacía (re)productiva de la imagen cinematográfica, en lugar de su función representativa, se expresa con claridad a este nivel epistemológico, ya que el problema del conocimiento en ella no se da a partir de la distancia representacional entre sujeto y objeto (adecuación de la representación), sino en su potencia a la vez *productiva* de las formas de aquello que en cada caso se entienda por realidad (social, natural, histórica, cultural, etcétera) y *destructiva* respecto de los marcos epistemológicos y conceptos heredados.

Ahora bien, el problema de la transformación en los marcos del conocimiento por las posibilidades técnicas de la imagen puede ser desplazado al dominio político. En términos "políticos" también existe, por un lado, una comprensión representacional de la imagen. Esta es la imagen como forma de representación de los principios y del orden de jerarquías preestablecidas sobre los individuos y la comunidad. Rancière nos da el ejemplo de la pintura de historia: "[E]n los tiempos de la pintura de historia se pintaba la imagen de los grandes y sus acciones. La multitud y los humildes podían sin duda estar detrás. Es difícil concebir un general sin tropas y un rey sin sujetos. A veces el héroe se dirigía a ellos. (…) Pero no por eso había comunidad de destino alguna entre el hombre de fama sometido a los reveses de la fama y el 'hombre infame', excluido de su orden" (Rancière 2013, 19).

La imagen reproductiva del cine, principalmente del cine temprano, interrumpe ese orden jerárquico de la representación al producir otro orden de percepción, es decir, otra distribución de los elementos de la "realidad" perceptible, donde el reparto jerárquico de los individuos de la representación pierde efectividad. Otra "realidad" política emerge en las imágenes y a través de ellas. En palabras de Rancière podríamos decir que emerge otro *reparto de lo sensible*. Ese mundo indisociable de la imagen técnica no es ni la sociedad del espectáculo

ni el crimen perfecto del simulacro, es el mundo de la "existencias suplementarias"[20], de figuras anónimas que penetran excedentariamente los marcos de lo perceptible. De esta manera, podemos decir que nuestra investigación sobre una política del cine comienza justo en ese punto en que podemos identificar en las imágenes elementos perceptibles que distorsionan el orden representacional, es decir, la apertura de una nueva organización del mundo común *en* las

[20] Véase el Capítulo 4, "Cine/política" especialmente la sección 4.1.b "Figuras suplementarias del cine". Vale la pena mencionar aquí un debate que ha abierto Rancière sobre la comprensión benjaminiana de la reproductibilidad técnica: "La tesis benjaminiana supone otra cosa que me parece dudosa: la deducción de propiedades estéticas y políticas de un arte a partir de sus propiedades técnicas. Las artes mecánicas inducirían, en tanto que artes *mecánicas*, un cambio de paradigma artístico y una relación nueva del arte con sus temas. (…) Es necesario, por lo tanto, desde mi punto de vista, tomar las cosas a la inversa. Para que las artes mecánicas puedan dar visibilidad a las masas, o más bien al individuo anónimo, deben primero ser reconocidas como artes. Es decir, deben, primero ser practicadas y reconocidas como otra cosa que técnicas de reproducción o de difusión. Es entonces, el mismo principio el que da visibilidad a cualquiera y hace que la fotografía y el cine puedan ser artes (…) [E]so es lo que propiamente caracteriza al régimen estético de las artes. No solamente este comenzó mucho antes que las artes de reproducción mecánicas, sino que es propiamente este régimen el que las ha hecho posibles por su nueva manera de pensar el arte y sus temas" (2009, 37-38). De este modo, Rancière busca instalar la idea de una transformación conceptual del "régimen estético" previa a la transformación técnica dentro del cual las artes reproductivas deben ser inscritas. Por el contrario, el filósofo francés Jean-Louis Déotte, del lado de Benjamin, ha continuado este debate y ha respondido que Rancière es un antitécnico que antepone las transformaciones conceptuales del régimen estético y no deja pensar las transformaciones técnicas que abatieron el régimen representacional: "Esta producción de testabilidad [se refiere a que en el cine todo es testeable] tendrá consecuencias remarcables: conllevará una des-identificación social y política de aquel que pasa por delante de la cámara, se tratará, por lo tanto, de un verdadero reino de lo anónimo y de lo cualquiera, el actor de cine no teniendo ya ninguna relación con el actor de teatro. Así la testabilidad del test emancipará al productor del reino de la máquina, y por consiguiente ya no será registrado obrando sino jugando su rol (…) Hay que ser anti-técnico como Rancière para no ver que el régimen del arte llamado representativo, que suponía la narración ordenada de la vida de algunos héroes (drama épico), no puede más que sucumbir frente a la irrupción de la testabilidad, que no conoce más que un valor; el juego" (Dèotte 2012, 85). Desde nuestra perspectiva, este tipo de discusiones causales sobre qué es lo primero y qué es lo segundo, lo conceptual o lo técnico, resultan infructuosas, ya que no hay forma de que tales transformaciones se lleven a cabo si no es de modo cooriginario entre lo conceptual y lo técnico (lo "conceptual" ya es parte de una comprensión técnica del pensamiento). En el ensayo de Benjamin, el tema parece ser más bien ambiguo. Al comienzo del ensayo sobre "La obra de arte", señala que de lo que se trata es de una cuestión conceptual respecto de la definición del arte: "*Los conceptos nuevos que se introducen a continuación en la teoría del arte se diferencian de los usuales por el hecho de que son completamente inutilizables para los fines del fascismo. Son en cambio utilizables en la formulación de exigencias revolucionarias en la política artística*" (2015, 26). Más adelante, Benjamin pone el privilegio en la transformación técnica del cine y la fotografía que antecede a las "apresuradas" discusiones conceptuales sobre el arte en la época de la reproductibilidad técnica: "*Antes de la llegada del cine, mucha agudeza fue empleada inútilmente en decidir la pregunta acerca de si la fotografía era un arte o no –sin haber planteado la pregunta previa acerca de si el carácter global del arte no se había transformado a causa del descubrimiento de la fotografía–; después de ella, los teóricos del cine retomarían pronto la misma pregunta apresurada*" (43). Para nuestra investigación, la pregunta sobre la relación de lo conceptual con lo técnico de las imágenes es sin duda pertinente para reflexionar sobre la política del cine, pero nuestro planteamiento propone un ángulo distinto respecto del debate entre Rancière y Deotte sobre las tesis de Benjamin. Desde nuestra perspectiva, el problema de la política no pasa por la cuestión de lo primario y lo secundario respecto de la transformación conceptual y la transformación técnica, sino que nos interesa dilucidar los modos en que lo conceptual se superpone y gobierna la producción de imágenes en determinado momento histórico. En este sentido, la imagen pasa a ser la representación y la verificación sensible de categorías que determinan las desigualdades en la comunidad (por ejemplo, la representación de la diferencia en los conceptos de civilización y barbarie a fines del siglo XIX y comienzos del XX en América Latina). A esto lo llamaremos *imagen-poder*. Por el contrario, el modo en que las imágenes técnicas destruyen e imposibilitan tales representaciones conceptuales jerárquicas sobre los sujetos y la comunidad la llamaremos *imagen-política*. Este problema, como ya dijimos, no implica que una cosa sea anterior a la otra, sino que es una pregunta por los modos de articulación entre la imagen técnica y los conceptos epocales.

imágenes y *a través* de ellas, que interrumpe una comprensión anterior constituida a partir de la representaciones jerárquicas.

Ahora bien, nuestro trabajo, como ya mencionamos, no consiste en una monografía sobre el famoso ensayo de Benjamin, sino que tomaremos de él solo algunos elementos que nos permiten comenzar a delimitar el tipo de imágenes que abordaremos, ya que nuestra tarea de modo aún más específico consistirá en la indagación de fragmentos fílmicos que quedaron fuera del panorama de este autor. Benjamin no se refirió al cine anterior a la década del veinte del siglo pasado, el cual constituye uno de los materiales más importantes para nuestro trabajo[21]. Estas imágenes, si bien corresponden al tipo de imágenes que Benjamin llamó "imágenes reproductivas" dadas sus condiciones técnicas y materiales, poseen a su vez condiciones muy precisas que requieren su propio proceso de análisis. Más aún, ellas han estado además sujetas a procesos de teorización y debates locales que han afectado y determinado su comprensión dentro de la historia y la teoría del cine de América Latina. Nos concentraremos, fundamentalmente, en las condiciones que han definido a las imágenes tempranas y por las cuales estas han sido mayoritariamente rechazadas en su valoración estética y política, tanto por las teorías convencionales del cine como por los cineastas militantes. Por lo tanto, revisaremos críticamente estos escritos y estas imágenes y retomaremos esas asignaciones negativas para transformarlas en las condición afirmativa de una política impensada del cine de América Latina que llamaremos *política del anonimato*.

4. Desglose de la tesis.

La tesis se divide en tres partes principales:

4.1. La primera parte de la tesis, titulada "Escrituras del cine", está compuesta por los capítulos: "Cine, conocimiento histórico y política" y "Cine e identidad en América Latina". En términos generales, estos dos primeros capítulos están dedicados a discutir las escrituras historiográficas, teóricas y filosóficas sobre la política del cine en el continente. En el caso del primer capítulo, se analizan los textos de historiadores y teóricos relevantes del campo de los estudios de cine latinoamericanos que definieron los contornos principales del campo a partir de la segunda mitad del siglo XX. En el segundo capítulo "Cine e identidad en América Latina" analizaremos las teorías estéticas y políticas escritas por los propios cineastas militantes durante las décadas del sesenta y del setenta. Esta primera parte de la investigación, en términos más específicos,

[21] Las imágenes más tempranas de analizaremos son las realizadas en México a partir de 1896.

consiste en una revisión crítica de la función teórica de los conceptos de "realidad", "identidad", "autenticidad", "representación" que podemos encontrar en los textos canónicos del campo cinematográfico como ejes articuladores de una comprensión limitada de la política del cine.

En primer lugar, se demuestra el modo en que estos conceptos han compuesto el vocabulario de los estudios de cine dominantes. En segundo lugar, indagamos el modo en que los discursos convencionales acerca de la política del cine estriban en una serie de presupuestos metafísicos que, a su vez, dependen de estos mismos conceptos mencionados. Este esencialismo ha restringido la política del cine al interior de un breve periodo de tiempo (entre las décadas del sesenta y del setenta) y la ha limitado a un grupo canónico de autores y filmes militantes. Finalmente, dejaremos anunciada la *heterogeneidad* entre las relaciones del cine con el *poder*, por un lado, y del cine con la *política,* por otro. Esta diferencia es abordada en la segunda parte de nuestra investigación titulada "Cine/poder y cine/política".

4.2. La segunda parte de la tesis consta también de dos capítulos, titulados respectivamente "Cine/Poder" y "Cine/política". Siguiendo la distinción entre *poder* y *política* planteada por Jacques Rancière[22], propondremos una *heterogeneidad* de las relaciones del cine con el *poder* y del cine con la *política*. Esta distinción nos permitirá dejar atrás la comprensión convencional de la política de las imágenes reproductivas (fotografía y cine), entendida como pedagogía, representación del pueblo y comunicación de la identidad. En otras palabras, argumentaremos que las funciones de las imágenes técnicas como "representación" y "comunicación" reproducen un vínculo entre el cine y el poder, en la medida que son comprendidas como parte de los dispositivos de lucha por la hegemonía y el gobierno. En este sentido, lo que comprenderemos por Cine/política debe ser *heterogéneo* a las funciones del *poder* y su organización gubernamental de las imágenes. Esto implica entonces una transformación tanto del concepto de *imagen* (sin representación y sin comunicación) como de *política* (sin origen y sin mandato), es decir, una ruptura completa con la lógica del *arkhé*[23]. Siguiendo esta

[22] Así señala Rancière en su Tesis 1 sobre política: "La política no es el ejercicio del poder (...). De partida hacemos la economía de la política si la identificamos con la práctica del poder y la lucha por su posesión. Pero hacemos también la economía de su pensamiento si la concebimos como una teoría del poder o una búsqueda del fundamento de su legitimidad. Si la política es algo específico, y no simplemente un modo de agregación más considerable o una forma de poder distinguida por su modo de legitimación, es que concierne a un sujeto que le es propio y que le concierne bajo la forma de un modo de relación que la define en propiedad". Jacques Rancière, *Política, policía, democracia*. (2006a, 59).

[23] Así comienza la Tesis 3 sobre política de Jacques Rancière: "La política es una ruptura específica de la lógica del arkhé. En efecto, ella no supone simplemente ruptura de la distribución 'normal' de posiciones entre aquel que ejerce un poderío y aquel que lo sufre, sino una ruptura en la idea de las disposiciones que vuelven 'propias' a esas

distinción analítica, definiremos con claridad las características centrales de nuestra definición de la política del anonimato a partir de tres elementos irreductibles ("an-arquía del cine", "figuras suplementarias del cine", "espacialidad del anonimato del cine"), mediante los cuales demostraremos que nuestra propuesta debe ser inscrita en el vínculo cine/política, el cual es irreductible a la politización del cine que corresponde al vínculo cine/poder.

4.3. La tercera parte y final de la tesis se compone de un solo capítulo extenso titulado "Politización del cine y política del anonimato". Esta sección final de la tesis buscará presentar en profundidad la idea de una *política del anonimato en el cine de América Latina* y su distancia con el discurso de la *politización* del cine. Retomaremos los análisis anteriores, principalmente las definiciones elaboradas en los capítulos de la segunda parte, que nos permitirán demostrar efectivamente, a partir del análisis de obras y discursos, la heterogeneidad entre *política del anonimato* y *politización del cine*. Un segundo objetivo de esta tercera parte consiste en identificar la existencia o la sobrevivencia de la política del anonimato en el periodo de los años sesenta y setenta del siglo XX, es decir, al interior del periodo en el cual los estudios de cine y los cineastas militantes situaron la *politización* del cine y establecieron, con ello, diversas formas de reducción de su política dentro de una serie de programas que buscaban asegurar su finalidad revolucionaria. Dicho de otro modo, en este capítulo mostraremos la forma en que se produjo la confusión entre *política* y *politización* del cine y, a partir de tal clarificación, identificaremos la sobrevivencia de la política de "bajan intensidad" del anonimato en el mismo periodo en que el voluntarismo militante cerró los marcos de la comprensión de la política del cine bajo la idea de una *politización* estrictamente determinada por la voluntad del sujeto militante.

posiciones". (Rancière 2006b, 63). En este sentido, nuestra política de la imagen será comprendida en estricto sentido an-arquica.

Primera parte
Escrituras del cine

1. Capítulo 1: Cine, conocimiento histórico y política

En esta primera parte de la tesis, titulada "Escrituras del cine" (compuesta por los capítulos "Cine, conocimiento histórico y política" y "Cine e identidad en América Latina"), abordaremos tanto las condiciones de posibilidad como las de *im*posibilidad de las generalizaciones históricas y teóricas sobre el cine latinoamericano. Nos enfocaremos en el análisis de los escritos sobre cine en dos momentos clave. En el primer capítulo, revisaremos la relación problemática entre los textos historiográficos y teóricos con el cine en su periodo más temprano en el continente. En el capítulo dos, analizaremos los escritos estéticos y políticos de los propios cineastas militantes sobre la *politización* del cine durante las décadas de los años sesenta y setenta. Por cuanto nuestro objetivo central en esta parte es analizar cómo se ha establecido el vínculo entre cine y pensamiento político durante el siglo XX en América Latina, la relevancia de estos dos corpus es clave por dos motivos opuestos: en primer lugar, veremos que el cine temprano ha sido despreciado por los estudios dominantes que se han planteado como problema definir *la* política del cine. Esta producción temprana, ha sido caracterizada como irrelevante y anecdótica debido a su carácter discontinuo, fragmentario e inauténtico. Por el contrario, el cine de los años sesenta y setenta ha concentrado toda la atención de los autores dedicados a definir la *politización* del cine como el momento de emergencia de la "verdadera" conciencia política del cine latinoamericano. Durante la segunda mitad del siglo pasado se establecieron las directrices principales del cine militante, y a partir de estas las obras anteriores a la así llamada *politización* fueron rechazadas como una "comercial y melodramática prehistoria" (King 1994, 15).

Nuestro tarea en este primer capítulo consistirá, entonces, en demostrar que estos dictámenes contra el cine temprano se sostienen en una serie de presuposiciones metafísicas y esencialistas sobre la imagen y la política, las cuales han imposibilitado el reconocimiento de

la importancia estética y política de esta producción. Por lo tanto, argumentaremos que desde esta condiciones fragmentarias y discontinuas (como señalan estos mismos autores) es posible comprender una política impensada del cine, heterogénea respecto de la idea convencional de la *politización* establecida durante los años sesenta y setenta. El discurso sobre la *politización* del cine produjo un estrechamiento de los modos de comprensión de la *política* del cine[24]. Por lo tanto, a continuación realizaremos una lectura crítica de estas bibliografías con el fin de desentrañar las presuposiciones teóricas que han permitido tal rechazo de los filmes tempranos sobrevivientes; a partir de esto, despejaremos el terreno necesario para repensar una idea de política del cine que contemple la producción desde sus momentos iniciales en el continente, a fines del siglo XIX. A esta forma de política particular la llamaremos *política del anonimato* del cine de América Latina. Pero es necesario aclarar aquí que esta última no refiere a una redefinición general del *la* política del "cine latinoamericano", sino que nombra, más bien, el débil trazado de una política posible en aquellos lugares donde ha sido negada por los discursos dominantes. Para ello, identificaremos y expondremos en detalle el modo en que se han establecido los "contornos principales del campo de investigación" (King 1994, 14), es decir, cuáles han sido las estrategias conceptuales e historiográficas de institucionalización y legitimación de los discursos dominantes del campo hasta fines del siglo pasado; cómo se han establecido los presupuestos teóricos que sostienen tales discursos, y en qué medida estos pueden ser criticados y deconstruidos con el fin de abrir el territorio para la reflexión sobre una política del cine en América Latina hasta ahora impensada.

En la introducción a uno de los estudios más citados de este campo, el texto titulado *El carrete mágico. Una historia del cine latinoamericano*, el autor John King ha especificado las limitaciones que encuentran los investigadores que buscan abordar esa "materia tan extensa y amorfa" (King, 1994, 13) del cine en el continente. King toma el relato borgeano de *Funes el memorioso*, que cuenta la historia de un joven lisiado "bendito o maldito con el don del recuerdo total" (ibíd.), que "encara el agobiante problema de la clasificación" (ibídem), y a partir de él, King grafica el problema clasificatorio que enfrentan los propios historiadores y críticos del "cine latinoamericano". El fragmento citado es el siguiente:

> En efecto, Funes no sólo recordaba cada hoja de cada árbol, de cada monte, sino cada una de las veces que la había percibido o imaginado. Resolvió reducir cada una de sus jornadas pretéritas a unos setenta mil recuerdos, que definiría luego por cifras. Lo

[24] Nótese por ahora de modo general que la *politización* y la *política* para nosotros no coinciden y, por lo tanto, en capítulos posteriores señalaremos la especificidad de esta distinción, a la cual nos abocaremos en detalle en la tercera parte de la tesis titulada "Politización del cine y política del anonimato".

> disuadieron dos consideraciones: la conciencia de que la tarea era interminable, la conciencia de que era inútil (King 1994, 13).

Como apreciamos en el relato, Funes reconoce la imposibilidad de su deseo clasificatorio sobre las imágenes de su memoria y desiste de su tarea. Por el contrario, John King encuentra una esperanza en las palabras del mismo narrador para continuar con su empresa: "Pensar es **olvidar diferencias**, es **generalizar**, **abstraer**" (ibid. Énfasis nuestro). A partir de esta definición limitada del pensamiento, las operaciones de olvido, generalización y abstracción le permiten al historiador afirmar su voluntad clasificatoria: "Hasta el presente no existe ningún estudio" (King 1994, 14), afirma nuestro autor, "que analice las diversas corrientes del cine latinoamericano durante el siglo XX" (ibíd.). Así, su trabajo busca "llenar ese vacío delineando los contornos principales del campo de investigación" (ibídem).

Sin embargo, desde nuestra perspectiva, tales operaciones (olvido de diferencias, generalización, abstracción) funcionan como mecanismos para ocultar aquello que hace imposible la tarea misma de clasificación de las singularidades de este "tan inmanejable y amorfo cuerpo de trabajo" (ibíd., 11). El propio John King específica algunas de estas condiciones inherentes a las imágenes que comprometen desde el comienzo el desarrollo coherente de su historiografía: "El crítico no se encuentra bendecido con la memoria absoluta y sólo tiene acceso a **copias**, **memorias, reconstrucciones**" (ibíd., 13) (y de modo aún más crítico señala más adelante una condición de ausencia de las imágenes: "[U]n número muy escaso de las primeras películas ha sobrevivido" (ibíd., 14. Énfasis nuestro). Luego de especificar estas condiciones, ellas son olvidadas bajo su relato historiográfico general. De esta manera, la estructura de su historia del cine latinoamericano, que "reagrupa las desprestigiadas y sobrepuestas historias del cine en el continente" (ibíd., 18), se sostiene sobre el olvido, la generalización y la abstracción de aquellas condiciones materiales de ausencia, destructibilidad y reconstrucciones (a las que se sumarán otro número de condiciones técnicas que señalan otros autores) inherentes a las imágenes cinematográficas. Como veremos más adelante, estas condiciones de *im*posibilidad de la generalización histórica no solo asedian a este famoso estudio, sino también a las distintas obras que han buscado producir una comprensión totalizante sobre el cine del continente.

Considerando este diagnóstico inicial, nuestra estrategia será completamente diferente. No nos interesa en este estudio ni el olvido ni la generalización como estrategias del pensamiento del cine, sino que, por el contrario, iremos de lleno a las condiciones de ausencia, destrucción, discontinuidad, de copia y reconstrucción que atañen a las imágenes del cine en

cada caso. Por lo tanto, en lugar de insistir en el empeño clasificatorio para "llenar el vacío" o en teorías generales que busquen delinear "los contornos principales del campo", asumiremos estratégicamente una cierta "incompetencia" frente a este "tan inmanejable y amorfo cuerpo de trabajo" (ibíd., 11). Esto último implica una transformación integral de la metodología mediante la cual, en lugar de "reagrupar" las "historias del cine en el continente" para conjugarlas en un relato general y coherente, *interrogaremos en ellas las estrategias de institucionalización y de legitimación teóricas realizadas en el campo de los estudios sobre cine en América Latina, que autorizaron su comprensión representacional y esencialista*.

Como podemos ver, declarar nuestra "incompetencia" no significa asumir una incapacidad para pensar los problemas del cine. Esta es, más bien, una exigencia teórica de naturaleza muy distinta a la de aquellos que insisten en articular una comprensión general del "cine latinoamericano". Nuestra "incompetencia" señala un modo estratégico de instalar la pregunta acerca de cómo se han instituido las "competencias" en general en este campo. En una entrevista realizada por Peter Brunette y David Wills a Jacques Derrida en 1990 (Derrida 2013a), le preguntaron sobre su autodeclarada "incompetencia" respecto de varias áreas de trabajo entre las cuales se contaba el cine. La respuesta de este último consistió en situar el problema planteado de su "incompetencia" particular sobre la pregunta por cómo se forman las competencias en general:

> [P]reguntar cómo se forma la competencia, cómo se desarrollan los procesos de legitimación e institucionalización, en todos los terrenos, para luego avanzar en diferentes campos no sólo admitiendo mi incompetencia, muy sinceramente, sino también planteando la cuestión de la competencia en general. Es decir, qué es lo que define los límites de un campo, los límites de un corpus, la legitimación de las preguntas, etcétera. (…) [C]on qué derecho habla uno, cómo está constituido el objeto—cuestiones que son en realidad filosóficas en su origen y estilo (Derrida 2013a, 16).

Tal disposición ante la autoridad del saber transforma en gran medida la exigencia de la tarea filosófica, ya que no busca producir categorías generales o universales ni demarcar los contornos de un campo de saber, sino por el contrario interrogar la naturalización de los conceptos usuales y la autoridad bajo la cual se han establecido las fronteras de los marcos hegemónicos. Siguiendo la "incompetencia" estratégica de Derrida, preguntaremos al interior de estos estudios sobre cine en el continente "qué es lo que define los límites de un campo, los límites de un corpus, la legitimación de las preguntas" (Derrida, 16). Esta tarea crítica resulta indispensable en la medida que las condiciones materiales y técnicas de las imágenes que

mencionamos arriba han sido olvidadas bajo una presuposición general que las comprende como representación y comunicación de valores esencialistas, tales como, autenticidad, realidad, identidad y origen, es decir, toda vez que la relevancia de las imágenes cinematográficas ha sido determinada por esta definición representacional, sin mediar interrogación acerca de dónde o cómo se instituyó tal comprensión sobre la función de las imágenes.

Para llevar a cabo nuestra tarea, a continuación revisaremos algunos textos canónicos de los estudios de cine en el continente con el objetivo de identificar qué es aquello que los autores dicen sobre la especificidad de las imágenes cinematográficas, especificidad que luego es olvidada bajo el relato general de sus historiografías y teorías. Aquellos elementos que logremos identificar aquí serán el punto de partida de nuestra reflexión sobre una política impensada del cine de América Latina, la *política del anonimato*. Como ya anunciamos, nuestra propuesta sobre esta política no pretende ser una determinación general, ni la principal, ni la única del "cine latinoamericano", sino que más bien consiste en el trabajo de reconocer y reconstruir un débil trazado que nos permitirá en último término comprender una política inherente a estas imágenes cinematográficas, mediante la desarticulación de las presuposiciones representacionales y los valores esencialistas a partir de los cuales el cine temprano ha sido despreciado.

1.1 El cine, la realidad y lo auténtico

El dominio de las fronteras disciplinares y la autoridad de los discursos sobre cine en América Latina han estado principalmente en manos de la historiografía. La legitimidad de la historia como ciencia hegemónica "a cargo" del cine se ha sustentado, en buena medida, en las distancias que ha demarcado respecto de otras formas de estudio, entre las cuales destaca cierto tipo de filosofía o de comprensión filosófica del cine de carácter especulativo y de pureza teórica. Podemos encontrar dos ejemplos claros en las afirmaciones de dos de los autores más influyentes del campo de los estudios sobre cine en América Latina. El primero es John King en su ya mencionado libro *El carrete mágico*, quien refiriéndose al estudio de las cinematografías nacionales, señala: "[S]e tornarán menos útiles si son separadas del contexto histórico, lo cual las convertiría en esencias puras, en modelos inmaculados, en depósitos de pureza teórica frente a los cuales otras películas serían juzgadas negativamente" (King 1994, 16). Otro autor relevante, Antonio Paranaguá, que busca proponer una definición del género

documental desde un marco historiográfico en el libro *Cine documental en América Latina* (2003), escribe: "La primera dificultad estriba en la misma definición del documental, que muchas veces desemboca en disquisiciones filosóficas sobre la realidad. Sin pretender contornar la cuestión, preferimos esbozar una perspectiva histórica para intentar desbrozar la problemática" (Paranaguá 2003, 16). De este modo, la historiografía evitaría los "modelos inmaculados", la "pureza teórica" y las "disquisiciones filosóficas" irresolubles con el fin de presentarse como el medio más adecuado para tratar las problemáticas del cine latinoamericano.

Una segunda cualidad, vinculada con la anterior, desde la cual estos autores se han instituido como parte de la disciplina dominante, sería su capacidad de determinar el valor de "autenticidad" de las obras cinematográficas. En este sentido, la reflexión historiográfica podría discernir entre un cine más o menos "auténtico", dependiendo de la cercanía o distancia respecto de una *realidad* esencial o de un contexto histórico que el cine debería representar y comunicar. En el caso de Chile, por ejemplo, uno de los textos más influyentes, la *Historia del cine chileno* (1971) de Carlos Ossa Coo, está completamente definido por estos valores de "autenticidad" y "realidad". En este estudio, se descarta casi completamente la importancia del cine anterior a la década del sesenta por el hecho de ser una producción que se desarrolló "imperturbable por su camino de espaldas a la realidad", a lo que agrega: "Sartre ha dicho que para muchos 'la conciencia existe como un árbol, como una brizna de hierba'. Parecía ser la nota dominante entre quienes habían asumido la responsabilidad de hacer cine en Chile. Ya no se trataba de sólo dar la espalda a la realidad, sino que ni siquiera esas espaldas servían" (Ossa Coo 1971, 60-61). Los criterios que utilizó este autor para establecer sus jerarquías fueron, en primer lugar, la "verdadera fuerza" de la obra, que fuese capaz, en segundo lugar, de "rescatar una imagen de autenticidad" (Ossa Coo, 73). A su vez, este último criterio remitía a un dictamen que el cineasta militante cubano Alfredo Guevara impuso sobre el cine chileno, que también tenía como base la primacía de una realidad esencial:

> Los cineastas chilenos no han logrado en rigor desarrollar un movimiento cinematográfico ni aparece hasta hoy una obra individual de verdadera fuerza. Vacilando entre el experimentalismo sin aliento, la conciliación de términos que resultan sustancialmente antitéticos y una retórica populista que no toca el fondo de los problemas, la realidad aparece enmascarada y edulcorada hasta hacerse irreconocible[25].

Así, las producciones que poseen algún tipo de importancia para Carlos Ossa Coo (y para Guevara) dependen completamente de su capacidad para representar este valor esencial de

[25] Alfredo Guevara citado en Carlos Ossa Coo, *Historia del cine chileno,* 73.

la "realidad" que, según inferimos a partir de su perspectiva, antecede y determina la función de la imagen cinematográfica como *representación*.

La idea del fundamento de esta "realidad" anterior, que las imágenes cinematográficas deben representar del modo más "auténtico" posible, se reitera en otras obras relevantes en Chile y América Latina. En el caso del trabajo de Alicia Vega titulado *Re-visión del cine chileno* (1979), podemos constatar el modo en que, a pesar de proponer inicialmente un análisis del cine a partir de sus aspectos formales, el peso de la "realidad" que debe ser referida finalmente se impone. Desde sus primeras páginas, este estudio toma distancia de las historiografías precedentes (*Grandezas y miserias del cine chileno* (1957) de Alberto Santana; *Historia del cine chileno* (1966) de Mario Godoy Quezada; *Historia del cine chileno* (1971) Carlos Ossa Coo), las cuales serían obras "sintéticas" y "prejuiciadas" sobre la actividad cinematográfica desarrollada en el país desde sus primeros años. Por este motivo, la autora y su equipo de investigadores proponen: "[R]evisar el cine chileno desde el punto de vista de su estructuración" (Vega 1979, 11). De modo más preciso, su investigación buscó "aportar un informe del lenguaje cinematográfico expresado por los realizadores nacionales, basándose en el análisis de algunas películas concretas que fundamenten la información" (ibíd.). A continuación, agrega lo siguiente: "La intención es introducir al lector-espectador en el sustancial mundo del cine chileno a través de una auténtica revisión minuciosa de algunas películas claves. Mirándolas desde su interior con un criterio objetivo" (ibíd., 12). En términos metodológicos, el análisis rechaza los testimonios y la referencia a películas que no estén en condiciones de ser proyectadas, centrándose estrictamente en aspectos formales y constructivos, tales como el argumento, la estructura dramática, la articulación del lenguaje cinematográfico, la puesta en cámara, el montaje y sonido (véase, Vega, 14). Su objetivo consiste en demostrar que pese a las transformaciones epocales del lenguaje y los cambios de formato (por ejemplo, del cine silente al sonoro), se podrían rastrear elementos y estructuras fílmicas que perduran y se transforman en el "fundamento de un lenguaje cinematográfico chileno y, por ampliación, latinoamericano" (Vega, 14). Ahora bien, si pasamos directamente desde el prefacio al capítulo final de las conclusiones generales, las ideas de "realidad", "autenticidad" e "identidad" aparecen nuevamente con fuerza contraviniendo la reflexión sobre la estructura interna de las obras propuesta al comienzo. La sección de las conclusiones generales comienza con una reafirmación de la objetividad formal de la metodología de estudio: "[C]on una rigurosa metodología de análisis hemos abordado cada película desde el interior de su realización calificando su estructuración dramática, puesta en cámara, fotografía, sonido,

texto, montaje y actuación" (ibíd., 377), pero justo en las líneas siguientes la autora se desdice de este rigor formalista:

> El análisis de escritura de catorce películas nacionales no supone un criterio formalista, muy por el contrario, nuestra medida permanente ha sido reconocer el lenguaje cinematográfico como un medio del artista para penetrar la realidad. El parámetro de calificación ha sido la creatividad de cada realizador para **expresar su realidad histórica** a través de los elementos del lenguaje cinematográfico que, según las épocas, ha aceptado o rechazado las influencias de moldes extranjeros (ibíd., 377-378).

Esto último implica que el modelo final de validez del cine se encuentra fuera del rigor formal de las obras. Es decir, la "autenticidad" recae sobre la capacidad del cine para "expresar" la "realidad histórica" del autor. De aquí en más todos los juicios conclusivos están sujetos a los conceptos de "realidad" y "autenticidad". El caso más cabal que propone Vega es una obra que no solo expresa o representa la realidad, sino que se compenetra con ella. Este filme es *El Chacal de Nahueltoro* (1969) de Miguel Littín, a través del cual el autor no solo muestra un interés por expresar la "realidad histórica", sino que lleva la producción del cine a la realidad misma, es decir, a lo más elevado del valor de lo "auténtico":

> Pero el valor de "El Chacal de Nahueltoro" no radica sólo en utilizar nuevas estructuras y diferentes elementos de lenguaje cinematográfico, sino –consecuente con su búsqueda expresiva– en abordar una temática audaz. El rodaje se realiza en los lugares donde efectivamente ocurrieron los hechos relatados, con niños campesinos de la zona y actores identificados al máximo con los personajes auténticos. Ese apego realista empapa el cine chileno; sus nuevos realizadores registran o recrean la realidad buscando en la geografía, habitantes e historias (del presente y del pasado) un acercamiento a la idiosincrasia nacional, perdido para el largometraje desde "El húsar de la muerte" (Vega 1979, 382-383).

Podríamos continuar agregando citas de este y otros estudios para dar cuenta de nuestro punto. Sin embargo, estos ejemplos nos permiten exhibir claramente el predominio de los valores esencialistas a partir de los cuales se han legitimado los discursos dominantes sobre el cine de América Latina[26]. Lo que mostraremos a continuación es que estos valores, al contrario

[26] A partir de la lectura del primer capítulo del libro de Alberto Moreiras *El tercer espacio, literatura y duelo en América Latina* (1999), podemos comprender que estas determinaciones no son exclusivas de la historia del cine en el continente, sino que corresponden a matrices de amplio alcance de lo que el autor llama el "pensamiento latinoamericano". Sobre ello señala: "En la medida en que el pensamiento latinoamericano siga presa de tal hipóstasis epistemológica, no tendrá más remedio que seguir autoconcibiéndose en referencia fundamental a la razón metropolitana. Creo que es este problema el que ha hecho depender a la tradición crítica e historiográfica de la literatura latinoamericana de la doble articulación de su propia tarea en términos de identidad y diferencia, o autenticidad e imitación. Ahora bien, tal concepción sigue viva e incuestionada, y amenaza hoy con paralizar o

de la pretensión de John King y Antonio Paranaguá, *no indican realmente ninguna distancia del trabajo de la historiografía respecto de aquel pensamiento filosófico de "esencias puras" y "modelos inmaculados". La presuposición general de una serie de valores esenciales que la imagen cinematográfica debería expresar, comunicar o representar es parte de una extensa tradición metafísica que empapa completamente los discursos historiográficos que hemos revisado sobre el vínculo jerárquico entre la "realidad" y la imagen cinematográfica*. En otras palabras, la disciplina historiográfica del cine latinoamericano afirma su compromiso con la tradición metafísica justo en el punto que supuestamente aseguraba su distancia mutua. El hecho de establecer esta inamovible jerarquía de la realidad sobre la imagen (entendida como representación, copia y simulacro secundario) delata que, más allá de la heterogeneidad de sus metodologías, a estos discursos subyace la unidad de una comprensión de las imágenes dependiente de una estructura muy extensa y antigua, cuyo momento de emergencia aparece en la teoría platónica de las ideas. Bajo esta matriz, la escritura y la imagen han sido puestas en un lugar degradado respecto de un elemento anterior y originario. Por eso, como hemos visto en esta serie de fragmentos, la imagen adquiere más valor mientras más se acerca a la "autenticidad" contenida en la "realidad". Esta estructura que acabamos de describir, en la cual la imagen es derivada y secundaria, ha sustentado el despliegue de la metafísica a través de toda la historia de Occidente y a pesar de la distancia o autonomía que ha buscado el campo de la historia del cine latinoamericano respecto de ella, podemos ver que en último término sus fundamentos teóricos se sostienen, advertida o inadvertidamente, en las raíces de dicha tradición.

La escritura y la imagen, bajo el gobierno de esta tradición, han compartido un destino en el exilio, "fuera" del mundo sustancial de la realidad, la verdad o la autenticidad. Y, por supuesto, para nosotros no se trata de devolver a la imagen al "interior" de ese mundo esencial, sino de mostrar que cualquier intento por determinar el ámbito de la realidad o del sentido originario del discurso histórico no es posible sin la artificialidad técnica de la imagen y la escritura. Dicho de otro modo, la artificialidad de la imagen es constitutiva de la realidad y la escritura es constitutiva de la "pureza" del sentido[27], las cuales no son ni valores puros ni anteriores a la artificialidad técnica.

dificultar grandemente la reflexión crítica misma sobre el espacio literario como espacio de emancipación cultural en el subcontinente" (48).

[27] Véase, Jacques Derrida, *Introducción a "El origen de la geometría" de Husserl* (Buenos Aires: Manantial, 2000).

Entonces, la metafísica de la imagen que las historiografías del cine latinoamericano han puesto en el fundamento de sus discursos no se inauguró con este campo de estudio, sino que corresponde, como ya hemos insistido, a una extensa y poderosa tradición que estableció que aquello que la escritura y la imagen tienen en común es una función comunicativa y representacional. Como ha señalado Jacques Derrida observando de cerca esta matriz filosófica: "La representación suple regularmente la presencia. Pero, articulando todos los momentos de la experiencia en tanto que se compromete en la significación (…). [E]sta operación de suplementación no es exhibida como ruptura de presencia sino como reparación y modificación continua, homogénea de la presencia en la representación" (Derrida 1994, 354). De este modo, se ha trazado una historia que va desde la imagen a la escritura en una gradación simple y homogénea, bajo una *ley de economía mecánica* de la comunicación[28] y suplementación de la presencia originaria (en este caso un estar presente del autor en su realidad histórica que debería ser posteriormente representado en las imágenes cinematográficas). Lo que se ha instituido en este antiguo relato es que si los hombres escriben o producen imágenes es porque tienen algo que comunicar o representar (véase, Derrida 1994, 352). Ese "algo" aporta un sentido anterior y originario, del cual la imagen y la escritura son deudoras secundarias y derivadas. A la luz de esta comprensión, los hombres comenzaron a representar sus ideas, sus conceptos o la realidad primero en pinturas y dibujos, para llegar posteriormente a su síntesis superior en la transmisión mediante la economía de la escritura y sus diferentes modos de notación. De este modo escribe Condillac, desde el interior de esta tradición: "Entonces la imaginación no les representará (a los hombres) sino las *mismas* imágenes que ya habían expresado por medio de acciones y por medio de palabras, y que desde el comienzo, había hecho al lenguaje figurado y metafórico. *El medio más natural* fue, por tanto, dibujar las imágenes de las cosas. *Para expresar la idea* de un hombre o de un caballo, se representará la forma de uno o del otro, y el primer ensayo de escritura no fue sino una simple pintura"[29].

Este esquema fue invariante en todo progreso subsiguiente de la filosofía occidental. El modelo que subyace a los discursos historiográficos que vimos, en el cual la imagen resulta expulsada del sistema de la realidad, es una variación al interior del esquema de raigambre platónica. Para Platón, el *eidos* que gobierna en último término toda esta estructura posee más ser que la copia sensible, es decir, el *eidos* es un tipo de visibilidad no visible más real que la

[28] "La historia de la escritura estará de acuerdo con una ley de economía mecánica: ganar el mayor espacio y tiempo por medio de la más cómoda abreviación; esto no tendrá nunca el menor efecto sobre la estructura y el contenido de sentido (de las ideas) a que deberá servir de vehículo" (Derrida 1994, 353).
[29] Citado en Derrida, "Firma, acontecimiento, contexto", 353. (Énfasis del autor).

realidad. En “La farmacia de Platón”, Derrida expone en profundidad el juego de esta metáfora que vincula el *eidos*, la escritura y la imagen. La escritura, en su analogía con la pintura, le parece a Platón –y después de él a toda la filosofía que se constituye como tal en ese gesto– un redoblamiento fatal del *eidos*. El significante gráfico produce la copia cayendo fuera de la vida (así como la imagen cae fuera de la realidad). Derrida, citando al Sócrates del *Fedro*, distingue entre dos tipos de repetición: “[U]na repetición de verdad (*aleceia*) que muestra y presenta al *eidos*; y una repetición de muerte y olvido (*lece*) que vela y desvía porque no presenta al *eidos,* sino que re-presenta la presentación, repite la repetición” (Derrida 1997, 204). Esta metafísica emparentaría a la escritura y la imagen:

> Y lo mismo que la *República*, en el momento en que condena a las artes de imitación, junta pintura y poesía, lo mismo que la *Poética* de Aristóteles las asociará bajo el concepto de *mímesis*, Sócrates compara aquí lo escrito al retrato, el *grafema* al *zografema*. “lo que hay de terrible (*deinon*), en efecto, creo, en la escritura, es también, Fedro, que tenga tanta semejanza con la pintura (*homoion zographiâ*). Y así, los hijos que engendra ésta parecen seres vivos (*ôs zônta*), pero que se les haga alguna pregunta, ¡que, llenos de dignidad (*semnôs*) no dicen ni palabra! lo mismo ocurre con los escritos...”(275 d) (Derrida 1997, 205-206).

Algunas líneas más adelante, se pregunta Derrida: “¿Cuáles son en profundidad, bajo los enunciados de Sócrates, los rasgos de semejanza que hacen de la escritura un homólogo de la pintura? ¿A partir de qué horizonte se anuncian su silencio común, ese mutismo testarudo, esa máscara de gravedad solemne y prohibida que disimula tan mal una incurable afasia, una sordera de piedra, una cerrazón irremediablemente débil a la petición del *logos*?” (ibíd., 206). Escritura e imagen son llamadas juntas a comparecer frente al tribunal del *logos* como supuestas representantes de un habla viva. Sin embargo, ninguna de las dos está realmente a la altura de una repetición o mímesis auténtica del *eidos*, pues ambas son impotentes para representar el habla viva, para ser portavoces y mantener una conversación, ineptas para responder preguntas; por todo ello entonces no valen nada y son comprendidas más bien como portadoras del peligro de lo inauténtico. Son simplemente representaciones y simulacros: “No olvidemos que pintura se dice aquí *zôgrafia*, representación inscrita, dibujo *de lo vivo*, retrato de un modelo animado. El modelo de esta pintura es la pintura representativa, conforme a un modelo vivo. La palabra *zôgrafema* se abrevia incluso en ocasiones en *gramma* (Cratilo, 430 e y 431 c). Igual, la escritura debería pintar al habla viva” (ibíd., 207).

Por consiguiente, si la imagen puede ser expulsada del “interior” del sistema de la realidad, esto ocurre sobre la base de una herencia platónica que la situó como el último eslabón en un proceso de degradación del *eidos*. De acuerdo con este esquema, la imagen es la copia de

la copia (la realidad es una copia del *eidos* y la imagen, a su vez, una copia de la realidad), lo más distante de la verdad, de la esencia y de lo auténtico. Por lo tanto, la imagen porta el peligro de la muerte y la amenaza de la deformación. Este paradigma de pensamiento aparece constantemente en el contexto del cine latinoamericano, ya sea en boca de la historiografía, ya sea en las declaraciones de los mismos realizadores. Así, por ejemplo, señalaba más arriba el cineasta cubano Alfredo Guevara sobre las deficiencias de la cinematografía en Chile que "la realidad aparece enmascarada y edulcorada hasta hacerse irreconocible", afirmación que nos permite mostrar cómo, a su juicio, la imagen cinematográfica deformaría la realidad al representarla, es decir, que la imagen es comprendida como una copia muerta de un modelo vivo y esencial que la antecede. Solo una metáfora de la inmediatez de la imagen respecto de la vida podría otorgar algún valor a esta copia muerta. En este sentido, también vimos lo que señala Alicia Vega sobre el filme *El Chacal de Nahueltoro*. La valoración de esta obra depende para la autora de su cercanía con lo vivo y lo auténtico. Para ella, este filme es excepcional porque se realizó "en los lugares donde efectivamente ocurrieron los hechos relatados, con niños campesinos de la zona y actores identificados al máximo con los personajes auténticos". En definitiva, la posibilidad de unificar al interior de una teoría y de una historia este material "tan inmanejable y amorfo" del cine de América Latina depende completamente, para estos autores y realizadores de la matriz filosófica implícita en su comprensión representacional de la imagen que les ha permitido trazar la distancia entre lo auténtico y lo inauténtico del cine latinoamericano.

Partiendo de este análisis, en el que ha quedado demostrada la apropiación de la metafísica de la imagen por el campo de la historiografía, nos preguntaremos a continuación: ¿es posible pensar otra relación entre la imagen cinematográfica y la historia?, o dicho de modo más preciso, ¿qué tipo de relación es posible establecer entre la imagen cinematográfica y la historia sin que aquella resulte simplemente subsumida por discursos sustentados en la metafísica de la representación y la comunicación?, ¿de qué modo podemos repensar esta relación sin caer en la necesidad de establecer una teoría que radique en ideas esencialistas como lo auténtico, la identidad o la realidad?

Lo que propondremos es develar las claves implícitas para pensar una nueva comprensión de la imagen fílmica, distinta de la matriz representacional, mediante un análisis y un rastreo detallado al interior de los mismos textos teóricos e historiográficos que hemos criticado hasta ahora. Aquello que estos autores dicen sobre las imágenes cinematográficas (inauténticas, destructibles, fragmentarias, copias de copias, etcétera) para luego ser olvidado bajo la forma general de sus argumentos, esconde las condiciones de *im*posibilidad (ingénitas a la

materialidad de las imágenes fílmicas) de tales formas de generalización teórica e histórica. Verificaremos entonces el modo en que estos discursos han ocultado una diseminación inherente a las imágenes reproductivas que, analizada con cuidado, perturba la coherencia estructural de sus planteamientos históricos y teóricos. Es decir, buscaremos en aquello que "históricamente, constituye un orden en el que, de algún modo, un desorden queda fijado y sellado" (Derrida 2013b, 123). Lo que en estos casos ha quedado olvidado, al interior de la unidad de la teoría o de la linealidad del relato historiográfico, es lo que Didi-Huberman ha llamado lo *diseminado* e *incontrolable* de las propias imágenes inherente a sus condiciones materiales y técnicas.

1.2 La imagen, lo diseminado y lo incontrolable

Para continuar con algunos autores ya mencionados, podemos señalar que Carlos Ossa Coo y Alicia Vega buscan establecer un "mundo sustancial del cine", su "verdad esencial" (Vega 1979, 12-22) o una "imagen de autenticidad del cine" (Ossa Coo 1971, 73). No obstante, en los primeros párrafos de sus análisis, ambos autores se ven en la necesidad de mencionar una serie de condiciones de las imágenes que comprometen sus pretensiones de objetividad. Así, Alicia Vega señala que muchas de las copias de los filmes rastreados con muy buenos datos son "declarados inexistentes" (Vega 1979, 13):

> En Chile se han estrenado ciento ochenta y cuatro largometrajes argumentales realizados en el país; de ellos, setenta y ocho pertenecen a la época del cine mudo, que para el largometraje se desarrolla entre los años 1910 y 1931. Sin embargo, la única película muda argumental que se conserva actualmente en condiciones de ser proyectada es "El Húsar de la muerte" –realizada en 1925 por Pedro Sienna– (Vega 1971, 21).

Algunas líneas más adelante, la autora profundiza en esta cuestión, señalando que no es solo una falta que afecta a su investigación, sino que es un problema generalizado a nivel internacional en el ámbito de la investigación sobre la imagen cinematográfica:

> No se trata de una realidad que afecte al cine chileno únicamente, sino en verdad a todo el cine mudo internacional. Es frecuente leer informaciones al respecto: "En la India se conservan seis películas de una producción del 1.200 de la época muda (dos de ellas, por ser producciones indoalemanas, fueron preservadas por la Cineteca Francesa y el Archivo Nacional de Gran Bretaña). En Dinamarca, de una producción aproximada de 1.700 películas mudas se conservan 225" (…). La imposibilidad de proyectar

> actualmente las películas de la época muda del cine chileno, además de la carencia de sus guiones cinematográficos, ha anulado la posibilidad de apreciarlas desde el punto de vista del lenguaje cinematográfico, que es su verdad esencial (Vega, 22).

Carlos Ossa Coo también se refiere a esta imposibilidad en el momento mismo en que comienza a estructurar su relato del cine chileno:

> Con la llegada de 1910 –fecha del Centenario–, la actividad [cinematográfica] crece en forma desconocida. La capital ya aglutinaba a más de 300 mil habitantes y se puede considerar que es una ciudad con vida propia, a pesar de su estructura bastante aldeana. Las fiestas centenarias fueron filmadas con cierta prodigalidad, pero el material, como muchas otras cosas, no se conservó (Ossa Coo 1971, 11).

Este autor, con el fin de establecer una narración y una teoría coherentes, termina por restarle cualquier tipo de importancia histórica a estas obras y le atribuye el valor de "autenticidad" del cine chileno a otros momentos de su historia, caracterizándolos como puntos cúlmines que no requerirían como antecedentes una reflexión sobre el valor de estas imágenes tempranas:

> Tal vez esta afirmación[30] nos facilite una indagación más real, menos anecdótica, de lo que fue el cine chileno en la etapa de culminación de la época muda. Se ha dicho, y con razón, que la década del 20 fue la más pródiga en rodajes y estrenos en el país, que en 1925 –según algunas afirmaciones– logró la concreción de dieciséis filmes. Pero es justo, a la vez, analizar qué representaban esas producciones, hacia dónde apuntaban y si no eran más que trivialidades filmadas en pocas semanas y por realizadores de buena voluntad. Espigando algunos títulos se puede apreciar que, en general, había un predominio de *sketches*, de ciertos pasos de comedia, que no hacían alentar la esperanza de una producción coherente y más o menos significativa (Ossa Coo 1971, 19).

Algunas páginas más adelante termina sentenciando: "Se hicieron muchas películas, es cierto, lo que no se tradujo en una constante de calidad. Es escaso el material rescatable, el que verdaderamente mereció pervivir. Lo demás es casi **anécdota**, recopilación inerte de datos y fechas, de filmes que ya no existen, que fueron devorados por el tiempo y por los impasibles fabricantes de peinetas" (Ossa Coo, 29-30. Énfasis nuestro).

Alicia Vega, por su parte, concede un poco más de crédito a este cine que se resiste a las clasificaciones históricas, lo que significa que para hablar de este periodo temprano de

[30] Calos Ossa Coo se refiere a la afirmación de René Jeanne y Charles Ford en tomo I de su *Historie ilustrée du cinéma*, mediante el cual examinan la producción latinoamericana; y señalan que en el cine chileno "[s]ólo se pueden catalogar *El grito en el mar* y los demás filmes patrióticos del poeta-actor Pedro Sienna. No hay nada más que pueda figurar como una verdadera producción". Citado en *Historia del cine chileno,* 19.

producción se ve obligada a traicionar desde el primer capítulo sus postulados metodológicos. Recordemos que la intención fundamental de su investigación es "introducir al lector-espectador en el sustancial mundo del cine chileno a través de una auténtica revisión minuciosa de algunas películas claves, mirándolas desde su interior con un criterio objetivo" (Vega 1979, 12). Por este motivo, en términos metodológicos se consideran "únicamente el puro y definitivo testimonio irrefutable de la película misma" (ibíd.), eliminando otras fuentes como "proyectos primitivos" de los cineastas, las "anécdotas" o los "triunfos de taquilla" (ibídem). Sin embargo, para hacerse cargo del primer capítulo de su investigación, referido al momento de irrupción de la imagen cinematográfica en Chile, no tiene más opción que construir su argumento a partir de testimonios de autores, anécdotas y críticas publicadas en diversos medios y en términos estrictos las únicas imágenes que tiene a disposición son las de un filme que es ya una copia restaurada desde los fragmentos del "original" titulado *El Húsar de la muerte* (1925) de Pedro Sienna.

Ahora bien, si analizamos algunas obras que buscan entregar una panorámica aún más general en el caso de América Latina, vemos que la referencia a estas condiciones *im*posibilidad se reitera. Tanto John King como Antonio Paranaguá, coinciden en autodeclararse pioneros en sus respectivas investigaciones. Paranaguá, por su parte, reconoce a un solo exponente como antecedente suyo en la tarea de "historiar la evolución" (Paranaguá 2003, 13) del cine documental en América Latina: "[L]a obra colectiva magníficamente editada por Julianne Burton, *The Social Documentary in Latin America*" (ibíd). Al respecto, la investigación de su libro pretende distinguirse al presentarse a la vez más ambiciosa y más modestamente:

> Por un lado, no limitamos el corpus a la vertiente del testimonio social o el compromiso político, aunque las películas en ella incluidas merezcan matices oportunamente sugeridos en *The Social Documentary in Latin America.* Por otro lado, adoptamos una perspectiva histórica amplia, que no se ciñe solamente a la segunda mitad del siglo XX, al llamado Nuevo Cine Latinoamericano (homologado con mayúsculas y venerables instituciones). Pero lo hacemos con prudencia, considerando que estamos simplemente abriendo la vía a trabajos individuales o colectivos de mayor envergadura, en un campo poco menos virgen (ibíd., 14).

Para reforzar la idea de este territorio virgen, Paranaguá acude a una metáfora bíblica: "[C]omo en el Génesis, en el barro de los orígenes no existía todavía una diferencia de géneros. Ficción y no-ficción son categorías surgidas a partir de una evolución y sobre todo de codificaciones ulteriores" (ibíd., 18). Lo que intenta hacer el autor es argumentar en contra de una "historia del cine monolítica" (ibíd., 20), aunque para ello nos lleva desde la disciplina

histórica al relato aún más monolítico del Génesis bíblico. Las historias que intenta rebatir son aquellas que habrían dejado sin relevancia al documental como el género originario del cine latinoamericano, en privilegio del cine argumental que en realidad sería una producción minoritaria en el continente, además de ser una imitación del *Film d'Art* europeo y el *serial* norteamericano. Así, el cine documental expresaría cierto valor identitario en contraposición al género de ficción que es asociado, por un lado, con el sometimiento a la "industria extranjera" (Paranaguá 2003, 20) y, por otro, con el "periodo silente latinoamericano" (ibíd.), cuyas condiciones son "una actividad casi **vegetativa**, **atomizada**, **discontinua**" (ibíd., 20-21 Énfasis nuestro). De este modo, Paranaguá realiza una operación similar a la de Carlos Ossa Coo, quien frente a las dificultades que presentan las imágenes tempranas para la continuidad histórica simplemente opta por restarles cualquier importancia. Luego escribe Paranaguá: "[Por el contrario,] si privilegiamos el documental, una cierta continuidad se esboza, en algunos países, a través del esfuerzo de los pioneros" (ibíd.). Pero aún así, eliminando de su panorama los filmes de género argumental para trazar una continuidad del documental, no puede dejar de mencionar el límite que impone la condición destructiva y fragmentaria de las imágenes: "Lamentablemente, la vuelta a las fuentes y la reconsideración del trabajo de los documentalistas encuentran sus límites en la escasa cantidad de material conservado y **su carácter fragmentario**" (ibíd., 22. Énfasis nuestro).

John King, como ya vimos arriba, para expresar la complejidad de su tarea clasificatoria, no se refiere a un texto teológico como Paranaguá, sino que cita el famoso relato de Borges que mencionamos al comienzo de este capítulo: "Funes encara el agobiante problema de la clasificación: ¿Cómo puede la simple palabra perro, por ejemplo, abarcar toda una diversidad de razas y de categorías? (…). A la postre, abrumado por el caudal de minucias que guarda su memoria, Funes muere de congestión pulmonar (…). En el abarrotado mundo de Funes no había sino detalles, casi inmediatos" (King 1994, 13). Este relato funciona como metáfora del trabajo del crítico o el historiador que se enfrenta a la "**materia tan extensa y amorfa** como el cine latinoamericano" (ibíd. Énfasis nuestro), en la cual solo hay acceso a "**copias, memorias, reconstrucciones"** (ibídem. Énfasis nuestro). Hasta aquí podemos ver una operación consistente en los diversos autores: todos mencionan inevitablemente una serie de características o condiciones de las imágenes tempranas (ausencia, discontinuidad, copia, reconstrucción, fragmentariedad), las cuales imposibilitan el acceso al "origen" mismo del "cine latinoamericano". No obstante, estas referencias clave, que son evidentemente un contrapié insalvable para cualquier generalización teórica o histórica, son por ello olvidadas enseguida como meras anécdotas para construir, sobre ese olvido, los discursos legitimados del

campo de los estudios de cine desde fines del siglo XIX y a lo largo del siglo XX.

Dejamos para el final de esta serie de referencias la *Historia del cine boliviano* (1983) de Alfonso Gumucio Dragón. Este libro muestra una mayor sensibilidad respecto de estas condiciones de *im*posibilidad de la historia del cine de América Latina: "[E]l cine boliviano es un cine sin historia"(Gumucio Dragón 1983, 11), escribe el autor en las primeras líneas de su libro. Por este mismo motivo, la introducción de su texto lleva el título de "Historia de un cine sin historia". Este notable libro pone en el centro de su propuesta, muy al contrario de los textos que hemos presentado antes, la *im*posibilidad asociada a la imagen fílmica, lo cual exige un cambio completo de disposición sobre la primacía del saber histórico:

> Estamos escribiendo la historia de un cine sin historia, de un cine cuya materia prima, los films, es escasa. Lo que se conserva es poco, aún de periodos relativamente recientes. A veces unas copias en mal estado, nada más (…). Casi todo el material del Instituto Cinematográfico Boliviano, nacido en 1953 y fallecido en 1966, se ha perdido. Los originales fueron abandonados y destruidos en un laboratorio de Argentina, mientras las copias eran masacradas en la televisión boliviana, o se pudrían en sus depósitos. (…) No sólo se conservan originales y copias de los films realizados antes de 1950, lo peor es que dado el estado en que han sido recuperados, es difícil saber si corresponden a lo que alguna vez fueron (…) Sería mucha suerte encontrar hoy en día dos copias de una misma película (ibíd., 17-18).

Pese al reconocimiento inicial de la imposibilidad, esta historia termina construyendo de todos modos una cronología lineal que busca dar cuenta de los rasgos de una cinematografía nacional, volviendo al problema del historicismo y el identitarismo. Aunque, por otro lado, no deja de ser relevante señalar algunos efectos que se producen en el momento en que el autor instala en el centro de su reflexión la "materia prima", es decir, las imágenes cinematográficas y las limitaciones que estas conllevan para la investigación historiográfica. En primer lugar, el autor se ve "arrastrado" (como señala él mismo) a desestabilizar las jerarquías que requeriría cualquier historia convencional en sus afanes historicistas, taxonómicos y clasificatorios. Gumucio Dragón pone el escaso material que posee en relación con todo aquello que va apareciendo en su investigación sin hacer distinciones jerárquicas entre distintos formatos y sin la posibilidad de determinar la relevancia de un periodo de producción por sobre otros: "Una vez que me había metido en esta aventura sin pasado y con incierto futuro, decidí ir (me vi arrastrado en realidad) hasta el final, y creo haber llegado al extremo. En mi afán meticuloso he querido incluir en ella todas las experiencias, sin discriminar, por ejemplo, a un cortometraje con relación a un largometraje, un film en super 8 con relación a uno en 16mm. u otro en 35 mm" (ibíd., 12).

El material de investigación cambia de estatuto y ya no es comprendido como el dato de una verdad histórica, sino que "en el caso de la historia del cine en Bolivia, cada una de estas fuentes es una fuente de problemas antes que de información"(ibíd., 13). Así, se anuncia –aunque no se lleve a cabo en último término– otra posibilidad de relación entre la historia y la imagen cinematográfica, una en la cual las condiciones inherentes a las imágenes, que ponen en entredicho las generalizaciones y las continuidades, no sean descalificadas sino puestas en el centro de la reflexión. En un caso tal, por lo tanto, la disposición del saber autorizado ya no buscaría definir "los contornos principales del campo de investigación", sino que reconocería que las condiciones inherentes a las imágenes son, antes que nada, "fuente de problemas antes que de información" –"Problemas" que, para nosotros, deben ser reflexionados en lugar de despreciados como anecdóticos, en cuanto que ninguno de los estudios que hemos mencionado puede dejar de referirlos desde sus primeras páginas–.

Como podemos avizorar hasta este punto, *ese inaccesible origen vinculado a la cuestión de la materialidad destructible y diseminada de las imágenes implica cuestiones teóricas más profundas y complejas que un mero problema metodológico respecto de la escasez de material para el archivo de la ciencia histórica. Las condiciones de ausencia, fragmentación, discontinuidad, copia y diseminación inherentes a las imágenes del cine temprano conllevan indudablemente la pregunta por su estatuto epistemológico*, es decir, ¿qué tipo de conocimiento podemos extraer o producir a partir de ellas y a partir de las limitaciones que presentan?, ¿de qué manera podemos repensar la relación entre estas imágenes y la historia (tanto con la historiografía como su historicidad inmanente, su condición de sobrevivencia y de vestigio)? Como ha señalado Georges Didi-Huberman: *"*Las dificultades esenciales de la ciencia histórica no le vienen solamente del alejamiento del pasado o de las lagunas de la documentación, sino de un *inconsciente del tiempo*" (Didi-Huberman 2011, 155). Y entre los materiales históricos probablemente no hay ninguno tan complejo a este respecto como las imágenes. El mismo Didi-Huberman ha señalado que situar la imagen en el corazón del problema de la historia es "introducir lo *diseminado* en las ciencias históricas" (ibíd., 172) o, aun de modo más crítico, es consagrarlas a "lo *incontrolable* de todo lo que implica la palabra 'imagen'", es decir, "fantasmas y fantasías" (ibídem), a lo que podemos agregar, según lo que hemos visto, las condiciones de fragmentariedad, discontinuidad, inautenticidad, deformación, copia, reconstrucción y ausencia. Entonces, ¿cuáles son las consecuencias de poner en el centro de la reflexión sobre el cine latinoamericano estas condiciones materiales inherentes a las imágenes que hemos encontrado a la vez mencionadas y olvidadas en los textos revisados arriba? En primer lugar, implica un abordaje completamente distinto de las imágenes que no se reduzca a

las funciones de representación y comunicación; y en segundo lugar, será necesario reconsiderar su política, desde el periodo temprano, sin someterlas a los valores de autenticidad, identidad y origen, los cuales son también el fundamento de los argumentos teóricos sobre la *politización* que revisaremos en el capítulo siguiente. A continuación, presentaremos entonces las propuestas de algunos autores de los campos de la historia y la filosofía que han realizado aportes relevantes sobre el pensamiento de la imagen cinematográfica y la imagen reproductiva en general, que desbordan las limitaciones de la tradición metafísica de la imagen.

1.3 Imagen, conocimiento y política

La disciplina histórica buscó evitar, en el caso del cine latinoamericano, el desfiladero idealista de las "disquisiones filosóficas" y de la "pureza teórica" acudiendo al empeño materialista de anteponer la "realidad" o la "realidad histórica" a la imagen que debería representarla del modo más "auténtico". Sin embargo, tal empeño restituyó inadvertidamente una matriz metafísica de largo aliento e inseminó además una serie de valores esencialistas necesarios para sostener tal discurso (autenticidad, identidad, origen, entre otros). Habiendo clarificado los alcances de esta herencia en el campo de los estudios de cine, ahora comenzaremos a establecer las bases para repensar una política del cine heterogénea tanto a la que se anuncia en los textos analizados como a la de aquellos programas de *politización* redactados por los cineastas militantes que revisaremos en el siguiente capítulo. Sin embargo, no se trata de abandonar por completo el impulso materialista que acompañó la propuesta de estos autores, sino de redirigir el trabajo de *interpretación* hacia la materialidad de las imágenes tempranas sobrevivientes. Para esto, debemos configurar un nuevo marco conceptual que nos permita abordar los problemas estéticos y políticos implicados en la destructibilidad, fragmentariedad, discontinuidad y diseminación de estas imágenes. Es decir, si hemos de replantear la pregunta por la relación entre cine y política, debemos comenzar reconociendo los límites materiales y epistémicos que imponen las imágenes reproductivas, para luego comprender qué tipo de conocimiento es posible producir a partir de ellas.

Para los autores que abordamos en las páginas anteriores, lo que resulta más problemático es que aquellas condiciones de las imágenes, pensadas en profundidad, se convierten en un problema insalvable para lo que Willi Bolle, siguiendo la crítica de Walter Benjamin contra el paradigma genético-causal de la historiografía, llamó las "clasificaciones" y los "conceptos generales (…) gravados de mediocridad" (Bolle 2014, 544). Por lo tanto,

ninguna de estas opciones (clasificación y conceptos generales) será adecuada para nuestro trabajo de análisis sobre estos materiales complejos del cine. Desde nuestra perspectiva, esa resistencia material frente a las determinaciones totalizantes de la clasificación señala una ruta diferente por donde comenzaremos a repensar aquello que se ha comprendido por *política* del cine en América Latina. Es decir, las condiciones de destructibilidad, fragmentariedad, discontinuidad, entre otras ya mencionadas de las imágenes del cine temprano nos exigen establecer un marco teórico heterogéneo respecto de la matriz que buscó, por un lado, fundamentar los contornos principales del campo de estudio y, por otro, como veremos en el siguiente capítulo con mayor detención, determinó una comprensión estrecha de la *politización* del cine de América Latina a partir de las nociones de origen, identidad y autenticidad.

El ya mencionado Georges Didi-Huberman, siguiendo también los cuestionamientos de Benjamin contra el historicismo y el positivismo histórico, ha planteado una serie de preguntas críticas a la historia del arte. Algunos elementos de este posicionamiento crítico resultan válidos sin duda para nuestro análisis crítico de los estudios y las historias del cine. Walter Benjamin pensó la idea de una "historia materialista" contra el paradigma genético-causal justamente a partir del problema de la imagen. Para Benjamin, la imagen disgrega la continuidad histórica que construye el historicismo, porque ella se ubica en el centro "turbulento del proceso histórico como tal" (Didi-Huberman 2011, 166), es decir, no es un elemento derivado y secundario destinado a la representación. Pero "¿por qué una imagen?" –insiste Didi-Huberman– "[l]a imagen no es la imitación de las cosas, sino el intervalo hecho visible, la línea de fractura entre las cosas" (ibíd.). Esta compleja formulación quiere decir, en palabras más simples, que por un lado tenemos el "procedimiento del historicismo [que] consiste en 'proporcionar una masa de hechos para llenar el tiempo homogéneo y vacío" (Bolle 2014, 557) y, por otro, contra esta linealidad homogénea emerge la "malicia de la imagen" (Didi-Huberman 2011, 172), es decir, lo que el autor francés ha llamado lo *diseminado* e *incontrolable* de la imagen que es irreductible a la representación de la continuidad histórica. De este modo, señala Didi-Huberman: "Que la imagen pueda ser caracterizada como una 'malicia' dialéctica nos sugiere en primer lugar que aparece en el mundo de lo representado al modo de una 'bestia negra' tan poderosa como hipócrita: hablar de imagen-malicia es ante todo hablar de *malestar en la representación*" (ibíd., 178). En su ensayo titulado precisamente "La imagen-malicia", aborda las consecuencias que acarrea asumir el punto de vista benjaminiano sobre la relación entre imagen e historia: "¿Qué consecuencias tiene este punto de vista para la comprensión misma de la historicidad? Situar la imagen en el corazón del tiempo ¿no es perder el hilo, no es *desmontar el curso de la historia*? ¿No es introducir lo *diseminado* en las ciencias históricas y,

peor, consagrarlas a lo *incontrolable* de todo lo que implica la palabra 'imagen': fantasmas y fantasías, especialmente?" (ibíd., 172). Su respuesta a estas preguntas pasa por la idea de *desmontaje*: "La imagen sería la malicia en la historia [porque es] un régimen siempre desdoblado. Nada lo expresa mejor que el verbo *desmontar*. La imagen desmonta la historia en un doble sentido" (ibíd., 172-173). En primer lugar, "*la imagen desmonta la historia* como el rayo desmonta al jinete, lo derriba de su montura. En este sentido, el acto de desmontar supone el desconcierto, la caída" (ibíd., 173). Esta primera acepción implica la desorientación y la confusión. En segundo lugar, la imagen desmonta la historia "como se desmonta un reloj, es decir, como se desarman minuciosamente las piezas de un mecanismo. En ese momento, el reloj, por supuesto, deja de funcionar" (ibídem). Esto conlleva una disposición analítica, el discernimiento y la deconstrucción estructural (ibídem), que no busca la totalización sino que se compromete con aquello que emerge en la discontinuidad, tal como "[u]n film que no fuera proyectado con la velocidad adecuada y cuyas imágenes aparecieran entrecortadas, dejando entrever sus fotogramas, es decir, su esencial discontinuidad: en este momento –en el momento en que se disgrega la ilusión de la continuidad, comprenderíamos por fin de cuántas 'mónadas', veinticuatro por segundo, está realmente hecho un film" (ibíd., 173-174). Didi-Huberman utiliza esta analogía para referir a la idea de que remontar la historia, a la luz de una historia materialista, no significa ir en busca de las continuidades, sino de los intervalos, los accidentes y las discontinuidades. Justamente, aquello que nuestros estudiosos del cine latinoamericano han evitado y rechazado, y que nosotros buscamos poner ahora de relieve en el problema de las imágenes cinematográficas.

Entonces, "[l]a historia se descompone en imágenes, no en historias"[31]. De tal manera, como acabamos de ver, mediante esta "malicia de la imagen" el conocimiento histórico no se produce a partir de la clasificación, los conceptos generales ni la continuidad, sino por el *desmontaje* y por el trabajo de la *interpretación*[32]. Los vestigios de las imágenes tempranas, que

[31] Benjamin citado en Bolle, "Historia", 562.

[32] Ambos autores, Willi Bolle y Georges Didi-Huberman, reconocen la relevancia de la *interpretación* para la filosofía de la historia de Benjamin. Bolle, acude a los textos tempranos de Benjamin y parte de la nación de "idea" que Benjamin elabora en el famoso "Prólogo epistemocrítico" de su libro sobre el *Trauerspiel* alemán. La "idea", a diferencia de los "conceptos" genéricos, no subordinan lo captado, sino que ordenan virtualmente los fenómenos en constelaciones: "Las ideas se relacionan con las cosas como las constelaciones con las estrellas" (I/1, 214) [BD, 68], señala el propio Benjamin. La "idea" como " 'interpretación objetiva de los fenómenos' determina el modo en que ellos se conectan entre sí" (545). De este modo: "La historiografía no cuenta estrellas, sino que **interpreta** las constelaciones. 'La **interpretación** es, pues, la que en primer lugar torna históricos los hechos'" (545, énfasis nuestro). Didi-Huberman, por su parte, reconoce la relevancia de la *interpretación* en los textos tardíos de Benjamin a partir de su referencia a la interpretación de los sueños de Freud: "Benjamin comprendió que no había historia posible sin teorías del 'inconsciente del tiempo': las supervivencias exigen del historiador algo así como una **interpretación** de los sueños. Se comprende que hace falta ampliar, abrir la historia a nuevos modelos de temporalidad: modelos capaces de hacer justicia a los anacronismos de la misma memoria" (2011, 147). De este

tanto Ossa Coo como Paranaguá llamaron "discontinuidad" con el fin de comprobar su irrelevancia, aparecen ahora, a la luz de esta propuesta, como la posibilidad de un nuevo tipo de conocimiento mediante el trabajo de *interpretación* que permite repensar el valor de las discontinuidades y los fragmentos que resisten a las clasificaciones y los conceptos genéricos sin someterlos a una nueva totalización.

Así emerge la posibilidad de una interpretación, como señala Willi Bolle, situada en "casos limítrofes" o " 'fenómenos marginales' habitualmente desdeñados por la historia" que generan "un 'avance hacia un campo del conocimiento' que, hasta entonces, 'aún no 'estaba disponible' " (Bolle 2014, 532)[33]. La interpretación de las imágenes, cuya condición material es siempre la de frágiles vestigios sobrevivientes, ofrece lo que el trabajo clasificatorio y los conceptos generales no consiguen, es decir, una "dialéctica en suspenso" entre lo singular y lo universal, la fugacidad y la sobrevivencia, lo consciente y lo inconciente, el pasado y el "tiempo-hora". *En síntesis, el modelo de pensamiento que debemos seguir para acceder al tipo de conocimiento que estas imágenes discontinuas y fragmentarias hacen posible no es, como propuso King, el olvido de las diferencias, la generalización ni la abstracción, sino la interpretación de las discontinuidades y los accidentes materiales de las imágenes.* Como ha señalado por su parte Derrida en una entrevista relacionada justamente con el tipo de pensamiento implicado en las artes visuales: "Lo que llamo pensamiento es justo esto: un estar interpretando" (Derrida 2013a, 40). En este sentido, fue el mismo Benjamin quien propuso una arqueología material capaz de dotar de valor epistemológico a estos fragmentos marginales y de comprender que constituyen una cifra fundamental del conocimiento histórico. Tomando estas ideas, podemos señalar entonces que lo que hay en estas imágenes del cine temprano de América Latina no es simplemente un material "anecdótico", sino la exigencia de un conocimiento de un orden distinto al que busca el paradigma genético-causal del historicismo o del positivismo histórico ceñido al ideal del progreso. La arqueología material que Benjamin propone, y que nosotros retomaremos a lo largo de esta tesis, es en sí misma un trabajo de

modo se puede ver que el problema de la interpretación se encuentra en el centro de las cuestiones epistemológicas que Benjamin se planteó tanto en su pensamiento temprano como en el tardío.

[33]Esto clarifica también la idea benjaminiana de "historia materialista", la cual refiere a "un discurso no lineal, integrado por fragmentos que son extraídos del *continuum* de la historia e integrado en una constelación que ilumina el proceso histórico en su totalidad" (2014, 557). En el notable prólogo que Pablo Oyarzún escribió para el texto compilatorio de los fragmentos sobre filosofía de la historia de Benjamin, titulado *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre historia*, el filósofo chileno señala: "[Para Benjamin] el pasado propiamente tal es el pasado trunco, aquel que *no pudo* realizarse en su presente. El pasado que mantiene vigencia aún hoy –en virtud de la continuidad de una tradición dominante– es el modo en que el presente se enseñorea de la historia en la figura de tal continuidad. El proyecto filosófico más general de Benjamin en estas tesis podría ser descrito, en consecuencia, como la introducción de la *discontinuidad* de la historia, a fin de validar la eficacia absolutamente singular del pasado como tal" (32, los énfasis son del autor).

análisis sobre la discontinuidad de las imágenes. La historia misma se juega en una lucha de *interpretaciones*, pero esta última no corresponde a la división jerárquica entre transformación e interpretación[34], sino que, interpretar el pasado es en sí mismo transformarlo y, con ello, se alteran también las condiciones presentes de su legibilidad[35]. Esta cuestión implica además una última materia relevante para nuestra investigación. La *interpretación*, tal como se planea en esta línea benjaminiana, permite realizar la famosa tarea de "pasarle a la historia el cepillo a contrapelo" (Benjamin 2009, 43), lo cual exige un modo de aproximación particular al pasado como un tiempo abierto e inconcluso. El verdadero pasado es el pasado "trunco" que no pudo realizarse en su presente –como señala Oyarzún en su ensayo "Cuatro señas sobre experiencia, historia y facticidad"(2009)–. La figura del pasado inconcluso entonces se vincula con una política de la rememoración. En palabras de Didi-Huberman:

> La novedad radical de esta concepción –y de esta práctica– de la historia, es que ella no parte de los hechos pasados en sí mismos (una ilusión teórica), sino del movimiento que los recuerda y los construye en el saber presente del historiador. No hay historia sin teoría de la memoria (…). Las dificultades esenciales de la ciencia histórica no le vienen solamente del alejamiento del pasado o de las lagunas de la documentación, sino de un *inconsciente del tiempo*, un principio dinámico de la memoria de la cual el historiador debe hacerse a la vez el receptor –el soñador– y el intérprete (Didi-Huberman 2011, 155).

Esta idea de rememoración para Benjamin tiene una función política que se expresa en la tesis XII de sus *Tesis sobre el concepto de historia* (1939), en la cual señala que la acción de la clase oprimida que lucha se nutre "de la imagen de los antepasados esclavizados, y no del ideal de los nietos liberados" (Benjamin 2009, 47). Respecto del horizonte político del problema benjaminiano del conocimiento histórico, Oyarzún ha señalado que lo que le interesa a

[34] Nos referimos aquí a la famosa tesis 11 sobre Feuerbach que escribió Marx en 1945, donde señala que los filósofos no han hecho más que interpretar de diversas formas el mundo, sin embargo de lo que se trata es de transformarlo.

[35] Aquí tampoco resulta pertinente la crítica a la noción de "interpretación" que realiza Susan Sontag en su texto titulado precisamente *Contra la interpretación* (1984), en cuanto que lo que ella critica es una noción vulgar de interpretación sustentada históricamente en la matriz representacional que separa la forma del contenido. En sus palabras: "El hecho es que toda la conciencia y toda la relación occidental sobre el arte han permanecido en los límites trazados por la teoría griega del arte como mímesis o representación. Es debido a esta teoría que el arte en cuanto a tal –por encima y más allá de determinadas obras de arte– llega a ser problemático, a necesitar defensa. Y es la defensa del arte la que engendra la singular concepción según la cual algo, que hemos aprendido a denominar 'forma', está separado de algo que hemos aprendido a denominar 'contenido', y la bienintencionada tendencia que considera esencial el contenido y accesoria la forma" (16). A lo que agrega algunas líneas más adelante: "Naturalmente, no me refiero a la interpretación en el sentido amplio, el sentido que Nietzsche acepta (adecuadamente) cuando dice: 'no hay hechos, sólo interpretaciones' " (17). Para Benjamin tampoco existe un contenido histórico anterior a la interpretación misma, por eso el pasado debe ser comprendido como un tiempo inconcluso y abierto a las disputas por su sentido.

Benjamin en primera línea en estas tesis, es "¿[c]uándo y bajo qué condiciones se hace necesario, imprescindible el conocimiento de la historia?" (Oyarzún 2009, 35). Sin embargo, tal "necesidad" no refiere a lo " 'teóricamente necesario' (como podría ser el caso de la necesidad del conocimiento histórico desde la perspectiva de la integridad o de la consumación sistemática del saber filosófico)" (ibíd.), sino que se trata de una "necesidad" vinculada a lo "apremiante, de lo *urgente*. Lo que ocupa a Benjamin es la necesidad (*Notwendigkeit*) del aprieto (*Not*), en que, por decir así, el tiempo de la historia se hace perceptible como tal, en la síncopa de su latido. Esta 'urgencia' constituye al sujeto del conocimiento histórico como aquel sujeto para el cual conocer la historia (y conocerla históricamente) es cuestión de vida o muerte. Y la 'urgencia' no sólo tiene consecuencias para la determinación de ese sujeto, sino también para la índole del conocimiento mismo" (ibídem). De ahí el carácter político de este conocimiento sobre el cual Oyarzún escribe algunas líneas más adelante:

> En cuanto a lo último, la historia, como ciencia, podría ser descrita como "metodización" del recuerdo. La pregunta benjaminiana va dirigida al interés que gobierna a esa metodización y que se articula en el recuero metodizado. Pero esta pregunta no es, sin más ni más, una cuestión puramente epistemológica; es, principalmente, una pregunta *política*, que preconcibe la historia como un campo conflictual cuya impronta indeleble es la instancia del sufrimiento (ibídem).

La lucha es entonces por el pasado, por la rememoración y la reinterpretación, lo que no implica una relación empática con este como la que establece el historiador historicista; por otro lado, esta lucha también exige una toma de distancia en el plano político respecto de una concepción optimista de la revolución vinculada al "ideal" del futuro[36]. El pasado debe ser comprendido como un tiempo inconcluso, porque de ese modo concierne completamente al presente. Debe seguir abierto en el presente o de lo contrario su imagen no sería más que mero registro[37].

Volviendo finalmente a las imágenes del cine temprano de América Latina que conciernen a este capítulo, podemos decir ahora, con mayor claridad, que si estas han sido rechazadas por su discontinuidad y fragmentariedad, es debido a que se ha buscado en ellas un mero registro del pasado que debe producir continuidades y no han sido comprendidas como fragmentos de memoria que requieren, en lugar de la clasificación archivera, el trabajo de la

[36] Como señala Oyazún: "[E]n el escenario total donde se libra la batalla por el 'concepto de historia', Benjamin tiene a la vista no sólo dos, sino tres adversarios: además del progresismo y el historicismo, está también el fascismo. Y es un hecho absolutamente decisivo que no se pueda encontrar al tercero en el mismo nivel de los otros dos" (36).

[37] Véase, Florencia Abadi, *Conocimiento y redención en la filosofía de Walter Benjamin* (2014), 182.

interpretación materialista sobre sus discontinuidades. Es decir, debemos reconsiderar estos fragmentos y discontinuidades no como si buscáramos simplemente reconstruir la imagen completa del pasado o la *causa* original de los *efectos* presentes, sino como encontrando en ellos una nueva posibilidad para repensar su política, de tal modo que transformen nuestra comprensión actual de ella, desmontando de paso el sistema de concepto esencialistas que ha impedido apreciar su potencialidad.

Al comienzo de este capítulo presentamos la autodeclarada "incompetencia" de Derrida sobre el cine y que nosotros adoptamos también como nuestra disposición ante la materia extensa y amorfa del cine de América Latina. Esto se debe a que asumimos desde el principio la dimensión irrevocable de su destructibilidad, discontinuidad, fragmentación y diseminación de las imágenes que resisten a cualquier pretensión de sometimiento teórico y clasificatorio. Su condición siempre *incontrolable,* como dice Didi-Huberman, que los autores del cine del continente han atisbado, pero a la vez han preferido ignorar y desechar al ámbito de lo anecdótico en pos de la autorización de sus campos de estudios. Este es para nosotros el punto de partida para proponer una noción distinta de política del cine, que llamaremos *política del anonimato*. En este sentido, pensamos que existe una experiencia política del cine de Latinoamérica que no radica en una comprensión de las imágenes como representación o reposición suplementaria de una presencia plena anterior, de una realidad esencial ni tampoco, como veremos en el siguiente capítulo, de un sujeto identitario. Este desplazamiento, pensamos también, implica consecuencias políticas relevantes sobre la comprensión del cine de América Latina muy diferentes de aquellas que se han pensado durante el siglo pasado como la *politización* de su medio, a partir del poder de comunicación de mensajes pedagógicos y de la representación de los sujetos sociales y las identidades. Pensamos que existe un "algo" que se sustrae a la presencia y a su representación plena, pero que sin embargo guarda una relación problemática con lo que se instituye al interior del orden jerárquico de lo visible. En este sentido, el cine ha jugado un papel importante en la articulación política de lo perceptible y lo imperceptible en el continente, que afecta completamente la lógica de la representación en su doble sentido, estético y político. Algo que se asocia con lo que Jacques Rancière ha llamado un "fuera de cuenta" y que Maurice Blanchot ha señalado como lo "sin nominación" (Blanchot 2002, 236). Jacques Derrida lo describe del siguiente modo: "Se trata aquí de un singular principio de resistencia a lo político tal y como se determina desde Platón (…). 'Algo' resiste ahí por sí solo, sin que se deba organizar una resistencia con partidos políticos. Ello resiste a la politización pero, como toda resistencia a una politización, también es (…) un desplazamiento de lo político" (Derrida 2013c, 77).

Esta cuestión solo se hace comprensible como un problema atingente al campo del cine de América Latina si tomamos el desvío que hemos propuesto, es decir, si entendemos la imagen cinematográfica a partir de las condiciones materiales en las que hemos insistido y, a la vez, pensamos su materialidad por fuera del gobierno de la representación y la economía comunicativa, asumiendo lo que Didi-Huberman ha llamado "lo *incontrolable* de todo lo que implica la palabra 'imagen' ". Pero antes de ingresar de lleno a la reflexión sobre esta política *anónima* y, por ahora, sin forma de la que estamos hablando, será necesario en el próximo capítulo de esta primera parte demostrar que los conceptos clave del discurso sobre la *politización del cine* y su relación con el identitarismo, no emergieron realmente a partir de un impulso vanguardista del los autores militantes del cine, sino que vienen operando desde el siglo XIX mediante la configuración del pensamiento latinoamericanista finisecular. Sin embargo, sobre la base de estas nociones –lo propio, la autenticidad, el origen y la identidad– los cineastas militantes produjeron un discurso sobre la *politización* del cine que rechazó toda política que no pudiera ser plegada a sus programas y a los modos de representación que estos exigían; produjeron, con ello, un marco restrictivo y limitado sobre la comprensión de la política del cine. Luego, en la segunda parte de esta tesis (titulada "Cine/poder y cine/política"), propondremos una distinción fundamental entre los conceptos de *política* y *poder*, con el fin de argumentar que la relación establecida entre cine y poder es *heterogénea* a lo que podemos comprender por cine y política, en la cual se inscribe el débil trazado de la política del anonimato. De este modo, abriremos el paso hacia la parte final de la investigación, en la cual tendremos que desentrañar en profundidad nuestra propuesta de una *política del anonimato en el cine de América Latina* y clarificar los rasgos específicos que la caracterizan.

2 Capítulo 2: Cine e identidad en América Latina

En esta sección abordaremos la relación problemática entre política e identidad en el cine militante de América Latina. El discurso sobre la *politización del cine* entre las décadas del sesenta y el setenta no puede ser comprendido plenamente sin una reflexión detallada de la determinación identitaria de las prácticas y discursos del cine politizado. Por este motivo, en las siguiente páginas realizaremos una lectura detalladas de los escritos estéticos y políticos sobre cine redactados por los propios cineastas militantes durante los años sesenta y setenta del siglo XX. Momento que ha sido ampliamente reconocido como el periodo de emergencia de la verdadera autoconciencia política del cine del continente.

Uno de los efectos principales de la Revolución cubana sobre el cine militante de América Latina fue la adopción de un discurso latinoamericanista. Esta tradición de pensamiento, que anuda estética y política bajo una fuerte noción de identidad, no se inauguró con la politización del cine de los años sesenta y setenta, sino que tiene su momento de emergencia hacia fines del siglo XIX. Los intelectuales finiseculares produjeron el ordenamiento textual y conceptual sobre "lo latinoamericano" y, a partir de esa misma operación, inauguraron un lugar de enunciación política y estética de bases fuertemente esencialistas. El latinoamericanismo, desde su momento inaugural, surgió como una respuesta contra la amenaza real del intervencionismo neocolonial, particularmente estadounidense, y también funcionó como un distanciamiento radical respecto del pensamiento positivista precedente dominado por el ideal de la modernización que escindía el mundo latinoamericano entre la *civilización* y la *barbarie*. Sin embargo, la determinación ontológica del "ser" latinoamericano mantuvo una voluntad conservadora en lo estético y una necesidad de gobierno sobre la irreductible heterogeneidad social, lingüística y cultural del continente. Esta doble dimensión del identitarismo, que recorre una arteria importante del pensamiento en América Latina, debe ser considerada detalladamente cuando nos preguntemos por el latinoamericanismo del cine militante de la segunda mitad del siglo XX, así como las operaciones de saber-poder mediante las cuales esta tradición produjo su dominio histórico a partir del siglo XIX hasta llegar a definir completamente la politización de la técnica cinematográfica.

Para la década del sesenta –en la cual podemos localizar la emergencia de la politización del cine–, esta corriente de pensamiento identitaria, ya había logrado un dominio hegemónico sobre el modo de comprensión de la política en el continente. Por ello, la politización del cine resultó también determinada por las categorías fundamentales de esta tradición (lo propio/lo

impropio; la identidad/la diferencia; lo auténtico/la copia). Por este motivo, para llevar a cabo nuestro análisis del identitarismo del cine no nos limitaremos a una historiografía de las ideas que nos muestre la coherencia y el desarrollo argumentativo de este pensamiento hasta llegar al campo del cine, ni tampoco referiremos simplemente a una sociología del arte que nos lleve a comprender los *habitus* visuales de los cineastas al momento de tematizar la idea de América Latina en sus filmes militantes, sino que emprenderemos un análisis conceptual que se haga cargo de la categorías filosóficas implicadas en las principales formulaciones y fundamentaciones de esta problemática relación entre cine, política e identidad.

Para ello nos adentraremos en una serie de ensayos, entrevistas y manifiestos, donde podremos ver que estos cineastas al momento de problematizar las directrices políticas de su cine tenían en mente un aparato teórico altamente complejo. En este sentido, un concepto filosófico clave que deberemos examinar en extenso –debido a su recurrencia en los escritos teóricos de los cineastas militantes– es el de "dialéctica". Esta noción, debe ser analizada con gran detención, no solo porque la relevancia del hegelianismo es indiscutible en el ámbito intelectual latinoamericano a lo largo del siglo XX (véase, Santos Herceg 2010) , sino porque también, en un sentido más específico, este concepto se refiere a un programa de trabajo que define tanto la forma interna del cine politizado como a su inscripción histórica al interior del *telos* de la liberación, en el caso de los cineastas militantes.

Finalmente, nuestro argumento buscará demostrar que al vincular la política del cine con la tradición identitaria del latinoamericanismo el resultado fue una comprensión estrecha de las potencialidades políticas del cine en el continente, ya que mediante las exigencias que imponía esta conjunción entre cine e identidad quedaron fuera de valoración un gran número de obras que fueron rechazadas a priori como una "melodramática y comercial prehistoria" (King 1994, 15)[38] del cine. Por lo tanto, la relación entre el cine militante y el latinoamericanismo produjo un campo restringido de comprensión de la política que dejó fuera de visibilidad todo aquello que no se subsumiera bajo las ideas esencialistas de lo propio, lo auténtico y la identidad. Resulta paradójico que una técnica como el cine que en su misma estructura reproductiva destruye toda posibilidad de vínculo entre la obra de arte y las nociones de origen y de unicidad (Benjamin 2015), resultara finalmente restringida a un discurso para el cual las categorías de la esencia y el origen son irrenunciables.

[38] Tanto John King, en el libro mencionado, como Antonio Paranaguá en su libro *Cine documental en América Latina* critican la hegemonía del cine de los años sesenta y setenta que ha concentrado la atención de los autores que buscan pensar la política del cine, pero ninguno de ellos emprende la tarea de descifrar de qué manera se instituyó ese dominio ni cuáles son las bases conceptuales y filosóficas que lo sostienen. En el presente capítulo nos dedicaremos a ambas tareas pendientes.

2.1 Dialéctica del cine

La "identidad" fue un concepto normativo utilizado por los cineastas militantes para definir el valor estético-político de las obras. Bajo este concepto convergieron los discursos legitimadores de la historiografía, la filosofía y también los discursos de los propios cineastas militantes latinoamericanos. En este sentido, estos autores además de ser muchas veces productores, distribuidores, directores de sus obras, fueron también avezados teóricos que escribieron cuantiosos textos donde podemos encontrar sus teorías generales del cine, sus discusiones sobre política, las fundamentaciones de sus obras y los fines que estas perseguían.

En los escritos de estos cineastas, el concepto de "identidad" determina la tendencia "correcta" del cine militante y se encuentra generalmente asociado a un programa de trabajo definido por la idea de "dialéctica". Este concepto de "dialéctica" reviste un interés particular para nuestro estudio, ya que tuvo un importante rol metodológico e instrumental al interior del pensamiento de la politización del cine. Por ahora podemos adelantar, de modo muy sintético, que su función principal en las teorizaciones de los cineastas fue la de vincular, al interior de una misma teleología, elementos que tienden a la dispersión o al rechazo. En el plano histórico, por ejemplo, el discurso sobre la "superación dialéctica" de las viejas formas coloniales sirvió para producir el efecto de coherencia y continuidad total entre los proyectos de la vanguardia estética y la vanguardia política. Y en el plano de la teoría sobre la forma interna del cine, la "dialéctica" permitió articular una lógica causal que suponía que el modo de producción de la obra tendría un efecto determinable *a priori* sobre la "conciencia de sí" del espectador. A continuación expondremos estas dos dimensiones o funciones de la dialéctica del cine y su relación con el problema de la identidad[39].

[39] José Santos Herceg, en su artículo "Huellas de Hegel en el pensamiento latinoamericano. Sobre la concepción de filosofía", nos muestra que en el caso de América Latina los grandes conceptos y sistemas filosóficos europeos adquieren "un carácter instrumental" (46), esto quiere decir que "[s]e ve en ella una herramienta para buscar soluciones a los problemas concretos del continente" (46), a lo que agrega que "[d]e entre el enorme caudal acumulado durante la historia de la filosofía se eligen aquellas herramientas que mejor sirven para enfrentar los problemas que se tengan. El filósofo latinoamericano echa mano de determinados conceptos, categorías, algunos argumentos, para 'aplicarlos' en la solución de aquellos asuntos que le interesa resolver" (46). Con los cineastas militantes de América Latina sucedió algo similar con respecto de los conceptos heredados de los discursos filosóficos europeos que, en este caso, se puede verificar en el uso instrumental que se le dio al concepto de "dialéctica". Por lo tanto, nuestra labor consistirá en desentrañar la manera en que la "dialéctica" fue utilizada al interior del discurso teórico de los cineastas militantes, para demostrar que el uso del concepto responde a funciones teóricas y políticas muy precisas. Nuestro examen no consistirá entonces en verificar el uso "adecuado" o "inadecuado" del concepto según el dictamen de un saber experto sobre el corpus filosófico hegeliano, sino

2.1.a. Vanguardia estética y vanguardia política

Es bien sabido que en los contextos revolucionarios y posrevolucionarios los proyectos de las vanguardias estéticas y las vanguardias políticas muy pocas veces coincidieron y que, más bien, tendieron a los conflictos y a la ruptura entre sí[40]. La Revolución Cubana fue el caso paradigmático que los cineastas militantes del resto del continente tomaron como modelo para su politización. John King señala que durante los primeros años la Revolución cubana parecía ofrecer una gran oportunidad para la liberación cultural, y en este ambiente de efervescencia el cine fue percibido como parte importante del proceso debido a su rol activo en la lucha revolucionaria, pero a medida que las directrices de las políticas culturales del nuevo régimen estatal se fueron definiendo y se hicieron cada vez más inflexibles las crisis se agudizaron. Un grupo importante de artistas e intelectuales fueron sancionados, incluidos varios que habían cumplido un papel importante en la revolución, no solo con la censura de su obras, sino con encarcelamientos y en algunos casos con el exilio[41].

---

rescatar y dilucidar las funciones instrumentales específicas de esta idea en el caso particular de los cineastas militantes latinoamericanos.

[40] Para poner un ejemplo significativo de este fenómeno podemos recurrir al libro de Boris Groys *Obra de arte total Stalin* (2008), que presenta el proceso de desintegración y fracaso de las vanguardias estéticas rusas después de la Revolución de Octubre de 1917, debido principalmente a su relación conflictiva con la vanguardia política: "[E]n los primeros años del poder soviético la vanguardia no sólo intentó realizar políticamente en la práctica sus proyectos artísticos, sino que también formó un tipo específico de discurso artístico-político en el que cada decisión respecto a la construcción estética de la obra artística se valora como una decisión política, y, viceversa, cada decisión política se valoraba partiendo de sus consecuencias estéticas. Por lo demás, más tarde fue precisamente la evolución de este tipo de discurso que llegó a dominar en el país, la que condujo a la muerte de la propia vanguardia" (59). Entonces, en este ámbito de relaciones entre vanguardia estética y vanguardia política las diferencias no tardaron en manifestarse. Por un lado, los artistas de vanguardia se veían a sí mismos como muy superiores intelectualmente a los bolcheviques. Estos últimos fueron percibidos por la vanguardia estética como "una indispensable etapa de transición" (61). Por su parte, los líderes del partido educados en ideas artísticas tradicionales tenían "una actitud más que escéptica hacia el nuevo arte de vanguardia" (61) y a esas alturas ya miraban con desconfianza la voluntad de "dictadura artística, que espantaba a los representantes de otras corrientes que les eran más afines estéticamente" (61). Por último, con la estabilización del partido soviético y la llegada del estalinismo el proyecto de transformación y producción del nuevo mundo quedó monopolizado por el Estado y los proyectos constructivos y productivos de la vanguardia estética fueron suprimidos o, más bien, completamente subsumidos por el poder político. Para nuestro argumento la relación entre ambas revoluciones (Revolución cubana y Revolución rusa) no es casual, ya que la influencia del cine del bloque soviético jugó un rol importante en la cuba posrevolucionaria.

[41] Relata John King: "El choque entre las vanguardias políticas y artísticas fue tal vez inevitable cuando la Revolución comenzó a definir sus términos: el sueño de fusionarlas había sido siempre una de las utopías del siglo XX, y era optimista pensar que Cuba podía resolver los dilemas de manera satisfactoria. En el sector del cine los problemas comenzaron con *PM,* un cortometraje realizado por Sabá Cabrera Infante (hermano del novelista Guillermo Cabrera Infante, editor por ese entonces de la sección cultual del periódico *Lunes de Revolución*) *y* Orlando Jiménez, en el estilo del cine independiente. De acuerdo con fuentes de segunda mano [en aquel momento en que King escribe su libro el filme *PM* seguía desaparecido después de su censura en el año 1961. Analizaremos esta obra en detalle en el capítulo cinco] la película muestra grupos de gente vagando, bebiendo y hablando en el

En el caso particular del cine, la política cultural revolucionaria cubana fue muy activa. El Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) fue fundado en marzo de 1959, a pocos meses del triunfo de la revolución. El cineasta militante Alfredo Guevara asumió el cargo de Director de esta institución y estuvo a su mando durante los próximos treinta años. Guevara escribió en uno de los primeros textos posteriores a la revolución en 1963, lo siguiente sobre este momento fundacional del ICAIC, en oposición a las condiciones precedentes bajo la dictadura de Fulgencio Batista: "En ella [la dictadura de Batista] se movían larvalmente pequeños personajes a precio fijo, no demasiado elevado, reptiles de alquiler que entregaban los llamados noticieros 'cinematográficos' al mejor postor. Este era siempre el gobierno de turno, y lo fue con creces la sangrienta dictadura de Batista y con ella la embajada de la gran satrapía continental, el imperialismo norteamericano"(Guevara 1988f, 20). Alfredo Guevara nos cuenta que fue en 1959 cuando Fidel Castro decidió "crear un movimiento cinematográfico" (ibíd.) y dotarlo de los implementos necesarios:

> Fidel encargó personalmente estudiar las posibilidades de crear un movimiento cinematográfico y dotarlo de sus instrumentos de trabajo, organizativa y materialmente, el proyecto de ley enviado al Consejo de Ministros quedó redactado sobre bases muy amplias y también precisas. El primer "por cuanto" fijó con toda claridad los objetos y carácter de este empeño. Una frase vino a resumirlos: *el cine es un arte.* Este simple enunciado pretendía servir de catalizador, establecer una fundamental cuestión de principios, operar como advertencia y armarnos para el combate (ibíd., 21).

En esta cita Guevara se refiere al decreto de ley Nº 169 con el que se fundó el ICAIC y a partir del cual también se decretó jurídicamente que "el cine es un arte"[42]. En este sentido, si

malecón, y fue televisada en un programa organizado por *Lunes.* El ICAIC no permitió su exhibición en los teatros sobre la base de que mostraba imágenes contrarias a los ideales de la Revolución (…). Pero la disputa creció en intensidad y posteriormente condujo a la intervención de Fidel Castro, quien se entrevistó con los protagonistas en la Biblioteca Nacional en junio de 1961 y promulgó su veredicto en su famoso discurso: 'Palabras a los intelectuales'. Este planteamiento sentaría las directrices para la siguiente década". (216-217). Otro caso paradigmático es la censura y el encarcelamiento del cineasta Nicolás Guillén Landrián. Ernesto Livon-Grosman señala lo siguiente sobre el caso de este notable autor: "Una de las paradojas de la obra de Nicolasita está justamente en este doble estándar según el cual lo que era bueno para los directores extranjeros, todos ellos simpatizantes de la revolución, no es lo suficientemente bueno como para que un cineasta cubano pueda evitar la censura que habría de durar cuatro décadas. La difícil recepción que experimentaran sus películas dentro del marco de las instituciones culturales cubanas son a mi manera de ver la consecuencia de la concepción instrumentalista y normativa que la revolución tenia de la relación entre arte y política en un momento en que el establishment estaba definiendo su propia versión del realismo socialista. Los censores que lograron prohibir sus películas nunca lograron articular las razones de su incomodidad pero es posible imaginar que se debió a la combinación de cierta concepción programática del arte y la desconexión respecto de otros discursos y practicas políticas sobre el cine que ya circulaban fuera de Cuba". (Livon-Grosman 2013).

[42] Así rezan los primeros párrafos de este decreto:
"Por cuanto: el cine es un arte.

bien el cine militante cubano tuvo la característica única en el continente de haber nacido junto con la revolución, al mismo tiempo debemos reconocer los marcos institucionales y las determinaciones teóricas que vinieron a regir el destino de su producción bajo directrices "amplias" y "precisas" por parte del nuevo poder estatal. El cine era comprendido como un arte solo en la medida en que tenía un valor funcional para los planes del nuevo Estado revolucionario, y esto, a su vez, significaba que era aceptado como un arte legítimo en tanto que cumplía también el papel de un arma para la revolución. Y, como queda estipulado en este decreto de ley, el campo de batalla de esta arma era la esfera de la *conciencia*. En este punto, el cine cubano pasó a tener un rol funcional y limitado por el poder político estatal. Pero en segundo lugar, esta cita implica también que es el cineasta mismo quien acepta ser subsumido en una nueva función al mando de la vanguardia política. El propio Alfredo Guevara pasó de ser un cineasta militante que colaboró con la revolución a ser un funcionario de la institución estatal del ICAIC, en cuyas tareas se contaban no solo la de administrar las nuevas condiciones y recursos para la producción, distribución y exhibición del cine, sino también implícitamente la labor de censor. Esta figura de artista-funcionario guardaba bastante similitud con lo que expone Boris Groys respecto de la función del arte de vanguardia en el nuevo aparato estatal en el caso ruso: "[S]u capitulación ante la exigencia del papel conductor del Partido, de modo que, en realidad, el papel del artista constructor de la vida se ve reducido a la función de 'ornamentador', de diseñador de una realidad creada por algún otro" (Groys 2008, 69). Así escribió Alfredo Guevara en los párrafos finales del ensayo que ya mencionamos antes: "[C]uando se tiene como dirigente a un Fidel no hay modo de hacer nuestra tarea ceñidos al viejo molde de otras generaciones repitiendo hasta el infinito experiencias limitadas" (Guevara 1988f, 26-27). En otro ensayo posterior, titulado "Reflexiones en torno a una experiencia cinematográfica I", publicado a diez años de la revolución en 1969, Guevara es aún más tajante respecto de la necesaria continuidad que debía existir entre vanguardia estética y vanguardia política: "Es en este sentido –señala Guevara– en el que nos atrevemos a afirmar la correspondencia necesaria entre las vanguardias políticas (…) y las vanguardias artísticas, que tendrán que reconocerse y entremezclarse, pues no son diversa materia social, diversa fuerza revolucionaria" (Guevara 1988a, 33). Ahora bien, esta relación entre vanguardias no implica una igualdad, sino una jerarquía de la vanguardia política sobre la estética:

Por cuanto: el cine constituye por virtud de sus características un instrumento de opinión y formación de la conciencia individual y colectiva y puede contribuir a hacer más profundo y diáfano el espíritu revolucionario y a sostener su aliento creador" (LEY 169). Como veremos algunas líneas más adelante la relación entre cine y conciencia que aquí se menciona se transformó en un problema teórico de primer orden para los cineastas revolucionarios.

> La forma más compleja y seria, la más alta del trabajo intelectual, será de este modo la tarea y la naturaleza misma de las vanguardias políticas, *de la vanguardia revolucionaria,* en la que la teoría y la práctica se desarrollan y entrelazan como una sola textura. Nada más natural entonces que los creadores que realizan sus vidas en el terreno del arte busquen y respeten, *en la vanguardia revolucionaria,* la cabeza visible y el brazo actuante *de la cultura de vanguardia* (ibíd.).

En el discurso de Guevara, debemos comprender la continuidad entre ambos proyectos de vanguardia sobre la base de una filosofía de la historia que en su despliegue lineal asimila las contradicciones contingentes al interior de una teleología mayor, la cual nos lleva de una época a otra, de la tradición a la modernidad, o del colonialismo a la liberación. Como señala el autor, en este sentido: "La cultura artística encuentra en ese periodo una doble situación, igualmente riesgosa, que la lleva de la tradición a la modernidad"(ibídem). La operación conceptual de Guevara para proyectar una idea de continuidad necesaria entre vanguardia estética y vanguardia política fue integrar ambos movimientos en la misma idea de "superación dialéctica" de la tradición que corresponde a los "restos de formaciones culturales que definían los rasgos de la nación oprimida en el periodo de la colonización o durante los procesos neocoloniales" (ibíd., 33-34). Y es a través del combate común, que se gestan las nuevas formas de la cultura que, a su vez, "corresponde no solo a la vida real, sino que es *la única y auténtica ruptura* con la condición colonial" (ibíd., 33). *Así, la idea de "superación dialéctica" produce un efecto de continuidad histórica entre ambos movimientos de vanguardia, los cuales, como hemos expuesto más arriba, tendieron en realidad hacia la ruptura y el rechazo.* Por el contrario, Alfredo Guevara afirma: "De ahí que establecer una estrategia política no conlleve limitaciones artísticas de ningún tipo, y sí la exigencia revolucionaria de revalorizaciones fortalecedoras, precisamente para lograr con mayor firmeza, y por lo tanto con más largo alcance, el salto revolucionario e históricamente *irrenunciable* que supone la superación dialéctica de todo el pasado" (ibíd., 34). Todo aquello que no pudiera ser subsumido por este movimiento era considerado política y artísticamente contrarrevolucionario. *Pero además la "superación dialéctica" supuso la recuperación de algo más auténtico, una identidad señera, suprimida bajo los dispositivos culturales del colonialismo*[43]. En este sentido, todo el discurso de la politización del cine en América Latina no funcionaría sin una reinscripción de su

[43] Veremos más adelante en la sección titulada "Genealogía del latinoamericanismo" que este movimiento hacia una esencia fundamental oculta bajo la forma colonial ya operaba con plena vigencia en el discurso identitario del latinoamericanismo de fines del siglo XIX, que veía en la ruptura de las independencias de las jóvenes naciones latinoamericanas un potencial liberador de la esencia del "ser" latinoamericano de índole muy similar a la que se comprendió posteriormente en el discurso del cine militante.

teleología en el discurso identitario que inauguró esa idea de *autenticidad* y de *identidad* a partir del siglo XIX[44]. Por lo tanto, esta idea de "superación dialéctica" de las formas coloniales no implicaba simplemente un corte radical o una sustitución de todo pasado por algo completamente nuevo. En este sentido, la "superación dialéctica" de la forma tradicional o colonial suponía también la restauración de una autenticidad que había quedado suprimida tras siglos de imposición de cultura colonial y neocolonial. Se pregunta Guevara: "¿a qué autenticidad hacemos referencia, a qué nueva situación, a qué apertura de posibilidades?" (Guevara 1988b, 38). Y responde: "[R]escatar la autonomía y autenticidad del espectador individual, y del público en su conjunto, contribuir a devolver la conciencia de sí tenía que ser, por eso, la primera tarea que se impusiera un movimiento cinematográfico de intención revolucionaria" (Guevara 1988b, 39). En este sentido, también se trataba de "cumplir así, para nuestra cultura, con un deber *político*, contribuyendo a recuperar, afirmar, conservar y expresar creativamente rasgos señeros de nuestra identidad, haciéndolos al mismo tiempo –estallar desde adentro para provocar dialécticamente su propia superación" (Guevara 1988c, 133). La "conciencia de sí" del espectador queda vinculada a la "autenticidad" y el "deber *político*" con la "identidad". Este tipo de anudamiento de las tareas políticas con categorías esencialistas es el tejido conceptual que redujo la política del cine a mecanismos cerrados y programáticos que debían ser perseguidos sin desviaciones.

2.1.b. Colonización de la conciencia y conciencia de sí

Entonces, un segundo nivel en el cual el concepto de "dialéctica" tuvo un rol determinante fue en el ámbito de la estructura interna de la obra cinematográfica y su relación con el problema de la conciencia del espectador. Esto quiere decir que los cineastas militantes propusieron que frente a la forma simplista del cine comercial capitalista, que arrastraba al espectador hacia la ignorancia y a la debilidad, la forma del cine debía ser "dialéctica" para restaurar la "conciencia de sí". En oposición a las tesis filosóficas que han pensado el potencial político del cine a partir de su capacidad de dispersión, los cineastas militantes latinoamericanos comprendieron la dialéctica del cine sobre la base de su poder para restituir la unidad de la conciencia del sujeto y con ella su identidad [45].

[44] Este tema será desarrollado en la parte titulada "Genealogía del latinoamericanismo" de este mismo capítulo de la tesis.

[45] A esto nos referíamos más arriba cuando señalamos que la "dialéctica" tuvo para el cine militante la función de poner unidad en aquellos lugares que tienden a la ruptura o a la dispersión. En primer lugar, como acabamos de presentar en los párrafos anteriores, al contrario de la concepción de la fuerza experimental de las vanguardias

En un ensayo del mismo año 1969, titulado "Reflexiones en torno a una experiencia cinematográfica II", Alfredo Guevara se concentró en presentar la fuerza revolucionaria del cine contra la estructura de la cultura y las formas del arte neocolonial. Su escrito se abre con una sección titulada "El cine cubano: instrumento de descolonización", que describe la manera en que se articula el dispositivo ideológico neocolonial, no solo mediante la implantación de los medios culturales extranjeros, sino también con la colaboración de intelectuales locales que contribuyeron en este proceso de colonización de la conciencia:

> Los más importantes periódicos y revistas semanales y especializadas, las editoriales y con ellas el libro de bolsillo, las plantas de radio y televisión, y hasta la escuela, pasaron a manos norteamericanas o quedaron marcados por su influencia (…). Una indiscriminada masa de información banal o deformadora se encargaba de aplastar toda posibilidad de autonomía intelectual. Y este proceso, según crecía y se hacía más absorbente, afinaba sus medios, y los desarrollaba. No pocos intelectuales –y principalmente escritores, inclusive algunos supuestamente –revolucionarios– fueron reclutados para este embrutecedor oficio, y contribuyeron por ceguera o por lucro a profundizar la colonización en el terreno de la conciencia (Guevara 1988b, 37-38).

Dentro de estos dispositivos de colonización de la conciencia, se le asignó un rol principal al cine norteamericano. Señala Guevara que los medios a partir de los cuales se efectúa este sometimiento, como los comics, las telenovelas televisadas y radiales, no son problemáticos solo por su temáticas, sino también y más específicamente por su *estructura* de "lenguaje simplificador" (ibíd.,38), y enfatiza que, "esta es aún hoy, en gran medida, la tarea que realiza buena parte de la producción cinematográfica norteamericana" (ibídem). Las consecuencias sobre los espectadores colonizados eran evidentes para los cineastas militantes: "[C]onduce a un estado **de alienación cultural absoluta, a la ruptura, inclusive patológica, con la realidad,** y en consecuencia a una **indefensión** que individual y socialmente se traduce en un mayor o menor grado de rendición" (ibíd., 39. Énfasis nuestro).

Esta comprensión de la dialéctica del cine, entre la forma de la obra y la liberación o la dominación de la consciencia de los espectadores, no se limitó al discurso de Guevara y a la Revolución cubana, sino que fue prontamente generalizada en las teorías de la politización del cine en el resto de América Latina. En este sentido, uno de los grupos de cine militante que

estéticas como una ruptura con las determinaciones impuestas por la vanguardia política, Alfredo Guevara produjo el efecto teórico de continuidad entre ellas por medio de la idea de "superación dialéctica" de las viejas estructuras y la restauración de una identidad originaria. Y en segundo lugar, como veremos a continuación, en relación con las formas del cine que poseen un potencial de dispersión sobre la unidad de la conciencia del sujeto, los cineastas militantes latinoamericanos vieron, por el contrario, en la forma "dialéctica" del cine el poder de restituir la unidad de un sujeto disperso y debilitado por la ideología colonial.

asumió con mayor determinación las directrices emanadas de la Revolución cubana para la vanguardia estética fue el Grupo Cine y Liberación, compuesto por los cineastas argentinos Octavio Getino y Fernando Solanas. En su influyente manifiesto titulado "Hacia un tercer cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo" (Getino y Solanas 1988, 23), estos autores también hicieron hincapié en el problema de la colonización de la conciencia y, como en el caso de Guevara, señalaron la doble amenaza, por un lado, externa del cine capitalista norteamericano y, por otro, interna en los intelectuales coloniales locales[46]. Según su argumento, la debilidad de los artistas e intelectuales latinoamericanos, y particularmente argentinos, radicaba en su falta de consciencia acerca de la lucha entre dos concepciones de cultura correspondiente a dos clases enfrentadas: "Cultura, arte, cine, corresponden siempre a los intereses de clases en conflicto. En la situación neocolonial compiten dos concepciones de la cultura, del arte, de la ciencia, del cine: la dominante y la nacional" (ibíd., 25). Esta dualidad solo podría ser superada para alcanzar una "categoría única y universal cuando los mejores valores del hombre pasen de la prescripción a la hegemonía" (ibídem, 25). Hasta entonces, afirman Getino y Solanas, "existe una cultura nuestra y una cultura de ellos" (ibídem, 25). El cine revolucionario debía producir una "cultura de y para nosotros" (ibídem, 25). En la retórica de estos cineastas se expresa claramente el modo en que el discurso de la lucha por la conciencia estaba montado sobre un trasfondo identitario. En este sentido, como veremos más adelante, la enunciación de un "nosotros" fue una de las armas retóricas más poderosas del latinoamericanismo[47].

Frente a la efectividad del dispositivo colonizador de la consciencia[48], la respuesta de Getino y Solanas fue la propuesta de un tipo particular de cine de descolonización, que debía transformar la estructura del cine y, al mismo tiempo, producir un tipo superior de espectador, el "hombre nuevo". El así llamado "tercer cine" fue concebido como una superación y síntesis del "primer" y "segundo cine" colonial. El "primer" y el "segundo cine" son obras estructuralmente realizadas para el "hombre viejo", aquel que "del mismo modo que no es dueño de la tierra que pisa" tampoco es dueño "de las ideas que lo envuelven" (ibíd., 27). El "primer cine" es aquel que corresponde a "la expansión del imperialismo yanqui y al modelo

[46] Esta doble amenaza ya es legible en el pensamiento político del latinoamericanismo decimonónico. En Martí se expresa en las figuras del "tigre de afuera" y el "tigre de adentro".
[47] En el texto de Idelber Avelar "Hacia una genealogía del latinoamericanismo", al que haremos extensa referencia más adelante, el "nosotros" aparece como una estrategia retórica clave del latinoamericanismo a partir de su surgimiento a fines del siglo XIX.
[48] "Los *mass communications* tienden a complementar la destrucción de una conciencia nacional y de una subjetividad colectiva en vías de esclarecimiento, destrucción que se inicia apenas el niño accede a las formas de información, enseñanza y cultura dominante" (Getino y Solanas 1988, 28).

de cine que aquel, dueño de la industria y de los mercados, impondría: el cine americano" (ibíd., 30). En este sentido, señalan Getino y Solanas: "El cine hoy dominante en nuestros países, construidos de infraestructuras y superestructuras dependientes, causas de todo subdesarrollo, no puede ser otra cosa que un cine dependiente, y en consecuencia, un cine alineado y subdesarrollado" (ibíd., 30). La inserción del cine argentino en los modelos del "cine [norte] americano" condujo a la adopción pasiva de ciertas "formas de aquella ideología" que dio como resultado "esa concepción de la relación obra-espectador, y no otra" (ibídem). El "segundo cine", señala un progreso respecto del "primer cine" en tanto "reivindicación de la libertad del autor para expresarse de manera no estandarizada" (ibíd., 32). En este cine se avizora una tentativa de descolonización, pero no una realización de la tarea revolucionaria. Por ello, las limitaciones del "segundo cine" resultaron evidentes para Getino y Solanas. Por un lado, éste comenzó a generar su propio sistema de distribución y modos de exhibición, incluso sus propios ideólogos y críticos, pero, por otro lado, también produjo una ambición que para estos cineastas militantes resultaba equivocada, a saber, una "tentativa reformista" (ibídem) que aspiraba a una estructura paralela que compitiera con el cine imperialista, con la finalidad de dominar la "gran fortaleza" (ibídem) del cine. Esta tentativa, aclaran Getino y Solanas, es una típica manifestación del desarrollismo e implicó que los cineastas del "segundo cine" quedaran capturados dentro del sistema dominante: "Así ha nacido un cine abiertamente institucionalizado o presuntamente independiente, que el sistema necesita para decorar de 'amplitud democrática' sus manifestaciones culturales" (ibídem). Llegamos de este modo al "tercer cine": "¿Qué otra posibilidad de desarrollo existe para aquella tentativa del 'segundo cine' que no sea la de acometer, sin dejar de aprovechar todos los resquicios que aún ofrezcan en sistemas, una obra cada vez más indigerible para las clases dominantes, cada vez más explícitamente elaboradas para combatirlas?", es decir, "¿[q]ué otra alternativa que el salto a un tercer cine, síntesis de las mejores experiencias dejadas por el segundo cine?" (ibíd., 33). El tercer cine, según estos autores, no buscaba construir una estructura paralela al sistema dominante para mejorar de modo reformista las condiciones existentes, sino que quería ser parte de la toma total del poder político. Al "tercer cine": "No le importa ya la conquista de la 'fortaleza del cine', porque sabe, tal conquista no ocurrirá en tanto el poder político no haya cambiado revolucionariamente de manos" (ibíd., 34). Así escriben Getino y Solanas: "Hago la revolución, por tanto existo (…). El cine de la revolución es simultáneamente un cine de destrucción y de construcción. Destrucción de la imagen que el neocolonialismo ha hecho de sí mismo y de nosotros. Construcción de una realidad palpitante y viva, rescate de la verdad en cualquiera de sus expresiones" (ibíd., 36). Para los autores del Grupo Cine y Liberación "no

basta interpretar el mundo, ahora se trata de transformarlo" (ibíd., 37). La idea del "tercer cine" implicaba la superación de las formas precedentes del "primer" y "segundo cine", pero también exigía la producción de una nueva categoría de espectador:

> El hombre del tercer cine (…) opone, ante todo, al cine industrial, un cine artesanal; al cine de individuos, un cine de masas; al cine de autor, un cine de grupos operativos; al cine de desinformación neocolonial, un cine de información; a un cine de evasión, un cine que rescate la verdad; a un cine pasivo, un cine de agresión; a un cine institucionalizado, un cine de guerrillas; a un cine espectáculo, un cine de acto, un cine acción; a un cine de destrucción, un cine simultáneamente de destrucción y de construcción; a un cine hecho para el hombre viejo, para ellos, un cine a la medida del hombre nuevo: la posibilidad que somos cada uno de nosotros (ibíd., 48).

La producción de esta nueva categoría de espectador, el "hombre nuevo", requería que la estructura del cine fuera "dialéctica". En este sentido, una entrevista posterior del año 1976, donde le preguntaron a Solanas sobre la estructura de composición de su famosa película *La hora de los hornos* (1968), su respuesta hizo completamente evidente la matriz hegeliana de su pensamiento del cine. La película en sus tres partes está pensada como un desarrollo hacia la conquista de la "conciencia de sí" de los espectadores:

> La película está dividida en tres partes o momentos. Un primer momento que en categorías hegelianas sería el "en sí", la realidad objetiva, el país real, la situación que padece y sufre, es el "Neocolonialismo y violencia". Una segunda parte se llama "Acto para la liberación". Notas, testimonios y debates sobre las recientes luchas del pueblo argentino. Y una tercera parte que se llama "Violencia y liberación". Notas, testimonios y debates sobre la violencia y liberación.
> Las tres partes tienen diferentes tratamientos porque tienen diferentes objetivos (…).
> La segunda parte, siguiendo con categorías hegelianas, es el "para sí", es, digamos, la acción política que intenta cambiar la realidad (Solanas 1988, 59-60).

Finalmente, en esta exposición sobre las teorías de la forma dialéctica del cine, no podemos dejar de referirnos al cineasta brasileño Glauber Rocha. En un breve ensayo titulado "Revolución cinematográfica" del año 1967, al igual que los cineastas ya mencionados, también reparó en los peligros estructurales del cine capitalista, pero en su caso además señalaba que esta "estructura simplificadora" o "no-dialéctica" se encontraba también en cierto cine socialista que debía transformar su estructura. El cine de los países socialistas, señala Rocha, deben liberarse lo más rápido posible tanto de las nociones estéticas heredadas del arte realista del siglo XIX, como de las influencias estéticas organizadas por el mundo occidental capitalista. En este sentido, Rocha es tan crítico del realismo socialista como del cine norteamericano.

Escribe Rocha: "*Existen serios vicios estéticos provenientes del* cine americano *en el cine socialista.* No basta con *invertir la moral capitalista en una moral socialista y conservar la estructura del* cine americano *para hacer un cine nuevo.* Lo que debe ser transformado radicalmente es la propia estructura del *cine americano fundada en un pensamiento anti-dialéctico*" (Rocha 2011, 65). Para este cineasta, entonces, la "dialéctica" implicaba el surgimiento de otras "dos formas concretas" (ibíd., 60), mediante las cuales el "arte pasa a ser, revolucionario" (ibídem). Estas dos formas son la épica y la didáctica. Escribe Rocha:

> La didáctica y la épica deben funcionar simultáneamente en el proceso revolucionario:
> La didáctica: alfabetizar, informar, educar, concientizar a las masas ignorantes, a las clases medias alineadas.
> La épica: provocar el impulso revolucionario.
> (…) La *didáctica* sin *épica* genera información estéril y se degenera como conciencia pasiva en las masas y como buena conciencia en los intelectuales.
> Es inofensiva.
> La *épica* sin *didáctica* genera el romanticismo moralista y se degenera como demagogia histérica.
> Es totalitaria (ibíd, 65).

De este modo, se articula el "violento proceso dialéctico de información, análisis y negación" en el cual el "autoconocimiento total debe provocar inmediatamente una actitud anticolonial" (ibíd., 60). La épica y la didáctica propuestas por Glauber Rocha ya implicaban el paso de una conciencia de liberación nacional a una comprensión de la lucha a nivel continental. En otro artículo titulado "Teoría y práctica del cine latinoamericano", escrito también el año 1967, Rocha señala lo siguiente: "La conciencia latinoamericana comienza a popularizarse (…). Existe un objetivo común: la liberación económica, política y cultural que implica hacer un cine latino. Un cine comprometido, didáctico, épico, revolucionario" (ibíd., 53), y las últimas líneas del texto se cierran con las siguientes palabras: "Un *Cine Épico y Didáctico*. La mayoría de las películas latinas posee apenas algunos rasgo de esta escuela *Épico-Didáctica*, pero las experiencias van todas en esta dirección. Didáctica es información. Y épica, revolución" (ibíd., 53-58). Y aunque este texto se dedica principalmente a un análisis sistemático de las condiciones del campo del cine en su carácter industrial y comercial, para Glauber Rocha, el cine nunca fue simplemente "un instrumento" (ibíd., 118), sino que para él tuvo el estatuto de "una ontología" (ibídem).

En síntesis, hasta este momento hemos tratado de hacer explícitos los siguientes puntos. En primer lugar, la "dialéctica" tuvo para las teorías del cine militante la función de poner unidad en aquellos lugares que tienden a la ruptura o a la dispersión. Por un lado, en el plano

histórico produjo el efecto teórico de unidad entre los proyectos de vanguardia estética y vanguardia política, aunque en la práctica es posible ver que tienden a los desencuentros y el rechazo y, por otro, frente a las teorías de la política del cine que comprendieron que el efecto del cine tienden más bien a la dispersión de sujeto, las teorías de las formas dialécticas del cine militante latinoamericano pensaron lo contrario, es decir, el cine dialéctico debía restituir la unidad de la "consciencia de sí" de los espectadores y recuperar la identidad originaria. Hasta este punto no hemos entrado en mayor detalle sobre el problema de la identidad en el cine militante, solo hemos esbozado el modo en que el recurso al pensamiento dialéctico del cine se articuló sobre el trasfondo de un identitarismo que tiene profundas y extensas raíces en el pensamiento estético y político del continente. Es necesario entonces realizar a continuación una revisión crítica de esta poderosa matriz del pensamiento latinoamericanista que atraviesa completamente los postulados teóricos, estéticos y políticos del cine militante. Veremos cómo se configuró este discurso a partir del siglo XIX y cuáles fueron las operaciones conceptuales y filosóficas que la legitimaron y le dieron su lugar hegemónico en el continente.

2.2. Militancia e identidad

La restitución y el resguardo de la identidad continental son unas de las ideas más recurrentes que podemos encontrar en los ensayos y manifiestos de los cineastas militantes latinoamericanos, es decir, ésta fue un valor fundamental bajo el cual se congregaron diversos autores del continente. La premisa del rescate de la identidad nacional o continental se impuso al cine politizado como una doble tarea: en primer lugar, para confrontar una versión de la identidad falseada por el sistema colonial y neocolonial y, en segundo lugar, como un modo de condensar o reunir el fundamento del "ser" latinoamericano en constante amenaza de dispersión y fragmentación[49]. Los cineastas militantes del periodo de los años sesenta y setenta, al inscribirse en la extensa tradición latinoamericanista, adoptaron esta tarea como uno de sus

[49] En este sentido, la relación entre la idea de "identidad" y el pensamiento dialéctico del cine es completamente concordante. Esto quiere decir que tanto la idea de identidad, como la de dialéctica, funcionan como condensadores teóricos de una tendencia insuprimible a la dispersión en el continente en diversas esferas. Por un lado, ya hemos presentado el modo en que los discursos teóricos de los cineastas militantes que utilizaron la idea de "dialéctica" apuntaban a unificar elementos que tendían al rechazo o a la dispersión, ya sea en el plano histórico o en la relación entre cine y conciencia. También mostramos el modo en que esta "dialéctica" siempre tenía como trasfondo una noción fuerte de identidad. Ahora veremos cómo el discurso identitario latinoamericanista, a partir de fines del siglo XIX, también se justificó y produjo su dominio hegemónico desde la idea de una amenaza de dispersión contra la unidad del "ser" latinoamericano.

mandatos principales y comprendieron al nuevo medio técnico del cine como el arma más indicada para penetrar la superficie ideológica proyectada por la oligarquía y sus pactos con las potencias imperialistas.

Como ya mencionamos más arriba, la experiencia de la Revolución cubana fue un motor imprescindible para el movimiento de liberación continental de los cineastas militantes latinoamericanos. Como ha señalado John King, "tal vez el aspecto postCuba más importante fue que este movimiento adoptó conscientemente la bandera latinoamericanista" (King 1994, 129). En este sentido, los cineastas cubanos tuvieron una voz preponderante al disponer sus obras y discursos en relación con los grandes nombres del latinoamericanismo, tales como José Enrique Rodó, José Martí y la mítica figura del guerrillero Che Guevara. Estos cineastas revolucionarios se reconocían no solo al interior de una experiencia revolucionaria nacional, sino que sus obras eran consideradas como estratégicas para el movimiento de liberación continental. Como afirmó el ya citado Alfredo Guevara, la revolución para ellos no era "un simple entorno" (Guevara 1988f, 26), sino más bien la restauración de la "sustancia misma de nuestra vida" (ibíd.). A partir de este discurso, los binarismos metafísicos de lo interno/lo externo, lo autentico/la copia, la identidad/la diferencia, quedaron tajantemente definidos. El apelativo de "extranjerizante" (King 1994, 129) fue el término negativo utilizado para acusar a aquellos que aceptaban acríticamente las referencias foráneas y, por ello, la política del cine resultó estrechamente restringida al problema de la identidad. El cine no quedó eximido de la normatividad impuesta en el continente a través de los conceptos ontológicos del "origen", la "verdad" y el "ser", cuyas tareas políticas fueron definidas a la luz de estos valores esencialistas.

La ontologización identitaria de la política le permitió a este movimiento de cineastas producir su propio campo de inclusión/exclusión. A partir de un fuerte discurso articulado sobre el vínculo entre politización del cine e identidad rechazaron no solo el cine extranjero, principalmente el norteamericano, sino que impusieron un corte con todo el cine producido en América Latina que no se identificara con el sistema de valores y conceptos que ellos declararon como "auténticos" y realmente "propios". El cine que antecedió al cine militante de los sesenta y setenta, según un consenso generalizado entre estos autores, carecía de todo interés estético y, sobre todo, de importancia política. Este cine anterior realizado especialmente para el "viejo hombre" fue señalado como "la continuidad del arte ochocentista" (Getino y Solanas 1988, 31), cuya categoría estética suprema era la contemplación. Sin embargo, aquí debemos hacer notar que cada uno de los valores vinculados a la idea de identidad continental, desde los cuales los cineastas militantes rechazaron la relevancia política del cine temprano, también corresponden a valores "ochocentistas" y provienen de una matriz esteticista y conservadora que permitió al

latinoamericanismo de fines del siglo XIX responder inicialmente al pensamiento positivista precedente. Esta matriz de pensamiento, como hemos señalado, emergió con toda su fuerza a fines del siglo XIX y cruzó el XX casi por completo hasta llegar a ser parte fundamental de la retórica del cine militante latinoamericano.

Debemos aclarar en este punto que nuestra intención no es negar la violencia del proceso colonial y neocolonial aplicada en el continente a lo largo de su historia, ni tampoco buscamos cuestionar la legítima voluntad de lucha de estos autores; más bien, nuestra preocupación consiste estrictamente en interrogar el modo en que ellos inscribieron su producción fílmica y teórica en un marco identitario, lo cual generó como consecuencia una comprensión restringida de la política del cine que obturó por largo tiempo la posibilidad de pensar una política más compleja y heterogénea del mismo, incubada incluso a partir de sus primeros años de existencia en el continente. Por lo tanto, según nuestra perspectiva del problema, será necesario repensar aquello que se ha comprendido por política del cine –como un modo limitado por el discurso de la identidad–, para proponer una investigación que considere una forma de política radical sobre él, impensada tanto por la violencia de la cultura colonial y neocolonial, como también por la voluntad de poder inherente al identitarismo latinoamericanista.

Para resumir, como veremos en detalle en los párrafos siguientes, la serie de valores comunes que comparten los cineastas militantes de esta segunda mitad del siglo XX corresponden a ideas de larga data en el continente. Por lo tanto, junto a las experimentaciones formales y las innovaciones narrativas que sin duda se produjeron en este periodo, debemos considerar que, contradictoriamente, los modos de pensamiento y comprensión de su politización en términos identitarios nos remiten más bien a una dimensión conservadora de la estética del latinoamericanismo, que vinculó la producción estética con la expresión del "ser" latinoamericano.

En este sentido, el siglo XIX se extiende subterráneamente hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XX, no solo en las extensas formas de poder y violencia colonial que se han desplegado sobre las diversas naciones del continente, sino que también –y esto es lo que resulta más problemático para nuestro propósito de reconsiderar aquello llamado política del cine– en las formas esencialistas e identitarias que determinaron la *politización* de las vanguardias cinematográficas del continente. Las principales categorías utilizadas por estos autores son, entonces, herederas directas de la "hipostatización compensatoria" (Avelar 2012, 23) de la estética que el pensamiento latinoamericanista habría llevado acabo con el fin de representar y gobernar la irreductible heterogeneidad del continente.

2.2.a. Cine y latinoamericanismo

En el ensayo que abre el libro *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina* (2016), el investigador de cine Mariano Mestman se interroga por el concepto de "latinoamericanismo" que retomaron los cineastas militantes en el segmento histórico entre los años sesenta y setenta inaugurado por el acontecimiento de la Revolución cubana. Mestman asume que aunque la palabra "cine" remite a condiciones productivas diversas dependiendo de cada país de la región (industriales o *amateurs*; hegemónicas y alternativas), sin embargo, siguiendo su argumento, podríamos suponer cierta idea de "América Latina" como un "significante en pleno funcionamiento durante este periodo" (Mestman 2016, 7). Este autor es precavido al señalar que la idea de "América Latina" no debe ser comprendida como una "identidad fijada, establecida desde algún esencialismo" (ibíd.). No obstante, debemos decir también que estas precauciones de Mestman no corresponden al modo en que los valores del latinoamericanismo fueron efectivamente adoptados y utilizados por los cineastas militantes, para quienes, como mostraremos a continuación, la "identidad" fue una categoría ontológica irrenunciable que presuponía la existencia de un "ser" latinoamericano. *Los estudios de cine convencionales generalmente han propuesto entender este periodo únicamente como un momento de ruptura vanguardista con los modos de producción anteriores del cine; por el contrario, nuestra intención es mostrar que, paradójicamente, la base filosófica del discurso sobre la politización de estos cineastas dependió estructuralmente de una continuidad de categorías tales como el "nosotros" y "lo propio" inaugurada por los intelectuales del siglo XIX en los albores de la modernidad latinoamericana*.

Por su parte, Mestman puede proponer una lectura del periodo en base a la lógica de las rupturas debido a que renuncia explícitamente al análisis de los textos teóricos y manifiestos escritos por los cineastas, quienes expusieron sus filiaciones conceptuales respecto al problema de la identidad y sus teorías sobre el arte, el cine y la política. Mestman evita, de este modo, hacerse cargo de un análisis detallado de las categorías filosóficas centrales puestas en juego en las teorizaciones sobre la politización del cine y el latinoamericanismo propuesto por los propios cineastas militantes. En este sentido, Mestman nos anuncia que no tiene interés en establecer una discusión en torno a "los alcances o limitaciones del Nuevo Cine latinoamericano" (ibíd., 10), y "mucho menos con las 'tradiciones selectivas' construidas en los discursos de cineastas o los Manifiestos de esos mismos años; ya que, por otro lado, constituyen

un tipo de construcción discursiva propia de casi cualquier grupo o formación intelectual con programas de intervención cultural o política" (ibíd., 11).

Contrarios a esta decisión metodológica de Mestman, que busca separar los modos de producción técnica del cine de las formas de escritura y reflexión conceptual llevadas a cabo por los propios cineasta sobre su medio, nosotros hemos insistido en el hecho de que la comprensión sobre la historicidad de un arte depende tanto de las formas de pensar y decir como de su condición técnica, material y los modos de hacer. En este sentido, para Mestman el latinoamericanismo de los cineastas militantes debe ser comprendido, a partir de la tematización de América Latina y de problemas regionales como la pobreza y el subdesarrollo en los diversos filmes militantes de cada país. En segundo lugar, debe ser pensado también desde fenómenos contingentes como la circulación e intercambio material entre los cineastas de los diversos países del continente, como, por ejemplo, el impulso del Noticiero ICAIC Latinoamericano dirigido por Santiago Álvarez y, también, los traslados de los cineastas de un país a otro en diversos proyectos comunes y festivales continentales[50]: "[E]l grupo argentino de la Escuela Documental de Santa Fe que participó de la Caravana Farkas en Brasil; los films de Raymundo Gleyzer en Brasil y México, o sus proyectos para Chile y Bolivia; los de Humberto Ríos en estos dos países; los de Ugo Ulive en Cuba y Venezuela, y varios otros" (ibíd., 15). Pero, por otro lado, Mestman insiste en el carácter "nacional" de los filmes: "[A]un cuando América Latina constituye un referente (a veces sobreentendido, a veces omnipresente) de muchos films políticos, su proceso de realización y su objetivo de confrontación remiten fundamentalmente a los procesos y conflictos nacionales en que se desarrollan los respectivos cines" (ibíd., 15-16). En este sentido, para este autor, debemos preguntarnos "qué es el latinoamericanismo en el cine de cada país, cómo se articula con otros 'ismos'" (ibíd., 25). Por ejemplo, en el caso de Argentina con el peronismo; con el modernismo de la antropofagia en Brasil; o con el indigenismo de las zonas andinas, es decir, "qué significa ese latinoamericanismo en películas surgidas en contextos, configuraciones culturales nacionales donde el negro, el indio, el mestizo

[50] Sin duda, la figura de los festivales resultó crucial para los diálogos y debates de estos cineastas, y también a partir de ellos se establecieron los consensos principales sobre los discursos políticos del cine en la región. A lo señalado por Mariano Mestman, podemos añadir la siguiente cita de Alfredo Guevara, extraída de una entrevista que dio al periódico cubano *Granma* luego de su regreso del Segundo Festival del Nuevo Cine Latinoamericano y el Segundo Encuentro de Cineastas Latinoamericanos de Viña del Mar de 1969. En esta ocasión, se le consultó al entonces director del ICAIC sobre su opinión respecto de los resultados del festival y el encuentro de cineastas, a lo que respondió: "el II Festival del Nuevo Cine Latinoamericano y sobre todo el II Encuentro de Cineastas Latinoamericanos resultaron sin duda alguna, y pese al silencio o las tergiversaciones de la prensa vendida, amarilla, mediatizada o cobarde, el festival y encuentro más importantes que han tenido lugar en los últimos años. Y no me refiero sólo el continente latinoamericano, a nuestra patria dividida por los colonizadores, vendida por las oligarquías que ahorran a sus amos los ejércitos de ocupación, saqueada y exhausta, condenada a la miseria, la muerte y el subdesarrollo por el imperialismo yanqui, su enemigo principal" (Guevara 1988d, 43).

y el mulato tienen significados distintos, como producto de sedimentaciones de procesos históricos, de hegemonía y subordinación, diferentes" (ibíd.). Otra línea de análisis de latinoamericanismo del cine propuesta por Mestman consiste en rastrear al interior de los filmes el modo en que se utilizaron las imágenes y discursos de sus figuras principales, los representantes de la insurgencia y los símbolos de una heroicidad subalterna:

> ¿[Q]ué significaba, qué sentidos asumía la figura tal vez más rupturista en lo político y al mismo tiempo más unificadora del proceso insurreccional latinoamericano en 1968, la de Ernesto Che Guevara? Una figura, como se sabe, presente a través de sus imágenes más conocidas o de sus frases, discursos o reflexiones en muchas películas del periodo que nos ocupa; aludida, recuperada en eventos clave como Viña del Mar 1969[51]. Pero que fue apropiada con sentidos no siempre comunes, cuyo uso (y a veces abuso) generó polémicas como la mencionada entre chilenos, cubanos y argentinos en ese encuentro (Mestman 2016, 26).

Entonces, hasta este punto podemos identificar con mayor claridad las estrategias utilizadas por los estudios de cine para abordar el problema del latinoamericanismo en el periodo del cine militante. En primer lugar, tenemos el tema de la periodización, es decir, cómo determinar una "época" histórica en base a la confluencia de los discursos regionales comunes entre los autores y sus encuentros materiales en diversas instancias (festivales, foros, etcétera). Un segundo elemento, es la definición de lo latinoamericano a partir de los fenómenos sociales

[51] Podemos añadir un par de citas que permiten visibilizar el ámbito de las discusiones y temáticas sobre estas figuras señaladas por Mestman. En primer lugar, una referencia a Alfredo Guevara, quien señala la relevancia de la figura del Che en el contexto del Segundo Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de Viña del Mar el año 1969: "Apenas se había iniciado el encuentro cuando uno de los estudiantes pidió la palabra y dijo: –La delegación de la Escuela de Cine de La Plata propone como presidente de honor de esta reunión al comandante Che Guevara, como símbolo de todos los héroes caídos en la lucha por la liberación de América Latina. La respuesta, una salva de emocionados aplausos" (Guevara 1988d, 47). Por otro lado, debemos mencionar la polémica desatada por el chileno Raúl Ruiz contra los cineastas militantes argentinos. Como señala Iván Pinto en su ensayo "Crítica y crisis en el Nuevo Cine", del libro editado por Mestman que estamos exponiendo ahora, la confrontación fue reseñada por el crítico Hans Ehrman: "La primera sesión dedicada a este temario fue muy particular. Tal vez por la tendencia de algunos delegados de desahogarse diciendo cosas que no podían formularse en su propio país. Se designó presidente honorario del encuentro al Che Guevara y hubo un tono solemne y declamatorio. Lo político desplazó al cine y el rumbo que tomaba el encuentro no agradó a los chilenos, hasta ese momento testigos mudos de los acontecimientos. Su posición no era de negación de los problemas políticos, sino en cuanto al camino a seguir. Creían que una mejor forma de enfocar el fenómeno del imperialismo y la penetración norteamericanos era a partir de la realidad concreta del cine. Súbitamente se retiraron para deliberar y acordaron emplear una tónica violenta para lograr un impacto. Hubo unanimidad en que la persona idónea para el exabrupto era Raúl Ruiz. Retomaron la sala tras hacer un «collage» de frases e ideas que serian la base de su intervención. Cuando se le concedió la palabra, Ruiz habló desde su asiento y en voz baja. «Que se pare», dijo alguien. «No me paro, estoy bien así», replicó. «Que hable más fuerte», exigieron otros. «No puedo», dijo el realizador de «los tigres» a quien poco le cuesta oficiar de niño terrible: «tengo la voz mal impostada como el ochenta por ciento de los chilenos. La forma en que aquí se están discutiendo las cosas, en forma declamatoria, vaga y parlamentaria, es reñida con la manera de ser chilena. Nosotros conversamos las cosas en otra forma. Aquí se están repitiendo lugares comunes sobre imperialismo y cultura que se pueden leer en cualquier revista; y luego viene Fernando Solanas a contarnos "La hora de los hornos" que ya vimos anoche. Nosotros nos vamos a la sala de al lado a hablar de cine. Los que quieran pueden venirse con nosotros» (Pinto 2016, 194-195).

y materiales singulares de cada nación y su representación en el cine. Y, finalmente, podríamos identificar un panteón de símbolos y héroes comunes al interior de un canon cinematográfico del periodo (José Martí, Simón Bolívar, el Che Guevara, entre otros).

Esta metodología, sin duda, nos abre una posibilidad de tratar el tema en términos histórico-sociológicos, es decir, podemos historiar los momentos de encuentro y desencuentro con fechas y lugares, podemos elaborar un archivo sobre los filmes que traten el tema de "América Latina" y podemos rastrear el universo simbólico e imaginario en la construcción de creencia y discursos comunes. Sin embargo, este modo de análisis no nos permite una reflexión en profundidad de las categorías implicadas en cada intento de justificar teóricamente el vínculo del vanguardismo militante del cine con la ontología identitaria del latinoamericanismo. En otras palabras, el modo histórico-sociológico con que se ha abordado el problema de la herencia latinoamericanista en el cine militante ha posibilitado que los estudios de cine construyan un archivo de referencias materiales y discursivas comunes entre los cineastas; también ha permitido historiar con fechas y lugares las discusiones y debates que sucedieron en aquella contingencia, *pero no permite acceder al sustrato de las categorías filosóficas implicadas en el recorte conceptual mismo de "lo latinoamericano" a partir del siglo XIX, ni tampoco hace posible visibilizar la voluntad de poder inherente a este recorte, que implica a su vez una necesidad de gobierno y representación de la multiplicidad social del continente bajo la unidad esencialista del "ser" latinoamericano*. *En este sentido, el latinoamericanismo que impregnó las teorías de la politización del cine no consiste simplemente en un conjunto de referencia a nivel temático, sino que fue una construcción de orden filosófica que determinó por completo la historicidad del cine y su relación con el poder*. Entonces, siguiendo a Idelber Avelar, debemos preguntarnos por la posibilidad misma de la producción del latinoamericanismo, lo cual implica, a su vez, interrogar las operaciones de violencia y exclusión que dibujaron los límites de su campo identitario y representacional. A esta tarea Avelar la llama "genealogía del latino americanismo". En definitiva, para nuestra investigación no es posible interrogar la configuración de la violencia colonial y neocolonial contra la cual emerge como respuesta el latinoamericanismo sin inquirir, al mismo tiempo, en la violencia inherente al identitarismo de esta tradición, su voluntad de poder y su persistencia hegemónica en el pensamiento estético y político del continente. Solo a partir de una investigación tal podremos comprender en profundidad las implicancias filosóficas, políticas y estéticas del vínculo entre politización del cine e identidad.

2.2.b. Genealogía del latinoamericanismo

Para indagar en profundidad en la complejidad filosófica, política y estética de esta matriz de pensamiento que influenció fuertemente al cine militante, tomaremos como referencia dos textos indispensables por su agudeza crítica sobre la fuerza fundacional de la tradición latinoamericanista. En primer lugar, acudiremos a algunos de los ensayos del libro de Julio Ramos *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX* (2003). En este texto, Ramos se sumerge en el momento de configuración del campo político-estético moderno en América Latina en el paso del siglo XIX al XX, con especial énfasis en la figura monumental de José Martí. En la medida en que Ramos realiza su análisis de la emergencia del latinoamericanismo, expone el complejo entramado entre estética, ontología y poder que subyace en las operaciones de los autores que buscaron producir su espacio de legitimidad en el mapa de fuerzas compuesto por el surgimiento de los recientes Estados-nacionales, el avance del mercado internacional, la retórica de la modernización y las transformaciones del naciente campo cultural latinoamericano. En segundo lugar, nos referiremos ampliamente al ensayo de Idelber Avelar titulado "Hacia una genealogía del latinoamericanismo" (2011), que toma, a su vez, como referencia el trabajo de Ramos para oponer a la convencional historia de las ideas del pensamiento latinoamericano un necesario trabajo genealógico en su sentido nietzscheano-foucaultiano, con el fin de desnaturalizar los conceptos desde los cuales se construyó el identitarismo latinoamericanista. *Esto nos permitirá conocer el modo en que las ideas y conceptos propios del siglo XIX llegaron sin crítica hasta las vanguardias militantes del cine y, además, nos dará ocasión de presentar la manera en que el espíritu progresista del latinoamericanismo y su apertura a los grupos subalternos siempre estuvo de la mano con una voluntad de poder que buscaba establecer formas de representación y gobierno sobre lo heterogéneo y reducir la amenaza de la dispersión al Uno de la identidad*. Por estas razones, introducir en nuestro trabajo la referencia a los textos de Julio Ramos y de Idelber Avelar nos parece indispensable para desestabilizar la relación entre política e identidad que establecieron posteriormente los cineasta militantes.

Julio Ramos señala que lo que le interesa, en primer lugar, es analizar "los dispositivos de la autoridad que posibilitan el recorte, ordenamiento textual de lo latinoamericano" (Ramos 2003, 287). De este modo, América Latina no puede ser comprendida como un campo de identidad organizado o demarcado antes de la intervención de la mirada que busca representarlo: "Partimos de la hipótesis que 'lo latinoamericano' es un campo producido,

ordenado, en la misma disposición –políticamente sobre determinada– del discurso que nombra y al nombrar genera el campo de la identidad" (ibíd.). A partir de esto, Ramos propone una distinción entre el "espacio múltiple y heterogéneo de la tierra americana" (ibíd.., 288) y los diversos intentos de "construir un mundo" (ibídem) o una "lógica del sentido" (ibídem) con esos materiales. En abierta controversia con el latinoamericanismo dominante, señala que el valor de cada reflexión sobre lo latinoamericano no radica en su capacidad referencial o su poder de "contener" la "verdadera" identidad latinoamericana, sino que el concepto de "América Latina" debe ser pensado y analizado como un territorio de disputa y conflicto en el cual cada valor proyectado depende de una determinada voluntad de poder al interior del mapa de contradicciones sociales e intelectuales del continente:

> América Latina existe como un campo de lucha donde diversas postulaciones y discursos latinoamericanistas históricamente han pugnado por imponer y neutralizar sus representaciones de la experiencia latinoamericana; lucha de retórica y discurso –a veces seguidas de luchas armadas– que se disputan la hegemonía sobre el sentido de "nuestra" identidad. Es decir, tras cada postulación de lo latinoamericano hay una voluntad de poder (ibídem).

Entonces, el problema no consiste en preguntar cuáles son los lugares de encuentro entre los diversos autores o cómo se instituyeron los consensos sobre la identidad, sino más bien debemos interrogar: ¿cómo fue articulado y quién resultó incluido y excluido en este campo de identidad? ¿Desde qué lugar del mapa de contradicciones se enuncia y postula ese "nosotros"? ¿Qué categorías regulan y controlan aquello que pertenece al "ser" latinoamericano?

Para Idelver Avelar, el libro de Julio Ramos tiene un valor imprescindible. Entre sus muchas contribuciones teóricas –insiste Avelar–, el libro *Desencuentros de la modernidad* tuvo el mérito de mostrar la operación conceptual a partir de la cual los autores finiseculares produjeron el discurso de un "ámbito espiritual y desinteresado de la 'cultura'" " (Avelar 2012, 22) opuesto al surgimiento de la cultura de masas y, en segundo lugar, la "conceptualización del 'ser' o una 'identidad' latinoamericana" (ibíd) contra la retórica de la modernización. En definitiva, para Avelar el trabajo desarrollado por Julio Ramos muestra claramente que la configuración autónoma del campo estético y de un discurso identitario no solo coincidieron históricamente, sino que "dependieron orgánicamente el uno del otro" (ibíd., 23):

> Fue la hipostatización compensatoria de la estética como una reserva no contaminada por el mercado la que hizo posible el surgimiento de la oposición retórica básica del latinoamericanismo. José Martí representa quizás el más rico despliegue de esta lógica. En su trabajo –decididamente anticolonial, anti-conservador y anti-nostálgico en su

> intervención política– tuvo que recurrir, sin embargo, a una crítica estética conservadora de la mercantilización con el fin de establecer no solo el lugar del poeta en el mundo moderno, sino también la identidad de "nuestra América". Aun bastante ambiguas en Martí y plenamente consolidadas en la tradición que lo siguió, las imágenes de la absorción del arte por el mercado y de la división profesional de la labor intelectual se convirtieron para el latinoamericanismo en la metáfora privilegiada de lo originario (ibídem).

Entonces, desde finales del siglo XIX y a lo largo del siglo XX, esta "estructura narrativa post-edénica" (ibídem) fue crucial para la constitución y posterior hegemonía del latinoamericanismo en sus diversas modalidades, incluida por supuesto la del cine militante. La hipostatización compensatoria de la estética propia del latinoamericanismo se conjugó sin problemas con la politización del cine propuesta por los cineastas militantes. Ellos también produjeron su discurso "genealógico" sobre el cual dieron sustancialidad ontológica a su experiencia fílmica. La relación entre el "ser" latinoamericano y su expresión en el ámbito estético quedó fervientemente expresada en el siguiente fragmento del cineasta chileno Miguel Littin, quien en el marco del Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de 1982 de La Habana revisaba retrospectivamente la filiación del cine militante con la tradición estética latinoamericanista:

> Sin embargo la utopía mantiene su persistente llamada y se forja nuestro ser en el silencio en siglos "en edades ciegas, siglos estelares" y desgarrado y violento surge desmesurado el latinoamericano y es Martí y es Bolívar y es Neruda englobando en un solo Canto General toda la historia "como una espada envuelta en meteoros hundiendo la mano turbulenta y dulce en lo más genital de lo terrestre" y es Carpentier que recuenta el total de la memoria humana añadiendo realidad a nuestra antigua Maravilla y es el Che que exclama: "esta gran humanidad ha dicho basta" y es Fidel configurando una revolución en llamas distinta a todo lo conocido y es Allende enarbolando nuevamente la utopía y es García Márquez quien reescribe con nuevo acento las mil y una noche en Cien años de soledad y es Diego Rivera, Siqueiros y Orozco quienes en una visión cósmica narran toda la historia de América a un solo golpe de ojo, una sola y única mirada, mientras afirman soberbios: "Si me cierran la puerta entraré por la ventana y si me cierran la ventana entraré por el ojo de la cerradura" (Littin 1988, 286).

Esta mito-genealogía se extiende por varias líneas más en el texto de Littin hasta llegar de modo "natural" a los autores del cine militante, quienes quedan completamente integrados a esta épica del despliegue del "ser" latinoamericano:

> Huidobro y el creacionismo que no es sino la creación dicha con mayúscula y Glauber Rocha quien precipita Presentación, desarrollo y desenlace para formular en un solo plano de múltiples connotaciones un nuevo verbo cinematográfico desechando manidas

> imitaciones del lenguaje y es Alfredo Guevara y Julio García Espinosa convocado el uno a una única y múltiple cinematográfica latinoamericana y afirmando el otro "hoy por hoy todo cine prefecto es reaccionario" y es Emilio Fernández y Gabriel Figueroa quienes agregan cielo, espacio y nubes a nuestro cine y es Rulfo quien en un solo libro profundiza hasta el fondo del insondable ser americano (ibíd.).

Frente a esta manera esencialista de comprender el vínculo con la tradición, que buscó anudar la producción estética con el origen del "ser" latinoamericano, podemos contraponer la tarea genealógica propuesta por Idelber Avelar en su ensayo ya mencionado. Él busca realizar una operación desnaturalizadora de los conceptos sobre los cuales estriba el relato identitario continental, como este urdido por Littin. Es decir, siguiendo esta línea de análisis crítico sobre la fábula latinoamericanista debemos cuestionar, a partir del concepto mismo de la identidad y de la idea del "nosotros" continental, que se configura desde los intelectuales finiseculares, para comprender las limitaciones que esta ontología impuso a la comprensión sobre la política del cine en América Latina a partir de los años sesenta del siglo XX.

Idelber Avelar señala que "una aproximación genealógica [del latinoamericanismo] no asume la existencia de una entidad llamada 'América Latina', dotada de una cierta unidad y atributos comunes, sino que más bien investiga cómo ciertos significados han sido atribuidos a ese objeto en el proceso mismo de concebirlo" (Avelar 2012, 20). Esto quiere decir que la idea de América Latina no adquiere consistencia ni sentido sino a partir del momento mismo en que sus atributos fueron asignados por el latinoamericanismo, el cual, en ese mismo acto, además se instituyó como proyecto hegemónico. El trabajo genealógico así definido no busca retornar al mítico origen perdido, sino que busca indagar en el momento primario de esa violencia fundadora que asigna atributos, funciones, lugares y capacidades, inaugurando un campo de identidad. Por supuesto, la referencia central de Avelar es la genealogía del poder Foucaultiana que se clarifica en el siguiente fragmento de "Nietzsche, la genealogía, la historia":

> La genealogía no pretende remontar el tiempo para restablecer una gran continuidad por encima de la dispersión del olvido. Su objetivo no es mostrar que el pasado está todavía ahí, bien vivo en el presente, animándolo aún en secreto después de haber impuesto en todas las etapas del recorrido una forma dibujada desde el comienzo. Nada que se asemeje a la evolución de una especie, al destino de un pueblo. Seguir la filial compleja de la procedencia es, al contrario, mantener lo que pasó en la dispersión que le es propia: es percibir los accidentes, las desviaciones ínfimas –o al contrario los retornos completos, los errores, los fallos de apreciación, los malos cálculos que han producido aquello que existe y es válido para nosotros; es descubrir que en la raíz de lo que

> conocemos y de lo que somos no están en absoluto la verdad ni el ser, sino la exterioridad del accidente (Foucault 1980a, 13)[52].

Por lo tanto, no es tarea del genealogista realizar un juicio sobre la veracidad de las representaciones de una entidad dada de antemano. Por el contrario, una genealogía del latinoamericanismo interroga cómo ha sido posible instituir tales representaciones, "es un axioma de la genealogía que el campo de la representación está siempre delineado por un acto de violencia" (Avelar 2012, 22). En este sentido, la genealogía del latinoamericanismo es también una toma de distancia respecto de la tradicional historia de las ideas que se limita a relatar la continuidad o la evolución del pensamiento latinoamericano, asumiendo de antemano los límites representacionales de la identidad. Contrariamente, esta genealogía sospecha de las grandes narrativas continuas y en su lugar busca los momentos de ruptura y desgarramientos. Las preguntas que guían una genealogía del latinoamericanismo no apuntan entonces a producir un argumento sobre qué es o qué ha sido la identidad, sino que deben indagar "sobre el cómo y a través de qué procesos el postulado de una identidad continental genera un campo de inclusiones y exclusiones, asigna posiciones, interpela y constituye sujetos" (ibíd., 21). El genealogista comprende que el fundamento de la identidad no se encuentra en un origen primordial ontológicamente dado, sino más bien depende de una "ficción interesada" (ibídem). En definitiva, una genealogía, en los términos propuestos por Avelar siguiendo a Foucault, no consiste en cuestionar la imagen monolítica de América Latina, sino en preguntar de modo más radical:

> ¿[Q]ué pasaría si el materialismo, el tecnicismo, la racionalización, el autoritarismo, todos aquellos elementos identificados por esta tradición como "deshumanizantes" y "egoístas" mostraran compartir las mismas premisas o el mismo suelo que el humanismo que esta tradición reclama para sí misma? ¿Y si el humanismo –el mismo postulado de una esencia humana común, del "hombre" como un sujeto autónomo y dueño de su historia, etc.– hubiera sido posible precisamente gracias a la tecnificación que superficialmente pareciera negar? ¿Qué pasa si el humanismo latinoamericanista es el cómplice no confesado de aquella racionalización a la que parece oponerse? (ibíd., 22)[53].

Este tipo de preguntas sin duda resultan problemáticas en términos políticos, pues, como advierte el propio Avelar, el latinoamericanismo surgió como respuesta contra una amenaza

[52] Citado en Idelber Avelar, "Hacia una genealogía del latinoamericanismo", 21.
[53] Para una reflexión crítica sobre humanismo inherente al discurso latinoamericanista desde sus fuente en Martí, véase el reciente aporte de Alejando Fieldbaum S., en su libro *Los bordes de la letra. Ensayos sobre teoría literaria latinoamericana en clave cosmopolita* (2017). Particularmente su ensayo "Nuestro niño, nuestro indio, nuestra América. Sobre el humanismo de José Martí" (97-122).

imperialista muy real que no puede ser simplemente obviada en la crítica contra el identitarismo. Por este motivo, el delicado trabajo de la genealogía debe considerar, "cómo develar la dimensión disciplinaria y regulativa de un cuerpo de pensamiento" (ibíd., 24), pero sin dejar de tener presente que esta tradición "también ha producido algunas de las críticas más agudas al intervencionismo estadounidense, a la reificación, a la mercantilización, así como a las justificaciones social-darwinistas sobre las diferencias culturales" (ibídem). Las precauciones metodológicas que se plantea Idelver Avelar (y que debemos seguir en nuestro trabajo) quedan señaladas en las siguientes preguntas:

> ¿Cómo desmantelar las oposiciones naturalizadas del latinoamericanismo sin hacer ningún tipo de concesión a aquello contra lo cual ha reaccionado (es decir, el imperialismo, el biologismo, etc.)? (…). ¿[C]ómo podría una genealogía del latinoamericanismo reclamar, simultáneamente, el legado de aquel espíritu progresista, crítico y antiimperialista, mientras deshace la retórica mítica mediante la cual dicha tradición se ha reproducido? (ibídem).

Entonces, esta tarea debe ser realizada de esta perspectiva doble. Por un lado, el impulso progresista de la tradición latinoamericanista no puede cegar al genealogista frente al discurso identitario, la retórica del "nosotros" y la producción de todas las "mitologías interesadas en preservar su posición dentro de las jerarquías sociales y económicas del continente" (ibíd., 24-25) y, por el otro lado, el genealogista debe tomar la distancia necesaria respecto de la racionalidad instrumental contra la que reaccionó esta misma tradición.

Como podemos ver, esta propuesta genealógica de Idelber Avelar resulta totalmente pertinente para nuestra investigación al permitirnos interrogar en profundidad la matriz esencialista del cine militante que redujo el sentido de la política al campo de la representación identitaria, y que pese a su impulso progresista y la necesariedad de su crítica contra la amenaza muy real del imperialismo cultural y económico norteamericano, no dejó de fundamentar su movimiento de politización en esta ficción interesada que restringió el pensamiento sobre la política en el continente al Uno de la identidad y a la historia del despliegue dialéctico del "ser" americano.

A continuación, entonces, debemos señalar algunos de los puntos donde la politización del cine en la segunda mitad del siglo XX se entrelaza estructuralmente con las determinaciones conceptuales del latinoamericanismo, asumiendo directamente una serie de premisas y categorías ya vigentes desde finales del siglo XIX. En este sentido, la figura de José Martí y el trabajo conceptual desarrollado en su ensayo "Nuestra América" resultará clave para comprender la dimensión estructural de esta herencia identitaria en el cine militante.

2.2.c. La matriz identitaria del cine militante

Si nos hiciéramos cargo de la pregunta por el latinoamericanismo del cine utilizando una metodología convencional en los estudios de cine actuales, deberíamos comenzar, por ejemplo, señalando la presencia sustantiva de José Martí tanto en las imágenes como en los discursos de los cineastas militantes. Podríamos decir, entonces, que el título de uno de los filmes emblemáticos del cine militante, *La hora de los hornos* de Octavio Gentino y Fernando Solanas, lleva como título una célebre frase de Martí ("Es la hora de los hornos y no se ha de ver más que luz"), pronunciada en el contexto de la guerra de independencia de Cuba contra España (De Grandis 2014, 41). Resultaría importante también indicar que en el mismo año 1968 en que apareció este filme del Grupo Cine Liberación, en Cuba se estrenaba otra película de Santiago Álvarez que llevaba el mismo título, haciendo alusión al mismo discurso del prócer. Luego, deberíamos identificar en las películas del periodo cada vez que parece la imagen de Martí o alguna de sus frases, ya sea en la misma *La hora de los hornos*, o las numerosas ocasiones en el cine cubano de Santiago Álvarez[54] o Gutiérrez Alea, entre otros. Deberíamos, además, citar los fragmentos de los discursos y escritos teóricos de los cineastas que hicieron referencia directa a esta figura cada vez que quisieron argumentar la relevancia de una política continental; así, por ejemplo, el cineasta revolucionario Santiago Álvarez señalaba: "Porque como también dijo Martí, –Patria es humanidad. Hay en América Latina más de 200 millones de analfabetos, llegar e informar de sus problemas no puede ser tarea para mañana, es tarea de hoy, y el cine, poderoso medio de comunicación, capaz de borrar barreras idiomáticas, limitaciones culturales y educacionales, tiene que cumplir ese papel" (Álvarez 1988, 116); o como escribió otro importante cineasta militante, Julio García Espinosa: "Cuestionar al burgués no es desaparecer al hombre como quieren hacer ver los burgueses llorones. Martí decía, el siglo pasado, a los veintiocho años: –Asistes como a una descentralización de la inteligencia: el hombre pierde en beneficio de los hombres" (Gracía Espinosa 1988, 75); o, finalmente, como escribió el ya citado cineasta chileno Miguel Littin: "Se forja nuestro ser en el silencio en siglos, 'en edades ciegas, siglos estelares' y desgarrado y violento surge desmesurado el latinoamericano y es Martí́ y es Bolívar y es Neruda englobando en un solo Canto General toda la historia" (Littin 1988, 286).

[54] Como, por ejemplo, *Hanoi, martes 13* (1967) que comienza con un preámbulo inspirado en la literatura infantil escrita por Martí, y *El tigre saltó, mató, pero morirá... morirá* (1973), un corto realizado también por Santiago Álvarez en honor al cantautor asesinado Víctor Jara y las víctimas del fascismo en Chile. El título del filme y los intertítulos del comienzo del corto fueron sacados del ensayo "Nuestra América" (1891) de José Martí.

Una vez recolectado este material debiéramos catalogarlo, datarlo y transformarlo en un archivo particular e inventar un título clasificatorio –por ejemplo, el "Archivo martiniano del cine latinoamericano"–. Finalmente, podríamos concluir que en base a estas múltiples referencias al fundador del latinoamericanismo, que aparecen tanto en las películas como en los textos teóricos de varios de los más relevantes cineastas militantes, la influencia de este pensamiento en el cine es evidente y fundamental.

Sin embargo, nuestra motivación por interrogar la influencia del identitarismo en el cine militante apunta a objetivos muy distintos. Si nos importa desentrañar la influencia del latinoamericanismo no es para mostrar cómo circularon los grandes nombres y las consignas, o cómo estos pueden constituir un nuevo archivo, *sino que buscamos indagar en las categorías filosóficas que permitieron, por un lado, imaginar un sustrato común del "ser" latinoamericano, inaugurando un campo de identidad representacional que la politización del cine finalmente hizo propio, y por otro, nos interesa explicitar los binarismos metafísicos (adentro/afuera; origen/copia, propio/impropio) que produjeron una firme restricción sobre la comprensión de la política del cine en América Latina.* Por lo tanto, nuestra pregunta apunta a interrogar, más precisamente, una herencia de categorías estructurales que el cine militante retomó de esta tradición para constituir un discurso hegemónico en lo estético y en lo político, a partir del cual se generó un campo exclusivista que no solo rechazó el cine extranjero capitalista, sino también gran parte del cine realizado en el continente, negando toda posibilidad de política a un gran número de obras. Idelber Avelar nos entrega una primera síntesis de la relevancia de esta figura para toda la tradición identitaria en América Latina en el ámbito que nos interesa:

> El carácter heroico que adquirió Martí en el siglo XX garantizó que la ceguera se volviera incuestionable. Mediante el establecimiento de una serie de relaciones metonímicas como aquella que enlaza "nuestra América" con el "hombre natural", el ensayo "Nuestra América" construyó una hábil ecuación entre los dos términos que permitió el postulado de un ámbito "artificial" del conocimiento "importado" y "libresco" que emerge del otro lado de la oposición. El roussonianismo residual que operaba en Martí se constituiría más adelante como uno de los pilares de la mitología latinoamericanista. La operación crucial realizada por el latinoamericanismo sobre esta oposición consistirá en una identificación automática y deliberadamente engañosa de la autoctonía latinoamericana con aquellos elementos ideológicos roussonianos donde la naturaleza y la verdad colapsan. "Nuestra América" de Martí, brindó uno de los modelos más potentes para esta operación retórica (Avelar 2012, 26-27).

Por su parte, Ramos señala que la operación de Martí en el ensayo fundamental "Nuestra América" se apoya en la estrategia del relato sobre el "enigma hispanoamericano" (Martí

2002)[55] que el propio Martí se dedicará a desentrañar para postular finalmente una definición de la identidad. En este relato, el "ser americano se representa como efecto de la violenta interacción de fragmentos que tienden, anárquicamente, a la dispersión" (Ramos 2003 290). Ramos cita el siguiente fragmento de Martí: "Éramos una visión, con el pecho de atleta, las manos de petimetre y la frente de niño, éramos una máscara, con los calzones de Inglaterra, el chaleco parisiense, el chaquetón de Norteamérica y la montera de España. El indio, mudo, nos daba vueltas alrededor […]" (ibíd.). Frente a esta fragmentación de la identidad, el trabajo del intelectual hegemónico consistiría en unificar o condensar conceptualmente esa dispersión: "Su autoridad –ligada, según veremos, a los dispositivos compensatorios de una mirada reintegradora– se basa también en una proyección del porvenir, en una teleología que postula la superación definitiva de la fragmentación" (ibídem).

Esta cuestión que acabamos de exponer puede ser comprendida como un primer punto importante de confluencia entre el latinoamericanismo del siglo XIX y las operaciones del identitarismo del cine militante, pues como presentamos en la sección dedicada a la idea de "superación dialéctica", esta suponía un progreso lineal hacia la liberación del continente, que a su vez implicaba la restitución de la identidad primordial. Pero más aún, la restitución de la identidad consistía en la destrucción de la falsa ideología del colonialismo que había fragmentado y debilitado al "ser" latinoamericano mediante la colonización de la consciencia.

Un segundo elemento posible de destacar tanto en el latinoamericanismo finisecular como en el cine militante, es que aquella matriz común que hizo posible el discurso reintegrador de la identidad en ambos campos dependió de la efectividad metafísica del binarismo adentro/afuera. Para Martí la tarea de condensación de la unidad era doblemente necesaria: por un lado, consolidaría y garantizaría el buen gobierno contra el peligro del parricidio, los "tigres de adentro", y, por otro, posibilitaría la defensa de la familia recompuesta contra la amenaza nada imaginaria de la intervención extranjera, el "tigre de afuera" (Ramos 2003, 290-91). Los "tigres de afuera" eran los extranjeros imperialistas, aquellos que venían a neocolonizar tanto a nivel económico como cultural; esta amenaza siguió siendo tan real para los cineastas militantes de la segunda mitad del siglo XX como lo fue para el discurso temprano del latinoamericanismo. Los "tigres de adentro", en el caso de Martí, referían a la amenaza interna de los intelectuales criollos letrados que pensaban a partir de los libros importados. En este sentido, para los cineastas militantes los "tigres de adentro" fueron los así llamados "intelectuales coloniales", aquellos que producían guiados por los valores y parámetros

[55] Citado en Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América latina*, 290.

implantados por la metrópolis imperialista. Estos "tigres de adentro", en ambos contextos, tenían un rol crucial en la colonización de la conciencia. Recordemos, el modo en que esta colonización fue descrita por el Grupo Cine y Liberación en Argentina, también por Glauber Rocha en Brasil y Alfredo Guevara en Cuba[56]. Siguiendo el desarrollo de este mismo argumento, tanto en el latinoamericanismo de fines del siglo XIX como en los cineastas militantes de los años sesenta y setenta, la enunciación de un "nosotros" fue un arma retórica determinante para la idea de unidad nacional y continental. Este "nosotros" repelía al mismo tiempo a los "tigres de afuera" y a los "tigres de adentro", apelando a una completa homogeneidad interior. Un claro ejemplo de este punto, como también expusimos más arriba, es la insistencia de los mismos cineastas Getino y Solanas en la idea de que "existe una cultura nuestra y una cultura de ellos", y que el cine revolucionario debía producir una "cultura de y para nosotros" (Getino y Solanas 1988, 25). Como señala Idelber Avelar: "La retórica de la identidad, la retórica del 'nosotros', la retórica de la inasimilable diferencia de América Latina han generado una mitología interesada en preservar su posición dentro de las jerarquías sociales y económicas del continente" (Avelar 2012, 25). En este sentido, Avelar también se refiere al modo en que Julio Ramos advirtió claramente la fuerza de esta arma retórica del "nosotros" en la obra de José Martí:

> Ramos muestra cómo en Martí surge un sujeto estético mediante la organización y jerarquización de un espacio urbano moderno percibido como un caos. Parte integral de este proyecto fue la axiología de "lo bajo versus lo alto" mediante la cual los materiales de la modernidad, incluida la cultura de masas, se oponían a un ámbito estético representado no solamente como autónomo, sino también como regulador y compensatorio respecto a un orden mercantil. Además de ser crucial en el proceso de autonomización de la esfera estética en América Latina hacia el final del siglo XIX, esta oposición jugó un rol clave en la aparición del "nosotros" latinoamericanista (ibíd., 22-23).

Esto nos lleva a un siguiente elemento clave de la dependencia estructural del discurso militante del cine respecto del latinoamericanismo finisecular. El rechazo de la cultura de masas y del orden mercantil persistió en el cine militante como un modo de impugnación, no solo de la implantación de la cultura extranjera, sino como la obturación y la negación de la importancia estética y política del cine producido anterior a la politización de los años sesenta y setenta, la cual fue simplemente desechada como una prehistoria del cine melodramática y comercial. En este sentido, tanto para el latinoamericanismo de fines del siglo XIX como para los cineastas

[56] Remitimos a la sección de este texto dedicada a la dialéctica del cine.

militantes de los años sesenta y setenta del siglo XX, era necesario liberar una esencia identitaria a partir de una ruptura histórica con el colonialismo y su implantación cultural. En el caso de Martí, la ruptura dependía de las independencias de las jóvenes naciones del continente; en cuanto a los cineastas militantes, la restitución de esta esencia y la superación de las viejas estructuras dependían de la ruptura revolucionaria contra el neocolonialismo. Como ya hemos insistido, la Revolución cubana se convirtió en el paradigma de esta ruptura para los países latinoamericanos.

Es importante reconocer también la novedad introducida por Martí respecto de sus predecesores. Él llevó a cabo una inversión completa de los valores positivistas que defendían los patricios como Faustino Sarmiento, quienes bajo el lema "civilización o barbarie" declaraban la necesidad de dominar la naturaleza indómita de América y eliminar totalmente los residuos de las culturas tradicionales, es decir, suprimir a todos los sujetos y las culturas que no correspondieran al paradigma de la modernización (revisaremos el vínculo de las técnologías de la imagen en su función policial vinculada con el positivismo en la segunda parte de esta tesis). Para estos patricios el poder de la letra otorgaba la posibilidad de dar orden, modernizar y civilizar la tierra americana. Martí invirtió este orden de sentido que buscaba suprimir o destruir abiertamente el caos de la naturaleza y el "hombre natural" americano, y postuló lo autóctono como el fundamento de la definición del "ser" y del buen gobierno. Si bien Martí en cierto modo representaba a América de manera similar a los letrados positivistas, es decir, como una realidad amenazada por la dispersión, y para quien además la homogeneidad del "nosotros" fue una respuesta al caos y la desarticulación del Estado, por el reverso del positivismo imperante, señaló como parte de la amenaza a los mismos "letrados artificiales" (Martí 2002), cuyos discursos dominados por los "libros importados" (Martí 2002)[57] simplemente excluían a la realidad autóctona del proyecto nacional. Julio Ramos nos aclara a este respecto cómo, por ejemplo, Sarmiento se autorrepresentó como el viajero, traductor, que mediaba entre la "página en blanco del desierto" (Ramos 2003, 293) y la plenitud de la biblioteca europea. En Martí, en cambio, la propuesta fue la construcción de una biblioteca alternativa y el rechazo del modelo de importación a partir del retorno a lo más básico y elemental de lo terrestre, como un modo de replantear el problema del gobierno en oposición a los discursos estatales del positivismo, el progreso y la modernización. En palabras de Ramos:

> En efecto, "Nuestra América" emerge en una época de circulación y dominio de representaciones de América Latina como un cuerpo enfermo, contaminado por la

[57] Citado en Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América latina*, 293.

> impureza racial, por la sobrevivencia de etnias y culturas tradicionales supuestamente destinadas a desaparecer en el devenir del progreso y la modernidad. En ese contexto dominado por los discursos oficiales que ante la pregunta –qué somos– respondían "Seamos Estados Unidos", no podemos subestimar la identidad crítica del saber de la raíz, del acercamiento martiano a las culturas aplastadas por la modernización (ibíd., 296).

En definitiva, para Martí, a diferencia de los letrados positivistas, la conservación del Estado se ve amenazada por la exclusión misma de las culturas autóctonas del campo de la representación política. La nueva unidad postulada por Martí estaba constituida por la integración de aquellos sujetos que habían sido excluidos por el discurso modernizador y el Estado positivista: "el 'indio mudo', el 'negro hateado', el campesino marginado por la 'ciudad desdeñosa'" (Martí 2002)[58]. En el campo del cine, es posible leer la continuidad de esta inversión radical de valores llevada a cabo por Martí en las siguientes palabras de los ya citados cineastas Getino y Solanas:

> Detrás de consignas como aquellas de "¡Civilización o barbarie!" elaboradas en la Argentina por el liberalismo europeizante, estaba la tentativa de imponer una civilización que correspondía plenamente a las necesidades de expansión imperialista y el afán de destruir la resistencia de las masas nacionales bautizadas sucesivamente en nuestro país de "chusma", "negrada", "aluvión zoológico", como lo serían en Bolivia de "hordas que no se lavan" (Getino y Solanas 1988, 28).

Según el razonamiento Martiano, para mantener un buen gobierno el "hombre natural" debía permanecer incluido en el proyecto del "ser" nacional, pues de lo contrario "viene el hombre natural, indignado y fuerte, y derriba la justicia acumulada de los libros, porque no se la administra en acuerdo con la necesidades patentes de país" (Martí 2002)[59]. Ahora bien, en el reverso de este proyecto integrador propuesto por Martí, y recuperado posteriormente en el discurso de los cineastas militantes, las "masas mudas de indios" (Martí 2002)[60] no tienen discurso, es decir, aunque estos sujetos y culturas subalternas debían ser objetos de representación e integrados en el discurso nacional, ellos mismos no podían convertirse en sujetos de saber. Así escribió Martí: "En pueblos compuestos de elementos cultos e incultos, los incultos gobernarán, por su hábito de agredir y resolver las dudas con su mano, allí donde los cultos no aprenden el arte del gobierno" (Martí 2002)[61]. Como señala Ramos, finalmente

[58] Citado en Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, 297.
[59] Citado en Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, 297
[60] Citado en Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, 297
[61] Citado en Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, 299.

las "masas incultas" siguieron siendo para Martí "un cuerpo peligroso al otro lado de la inteligencia. Ese cuerpo 'inculto' no tiene saber; al contrario, es lo otro del saber"[62]. Siguiendo el argumento presentado por Ramos, es posible desprender entonces dos consecuencias de esta operación de Martí:

> Primero, que entre el que tiene la autoridad para hablar y el objeto que debía ser representado –las culturas subalternas– existe una marcada distancia, jerarquizante y subordinativa; y segundo, que esa "inteligencia superior" –diferenciada también de los letrados modernizadores– por ser capaz de representar al "desconocido" (el enigma, el otro, la madre olvidada) podía cumplir un papel mediador entre los dos mundo en pugna, proveyendo así el saber necesario para la estabilización del buen gobierno (Ramos 2003, 299).

De este modo, el intelectual latinoamericanista no solo mantiene su sitial de privilegio sobre las masas ignorantes, sino que además se atribuye la posesión de las herramientas necesarias para mantener la unidad del Estado mediante su capacidad de representación y gobierno sobre la multiplicidad social y cultural indómita. La conservación del lugar hegemónico del latinoamericanismo, desde fines del siglo XIX hasta el periodo de politización del cine en la década del sesenta, dependió de esta división entre el saber y la ignorancia. Como diría Jacques Rancière, la hegemonía intelectual se sostiene sobre la división entre dos tipos de humanidades, "el poder de la «forma» sobre la «materia», es el poder del Estado sobre las masas, es el poder de la clase de la inteligencia sobre la clase de la sensación, de los hombres de la cultura sobre los hombres de la naturaleza" (Rancière 2005, 21). Mediante la producción y reproducción de esta división jerárquica se ha mantenido activa la axiomática principal de la dominación al interior del latinoamericanismo, aquella que afirma una "correlación entre una capacidad para mandar y una capacidad para ser mandado" (Rancière 2006, 65). Tal como señala Fielbaum: "[Desde la perspectiva martiniana] [l]os indios no podrán ser buenos

[62] Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, 299. Siguiendo el argumento de Ramos, Alejandro Fielbaum ha mostrado que el proyecto de integración del indio de Martí no era incondicional. Fielbaum señala en su reciente libro titulado *Los bordes de la letra. Ensayos sobre teoría literaria latinoamericana en clave cosmopolita*, (Leiden: Almenara, 2017), el modelo de legitimización del intelectual en el lugar del gobierno: "En esta dirección, la tarea intelectual en Nuestra América es menos la de imaginar un nuevo orden abstracto y más la de detectar un *nosotros* latinoamericano al cual gobernar de forma adecuada, lo cual pasa por asumir y reconocer su particular composición y las torsiones que ella impone, incluyendo las de dar con el saber de aquellos grupos que no pueden saber ni comunicar su historia" (106-07), por lo tanto, "[l]a importancia de incluir las lenguas indígenas en el ejercicio del gobierno parte del supuesto de que el indio mudo no es quien hablará por sí mismo ante los mestizos" (107). De tal modo que "[e]l arte del buen gobierno ha de ser, por lo tanto, el de hablar por quien no puede hacerlo. El mandamás debe aprender la lengua del indio porque el indio mudo ya no tiene la capacidad de instalar sus palabras en el nuevo espacio público, ni tampoco la de aprender sus lenguas para un eventual uso futuro" (107). En la estructura jerárquica de nuevo cuerpo social moderno el indio no puede ocupar nunca el lugar de la cabeza, pero "[l]ejos de una eventual crítica a tal situación, para Martí el indio ha de agradecer su nueva posición" (108).

gobernantes adultos, pero sí buenos gobernados" (Fielbaum 2017, 108). Así escribió Martí: "la masa inculta es perezosa, y tímida en las cosas de la inteligencia, y quiere que la gobiernen bien" (Martí 2002)[63].

En el caso de los cineastas militantes, esta jerarquía entre el intelectual vanguardista y la "masa inculta" se mantuvo tal cual. El sujeto revolucionario, el intelectual y el artista de vanguardia correspondían al lugar necesario del saber y del conocimiento. Recordemos que la función del "cine didáctico" de Rocha apuntaba a "concientizar a las masas ignorantes, a las clases medias alineadas" y así también señala Alfredo Guevara cuando se plantea el problema del verdadero "espíritu revolucionario": "No es la aventura del ignorante la que nos deslumbra: los pasos de un ciego no son una aventura sino una limitación" (Guevara 1988f, 18). El auténtico "espíritu revolucionario" depende de la lucidez, es decir, "de un dominio absoluto del instrumental de trabajo y de toda la información acumulada a través de siglos y milenios" (ibíd.). A continuación se pregunta Guevara: "¿[Q]ué es y qué significación tiene el espíritu revolucionario, auténticamente revolucionario, en el campo de las artes?" (ibídem), y responde:

> El revolucionario es siempre, en último caso, el que hace la revolución, el que, ante la presión de fuerzas renovadoras, abre o rompe las compuertas. El grado de conciencia, el dominio del instrumental metodológico más avanzado en la interpretación del movimiento histórico, y la posibilidad de valorar justamente cada situación concreta o circunstancia práctica asegura al revolucionario, al que hace la revolución, una correcta visión y apreciación, inmediata y en perspectiva, de su mundo y de su situación en él (ibídem).

Más precisamente, el verdadero "espíritu revolucionario" en el campo del arte exige "verdaderos creadores" que, como señala Guevara, no son "dioses" ni "pontífices", pero en su superioridad intelectual tienen una "libertad absoluta y absoluta lucidez, coherencia absoluta" (ibíd., 19), de lo contrario se nos advierte que "la libertad deviene limitación. La ignorancia y la frivolidad retrasan la revolución artística" (ibídem). La carencia de este saber, no radica en los colonizadores foráneos ni en los internos, ellos también saben lo que hacen como enemigos declarados, sino en la figura del *pueblo* que debe ser a la vez redimido y bien gobernado.

Si bien, por un lado, este discurso instala la idea de la amenaza del "intelectual colonial" que "por ceguera o por lucro" (Guevara 1988b, 37) colabora en la colonización de la conciencia del pueblo, por otro lado, el lugar de la ignorancia radical lo ocupa aquella multiplicidad social irreductible que finalmente resulta señalada como la amenaza más profunda para la

[63] Citado en Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, 299.

homogeneidad interior del "ser" nacional o continental. En otras palabras, la oposición entre el intelectual latinoamericanista (ya sea en el caso de Martí o de los cineastas militantes) y los "intelectuales coloniales" no es tan crucial para justificar su lugar hegemónico del revolucionario, el intelectual y el vanguardista (que muchas veces coinciden en un solo sujeto) como la distancia que deben marcar con el así llamado *pueblo*. Concepto de "pueblo", de este modo, funciona más como un dispositivo de gobierno que como un concepto político emancipatorio. Tal como ha escrito lucidamente Oscar Ariel Cabezas en libro *Postsoberanía. Literatura, política y trabajo*:

> [D]ebemos aquí insistir de manera fuerte que si bien el concepto de pueblo fue capaz de movilizar comunidades enteras y reunirlas en el interior vacío del concepto de nación moderna, en su función suplementaria, este (pueblo) habría sido insuficiente sin la organización de las relaciones sociales de producción. Bajo el dominio de las soberanías modernas, el pueblo es otro nombre para el nombre de un comando, control y regulación de la relaciones sociales (Cabezas 2013, 114).

A los que agrega:

> Así lo que hace del "pueblo" una operación discursiva exitosa es la organización del trabajo moderno comandado por una economía política centrada en el papel del Estado-nación y en el control de los procesos de producción y acumulación de capital. Estas operaciones invistieron la palabra pueblo con todo el rigor de lo que se cierra y también se abre a la maraña de la autenticidad afectiva. Lo que se cierra es el círculo del aseguramiento de la modernidad interestatal con base en los capitalismos nacionales y lo que se abre son las variaciones teológico-políticas de la soberanía nacional popular (ibíd., 115).

Esta positivación de un pueblo identitario, es decir su devenir (dis)positivo de gobierno[64], es una de las razones centrales por las que hemos propuesto pensar una política del cine no identitaria y hemos propuesto, por el contrario, la idea de una política del *anonimato* (es decir, antiidentitaria y, por ahora sin forma haciendo honor a su nombre, pero que clarificaremos en los próximos capítulo de esta investigación). El "pueblo", como dispositivo de gobierno principal y *principial* en América Latina, ya sea en términos de un Estado-nación conservador o progresista, no puede ser sino el lugar completamente opuesto al espacio del saber. Es aquel "cuerpo peligroso al otro lado de la inteligencia" que, por lo tanto, constituye la amenaza más radical para la unidad del Estado-nación y, por lo tanto, justifica el buen gobierno

[64] Esta es una referencia explícita a la noción de "dispositivo" elaborada por Foucault.

de aquellos que se autoatribuyen la capacidad mandar y representar (en términos estéticos y políticos).

En definitiva, la necesidad de señalar un lugar de ignorancia y ceguera, sin conciencia y sin voz, no correspondió únicamente al poder colonial, sino que fueron los propios "emancipadores" quienes a partir de la figura de este "cuerpo peligroso al otro lado de la inteligencia" preservaron la jerarquía propia de su lugar hegemónico. Así escribe Julio Ramos al final de su ensayo titulado "Nuestra América: o el arte del buen gobierno" (Ramos 2003. Cap 9) sobre la operación de la instauración del lugar de privilegio del intelectual latinoamericanista finisecular, pero, que desde esta perspectiva, resulta ser también un comentario evidentemente válido para la voluntad de poder de los cineastas militantes de los años sesenta y setenta:

> El objeto de la pugna en que se inscribe Martí es la autoridad sobre la representación –el saber– de lo que realmente somos: la clave del enigma (…) es una reflexión sobre qué tipo de discurso [o en el caso del cine qué tipo de imágenes] legítima y eficazmente podía representar ese campo conflictivo de identidad. Es decir, en el proceso de su representación "nosotros" (…) reflexiona y debate sobre las condiciones de posibilidad y normas de la "buena" representación (Ramos 2003, 298).

Así queda articulado el campo de representación de la identidad o, en términos de Rancière, un "régimen representacional"[65], que atravesó desde fines del siglo XIX hasta llegar a las principales teorías sobre la politización del cine latinoamericano sin ser cuestionado. Hasta este punto, han quedado expuestas las estrategias conceptuales, filosóficas, estéticas y políticas que inauguraron la hegemonía del pensamiento latinoamericanista durante el siglo XIX y cuya influencia, como hemos demostrado, fue indispensable para la *politización* del cine militante latinoamericano, no solo como una referencia temática de nombres, imágenes y discursos, sino como una determinación filosófica estructural de las categorías y los conceptos sostenidos en una profunda voluntad de poder. En otras palabras, si hemos excavado en esta sección sobre el identitarismo del cine militante hasta la figura misma de José Martí, es porque más allá del modo en que aparece su imagen en los filmes, o la manera en que se hace referencia a sus frases más celebres, dicho autor finisecular inauguró un dispositivo de racionalidad gubernamental

[65] Introducimos aquí esta idea de "régimen representacional" de Rancière que en nuestra siguiente sección, donde abordaremos la diferencia entre las relaciones del cine con el poder y del cine con la política, será un elemento crucial para nuestro análisis. La idea de "régimen representacional" amplía y complejiza el problema de la metafísica de la representación de la imagen desarrollada en la primera sección de esta tesis, ya que esta idea de Rancière se refiere a todo un régimen de comprensión de las artes y, en este sentido, es un régimen de normatividad sobre las buenas y malas maneras de representar. Esta idea, según nuestra interpretación, puede ser relacionada con lo que se ha mencionado antes a partir del trabajo de Ramos y Avelar como "campo de representación de la identidad".

altamente efectivo y que fue utilizado con pocas variaciones durante el proceso de disputa hegemónica del los cineastas militantes de los años sesenta y setenta. El hecho de acoplarse sin cuestionamientos a esta extensa y poderosa tradición permitió a estos cineastas dotar a su experiencia cinematográfica de una base ontológica-identitaria y, al mismo tiempo, hizo posible delimitar y restringir la comprensión de la *política del cine* en el continente al interior del mismo campo de valores esencialistas que ellos impusieron.

Finalmente, tomando estas últimas conclusiones, debemos arriesgar un siguiente paso que será desarrollado en la próxima sección de esta tesis titulada "Cine/poder y cine/política". Este consiste en proponer la siguiente distinción: lo que hasta ahora hemos presentado como *politización del cine*, no es precisamente lo que podemos llamar una relación entre cine y política, sino que más bien debe ser pensada como un vínculo entre cine y poder. El vinculo cine/política, por el contrario, implica siempre una desfundamentación de las lógicas del poder y sus formas de materialización en el ejercicio del gobierno. Nos queda, entonces, la tarea exponer con precisión esta diferencia fundamental entre poder y política del cine para repensar la política del anonimato del cine en América Latina, puesto que esta última se inscribe en la línea de lo que llamaremos cine/política.

Segunda parte
Cine/poder y cine/política

3. Capítulo 3: Cine/poder

Como hemos señalado en las líneas finales del capítulo precedente, esta segunda parte de la tesis (compuesta por los capítulos 3 y 4) estará dedicada a pensar la diferencia entre cine/poder y cine/política. Clarificar esta distinción nos permitirá, al finalizar esta sección, definir con mayor precisión aquello que hemos llamado *política del anonimato en el cine de América Latina*. Se anuncia desde ya, entonces, que la *política del anonimato* es *heterogénea*[66] respecto de la articulación entre cine y poder. Por lo tanto, para acercarnos hacia sus contornos hasta ahora difusos, será necesario seguir la relación estructural entre cine y política.

Ahora bien, esta irreductibilidad entre cine/poder y cine/política depende, a su vez, de una diferencia más general, aquella entre imagen/poder e imagen/política[67], la cual nos exigirá realizar, inicialmente, una digresión hacia los momentos de reconfiguración de la racionalidad gubernamental en el continente para dilucidar cómo las imágenes reproductivas (su producción, circulación y usos) en momentos específicos resultaron capturadas por una comprensión representacional y estuvieron completamente implicadas en las luchas por el establecimiento de los diferentes proyecto de Estados-naciones en América Latina a partir de mediados del siglo XIX y comienzos del XX[68].

En términos muy generales, podemos adelantar la idea de que la articulación de las imágenes con el poder será comprendida, por un lado, a partir de la voluntad de gobierno sobre lo visible y, por otro, de la institución de un orden jerárquico de la comunidad mediante la representación (escrita y visual) de una serie de categorías imperantes en la época. Estos dos procedimientos se vinculan a una transformación decisiva de la nueva racionalidad gubernamental en el continente; en otras palabras, el surgimiento de una voluntad de dominio

[66] El concepto de lo "heterogéneo" será tematizado algunos párrafos más adelante, pero podemos anunciar que la introducción de esta idea implica, en términos generales, que "política" y "poder" son irreductibles el uno en el otro, no obstante, siempre se encuentran anudados en una serie de relaciones complejas.
[67] El concepto de "imagen" aquí refiere principalmente a la "imagen reproductiva", en este caso nos referiremos tanto a la fotografía como el cine.
[68] Este análisis exigirá inevitablemente involucrarnos con el precedente directo del cine que es la fotografía. Como veremos, los debates estéticos y políticos, abiertos ya por la irrupción de la fotografía, no se eximieron en ningún instante de la pregunta por los modos de representación del poder en América Latina, por lo que el desarrollo de esta primera tecnología reproductiva de la imagen estableció un escenario de disputas que poco después se complejizó con la llegada del cine.

sobre las imágenes se condice con el diseño de formas de gobierno, representación y pedagogía de la comunidad. Por el contrario, el vínculo entre las imágenes y la política surgirá en el momento en que los axiomas de la dominación y las representaciones del poder entren en crisis mediante la expresión de una potencia ingobernable y anárquica inherente a las propias imágenes, es decir, independiente de cualquier voluntad de un sujeto militante o programa de politización. Sin embargo, esta diferencia entre poder y política y su vínculo con las imágenes, no podrá ser comprendida como una oposición simple o una dicotomía tajante donde la política es una esfera puramente exterior al problema del poder y sus formas de articulación. En este sentido, diremos que estas articulaciones entre las imágenes y el poder y las imágenes y la política, son más bien *heterogéneas*[69]. Como ha señalado Foucault, lo *heterogéneo* nunca es un principio de pura exclusión, ya que no impide la coexistencia y la conexión (aunque esta sea en la forma de una disputa). No buscamos, por lo tanto, presentar un proceso dialéctico entre dos polos opuestos que se consuman en el desarrollo de una historia teleológica que implica una resolución o síntesis final, sino un entramado complejo que entraña la articulación y la crisis de una serie de tecnologías de gobierno a través de las tecnologías de las imágenes. Es necesario, entonces, comprender el entramado histórico, político y conceptual en que se dan estas disputas de un modo inmanente a los procesos de rupturas y transformación de la racionalidad gubernamental en América Latina.

La ruptura con el régimen colonial en América Latina tuvo como una de sus causas principales la influencia del pensamiento liberal. Y aunque, si bien en términos generales hubo consenso de las elites en su adhesión al liberalismo y a la necesidad de ruptura con las viejas estructuras coloniales, emergieron prontamente las contradicciones y pugnas sobre los proyectos que definirían el destino de los jóvenes Estados-nacionales del continente[70]. Como

[69] Esta idea de *heterogeneidad*, por lo demás, llevó a Foucault, en sus observaciones sobre las limitaciones del poder público a partir del siglo XVIII, a proponer una "lógica estratégica" en lugar de una "lógica dialéctica". El asunto específico era la disputa entre el radicalismo jurídico francés y el utilitarismo inglés, en la que surgen dos caminos para constituir en el derecho la regulación del poder público, dos concepciones de ley y dos concepciones de libertad. Es en este punto donde Foucault afirma que estos dos "procedimientos" o "coherencias" son *heterogéneas*. Señala Foucault: "Digamos que es justamente ahí y en ese tipo de análisis donde se hace valer, donde es menester hacer valer, bajo la pena de caer en el simplismo, una lógica que no sea dialéctica. Pues la lógica dialéctica, ¿qué es? Y bien, es una lógica que hace intervenir términos contradictorios en el elemento de lo homogéneo. Por mi parte, les propongo sustituir esta lógica de la dialéctica por lo que llamaré una lógica estratégica. Una lógica de la estrategia no hace valer términos contradictorios en un elemento de lo homogéneo que promete su resolución en una unidad. La función de esa lógica de la estrategia es establecer las conexiones posibles entré términos dispares y que siguen dispares" (Foucault 2007, 62).

[70] El panorama fue altamente complejo en este momento de transformación ya que, por un lado, las elites ilustradas que propugnaban el liberalismo tenían el problema de la persistencia de viejas y poderosas corporaciones que no desaparecieron, principalmente el poder eclesiástico y el poder militar que defendían sus privilegios desde el periodo colonial. Además de eso, se suman los liderazgos regionales de caudillos que operaban fuera de los marcos jurídicos de los recientes Estados. Más aún, en cierta medida eran las mismas élites las que no cumplían con los ideales constitucionalistas que propugnaban: "Mientras se mantenía la ficción de una sociedad individualista de

señala Julio Ramos en su libro ampliamente citado en el capítulo anterior: "[l]os Estados debían consolidarse, delimitar los territorios y generalizar la autoridad de una ley central, capaz de someter las particularidades en pugna bajo el proyecto de una nueva homogeneidad, incluso lingüística, *nacional*…" (Ramos 2003, 35). En este sentido, para 1820, continúa Ramos: *Escribir* (…) respondía a la necesidad de superar la *catástrofe*, el vacío de discurso, la anulación de estructuras que la guerra había causado. *Escribir*, en ese mundo, era dar forma al sueño modernizador; era 'civilizar': ordenar el sinsentido de la 'barbarie' americana" (ibíd.).

Este era el panorama de reorganización del Poder en el continente casi un par de décadas antes de la irrupción de la primera gran tecnología revolucionaria de la imagen, a saber, la fotografía[71]. Si bien la relación entre escritura y poder continuaba gobernada por el régimen normativo y representacional heredado de los tradicionales intelectuales letrados[72], la irrupción de la imagen reproductiva generaría la radicalización de una serie de disputas que se venían desarrollando en los ámbitos estético y político.

En América Latina se dio el caso de que la transformación de las tecnologías de lo visible coincidió con el proceso de transformación de las formas clásicas del poder hacia una racionalidad gubernamental moderna. En el régimen colonial, las imágenes tenían funciones determinadas principalmente por la teología política: estas fueron, desde la temprana guerra iconoclasta que impuso la imagen cristiana sobre el ídolo indígena; una pedagogía moral y evangelizadora a través de las imágenes franciscanas, hasta la exaltación del reino y la gloria del poder soberano barroco y la función de religación social por medio del aparato estético cristiano. En cambio, las tecnología de la imagen, primero la fotografía y luego el cine, arribaron a un territorio inmerso en álgidas disputas por el poder y en proceso de reconfiguración de una nueva racionalidad gubernamental, cuyo motivo central era instaurar una nueva forma de autoridad secular legítima, que hiciera posible tanto la conservación del Estado como la posibilidad del intercambio comercial internacional e intercontinental. El problema radicaba en cómo llevar a cabo la tarea de establecer, fortalecer y conservar este nuevo poder[73].

---

miembros considerados iguales, la élite, así como otros sectores sociales, de hecho vivían de acuerdo con las normas establecidas por las relaciones de patrón-cliente propias de las sociedades en las que había una gran diferencia social y económica" (Safford 1991, 48).

[71] La fotografía llega a América Latina por Brasil en 1939.

[72] "Si en Sarmiento prevalece un concepto de la escritura como máquina de acción, transformadora de la 'naturaleza' caótica de la barbarie y generadora de vida pública, en Bello constatamos el otro modelo dominante de 'literatura'(…) el concepto de Bellas Letras que postulaba la escritura la escritura 'literaria' como paradigma del *saber decir,* medio de trabajar la lengua (en estado 'natural') para la transmisión de cualquier conocimiento" (Ramos 2003*,* 61).

[73] "Al iniciarse la independencia había una atmósfera política optimista que estimuló las formulaciones constitucionales utópicas de 1811-1812. Sin embargo, después de 1825, los continuos desórdenes políticos y el

En este escenario, las nuevas tecnologías de la imagen, tuvieron tempranamente una recepción ambivalente; fueron tanto rechazadas como deseadas por las élites letradas. Algunas veces eran despreciadas como artes de ferias y entretención para el populacho y en otras ocasiones deseadas como un medio de distinción social y propaganda, además de ser un dispositivo de ordenamiento y gobierno que registraba territorios y sujetos al interior del naciente archivo nacional. Sin embargo, en términos generales, su amplio desarrollo y la efectividad de su mecanismo de reproducción y circulación social, rápidamente provocó el interés de las élites dominantes. En este sentido, la imagen reproductiva fue tomada, plegada y controlada por el poder estatal, el que también se encontraba en proceso de reconfiguración, representando a través de ellas sus relatos, ficciones y regímenes de verdad[74], reforzando y articulando la imagen de una forma de poder estatal vinculado a los ideales de la civilización y el progreso y la producción de un imaginario de identidad y valores nacionales.

Entonces, es al interior de estas disputas que debemos comprender una nueva articulación entre las tecnologías de la imagen y las técnicas de gobierno en América Latina a partir de mediados del siglo XIX. Siguiendo la propuesta de Foucault en su seminario titulado *Nacimiento de la biopolítica*, comprenderemos el concepto de "gobierno", por ahora de un modo restringido al "surgimiento de un cierto tipo de racionalidad en la práctica de gobernar que permitía ajustar la manera de gobernar a algo denominado Estado" (Foucault 2007, 19). De modo más específico, "según el principio de la razón de estado, [gobernar] es actuar de tal modo que el Estado pueda llegar a ser sólido y permanente, pueda llegar a ser rico, pueda llegar a ser fuerte frente a todo lo que amenaza con destituirlo" (ibíd.). En el caso de América Latina, como ya hemos anunciado, el surgimiento de esta nueva racionalidad tuvo primero a la escritura y luego a las imágenes reproductivas como técnicas de representación centrales de sus prácticas de gobierno. De esta manera, la escritura venía a "civilizar" y gobernar el caos americano, es decir, "[l]a letra como instrumento para la administración de mercancías, territorios y cuerpos, la letra ante todo como herramienta civilizatoria y ordenadora" (Cortés-Rocca 2011, 13). Así, la fotografía puede ser comprendida en esta misma línea, "como parte del aparato de

comienzo de la crisis económica crearon una atmósfera muy pesimista sobre el orden social y las perspectivas económicas y políticas de Hispanoamérica. Durante el periodo 1829-1845 los líderes políticos frecuentemente expresaron su temor por la inminencia (o la existencia) de la anarquía. Por ello, en estas décadas la gran preocupación fue lograr el orden político.

Sin embargo, no se estaba de acuerdo sobre cómo se podía conseguir. Algunos, en especial los que habían seguido estudios universitarios, miraban las diferentes formas constitucionales europeas como el medio de conseguir la estabilidad. Otros, la mayor parte de los cuales se encontraba entre los militares y los menos cultivados, preferían prescindir de tales cursilerías constitucionales y defendían el uso de la fuerza, si no del terror, como medio de mantener el orden" (Safford 1991, 52).

[74] La idea de "régimen de verdad" acuñada por Foucault, como veremos más adelante opera de un modo particular en América Latina a la luz del desarrollo de pensamiento positivista.

representación, como usina que alimenta y da forma a esa comunidad imaginaria o a esa narrativa común que llamamos nación" (ibíd)., a lo que agrega Cortés-Rocca algunas páginas más adelante en su libro *El tiempo de la máquina*:

> La constitución del Estado tiene como condición la incorporación de nuevos territorios al espacio de la nación, así como la definición de ciertas subjetividades que se identificarán con la ciudadanía. Las imágenes que dan cuenta de esos procesos, las imágenes de la campaña al desierto o las estampas de las ciudades modernas, no son solamente los trofeos de un Estado que captura espacios, sujetos y capitales. Son parte de un hacer que acopla territorio y vida (ibíd., 14).

El cine, desde inicios del siglo XX, también se vinculará de modo estrecho con el pensamiento positivista propugnado por las nuevas clases dirigentes. Por lo tanto, *no podemos comprender las imágenes reproductivas de este periodo, en el cual al mismo tiempo se transformaban las tecnologías de lo visible y se reconfiguraban las tecnologías de poder, como meros registros o testimonios históricos, sino que debemos analizar su rol constitutivo de la configuración y prácticas del gobierno y la expansión de los proyectos nacionales en el continente.* Así se estableció, en términos generales, la relación entre las imágenes y el poder, cuyas características y funciones específicas veremos a continuación.

3.1. Imagen, gobierno y policía

La relación entre las tecnologías de la imagen y la racionalidad gubernamental del siglo XIX y comienzos del XX en América latina, se dio en base a una serie de funciones "policiales" del cine y la fotografía. Dicho de modo más simple, la relación entre las imágenes y el poder implicó siempre una función "policial" que buscó, entre otras cuestiones, integrar y representar territorios, producir sujetos y sujeciones y masificar un rol pedagógico respecto del discurso nacionalista de la época. Por lo tanto, ahora debemos clarificar cómo se define aquello que hemos llamado "policía" y el modo en que las tecnologías de las imágenes se vinculan con este concepto a partir del siglo XIX.

En las primeras páginas del seminario de Foucault ya mencionado, el pensador francés propone que su tarea es estudiar "la manera meditada de hacer el mejor gobierno y también, y al mismo tiempo, la reflexión sobre la mejor manera posible de gobernar" (Foucault 2007, 17) o, en palabras más precisas, él "[q]uerría determinar de qué modo se estableció el dominio de la práctica del gobierno, sus diferentes objetos, sus reglas generales, sus objetivos de conjunto

para gobernar de la mejor manera posible. En suma, es el estudio de la racionalización de la práctica gubernamental en el ejercicio de la soberanía política" (ibíd.). Dentro de la historia de las tecnologías gobierno, uno de los puntos centrales para Foucault es el surgimiento de la "razón de estado", esto es, el surgimiento de una nueva racionalidad en el arte de gobernar a partir de los siglos XVII y XVIII, completamente distinta de las formas de la soberanía clásica. Como ya señalamos, este es el surgimiento de un tipo específico de racionalidad del poder, que ajusta la práctica del gobierno a la nueva tecnología del Estado. Como veremos, este será también un problema central para los intelectuales latinoamericanos, durante el siglo XIX, en la configuración de los proyectos de Estados-nación posteriores a las luchas independentistas. En el escenario que describe Foucault a partir del siglo XVII, el Estado es aquello que cumple el papel de un dato ya dado, pero al mismo tiempo es algo por construir: "[e]l estado es a la vez lo que existe y lo que aún no existe en grado suficiente. Y la razón de Estado es justamente una práctica o, mejor, la racionalización de una práctica que va a situarse entre un Estado presentado como dato y un Estado presentado como algo por construir y levantar" (ibíd., 19). Así, la fotografía y el cine jugaron un rol importante en este proceso de construcción del poder estatal en América Latina. Desde mediados del siglo XIX hasta las primeras décadas del siglo XX, las nuevas prácticas de gobierno en el continente no pudieron prescindir de la labor que aportaron las imágenes en la construcción de un Estado que se presentaba siempre como un proceso inacabado y cuya posibilidad de ser concebido dependió en buena medida de una función representacional, ordenadora y civilizatoria de las imágenes y la escritura. Estas ayudaron a redefinir las fronteras territoriales, configurar las identidades y los archivos visuales sobre las nuevas poblaciones de las crecientes ciudades y cumplieron una tarea pedagógica en un sentido amplio que incluía, entre otras cuestiones, la transmisión de jerarquías sociales, normas de comportamiento y de valores patrióticos. Como veremos, las funciones policiales internas del poder gubernamental son ilimitadas. En este sentido, las funciones policiales de las imágenes técnicas sin duda exceden a las que detallaremos a continuación, pero hemos escogido los problemas del territorio y los cuerpos, la configuración de las identidades y la pedagogía, porque nos parece que en estas funciones se expresa con mayor claridad la articulación entre las imágenes y el poder al interior del proceso de configuración de las formas de vida y la organización de la comunidad en los nacientes Estados-naciones del continente.

3.1.a. Imagen y función policial

Una vez desechada la forma de soberanía vinculada a un sistema de obediencia trascendente, la nueva forma de poder secular conllevó dos grandes dimensiones de las cuales el Estado moderno debió hacerse cargo: por un lado, la "política exterior", es decir, las relaciones con otros Estados, tarea que, según Foucault, se asigna objetivos limitados[75]. Y, por otro lado, el "gobierno interno" que tiene objetivos "ilimitados", siendo este ámbito el que concierne al concepto de "policía". En palabras de Foucault:

> [C]uando debemos manejar un poder público que regula el comportamiento de los sujetos, el objetivo de quien gobierna es ilimitado. La competencia entre Estados es la bisagra entre esos objetivos limitados e ilimitados, pues justamente para poder entrar en competencia con los otros estados (…), el que gobierna va [a tener que reglamentar la vida de] sus súbditos, su actividad económica, su producción, el precio [al cual] van a vender las mercancías, el precio al cual van a comprarlas, etc. […]. La limitación del objetivo internacional del gobierno según la razón de estado, la limitación en las relaciones internacionales, tiene por correlato la ilimitación en el ejercicio del Estado de policía (Foucault 2007, 22-23).

La "policía" entonces, como podemos apreciar, tenía un sentido mucho más amplio del que le concedemos actualmente. Tanto es así que los teóricos de la época hablan de tareas ilimitadas (veremos también de dónde surgen los principios de limitación de esta función policial):

> A partir del siglo XVII, va a comenzar a llamarse "policía" al conjunto de los medios por lo cuales se puede hacer crecer las fuerzas del estado manteniendo al mismo tiempo el buen orden de este Estado. Es decir la policía, va a ser el cálculo y la técnica que va a permitir establecer una relación móvil, pero a pesar de todo estable y controlable, entre el orden interior del estado y el crecimiento de sus fuerzas […] en el fondo lo que la policía va a regular y lo que va a constituir su objeto fundamental, van a ser todas las formas, digamos, de coexistencia de los hombres, los unos en relación a los otros [...] Los teóricos del siglo XVII lo dirán: de lo que se ocupa la policía, en el fondo, es de la sociedad[76].

Si bien el rol de la razón de Estado encarnado en la técnica de la policía es ilimitado, surgieron diversas tentativas por limitarlo: una limitación "externa", entre los siglos XVII y

[75] No profundizaremos en este problema en tanto que lo que nos interesa es la dimensión interna de la razón gubernamental moderna y su expresión en la práctica policial.
[76] Michel Foucault, *Sécurité, territoire, population. Coursau Collège de France. 1977-1978*. 321 citado en Matías Landau, "Laclau, Foucault, Rancière. Entre la política y la policía", *Argumentos* Nº19, México (Septiembre-Diciembre 2006):179-197 (traducción del autor).

XVIII, y otra "interna", entre mediados del siglo XVIII y el XIX. La externa es el derecho[77], tal como aclara Foucault al señalar que los juristas saben que la "cuestión de derecho es extrínseca a la razón de Estado", ya que esta última se define como "exorbitante al derecho" (Foucault 2007, 25). Esto quiere decir que los límites externos "tienen, en cierto modo, un funcionamiento puramente limitativo, dramático, pues, en el fondo, la razón de estado sólo sufrirá objeciones de derecho cuando haya franqueado esos límites" (ibíd., 26). Por otro lado, esta razón gubernamental moderna, ya a partir de mediados del siglo XVIII, encontró un principio de limitación interna, la que es de "hecho" y no de "derecho"[78]. Esto último implica que si el Estado no cumple con los límites que se le imponen, no será ilegítimo ni se verá desposeído de sus derechos fundamentales, sino que será simplemente un gobierno "torpe, inadaptado, un gobierno que no hace lo que conviene" (ibídem). Sin embargo, Foucault aclara que esta limitación interna sea de "hecho" no significa simplemente una suerte de consejo de prudencia, sino que es, en efecto, una limitación general que "sigue un trazado relativamente uniforme en función de principios que son valederos siempre y en toda circunstancia" (ibídem). Así, la línea divisoria para esta limitación interna, "se establece entre dos series de cosas [cuya] lista elaboró Bentham en uno de sus textos más importantes (…) la división se traza entre *agenda* y *non agenda*, las cosas que deben hacerse y las cosas que no deben hacerse" (ibíd., 28). La limitación interna, entonces, ya no será el derecho que protege a los súbditos de los abusos de poder del soberano, sino que la cuestión para esta nueva racionalidad será cómo separar entre aquello que se debe y aquello que no se debe hacer para el evitar el fracaso y asegurar el éxito del Estado. Dicho sin más dilación, el instrumento intelectual de este tipo de cálculo es la "economía política"[79].

De la mano del liberalismo, la "economía política" estableció de modo interno (es decir, sin ser exterior a la misma razón de estado) el sistema de limitación del arte de gobernar. Dicho

[77] "La práctica jurídica fue la multiplicadora del poder real durante todo el Medioevo. Ahora bien, cuando a partir del siglo XVII y sobre todo de principios del siglo XVIII se desarrolle esta nueva racionalidad gubernamental, el derecho servirá, por el contrario, de punto de apoyo a toda persona que quiera limitar de una manera u otra la extensión indefinida de una razón de estado que cobra cuerpo en un estado de policía. La teoría del derecho y las instituciones judiciales ya no actuarán ahora como multiplicadores sino, al contrario como sustractores del poder real" (Foucault 2007, 23).

[78] "aun cuando este [el derecho] se vea, en uno u otro momento, en la obligación de transcribirla en forma e reglas que no deben fingirse" (Foucault 2007, 26)

[79] "entre 1750 y 1810-1820 la expresión oscila entre diferentes polos semánticos. A veces apunta a cierto análisis estricto y limitado de la producción y la circulación de las riquezas. Pero 'economía política' también alude, de una manera más amplia y más práctica, a todo método de gobierno en condiciones de asegurar la propiedad de una nación. Y por último, [la] economía política—son, por otra parte, las palabras que utiliza Rousseau en su famoso artículo "Économie politique" de la *Encyclopédie*—es una suerte de reflexión general sobre la organización, la distribución y la limitación de los poderes en una sociedad. En lo fundamental, creo que la economía política es lo que permitió asegurar la autolimitación de la razón gubernamental" (Foucault 2007, 30).

de otro modo, el principio de limitación interna de la economía política implica una transformación en la racionalidad gubernamental y de la técnica policial, pero no su abolición. Por el contrario, debemos entender este principio autolimitativo como un refinamiento o perfeccionamiento de la razón gubernamental moderna: "no debemos imaginar que constituye la supresión, la borradura, la abolición, la *Aufhebung*, como prefieran, de esa razón de estado (…). [D]ebe considerarse como una especie de duplicación o, en fin, de refinamiento interno de la razón de estado; es un principio para su mantenimiento, para su desarrollo más exhaustivo, para su perfeccionamiento" (ibíd., 43-44). Esta es una modificación en la definición y funciones de la "policía" a partir de un nuevo "régimen de veridicción", es decir, lo fundamental para la economía política ya no es la división entre lo legítimo y lo ilegítimo de las acciones del soberano, sino el éxito o el fracaso que depende del conocimiento o la ignorancia sobre una "verdad" inherente al mismo objeto de gobierno.

De este modo, el establecimiento de un "régimen de verdad" sobre el gobierno se volvió determinante para el desarrollo de sus nuevas tecnologías (y lo será también para las tecnologías de la imagen en América Latina). La economía política introdujo en el seno de la racionalidad gubernamental el problema de la "verdad", la que no se refiere a la "sabiduría del príncipe" (ibíd., 35) y su conocimiento de las leyes de Dios y la debilidad humana, sino al surgimiento de esos nuevos expertos cuya tarea será "decir con veracidad a un gobierno cuáles son los mecanismos naturales de lo que éste manipula" (ibídem). Así, el principio que introduce la economía política es que un gobierno nunca sabe con certeza cómo gobernar lo suficiente: "esa, es, la cuña formidable que la economía política introdujo en la presunción indefinida del Estado de policía. Momento capital, sin duda, pues se establece en sus lineamientos más importantes" (ibídem).

Finalmente, Foucault vincula el giro de la "razón gubernamental" hacia el problema de la "verdad" con otra serie de "regímenes de veridicción" que resultarán entrelazados en la configuración de la policía moderna, a saber, la psiquiatría, la medicina, la criminología, la pedagogía, etc. En el fondo, para Foucault no se trata de mostrar en todos estos casos cómo esos objetos estuvieron ocultos y surgieron a la luz en determinado momento, sino que "[s]e trata de mostrar las interferencias en virtud de las cuales una serie completa de prácticas –a partir del momento en que se coordinaron con un régimen de verdad– pudo hacer que lo que no existía (la locura, la enfermedad, la delincuencia, la sexualidad, etc.) se convirtiera sin embargo en algo" (ibíd., 36). Que ese "algo" no exista no implica la constitución de un error o una ilusión, ya que este "régimen de verdad" produce prácticas efectivas: "[l]a apuesta de todas esas empresas de la locura, la enfermedad, la delincuencia, la sexualidad y el tema del que les

hablo hoy [la economía política] es mostrar que el acoplamiento serie de prácticas-régimen de verdad forma un dispositivo de saber-poder que marca efectivamente en lo real lo inexistente, y lo somete en forma legítima a la división entre lo verdadero y lo falso" (ibíd., 37).

Aquí llegamos al punto en el que las imágenes mostrarán su mayor compromiso con una función policial. Las tecnologías de la imagen, a la luz de las transformaciones de la racionalidad gubernamental introducidas por la economía política, resultarán entrelazadas y fundamentales para la emergencia de esta serie de "regímenes de verdad" (criminología, psiquiatría, pedagogía, etc.). Martin Jay, siguiendo a Foucault, ha señalado que la constitución de la locura y el campo psiquiátrico dependieron de un predominio de cierto régimen de visibilidad:

> La definición visual de la insania alcanza su expresión institucional con el nacimiento del asilo, donde «la locura ahora sólo existe como *algo para ver* [...] La ciencia de la enfermedad mental, tal como se desarrollará en el asilo, siempre será del orden de la observación y la clasificación. Nunca será un diálogo». Para el principal psiquiatra de la era posclásica, Philippe Pinel, el paciente ya no era únicamente el objeto de un escrutinio ajeno, sino, en mayor medida, una víctima del control ocular (Jay 2007, 296-297).

La reificación positivista de los nuevos regímenes de veridicción se llevó a cabo en su vínculo indispensable con las nuevas tecnologías de lo visible. De este modo, podemos comenzar a ver con mayor claridad la relación entre las tecnologías visuales y el concepto de policía que hemos introducido. Tal como mencionamos, uno de los nombre claves en la instalación de estos nuevos principios de la razón gubernamental de la economía política fue Jeremy Bentham. Él definió una cierta jerarquía para las nuevas formas de gobierno, es decir, la división que se traza entre *agenda y non agenda*[80], aquello que se deben hacer y lo que no por parte del Estado para garantizar, al mismo tiempo, la seguridad y la libertad económica. Pero además, fue él mismo quien diseñó uno de los dispositivos de disciplina y control más eficaces, donde la tecnología visual es indispensable, a saber, el panóptico. Para Foucault es

[80] En la nota al pie número 9 de *El nacimiento de la biopolítica* podemos leer una aclaración al respecto: "Jeremy Bentham (1748-1832), 'Method and leading features of an Institute of Political Economy (including finance) considered not only as a science but as an art' (1800-1804), en *Jeremy Bentham's Economic Writing,* ed. De W. Stark, Londrés, Allen & Unwin, 1954, III, pp. 305-380 (…) Al final de la primera parte, 'The Science', en la sección 'Genesis of the mater of wealt', Bentham presenta la célebre distinción entre *sponte acta, agenda y non agenda*, que estructura a continuación los tres capítulos ('Wealth', 'Population', 'Finance') de la parte siguiente, 'The Art'. Los *sponte acta* son las actividades económicas que los miembros de una comunidad desarrollan de manera espontánea, sin intervención alguna del gobierno. Los *agenda* y *non agenda* designan las actividades económicas del gobierno, según contribuyan o no a incrementar la felicidad (maximización de los placeres y minimización de las penas), meta de toda acción política. La división de los dominios entre esas tres claves varían de acuerdo con los momentos y los lugares; la extensión de los *sponte acta* es relativa al grado de desarrollo económico de los países" (Foucault 2009, 28).

claro que la noción de "libertad" no puede funcionar sin el correlato del manejo de los dispositivos de control y seguridad, y uno de los objetos de estudios centrales a partir del cual muestra la articulación del sistema es el panóptico de Bentham. En palabras de Foucault: "Libertad económica, liberalismo en el sentido que acabo de decir y técnicas disciplinarias: también aquí las dos cosas están perfectamente ligadas" (Foucault 2007, 88). A lo que agrega:

> Y ese famoso panóptico que al principio de su vida, bueno, en 1792-[17]95, Bentham presentaba como el procedimiento mediante el cual iba a poderse, en el interior de determinadas instituciones como las escuelas, los talleres, las prisiones, vigilar las conductas de los individuos y aumentar la rentabilidad y hasta la productividad de su actividad, al final de su vida, en el proyecto de codificación de gobierno en su totalidad general de la legislación inglesa, lo presentó como la fórmula del gobierno en su totalidad, diciendo: el panóptico es la fórmula misma de un gobierno liberal, porque, en el fondo, ¿qué debe hacer un gobierno? Debe dar cabida, por supuesto, a todo lo que puede ser la mecánica natural de los comportamientos y la producción. Debe dar cabida a esos mecanismos y no debe tener sobre ellos, al menos en primera instancia, ninguna otra forma de intervención salvo la de la vigilancia. Y el gobierno, limitado en principio a su función de vigilancia, sólo debe intervenir cuando vea que algo no pasa como lo quiere la mecánica general de los comportamientos, de los intercambios, de la vida económica (ibíd., 88-89).

El ya citado Martin Jay también ha insistido en el modo en que para Foucault resulta claro el juego exponencial entre libertad y disciplina y, sobre todo, la preponderancia que tuvieron en la reconfiguración de las tecnologías de poder las tecnologías visuales: "Foucault no albergaba dudas sobre el hecho de que nuestro encarcelamiento en esa máquina [el panóptico] estaba en gran medida propiciado por los objetivos bienintencionados de la Ilustración y de la Revolución que alentó. «La 'Ilustración' que descubrió las libertades», sostenía, «también inventó las disciplinas»" (Jay 2007, 311). A lo que agrega: "todas las tecnologías modernas del poder se derivaban del principio rousseauista-benthamiano de la visibilidad perfecta, sin embargo reconocía su importancia en la constitución y en el control del siguiente fenómeno que investigó: la sexualidad" (ibíd.). Aunque para Foucault en este punto también el discurso jugaba un rol central en el problema de la confesión, "en la constitución de la propia noción de sexualidad, insistía en la importancia de los controles visuales, espaciales, destinados a su policía" (ibíd., 312).

En América Latina, la función policial de las imágenes queda claramente evidenciada en el rol que jugó la fotografía a partir del la segunda mitad del siglo XIX y el cine de las primeras décadas del XX, en su relación con una serie de campos disciplinares asociados a una función policial (la criminologías, la psiquiatría, pedagogía, entre otros.). En este sentido, es necesario mencionar a la fotografía como un precedente directo de las funciones policiales que

luego serán asignadas al cine por el dispositivo de gobierno en América Latina. La bisagra que une las tecnologías de las imágenes con sus funciones policiales en el continente, es un "régimen de verdad" específico. Éste consistió en el discurso sobre una "verdad" social escindida entre "civilización" y "barbarie" que legitimó el ejercicio de dominación y la supresión sobre enormes comunidades que no se ajustaban al ideal del "progreso" de las élites liberales de América Latina.

De esta manera, las formas de visibilidad que produjeron la fotografía y el cine a la luz de esta "verdad" del continente americano, dividido entre la civilización y la barbarie, es una clave desde donde podremos exponer el vínculo entre imagen y poder específico del continente. Las metáforas médicas, la idea de un cuerpo social enfermo y la fuerte influencia del darwinismo social propiciaron que varios grupos humanos (negros, indígenas, migrantes, mujeres) ocuparan el lugar de un síntoma social que debía ser vigilado y controlado. Estos grupos humanos devinieron un "material" de estudio y vigilancia bajo el vínculo de las categorías de clase, raza y género que se asociaron a otra serie de conceptos como criminalidad, barbarie, ignorancia, etcétera. En este sentido, la fotografía y el cine también se sumaron a otra serie de tecnologías (principalmente técnicas militares, antropométricas y de agrimensura) que funcionaban al mismo tiempo como símbolos del progreso y la civilización pero que, además, tenían una función de control, registro, archivo y pedagogía, tanto sobre los territorios, como sobre los cuerpos y los sujetos.

3.1.b. Tecnologías visuales y régimen de verdad en América Latina

Este proceso de transformación de la racionalidad gubernamental y el concepto de policía que acabamos de describir, siguiendo los análisis de Foucault, se vincula con el marco de nuestra investigación sobre la relación entre las imágenes y el poder en América Latina desde diversos ángulos. En primer lugar, como ya adelantamos, el problema central del pensamiento político liberal durante el siglo XIX en Latinoamérica, fue también la lucha por construir un Estado que perdurara y asegurara la posibilidad del intercambio económico, cuyos referentes eran las potencias industriales europeas y norteamericana[81]. En este sentido, varios de los autores en los que estaba pensando Foucault en sus seminarios sobre las transformaciones de la racionalidad

[81] "La desorganización y la desintegración de las estructuras coloniales no sólo fueron consecuencia de las guerras de independencia y de los conflictos sociales posteriores, sino también de la ideología liberal dominante (…). Se asociaron las ideas sociales y económicas liberales con los países occidentales más poderosos y mas avanzados económicamente. De aquí que la mayoría de la elite política hispanoamericana atribuyera los logros económicos de Gran Bretaña y los Estados Unidos a su adhesión a los principios liberales, mientras que imputaba el atraso económico de Hispanoamérica al dominio de las instituciones y de la política española" (Safford 1991, 45)

gubernamental, son los mismos que influenciaron a las élites Latinoamericana del siglo XIX. Como ha señalado Frank Safford: "Aunque sobre ciertas cuestiones hubo grandes desacuerdos entre las elites política, hablando en términos amplios se puede decir que aceptaron de forma generalizada muchos aspectos de la concepción liberal individualista de la sociedad y de la economía (Safford 1991, 54). A lo que agrega de modo más específico que, a pesar de las diferencias entre los gobernantes que venían de una tradición militar de aquellos que habían recibido estudios universitarios, "sus diferentes concepciones sobre la forma de gobierno procedían de un mismo cuerpo político" (ibíd., 58):

> Tanto en la prensa chilena de la década de 1820, como en la convención constitucional uruguaya de 1830 y en las bibliotecas de los políticos de Nueva Granada en los años de 1840, los tres autores más presentes eran Montesquieu, Constant y Bentham. Rousseau, que había sido de gran ayuda para justificar el establecimiento de los gobiernos revolucionarios entre 1810 y 1815, perdió relevancia a partir de 1820. Lo que más interesaba a las elites política eran las obras que trataban de cómo se debía gobernar en la práctica y no las que desarrollaban lo abstracto, es decir, los tratados teóricos sobre las base de la soberanía (ibíd., 58-59).

En segundo lugar, siguiendo ese principio de perfeccionamiento interno de la razón gubernamental en el continente, se desarrollaron una serie de disciplinas que adquirieron fuerza rápidamente durante el siglo XIX y el XX (la psiquiatría, la criminología, la pedagogía). Y finalmente, lo que es central para nosotros, la relación entre imágenes y poder dependió de la subsunción de la imagen a esos "regímenes de verdad" inaugurados tempranamente en el continente. Como ya anunciamos, uno de los regímenes de verdad dominante en América Latina fue la división jerárquica entre "civilización" y "barbarie" que encontró una serie de expresiones distintas en los albores de los Estados-naciones latinoamericanos, el que tuvo un gran predominio en los modos de representación estética, primero en la literatura y prontamente en la fotografía y el cine.

Decíamos también, siguiendo al mismo Foucault, que un "régimen de verdad" hace posible que aquello que no existe produzca prácticas de gobierno y efectos de poder efectivos. Ese es, sin duda, el caso de la dicotomía entre civilización y barbarie que comandó todos los proyectos de Estado-nación liberales en el continente. No solo en la imaginación positivista y el discurso sobre la utopía del progreso, sino también en la práctica efectiva de aniquilación y exclusión de enormes grupos humanos y la anexión de sus territorios bajo la mirada mercantilista y utilitarista de las nuevas elites gobernantes.

Para efectos de nuestra investigación resulta muy importante el modo en que la configuración de esta dicotomía dependió, en buena medida, del uso de la escritura y las imágenes. Allí, las nuevas prácticas estéticas y las tecnologías de gobierno resultaron entrelazadas estructuralmente. La dicotomía civilización/barbarie determinó los modos de representación nacional, pero a su vez la escritura y las imágenes técnicas, bajo aquel paradigma representacional, le dieron forma visible a esta jerarquía, haciéndola existir como una evidencia que podía ser vista y verificada en su demostración visual. Como ha escrito Ricardo Piglia, cuando Sarmiento instaló este discurso a partir de su libro *Facundo. Civilización o barbarie* en 1845, no existía la posibilidad de un campo estético autónomo, ya que las luchas intestinas por el poder lo invadían todo. En este sentido, Sarmiento estaba pensando tanto en la razón de Estado como en la producción de un campo literario. Ambos concebidos por el escritor y militar como tareas por producir: "No leemos el *Facundo* como una novela (que no es) sino como un uso político del género (…). Facundo se escribe antes de la constitución del estado nacional. El libro está en relación con esas dos formas. Discute al mismo tiempo las condiciones que debe tener el Estado (capítulo XV) y las posibilidades de la novela americana por venir (capítulo II)" (Piglia 1998, 27). La estrategia fundamental de esta ficción fue presentarla como "verdad", como el relato de la verdadera experiencia de un mundo americano escindido entre la civilización y la barbarie:

> La clave de esa forma (la invención de un género) consiste en que la representación novelística no se autonomiza, sino que está controlada por la palabra política. Ahí se define la eficacia del texto y su función estratégica: la dimensión ficcional actúa como instrumento de la verdad (…) se postula como la vedad misma, como la reconstrucción más fiel que se haya hecho nunca de la lucha entre la civilización y la barbarie (ibíd, 28).

La institucionalización de esta dicotomía ficcional como discurso verdadero, es decir, como "régimen de verdad" de la experiencia americana, generó el desarrollo ilimitado de prácticas de gobierno y dominación en el continente. Casi diez años más tarde, Juan Bautista Alberdi, en su libro *Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina* (1852), que tuvo una gran influencia para la Constitución de 1853, logró inscribir esta matriz en el aparato jurídico mismo del naciente Estado argentino. Su aforismo "gobernar es poblar" requería que la pampa, ahora redefinida como "desierto", fuera vista como un lugar vacío, el cual debía ser poblado a partir de una migración racializada de hombres europeos. Como ha señalado Daniel Nemser, " [l]a campaña genocida conocida como la Conquista del

desierto (1875-1879) marca el punto en que esa tendencia biopolítica llega a una sangrienta culminación" (Nemser 2017, 54). A lo que agrega:

> La antigua lógica de la guerra, donde uno destruye al otro para sobrevivir, se convierte en una nueva lógica del biopoder, donde las jerarquías raciales vinculan el exterminio de las razas inferiores con la mejora, optimización y purificación de la vida en el sentido general. Ahora se destruye para vivir mejor y se vale de la muerte en beneficio de la vida: «Las matanzas han llegado a ser vitales» (ibíd., 51)

Como veremos más adelante, la producción de imágenes fue crucial para instituir el imaginario de un territorio vacío llamado "desierto argentino", así como para ocultar de la mirada pública el genocidio racista. Más aún, la función policial de las imágenes hizo posible "identificar" (o producir) los rasgos visibles que separan a la barbarie de la civilización. De esta forma, la fotografía y el cine, en su relación con el poder, constituyeron una parte indispensable de este dispositivo en una serie de campos diversos, desde el aparato militar de supresión de las comunidades indígenas, hasta la criminología en las nuevas ciudades dependientes de las representaciones visuales de la frenología, la pedagogía del pueblo y la representación de valores patrióticos. Entonces, veamos con mayor detalle algunas de estas funciones. Como ya dijimos, si bien las tareas policiales de las imágenes exceden las que presentaremos a continuación, optamos por enfocarnos en las que nos parecen más evidentes en los casos de la fotografía y el cine, a saber, los ejes que van desde los cuerpos y el territorio hasta las identidades y la pedagogía. Estas líneas se entrelazan de un modo complejo, pero intentaremos presentar la manera en que las imágenes reproductivas (fotografía y cine) fueron un complemento necesario en la producción de estas disciplinas y discursos, cuya función, a su vez, fue instaurar la jerarquía y el orden sobre los sujetos que constituían los grupos identificables de la población.

3.1.c. Cuerpos y territorios

A fines del siglo XIX, la representación de las grandes extensiones del territorio argentino había adquirido el nombre de "desierto". Este concepto surgió por primera vez en un poema romántico escrito por Esteban Echeverría en 1837, llamado *La cautiva*. Allí, esta enorme extensión de territorio, que en su inmensidad era percibido como infinito, encontró las palabras y las imágenes a partir de las cuales fue representado por una subjetividad estética. En este

poema, según señala Paola Cortés Roca, el "desierto" adquirió una doble dimensión que definirá de ahí en adelante la relación estética y política con el territorio y sus representaciones:

> "La cautiva" narra dos historias. La primera transcurre sobre el fondo de los conflictos históricos y políticos que, luego, darán lugar a la oposición entre civilización y barbarie. Es la historia de un recorrido de ida, cuando una mujer, capturada por un malón, cruza las fronteras hacia el más allá de la civilización y se transforma, luego, en el relato de una vuelta que fracasa cuando la mujer decide hacer el recorrido inverso e intentar regresar al espacio urbano. Este es el relato que continuará en el *Facundo* de Sarmiento y en los proyectos de constitución de una nación sobre la base de la conquista del territorio indígena (Cortés-Rocca 2011, 110).

En el caso del poema de Echeverría, el desierto es narrado como un espacio naturalmente vacío e inhabitable. El desierto romántico de Echeverría es un lugar donde la presencia de los habitantes se narra no como un estar, sino como una irrupción o perturbación. De este modo, también es un espacio carente de palabras y sonidos que solo una subjetividad privilegiada y genial podría representar[82].

Esta representación del desierto y de sus habitantes se transformó radicalmente ocho años después en el texto de Sarmiento ya mencionado. Para este último, el desierto es el lugar donde la barbarie encuentra su refugio natural y, por lo tanto, el lugar donde habitan los enemigos directos de la civilización, el progreso y el mundo urbano. En este sentido, la producción del concepto de "desierto" para nombrar el territorio es un mecanismo de poder cultural que nombra aquel espacio fuera del dominio del gobierno central, una "representación del vacío necesaria para el vaciamiento militar y el exterminio indígena" (ibíd.). Como señala Cortés-Rocca, para Sarmientos: "[e]l universo bárbaro transcurre sobre una llanura que no está vacía, pero Sarmiento lo contempla como atentado a los valores urbanos y, por lo tanto, como si fuera una geografía indómita e imposible de ser habitada: un océano sin ocupantes" (ibíd., 112). Esta cuestión será determinante para las futuras representaciones visuales que surgirán a partir de la campaña de exterminio inaugurada en 1879 a cargo del Ministro de Guerra Julio Argentino Roca, y que fue denominada como la "Campaña del desierto". Un caso paradigmático de estas representaciones fotográficas, como veremos a continuación, son aquellas realizadas por Antonio Pozzo, fotógrafo oficial de la campaña.

[82] Como señala Paola Cortés Roca, ya en las primeras estrofas del poema se describe el "desierto" y se menciona que "A veces la tribu errante / […] lo cruza cual torbellino" (Echeverría 1991, 62-63). En este sentido "el nomadismo parece funcionar como un argumento más a favor del vacío" (Cortés-Rocca 2011, 112, nota 4). Los verbos escogido en el poema, continúa señalando Cortés Rocca, "cruzar (para luego, seguir 'veloz su camino'), perderse, pasar, etc. Lejos de sugerir que los indios *están* en el territorio –e incluso están *por todos lados*--, indican que no *están* allí, sino que *aparecen* y lo hacen, como si estuvieran de *paso*" (Cortés-Rocca 2011, 113, nota al pie 4)

En este contexto, la fotografía jugó un doble papel. En primer lugar, tuvo un rol simbólico ya que ella misma, en tanto aparato tecnológico, era una encarnación del ideal del progreso (el cine también ocupó este lugar simbólico posteriormente). A través de la cámara que encuadra y da forma visible a esta nueva relación con la pampa, las representaciones románticas del "desierto" quedarán totalmente atrás: por un lado, la campaña militar implicó un despliegue técnico mayor sobre el "vacío" del desierto y, por otro, el hecho de que junto a los militares, iban también ingenieros, naturalistas y fotógrafos. Desde ese momento, el paisaje es visto a través del lente de la cámara fotográfica del mismo modo que a través de la "mirilla del fusil" (ibíd., 130) o la "cuadrilla del agrimensor" (ibídem). A esto nos referimos con el rol simbólico del aparato fotográfico; la máquina es comprendida en sí misma como una materialización de la superioridad del la "civilización" que sirvió como parte del argumento de la conquista:

> [L]as máquinas no cumplen solamente una función instrumental, sino que son un rasgo que define a la civilización e indican –por ausencia o diferencia– aquello que debe someterse: la barbarie o la naturaleza. (...) Se trata de asumir que la civilización se atribuye el derecho de domesticar lo salvaje porque se afirma como polo civilizado, y lo hace, precisamente, en la medida en que posee la serie de las máquinas (ibíd., 128).

En segundo lugar, existe una función representacional. Bajo el lente de este autor (Pozzo), señala Cortés-Rocca, se puede ver el "intento visual de estabilizar" una contradicción central del proyecto civilizatorio liberal Argentino que, al mismo tiempo, operará una "serie de negaciones" (Cortés-Rocca 2011, 131). La contradicción es la siguiente:

> El título de la campaña liderada por Roca señala que el plan del ministro de Guerra consiste en conquistar, domesticar, avanzar sobre el *desierto*. Y tal como lo señala David Viñas[83], la "civilización liberal-burguesa [..] avanza sobre los 'espacios vacíos'". Las comillas se burlan de la contradicción obvia: si el terreno estuviera efectivamente vacío no sería necesario convocar al ejército. Sin embargo, la campaña roquista se funda en esa contradicción: el *desierto* es un espacio ocupado que habría que vaciar, es decir, conquistar por medio de la fuerza militar y, al mismo tiempo, es un espacio vacío –carente de civilización– que habría que estudiar para, luego, ocupar con nuevos colonos (ibíd., 131).

Una fotografía analizada por Cortés-Rocca titulada *Río Negro Campamento de Huanque Gnelo* (1880), muestra un grupo de soldados reunidos alrededor de un tronco, pero estos no realizan ninguna actividad militar específica, no limpian sus fusiles ni vigilan preocupados el enorme paisaje que los rodea, sino que parecen descansar, contemplar el

[83] La referencia es a David Viñas, *Indios, ejércitos y fronteras* (1985), 14.

horizonte y dormir la siesta. La fotografía está compuesta de tal modo que los soldados, apiñados al lado izquierdo de la toma, ocupan un fragmento menor del encuadre. El resto de la imagen muestra arbustos y pastizales que ocupan el primer plano y toda la parte derecha y el horizonte de la fotografía. Como señala Cortés Rocca, "en una geografía sin atributos, en un espacio donde no hay nadie, el ejército no hace nada. Ni un instante de la violencia del conquistador puede sugerirse que en lo que se da a ver, tampoco un minúsculo signo que remita a algo o alguien que, además de la tropa, ocupe el vacío de la llanura" (ibídem). La violencia de esta conquista queda fuera del encuadre y el acento se pone en la representación del ejército como si fuera una expedición al desierto y no una campaña militar de conquista. La campaña militar se disimula como expedición naturalista a la luz del espíritu positivista que comanda la época. Además, este espíritu también será determinante para las obras cinematográficas tempranas encargadas, principalmente, por el aparato estatal sobre territorios y cuerpos desconocidos. De este modo, la mayor negación en la fotografía de Pozzo, es la nula o escasa presencia de los habitantes del territorio. Así como en el poema romántico de Echeverría los indios surgen como un estruendo que irrumpe para desaparecer nuevamente en el infinito, y cuyas palabras no se oyen más que como gritos de animales, en este segundo momento de la representación gubernamental los indígenas no poseen imágenes, así como tampoco la tiene la violencia militar que sobre ellos se ha desatado[84].

Respecto de la relación específica entre cine y poder en América Latina, podemos señalar que esta tecnología también jugó un rol clave en la representación del territorio y los cuerpos a la luz de la dicotomía civilización/barbarie. Algunos trabajos de investigación recientes han hecho hincapié en los modos en que el cine funcionó dando forma a esta dicotomía proyectada por las élites gobernantes e intelectuales de los Estados-naciones latinoamericanos a fines del siglo XIX y comienzos del XX. Como ha señalado Ana M. López en su ensayo "Early Cinema and Modernity in Latin America": "The cinema was welcomed first and foremost as a sign of and tool for expressing the rationalist impetus of the modern. It was thoroughly aligned with the civilizing desires of the urban modernizing elites and disassociated from the 'barbarism' of national 'others'" (López 2000, 57).

[84] Tanto la ausencia de indígenas como la ausencia de signos de violencia en las representaciones de Pozzo, es contradictoria respecto de los informes militares: "La presencia indígena que el registro visual de la 'expedición' se esmera en omitir, se explicita en 'La conquista de quince mil leguas'. El reporte militar de Zeballos los transforma, literalmente en cifra del triunfo militar: 'En resumen, el enemigo ha perdido entre muertos y prisioneros 4.032 indios […] y sumando 991 prisioneros y muertos causados en todo el mes, se obtiene un total para el 1º de diciembre de enero de 1879 de 5.161 indios'" (citado en Cortés-Rocca 2011, 132. Nota al pie 21)

La expansión del Estado sobre los territorios indígenas fue una de las formas centrales en que el cine funcionó como parte de la maquinaria gubernamental. Es posible ver claramente esta función en diversos países donde han sobrevivido algunos materiales fílmicos tempranos, principalmente en México, Argentina, Brasil y Chile. Ahora nos concentraremos en una de las obras analizadas por la investigadora chilena Mónica Villarroel en su reciente libro titulado *Poder, nación y exclusión en el cine temprano. Chile-Brasil (1896-1933)* (2017). Particularmente el filme *Ao redor do Brasil: Aspectos do interior e das fronteiras brasileiras* (1932) filmado en la Amazonía por Luiz Thomaz Reis. Mónica Villarroel inscribe este filme en el género de los *travelogues*, o cine de exploradores, junto al filme *Tierra del fuego* (1928) realizado por el sacerdote salesiano italiano Alberto María de Agostini[85]. A diferencia de la mayoría de estos autores, que eran exploradores europeos que venían con fines científicos o de aventura sobre el "nuevo mundo", Thomaz Reis es un autor local. La decisión de continuar nuestro análisis a partir de esta obra, tiene para nosotros la virtud de que nos permitirá seguir pensando la relación entre las imágenes y la lógica gubernamental sobre la anexión de territorios, en el caso de Brasil, ya que las filmaciones de Reis fueron un encargo del Estado brasileño. Además, Mónica Villarroel pone énfasis en el rol de las categorías de civilización y barbarie que articulan el orden del discurso de estas imágenes cinematográficas.

Como señala Villarroel, el cine emergió a fines del siglo XIX, coincidiendo con el apogeo de los proyectos capitalistas imperiales de las potencias europeas y Estado Unidos. En este sentido:

> El cine se convertía en un "re-transmisor" de las narrativas de los imperios y de las naciones, a través de las proyecciones (…) Pero esta reproducción igualmente significaba la construcción de una imagen de la alteridad, incluso de un "otro", desde el interior de los propios países, donde entraba en juego la dicotomía civilización/barbarie, los modelos civilizatorios occidentales y la configuración de un imaginarios asociados al exotismo de una América indómita, salvaje y maravillosa (Villarroel 2017, 287).

Las fuertes influencias de Comte, y el darwinismo social y el evolucionismo de Spencer, fueron determinantes para el carácter de dichas expediciones. El positivismo había anidado en los intelectuales del continente desde la segunda mitad del siglo XIX y, a partir de entonces, los Estado-naciones de la región seguían el ideal de la fórmula "orden y progreso". Por ello, para

[85] Aquí prescindiremos el análisis realizado sobre el filme de Agostini por motivos prácticos para nuestro estudio. El autor de *Ao redor do Brasil: Aspectos do interior e das fronteiras brasileiras*, no es un explorador europeo, sino que es un militar brasileño cuyo trabajo ha sido encargado por el Estado. Esto nos permitiría seguir profundizando en la relación entre cine y Estado bajo la dicotomía civilización/barbarie.

la autora no se trataba simplemente de la producción de la imagen de la alteridad, sino que esta estaba sujeta a un imaginario imperial y colonial. En este sentido, Villarroel señala que esto nos lleva a "poner en vigencia el vínculo entre el cine y las relaciones de poder" (ibíd., 288) desde las primeras imágenes filmadas en América Latina. A ello, debemos agregar "el afán cientificista de la fotografía y el cine en su primer momento, que facilita la construcción de un relato sobre tierras no europeas, propiciando contactos visuales con 'civilizaciones extrañas'" (ibíd., 289). Villarroel cita a los autores Shohat y Stam, para quienes: "la fotografía y el cine representaban topografías extrañas y culturas igualmente extravagantes en relación a Europa. Prolongación de la zoología y de la medicina, la cámara, a ejemplo de microscopio, disecaba al 'otro'" (Shohat y Stam 2006, 153)[86]. En esta última cita podemos evidenciar el modo en que los "regímenes de verdad", emergidos en Europa a partir del siglo XVII, tuvieron fuertes repercusiones en las imágenes tempranas producidas por estas tecnologías de lo visible, que encontraban sus objetos predilectos de representación en el "nuevo mundo":

> Lo que nos interesa es que en la segunda mitad del siglo XVIII, todas las expediciones, científicas o no, y todos los viajeros, científicos o no, tuvieron algo que ver con la historia natural y que la naturaleza se tornó narrable. Surge una narrativa "anticonquista", que tuvo una gran fuerza ideológica durante el siglo XIX, que de igual forma aparece en el cine, consistente en que el naturalista naturaliza la presencia y la autoridad de la Europa burguesa. Aparece en el viejo continente el interés por preservar, transportar exhibir y documentar lo especímenes (…) "simultáneamente inocente e imperial, imponiendo una visión hegemónica inofensiva, que no instala aparato alguno de dominación". La idea de la "anticonquista" refiere a las estrategias de representación por medio de las cuales "los sujetos burgueses europeos trataban de declarar su inocencia en el mismo momento en que afirma la hegemonía europea. El protagonista de la anticonquista es el "veedor", sujeto europeo del discurso del paisaje europeo "aquel cuyos ojos imperiales pasivamente observan lo que posee" (Villarroel 2017, 290-291).

En el caso de Luiz Thomaz Reis, aunque es un autor brasileño, su trabajo fílmico está completamente impregnado por este espíritu. Su rol en las expediciones, a diferencia de la guerra de aniquilación en Argentina, implicó incluso un discurso de protección paternalista sobre los indígenas. Sin embargo, esto último no significa que la jerarquía civilización/barbarie dejara de funcionar o que estas expediciones en sí mismas no fueran prácticas gubernamentales efectivas. Como ha señalado Peter Baker en el capítulo titulado "Barbarie" del libro *Conceptos fundamentales del pensamiento latinoamericano actual*:

> En términos generales, es posible afirmar que el bárbaro se convirtió en una figura retórica del historicismo que ha legitimado el discurso hegemónico de los bloques de

[86] Citado en Mónica Villaroel, *Poder, nación y exclusión en el cine temprano,* 289.

> poder históricos cambiantes de América Latina. De hecho, es posible identificar dos cambios paradigmáticos generales: 1) donde los espacios geopolíticos latinoamericanos están concebidos como una lucha, construida o imaginada, entre la civilización y la barbarie y 2) donde emerge un imaginario social y político de una raíz precolombina única y común que recicla una versión moderna del buen salvaje, lo que se convertirá en el pilar de una serie de proyectos nacional-populares en el siglo XX (Baker 2017, 44-45).

La posición de Reis, a diferencia de Sarmiento, corresponde a la segunda. Este cineasta, como ya mencionamos, también fue militar y su acercamiento al cine dependió de las expediciones encargadas por el Estado brasileño, ya que fue enviado por el ejército a capacitarse en la empresa Pathé, en París, en 1912. El trabajo cinematográfico que analizaremos, siguiendo a Villarroel, fue producido a partir de la llamada Comisión Rondon, la que consistió en "realizar un levantamiento topográfico y geográfico, de la flora y la fauna, mineralogía, etnografía pacificación de los indios, observación de sus costumbres, lenguas, la *conquista* y demarcación de las fronteras naturales con las Guyanas, etc." (Villarroel 2017, 291-292) Además, mapeó grandes regiones desconocidas del país y efectuó los primeros contactos con numerosas tribus indígenas que ignoraban la existencia del "hombre blanco". Como en el resto de América Latina, la luz que iluminaba esta expedición era el discurso positivista de los primeros años de la República que impelía tanto a intelectuales, profesionales y técnicos a la construcción de la nación moderna y la búsqueda de una identidad nacional.

Respecto del filme *Ao redor do Brasil,* Mónica Villarroel señala que fue pensado para registrar el trabajo de la ya mencionada comisión y recoger el interés civilizatorio del grupo. La autora se concentra en una de las escenas más explicitas del filme respecto del modo que se representa la jerarquía entre civilización y barbarie: "Luego de describir la vida cotidiana, una escena clave de una de las filmaciones representa el binomio civilización/barbarie, cuando los indígenas son formados, reciben ropas por parte de los 'civilizados' y son obligados (hombres y mujeres con el mismo modelo y la misma talla) a vestirse de manera uniformada" (ibíd., 302). Para la autora, esta escena es una especie de *punctum* que revela la jerarquía de los exploradores sobre los indios que son intervenidos culturalmente sin miramientos. A lo señalado por la autora, nosotros podemos agregar que los signos de superioridad de la civilización comienzan a tejer el discurso del filme mucho antes de esta escena central, cuando la película se abre en sus primeros segundos con una toma que muestra una imagen del propio autor de la obra fílmica parado junto a su aparato cinematográfico. La imagen de la cámara cinematográfica en *Ao redor do Brasil* adquiere una dimensión simbólica similar a la que describimos antes sobre la fotografía, es decir, el aparato se presenta como adelanto técnico que en su pura presencia

explicita la diferencia entre un mundo y otro. El aparato tecnológico se expone a sí mismo como la condición de posibilidad de todo lo que veremos en adelante y, lo que veremos, es lo Otro de la "civilización" y cómo estos cuerpos y territorios, a partir de la intervención de la "civilización", devienen fuerza y materia productiva para el progreso de la nación. Existen también otra serie de secuencias en el filme que pueden ser interpretadas como reafirmaciones de este discurso civilizatorio y que hacen patente el rol gubernamental de las imágenes. La secuencia misma analizada por Villarroel está encadenada con otra serie de imágenes y textos que componen una trama más extensa y compleja sobre la implicancia del proceso civilizatorio. La secuencia en donde los indios son vestidos con ropas occidentales comienza algunos minutos antes en el filme con un intertítulo que señala: "O trabalho de fixa anthropometica", es decir, nos indica que veremos un proceso de toma de datos y fichaje antropométrico de los indígenas que acompañan la expedición. Las imágenes que siguen muestran a un soldado midiendo la estatura y el diámetro de los cráneos de los indios. Luego vienen una breve toma que muestra el siguiente intertítulo: "Nas suas redes os indios se installam confortavelmente á espera de receberem brindes" proseguidas de imágenes de los indios descansando en sus hamacas y, luego surgen las imágenes referidas por la Villarroel, donde tras el intertítulo que señala: "Ao fim da Jornada foram dados aos indios presentes de facões e roupas em pagamento do seu trabalho", los indios hombres formados en fila reciben los uniformes y son vestidos. El texto que preside estas imágenes enfatiza que estas prendas son entregadas como regalos y medio de pago por su trabajo. Posteriormente, las secuencia sigue con las imágenes de las mujeres recibiendo el mismo tipo de uniforme que los hombres y, finalmente, la secuencia termina con un fragmento que comienza con un intertítulo: "Na aqui índios das diversas tribus do Curisevu -Hoje elles a estão em contacto com o Posto de Simoes Lopes e em breve teremos mais estes trabalhadores no convivio da nossa so sociedade", haciendo énfasis en la producción de nueva mano de obra para la sociedad. La secuencia finaliza con un plano medio de una pareja de indios vertidos y sonriendo.

Dicho lo anterior, el sentido de la civilización sobre la barbarie en este filme no se reduce a ese momento en que los cuerpos desnudos de los indios son cubiertos por los uniformes totalmente inútiles para ellos, como si la barbarie se condensara en su pura desnudez. Sino que aquello que trama esta secuencia es la descripción visual de un proceso mucho más complejo, a saber, la transformación de los cuerpos salvajes en cuerpos productivos al interior de la lógica del progreso capitalista. En primer lugar, la escena de las mediciones antropométricas, a partir de la cuales el Estado inscribe estos cuerpos en su sistema de registro. Los identifica integrándolos al archivo nacional. Luego, introduce un tipo de economía en que un determinado

trabajo implica la retribución de un pago, en este caso los uniformes militares que, como podemos leer en el intertítulo, son entregadas en forma de pago por el trabajo realizado por los indios. Finalmente, la idea de que estos indios ya se encuentran en contacto con la civilización y pueden ser considerados como nuevos trabajadores para la sociedad. La exploración de lo Otro y la transformación de esa materia en fuerza de producción es el elemento último que define la relevancia de estas campañas de conquista en nombre de la civilización articulada cinematográficamente por Reis. Luego, en la segunda parte del filme, vemos otras imágenes que complementan esta transmutación de cuerpos salvajes en cuerpos productivos. Ahí, los indígenas comparecen realizando nuevas labores y con nuevos ropajes. Otra serie posterior, hacia la parte final de la película, completa lo que acabamos de describir cuando un intertítulo nos advierte que en el Puesto de Pacahás "se podem ver os indios localisados recebendo (…) Serviço a influencia da civilisação", seguido de una secuencia de imagen con mujeres indígenas vestidas con ropas occidentales realizando tareas del hogar y también hombres indígenas vestidos haciendo trabajo de agricultores, limpiando un terreno para la siembra. Finalmente, un intertítulo que dice: "Uma india já civilisada casada com o Sr. Manoel Mendes de Souza funcionario publico" y una breve toma de la pareja, la mujer de melena con un vestido y el hombre uniformado.

Sobre la representación del territorio opera una lógica similar a la que hemos analizado sobre los cuerpos de los indios. La apreciación del territorio comienza con la exploración de espacios desconocidos e indómitos en los primeros minutos del filme. Este tipo de paisajes y la relación con sus habitantes se desarrolla hasta las segunda mitad de la película. En ese punto la observación científica y distante de las imágenes varían hacia una celebración comprometida con la industrialización y la imposición de un nuevo sistema de vida productivista. Esta segunda mitad del filme se abre con un intertítulo que anuncia la visita a la empresa Ford: "RIO TAPAJOZ MA VISITA A EMPRESA FORD á 120 kilometros de Satarém". Luego el paisaje comienza a ser representado en su calidad de materia dispuesta para la explotación. En este sentido, el intertítulo que determina las siguientes imágenes señala que veremos un terreno concesionado por veinte años y preparado para plantaciones. Consecutivamente, otro texto que insiste "Mais de 1.200 hectares preparados e 500 Hct, plantados", luego de eso una serie de tomas que muestran cerros y terrenos desforestados y árboles talados. La mayoría de estas imágenes fueron realizadas desde una embarcación que navega lentamente por el Amazonas hasta un pequeño muelle, donde vemos máquinas excavadoras y tractores con las que probablemente se ha realizado la desforestación y preparación de los terrenos. Finalmente, la cámara se adentra en la tierra, pero ya no en un escenario salvaje y desconocido, sino que exhibe

algunas pequeñas ciudades y la vida apacible de las élites locales, así como las instalaciones de los servicios necesarios como, un banco, el edificio de gobierno, escuelas y el mercado. También es importante en el discurso la referencia constante al comercio internacional con los países vecinos. Podríamos presentar otra serie de líneas posibles que insisten en la superioridad de la civilización sobre la barbarie, por ejemplo, el rol que juega la representación de las máquinas, el aparato cinematográfico mismo desde la apertura del filme hasta la representación de los tractores y el tren que transforman material y simbólicamente el espacio salvaje. Finalmente, vemos las viejas ruinas de fortificaciones que han resistido desde el periodo colonial reutilizadas como infraestructura para un nuevo sistema de vida moderno. Este es el caso de las ruinas de la vieja capital del estado de Matto Groso, donde el antiguo palacio de gobierno ha sido reconstruido en 1907 para ser usado como una estación telegráfica. Toda esta serie en que el viejo mundo es sustituido por nuevas y nacientes ciudades culmina en un intertítulo que dice la consigna en latín "*Sic Transit Gloria Mundi*" ("Así pasa la gloria del mundo").

3.1.d. Identidades y pedagogía

Hasta este punto, hemos expuesto algunos modos en que las imágenes se anudaron con la dicotomía conceptual civilización/barbarie para generar argumentos visuales que justificaron las empresas de conquista y anexión de cuerpos y territorios determinados como salvajes por el Estado liberal. Sin embargo, esta lógica de gobierno y el rendimiento de las imágenes técnicas para su legitimación, también tuvo efectos importantes en la función policial sobre los emergentes espacios urbanos que revisaremos a continuación. Los proyectos de gobiernos liberales en el continente, como ya hemos mencionado, fueron fuertemente influenciados por el positivismo. Como escribió Octavio Paz en su libro *Los hijos del limo* (1990)*:* "[c]ambiamos las máscaras de Danton y Jefferson por las de August Comte y Herbey Spencer. En los altares erigidos por los liberales a la libertad y a la razón, colocamos a la ciencia y al progreso, rodeados de sus míticas criaturas: el ferrocarril, el telégrafo" (Paz 1990, 126). La ironía en las palabras de Octavio Paz se deben a que comprendía, lúcidamente que el positivismo latinoamericano, más que un "método científico" (ibíd. 128), fue una "ideología, una creencia" (ibíd., 129) y que los intelectuales y las clases dirigentes que abrazaron esta matriz de pensamiento en el continente, no correspondían a una "burguesía liberal interesada en el progreso industrial y social" (ibíd., 127), sino a una "oligarquía de grandes terratenientes"

(ibídem). Por su parte, la investigadora ya citada Paola Cortés-Rocca, coincide con el autor mexicano en su apreciación crítica de esta "matriz mental" dominante durante la segunda mitad del siglo XIX y la primera década del XX:

> Este lugar hegemónico responde, por un lado, a su capacidad de funcionar como relato clave para la interpretación nacional y, por otro, a su capacidad de articularse con instituciones específicas en el área educativa, jurídica, sanitaria y militar, lo que lo define como una verdadera práctica discursiva, en el sentido que Michael Foucault le da al término: un dispositivo que articula discursos, instituciones, saberes y prácticas. El positivismo es simultáneamente un programa y una descripción del campo epistemológico del fin de siglo; una explicación del mundo y un método para producir ese saber; un cambio epistemológico que acompaña procesos políticos y sociales específicos, y que transforma las instituciones que los vehiculizan (Cortés-Rocca 2017, 558).

Considerando lo anterior, a continuación nos concentraremos entonces en la articulación del discurso positivista en estas instituciones, principalmente jurídicas y sanitarias (en el caso de la criminologías) y educativa, en el caso de la pedagogía, y veremos, a partir de algunas imágenes fotográficas y fílmicas, el rol que ellas tuvieron en esa articulación. Por un lado, esto se expresó en la producción de jerarquías sociales que descienden desde la representación de las formas de vidas de las elites hasta la producción visual de la figura del criminal, asociada al bajo pueblo y al fenómeno migratorio y, por otro, la función pedagógica de las imágenes que complementa la asignación de identidades jerárquicas no solo como mecanismo efectivo de control sobre los nuevos grupos urbanos, sino además como herramientas de transmisión y reproducción del ideario de una identidad nacional.

La fotografía introdujo un nuevo tipo de relación entre el valor simbólico de la imagen (por ejemplo, la distinción social del sujeto retratado) y el dispositivo de saber que implica un nuevo dominio del campo de lo visible. Las funciones policiales de producción de identidades, tanto de la fotografía como del cine, oscilaron principalmente entre esas dos dimensiones (simbólica y epistemológica). Ambas implican el problema de la identidad desde perspectivas diversas, pero finalmente articuladas en un mismo dispositivo de control social. En el caso de la fotografía, esto resulta claro en el género del retrato: por un lado, el retrato burgués que, a partir de una serie de nuevas convenciones visuales desde mediados del siglo XIX, produjo todo un nuevo abanico de símbolos de estatus y, por otro lado, el retrato criminológico que a partir de fines del siglo XIX provocó el efecto inverso, es decir, la identificación y determinación visual de un resto social peligroso que debía ser puesto bajo el control y la vigilancia. Pero las nuevas condiciones técnicas de las imágenes reproductivas no solo produjeron un nuevo campo de

representaciones que van de lo elevado a lo bajo (élite/pueblo) o del interior a lo exterior (ciudad/campo), sino que además generaron un nuevo modo de circulación pública de esas imágenes, difundiendo y diseminando estereotipos sociales como modo de distribución social de los sujetos nacionales.

Entonces, la fotografía generó un nuevo sistema de representación pública pero, además, posibilitó una nueva forma de inscripción y archivo de esos sujetos y grupos. Las tecnologías visuales en manos del Estado, a fines del XIX y comienzos del XX, demostraron claramente la relación entre ver, saber y poder. Todo lo que el aparato ve y registra entra como propiedad del Estado, incluidos los sujetos encargados de redactar y firmar su acta de nacimiento, es decir, la propia Constitución Nacional. En este sentido, Cortés-Rocca destaca la estampa que reúne a los convencionales constituyentes que redactaron la Constitución de la República Argentina en 1853:

> Cada uno de los rostros que se ordenan en la imagen está allí solo porque participa de la vida institucional de la Nación Argentina. La imagen, más que el retrato de un conjunto de hombres, es el autorretrato de Estado. La cámara en manos del Estado inmortaliza uno de sus nacimientos y registra un conjunto de rostros para afirmar que le pertenecen. La fotografía hace de lo retratados los escribas de una ley que, como el rostro de estos hombres, se ofrece –en el acto mismo de ser escrita, en el acto mismo de ser fotografiado– a quien sea capaz de sostener la mirada (Cortés-Rocca 2011, 44-45).

En el caso del cine, Ana M. López en su investigación ya mencionada "Early Cinema and Modernity in Latin America", nos entrega un buena descripción de las formas de representación de las elites latinoamericanas. Estas élites, desde una comprensión positivista, vinculaban la nueva tecnología cinematográfica con el progreso científico[87]: "The idea that 'scientific' rational knowledge could control the chaos of natural forces and social life was the intellectual rationale for the ideology of 'Order and Progress,' the motto of more than one nation and a sublation that condensed the contradictory impulses of the evolving 'modern' rationalities of economics and politics in still overwhelmingly traditional societies" (López 2000, 57). En este sentido, "[t]he cinema's veneer of scientific objectivity—its ability to display the physical world—perfectly rationalized its more thrilling appeals" (ibíd.). Entonces podemos observar que las élites abrazaron la capacidad representacional y la "objetividad" del cine, pero el cine temprano también reconoció la necesidad de las élites para su propia expansión en el continente:

[87] Como veremos más adelante, con el proceso de masificación del cine esta tecnología pasó a ser finalmente comprendida como un arte para parias y el populacho.

> In Latin America as a whole, the cinema was, from its earliest moments, closely aligned with those in power, be they wealthy and socially prominent or simply in government, and this alignment was a first step toward nationalist projects. The first films photographed in Mexico, for example, were not landscapes or street scenes but carefully orchestrated views of Porfirio Díaz (recently reelected for a fourth presidential term), his family, and his official retinue shot by Lumière cameramen von Bernard and Veyre in 1898. The young Frenchmen recognized the need to secure the dictator's goodwill to proceed in their commercial enterprises and arranged a private screening of the new technology for Díaz and his family in Chapultepec. During the five months they remained in Mexico, they filmed the president, who quickly recognized the propagandistic value of the new medium, at all sorts of official and familiar events (ibíd., 61-62).

Esta relación entre el nuevo medio y la élite fue invariable durante los primeros años de su arribo en América Latina[88]. Sin embargo, el vínculo entre las imágenes técnicas y el poder no solo consistió en el goce de la autorrepresentación de las élites sino que, el lugar donde la transformación de la racionalidad gubernamental y su enlace con las nuevas tecnologías visuales mostró su mayor eficacia, fue la producción de un nuevo tipo de archivo social de individuos marginales y peligrosos que debían ser vigilados y catalogados por las nuevas disciplinas que anidaron al calor del discurso positivista. De este modo, resulta paradigmático el caso de la criminología que emergió con fuerza en el paso del siglo XIX al XX y cuya labor fue explícitamente el control, identificación y archivo de los cuerpos sobre un nuevo tipo de población urbana.

Anteriormente hemos insistido en que la relación entre imagen y poder encuentra su manifestación más clara en las imágenes que funcionan policialmente comandadas por los regímenes de verdad inaugurados en el continente durante el siglo XIX y comienzos del XX. En este periodo se generaron una serie de *disciplinas* que hicieron posible que aquello hasta entonces inexistente (el loco o el delincuente, por ejemplo) se convirtiera en algo que produce prácticas efectivas de gobierno. En este sentido, uno de los fenómenos fundamentales en la historia de Occidente moderno es el cruce entre jurisdicción y veridicción. Foucault señala que: "La cuestión pasaba por estudiar la génesis de la psiquiatría a partir y a través de las instituciones de encierro que estaban originariamente y esencialmente articuladas con mecanismos de jurisdicción en un sentido muy amplio—pues resultaban ser jurisdicciones de tipo policial"

[88] En esta misma línea, insiste Ana López: "Akin to the Mexican example, the first two views filmed in Bolivia were explicit paeans to the power structure. Both *Retratos de personajes históricos y de actualidad* (*Portraits of Historical and Contemporary Figures*, 1904) and the very popular *La exhibición de todos los personajes ilustres de Bolivia* (*The Exhibition of All the Illustrious Characters of Bolivia*, 1909) were designed to align the new technology with those who effectively controlled and defined the nation *and* to display them for the enjoyment and recognition of the new audiences". (62)

(Foucault 2007, 52). A lo que agrega:

> Del mismo modo, estudiar las instituciones penales quería decir estudiarlas ante todo, por supuesto, como lugares y formas en que la práctica jurisdiccional era mayor y puede decirse que autocrática. [Estudiar] cómo, en esas instituciones penales fundamentalmente ligadas a una práctica jurisdiccional, se formó y desarrolló cierta práctica veridiccional, que empezaba a poner [en juego]—con el acompañamiento, claro (…) de la criminología, la psicología, etc.—esa cuestión jurisdiccional que está en el corazón mismo del problema de la penalidad moderna, hasta la confusión misma de su jurisdicción, y que era la pregunta de la verdad planteada al criminal: ¿quién eres? A partir del momento en que la práctica penal sustituye la pregunta "¿qué has hecho?" por la pregunta "¿Quién eres?", podrán ver que la función jurisdiccional de lo penal comienza o es duplicada o eventualmente socavada por la cuestión de la veridicción (ibíd., 52-53).

Esta última cita nos entrega un marco conceptual desde donde reconocer este giro de la función penal hacia un nuevo énfasis veridiccional en América Latina y, a partir de esto, hacernos la pregunta: ¿En qué medida la fotografía y el cine fueron tecnologías fundamentales para esta transformación? El paso desde la pregunta policial "¿qué has hecho?" a la interrogación sobre "¿quién eres?", es el centro del dispositivo policial en tanto que, a partir de definir (o más bien de producir) esas identidades peligrosas, la nueva disciplina de la criminología buscaba anticipar y predecir la enfermedad del cuerpo social. En este sentido, el sujeto ya no devenía criminal después de la transgresión de la ley, sino que su solo origen ya lo determinaba como un sujeto peligroso que debía ser observado y vigilado. Así se abrió la necesidad de todo un nuevo régimen de registro del cuerpo y de vigilancia sobre las multitudes emergentes de las ciudades latinoamericanas. En una completa sintonía con la cita de Foucault que presentamos más arriba, Cortés-Rocca escribe:

> El vocabulario médico con que se aborda la transgresión de la ley desde el positivismo no solo implica una ruptura con estas tradiciones y una redefinición del concepto de castigo, sino también una reubicación del concepto mismo en el campo del derecho. Al considerar que el cuerpo social es, literalmente, un cuerpo, el criminólogo actúa como un médico, atento a los síntomas sociales, es decir, a los sujetos peligrosos que pueden transformarse en criminales, es decir, en "enfermedades" sociales. Por lo tanto la prevención resulta igual o más importante que la cura, el saneamiento social o la extirpación de elementos cancerígenos—términos con lo que el vocabulario finisecular nombra aquello que antes se pensaba como castigo aleccionador del delito (Cortés-Rocca 2017, 561-562).

Desde el ensamblaje de la función juridiccional y veridiccional se reinscribieron, en el ámbito urbano, viejas dicotomías, como las de civilización y barbarie, a partir de otra nueva

serie de binomios vinculados a las ideas de salud y enfermedad y lo normal y anormal. La figura de la otredad, inscrita en la dicotomía civilización/barbarie que funcionó como modo de interpretación de paisaje y los sujetos exteriores a la ciudad, se trasladó ahora sobre los nuevos grupos sociales urbanos. En palabras de Cortés Rocca: "Si a comienzos de siglo el problema indígena está en el centro de la preocupación del Estado, más tarde ese lugar lo ocupa el trabajador «extranjero» o los «recién llegados» a los centros urbanos (…) la ciudad deviene un organismo del cual es necesario extirpar elementos enfermos (…) zonas cancerígenas y anticuerpos constituyen el vocabulario con el cual se aborda la relación entre legalidad y delito, y el robustecimiento de la salud de la nación" (2017, 562). El poder de la criminología, que a partir del reordenamiento positivista de las disciplinas se instaló entre la psiquiatría, la medicina y la teoría del derecho, se manifestó patentemente en la creación de espacios específicos al interior de la estructura del Estado: "[D]epartamentos de higiene y asistencia pública, burocracia penal y médica—, y de las instituciones educativas –cátedras de neuropatología, medicina legal y otras formas que se entretejen con la sociedad civil como los círculos médicos" (ibíd.). Siguiendo con este argumento, esta redefinición disciplinaria se sintetiza en un triple deslizamiento: "del sujeto del libre albedrío al sujeto de la determinación –biológica o ambiental–, desde el individuo a la especie o al cuerpo social, y desde el castigo como corrección o retribución hacia una terapéutica social" (ibídem). Así, el discurso del darwinismo social permitió repensar la idea de "progreso" en clave de "progreso racial", constituyendo también el positivismo en América Latina un modo de lidiar con la herencia colonial y justificar en términos "científicos" el desprecio histórico de las élites hacia los descendientes indígenas, mestizos y africanos. Entonces, el desarrollo de esta nueva disciplina está estrechamente vinculada al desarrollo de las tecnologías visuales en la medida en que el delincuente pasa a ser la encarnación de una enfermedad social difícil de detectar a primera vista: "Observar, controlar y disponer de lo existente acorde con la mirada científica es la ecuación que anuda positivismo, percepción y tecnologías visuales. La criminología añade la ansiedad por la simulación y la posibilidad de ocultarse en la multitud como problemas que reclaman, doblemente, el despliegue de un dispositivo organizado alrededor del control y la mirada" (ibíd., 565). Las nuevas tecnologías de registro se desarrollaron con un fervor inédito, siendo clave la antropometría como modo de discernir las características de un delincuente en potencia, la toma de huellas dactilares, las mediciones de cráneos, registros de cicatrices y marcas corporales y, por su puesto, los retratos fotográficos. Paola Cortés-Rocca agrega:

> [S]e imponen una serie de disposiciones que van desde la regulación del emperador

> Maximiliano de México, que en 1865 ordena la configuración de un registro de prostitutas de la ciudad, hasta la inauguración del puesto de fotógrafo de cárcel y la gradual sistematización del archivo penal según el método de Alphonse Bertillon, pasando por la confección de registros fotográficos de sirvientes, cocheros, maestras y periodistas, y luego la confección de tarjetas y carnets identificativos. En la medida en que la fotografía se percibe como la posibilidad de fijar una subjetividad, una herramienta que da a ver algo que permanecía oculto (ibídem).

En este sentido, *la fotografía emerge como el lugar idóneo para aquel encuentro entre las transformaciones del paradigma legal y las del discurso médico o, para usar los términos de Foucault, podemos decir que en la placa fotográfica se manifiesta el encuentro efectivo entre jurisdicción y veridicción y, a la vez, se muestra la relevancia de las tecnologías de la imagen como soporte de inscripción estético de este dispositivo de gobierno*.

La relación entre el régimen de la mirada y sus tecnologías y el nuevo racismo científico, también tuvo una serie de salidas hacia el ámbito público a través de la fotografía y el cine, los que mostraron una capacidad inédita de circulación. Una obra que condensa claramente esa unión entre la pretensión científica y la opinión pública, a la luz de un racismo rampante, es el libro de Fernando Ortiz titulado *Los negros brujos. Apuntes para una etnología criminal* de 1906. Este libro, no analiza simplemente el fenómeno de la delincuencia en Cuba ni propone un análisis de la delincuencia de un grupo racial al interior del país, sino que se interesa en la *posibilidad* de la transgresión de la ley. Y, particularmente, lo singular de su estudio radica en que esta *posibilidad* resulta asociada a las prácticas culturales de un grupo racial; la investigación etnográfica-criminológica no estudia la delincuencia en la cultura afrocubana, sino que esta última es presentada como la generadora de delincuencia.

Lo que aquí resulta relevante para nosotros es el rol de las imágenes en el nuevo vínculo entre el racismo científico y la esfera pública. En este sentido, el estudio de etnología criminal de Ortiz se origina y justifica a partir de un asesinato ocurrido en 1904. Se trata del secuestro y asesinato de una menor blanca de dos años llamada Zoila, cuya sangre y órganos fueron supuestamente usados por un brujo negro con fines curativos. Este caso, que contó con una amplia cobertura periodística, concluyó dos años más tarde con dos afrocubanos condenados a muerte y otros cinco en prisión perpetua. Aline Helg analiza el modo en que este caso pasó de ser lo excepcional a construirse en regla general mediante el trabajo de Ortiz y otra serie de discursos públicos como el de los periódicos: “Algunas de sus características coincidían con las antiguas representaciones católicas de la brujería europea, así como con el miedo a los poderes mágicos de los negros y con el determinismo racista. Con tales antecedentes, surgió un temor a la brujería, que caricaturizaba a ciertos patrones culturales africanos y transformaba

los **casos excepcionales en reglas generales**" (Helg 2000, 151)[89]. Esta constitución del caso en regla general permitió criminalizar los patrones culturales en la esfera pública: "Los periódicos publicaban de continuo los tres fetiches de temor al negro: ñáñigo, brujo y violador" (ibíd. Nota al pie 33). Asimismo, Cortés-Rocca hace hincapié en la dimensión narrativa y visual de este caso y la contribución de las fotografía para diseminar el caso como una ley general:

> En primer lugar, el caso –que según Ortiz es excepcional– no parece serlo. Pero no solo porque *Los negros brujos* lo tome como origen y prueba de un desarrollo teórico sobre la criminalidad en Cuba, sino porque a nivel narrativo, el caso se multiplica, reapareciendo en forma de fragmentos dispersos y de imágenes –ya que los retratos de los implicado son las únicas fotografías que ilustran el trabajo de Ortiz–. Lo que se pone en escena entonces, no es solo la simple transformación de un caso en regla general –como señala Helg–, sino el caso como construcción narrativa y visual (Cortés-Rocca 2011, 91).

Es así como estos retratos fotográficos permitieron darle un rostro a la idea del criminal negro que circuló tanto en el ámbito científico como en los medios de circulación masiva. Es el propio Ortiz quien agradece en su libro a los Sres. D. M. Govin y A. Herrera, Director y administrador respectivamente del importante diario *El mundo*, por haber cedido las fotografías que aparecen en el libro. Tal como señala Paola Cortés-Rocca:

> Si las imágenes anteriores se inscribían en el contexto de la institución penal era porque la cámara orientaba su mirada hacia individuos que ya habían transgredido la ley, pero en el caso de *Los negros brujos*, aunque los retratados estén acusados de un delito, no aparecen allí en tanto criminales sino como la imagen misma de las *condiciones de posibilidad* de lo criminal. Y en ese sentido, se vuelven objeto de estudio de la ciencia pero también corporización de la criminalidad que debe comunicarse a la opinión pública. De hecho, todos los detalles del caso que organizan el texto de Ortiz están tomados de la prensa, estabilizando el lugar que ocupa el nuevo discurso médico-legal y que ya no coincide exactamente con el del estado sino que se instala como un espacio intermedio, entre el cuerpo de leyes positivas sancionadas por el Estado y el conjunto de valores y creencias que constituyen la opinión pública (ibíd., 96-97).

Por su parte, en el caso de cine, una de las obras más conocidas en cuanto a la pretensión de objetividad del cine vinculada al tópico de la criminalidad urbana, es el filme titulado *El automóvil gris* (1919), del autor mexicano Enrique Rosas. Este filme es una reconstrucción cinematográfica de una serie de robos y asaltos cometidos por una banda que haciéndose pasar por militares a fines de la revolución ingresaban a las casas de las familias adineradas de la ciudad de México. Estos hechos, ocurridos entre 1914 y 1915, habían contado con una gran

[89] Citado en Cortés-Rocca, *El tiempo de la máquina*, 89. (Nota al pie 33). (Énfasis de Cortés-Rocca)

cobertura por parte de los medios de comunicación. En este sentido, el filme no era un documental directo sobre los hechos, sino una extensa reconstrucción ficcionada que duraba seis hora y treinta minutos y generalmente se proyectaba en tres jornadas. No obstante su condición ficcional, este filme es heredero directo del espíritu de veracidad y objetividad con que pocos años atrás un grupo de importantes autores había seguido y registrado los acontecimientos principales de la revolución mexicana.

Enrique Rosas, autor del filme, fue uno de los pioneros del cine que tempranamente, ya en 1899, comenzó su carrera como exhibidor independiente y luego se interesó en filmar vistas. Posteriormente, a partir de 1910, con el estallido de la revolución que se inició con el llamado de Francisco I. Madero para derrocar por las armas al dictador Porfirio Díaz, el cineasta Rosas junto a otros pioneros del cine mexicano, como Toscano y los hermanos Alva, se dirigieron a los campo de batalla para registrar en cintas informativas y noticiarios los acontecimientos centrales de la revolución. De esta manera, Rosas también fue uno de los fundadores del documental de guerra en el continente. La importancia de la objetividad de las imágenes, que posibilitó la relación entre el cine y el discurso positivista de las élites locales, recorrió todo el proceso revolucionario hasta llegar a este temprano y exitoso filme argumental que estamos presentando. En palabras de Ana M. López: "Mexico is a case apart, not only because its cinema pioneers were not foreign immigrants, (…) but because its cataclysmic revolution determined a different, although no less nationalistic, path for the cinema between 1910 and 1918. The films of the Mexican Revolution were the direct heirs of the passion for objectivity and reportage of the earlier actualities" (2000, 66).

Aunque en este apartado no desarrollaremos el tema de la revolución y el cine, es necesario consignar que, durante ese proceso de lucha debido a la necesidad del cine por reconstruir los hechos en una estructura narrativa coherente para los noticiarios, se llevaron a cabo importantes avances y transformaciones en la estructura de los filmes y su técnica narrativa. Así, los primeros filmes persiguieron con mayor decisión el ideal de la objetividad pero, a partir de 1913, la toma de poder de Huerta tuvo un fuerte impacto en los modos de producción de estos documentales. Como señala Ana M. López: "because the films often awakened violent reactions in their already partisan audiences, Huerta approved legislation requiring 'moral and political' censorship prior to exhibition. Thereafter, filmmakers gave up striving for 'objectivity' and assumed the point of view of those in power *Sangre hermana* (*Fraternal Blood,* 1914), for example, is told from a marked federalist and propagandistic perspective" (ibíd., 68-69). Otros filmes posteriores se centraron en producir revisiones de la

revolución a partir de la rearticulación de tomas realizadas con anterioridad[90]: obras tales como *Historia completa de la Revolución de 1910–1915,* de Enrique Echániz Brust y Salvador Toscano, y *Documentación histórica nacional, 1915–1916*, de Enrique Rosas (de este filme se desprende el registro del fusilamiento de los inculpados en el caso del automóvil gris que figuran al final de la película que analizaremos). A medida que las batallas bajaron en intensidad y la situación social se normalizó, estos documentales perdieron relevancia y surgió un nuevo interés por los filmes de ficción. Fue en este contexto que *El automóvil gris* se convirtió en una de las películas más exitosas de la historia del cine mexicano en términos comerciales. Como ya anunciamos, esta película heredó el mismo espíritu de objetividad con que pocos años antes habían sido documentados los acontecimientos principales de la revolución. El filme comienza con un intertítulo que señala: "La historia aquí presentada se desarrolla en los mismos sitios que fueron teatro de las hazañas que forman el argumento. Las escenas de los robos, las casas en que vivieron y los sitios en que fueron aprehendidos o expiaron sus crímenes los miembros de la funesta banda de El automóvil gris, son rigurosamente auténticos. La acción se desarrolla en el año de 1915". Así, esta obra ya no se concentra mayormente en la representación de la diferencia entre campo y ciudad como en la oposición entre el "buen vivir" de las élites urbanas y la delincuencia asociada a las clases subalternas y sus nuevas formas de vida en los márgenes de la ciudad y en precarios conventillos. En el cine latinoamericano, en términos generales, casi no existen filmaciones documentales de estas áreas de la ciudad y las formas de vidas que ahí se desarrollaron (Villarroel 2017. Cap. IV). Sin embargo, con el desarrollo de la ficción, emergieron obras referidas a los estratos bajos, pero mayoritariamente asociados a la criminalidad y la prostitución en formas que imitaban los melodramas italianos y los filmes de gánster norteamericanos. Estas formas son reconocibles en *El automóvil gris*, sin que este pierda el ímpetu por representar objetivamente los hechos. En palabras de Ana M. López, este filme: "evidences the complex negotiations between the almost forgotten devotion to

[90] En este punto, podemos comenzar a comprender, por qué Jacques Rancière ha señalado, sin ningún tipo de afán peyorativo, que el cine documental no es sino un modo de lo que él llama "ficción". En su libro titulado la *Fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine* (2005), Rancière señala: "La primera acepción de *fingere* no es 'fingir' sino 'forjar' (…) Una película 'documental' no es lo contrario de una 'película de ficción' porque nos muestre imágenes captadas en la realidad cotidiana o documentos de archivo sobre acontecimientos verificados en lugares de emplear actores para interpretar una historia inventada. Simplemente, para ésta la real no es un efecto que producir, sino un dato que comprender. El filme documental puede entonces aislar el trabajo artístico de la ficción disociándolo de eso a lo que se acostumbra a asimilar: la producción imaginaria de verosimilitudes y efectos de realidad. Puede reducirlo a su esencia: un modo de descomponer una historia en secuencias o montar planos en forma de historia, de unir y desunir voces y cuerpos, sonidos e imágenes, de dilatar o comprimir el tiempo (…) El cine 'documental' es una modalidad de la ficción más homogénea y, a la vez, más compleja. Más homogénea porque quien concibe la película es también quien la realiza. Más compleja puesto que en su mayor parte encadena o entrelaza series de imágenes heterogéneas" (182-183)

objectivity of the Revolutionary documentary and the more modern narrative film styles from abroad" (Lopéz 2000, 70-71).

Por consiguiente, este filme resulta de interés para nuestra investigación debido a una característica singular. La mayoría de los estudios historiográficos lo destacan principalmente por haber tenido un gran éxito en términos comerciales y por ser una mezcla de géneros entre la ficción y el documental. Sin embargo, en este juego de géneros cinematográficos que conecta imágenes de distinta procedencia, se juegan elementos más complejos. La parte final del filme, luego de que el detective que persigue a los delincuentes adquiera protagonismo (cuyo rol además fue interpretado por el policía real que siguió el caso) y éste termine de capturar a los criminales, se presentan las imágenes del registro del fusilamiento real de la banda. Como ya señalamos, estas imágenes habían sido realizadas por el mismo Rosas para su documental *Documentación histórica nacional 1915-1916*. La secuencia se inicia con un intertítulo que señala: "La escena del fusilamiento a su natural horror. Reúne su autenticidad. Con su absoluto realismo. Hemos querido demostrar cuál es el único fin que espera al delincuente". Posteriormente, vemos las imágenes de la ejecución, que comienza en el momento en que ingresan los sentenciados al paredón y son puestos en fila, hasta el momento en que las tropas los ejecutan y, luego de caer los cuerpos, son rematados cada uno con un tiro de gracia. Como en muy pocos momento en la historia del cine latinoamericano, la cámara se detiene en el cuerpo y los rostros de estos sujetos subalternos, no solo en los cuerpos de los acusados expuestos en fila al espectáculo de la ejecución pública, sino que también de los espectadores, compuestos principalmente por sujetos de clase popular que observan la acción en el público. La película se cierra con un intertítulo final que dice: "Inútil afán… El destino al cumplirse en todos los culpables es una lección moral… solo el trabajo es el medio más noble de vida…".

En relación a lo anterior, no solo se conjugan diversos géneros cinematográficos e imágenes de distintas procedencias, sino que, además, el filme en sí mismo cubre distintos niveles de discursos y funciones de las imágenes. Por un lado, *El automóvil gris* fue un efectivo aparato comercial que abasteció la incipiente industria mexicana del cine, junto con tener la función de blanquear la imagen pública de las facciones carrancistas que se veían involucradas en los delitos pero, fundamentalmente, adquiere una dimensión moralizante y pedagógica que no se había visto antes articulada de esta manera en el cine de América Latina. Esta pedagogía, además, no solo implica la transmisión de un mensaje moral sobre la buena conducta de los ciudadanos, sino que también opera una normalización del castigo que tiene como lugar de inscripción las imágenes sobre los cuerpos ejecutados. Foucault llamó a este tipo de operación el "buen uso del criminal" (Foucault 1996, 139-145). Señala el autor francés: "Del criminal

tiene necesidad efectivamente la prensa y la opinión pública. Él será el blanco de todos los odios, polarizará las pasiones; para él se pedirá la pena y el olvido" " (ibíd., 142). Es necesaria la confesión como una imagen recurrente en el filme de Rosas, pero por sobre todo es necesario el cuerpo, "en carne y hueso, vivo, indiscutible, el criminal. Su rostro, sus expresiones, su dureza, sus ataques de locura –todo lo que 'no engaña'–. Confiemos, pues, por lo que al crimen se refiere, en los hábiles técnicos del sumario procesal, y tengamos en todo momento presente a la persona del criminal" " (ibíd., 143). El "bueno uso del criminal" se refiere al momento en que la racionalidad y la finalidad de una institución no coinciden con sus efectos, pero de esta disyunción surgen nuevas posibilidades de usar al delincuente de maneras productivas que antes no habían sido pensadas. El paso de estas imágenes del fusilamiento, desde el documental histórico al cine industrial de ficción y su función última de moralización y pedagogía, es un modo de pensar este uso del criminal en el cine de América Latina. Pero esta afirmación implica otra serie de preguntas. A saber, ¿qué es lo que se hace cuando se castiga? ¿qué es lo que hace la cámara cuando registra el castigo de esta manera? Y finalmente, ¿qué hace el cine cuando muestra el castigo sobre estos cuerpos enmarcado en un doble discurso moral explicitado en los intertítulos? Hay aquí una doble naturalización del castigo y el trabajo como doble destino de los cuerpos de las clases subalternas. En primer lugar, se observa la naturalización del castigo como pena de muerte inscrito en las palabras del intertítulo: "Hemos querido demostrar cuál es el único fin que espera al delincuente" con las que se abre la escena del fusilamiento y, en segundo lugar, la naturalización del trabajo como destino de la vida, "solo el trabajo es el medio más noble de vida", palabras que cierran la película después que los cuerpos han sido rematados.

Llegados a este punto hemos explicado los modos en que las imágenes, específicamente las imágenes técnicas o reproductivas, se ensamblaron con las nuevas formas de poder gubernamental entre la segunda mitad del siglo XIX y las primeras décadas del XX en América Latina. Como dijimos, esta relación se estableció a partir de una serie de funciones policiales que adoptaron las imágenes a la luz del surgimiento de las nuevas disciplinas asociadas al espíritu positivista y nacionalista que impregnó el pensamiento de la época. Sin embargo, es necesario insistir que estas funciones policiales, que conciernen al gobierno interior de la nueva razón gubernamental, poseen objetivos ilimitados. Por lo tanto, abordamos solo aquellas en que la función de las imágenes nos parece que se expresa con mayor claridad, a saber, las que implican la representación de los cuerpos y territorios que debían ser integrados al sistema de vida productivo y al ideal del progreso de la nación y, junto a esto, la determinación de las jerarquías identitarias de los nuevos sujetos nacionales, principalmente en los espacios urbanos, y la función pedagógica implícita en la nueva circulación pública de la imagen. Entonces, la

relación entre las imágenes reproductivas, de las que el cine es el punto más alto en tanto que integra a su medio todas las tecnologías anteriores, se hace reconocible en el momento en que la imagen, por un lado, resulta funcional a una serie de discursos, conceptos e instituciones que la gobiernan y, al mismo tiempo, ellas se convierten en un efectivo aparato de representación y gobierno que articula visiblemente las jerarquías, lugares y funciones al interior de la comunidad.

Esta nueva lógica del gobierno *sobre* las imágenes y *a través* de ellas[91], se expresó de diversas maneras. Por ejemplo, a partir del uso simbólico del carácter tecnológico de los aparatos mismos que, en el caso de la fotografía y el cine, se exhibieron como representantes del progreso de la "civilización" sobre la "barbarie" y que, en esa condición, acompañaron tanto a las campañas militares de anexión y conquista de territorios como al desarrollo del racismo cientificista. Esta diferencia también se construyó a nivel de un régimen representacional, como la producción de evidencias visuales de las jerarquías que organizan el *nomos* comunitario y la universalización de la ley del Estado (por ejemplo, en el caso de la escritura de las Constituciones nacionales, pero también, en las fotografías y filmes que abastecieron los archivos nacionales con las representaciones de los sujetos y territorios). En síntesis, *el rol policial de las imágenes implica una función representacional y ordenadora sobre el nuevo escenario social y cultural que se conjugó con prácticas de gobierno concretas, es decir, obedeciendo las jerarquías conceptuales las imágenes generaron evidencias sensibles (representaciones jerárquicas de raza y clase y género), por medio de los cuales el nuevo dispositivo de gobierno legitimó sus prácticas de dominación*.

[91] Esta idea ha sido presentada por Willy Thayer en su ensayo "Raúl Ruiz. Imagen estilema". Thayer plantea una diferencia radical entre la política de la imagen en la obra fílmica y teórica de Ruiz y este sistema de gobierno *de* la imagen y *a través* de ella. Si bien el texto de Thayer se atiene al contexto de discusión de las décadas del sesenta y setenta en adelante, esta formulación es indudablemente útil para ser utilizada de un modo más general en el análisis del vínculo entre cine y poder. Retomaremos este ensayo de Willy Thayer en el capítulo final de esta tesis, donde será clave para nuestra crítica a la idea de "politización del cine".

4. Capítulo 4: Cine/política

En el capítulo tres puntualizamos que la relación entre las imágenes y poder se da al interior de una lógica y una serie de funciones policiales que las tecnologías de las imágenes adoptan en el proceso de transformación de la racionalidad gubernamental en América Latina a partir del siglo XIX. Esta indagación nos ha entregado los rasgos generales de lo que hemos llamado cine/poder, pero no nos permite aún definir aquella otra idea crucial de nuestra tesis, a saber, el cine/política. Entonces, para ver con mayor claridad la *heterogeneidad* que existe entre las relaciones cine/Poder y cine/política, debemos presentar antes la *heterogeneidad* entre "política" y "poder". Para realizar esta última tarea, será de gran relevancia el pensamiento del filósofo francés Jacques Rancière, ya que este autor se ha referido con insistencia a la confusión conceptual entre estos dos términos, cuya clarificación es indispensable para conseguir que la especificidad de la "política", comprendida como ruptura con la lógica del *arkhé*, no sea simplemente reducida a las relaciones de poder y la función policial. Entonces, exponer en qué consiste la *heterogeneidad* entre política y poder, es una tarea central en nuestra investigación, ya que nos permitirá presentar con mayor precisión aquel vínculo que hemos propuesto entre cine y política, para llegar finalmente a delinear en su carácter específico la idea de una "política del anonimato en el cine de América latina".

El concepto de "policía" también ha sido utilizado extensamente por Jacques Rancière, quien sin duda lo adoptó desde su relación temprana con el pensamiento de Foucault. Para Rancière la "policía" implica un tipo de orden simbólico sobre el mundo común perceptible. A partir de la organización policial del mundo común, la lógica del poder determina las capacidades, lugares y funciones para cada sujeto y parte de la comunidad. Es en este punto, donde el problema estético adquiere un papel relevante en la reconfiguración de este reparto policial.

Entonces, el concepto de "policía" de Rancière está, sin dudas, influenciado por su relación temprana con el pensamiento de Foucault[92]. Sin embargo, para clarificar la distancia entre "política" y "poder", es necesario señalar, en primer lugar, que Rancière ha tomado completa distancia respecto de algunos de los herederos contemporáneos de Foucault, los cuales han instalado la idea de que la "política" corresponde a un sistema de dominación global que encierra todas las relaciones de la existencia. En otras palabras, la tarea que se ha dado Rancière

[92] De este modo señala Rancière en una entrevista por Nicolas Poirier: "He aprendido mucho de Foucault, de su manera de constituir los problemas revocando las distinciones disciplinarias y de pensar las relaciones de lo visible, lo decible y lo pensable". (Rancière 201b, 134).

apunta a evitar una confusión en la cual se utiliza constantemente el concepto de "política" para nombrar aquello que debe ser llamado "policía". Esta confusión se produce principalmente a partir del argumento de que todo es político porque en todo hay relaciones de poder.

Así señalan las líneas iniciales de la primera de sus "Diez tesis sobre la política": "*La política no es el ejercicio del poder. La política debe ser definida por sí misma como un modo de actuar específico puesto en acto por un sujeto propio que depende de una racionalidad propia"* (Rancière 2006, 59), y agrega algunas líneas más adelante: "De partida hacemos la economía de la política si la identificamos con la práctica del poder y la lucha por su posesión. Pero hacemos también la economía de su pensamiento si la concebimos como una teoría del poder o una búsqueda del fundamento de su legitimidad" (ibíd.). Es decir, la política no corresponde al orden bajo el cual se da la reunión de la comunidad al interior de una forma de gobierno, ni a la lucha por instituir y conservar dicho orden. En esta lógica, que se ha confundido con la política, las presuposiciones que disponen a unos para mandar y a otros para obedecer se presentan como obvias y naturales. La política, por el contrario, es lo que viene a perturbar la naturalidad de estos argumentos y la obviedad de sus evidencias sensibles:

> La política no es de ningún modo una realidad que se deduciría de las necesidades de la reunión de los hombres en comunidad. Es una excepción a los principios según los cuales se opera dicha reunión. El orden "normal" de las cosas es que las comunidades humanas se agrupan bajo el mandato de quienes tienen títulos para mandar, títulos probados por el hecho mismo de que mandan. Los diferentes títulos para gobernar en definitiva se resumen en dos grandes títulos. El primero remite la sociedad al orden de la filiación, humana y divina. Es el poder del nacimiento. El segundo remite la sociedad al principio vital de esas actividades. Es el poder de la riqueza. La política existe como desviación respecto a esta evolución normal de las cosas (ibíd., 69).

De este modo, la pendiente "natural" o "normal" de la comunidad policial ha encontrado su justificación en una serie de argumentos y evidencias sensibles que han sido abastecidas históricamente por la relación entre imagen y poder (como aquellas que revisamos en el capítulo anterior en el caso de América Latina). Estas evidencias vienen a sostener, por un lado, la "naturalidad" de una comunidad organizada jerárquicamente y, por otro, afirman el argumento sobre la existencia de una comunidad cerrada, donde no existen ni vacíos ni suplementos. En este sentido la "policía": "cuenta con partes reales, con grupos efectivos definidos por las diferencias en el nacimiento, las funciones, los lugares y los intereses que constituyen el cuerpo social, con exclusión de todo suplemento" (ibíd., 70). Es por ello que será indispensable pensar, más adelante, la manera en que la política del cine puede interrumpir la naturalidad de tales

argumentos y evidencias. A ello lo llamaremos cine/política.

En su libro titulado *El desacuerdo. Política y filosofía* (1996), Rancière ha profundizado sobre esta extensa confusión entre "política" y "poder", señalando que se ha denominado "política" a los procedimientos a partir de los cuales "se efectúan la agregación y el consentimiento de las colectividades, la organización de los poderes, la distribución de los lugares y funciones y los sistemas de legitimación de esta distribución" (Rancière 1996, 43). Esta lógica, insiste Rancière, no debe ser llamada "política" sino "policía". Además, en este libro clave Rancière también aclara sus cercanías y distancias con el uso del concepto de "policía" que llevó a cabo Michel Foucault. Es claro, señala Rancière, que este concepto genera problemas, ya que corrientemente evoca lo que se llama "baja policía", es decir, los "cachiporrazos de las fuerzas del orden y las inquisiciones de las policías secretas" (ibíd., 43). Sin embargo, insiste Rancière:

> Michel Foucault demostró que, como técnica de gobierno, la policía definida por los autores de los siglos XVII y XVIII se extendía a todo lo que concierne al "hombre" y su "felicidad". La baja policía no es más que una forma particular de un orden más general que dispone lo sensible en lo cual los cuerpos se distribuyen en comunidad. Es la debilidad y no la fuerza de este orden la que en ciertos Estados hace crecer a la baja policía, hasta ponerla a cargo de la totalidad de las funciones de policía. Es lo que atestigua *a contrario* la evolución de las sociedades occidentales que hace de lo policial un elemento de un dispositivo social donde se anudan los médico, lo asistencial y lo cultural (ibíd., 43-44).

De todas formas, la influencia de Foucault llega solo hasta este punto para Rancière. La distancia más importante que este último señala respecto de Foucault es que, si bien Foucault es un agudo pensador del estado policial, no tiene un interés teórico por la especificidad de la "política". Lo que Foucault llamó "política" es propiamente "la relación del poder del estado con los modos de gestión de la población y de producción de sus individuos" (Rancière 2011b, 135). Esto último, es "constitutivo de la esfera de la policía" (ibíd.). En ese sentido, lo que hizo Foucault, en palabras de Rancière, fue "la teoría del estado policial: no del Estado represivo, sino del estado como realidad en sí, no referida al acto de una subjetividad política originaria, el estado funcionalista, dedicado completamente a la relación entre su propia conservación y la conservación –o la no-conservación– de cierto estado de su población" (ibídem). De este modo, para Rancière el concepto foucaultiano de "biopoder" resulta mucho más claro que el de "biopolítica": "aunque la idea de biopoder es clara, la de biopolítica es confusa, ya que todo lo que designa Foucault se sitúa en el espacio de lo que yo llamo policía. Si Foucault pudo hablar indiferentemente de biopoder y de biopolítica, es porque su pensamiento de la política se

constituye en torno a la cuestión del poder" (Rancière 2011c, 24). Rancière intenta marcar distancia respecto de las derivas que ha tomado cierta malversación posterior del pensamiento de foucault sustentada en esta confusión[93]. Así, resulta más esclarecedor comprender la relevancia que tiene para Rancière la necesaria divergencia entre política y policía:

> La política se topa en todos lados con la policía. No obstante, es preciso pensar este encuentro como encuentro de los **heterogéneos**. Para ello hay que renunciar al beneficio de ciertos conceptos que aseguran de antemano el pasaje entre los dos dominios. El de poder es el primero de ellos. Es éste el que hace poco permitió a una cierta buena voluntad militante asegurar que "todo es político" porque en todos lados hay relaciones de poder (…) El concepto de poder permite concluir desde un "todo es policial" a un "todo es político". Ahora bien, la consecuencia no es buena. Si todo es político, nada lo es. Si, por lo tanto, es importante mostrar, como lo hizo magistralmente Michel Foucault que el orden policial se extiende mucho más allá de sus instituciones y técnicas especializadas, es igualmente importante decir que nada es en sí mismo político, por el solo hecho de que en él se ejerzan relaciones de poder (Rancière 1996, 47-48).

Por su parte, debemos aclarar que esta irreductibilidad (política/poder), no implica la división de un binomio tajante, es decir, no existe una esfera pura del poder y una esfera de la política pura. De modo más preciso, Rancière ha señalado que la "política" es *heterogénea* respecto de la lógica policial del poder. Lo *heterogéneo* también es un concepto utilizado por Foucault, como ya mencionamos, este concepto para él nunca señala un principio de pura exclusión, es decir, lo *heterogéneo* no impide la coexistencia y la conexión (aunque esa conexión sea en la forma de una disputa). En el caso de Rancière, esta *heterogeneidad* entre política y policía, entraña que la lógica de la primera difiere completamente de la segunda, sin embargo, "siempre está anudada a esta" (ibíd., 47). En este sentido, *la única razón de existencia de la política es la desfundamentación de la lógica policial del Poder que justifica la*

[93] Así señaló Rancière en una entrevista titulada justamente "¿Biopolítica o política?": "Actualmente, la identificación de los dos términos va en dos direcciones opuestas, que me parecen ajenas al pensamiento de Foucault y que, en cualquier caso, son ajenas a mi propio pensamiento.

Por una parte, está la insistencia en el biopoder como modo de ejercer de la soberanía, que encierra la cuestión de la política en la del poder y empuja al biopoder a un terreno onto-teológico-político: por ejemplo, cuando Agamben explica la exterminación de los judíos de Europa como consecuencia de la relación con la vida incluida en el concepto de soberanía (…)

Por otra parte, está la tentativa de dar un contenido positivo a la 'biopolítica'. En un primer nivel, existe la voluntad de definir los modos de asunción, de relación subjetiva con el cuerpo, con la salud y la enfermedad que se oponen a la gestión estatal del cuerpo y de la salud, como hemos podido constatarlo especialmente en los combates que han tenido lugar en torno a cuestiones relacionadas con la droga y el sida. En otro nivel, existe la idea de una biopolítica fundada en una ontología de la vida, identificada con cierta radicalidad de autoafirmación. Esta se inscribe en una tradición de marxismo antropológico, heredada de los *Grundrisse*, que ha sumergido políticamente en el obrerismo y rejuvenecido teóricamente en el vitalismo deleuziano. Para mí, esto equivale a un intento de identificar la cuestión de la subjetividad política con la de las formas de individuación, personal y colectiva. Ahora bien, no creo que de una ontología de la individuación se deduzca nada para una teorización de los sujetos políticos" (124).

dominación ilegitima o "legítima" de unos sobre otros. No existe la política sin que el poder ya esté operando sobre la distribución y organización de la comunidad.

Es en este punto que surge un tercer concepto: el lugar de encuentro conflictivo entre estas lógicas heterogéneas es lo que llamamos *lo* político. Por esta razón, como decíamos anteriormente, Rancière rechaza el argumento de una esfera pura de la política que definiría el verdadero sentido del "estar-juntos y las virtudes de la discusión del bien común con Aristóteles, Hannah Arendt y Leo Strauss", ya que estas virtudes vendrían a "imponerse sobre las oscuras necesidades de la simple vida y la mezquindad de los fine utilitarios" (Rancière 2006b, 7-8)[94]. Esta "política pura" comprendería como espacio propio y exclusivo al Estado y reduciría la democracia a un sistema de gobierno procedimental que posibilita el diálogo consensual sobre el bien común. Para este tipo de "política" se requiere, antes que nada, que las partes contratantes y deliberantes estén bien definidas de antemano. Por el contrario, la política depende de sujetos suplementarios que no coinciden con ninguno de los grupos contratantes ni deliberantes bien identificados y establecidos *a priori*; la política no tiene ni espacios, tampoco objetos ni sujetos propios. Sin embargo, su tarea es producir estos espacios específicos de disenso. No existen sujetos políticos anteriores a la configuración misma de un espacio político de ruptura con la "axiomática de la dominación, es decir, de la correlación entre una capacidad para mandar y una capacidad para ser mandado" (Rancière 2006b, 65).

Entonces, como ha señalado Rancière en diversos escritos, "*la política es una ruptura específica de la lógica del arkhé*" (ibíd., 67). Siguiendo este argumento del autor del *Reparto de lo sensible,* el *arkhé* tiene dos significados: comienzo y comando. En su forma simple "arcaica", señala Rancière, el *arkhé* es "el nacimiento que comanda, la naturalidad de la relación de autoridad y sumisión"(Rancière 2010a, 45). Esta definición es tomada por Rancière para determinar en qué consiste el nacimiento de la política: "La política es lo que interrumpe la

[94] Vale la pena mencionar en esta nota la continuación del argumento de Rancière que aclara las consecuencias de este retorno a la idea de una *política pura*: "Este acuerdo entre los himnos oficiales de las virtudes de la democracia y las celebraciones intelectuales del retorno de la 'verdadera' política, no tardaba en confesar su inconsecuencia. Porque esta 'democracia', cuyos gobernantes alababan sus méritos, adquiría en sus mismos propósitos, un rostro propio que limitaba seriamente la discusión sobre el bien común. Ya en tiempos de la guerra fría, la simple oposición de la democracia y el totalitarismo había permitido identificar la democracia con un cierto tipo de forma gubernamental, que recubría de hecho un sistema oligárquico cada vez más alejado del poder del pueblo que le daba su legitimación última. El fracaso económico del sistema soviético permitía además identificar *a contrario* las virtudes de la democracia con las de la economía capitalista de mercado. Pero también la unificación económica del mundo permitía volver a poner en la cuenta de la 'democracia', así redefinida, el primado marxista de la necesidad económica, afirmando que la política democrática debía entenderse como la manera de armonizar los intereses globales de la libertad económica con los intereses de las comunidades nacionales. La gloriosa búsqueda del bien común y de la esencia del vivir juntos se encontraba así brutalmente devuelta a su verdad: la adaptación realista a una nueva suerte de necesidad económica e histórica. La democracia triunfante se declaraba simplemente como el arte de lo posible. Y esta identificación se daba en nombre del consenso" (2006b, 8).

naturalidad de la dominación, operando una doble separación: separación del nacimiento consigo mismo y del comando consigo mismo" (ibíd.). El sujeto matricial de la política que opera esta doble ruptura es el *demos*:

> *Demos* significa dos cosas: a la vez la comunidad en su conjunto y una parte o más bien una partición de la comunidad. El *demos* es el partido de los "pobres", no tanto los desposeídos como la gente de nada, los que no pertenecen al orden del *arjé* como comienzo o comando, los que no participan en el poder del nombre. Es el nombre de aquellos que no tienen nombre (...). Así, *demos* es la cuenta como "todo" de aquellos que no son contados, la comunidad como división de la comunidad, comunidad de la división del *arjé.* (ibíd., 46-47).

Para nuestro autor, existen dos grandes tipos de comunidad del *arkhé*. Por un lado, la que privilegia el principio del "comienzo" y opera estableciendo desde ahí la diferencia y, por otro, la que privilegia el principio del "comando", neutralizando la diferencia e incorporándola como ley universal el Estado. En el caso de lo que señalamos en el capítulo anterior respecto de la función policial de las imágenes en la definición jerárquica de la comunidad, una forma de comunidad del *arkhé* es aquella que operaba del lado del nacimiento y la herencia de la riqueza. Por ejemplo, la oligarquía sobre el pueblo que en América Latina asumía la herencia de los valores patricios luego de la independencia de la colonia, la que establecía la continuidad del predominio "natural" de las élites sobre el pueblo. Esta diferencia de nacimiento también se vio reforzada, posteriormente, por el racismo cientificista de la criminología, que instalaba la idea de sujetos peligrosos al interior de la población por el hecho de nacer en una clase social o una raza. La segunda forma de comunidad del *arkhé*, es aquella que suprime la diferencia e impone la ley universal del Estado, la que podríamos comprender en el empeño del liberalismo y sus campañas de genocidio para suprimir la diferencia indígena y establecer el dominio del Estado-nación sobre las formas de vida y los territorios, pero también podríamos incluir el discurso identitario del latinoamericanismo, que a partir del siglo XIX, estableció una idea de identidad nacional que neutraliza la multiplicidad a partir de la enunciación del "nosotros", para integrarla bajo el "buen gobierno" al Estado-nación[95]. La política viene a dividir estas lógicas de la comunidad policial o como prefiere llamarla Rancière, la comunidad del *arkhé*. La política es, en estricto sentido, an-arquica.

Como ya hemos anunciado, la política depende de la existencia de objetos de litigio y de sujetos suplementarios que no coinciden con ninguno de aquellos grupos jerárquicos

[95] No está demás insistir que es en esta línea donde se inscribe a partir de fines de los años cincuenta la teoría y práctica del cine militante en América Latina.

instituidos en las comunidades del *arkhé*: "La política solo existe (…) por la acción suplementaria de esos sujetos que constantemente reconfiguran el espacio común, los objetos que lo pueblan y las descripciones que pueden darse y los posibles que pueden ponerse en acto. La esencia de la política es el disenso, que no es el conflicto de intereses, de opiniones y de intereses, sino el conflicto de dos mundos sensibles" (Rancière 2006b, 13). *Este punto implica una última cuestión relevante para nuestra investigación: la política tiene un dimensión estética imprescindible, en la medida en que* "[l]a manifestación política deja ver lo que no tenía razón de ser visto" (ibíd., 73), ella tiene en su base una estética:

> Hay entonces, en la base de la política, una "estética" (…) Si nos apegamos a la analogía, podemos entenderla en un sentido kantiano –eventualmente revisitado por Foucault– como sistema de formas *a priori* que determinan lo que se da a sentir. Es un recorte de tiempos y de espacios, de lo visible y lo invisible, de la palabra y el ruido que define a la vez el lugar y la problemática de la política como forma de experiencia. La política trata de lo que vemos y de lo que podemos decir al respecto, sobre quién tiene competencias para ver y la cualidad para decir, sobre las propiedades de los espacios y los posibles del tiempo (Rancière 2009, 10).

Esta dimensión estética fundamental nos permitirá, entonces, vincular esta reflexión estructural sobre la política con la especificidad de la política del cine que nosotros queremos presentar a continuación. Sin embargo, para ello debemos abordar algunos puntos complejos. Uno de ellos, es que hemos insistido en que la política del cine debe ser comprendida de modo independiente de la voluntad militante de algún sujeto o partido que, mediante algún programa o diseño preconcebido, venga a imprimir su carácter político al cine. Incluso, podemos señalar que la política del cine opera contra esa voluntad explícita de control y ordenamiento que ha buscado asegurar la "politicidad" de sus obras mediante la *politización*. Por lo tanto, es necesario comenzar considerando esta caracterización que explora la *heterogeneidad* entre "política" y "policía", en su sentido general para dilucidar esta diferencia en el caso específico del cine. De este modo, no basta con superponer esta definición conceptual de la "política" y la "policía" al campo del cine, sino que es necesario utilizar estos análisis centrales como guías de interpretación, pero afincado siempre en la materialidad de las obras y sus efectos. Por esto, la complicación que se nos presenta no es un problema menor y debemos verificar si algunos de los rasgos específicos de la política que hemos revisado aquí son útiles para pensar la especificidad de una política del cine en América Latina.

Esto no puede ser posible de otro modo que partiendo del análisis de las condiciones específicas de la irrupción del cine temprano en el continente y sus efectos sobre las formas de relación, tanto de los espectadores con estas nuevas imágenes reproductivas así como, a un

nivel conceptual, las transformaciones de las categorías estéticas que definía los límites del arte en su forma tradicional, la que funcionó con fuerza hasta el siglo XIX. Entonces, así como indagamos y clarificamos los modos en que las imágenes técnicas establecieron sus vínculos con la transformación de la racionalidad gubernamental del poder a partir del siglo XIX, ahora debemos analizar la especificidad de esta política del cine en América Latina, siguiendo los parámetros generales de la *heterogeneidad* entre política y poder que hemos establecido a partir de los pensamientos de Rancière y Foucault. Llevar a cabo una deducción de esta disputa política inherente al espacio cinematográfico en sus momento temprano, nos permitirá, a su vez, entregar finalmente algunos rasgos afirmativos de la "política del anonimato" en el cine, más allá de la negatividad sin tregua que implica este concepto.

4.1. Hacia una política del anonimato

Antes de comenzar esta sección, en la que nos dedicaremos a esbozar la idea de política del anonimato del cine de América Latina, es necesario señalar, nuevamente, una precaución metodológica que hemos establecido desde el primer capítulo, esta es, que la multiplicidad de elementos diversos que conlleva la palabra "cine" es irreductible a *una* teoría que albergue todas sus dimensiones[96]. Por eso, nuestra labor será pensar específicamente aquello que podemos llamar "política del cine", pero asumiendo que nuestra tarea no es la elaboración de un discurso o una teoría general del cine, sino la exploración de una manifestación singular de esa política del cine que *llamaremos política del anonimato*. Es necesario insistir, entonces, en que esta

[96] En el capítulo 1 abordamos el problema de la irreductibilidad del material cinematográfico a una teoría general del cine en América Latina. Su condición discontinua, destructible, fragmentaria y diseminada justifican que el historiado John King hable de cine del continente como un "inmanejable y amorfo cuerpo". En esta misma línea, es decir, bajo la metáfora de un cuerpo irreductible a una unidad, Rancière comprende el cine bajo la metáfora de una multiplicidad de miembros con igual nombre, pero irreductibles a un mismo cuerpo: "era preciso preguntarse si el cine no existe justamente bajo la forma de un sistema de distancias irreductibles entre cosas que llevan el mismo nombre sin ser miembros de un mismo cuerpo" (Rancière 2012*,* 14). En otras palabras para él el cine sería: "[E]l lugar material donde uno va a divertirse con el espectáculo de sombras, sin perjuicio de que estas nos afecten con una emoción más secreta de lo que puede expresarlo la condescendiente palabra 'diversión'. Es también lo que se acumula y sedimenta en nosotros de esas presencias a medida que su realidad se borra y modifica: ese otro cine que recomponen nuestros recuerdos y nuestras palabras, hasta mostrar grandes diferencias con lo que ha presentado el desarrollo de la proyección. El cine es así mismo un aparato ideológico productor de imágenes que circulan en la sociedad y donde esta reconoce el presente de sus tipos, el pasado de su leyenda o los futuros que se imagina. Es además el concepto de un arte, es decir, de una línea de demarcación problemática que aísla dentro de las producciones del saber técnico de una industria las que merecen ser consideradas como habitantes del gran reino artístico. Pero también es una utopía: la escritura del movimiento que se celebró en la década del 1920 como la gran sinfonía universal, la manifestación ejemplar de una energía que anima el conjunto del arte, el trabajo y la colectividad. El cine puede ser, para terminar, un concepto filosófico, una teoría del movimiento mismo de las cosas y del pensamiento, como en Gilles Deleuze, cuyos dos libros hablan en cada página de los filmes y sus procedimientos, y no son, empero, ni una teoría ni una filosofía del cine, sino propiamente una metafísica"(Rancière 2012, 13-14).

política no pretende ser la única posible, sino más bien buscamos justamente abrir la posibilidad de pensar *una* política del cine posible justo en el lugar donde ha sido negada su existencia por parte de las teorías convencionales, a saber, en el cuerpo "inmanejable" (King 1994, 11) y "amorfo" (ibíd.) del cine temprano de América Latina.

Por lo tanto, esta tarea involucra una serie de niveles que deben ser considerados, a saber: lo que sucede con la transformación del modo de producción técnico de las imágenes y lo que estas hacen posible percibir en sus nuevas formas y materialidades; la circulación masiva de esta tecnología y su interferencia en las formas tradicionales de la comunidad y el gobierno, y la configuración de espacios donde esta tecnología de lo visible pudo desplegar su potencia de modo masivo. Estos problemas van desde una dimensión técnica y material del cine hasta una disputa conceptual y normativa por definir el valor de sus imágenes (arte, ciencia, espectáculo), así como su función de gobierno, orden o anarquía.

Como podemos ver, el terreno en el que hemos entrado es muy complejo y volátil, siendo justamente esto lo que imposibilita la pretensión del cierre de una teoría unitaria y una historiografía lineal del cine en América Latina, pero también exige comprender la política del cine desde una perspectiva impensada anteriormente. Esta complejidad ha quedado planteada desde el comienzo de la tesis, cuando cuestionamos los modos en que la teoría y la historia han trazado las fronteras específicas de su campo y, siguiendo la metáfora que ha propuesto Rancière, dijimos que la palabra "cine" nombra una multiplicidad de miembros con igual nombre, pero irreductibles a un mismo cuerpo: el cine como el lugar material donde se va a ver el espectáculo de sombras; como aparato ideológico que produce imágenes que circulan socialmente; como el concepto de un arte; como utopía vanguardista; como aparato tecnológico y simbólico, etcétera. Esta cuestión adquiere una condición todavía más compleja en el caso del cine temprano de América Latina, donde la transformación de las tecnologías de lo visible coincidió con un proceso de reconfiguración de las lógicas del poder y la racionalidad gubernamental. Por eso, nuestra tarea de repensar una política del cine no depende de una discusión sobre el problema del archivo o la formación de un canon, tampoco hemos buscado establecer la teoría del origen y desarrollo del cine temprano en el continente, sino pensar una política posible que se alberga en los vínculos y las distancias entre esos miembros dispersos e irreductibles a la unidad de un cuerpo. Así no nos queda otra opción que retomar esas condiciones por las cuales el cine temprano ha sido despreciado por parte de la teoría y la historiografía (fragmentario, dispersión, inauténtico, discontinuo, entre otras mencionadas) y vincularlas con otras que veremos a continuación y que implicaron el rechazo social del cine por parte de la élite a partir de fines de siglo XIX y comienzos del XX (el cine como

"epidemia", "flagelo", "nerviosismo", "disolución"). La conjunción de estas condiciones del rechazo del cine serán, para nosotros, el lugar a partir del cual propondremos una posibilidad de la política del cine en América Latina hasta ahora impensada. De este modo, debemos comenzar considerando algunos de estos fragmentos dispersos del cine temprano y buscar nuestros aliados en algunos escasos estudios que, desde diversas perspectivas, comparten nuestro empeño por revalorizar la producción cinematográfica a partir de sus primeros momentos.

Para plantear algunas preguntas iniciales retomemos algunos problemas que ya hemos introducido sobre el proceso de irrupción y masificación del cine en el México pre y postrevolucionario. Aunque el problema actual para las investigaciones de la fragmentariedad y escases de material no desaparece en el caso del cine temprano, en ningún otro momento se produjo, circuló y se discutió el cine con tal vigor como en aquel incipiente escenario. Ya a partir de las más tempranas imágenes cinematográficas producidas en México, a saber, aquellas que filmaron los camarógrafos de Lumière sobre el dictador Porfirio Díaz y su familia en 1898, se estableció un vínculo entre cine y poder, siendo el dictador Porfirio Díaz la primera gran figura del cine mexicano. En este país, como en el resto de América Latina, el cine en sus primeros momentos buscó el amparo de las élites (ya sea de las oligarquías o del Estado) para iniciar su proceso de expansión. Este vínculo también fue el primer paso para los proyectos cinematográficos nacionalistas. De este modo, la nueva tecnología fue inicialmente bien recibida por estas élites como un signo y una tecnología que expresaba el ímpetu de la racionalidad moderna, siendo crucial la pretensión sobre su objetividad:

> The cinema's impulse toward display and spectacle was ambivalently linked with the technology's purported affinity with science, much lauded in Latin America and aligned with then hegemonic positivist ideologies of progress. Positivism and modernity were themselves inextricably linked; the former was perceived as the theoretical matrix that would permit the achievement of the latter. The idea that "scientific" rational knowledge could control the chaos of natural forces and social life was the intellectual rationale for the ideology of "Order and Progress," the motto of more than one nation and a sublation that condensed the contradictory impulses of the evolving "modern" rationalities of economics and politics in still overwhelmingly traditional societies (López 2000, 57).

Ahora bien, ese carácter objetivo y racional que se adjudicó inicialmente al cine, fue usado de un modo conveniente y nada objetivo. Tal como señala Ana M. López: "In fact, the cinema's 'truth value' was selectively applied: the Porfirian cinema was basically escapist and did not record the more disagreeable aspects of national life, such as the bloody strikes in Cananea (1906) and Río Blanco (1907), the violence and poverty of urban ghettos, or the

injustices of rural life" (ibíd., 61). Más aún, este ímpetu positivista expresó claramente el racismo implicado en el proyecto estatal-nacional. El discurso nacionalista implicaba una "objetividad" de la representación que expulsó sistemáticamente de la visibilidad a las clases y grupos subalternos de la población. Por ejemplo, uno de los acontecimientos más documentado en imágenes en México, justo antes del estallido de la revolución, fue la celebración del centenario de la Independencia de la Nación pero, para que los dignatarios invitados no se llevarán una impresión "negativa" sobre el desarrollo de la nación Mexicana, Porfirio Díaz ordenó a la policía expulsar del centro de la ciudad a todos los sujetos con rasgos indígenas (véase, Cortés-Rocca 2017, 556-570).

Sin embargo, el cine mostró prontamente su fuerza "inapropiable" e "ingobernable", por lo cual su temprano idilio con la élite llegó rápidamente a su fin; entre el celebrado lema del régimen ("orden y progreso") y el modo en que sus discursos y símbolos fueron adoptados por la mayoría de los ciudadanos había una gran distancia. En el caso del cine esto es claro, ya que esta tecnología fue señalada prontamente como un aparato para la "distracción" del bajo pueblo, algo muy diferente del desarrollo científico y el progreso con que fue asociado inicialmente. Como explica la misma Ana M. López:

> [T]he initial links between cinema and the urban power elites was shortlived. Production/exhibition pioneers, motivated by the 1900 closing down of Mexico City's exhibition sites—primarily *carpas* or tents—because of city safety regulations designed to curb the "uncivilized" behavior of popular spectators and to diminish the risk of fires, became itinerant and left Mexico City, taking the cinema with them (there were only a handful of film exhibitions in the capital between 1901 and 1905). They traveled throughout the national territory showing the films in their repertories but also regularly producing local views to entice the various regional audiences (2000, 62).

Pero el mito de la objetividad del cine no terminó allí y adquirió nueva fuerza con el estallido de la revolución, donde el cine encontró un nuevo tipo de vínculo con el poder y sus luchas intestinas. Entre 1910 y 1918, los pioneros del cine mexicano partieron con sus aparatos a registrar los acontecimientos principales de la revolución bajo la misma pretensión de objetividad: "The films of the Mexican Revolution were the direct heirs of the passion for objectivity and reportage of the earlier actualities" (ibíd., 66). Algunos de los más activos autores, en esta líneas, fueron Salvador Toscano, Enrique Rosas, los hermanos Alva y Carlos Mongrand.

Si Porfirio Díaz fue la figura central del cine temprano, una vez desatada la lucha revolucionaria aparecieron en escena una serie de caudillos que tomaron el rol protagónico en

los filmes (Francisco Madero, Pancho Villa, Emiliano Zapata). Este fenómeno dio paso a un proceso importante y álgido para el cine que permitió a los pioneros realizar avances en las formas constructivas y las estrategias narrativas[97], cuyo fin principal era informar sobre los acontecimientos que se desarrollaban a lo largo del país. El más ambicioso de estos filmes de la revolución fue *Revolución orozquista* (1912) de los hermanos Alva, quienes presentaron ambos lados de la batalla dando énfasis en la objetividad. Esta obra, que documentó la batalla entre las tropas del general Huerta y las de Orozco, fue realizada bajo condiciones de gran peligro. El filme se compone de dos historias paralelas en las cuales no se intercala ningún tipo de explicación o justificación sobre los sucesos, estructurándose en tres partes principales: la primera muestra las actividades del campo Orozquista y la segunda de los Huertistas y, finalmente, la tercera muestra el enfrentamiento entre los dos bandos, pero absteniendose de presentar los resultados de la batalla.

Tal como ha hecho notar Ana M. López, los autores probablemente pensaron que los sucesos eran suficientemente poderosos para hablar por sí mismos y, por lo tanto, intentaron asumir la imparcialidad propia de un historiador positivista. Este modo de producción y narración, vinculado a la objetividad documental, definió en buena medida la forma de muchas de las obras de los cineastas activos en el periodo. Estos filmes fueron ávidamente consumidos por las nuevas audiencias masivas al interior de precarias capas y salas de cine que emergían y se diseminaban por las ciudades, donde se agolpaban las clases bajas para presenciar el espectáculo de las batallas. Sin embargo, en 1913, con la victoria de Huerta ocurrió una transformación que tuvo un impacto sobre las formas objetivas de cine. Huerta aprobó una legislación que exigía una censura moral y política sobre los filmes antes de ser exhibidos que buscó controlar al cine y su fuerza de circulación masiva. Desde ese momento, el discurso sobre la objetividad perdió relevancia y los filmes comenzaron a tomar el punto de vista de quién se

[97] Ana M. López describe de un modo más detallado algunos de estos avances formales: "In the first films of the Revolution, filmmakers continued to adapt narrative strategies to the documentation of events. *Asalto y toma de Ciudad Juárez* (*Assault and Takeover of Ciudad Juarez*, 1911), for example, the third part of the Alva brothers' *Insurrección en México*, was subdivided into four parts and consisted of thirty-six scenes, the last of which was the "apotheosis" or grand climax, in which the people acclaim the victory of the hero, Pascual Orozco. Similarly, the Alva brothers' *Las conferencias de paz y toma de Ciudad Juárez* (*The Peace Confer- ences and Takeover of Ciudad Juarez*, 1911,) ended with the military's triumphant entry into Ciudad Juárez, and their *Viaje del señor Madero de Ciudad Juárez hasta Ciudad de México* (*Mr. Madero's Trip from Ciudad Juarez to Mexico City*, 1911) climaxed at the intersection of two parallel narrative lines (Venustiano Carranza and Madero's journeys, culminating in two apotheosis scenes). Finally, Guillermo Becerril, Jr.'s *Los últimos sucesos de Puebla y la llegada de Madero a esa ciudad* (*The Latest Events in Puebla and Madero's Arrival to this City*, 1911) ended with the "apotheosis" image of President Madero and his wife posing for the camera. All these films respected the chronological sequence of the events and simultaneously adopted a clearly dramatic/narrative structure for their representation" (67-68).

encontraba en el lugar del poder[98].

Podemos ver, entonces, que el dispositivo que vincula la imagen y el poder es doble. Esto quiere decir que, en primer lugar, necesita la producción de representaciones visuales que funcionan a modo de evidencia visual de la organización policial de la comunidad (tal como mostramos en el capítulo anterior) pero, en segundo lugar, también requiere limitar y censurar aquellas imágenes que no redunden en sus propios mensajes e intereses. El punto clave de esta cuestión es que en aquel contexto diferenciar efectivamente y de antemano entre unas imágenes (aquellas útiles para el poder) y las otras que perturban su fantasía de orden y progreso, fue casi imposible. Por lo tanto, el ejercicio mismo de la censura y sustracción de imágenes tiene un claro límite impuesto por la condición reproductiva, abierta y polisémica de las imágenes cinematográficas: las imágenes siempre son existencias desdobladas que pueden cumplir uno y otro papel. De ahí podemos comprender la ansiedad de control y censura sobre el despliegue del cine temprano en las ciudades latinoamericanas; hubo algo en estas imágenes que el aparato de gobierno, a pesar de sus constantes embates, no logró controlar.

Una vez presentados estos antecedentes, donde podemos observar que el cine temprano se adaptó por un breve periodo a las pretensiones positivistas de las élites, pero luego se convirtió en una seria amenaza para el discurso del orden y el progreso, nos podemos preguntar ¿qué es aquello que produjo el rechazo de las élites y la necesidad de la censura política y moral del cine? Este rechazo generalizado debe ser analizado de un modo complejo. *Si en el primer capítulo vimos que el cine temprano fue rechazado por los estudios convencionales de cine como una prehistoria sin valor estético ni político, por otro lado, el rechazo y censura de este mismo cine por parte de las élites, a comienzos del siglo XX, muestra justo lo contrario. En este sentido el cine fue, efectivamente, un problema político muy serio desde sus momentos más tempranos, que se ha expresado históricamente en dos formas de rechazo cuyos motivos se contradicen*. Los estudios sobre cine convencionales vieron en este periodo la prehistoria de un medio incompleto, fragmentario, diseminado e inauténtico que no tiene relevancia política en comparación, por ejemplo, con el cine militante de las décadas del sesenta y setenta, pero, por el contrario, el rechazo de este mismo cine temprano por parte de las élites locales, en su momento de irrupción, muestra una dimensión política de esta tecnología temprana que los

[98] Como señala Ana M. López: "*Sangre hermana* (1914), for example, is told from a marked federalist and propagandistic perspective. Other films focused on using previously shot materials to produce "reviews" of the Revolution that were then updated regularly and shown in their entirety: i.e., Enrique Echániz Brust and Salvador Toscano's *Historia completa de la Revolución de 1910–1915* (*Complete History of the Revolution, 1910–1915*, 1915); and Enrique Rosas's *Documentación histórica nacional, 1915–1916* (*National Historical Documentation*, 1916). Eventually, the Revolution disappeared from Mexican screens and was replaced by a new fiction cinema" (68-69).

estudios de cine convencionales no han sabido reconocer en su radicalidad. El cine silente ha sido doblemente rechazado, primero, en su contexto de recepción temprana por presentar serios problemas políticos para la organización y el orden de la comunidad policial y, posteriormente, despreciado por los estudios de cine a partir del argumento contrario, a saber, que esta producción no posee ninguna relevancia política ni estética.

Por otro lado, también hemos visto las funciones policiales de las imágenes y la utilidad de estas para la configuración de las nuevas formas de gobierno. A este respecto, expusimos los modos efectivos en que el poder puede operar sobre y a través de las imágenes técnicas. Ahora, para comenzar a repensar la política del cine, indagaremos en los límites de esa forma de dominación, es decir, nos enfocaremos en el momento en que el cine se convirtió en un elemento "inapropiable" e "ingobernable". Entonces, ¿qué hay en estas producción fílmica que debía ser suprimido o controlado? O, de modo más general, ¿qué es lo incontrolable e insuprimible en las imágenes del cine, incluso en aquellas que se han producido inicialmente al servicio del dispositivo de gobierno? Es desde aquí que debemos comenzar a deshilvanar el entramado que oculta la política del cine a partir de sus primeros momentos.

Si pensamos esta política de modo an-arquico, como hemos visto con Rancière, al parecer estas imágenes poseen en sí mismas una condición terrible y amenazante para el dispositivo de gobierno, una condición abierta y polisémica que impide la clausura y el cierre de su sentido de una vez por todas. Pero podemos ver, además, que esta es una potencia política[99] de las imágenes que no requiere del comando de un sujeto militante o de un programa de politización. Como ha señalado Sergio Villalobos-Ruminott "[d]esde el punto de vista de las imágenes, nunca podrá extinguirse la ambivalencia que la constituye" (Villalobos-Ruminott, 2016, 2). A lo que agrega: "la imagen misma ya siempre está habitada por una indeterminación, un desgarro, un temblor que desajusta la pretensión de una relación directa y transparente entre significado y referente" (ibíd., 4). Desde esta perspectiva, la imagen es irreductible a las funciones de representación y comunicación y es posible pensarla, más bien, como una apertura a la multiplicidad en tanto que ella misma es una fuerza polisémica y abierta a una serie de encuentros con otros signos, imágenes y palabras que transforma cada vez su sentido. *Desde esta perspectiva, no habría nada más opuesto a la "política" de las imágenes que un "programa" militante prediseñado para asegurar su "politización"*.

Aunque esta condición polisémica, abierta e incontrolable de las imágenes no es política

[99] Usamos conscientemente la palabra "potencia" en su sentido aristotélico revisitado por Agamben ya que, como veremos, la potencia polisémica y disruptiva del cine debe ser actualizada de modos específicos para que esta devenga política. Sobre el concepto de "potencia" (véase, Agamben 2007).

en sí misma, sin duda es una condición o potencia necesaria para pensar cualquier devenir político de las imágenes cinematográficas. Esta potencia resiste por sí misma a las determinaciones impuestas por el vínculo entre cine y poder y los programas de politización convencionales[100], y en este sentido es una base para la política del cine. Hemos escogido el concepto de *anonimato* para pensar esta chance política del cine *heterogénea* al vínculo entre cine y poder, en tanto que ésta política no depende de la representación de alguna identidad u origen, ni de la comunicación de consignas pedagógicas, sino que, por el contrario, implica la caída de estas formas de asignaciones abriendo una posibilidad para aquello que ha permanecido invisible e indeterminado por los regímenes representacionales hegemónicos. *Así, la imagen cinematográfica y el concepto de anonimato comparten una serie de elementos que nos permiten pensarlos en común, partiendo del hecho de que ambos (imagen y anonimato) deben ser pensados desde un marco a la vez estético y político, en la medida en que en ellos se juega el límite entre lo perceptible y lo imperceptible. Ambos, además, arrancados de una función representacional, nombran una cierta relación con la multiplicidad. Y, finalmente, podemos pensar a partir de la imagen y el anonimato ese desplazamiento de lo político sin un programa que dependa de algún sujeto, partido o vanguardia que la comande*.

Por ahora podemos señalar, de modo general, dos cuestiones desde las cuales comenzar a repensar esta condición de la política cinematográfica en América. Una de ellas es la capacidad de reproducción técnica y, con ella, su diseminación (como una "epidemia" y un "flagelo" dirán los críticos escandalizados de la época) por los "bajos fondos" de las ciudades latinoamericanas en expansión. Pero esto no basta para que el cine sea tan problemático para el lema principal de la época ("orden y progreso"). Junto con esta condición de reproducción y diseminación del aparato y sus imágenes, existe un elemento incontrolable en las imágenes mismas, relacionado con la forma de articulación y rearticulación constante de sus signos visibles y el modo en que los nuevos espectadores se relacionaron con ellas de manera activa y autónoma. A pesar del mito de la objetividad del cine, la imagen siempre muestra más o muestra menos de lo que el autor pueda pretender, y esas ausencias o excedentes de sentido, produjo un tipo de visibilidad imprevisible y una relación incontrolable por parte del poder sobre los nuevos espectadores anónimos del cine. En palabras más simples, *la "indeterminación", el "desgarro" y la "polisemia" de las imágenes técnica devienen políticas a partir de su* encuentro *y de un tipo de relación ingobernable y desjerarquizada con el nuevo mundo de espectadores anónimos de la ciudad moderna latinoamericana a fines del siglo XIX y comienzos del XX.*

[100] Revisaremos en detalle estos programas en la sección final de nuestra tesis.

Entonces, este fenómeno de rechazo y censura del cine expresado claramente en el caso de la revolución mexicana, pero que fue igual de intenso en los diversos países de la región, no hay que comprenderlo simplemente como el resultado contingente de un empeño por controlar el flujo de información y lo visible en ese momento de lucha interna. El rechazo del cine temprano es un problema generalizado que exige repensar su dimensión política de modo estructural. Como veremos a continuación, los grupos que buscaron aplicar la censura se concentraron en aquellos filmes que incentivaban el desborde de la moral burguesa respecto de sus temas sensibles (familia, sexualidad, religión) y también aquellas películas que pudieran incentivar los crímenes y el desorden público, por parte del aparato institucional, es decir, en primera instancia el problema pareció estar referido a los "contenidos" que transmitían estas imágenes. *Sin embargo, tras esta discusión superficial sobre los contenidos conflictivos, surge el problema de una an-arquía del cine que concierne a una dimensión más compleja; este amenaza la estructura conceptual misma que soporta el orden jerárquico de la comunidad de la época.* En este sentido, el cine emergió como un peligro que disuelve las jerarquías tajantes que establecían los lugares, las funciones y las capacidades de los seres anónimos al interior del orden policial de la comunidad.

A continuación, entonces, buscaremos dar contenido a la idea de una *política del anonimato* en el cine de América Latina, a partir de la reflexión sobre tres dimensiones irreductibles del cine temprano. Como ya anunciamos, este será comprendido como un medio que introduce transformaciones técnicas radicales, que suponen una reflexión del problema de lo visible y lo invisible, pero que también implicó transformaciones espaciales, corporales y desplazamientos sobre las jerarquías sociales y las formas de distribución de la comunidad. Estos tres lugares del cine son:

a) En primer lugar, analizaremos una forma de relación entre la tecnología del cine y un nuevo tipo de espectador que emergió con la irrupción misma de esta tecnología en el continente. Es decir, la propagación de la tecnología cinematográfica acusada como "epidemias" y "flagelo" y su encuentro con un nuevo tipo de espectadores anónimos que posibilitaron el cuestionamiento de las formas de organización tradicional de la comunidad del *arkhé*. La organización jerárquica de la comunidad se sostenía en la presuposición de la "incapacidad", la "ignorancia", la "debilidad" y la "pasividad" de un grupo de la población, lo cuales también, para efectos de esta investigación, componían el nuevo universo de espectadores del cine. Sin embargo, veremos el modo en que el cine se transformó en un elemento que, en lugar de someterse y afirmar tales

relaciones, destruyó las presuposiciones teóricas y sociales que sostenían la jerarquía entre gobernantes y gobernados, entre creadores activos y espectadores pasivos y entre el saber y la ignorancia propugnada posteriormente por la vanguardia militante. A este encuentro inédito entre el cine y sus espectadores anónimos lo llamaremos "an-arquía del cine".

b) En segundo lugar, veremos una capacidad del cine para hacer visible aquello que no tenía razón de ser visto bajo el marco representacional hegemónico. El cine, ya sea a partir de su capacidad de intensificación de la percepción en su forma documental o, a partir de su forma ficcional en el cine argumental, introdujo figuras suplementarias que excedían los límites de la comunidad cerrada y la estricta organización de la comunidad en una estructura racial, de clases y de género. Estas figuras excedentarias, a su vez, no corresponden simplemente a la representación sociológica de una clase subalterna a través del cine, por el contrario, son figuras que cuestionan tanto las formas de representación miserabilista del realismo social así como las formas clásicas de los personajes del arte dramático sentimental. Nos referimos entonces a existencias suplementarias, figurantes y tipos ficcionales, cuya consistencia histórica depende del ámbito perceptible abierto por las propias imágenes. A estas figuras inmanentes a las imágenes, que se sobreimprimen contra la definición de una comunidad cerrada, las llamaremos "figuras excedentarias del cine".

c) Finalmente, comprenderemos al cine no solo como un problema sobre lo visible, sino también como una tecnología espacial que posibilitó el encuentro entre esos devenires anónimo de los nuevos espectadores y las figuras excedentarias de las imágenes cinematográficas. Pero esta dimensión espacial del cine no tuvo que ver únicamente con la producción de la interioridad de sus espacios propios, sino también con idea de un cierto "afuera" en tanto que en estos lugares se generaron experiencia estéticas vinculadas a la transgresión que escapaban a las normas sociales y morales de la época. Los espacios del cine se diseminaron como "hongos"[101] por los márgenes inabarcables de las ciudades en expansión y ahí, en el interior nocturno de las carpas, barracas y prostíbulos, se hizo posible un modo de cohabitar vinculado a la transgresión y la caída de las identidades y jerarquías sociales. A esta dimensión espacial del cine la llamaremos "espacios de sombra" o "espacios de anonimato del cine".

[101] Término utilizado por los cronistas de la época.

4.1.a. An-arquía del cine

El estudio de Jorge Iturriaga, titulado *La masificación del cine en Chile, 1907-1932. La conflictiva construcción de una cultura plebeya* (2015), propone una perspectiva historiográfica sobre el cine silente muy diferente de aquella que caracteriza el tono pesimista usual contra el cine de este periodo temprano, rechazado generalmente como una prehistoria incompleta y sin relevancia[102]. Este cambio de perspectiva posibilita que el autor nos ofrezca un panorama a partir de datos que han permanecido habitualmente fuera de las interpretaciones convencionales de este periodo del cine, siendo un tipo de investigación, sin duda, indispensables para nuestro empeño por repensar una dimensión teórica, estética y política del cine temprano[103].

Un primer punto relevante en que insiste el autor, y que también se vincula con la pregunta clave que hemos planteado con anterioridad (¿qué es aquello que hace del cine y sus imágenes un elemento peligroso para las lógicas del poder?), es que la matriz del cine temprano se caracteriza por un tipo de "circulación social inapropiable" (Iturriaga 2015, 21). Nosotros sumaremos, además, el adjetivo de "ingobernable". Esto quiere decir que, por un lado, el cine no resultó completamente confinado a la propiedad de la oligarquía, que detentaba la exclusividad de las tecnologías debido a su preeminencia económica, pero tampoco la lógica del gobierno sobre y a través de las imágenes consiguió dominar por completo al cine en su periodo temprano. De ahí que el cine silente, en la medida en que avanzaba su masificación y su distanciamiento respecto del control de la élite, fuera acusado como un "flagelo" y como una "epidemia". Iturriaga nos entrega el siguiente panorama de este proceso de masificación:

> El organizador de espectáculo arrendaba cintas por función o por día, pues en una lógica de consumo territorial barrial (público numeroso pero no diverso), ninguna sala iba a optar por repetir los mismos programas diariamente (y ningún alquilador le impondría un mínimo de días). Esta disponibilidad de materiales, sumada a una baja inversión en los locales, hizo que surgieran decenas de biógrafos en Santiago y Valparaíso y que muchos pudieran costearse con entradas muy baratas (ir al cine podía ser más barato que comprar un litro de vino) (…) Los dueños de biógrafos podían ser adinerados, pero

[102] En el libro mencionado, el autor señala que el periodo que aborda en su estudio debe ser "tomado como momento fuerte y complejo" (22), tomando distancia de aquellos que lo comprenden como "una pre-historia, como una preparación conducente a una situación definitiva" (21-22).

[103] Nos referimos tanto al estudio de Iturriaga como a otros textos que han sido relevantes para nuestra investigación, tales como *Espectros de luz. Tecnologías visuales en la literatura latinoamericana*, de Valeria de los Ríos, y otros que ya hemos trabajados en capítulos anteriores como *Poder, nación y exclusión en el cine temprano. Chile-Brasil (1986-1933)*, de Mónica Villarroel M., *Prismas del cine Latinoamericano* de Wolfgang Bongers entre otros. Con ellos mantenemos un diálogo constante en esta investigación, pero también muchas veces una mirada crítica sobre algunos de sus argumentos específicos. Sin embargo, su aporte para esta tesis y para el campo de estudio en general es indiscutible.

> el solo hecho de llevar tecnología sofisticada (que los distribuidores clamarán por ser mejor tratada) a una multitud de público sin nombre y "poco preparado", los ponía en los márgenes de la cultura dominante (…) Por parte del público (mucho del cual figuraba de pie), lo aplausos, zapateos, conversaciones, lecturas de títulos en voz alta, vítores, lanzamientos de objetos y consumo de alcohol no eran prácticas marginales (ibíd., 28).

En estas nuevas condiciones masivas, el cine fue rápidamente asociado con el problema de la insalubridad de sus espacios[104] (carpas, barracas, prostíbulos) y con los posibles daños (al mismo tiempo fisiológicos y morales) que podía transmitir la nueva "epidemia" de imágenes y mensajes fuera de control. De esta manera, la censura operó principalmente bajo el imaginario higienista de la "epidemia": "El jefe bacteriológico del Instituto de Higiene, Arturo Atria, consideraba en 1920 que el cinematógrafo era 'causa predisponente o provocadora' de la encefalitis letárgica (…), puesto que infringía 'tensión', 'perturbaciones faciales' y 'oculares' en los espectadores" (Revista Chilena de Higiene 1920)[105]. Así también, la Liga de las Damas Chilenas en 1912, expresaba el peligro de esta "epidemia" en su sentido moral: "Y como si no fuera ya bastante con estas representaciones en las noches, han dado ahora en repetirlas por las tardes, a horas de salida de colegios y clases, para que el joven o niño no se las pierda (…) y vaya también la niña con su amiga o con su amigo, sin que tal vez la madre sospeche adónde están; y ahí, en el biógrafo y en la tanda, formarán ellos el gusto, por lo fútil, lo grotesco y lo insano" (El Eco de la Liga de Damas Chilenas1912)[106]. Como señala Iturriaga, en el caso de la Liga de Damas, el peligro de las imágenes se manifestaba como deformación del carácter y desobediencia, principalmente en el ámbito privado de la familia, la religión y la sexualidad: "Resumiendo, la presidenta de la Liga, Amalia Errázuriz calificó el cine como 'escuela de vicios, criminalidades y anarquismo'(Iturriaga 2015, 80). Pero, en el caso de la preocupación al interior del aparato de gobierno, esta anarquía adquiría otra dimensión. Su temor se materializaba contra las cintas donde se engrandecía a los criminales y estos, finalmente, no recibían un castigo. Así señalaba el senador liberal Gonzalo Bulnes en 1912:

> He tenido oportunidad de asistir a uno que otro espectáculo de biógrafo y he visto las salas casi llenas exclusivamente de niños y de gente del pueblo. En ella casi siempre se desarrollan crímenes y delitos cuya ejecución se engrandece y rodea de cierta simpatía. De manera que los niños y demás espectadores asisten a una verdadera escuela del crimen. Estimo que esa es la preparación de los delitos y crímenes futuros (…) (Cámara

[104] Trataremos el tema de los nuevos espacios generados por el cine como "espacios de sombra" algunas páginas más adelante.
[105] Citado en Iturriaga, *La masificación del cine en Chile*, 29. Nota al pie 34.

[106] Citado en Iturriaga, *La masificación del cine en Chile*, 79.

de Senadores. Boletín de Sesiones ordinaria 1912)[107].

A este respecto, las referencias más radicales provenían de Francia, por ejemplo, las aventuras cinematográfiadas a partir de 1912 de Jules Bonnot, un conocido asaltante de banco de tendencias anarquistas. En este sentido, "[m]ás que el tema sexual, fue el asunto criminal el que generó confluencia política (entre conservadores, liberales hasta socialistas) en torno a la idea de limitar la circulación de películas (…) es claro que la mayor parte de la clase política asumió este desafío como una amenaza integral al estado de derecho chileno" (Iturriaga 2015, 90). En los casos más extremos, estos filmes fueron acusados directamente como cuestionamientos a la autoridad, la ley y el orden social, "en palabras del alcalde de Santiago en 1915, como 'propaganda de desorganización social'" (*El Mercurio,* Santiago 2 de octubre de 1915)[108].

Nuestro propósito es retomar algunos de los antecedentes que nos entrega la investigación de Jorge Iturriaga y dar un paso más en el análisis de esta dimensión política que nos lleva más allá del dato histórico y sociológico hacia un ámbito teórico y estructural de la anarquía del cine. Esta an-arquía del cine, entonces, puede ser comprendida de modo estructural, es decir, que no solo concierne al debate sobre los contenidos narrativos y discursivos de las obras, sino más bien, implica una ruptura con la organización policial de la comunidad (o como la ha llamado Rancière, la comunidad del *arkhé*). Esta última se articula a partir de una serie de relaciones que presuponen la capacidad de algunos y la incapacidad y debilidad de otros. En este sentido, el cine no solo hizo circular contenidos que atentaban contra la idea de orden moral y público, sino que cuestionó la lógica misma que ordenaba y distribuía los lugares, los tiempos, las funciones y las capacidades asignadas a cada miembro del "cuerpo social*". Esta fue, en un sentido más profundo, la amenaza de la "epidemia" y el "flagelo" del cine, que venía a interrumpir, con su exceso de imágenes, los vínculo jerárquicos y policiales de la comunidad que distinguía tajantemente entre capaces e incapaces, es decir, entre gobernantes y gobernados*.

De esta forma, y en primer lugar, los cuerpos se desplazaron de los lugares a los que habían sido tradicionalmente asignados. Las salas de teatro, señala Iturriaga, se produjeron un desplazamiento de las clases bajas hacia espacios mesocráticos antes reservados para el reducido grupo de las elites urbanas. En aquel momento, era impensable que diversas clases compartieran el mismo espacio de ocio[109]. Pero, prontamente fue el cine mismo el que se

[107] Citado en Iturriaga, *La masificación del cine en Chile*, 90-91. Nota al pie 226.
[108] Citado en Iturriaga, *La masificación del cine en Chile*, 91. Nota al pie 230.
[109] Profundizaremos en esta dimensión espacial del cine en la sección titulada "Espacios de sombra del cine".

expandió hacia los márgenes de las ciudades en busca de sus nuevos espectadores. Pasada la década de 1910, la cantidad de cinematógrafos instalados en las zonas marginales de la ciudad de Santiago excedían a aquellas que se ubicaban en el centro y, más aún, este fenómeno se acrecentó de modo exponencial con el paso del tiempo[110]. El periodista Joaquín Díaz Garcés (fundador de *El mercurio* de Santiago, ex alcalde capitalino y director de la Escuela de Bellas Artes entre 1916 y 1919) expresó su malestar por esta propagación del cine:

> [M]e he podido dar cuenta de la rapidez con que ha invadido el territorio el **flagelo** del cinematógrafo. La ciudad queda vacía, las calles se ven menos pobladas de transeúntes y el tráfico de vehículos disminuye naturalmente, en proporción. Carestía de la vida, baja de cambio, malas cosechas, fiebre aftosa, veraneo; nada despuebla ese implacable teatrito con sus carteles coloreados en la puerta […]. Donde el cinematógrafo hace verdaderos estragos es por los campos. Hay extensiones despobladas donde no se ve otra cosa que un sauce llorón, un huaso a caballo y un cinematógrafo (Díaz Garcés 1917, 310).

Como vemos en las palabras del periodista, el "flagelo" del cine conlleva, antes que nada, que los cuerpos no se encuentran donde solían estar. La diseminación del cine abrió una nueva dimensión espacio-temporal que sacó a los cuerpos de su flujo normal de circulación y del esquema temporal que organizaba la vida de las clases subalternas entre tiempo de trabajo y de descanso. Este medio se transformó, entonces, en un tipo de secuestro que sustraía los cuerpos hacia un nuevo tipo de actividad improductiva y disolvente (como veremos, disolvente tanto de la unidad del sujeto como del orden comunitario policial)[111].

Los esfuerzos institucionales por regular y ordenar los estragos del flagelo del cine no tuvieron resultados y las proyecciones de imágenes siguieron desplegándose en la oscuridad de la noche, arrebatando a sus nuevos espectadores anónimos ya sea del tiempo de descanso o el tiempo de trabajo. Recordemos el análisis que realizamos del filme *Ao redor do Brasil: Aspectos do interior e das fronteiras brasileiras* filmado en la Amazonía por Luiz Thomaz Reis. Ahí, en el vínculo entre cine y poder, los cuerpos "bárbaros" de los indígenas del amazonas eran representados como nuevos miembros del sistema productivista del estado liberal. La relación entre cine y poder se daba, entonces, como aquella forma de inscripción visual y narrativa de estos cuerpos al interior del archivo del Estado-nación. Así, en las secuencias de imágenes que analizamos en el filme de Reis, los cuerpos indígenas devenían cuerpos productivos mediante un proceso de registro e integración en este archivo nacional. Por el contrario, en la política del cine que presentamos ahora, el cine emerge como una disolución de

[110] "Si en el Santiago de 1910 una que otra sala evitaba el centro y se instalaba en algún sector populoso, hacia 1913 podemos afirmar que había más salas en la periferia que en el centro" (60).
[111] Profundizaremos en estos problemas en la sección titulada "Espacios de sombra del cine".

la lógica dominante del tiempo de producción que recaía sobre los cuerpos anónimos. Estos fueron atraídos sin remedio hacia la fascinación nocturna de la imágenes, experimentando un nuevo tipo de actividad improductiva en un tiempo excedentario.

En segundo lugar, el cine interrumpió el vínculo mismo que articulaba las partes de la comunidad bajo el argumento de la capacidad de unos sobre la incapacidad y debilidad de otros (esta jerarquía que naturalizaba la diferencia del saber sobre la ignorancia y de la actividad sobre la pasividad, también tuvo su manifestación en el ámbito del debate estético sobre el estatuto artístico de la fotografía y el cine). Entonces, la retórica de la "epidemia" fue generalizada en el discurso de las élites contra el cine. Esto resulta explícito en los insistentes esfuerzos por ejercer un sistema de censura y control que buscaba evitar que la parte más "débil" de la población tuviera "contacto sin profilaxis" (Iturriaga 2015, 30) con la nueva epidemia de imágenes:

> [La censura] se justificaba abiertamente en la *debilidad* de espectadores específicos: niños, mujeres, pueblo. Los "daños" a evitar iban en dos líneas: lo "moral", referente a estímulos de sexualidad placentera (para niños y mujeres), y lo "subversivo", referente a ataques o cuestionamientos al "orden público" establecido (para sectores populares) (…) En relación a lo segundo, las diversas censuras apuntaron sistemáticamente a las cintas que en sus narrativa no castigaba los actos delictivos (generalmente contra la propiedad) y a las que cuestionaban en diverso grado al sistema político establecido y sus autoridades o símbolos (ibíd., 30-31).

Tal como ya anunciamos, el dispositivo de poder requirió no solo generar imágenes y evidencias visuales que justificaban la organización policial de la comunidad, sino que también buscó su cierre en la supresión y censura de un tipo de circulación de imágenes que generaban un excedente de sentido liberado a la autonomía y libre asociación con los espectadores anónimos. En otras palabras, el dispositivo de gobierno requiere tanto la producción de representaciones que se imponen a modo de evidencia visual de su organización policial, así como también de la supresión de aquellas imágenes que escapan a la redundancia y las jerarquías de sus intereses. De este modo, a partir del siglo XIX se elaboraron argumentos para sustraer imágenes a través de la presuposición de la "debilidad" de una parte de la población que debía ser protegida por aquellos que se autoproclamaban "capaces" de discernir entre el bien y el mal al interior de esta nueva "epidemia".

Sin embargo, la propagación misma del cine que circulaba al interior de los "teatrillos improvisados" (ibíd., 15) que "inundan la ciudad" (ibídem), particularmente en las zonas marginales, se encargaba de desmentir esta reacción conservadora. Estos teatros, en la mayoría de los casos, ni siquiera poseían un programa de exhibición claro, es decir, nadie sabía con

certeza qué es lo que vería e, incluso, muchas veces los propios exhibidores no conocían el material que proyectarían[112]. *El problema del exceso (en primera instancia material) de las imágenes, nos lleva a un punto relevante sobre el tema de la política del cine. La idea misma de un exceso* de *imágenes* (en su cantidad) *implica también la idea de un exceso* en *las imágenes* (un exceso de sentido inherente a ellas). Como veremos, este exceso *en* las imágenes no concierne a su "tema" o "contenido" manifiesto, sino a su carácter polisémico que libera una capacidad de asociaciones indeterminables en su encuentro con los espectadores. *Esta era la amenaza más profunda, a saber, la suspensión de las jerarquías que separaban a capaces e incapaces a partir del flujo incontrolable de imágenes sobre las cuales nadie podía apropiar su sentido definitivo.* En otras palabras, el exceso mismo *de* y *en* las imágenes, su epidemia, no permitía sostener ningún tipo de argumento sobre la jerarquía que distinguiera entre saber e ignorancia o entre aquellos capaces de discernir los males de las imágenes y aquellos que simplemente los padecían. De este modo, el problema del "exceso" de/en las imágenes concierne directamente al debate sobre la política de las imágenes, ya que también existen aquellos que, desde una voluntad militante, han señalado que circulan demasiadas imágenes y, por lo tanto, es necesario limitarlas para proteger al pueblo de sus efectos ideológicos. Sin embargo, como podemos ver, este argumento militante no difiere en esencia del punto de vista que complicaba al dispositivo gubernamental que sintió el peligro del exceso de las imágenes ya a partir del siglo XIX. Como ha señalado Rancière, "[e]l exceso [de las imágenes] aparece desde un comienzo como un defecto a remediar" (Rancière 2008, 72), pero, este es siempre el "veredicto de quienes se encargan de manejarlas, y solo más tarde el de quienes creen

[112] Iturriaga nos entrega una buena evidencia de esta circulación incontrolable de imágenes cinematográficas: "El suministro de películas en Chile, hasta los años veinte, era estructuralmente problemático pues se trabajaba sin calendarios: los exhibidores no sabían con anticipación cuando tendrían películas y cuales eran. Básicamente muchos compraban a ciegas, demostrando que el foco era más la experiencia que el producto. Vaya este ejemplo de 1913 (narrado en 1918). Se trata de un empresario que 1) compra una película sin saber su contenido ni género, 2) le cambia el título y la adscribe a un género por intuición, 3) no revisa la cinta antes de exhibirla y 4) en el estreno se da cuenta de que no era del género por él anunciado.

Habíamos revisado la lista de películas en aduana. La más larga y por consiguiente, en aquellos tiempos, la más importante, era una cinta de 500 metros, titulada 'Víctima del quinquina'. La entrada de nuestro biógrafo Cinema había descendido por falta de estrenos. El último gran éxito había sido 'Las víctimas del alcohol', la cual, presentada bajo los auspicios de la liga contra el alcoholismo, logró llamar grandemente la atención. Influenciados por este antecedente y sin mayores datos que el sólo título 'Víctima del quinquina', pensamos que esta pertenecía a la misma serie. […] Le pusimos 'Víctima del aperitivo', título mucho más llamativo, y principiamos a anunciarlo para una semana después. Los días pasaban y los largos trámites de aduana no habían permitido sacar la película. […] El aparato y el operador estuvieron toda la tarde preparados para ensayar la película en cuanto llegara. Pasaron las horas y la condenada no salía de aduana. Al fin, cuando faltaban cinco minutos para las 6 de la tarde, se apareció el gerente en un coche, a todo correr, con la película sin preparar. El estreno debía efectuarse a las 6.15 y ya la sala estaba casi llena de público. A escape fue preparada por el italiano encargado de esto y subida a tiempo justísimo para proyectarla. ¡¡Cuál no sería nuestro bochorno cuando aparece en la pantalla la hilarante figura de Max Linder!! ¡Era una comedia divertidísima que de todo tenía menos de anti-alcohólica!" (*Cine Gaceta* nº11 (segunda época), Santiago, 2ª quincena febrero 1918. Citado Iturriaga, *La masificación del cine*, 49).

criticarlos"(ibíd., 71-72). En otras palabras, el exceso de las imágenes fue primeramente un problema para el poder que intentó gobernarlas y luego para los discursos de las vanguardias militantes que buscaron limitarlas. Por lo tanto, es una cuestión estratégica "establecer una división en el corazón mismo de la *doxa* que denuncia el 'exceso de imágenes': saber precisamente qué está de más en tal o cual forma de exceso, y lo que opera, por consiguiente, en una u otra forma de reducción" (ibíd., 72). Así, Jacques Rancière nos ofrece una perspectiva genealógica de este argumento contra el "exceso" que emergió a fines del siglo XIX y, a partir del cual, podemos arrojar luces sobre esta perturbación fundamental que sintió la lógica policial en América Latina:

> Eran los tiempos que la ciencia fisiológica descubría una multiplicidad de estímulos y circuitos nerviosos en lugar de lo que había sido la unidad y simplicidad del alma, y en que la psicología hacía del cerebro un "polipero de imágenes". El problema es que a esa promoción científica del número se sumaba otra, la del pueblo como sujeto de una forma de gobierno llamada democracia, la multiplicación de textos y de imágenes reproducidos, las vitrinas de la ciudad mercantil o las luces de la ciudad espectacular convertían en habitantes de pleno derecho en un mundo común de saberes y goces. La antigua división que separaba a las élites, abocadas al trabajo del pensamiento, y la multitud, virtualmente hundida en la inmediatez sensible, corría el riesgo de perderse. Para separa al número científico del número democrático, era preciso dar otra forma a la antigua oposición entre los pocos y el gran número, entre el cielo de las ideas y las multiplicidad sensible (ibíd., 72-73).

De este modo, el rumor sobre el exceso de imágenes en América Latina, como hemos visto, por ejemplo, en la cita del bacteriólogo Arturo Atria, también tuvo sus proponentes. La emergencia en Chile de la sensibilidad conservadora contra el cine, tenía como palabras claves la "excitación" y el "nerviosismo". Como señala Iturriaga: "un proceso psicológico (y físico) que, en base al movimiento incesante de imágenes, disolvía la integridad racional y la firmeza de criterio" (Iturriaga 2015, 80). El exceso de imágenes, su circulación indiscriminada y desjerarquizada podrían provocar serias perturbaciones en los grupos "débiles" de la sociedad: "[n]o podían nacer de allí más que apetitos imprudentemente desbocados, que conducirían a las masas al asalto del orden social" (Rancière 2008, 73). Los empeños por restringir e inmunizar la epidemia de imágenes en Chile vinieron desde diversos bandos, desde grupos conservadores de la sociedad civil hasta la institucionalización y centralización de la censura mediante decretos municipales y leyes estatales (véase Iturriaga 2015. Cap. II), sin embargo, estos esfuerzos, para los grupos que luchaban por mantener sus jerarquías no fueron más que una gota de agua en el desierto. Como ha señalado Georges Didi-Huberman, sobre la prohibición de circulación de imágenes ejercida en otros momentos inclusos más críticos de la historia:

"prohibir era como querer frenar una epidemia de imágenes que ya había comenzado y que no podía detenerse: su movimiento parece tan soberano como el de un deseo inconsciente" (Didi-Huberman 2004, 45).

La irrupción de la an-arquía del cine se hizo sentir con fuerza también en el campo del arte y sus formas tradicionales. Como anunciamos anteriormente, el problema de la política del cine también concierne al debate estético que buscó determinar el estatuto artístico de la fotografía y el cine a fines del siglo XIX y principios del XX. En la medida en que el cine desplegó sus efectos disociadores al interior de las jerarquías propias de la esfera del arte y su vínculo tradicional con los espectadores, este medio se vio inmerso en un álgido debate conceptual sobre las categorías estéticas necesarias para continuar pensando los fenómenos artísticos, así como la forma misma de lo que se entendía por espectador.

Dicho lo anterior, es necesario analizar, en este ámbito, la ruptura del vínculo que se impuso tradicionalmente entre la voluntad creadora del autor y la pasividad del espectador. Por ejemplo, en el caso de la fotografía, el ya citado escritor, político y militar Domingo Faustino Sarmiento, le otorgó un valor científico y tecnológico a este nuevo medio, pero lo despreció en su carácter "artístico". Como ha mostrado Paola Cortés-Rocca en su libro ya mencionado *El tiempo de la máquina*, si bien Sarmiento valoró los retratos pictóricos, repudió el desarrollo de este mismo género en la técnica fotográfica. Esto se debe a que a la representación pictórica no se le asignaba únicamente el valor mimético sobre su modelo físico, sino que además se le atribuyó un *plus* espiritual que debía complementar el retrato. La pretensión de incorporar y transportar estos valores espirituales entre el artista y los espectadores se hicieron imposibles en la imagen reproductiva, es decir, la imagen fotográfica (también cinematográfica) dejó de responder a la necesidad fundamental en que las imágenes son el transporte de valores metafísicos. Sarmiento, desde un reducto esteticista, expresó con pesar esta pérdida: "hay un 'espíritu' en el modelo que solo puede ser captado por el espíritu de otro artista y jamás por una máquina" (Cortés-Rocca 2011, 47). Desde esta perspectiva, la fotografía y el cine vinieron a destruir ese discurso sobre la capacidad inédita del genio del artista: "en nuestras ciudades [insiste Sarmiento] poco se cultivan las bellas artes, á causa de la concurrencia de la maquinilla y de la cámara oscura que mata en germen el ingenio y el talento" (Sarmiento 1900, 245).

Esta última cuestión nos lleva de la transformación categorial (el fin de la categoría de genio, por ejemplo) a su causa material (la transformación material de las tecnologías de la imagen). Con la irrupción del cine, la cadena productiva de la obra se transformó a una escala mucho mayor que en el caso de la fotografía. Con el cine se apagó toda posibilidad para este tipo de relación espiritual entre autor y espectador ya que, en primer lugar, lo que encontramos

al comienzo de este proceso de producción de las obras ya no es un artista único y genial, sino un "gremio de especialistas" (Benjamin 2015, 45): "[D]irectores de producción, directores de escena, camarógrafos, ingenieros de sonido, ingenieros de iluminación, etcétera, y que como tales están en posición de intervenir en cualquier momento en su desempeño artístico" (ibíd., 45-46). Así, señala Benjamin, tanto el trabajo del camarógrafo como del intérprete cinematográfico no puede ser considerado como obra de arte en sí mismo, sino más bien como "desempeños artísticos" (ibídem, 45-46)[113]. En segundo lugar, la obra misma tampoco puede ser considerada como un lugar único, originario e irrepetible (fundamento de los valores espirituales del arte), sino que su matriz es la reproductibilidad misma y su obra es el producto del montaje tecnológico de una serie de sucesos heterogéneos que tampoco son, en sí mismos, obras de arte. Las obras cinematográficas poseen un carácter fragmentario y pueden ser transformadas y mejoradas indefinidamente. En síntesis, en esta nueva condición de (re)producción es imposible conservar tanto la vieja idea de la supremacía del autor genial como la de una obra que transporta un *plus* espiritual. Finalmente, la idea misma de espectador, concentrado y contemplativo, se transformó de modo irreversible, ya que su modo de percepción dejó de ser el "recogimiento" y se transformó en "distracción". Esto trajo, sin duda, una serie de acusaciones contra el cine[114], especialmente en el contexto latinoamericano donde, como señala Ana M. López:

> [B]eyond any purported fit with the experience of modernity in local urban life, its appeal [of cinema] is—and perhaps first of all—the appeal of the other, the shock of difference (...) the imported views could produce the experience of an accessible globality among the urban citizens of Latin America, many of them less than a generation away from the "old world." Fashion, consumer products, other new technologies, and different ways of experiencing modern life and its emotions and challenge were suddenly available with tremendous immediacy (López 2000, 52).

A pesar de las tempranas acusaciones contra el cine de ser un arte para parias y criaturas incultas y que no requiere ninguna capacidad, Benjamín demostró que la "distracción" que caracteriza al nuevo tipo de espectador es un modo de "participación", es decir, una actividad, y no solo eso, sino que es un tipo de actividad fundamental en la modernidad. En este sentido,

[113]Aquí la analogía que usa Benjamin para clarificar esta idea de "desempeño", es el desempeño deportivo.

[114] En la última versión del ensayo sobre la obra de arte que data de 1937-38, contenida en el libro *Estética de la imagen* que estamos citando, Benjamín se refiere a Duhamel, quien expresa con radicalidad la figura desprestigiada del cine debido a su condición masiva: "Lo que le molesta sobre todo en el cine [señala Benjamin] es el tipo de participación que despierta en las masas. Habla del cine como 'una manera de matar el tiempo propia de parias, una diversión para criaturas incultas, miserables, agobiadas por el trabajo, consumidas por sus preocupaciones […] un espectáculo que no exige ningún tipo de concentración, que no presupone una capacidad de pensar […]'" (Benjamin, 63. Nota al pie 57).

la "distracción" se opone a la idea de una percepción pasiva y es comprendida, más bien, como una actividad que produce un mecanismo de adaptación y entrenamiento, es decir, nuevas capacidades, que hacen de estos espectadores anónimos y sin cualidades, seres mejor preparados para la existencia en una nueva "naturaleza" técnica del mundo.

Ahora bien, esta ruptura de la relación jerárquica entre el autor y el espectador no solo se limita al problema de la trasmisión de valores tradicionales y metafísicos del arte, sino que también trabaja contra la superioridad del saber sobre la ignorancia y la actividad sobre la pasividad que se auto-atribuyeron posteriormente, en la década del sesenta y setenta, los autores vanguardistas sobre las masas alienadas de espectadores. Nos referimos, por supuesto, al problema planteado en el capítulo II sobre la relación entre cine y poder de la vanguardia militante del cine latinoamericano. Ya explicamos en extenso por qué esta voluntad militante terminó cayendo en un vínculo entre cine y poder al conservar una serie de jerarquías que situaban al artista revolucionario por sobre la masa ignorante de alienados. La función pedagógica asignada a las obras junto a la búsqueda de su estructura "dialéctica" reunificadora del sujeto y restauradora de la "identidad" que hemos presentado, dan cuenta claramente de este punto[115].

La paradoja teórica de este modo de comprensión del cine militante, que busca reducir la distancia entre el saber y la ignorancia o la actividad y la pasividad, es que no puede reducir la brecha sino recreándola incesantemente[116]. Rancière ha ofrecido una salida a este escoyo teórico. Para ello, es necesario dejar de comprender las obras como comunicación y religación, y por lo tanto, como aquel cemento que enlaza estas dos voluntades asimétricas en la comunicación de un saber, una energía o una acción. La obra cinematográfica debe ser comprendida no como un enlace sino como un tercer elemento que interrumpe estas relaciones asimétricas que, en palabras de Rancière, no son otra cosa que "alegorías encarnadas de la desigualdad" (Rancière 2010, 19). Entonces, si las vanguardias militantes dieron al cine un valor revolucionario a partir de la década del sesenta lo hicieron, paradójicamente, conservando una serie de presuposiciones y jerarquías heredadas (actividad/pasividad, saber/ignorancia) que el cine mismo venía destruyendo desde sus primeras décadas en el continente.

Como ya señalamos, esta disposición frente al cine depende de una división planteada y naturalizada previamente entre lo activo y lo pasivo y entre el saber y la ignorancia, pero estos

[115] Véase capítulo II, "Cine e identidad en América Latina".
[116] Por supuesto la presuposición entre el saber y la ignorancia no se limita a la relación entre dos sujetos (autor / espectador), sino que es una de las jerarquías principales que ha articulado la asimetría al interior de la comunidad entre quienes mandan y quienes obedecen. Esta distancia conceptual está a la base de la pendiente "natural" de la comunidad del *arkhé*.

binomios "son todo menos oposiciones lógicas entre términos bien definidos. Definen convenientemente una división de lo sensible, una distribución *a priori* de esas posiciones" (ibíd.). *Entonces, la política del cine no comienza cuando sus imágenes son comprendidas como un elemento reunificador de la comunidad entre aquellos que saben y aquellos que ignoran, sino cuando ellas mismas cuestionan ese tipo de relaciones que presuponen e instalan la asimetría entre actividad y pasividad, saber e ignorancia por doquier*. Las imágenes políticas del cine producen una ruptura específica de la lógica del *arkhé* (origen, comando) y, por lo tanto, a partir de este punto podemos hablar de una an-arquía del cine. En otras palabras, la política del cine parte en el punto donde este demuestra, como recalcó Benjamin, que el lugar del espectador está repleto de actividad y capacidad. O, en palabras de Rancière: "Observar, seleccionar, compara, interpreta. [El espectador] liga aquello que ve a muchas otras cosas que ha visto en otros escenarios, en otros tipos de lugares" (ibíd., 19-20). Lo que Rancière llama la "lógica del pedagogo embrutecedor" niega esta actividad y capacidad fundamental de los espectadores y presupone, por el contrario, "un saber, una capacidad, una energía que está de un lado –en un cuerpo o un espíritu– y que debe pasar al otro" (ibíd., 20). Siguiendo esta línea, lo que el alumno debería aprender es lo que el maestro le enseña y lo que el espectador debería ver es lo que el director de cine o el artista le quiere hace ver y comprender. Por supuesto, al margen de las presuposiciones acríticas que sostienen este esquema, no hay ninguna evidencia que asegure su eficacia. Por el contrario, "[a] esta identidad de causa y efecto que se encuentra en el corazón de la lógica embrutecedora, la emancipación le opone su disociación" (ibídem). Desde esta perspectiva, la epidemia del cine surge más bien como un tercer elemento que "disocia"; entre el lugar del saber y el de la ignorancia se interpone un flujo incontrolable de imágenes cuya propiedad y sentido no pertenece a nadie, una tercera cosa "de la que ninguno es propietario, de la que ninguno posee el sentido, que se erige entre los dos, descartando toda transmisión de lo idéntico, toda identidad de la causa y el efecto" (ibíd., 21). Se clarifica, pues, la idea de un cine "inapropiable" e "ingobernable", es decir, la an-arquía del cine.

En definitiva, esta idea de política del cine, interrumpe tanto la transmisión de valores espirituales de la comprensión clásica del arte como también se opone a aquella jerarquía del saber sobre la ignorancia que sostiene el argumento central del cine militante. Y más aún, interrumpe de modo an-arquico, es decir, contra las jerarquías a priori*, la organización policial de la comunidad en la que la élite se atribuye una capacidad sobre la "debilidad" del resto.* En el cine temprano, del cual hemos comenzado en busca de la política del anonimato, ya sea en su momento primario anterior a 1907, denominado genéricamente como cine "atracciones", o sus momentos posteriores con un incipiente montaje narrativo, el espectador

expresa una actividad central de la modernidad que no es otra que adentrarse en una selva de imágenes, palabras, signos y asociarlos de modo autónomo con sus propios deseos, fascinaciones y pulsiones, es decir, con todo ese caos democrático que ha sido odiado por las élites desde el momento en que Platón demostró el peligro de su anarquía. Aquí podemos, por primera vez instalar con propiedad, a partir de la an-arquía del cine temprano en América Latina, la idea de una *política del anonimato* en la medida en que:

> El poder común a los espectadores no reside en su cualidad de miembros de una cuerpo colectivo o en alguna forma específica de interactividad. Es el poder que tiene cada uno o cada una de traducir a su manera aquello que él o ella percibe, de ligarlo a la aventura intelectual singular que los vuelve semejantes a cualquier otro aun cuando esa aventura no se parece a ninguna otra (…) Lo que nuestra performance verifica –ya se trate de enseñar o de actuar, de hablar, de escribir, de hacer arte o de mirarlo– no es nuestra participación en un poder encarnado de la comunidad. Es la capacidad de los anónimos, la capacidad de hacer a cada uno/a igual a todo/a otro/a. Esta capacidad se ejerce a través de distancias irreductibles, se ejerce por un juego imprevisible de asociaciones y disociaciones (ibíd., 22-23).

El exceso de/en las imágenes fue, sin duda, un territorio fértil para esa capacidad de cualquiera. Ya sea la articulación jerárquica de la comunidad del arkhé, la superioridad del autor capaz de transmitir valores "espirituales" o, la vanguardia que cree ver y comprender aquello que los alienados ignoran, son cuestionados por la epidemia y la an-arquía del cine. Dicha an-arquía del cine que hemos expuesto hasta este punto, es la manifestación crítica o destructiva de la política del anonimato, la cual tiende a la disolución de los vínculos asociados a las formas de jerarquía y de dominación. Pero a su vez, esta an-arquía envuelve su posibilidad afirmativa en el surgimiento y la demostración de las capacidades de los anónimos que hasta entonces eran designados convenientemente (para las élites) como la parte más débil de la comunidad. Esta an-arquía del cine, que marca el primer momento de nuestra *política del anonimato*, es complementada por otras dos dimensiones "afirmativas" que revisaremos a continuación: Una corresponde a una capacidad de la política del cine de hacer visible aquello que no tenía razón de serlo en un mundo definido por una organización policial de la comunidad. Y la otra es aquella que comprende al cine no solo como un problema *visual* sino también *espacial*, al producir sus propios espacios de sombra donde se dio el encuentro inédito entre los nuevos espectadores del cine y las figuras excedentarias inherente a sus imágenes. Como hemos mostrado, siguiendo la diferencia entre política y policía en Rancière, la organización policial de la comunidad no acepta ni vacíos ni suplementos y, justamente, el cine de fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX, no es otra cosa que una epidemia de imágenes

donde se inscriben y circulan existencias suplementarias. Estas imágenes, por un lado, tienen la capacidad de interrumpir las relaciones de dominación al exigir una capacidad insuprimible de los espectadores, pero, por otro, como veremos ahora, hay una política del anonimato en la agregación de existencias suplementarias, en la sobreimpresión de seres y objetos hechos de luz y sombras que imposibilitan la clausura y totalización del orden policial de la comunidad.

4.1.b Figuras suplementarias del cine

Tal como mostramos en la sección inicial de este capítulo, la organización policial de la comunidad no depende únicamente del orden jurídico que la define institucionalmente, sino que estriba de modo más fundamental sobre una constitución simbólica que prefigura lugares, capacidades y funciones para cada una de las partes. Esta constitución simbólica tiene al menos dos características principales que revisamos siguiendo el pensamiento de Rancière. La primera, es la organización de la comunidad a partir de una pendiente que se presenta como "normal" o "natural", la que atribuye a unos las credenciales para mandar (nacimiento, tradición, riqueza, saber, etc.) y, por el contrario, asigna a otros una disposición natural para obedecer. La segunda característica de la comunidad policial, es que esta organización no acepta ni "vacíos" ni "suplementos" en la cuenta de las partes de la comunidad:

> La esencia de la policía es ser un reparto de lo sensible caracterizado por la ausencia de vacío y se suplemento: la sociedad consiste en grupos dedicados a modos de hacer específicos, en lugares donde esas ocupaciones se ejercen, en modos de ser correspondientes a esas ocupaciones y a esos lugares (…). Es esta exclusión de lo "que no hay", la que es el principio policial en el corazón de la práctica estatal (Ranciére 2006b, 71).

Respecto de la primera condición, es decir, el vínculo jerárquico entre sujetos y grupos, hemos visto recientemente el modo en que la "epidemia" del cine se introduce como un tercer elemento an-arquico que interrumpe ese lazo simbólico instituido sobre la presuposición de la superioridad de uno(s) sobre otro(s). Entonces, esta capacidad "disociadora" es indispensable para pensar la política del cine que estamos proponiendo, en tanto que manifiesta una ruptura de los lazos jerárquicos que organizan la comunidad del *arkhé*. Sin embargo, esta anarquía no es solo destructiva en tanto que también abre la posibilidad de otra forma de comunidad donde los anónimos comparte una capacidad autónoma de reapropiación e interpretación del exceso *de* y *en* las imágenes.

Ahora bien, debemos pensar una segunda característica de la constitución policial de la

comunidad que nos llevará a reflexionar sobre una política del cine que complementa la que acabamos de analizar, a saber, la capacidad del cine de introducir existencias suplementarias contra el cierre comunitario. En su ensayo "El soberano óptico: la forma visual del poder" (2015), Carlos Ossa describe claramente el modo en que la relación imagen/poder participa en la configuración de este tipo de comunidad cerrada e identitaria, sin vacíos ni suplementos, en el Chile de fines del siglo XIX y comienzos del XX:

> Una de las cuestiones fundamentales que se refuerza con este proceso es la idea de la ascendencia moral, la justificación de una superioridad inefable que permitía tener el monopolio estatal y entenderlo como un derecho natural originario. Definir este principio, celebrar su consistencia y poderío, trasmitirlo al resto de la sociedad fue una de las tareas de la novedosa cultura visual que hemos mencionado (…); la circulación pedagógica de los mitos identitarios y sus referentes biológicos dispuestos a fijar en la mirada colectiva el lugar de los justos (Ossa 2015, 226-227).

De este modo, se opera a través de la imagen, al mismo tiempo, la idea de la verticalidad del poder y la representación de una forma identitaria y cerrada de la comunidad. Estas dos ideas de la comunidad vertical y cerrada son complementarias. El nacionalismo radical se auto-representaba "íntegro, sin fisuras y totalizante" (ibíd., 227), tal como señala Ossa: "En el Chile del siglo XIX, la construcción visual de la nación nace de un montaje epistémico –una red heterogénea de saberes, prácticas, teorías, símbolos y visiones de mundo– que diseñan metáforas de orden y destino, con las cuales el Estado disciplina a los pueblos en la noción unívoca de comunidad" (ibíd., 214). Es respecto de esta segunda condición de una comunidad sin vacío ni suplementos, que las imágenes políticas del cine operarán su capacidad para hacer perceptibles existencias suplementarias hechas de imágenes que enrarecen y perturban las representaciones del cierre comunitario. Es decir, las imágenes del cine hacen visible aquello que no tenía razón de serlo, agregando o sobreimprimiendo figuras y seres excedentarios. Esta es una segunda condición de la *política del anonimato* del cine que complementa su dimensión an-árquica que revisamos antes.

Es así como surge la idea de una "guerra de las imágenes" (véase, Gruzinski 1994)[117]. Dicho de modo más preciso, esta guerra señala el conflicto entre formas divergentes de comprender y usar las imágenes: unas como potencia de encarnación y representación, es decir, sujetas a una exigencia de encarnar un ideal moral o nacional, de representar y configurar visualmente una idea determinada de comunidad pacificada y cerrada. Y, por otro, las nuevas imágenes reproductivas que se multiplican, reproducen y circulan sin ningún tipo de pretensión

[117] Más adelante profundizaremos en algunas ideas planteadas en este libro.

trascendente, es decir, la "epidemia" incontrolable de imágenes que muestran lo minúsculo y lo portentoso sin responder a ninguna jerarquía religiosa, soberana, social o estatal, produciendo una ampliación en el marco visible que establecía la diferencia entre aquello "digno" de ser percibido y aquello que debe quedar fuera de la percepción común. Entonces, unas imágenes funcionan como un "modo de reconciliar el lenguaje colonial del poder, con la novedad fáctica de las imágenes y las quimeras identitarias" (Ossa 2015, 215), y las otras distorsionan el orden de lo visible reintroduciendo objetos, seres y palabras excedentarias, cuya "insignificancia" las mantenía al margen de los marcos perceptibles impuesto hegemónicamente. Como señala Carlos Ossa: "La visibilidad se transformó en un tema importante, a la hora de determinar quiénes tenían derecho a la imagen, pues los cuerpos de los individuos portaban en sus señales físicas los orígenes y los desvíos de la ley, la lengua y el territorio" (ibíd., 225). Tal como veremos más adelante, esta restricción de la visibilidad fue clara en el porfiriato mexicano a fines del siglo XIX y comienzos del XX, a partir de su proyecto de "blanqueamiento" y homogeneización de la población nacional.

En el texto de Ossa encontramos entramada esta lucha de las imágenes de modo implícito, sin embargo, este autor cae en la confusión entre poder y política que nosotros ya esclarecimos, siendo indiferente a la *heterogeneidad* entre imagen/poder e imagen/política. Así escribe Ossa reproduciendo esta confusión: "Por lo mismo la noción de **imagen política** es ambigua, en esta primera parte, y no busca definir un **relato militante** específico, sino **instaurar un nosotros vertical y dominante** que se irá quebrando con el tiempo a partir de las rupturas estético-formales y **político-ideológicas del poder**" (ibíd., 220. Énfasis nuestro). La idea de "imagen política" queda así enlazada, en el argumento de Ossa, a una serie de elementos que corresponden al vínculo que nosotros hemos llamado imagen-poder, a saber, el "relato militante", la "instauración de un nosotros vertical y dominante" y a la dimensión "político-ideológica del poder".

Es cierto que esta *heterogeneidad* que hemos postulado, en muchas ocasiones se vuelve difusa, ya que en todas las imágenes radica una potencia polisémica que, aunque sean producidas por el dispositivo de poder, pueden devenir políticas en la medida en que la rearticulación impensada de sus signos se vuelve contra el propio discurso que ha intentado determinarlas al interior de la lógica policial y, por el contrario, aquellas imágenes que se pretendían políticas, en otras ocasiones se integran al dispositivo de poder por su uso pedagógico e identitario. Sin embargo, una clave relevante para continuar pensando la *heterogeneidad* entre política y poder, en el caso de las imágenes, es justamente que las imágenes se tornan políticas en la medida en que introducen visibilidades suplementarias que

permanecían suprimidas por los marcos visibles instaurados hegemónicamente. En este sentido, Carlos Ossa entrega un diagnóstico claro sobre la función de las imágenes para el poder, pero no es preciso al esbozar el vínculo imagen/política:

> ¿[Q]ué conseguirá este mundo de imágenes para el poder? Imaginar la historicidad fundacional de la lengua, establecer la demarcación jurídica del territorio y aplicar leyes comunes para sostener un orden siempre interpelado por lo inestable de su constitución. De acuerdo a lo anterior, la fuerza estética de las imágenes será usada para crear un *nosotros* libre de indistinción o vacuidad basado en un imaginario político que verifica la gloria y la aclamación como modos de reunir a los hombres y mujeres en torno a un ideal (ibíd., 221) .

Entonces, en el caso de la imagen/poder, destacaremos ahora su función *unificadora* o, como la llama Gruzinski, su "poder federador" (Gruzinski 1994, 145). El uso de las imágenes, como forma de unificación y como vínculo social de una comunidad sin vacíos ni suplementos, puede ser rastreado en América Latina hasta los albores de la modernidad en su forma teológico-política colonial y, posteriormente, en la revalorización de las imágenes simbólicas y emblemas nacionalistas, tanto por parte de las élites conservadores como liberales.

Serge Gruzinski, en su libro *La guerra de las imágenes*, describió este "poder federador" de las imágenes teológicas del siguiente modo:

> [L]a gran imagen milagrosa ejerce un papel que desborda los patriotismos de campanario o de orden [religiosa]; tiende un denominador común a los grupos y a los medios que forman la sociedad colonial; atenúa la profunda heterogeneidad de un mundo que las disparidades étnicas, lingüísticas, culturales y sociales hacen frágil y separan en extremo. La imagen es expresamente calificada de *vínculo* (…) de nexo para toda una diócesis (ibíd.).

De igual forma, algunas páginas más adelante introduce el problema de la secularización de esta función:

> La imagen barroca no sólo es una efigie milagrosa o un objeto de culto. También designa una gama totalmente distinta de representaciones minoritarias que mezclan lo político, lo alegórico y lo mitológico. El proyecto es análogo. Se trata, de nuevo y como siempre, de hacer compartir un imaginario a las multitudes y a las culturas heterogéneas. Pero esta vez el designio político sustituye al fin religioso. La imagen exalta el poder al mismo tiempo que informa el advenimiento del príncipe o su deceso, de la llegada de un virrey o de la entrada de un arzobispo, de la celebración de las victorias y de las paces europeas (ibíd., 147).

Posteriormente, con la entrada de las influencias del iluminismo en el continente, el uso

de las imágenes barrocas entró en un proceso de oscilación entre el control hacia las imágenes religiosas por parte del aparato estatal y la revalorización secular de su "poder federador". Esto marcó, en primer lugar, el principio de una escisión entre el clero y el Estado: "La intervención del clero debía traducirse en la imposición de objetos de culto y de imágenes conforme a la 'decencia', es decir a los cánones clásicos del buen gusto y la razón" (ibíd., 202). Mientras que, por otro lado, posterior a los procesos de independencia implicó un uso renovado del poder simbólico y unificador de las imágenes: "Cierto es que la iglesia mexicana aprovechó la paz que reinaba en los últimos decenios del siglo XIX para reorganizarse y volver a asentarse en el país: paradójicamente 'bajo el reino de los liberales (1859-1910) se efectuó su reconquista'" (ibíd., 208). De este modo, a pesar de las reticencias contra la idolatría e irracionalidad que despertaban estas imágenes religiosas, su memoria didáctica anclada en la realidad local no dejó de ser valorada y utilizada para los fines hegemónicos en la rearticulación de su forma estatal-nacional:

> El liberal Altamirano, con visible malestar, juzga que la religión católica de México está emparentada con la idolatría y con el fetichismo (término de moda en el siglo XIX). Y sin embargo no puede dejar de registrar el brillo que conserva el culto de la Guadalupana (…) El unanimismo que suscita la celebración seguía intacto: "todas las razas…; todas las clases… todas las castas… todas las opiniones de nuestra política". Altamirano no se cansó de subrayarlo: "El culto de la Virgen mexicana es el único vínculo que los une" (ibíd., 209).

Ahora bien, para comprender la segunda condición de la política de las imágenes, que consiste en hacer visible aquello que no era perceptible en el dispositivo de poder de la comunidad, podemos revisar cómo la fuerza polisémica de las imágenes, aunque sean inicialmente producidas por el propio dispositivo de gobierno, se vuelve heterogénea a los discursos e intereses representacionales del poder, lo que nos señalará un fondo indeterminable de las imágenes, una potencia política dijimos más arriba, que es fundamental para pensar su devenir político.

Podemos dar el siguiente ejemplo que se instala justo en el paso de configuración del Estado-nación posterior a la caída del régimen teológico-político colonial. Como revisamos en detalle en la sección titulada "Cuerpos y territorios" del capítulo anterior, la producción de la división entre "civilización" y "barbarie" fue crucial para los proyectos expansionistas de la élite liberal que gobernó la joven nación argentina durante el siglo XIX. En este sentido, la definición del territorio como "desierto" fue entendida como el hogar natural de la "barbarie", opuesta a los valores urbanos y los ideales del progreso y la "civilización". De esta manera, los álbumes fotográficos de la expansión del estado-nación fueron cruciales como evidencias

visuales de este proceso de dominación sobre un territorio "desierto". Por medio de la representación fotográfica se buscó reforzar la división conceptual entre "civilización" y "barbarie" y, al mismo tiempo, estabilizar visualmente una serie de contradicciones de este discurso. La primera tarea de la fotografía, en este escenario, fue construir las representaciones visuales de ese territorio como si estuviera efectivamente vacío, aunque allí moraban desde antaño grandes comunidades y, en segundo lugar, las imágenes al alero del mito del progreso buscaban confrontar los paisajes del pasado con la construcción del futuro civilizado. Siguiendo la investigación de Cortés-Rocca, mostramos cómo la fotografía, comandada por el proyecto estatal-nacional, buscó representar la campaña militar de genocidio y conquista contra los indígenas como si fuera una expedición científica sin rastros de violencia (esta es la obvia contradicción que buscan estabilizar las imágenes del poder, es decir, la necesidad de una expedición militar sobre un territorio vacío). De este modo, la autora se concentra en el análisis de una de las fotografías de los álbumes de imágenes de este proceso de conquista realizados por Encina y Moreno (fotógrafos oficiales de las expediciones), titulada "Interior de la oficina telegráfica del fortín 1" (1883). Sin embargo, veremos que esta fotografía, que tenía la intención de representar el avance de las tecnologías y la construcción de la civilización ante la barbarie en el proceso de la campaña del "desierto", se vuelve contra el mismo discurso gubernamental en la medida que termina exhibiendo la inadecuación entre la pretendida civilización y las formas de su materialización en los objetos y seres que pone en escena la imagen. De este modo, la fotografía a la que se refiere Cortés-Rocca representa la escena de una oficina telegráfica construida en la pampa en el proceso de conquista. Esta imagen originalmente buscaba ser una muestra fehaciente del avance de la civilización sobre los territorios y cuerpos bárbaros, "[l]a oficina Telegráfica es la imagen del presente –y de un futuro irrevocable–" (Cortés-Rocca 2011, 145). El contrapunto que busca generar la imagen es preciso:

> Frente a la choza del cacique, la construcción de ladrillo; los personajes sentados en sillas y no sobre el piso; la presencia de elementos como el reloj, los papeles colgados sobre la pared que se confrontan a la ausencia de otros utensilios (…) Dos máquinas regulan la escena: por detrás, la cámara que fija lo que se da a ver (…) por delante y como protagonista, el telégrafo que le da título a la oficina y a la fotografía (…) la fotografía señala que el paisaje ya está cambiando y que adquiere las características de sus nuevos habitantes" (ibíd., 145-146).

Sin embargo, la eficacia de la fotografía falla en la representación de esta división tajante:

> La civilización edifica pero no logra trazar una distancia tal que la aleje de las tiendas indígenas. Las cuatro paredes, sin techo, montadas sobre un piso de tierra hablan de algo por hacer, de un objeto incompleto o de una transformación que se promete pero no se cumple. La oficina no está en construcción sino que ya funciona como tal. Y es precisamente en ese contraste casi cómico entre la precariedad edilicia y el uso asociado al progreso y sus máquinas, a la civilización y a la técnica que el cuartucho sin techo parece el decorado de un cambio fallido (ibíd., 146).

La exposición de esta inadecuación entre los ideales "civilizados" y la escena de esta oficina se profundiza en las figuras de los seres que emergen en la imagen como los nuevos habitantes de estos territorios conquistados:

> Algo similar ocurre con los sujetos que supuestamente, iban a reemplazar a las tribus que ocupaban esos espacios. Sin uniforme, acalorado y atónito, el hombre que observa al fotógrafo hunde al progreso técnico en una zona de sombra. Los soldados amontonados sobre el banco–incluso el topógrafo francés que está más lejos sosteniendo el mate– no llegan a balancear el peso de la figura en primer plano. El hombre encarna ese gusto amargo que incomoda a Carlos Pellegrini cuando, diez años más tarde, le escriba a su hermano desde París: "Han llegado veinte soldados nuestros que hacen guardia en el Pabellón; son buenos tipos pero todos chinos […] Aquí choca y nos preguntan cómo es que siendo todos nosotros blancos, los soldados son mulatos" (ibídem).

Esta imagen, en lugar de respetar el designio de los autores que buscaban representar el despliegue de las fuerzas civilizatorias sobre la barbarie, por el contrario, quebranta las representaciones y la división tajante entre "civilización" y "barbarie" que se buscaba instalar y, además, nos muestra que la efectividad gubernamental de tales categorías no es más que el resultado de un proceso técnico de representación discursivo y recursivo.

Como ya señalamos, si bien este fondo indeterminable y polisémico de las imágenes no es en sí mismo político, es una condición clave que abre la posibilidad de un devenir político de las imágenes, en la medida en que esa indeterminación impide el cierre de un sentido unívoco de las representaciones y discursos del poder sobre la comunidad. En esta segunda dimensión política de las imágenes que buscamos describir y analizar, estas (las imágenes) hacen surgir figuras suplementarias que suspenden las asignaciones identitarias y, por lo tanto, abren la posibilidad de una mirada alternativa al orden de la "realidad" que se ha instituido hegemónicamente. En el caso de la fotografía analizada por Cortés-Rocca, esta no nos dice nada sobre las formas de vida particular de estos personajes, ya que no conocemos sus nombres, sus antecedentes o su origen. *En este sentido, la política de las imágenes que buscamos pensar no consiste en restituir una identidad perdida o representar una facticidad social; solo tenemos lo que la imagen nos deja ver, esto es, formas anónimas sobre las cuales las categorías*

dominantes de la época pierden su efectividad, ofreciendo otra comprensión sobre la "realidad" que se había instituido. La fotografía y el cine introducen figuras excedentarias respecto de las formas de representación hegemónicas sobre los grupos y sujetos, haciendo visible a seres hechos de imágenes que atraviesan clandestinamente el orden de todo gobierno comunitario. Dicho de modo más preciso, la dimensión política de este tipo de imágenes no consiste en restituir una identidad o verdad oculta bajo el mundo de las representaciones, por el contrario, *su política opera en el ámbito mismo de las apariencias, introduciendo existencias suplementarias que ofrecen una organización alternativa de la realidad respecto a la organización del mundo común perceptible, determinado por las categorías hegemónicas.*

En el caso del cine, podemos ver con mayor intensidad esta guerra interna de las imágenes. En otro ensayo que ya hemos mencionado de la misma Paola Cortés-Rocca, la autora nos cuenta que el dictador mexicano Porfirio Díaz, a fines del siglo XIX y comienzos del XX, llevó adelante una práctica de homogeneización de la imagen de la población nacional por medio del "blanqueamiento":

> En este sentido, funcionaría también como la narrativa que permite lidiar con el legado colonial, y repensarlo en clave de herencia y progreso racial (…) «Para el régimen mismo», sostiene Halperín Donghi, «es cada vez más un México europeo, a la vez proyecto y ficción». Tal es así que durante los festejos del centenario de la independencia en 1910, «las gentes de aspecto indígena son alejadas por la policía de las calles centrales de la capital: darían a los ilustres visitantes extranjeros una idea tendenciosa del país en que se hallan» (Halperín Donghi 2005, 317-318).

Contra este intento de sustracción visible de los cuerpos con sus marcas de clase, raza y procedencia, que buscaba generar el orden visual de una comunidad homogénea racial y culturalmente para el proyecto nacionalista, podemos pensar dos momentos en que el cine desplegó su nueva potencia visual: uno es el momento anterior a la celebración nacional del centenario de la independencia y, el otro momento posterior, es el que comienza justo después del llamado a la revolución de Francisco Madero para derrocar a Porfirio Díaz a fines de 1910. Entonces, la primera secuencia de imágenes fílmicas es aquella que filmó Gabriel Veyre, empleado de los hermanos Lumière, en 1896. Las segundas son las imágenes posterior al estallido de la Revolución Mexicana. Trataremos de observar entre ellas una conexión que dependa justamente de la capacidad del cine para introducir figuras excedentarias contra el cierre de la comunidad sobre un ideal racial y cultural de la nación.

Como ha señalado Ana M. López, Porfirio Díaz fue el primer gran protagonista del cine mexicano. El cine se vinculó a su figura registrando su vida cotidiana y la de su familia. Sin

embargo, entre estas mismas secuencias de imágenes tempranas, que buscan fijar las representaciones de la élite y su forma de vida tradicional para el proyecto nacionalista, emergió una posibilidad de las imágenes cinematográficas que contradijo tales representaciones, o, al menos, produjo un modo de visibilidad incalculable que en el caso de las técnicas anteriores, como en el caso de las pinturas de Historia, no se expresaba con la misma fuerza. Esta posibilidad toma forma del siguiente modo, en palabras de Rancière:

> [L]a máquina no hace diferencias. No sabe que existen pinturas de género y pinturas de historia. Toma a grandes y a humildes por igual; los toma juntos. No los equipara en virtud de vaya uno a saber qué vocación de la ciencia y de la técnica para garantizar el acercamiento democrático de las condiciones nobles y bajas. Los vuelve simplemente susceptibles de compartir la misma imagen, una imagen de igual tenor ontológico (Rancière 2013, 20).

Si bien el nuevo aparato cinematográfico, en primera instancia, fue dirigido y utilizado desde el punto de vista de la hegemonía gobernante, más allá de la disposición de la cámara y el encuadre, las imágenes no podían ser plenamente calculadas debido a su propia condición de novedad tecnológica. Es decir, por mucho que las grandes figuras adquirieron el papel protagónico, el cine introdujo otra serie de secuencias en las cuales emergieron figuras "insignificantes" que adquirieron su propia dignidad contra cualquier proyecto de "blanqueamiento" nacional. *El cine, en su vínculo temprano con el poder, produjo de modo paradójico e inevitable, la visibilidad de aquello que el mismo dispositivo de gobierno del porfiriato quería mantener fuera de la percepción*.

De esta manera, el cine trabaja a modo de "un agente doble que es, fiel a dos amos: el que está detrás y domina activamente la toma; el que está delante y domina pasivamente la pasividad del aparato" (Rancière 2013, 20), solo se requiere que estos cuerpos se encuentren frente al objetivo de la máquina en un mismo momento y que estén bañados por la misma luz: "[e]n la misma placa fotográfica se inscribe la igualdad de todos ante la luz y la desigualdad de los humildes ante el paso de los grandes" (ibíd., 22). Así por ejemplo, en *Repas d'Indiens* (*Desayuno de Indios*, 1986), una breve secuencia que, dadas las condiciones técnicas del cine temprano dura poco más de medio minuto, muestra a un grupo de hombres, mujeres y niños indígenas arrodillados, comiendo y bebiendo de platos en el suelo. Los indígenas, apretujados unos al lado de otros dentro del cuadro, realizan la acción predispuesta por los diseñadores de la escena para la toma cinematográfica. Esta escena, como todas las demás de este grupo de

fragmentos[118], fue sin duda preparada para el momento de su captura por disposición de un poder que las hizo posible. Esto se revela claramente en una mano proveniente del exterior de la toma que entra en el cuadro para sacar del primer plano a una niña pequeña con un bebé en sus brazos que no dejaba ver las acciones de los indígenas arrodillados. En el tercer plano, detrás del grupo de indígenas, vemos tres figuras vestidas con ropa occidental (traje negro, sombrero y corbata), quienes entran y salen de la toma: dos de ellos sentados en el borde izquierdo y el otro de pie detrás de los indígenas en el centro del encuadre. Estos sujetos comandan las acciones de los indígenas. Los hombres vestidos con ropa occidental retiran con plena autoridad el sombrero de uno de los indígenas arrodillado para que sus rostros sean visibles y luego el sujeto de la izquierda toma con violencia la cabeza de una mujer y dirige su rostro a la cámara. De este modo, vemos al mismo tiempo el afán antropológico que busca registrar la forma de vida tradicional a fines del siglo XIX, pero el lente también captura con toda sinceridad la violencia que sostiene las distribución de los cuerpos y sus acciones de la escena. Sin embargo, en esas figuras subalternas capturadas en el nitrato por primera vez en la historia, no podemos dejar de notar la nueva visibilidad otorgada a esos rostros que, alumbrados por el dispositivo técnico visual, los transformó, a pesar de la violencia implicada en el registro, en existencias cargadas de una belleza singular para la mirada histórica.

Si el cine devino a través de la historia de las técnicas visuales el arte revolucionario por excelencia, fue justamente por este pacto establecido desde temprano con lo "insignificante". Entonces, los cuerpos que estas imágenes revelan son, al mismo tiempo, una muestra de la desigualdad brutal que sometía las acciones de los subalternos al dictamen del camarógrafo y sus asistentes y, a la vez, un signo de la igualdad de cualquiera ante la nueva potencia visual del cine. Así, vemos en las imágenes, por un lado, la voluntad dominante que busca reducir sus vidas a la representación de vestigios antropológicos de un mundo rural en extinción, pero también la resistencia contra la desaparición de la multiplicidad anónima que el proyecto de "blanqueamiento" no alcanzó a llevar a cabo. Sin duda, en estas imágenes tempranas hay algo de lo que Michel Foucault pensó sobre los registros judiciales escritos

[118] Nos referimos aquí a estas primeras secuencia capturadas por Gabriel Veyre en 1986, entre las que podemos contar: "El presidente de la república monta a caballo en el castillo de Chapultepec"; "Carga de rurales en la villa de Guadalupe"; "Baño de caballos"; "Pelea de Gallos"; "Lazamiento de un caballo"; "Danza mexicana"; "Desayuno de indios (Indios al píe del árbol de la noche triste)"; "Duelo de pistolas en el bosque de Chapultepec"; "Elección de yuntas"; "Lazamiento de un novillo"; "El amansador"; "Alumnas del colegio de la Paz en traje de gimnastas"; "Llegada de la campana histórica"; "El canal de Viga": estas imágenes tenían la función de documentar la identidad nacional a fines del siglo XIX.

acerca de esos "hombres infames", cuya existencia fue iluminada por unos breves instantes debido a ese choque inesperado con el poder:

> Para que algo de esas vidas llegue hasta nosotros fue preciso por tanto que un haz de luz, durante al menos un instante, se posase sobre ellas, una luz que les venía de fuera: lo que las arrancó de la noche en la que habrían podido, y quizá debido, permanecer, fue su encuentro con el poder; sin este choque ninguna palabra sin duda habría permanecido para recordarnos su fugaz trayectoria. (…) Todas estas vidas que estaban destinadas a transcurrir al margen de cualquier discurso y a desaparecer sin que jamás fuesen mencionadas han dejado trazos -breves, incisivos y con frecuencia enigmáticos- gracias a su instantáneo trato con el poder, de forma que resulta ya imposible reconstruirlas tal y como pudieron ser "en estado libre" (Foucault 1996, 124-125).

Así también, en esas breves secuencias de imágenes, estas existencias "insignificantes" para la representación del poder y su gloria, encuentran inadvertidamente ese breve y único momento que les fue concedido, "es ese instante lo que les ha proporcionado el pequeño brillo que les permitió atravesar el tiempo y situarse ante nosotros como un breve relámpago" (ibíd., 125). Pero en estos casos, como en el de los escritos del siglo XVIII recopilados por Foucault, se produce una disputa difícil de zanjar entre lo ficticio y lo real. La existencia de estos hombres y mujeres se reduce "exactamente a lo que de ellos se dice" (ibíd., 26) o en nuestro caso, depende de esos breves segundos en que emergen sus figuras, que no son nada más que imágenes sin referencia determinada, "nada sabemos acerca de lo que fueron o de lo que hicieron" (ibídem) –insiste Foucault– a lo que agrega:

> En este caso es la escasez, y no la prolijidad, lo que hace que se entremezclen la ficción y lo real. Al no haber sido nadie en la historia, al no haber intervenido en los acontecimientos o no haber desempeñado ningún papel apreciable en la vida de las personas importantes, al no haber dejado ningún indicio que pueda conducir hasta ellos únicamente tienen y tendrán existencia al abrigo precario de esas palabras [e imágenes] (ibídem).

Lo anterior marca un tipo particular de relación de estas existencias con la historia. Ellos son parte de una "leyenda por naturaleza sin tradición, que sólo puede llegar hasta nosotros a través de rupturas, borrones, olvidos, entrecruzamientos, reapariciones" (ibídem). Por eso, nos parece también corto de miras el simple rechazo de la valoración estética y política de los vestigios sobrevivientes del cine temprano, debido a su condición fragmentaria, discontinua, diseminada por parte de las investigaciones convencionales sobre la política del cine en América Latina, ya que la relación particular de aquellas figuras anónimas con la historia depende, como podemos ver aquí, de aquella condición superviviente y fragmentaria inherente a las propias imágenes fílmicas. Estas existencias no poseen mayor sustancialidad

para la historia que estos breves momentos en que la luz tocó sus cuerpos frente al lente cinematográfico y no tienen ningún otro soporte que estos breves y discontinuos fragmentos de imágenes. Todo lo que resta de ellos es la condición de ausencia, de vacío y a la vez de suplemento sobreviviente en las imágenes que exhiben de modo cifrado la resistencia de aquellos que debían ser suprimidos. Como diría Blanchot, "la imagen, de alusión a una figura, se convierte en alusión a lo que es sin figura (…) se convierte en la informe presencia de esa ausencia" (Blanchot 2002, 29).

Ahora bien, esta lucha interna de las imágenes tempranas entre lo que el poder busca representar a través de ellas y lo que estas hacen posible de ver, más allá o incluso contra los propios dictámenes hegemónicos, adquiere una reverberación mayor si la ponemos en relación con las imágenes del segundo momento del cine mexicano: el cine de la revolución. En las figuras anónimas de estas breves secuencias realizadas en 1896, que emergen de modo excedentario respecto del proyecto de una comunidad homogénea, vemos (aunque sometidas aún al punto de vista del poder) el mismos tipo de existencias que, una década más tarde, se tomarán toda la atención del cine en el momento mismo de la lucha revolucionaria que destruyó el poder del porfiriato que las deseaba invisibilizadas. En otras palabras, en el primer grupo de imágenes de Veyre realizadas en 1896 podemos reconocer, desde una perspectiva histórica, las figuras que dentro de poco más de una década volverán a ser centrales para el cine, pero esta vez a partir de una revolución que les permitirá realizar su coreografía autónoma en el proceso mismo de destrucción del régimen que las sometía. En este sentido, aunque en *Desayuno de indios* vemos a los hacedores de imágenes forzando con violencia a la mujer para que dirija su mirada hacia el lente de la cámara, y además de quitarles sus sombreros a los campesinos arrodillados para que sus rostros sean retratados con mayor claridad, dentro de unos pocos años esas figuras, con esas mismas vestimentas de campesinos cualquiera y esos sombreros que ocultan sus rostros de la objetividad del lente, se multiplicarán en las imágenes del cine con sus propios movimientos liberados de cualquier dirección y contra cualquier proyecto de homogeneización de la comunidad. De esta manera, en los primeros registros cinematográficos realizados durante la dictadura de Porfirio Díaz, emergieron inadvertidamente breves secuencias que funcionan como citas secretas o presagios subterráneos de imágenes que, en el trasfondo revolucionario de unos pocos años más tarde, expresarán un carácter nuevo y destructivo contra el cierre homogéneo de la comunidad. Así, por ejemplo, los cuerpos de los peones corriendo en masa sorpresivamente en *Lassage des boeufs pour le labour* (Elección de yuntas, 1986) parecen, por un breve instante, un pequeño batallón de campesinos a la carga, así como el tumultos popular en las áreas urbanas de *Transport de la cloche de l'Indépendance*

(*Llegada de la campana histórica*, 1896), serán vistas nuevamente en las imágenes de la entrada de los revolucionarios a las ciudades ganadas.

Si bien es cierto que, por un lado, en el cine mexicano de la revolución surgieron nuevamente una serie de caudillos que tomaron un rol protagónico, tanto en la lucha por el poder como en espacios visibles definidos por las imágenes cinematográficas, por otro lado, lo que nos interesa son las figuras que el cine hace visibles más allá de estas nuevas personalidades. De esta manera, lo que buscamos pensar, desde la perspectiva de la política de las imágenes, son aquellos cuerpos en acción que vemos en los segundos y terceros planos, es decir, la movilización de seres inidentificables captados, muchas veces, de modo involuntario e inadvertido por el objetivo del cine. Figuras que entran y salen de los cuadros de las batallas y que son las mismas que el porfiriato había intentado expulsar de la visibilidad. Estas figuras, que corren y luchan incesantemente, en el fondo indeterminable de las imágenes cinematográficas de la revolución, pueden ser pensadas a partir de los que Georges Didi-Huberman ha llamado los "figurantes":

> *Figurantes*: palabra banal, palabra para los "hombres sin atributos" de una puesta en escena (…); pero, también, palabra abismal, palabra de los laberintos que toda *figura* oculta. En la economía cinematográfica los figurantes constituyen, antes que nada, un accesorio de humanidad que sirve de marco a la actuación central de los héroes, los verdaderos actores del relato: los protagonistas, como suele decirse. Para la historia que se cuenta son algo parecido a un telón de fondo construido de rostros, cuerpos, gestos. Conforman, pues, la paradoja de no ser más que un simple decorado, pero humano" (Didi-Huberman 2014, 153-154).

Es bien sabido que los ejércitos revolucionarios de México no soportaban estructuras marciales convencionales ni actuaban siguiendo estrictos esquemas y estrategias militares. Tampoco poseían uniformes que los identificaran como tales; su existencia siempre estaba entre lo visible y lo invisible[119], entre los cuerpos comunes que usaban las mismas ropas y caminaban descalzos, ya sea sobre los campos de batalla revolucionarios o en los campos de tierra fértil donde cultivaban su subsistencia común. En este sentido, al margen de los momentos limitados en que los caudillos se tomaron la escena, todo lo que podemos llamar imágenes de la revolución mexicana son los cientos de secuencias que nos muestran la coreografía indómita

[119] Cuando el presidente de Estados Unidos Woodrow Wilson en 1916 ordenó al General John J. Pershing cruzar la frontera hacia México con un batallón con el fin de capturar a Pancho Villa, este último, junto a su ejercito de guerrilleros, simplemente se esfumó en sus viejos territorios. Luego de seis meses de una cacería infructuosa los norteamericanos volvieron sin resultados a su país.

de estos "figurantes" sin identidad, indistinguibles entre sus luchas de guerrilleros y sus vidas de hombres y mujeres anónimos:

> Hacia 1907 el término [figurante] comenzó a utilizarse en un sentido más general, para aludir a un grupo de personas cuyo papel, justamente –en una sociedad o una situación histórica–, no es ni efectivo ni significativo, hecho que traducen con claridad las expresiones de "papel sin relieve" o "papel puramente decorativo". Ser figurante: estar ahí para no comparecer, para fundirse en la masa, para servir de nada, salvo de fondo de la historia, el drama, la acción (ibíd., 155-156).

La relación entre el cine y la revolución mexicana marca un paso crucial en cuanto al papel "puramente decorativo" de estas figuras anónimas en el campo de las imágenes, es decir, su papel "suplementario", finalmente inundó el campo visible y masivo del cine a partir de su acción y su lucha emancipatoria. Este es, entonces, el paso desde aquel momento en que los anónimos realizaban breves acciones dirigidas y adaptadas al tiempo y al encuadre del cine comandado por la hegemonía, hacia el momento en que, por el contrario, fue el cine el que debió adaptarse y buscar la mejor manera de captar las acciones, movimientos y gestos de estos cuerpos anónimos en el combate. Sin embargo, debemos insistir en que su remanencia histórica se juega, en gran parte, en la capacidad de sobrevivencia de las imágenes mismas. Dicho de otro modo, el espesor histórico de estas figuras suplementarias se disputó también en el campo de lucha de las apariencias perceptibles que las imágenes abrieron y pusieron en circulación. Por eso, Rancière insiste en que "el cine no se limita a registrar el acontecimiento histórico", sino que en buena medida "crea ese acontecimiento" (Rancière 2013, 33). En síntesis, podemos observar el modo en que se establece la relación política entre dos "suplementos": las imágenes cinematográficas y los "figurantes" anónimos que estas hacen visibles. Las imágenes que, como vimos en el primer capítulo, para los estudios de cine convencionales son un suplemento respecto del contexto histórico (suplemento ya que según el argumento general de estos estudios las imágenes son reproducciones, copias, imitaciones de la "realidad histórica") y los "figurantes" que se sobreimprimen contra el cierre policial de la comunidad que niega todo vacío y suplemento.

Esto no quiere decir que el así llamado cine de "ficción", como si existiera exclusión entre la ficción y el documental[120], no participe de esta capacidad política. Por el contrario, y tal vez en ningún otro lugar más que en la ficción, se juega la capacidad del cine de introducir figuras suplementarias que perturban el cierre y la cuenta exacta de las partes de la comunidad.

[120] Ver nota 106 del capítulo anterior.

En el caso del cine mexicano que acabamos de revisar, el análisis viene dado por una mirada que, desde una lectura retrospectiva sobre las imágenes sobrevivientes, busca establecer vínculos subterráneos entre imágenes que definieron la visualidad del acontecimiento histórico. Sin embargo, en lugares como Chile, donde este tipo de revolución no tuvo lugar, la guerra de las imágenes no fue menos intensa, siendo posible analizar el modo de interferencia estética y política que estas figuras "flotantes" produjeron en el orden simbólico de la comunidad del *arkhé*.

Volviendo al ya citado estudio *La masificación del cine en Chile*, Iturriaga nos señala que la condición *inapropiable* del cine no solo se refiere a su dimensión de mercancía, sino también concierne a un nivel simbólico que comprende tanto a la figura del autor como de los personajes. En este sentido, una de las figuras inapropiables del cine argumental en Chile, a partir de 1909, fue aquel personaje conocido simplemente como "Sánchez". Esta figura del género comedia, ni siquiera respondía a un nombre propio estable, es decir, adquirió diversos nombres dependiendo de los lugares donde eran presentados sus filmes (en Francia el personaje fue llamado Boireau o Gribouille, en Italia Cretinetti, en España Toribio, en Inglaterra Foolshead y en Alemania Müller), y más aún, el actor que lo interpretaba, el francés André Deed, no fue conocido en Chile por su nombre verdadero, sino solo por el de su figura. Este personaje, señala Iturriaga, en el contexto chileno de comienzos de siglo XX, surgió como un desafío para la cultura dominante:

> Deed representaba al **tipo** popular, peón y buscavidas, que se enrolaba –por error, valentía o venganza– en los más diversos oficios, como boxeador, policía, aviador, etc. Generalmente desordenaba esos ambientes por torpeza o exceso de energías. Sánchez era una tromba que pasaba por encima de las convenciones sociales: era amante de mujeres casadas, ridiculizador de figuras de autoridad (jueces, policías), escapista de acreedores. Perseguido o confrontado, a veces se salía con la suya, con trucos y efectos especiales (aprendidos al trabajar con Méliès en sus inicios). No pocas veces recurría a los golpes y a veces era golpeado. El aspecto físico de Deed es particularmente interesante. Pequeño, esmirriado y narigón, no se maquilla el rostro de blanco, sino que conservaba su tez morena. (…) Deed era un fiel ejemplar del **tipo** latino y arrabalero (Iturriaga 2015, 55. Énfasis nuestro).

De esta manera, el desprecio de la élite por este "tipo" fue evidente. Sin embargo, Iturriaga nos aclara que este fenómeno de rechazo no se limitaba al problema del contenido: "Más allá de los contenidos, un punto clave en el fenómeno Sánchez es que su influjo era libre, en el sentido que no estaba apropiado por actores empresariales específicos" (ibíd., 56). Más adelante, el mismo Iturriaga apunta a un carácter "flotante" de esta figura al que debemos prestar atención: "Sánchez parece estar fuera de la categoría actor y funciona como un ***tipo***

***social* flotante** alojado en los públicos y en la tradición de los espectáculos" (ibíd., 57. Énfasis nuestro). Esta idea de "tipo social flotante" refiere a un modo de existencia singular. El "tipo", por un lado, condensa una serie de marcas de proveniencia (popular, peón, buscavidas, latino, arrabalero) sin remitirlas a la "verdad" de lo social y, por otro, produce un múltiple excesivo acusado de vulgaridad y superficialidad por la élite letrada debido a su pertenencia a la tradición del espectáculo[121].

Entonces, la idea de "tipo" se vincula a lo popular, lo grotesco, lo latino y arrabalero, es decir, a la multiplicidad de marcas de clase, procedencia y raza a partir de las cuales, como vimos anteriormente en el trabajo de Ossa, se había transformado el "derecho a la imagen" (Ossa 2015, 225) en un tema problemático para el poder, en tanto que los individuos "portaban sus señales físicas de los orígenes y desvíos de la ley, la lengua y el territorio" (ibíd.). Sánchez, en un momento de inapropiabilidad del cine, reintrodujo la circulación masiva de esas marcas al amparo del mundo del espectáculo. Sin embargo, estos signos inscritos en el cuerpo de esta figura, tampoco funcionaron como un principio discursivo edificante para las clases subalternas (tal como lo buscaría el realismo pedagógico del cine militante posterior), sino que operó justamente contra la definición sentimentalista de la representación social. En definitiva, el espectáculo cinematográfico conllevó el surgimiento de un nuevo modo de existencias flotantes, a saber, la figura ficcional del "tipo" que condensa lo múltiple anónimo y que se aparta a la vez de la representación miserabilista de lo social y del personaje dramático clásico, superponiendo la primacía de los signos y los gestos mudos a la severidad de la palabra.

Esta última cuestión perturbó principalmente a los intelectuales letrados de la época, quienes eran los encargados del manejo de la palabra tanto en la redacción las constituciones nacionales como de elaborar los mitos de pertenencia y tradición desde el ámbito "literario". Aquí, por supuesto, resuena un rechazo platónico de la imagen cuya mudez, a diferencia del discurso vivo, la dispone como parte de un universo de objetos muertos e incapaces de dar cuenta de sí mismos, tal como cuando alguien escribió lo siguiente en el periódico *El Mercurio*: "[la juventud] ama con desenfreno el cinematógrafo que viene a ser algo así como amar las tarjetas postales o la colección de cajas de fósforos de cera […] Impotentes para entender la palabra humana, noble y severa, prefieren el cinematógrafo, silencioso, donde los encontrones,

[121] En 1911 un cronista de Valparaíso escribía lo siguiente sobre la "decadente" relación entre el aristocrático Teatro Victoria y las "necedades del Sánchez cinematográfico": "Yo noto en el público grueso, en la gran masa de los concurrentes a los teatros, que se deleita con la necedades del Sánchez cinematográfico y con las piruetas y contorsiones de las variedades, una propensión enfermiza hacia lo que es ligero y huele a casino, u ostenta coloretes de payaso, o lleva en sí un acentuado perfume de griseta" (La hoja teatral nº 447, Valparaíso, 21 mayo 1911. Citado en Iturriaga, 56).

las caídas y las volteretas de policiales y coches los hacen gozar hasta morir de risa" (El Eco de la Liga de Damas Chilenas 1912)[122].

Los efectos anti-homogeneizadores de estas existencias flotantes, emergidas de la ficción cinematográfica (entre ellos Sánchez, Linder, Chaplin) revelan nuevamente la guerra interna de las imágenes. Es por esto que, contra ese carácter de "flotación", los intelectuales y gobernantes letrados llamaron a retomar el cine bajo el "poder federador" de las imágenes como una herramienta identitaria y pedagógica dominada por un claro discurso nacionalista. Así escribía el cronista Mont Calm, proponiendo una cinematografía nacional glorificadora de la patria: "¿por qué no intenta el cinematógrafo en Chile reproducir las escenas de nuestra propia existencia y los rasgos de nuestra identidad, preñada de hechos heroicos? […] Así hasta ese invento aparentemente frívolo haría un poco de patria" (*Zig-Zag* 1913)[123].

Esta política de la ficción del cine temprano pasó inadvertida posteriormente para la voluntad militante de la vanguardia cinematográfica, quienes restituyeron el problema de la "politización" del cine bajo el paradigma representacional, sociológico y sentimental de las clases subalternas. Pero, como hemos visto, la política de la ficción cinematográfica no se reduce a la representación. En este sentido, la reducción de la "política de la ficción" a la "representación" produce una limitación doble: "Por una parte, ubica a la ficción del lado del imaginario al que opone las realidades sólidas y, en especial, de la acción política. Por otra, explica su estructura como expresión más o menos deformada de los procesos sociales" (Rancière 2014, 12). No obstante, al contrario de esta exigencia, la "vulgaridad" implicada en este nuevo tipo de ficción cinematográfica fue un principio de liquidación de cualquier sentimentalismo: "La 'vulgaridad' del depredador impenitente de refrigerios y cócteles [en este caso Rancière se refiere a la figura de Chaplin] neutraliza, por su parte, los efectos sentimentales del tema social de la miseria. Los reduce a los meros gestos de la supervivencia" (ibíd., 233). La supremacía de los gestos de supervivencia de la figura cómica, que operan tanto contra la severidad del discurso letrado nacionalista como también contra la representación sentimental y miserabilista de lo social, no se detiene aquí. Esta grafía de los gestos del cuerpo en movimiento, inscritos sobre la bidimencionalidad de la pantalla, responde más a la pantomima y al circo que a las formas narrativas clásicas del teatro, "esos gestos de la supervivencia […] [son] también la negación radical de la acción narrativa y del personaje dramático" (ibídem).

[122] Citado en Iturriaga, *La masificación del cine,* 89.
[123] Citado en Iturriaga, *La masificación del cine,* 87.

En definitiva, esta idea de "tipo", en lugar de operar como una forma identificatoria al interior del vínculo entre el bajo pueblo y la facticidad de su vida miserable, funciona, como una existencia suplementaria que suspende las asignaciones identitarias, cuyas propiedades (marcas de origen, clase, género, raza, etc.) y sus acciones de desvío de la ley y vulgaridad, son siempre impropiedades. El tipo flotante, como el de Sánchez, en lugar de reducir la *ficción* a la *representación* sociológica del bajo pueblo y de responder al poder federador de la relación entre imagen y comunidad fue, en este contexto del cine temprano, una propagación sin ley y sin propiedad de lo múltiple anónimo. *Pero, una vez más, no debemos perder de vista que su política concierne a la dimensión estética del cine que destruyó la diferencia entre lo alto y lo bajo y entre lo propio y lo impropio, poniendo en circulación, para la percepción común, seres cuya consistencia depende exclusivamente del trazado efímero que imprime el juego de luces y sombras sobre una pantalla.*

Llegado a este punto, hemos visto el surgimiento de estas figuras excedentarias inéditas a partir del poder de visibilidad del cine, que introdujo seres hechos de imágenes que perturbaron el cierre homogeneizador de la representación de la comunidad. Como dijimos al principio de esta sección, la política del cine se expresó también en esta capacidad de hacer visible aquello que, bajo los marcos hegemónicos, no tenía razón de serlo. Pues bien, ahora nos queda por pensar una "tercera dimensión" de la política del anonimato del cine en América Latina. Esta se refiere a los espacios de sombra y nocturnidad del cine que se diseminaron como "hongos" por los márgenes de las ciudades latinoamericanas. En este sentido, el cine temprano generó la producción de espacios de anonimato donde las figuras excedentarias de sus imágenes se encontraron con los seres anónimos propios de una existencia subalterna en las ciudades en proceso de modernización y expansión ilimitada a fines del siglo XIX y comienzos del XX. Los nuevos espacios de sombra y nocturnidad (carpas, barracas y prostíbulos) requeridos para la circulación de las imágenes, se transformaron en territorios fuera del control gubernamental, por lo que allí se generaron nuevos modos de cohabitar que se conjugaron con el desfondamiento de las identidades y la transgresión.

4.1.c Espacialidad del anonimato del cine

A continuación, analizaremos una "tercera dimensión" de la *política del anonimato*. Esta es aquella que nos exige comprender el cine no únicamente como una técnica de lo *visible*, sino

también como una tecnología *espacial*[124]. Esta problemática requiere considerar la capacidad de producir *espacialidades* de sombra y oscuridad donde tuvo lugar el encuentro entre aquellas figuras excedentarias de las imágenes cinematográficas con el devenir anónimo propio de un nuevo tipo de espectadores. En este sentido, algunas de las implicancias centrales que pusieron en tensión la relación del cine y la forma del poder a fines del XIX y comienzos del XX, fue su capacidad de producir nuevas espacialidades que arrebataron a los sujetos de la gestión productivista de los cuerpos (trabajo/descanso) y que posibilitaron la caída de la identificación y la apertura a la transgresión contra los valores reinantes en la "ciudad letrada". En este sentido, siguiendo al filósofo español Santiago López Petit, también podemos llamar a esto lugares "espacios de anonimato", en tanto que: "[s]on la intemperie donde la experimentación se hace posible. Por eso dejan tras de sí la relación entre lo propio y lo impropio" (López Petit 2014, 123). De esta manera, "[e]l espacio del anonimato es un espacio sin lugar, donde la fuerza del anonimato jamás se localiza, donde el Nos-otros se constituye en su deshacerse" (ibíd., 124).

El encuentro entre las imágenes tempranas del cine y los nuevos sujetos urbanos fue posible solo a partir de la configuración de las espacialidades de sombras y oscuridad de cine. Allí, el sueño luminoso del poder y la racionalidad del dispositivo de gobierno encontró su límite en la nocturnidad de las carpas, prostíbulos y barracas que emergieron "como hongos" (*Sucesos* Nº591, Valparaíso, 22 enero de1914) tanto en el centro como en la periferia de las ciudades en expansión. En este sentido, las espacialidades inauguradas por el cine fueron, al mismo tiempo, territorios donde se cuestionaron las categorías jerárquicas que organizaban tanto la estructura de la ciudad tradicional latinoamericana, así como la gestión de la vida comunitaria (lo propio y lo impropio, lo alto y lo bajo, el adentro y el afuera).

El cuestionamiento de lo propio y lo impropio se evidencia en el hecho mismo de que la apertura de tal política espacial del cine no produjo un nuevo tipo de "lugar" o "espacio" específico de recepción pasiva para sus imágenes (continente/contenido), sino más bien articuló un tejido sensible, una *atmósfera* (diremos con mayor precisión más adelante), que se propagó sin control por las ciudades donde además se produjeron modos inéditos de una experiencia estética común, cuya propagación fue difícil de controlar para el aparato policial de la época. La espacialidad del cine constituyó territorios de transgresión y promiscuidad no solo en términos sexuales y morales, sino también respecto de la rígida estructura de clases, es decir,

[124] Como notará el lector, aquí insistiremos en la idea de *espacialidad* del cine en lugar del *espacio* del cine o el *lugar* del cine. Más adelante revisaremos en detalle esta diferencia, pero podemos adelantar que la *espacialidad* no depende de un lugar físico o un lugar autónomo del cine, sino con la configuración de un *atmósfera* donde se conjugan una multiplicidad de elementos que van desde las condiciones de oscuridad, las imágenes, los cuerpos, la embriaguez, entre otras.

implicó un desplazamiento de la relación entre la identidad de clase y los lugares "propios" asignados para la existencia de cada una de ellas. En un primer momento, como ya señalamos, los sujetos populares "invadieron" lo espacios culturales tradicionalmente mesocráticos, pero también sucedió a la inversa, cuando el cine conquistó casi cada rincón de la ciudad y sus bordes, los sujetos burgueses se desplazaron hacia estos márgenes, ya sea en busca de filmes inéditos que se presentaban antes en la periferia que en el centro o en busca de una experiencia de transgresión al interior de los prostíbulos, donde el cine pornográfico jugaba un rol importante.

La diferencia entre lo alto y lo bajo también fue cuestionada a partir de la ruptura de las formas tradicionales del arte y los espacios específicos destinados a definir la disimilitud entre las así llamadas alta y baja cultura. Mientras los espacios tradicionales, como los museos y los teatros, buscaban establecer claramente las delimitaciones entre las formas de producción cultural, por el contrario, la espacialidad del cine introdujeron una fuerza de desorganización de esta tajante división: "[el cine] dispersa los espacios, formas y actores de la negociación sobre la frontera [entre aquello que es y no es arte]" (Rancière 2005b, 74). Así, una particularidad relevante que diferencia la espacialidad nocturna del cine temprano respecto de los espacios específicos del arte tradicional (museos, teatros) es que esta, por un lado, no constituyó "espacios" propios o completamente autónomos del cine, sino más bien estos eran territorios "impropios", lugares cualquiera, nada específicos donde se llevaba a cabo la existencia común (barracones, prostíbulos, cafés, carpas, etc.). Sin embargo, aun debemos profundizar en esta idea de la *espacialidad* del cine, ya que, como veremos, esta no depende específicamente de su dimensión material o su arquitectura, sino como ya mencionamos, de la producción de una determinada *atmósfera*. A continuación, entonces, intentaremos describir y analizar con mayor detalle algunas de las implicancias de esta política, comenzando desde su amplitud mayor, es decir, su interferencia en la distribución y organización de la ciudad misma y sus habitantes, hasta su dimensión más específica respecto del vínculo entre la epidemia de imágenes y los nuevos habitantes anónimos de las ciudades, al amparo de la experiencia nocturna en la *espacialidad del anonimato cine*.

Comencemos, entonces, por la ciudad. En el imprescindible libro de Ángel Rama *La ciudad letrada* (1998), el autor propone la teoría de que en el centro de toda ciudad latinoamericana, más allá de su dimensión material, se superpuso una *ciudad letrada* que manejaba y articulaba los signos que gobiernan el orden del mundo físico y que normativizan la vida de la comunidad:

> [H]ubo una *ciudad letrada* que componía el anillo protector del poder y el ejecutor de sus órdenes: Una pléyade de religiosos, administradores, educadores, profesionales, escritores y múltiples servidores intelectuales, todos esos que manejaban la pluma, estaban estrechamente asociados a las funciones del poder y componían lo que Georg Friederici ha visto como un país modelo de funcionarios y burocracia (Rama 1998, 32).

Esta definición, sin embargo, no significa un mero servicio de los letrados a las disposiciones del poder. En este sentido, Rama toma distancia de los análisis marxistas que han visto en los intelectuales "meros ejecutantes de los mandatos de las Instituciones (cuando no de las clases) que los emplean" (ibíd., 35). Por el contrario, es necesario para este autor, tener presente la "función de productores, en tanto conciencias que elaboran mensajes, y, sobre todo, su especificidad como diseñadores de modelos culturales" (Ibíd., 36) y que, por lo tanto, "[n]o solo sirven a un poder, sino que también son dueños de un poder" (ibídem). Estas cuestiones marcaron la supremacía de la ciudad letrada a partir del dominio de los signos y de la escritura sobre una sociedad analfabeta: "En territorio americano, la escritura se constituiría en una suerte de religión secundaria, por tanto pertrechada para ocupar el lugar de las religiones cuando éstas comenzaran su declinación en el siglo XIX" (ibíd., 37). Este dominio de la escritura no se refiere, por supuesto, a "los textos literarios mudos que hemos conservado" (ibíd., 38), sino que al "sistema independiente, abstracto y racionalizado, que articula autónomamente sus componentes, abasteciéndose en la tradición interna del signo y preferentemente en su fuente clásica. Como una red se ajusta sobre la realidad para otorgarle significación" (ibídem). De este modo: "Tales elementos ordenan el mundo físico, normativizan la vida de la comunidad y se oponen al desperdigamiento y particularismo de cualquier invención sensible. Es una red producida por la inteligencia razonante que, a través de la mecanicidad de las leyes, instituye el orden" (ibídem). En definitiva, la función de la ciudad letrada fue imponer el orden sobre la red física de la ciudad y la comunidad, pero además buscó proyectar, "como pura especulación, la ciudad ideal, hacerla pervivir aun en pugna con la modificaciones sensibles que introduce sin cesar el hombre común" (ibíd., 40).

Ahora bien, la división propuesta por Rama entre la *ciudad letrada* y la *ciudad real* implica una analogía con la estructura del signo que jerarquiza el vínculo entre significado y significante. De esta manera, la *ciudad letrada* es el ámbito de la significación que se impone y le da forma a la pasividad del significante de la *ciudad real*. En palabras de Rama:

> Visualizamos dos entidades diferentes que, como el signo lingüístico, están unidas, más que arbitrariamente, forzosa y obligadamente. Una no puede existir sin la otra, pero su naturaleza y funciones son diferentes como lo son los componentes del signo. Mientras que la *ciudad letrada* actúa preferentemente en el campo de las significaciones y aun

> las autonomiza en un sistema, la *ciudad real* trabaja más cómodamente en el campo de los significantes y aún los segrega de los encadenamientos lógico-gramaticales (ibídem).

Si bien el rígido esquema de Ángel Rama puede parecer efectivo para pensar el fenómeno de la ciudad latinoamericana en un momento temprano, donde la ciudad amurallada poseía un tamaño limitado y fronteras muy bien demarcadas, esta fórmula pierde efectividad en los procesos de modernización y expansión posteriores de la ciudad moderna, en cuyo entramado el cine se expandió con toda su fuerza y sin control efectivo del aparato de gobierno. Al interior de esta profunda transformación de la estructura de la ciudad y sus habitantes, algunos intelectuales se refirieron a la incapacidad del pensamiento para abarcar esta nueva bastedad urbana, cuyos límites se habían vuelto completamente difusos. Tal como señaló Juan Emar: "Alguien me decía que en las calles santiaguinas no se puede ni pensar concentradamente, pues son tan largas que hasta los pensamientos se escurren por ellas, como el agua por cañerías o canales, hacia los campos, hacia la inmensidad" (Emar 2003, 109) [125]. Esta expansión ilimitada de la ciudad, así como la transformación de su estructura social, complejizó el dominio y la determinación del ideal urbano sobre su dimensión material. De este modo, para efectos de nuestra investigación, la rígida estructura analítica de Rama, que sobrepone el ámbito de las significaciones de la *ciudad letrada* a las condiciones materiales de la *ciudad real*, no resulta efectiva para comprender la irrupción de la epidemia de signos incontrolables del cine y la circulación de estos por sus nuevos espacios, los cuales se desperdigaron por el complejo entramado espacial, físico y social de la ciudad moderna. En palabras más simples, seguir el esquema de Rama no nos permite profundizar en la complejidad inherente a la irrupción y diseminación del cine, debido a que esta técnica revolucionaria no respetó la tajante jerarquía entre los significados y los significantes que propone el autor en su análisis de la ciudad.

El cine se introdujo alterando tanto el orden de las significaciones como la estructura física y material de la urbe y, en consecuencia, también alteró la organización de los cuerpos que la habitaron a fines del siglo XIX y comienzos del XX. Por esta razón, para comprender el fenómeno del cine en la ciudad moderna nos parece más preciso el desplazamiento del problema que propone Julio Ramos en su libro ya citado *Desencuentros de la modernidad en América latina.* Para este autor, la dimensión material y significante de la ciudad no es una mera representación pasiva del ámbito de los significados ideales de los letrados. Ramos introduce la idea de la ciudad moderna como "catástrofe del significante", es decir, como crisis de la

[125] Citado en Iturriaga, *La masificación del cine*, 60.

dimensión material de la ciudad que disloca cualquier posibilidad de un significado superior que la organice. De esta manera, la ciudad como espacio utópico de la civilización que caracterizaba la mirada de Sarmiento, se hizo difícil de sostener ya a partir del último cuarto del siglo XIX, cuestión que evidenciaron los intelectuales posteriores. En palabras de Julio Ramos:

> En Martí la ciudad aparecerá ligada a la representación del desastre, de la catástrofe, como metáfora clave de la modernidad. La ciudad para Martí y muchos de sus contemporáneos (particularmente, aunque no sólo, los literatos) condensa lo que podríamos llamar la *catástrofe del significante*. La ciudad, ya en Martí, *espacializa* la fragmentación –que ella misma acarrea– del orden tradicional del discurso, problematizando la posibilidad misma de la representación (Ramos 2003,156).

En este sentido, agrega algunas líneas más adelante:

> Abría que pensar el espacio de la ciudad, más bien, como el campo de la significación misma, que en su propia disposición formal –con sus redes y desarticulaciones– está atravesado por la fragmentación de los códigos y de los sistemas tradicionales de representación en la sociedad moderna. Desde esa perspectiva, la ciudad no sólo sería un "contexto" pasivo de la significación, sino la cristalización de la distribución de los mismos límites, articulaciones, cursos y aporías que constituyen el campo presupuesto por la significación (ibíd.,156-157).

Fue en medio de esta desarticulación de la mirada totalizadora de la ciudad a fines del siglo XIX, donde vino a diseminarse la epidemia del cine. Junto a los fenómenos de expansión y fragmentación de la ciudad, tanto respecto de su tamaño como del tipo y la cantidad de sus habitantes, el cine propagó su espacialidad nocturna como "hongos" hacia cada rincón de la urbe. Tal como señala Iturriaga, los medios de comunicación hablaron de una verdadera invasión del cine que no fue bienvenida. En la revista *Sucesos* de Valparaíso se podía leer lo siguiente:

> Una invasión, un asalto desordenado de este género de espectáculos (…). En el centro, en los barrios cercanos a Santiago, en los más distantes, brotan como hongos, teatritos ligeros, que repiten como eco las diversas películas de las salas centrales […] hay partes en que se reúnen hasta tres salas de "cine" en el espacio de una cuadra y, por lo menos, se encuentran en ciertos barrios a una distancia, uno de otro, de cuatro o cinco cuadras (*Sucesos* nº591, Valparaíso, 22 enero 1914).

La diseminación de esta espacialidad conllevó un problema mayor que no solo se refería al control de las medidas sanitarias[126]. Si la invasión de "teatrillos ligeros" no fue bienvenida

[126] Un testimonio de *El Diario Ilustrado* expresó reparos en cuanto a la higiene y seguridad de estas salas:

por la élite gobernante, a tal punto de señalar al cine como "epidemia" y "flagelo", se debió a que se produjo una perturbación más profunda respecto de la organización de los cuerpos en los espacios y los tiempos tradicionales de la ciudad. Esta perturbación, que ya mencionamos más arriba, consistió en que los cuerpos ya no se encontraban donde solían estar, es decir, en los lugares "propios" asignados en una estructura de clases, para una existencia subalterna organizada entre el trabajo y el descanso. Así, por ejemplo, ya mencionamos que el cronista Joaquín Díaz Garcés se refería al cine como un "flagelo" a partir de los estragos que este nuevo medio producía en su propagación por la ciudad. Este "flagelo" estaba vinculado al vaciamiento de los lugares tradicionales de circulación y trabajo: "las calles se ven menos pobladas de transeúntes" y, en el caso del campo, "hay grandes extensiones despobladas", ya que "nada despuebla esos implacables teatritos" (Díaz Garcés 1917, 35)[127]. Así también, Valeria de los Ríos, en el capítulo "Cinematógrafo de letras: cine y escritura en Latinoamericana" de su libro *Espectros de luz. Tecnologías visuales en la literatura Latinoamericana* (2011), nos cuenta que el cronistas y poeta mexicano Luis Gonzaga Urbina en su crónica "La vuelta de cinematógrafo" de 1906, marcaba distancia entre su condición intelectual y el "gentío pobre" de los "bajos fondos" que caracterizaban a los espectadores del cine. Estos últimos eran "atraídos", "seducidos" e "hipnotizados" y, como sonámbulos, eran transportados hacia "[a]quel blanco cuadrilátero, encerrado en toscas espigas de madera" (De los Ríos 2011, 212). En términos morales, la espacialidad del cine también atraía y sacaba a los jóvenes de los lugares donde debían educarse y eran arrebatados hacia espacios de transgresión y deformación de la norma. Recordemos, por ejemplo, cómo la Liga de Damas Chilenas expresaba el peligro de que a la hora de la salida de los colegios "la niña con su amiga o su amigo, sin que su madre sospeche donde están y ahí, en el biógrafo y en la tanda, formarán ellos el gusto, por lo fútil, lo grotesco y lo insano" (El Eco de la Liga de Damas Chilenas 1912)[128]. De un modo mucho más radical, como veremos más adelante, esta transgresión se dio en los prostíbulos en los márgenes de la ciudad donde se proyectaron las primeras películas pornográficas en América Latina. En este sentido, no solo el "gentío pobre" fue sacado de sus lugares de trabajo o descanso y los niños de los espacios pedagógicos y moralizantes, sino que también los propios sujetos burgueses

"Hay salas de éstas que no poseen sino una puerta de salida, lo que sería fatal en caso de accidente; otras carecen de toda ventilación y en los espectáculos largos obligan a respirar un aire por demás viciado y malsano; en otras se admite a mayor cantidad de espectadores que el número de localidades" (*El Diario Ilustrado,* Santiago, 28 agosto 1913. Citado en Iturriaga, *La masificación del cine,* 63).

[127] Citado en Iturriaga, *La masificación del cine,* 35.

[128] Citado en Iturriaga, *La masificación del cine,* 79.

fueron desviados hacia los límites sin forma de la periferia urbana en busca del cine y la transgresión. Así lo deja ver el fragmento de esta crónica:

> [D]ecidimos ver una película a la cual se había hecho un exagerado réclame, pues decían que era la última maravilla del arte cinematográfico. Desgraciadamente, la cinta no se pasaba en ninguno de los teatros del centro, aquella noche, sino que en dos casi ignorados teatros de barrio. Optamos por uno de ellos, y tomando el primer Ford que encontramos a mano nos encaminamos a la dichosa sala de espectáculos peliculeros. Cuando llegamos, ya la función había comenzado; entramos a oscuras, buscando a tientas un asiento. Pero si nuestros ojos no veían, nuestro olfato no estaba desocupado… ¡Qué olor, Dios santo que hedor! […][129].

Ahora bien, este desplazamiento de la espacialidad del cine hacia los márgenes, también debe ser comprendido como un movimiento hacia el peligro de lo Otro que habita en todo limite difuso entre adentro y afuera. Si en el proyecto Sarmientino la ciudad idealizada era comprendida como el hogar del orden y el progreso y, por lo tanto, el enemigo de la "civilización" se encontraba afuera de los límites de la ciudad, por el contrario, en esta expansión ilimitada de la urbe moderna el peligro del Otro ya había penetrado la difusa frontera desde el campo o ultramar, más aún, la otredad había sido generada desde el interior mismo de la ciudad moderna y sus nuevas disciplinas. En otras palabras, el proceso de modernización había generado su propio "afuera interior" expresado en la forma de exclusión social y en el internamiento disciplinario (psiquiátrico y carcelario). Y tal como ha escrito Foucault en *Vigilar y castigar*: "corresponde al siglo XIX haber aplicado al espacio de la exclusión cuyo habitante simbólico era el leproso (y los mendigos, los vagabundos, los locos, los violentos, formaban su población real) la técnica de poder propia del reticulado disciplinario" (Foucault 2009, 202). La condición específica de esta Otredad es la exterioridad que amenaza radicalmente cualquier determinación de la interioridad (territorial o lingüística) y la propiedad (ya sea como condición de identidad o como propiedad privada). De este modo, "en conexión con la literatura, y en diálogo con Blanchot (…) Foucault desarrolla su concepción de un afuera del lenguaje que permite desprenderse de la forma de interioridad privada" (Bordeleau, 2018, 51). En esta misma línea, Julio Ramos señala lo siguiente sobre este problema en América Latina: "[el otro] por definición, es el exterior del discurso" (Ramos 2003, 176). A lo que agrega: "La primera marca de diferencia del *otro* es su carencia de propiedad, su carencia de *interior*" (ibíd.). Fue el desarrollo de la literatura moderna lo que marcó un paso específico en la relación estética y política con los territorios de exclusión. En este sentido, Foucault se refiere, en los últimos

[129] Citado en Iturriaga, *La masificación del cine*, 65-66.

párrafos de *La vida de los hombres infames,* a la función que adoptará la literatura en búsqueda de lo más prohibido y difícil de captar:

> En el momento en el que se pone en funcionamiento un dispositivo para obligar a decir lo "ínfimo", lo que no se dice, lo que no merece ninguna gloria, y por tanto lo "infame", se crea un nuevo imperativo que va a constituir lo que podría denominarse la ética inmanente del discurso literario de Occidente: sus funciones ceremoniales se borrarán progresivamente; ya no tendrá por objeto manifestar de forma sensible el fulgor demasiado visible de la fuerza, de la gracia, del heroísmo, del poder, sino ir a buscar lo que es más difícil de captar, lo más oculto, lo que cuesta más trabajo decir y mostrar, en último término lo más prohibido y lo más escandaloso (Foucault 1996, 89).

Toda esta cuestión respecto de la función literaria moderna, y su desplazamiento hacia lo excluido y marginal, resulta relevante para nuestra investigación ya que, como veremos, es en la escritura literaria y su empeño por abrir el lenguaje hacia esa exterioridad peligrosa, donde podemos acceder a su vínculo con la experiencia de transgresión ocurrida en los territorios nocturnos del cine que se dio en los márgenes de la ciudad latinoamericana. Como ha señalado Valeria de los Ríos en su ya mencionado libro *Espectros de luz*: "El primer encuentro entre escritura y cine se produjo en el territorio de la crónica (…) tanto el cine como la crónica son productos y archivos de la modernidad, porque son el resultado de innovaciones científicas, técnicas, culturales y sociales, que como medios, son capaces de registrar los efectos que la modernidad produce sobre los sujetos" (De los Ríos 2015, 203). Pero también la crónica y el cine fueron los modos de producción estética que llegaron tempranamente a vincularse con la nueva cultura marginal urbana en América Latina.

De este modo, la crónica latinoamericana de fines del siglo XIX y comienzos del XX intentó hacerse cargo de esta otredad peligrosa a partir de la figura del "paseante" que se dirige hacia los márgenes para producir desde ahí un nuevo tipo de saber sobre estos márgenes: "En esos paseos el cronista emerge nuevamente como un productor de imágenes de la otredad, contribuyendo a elaborar un 'saber' sobre los modos de vida de las clases subalternas y así aplacando su peligrosidad" (Ramos 2003, 175). Ramos nos presenta, por ejemplo, una crónica titulada "Sin rumbo" de Eduardo Wilde: "Caminando, caminado, me fui hasta las orillas de la ciudad, cerca de las quintas […]. Por los alrededores se ven hombres y mujeres que habitaron antes el centro y que la ciudad, en su eterno flujo y reflujo, ha arrojado a las orillas" (Wilde 1939)[130]. Así, ese Otro peligroso se encontró recurrentemente en *la espacialidad del anonimato del cine*, descubriendo allí una *atmósfera* donde cohabitar al margen de las disposiciones

[130] Citado en Ramos, *Los desencuentros de la modernidad,* 175.

morales y policiales del gobierno. El surgimiento de esta espacialidad, señala Iturriaga, tenía un "carácter de emergencia: surgen de la noche a la mañana, en bodegas, galpones, patios y salones" (Iturriaga 2015, 64). Los escritores, periodistas y cronistas que se dirigieron hacia los márgenes en busca de la experiencia de la transgresión se encontraron inevitablemente con la espacialidad de anonimato del cine[131].

Es en este sentido que antes señalamos que los espacios del cine fueron una paradoja entre el "adentro", condicionado por su espacio físico, y el "afuera" que señala la experiencia de transgresión de los sujetos anónimos que cohabitaron esta *atmósfera*. Como ha señalado la autora argentina Andrea Cuarterolo en su artículo "Fantasías del nitrato. El cine pornográfico y erótico en la Argentina del principios del siglo XX": "los orígenes del cine están innegablemente ligados a lo obsceno, ya que este medio fue concebido para 'alentar el voyeurismo, el placer de mirar, un acto que ya de por sí parecía indecente'. La investigadora Annette Michelson sostiene, por su parte, 'que el cuerpo femenino es el verdadero lugar de invención del cinematógrafo' y que este medio 'estuvo marcado desde sus mismos orígenes por la inscripción del deseo'" (Cuarterolo 2015, 97-98). Un claro ejemplo de esto es la temprana y amplia producción de cine pornográfico en la región. Los primeros filmes de este tipo comenzaron a producirse casi en el mismo instante de la llegada del cine a América Latina[132]. Estos eran protagonizados por "prostitutas, artistas de cabaret y diversos tipos de voluntarios masculinos, que con frecuencia disfrazaban o cubrían sus rostros para conservar su anonimato"[133]. En la investigación de Cuarterolo, entre una nutrida y valiosa información para

[131] Producir la figura de esta otredad también fue una tarea del dispositivo policial moderno. Como indica Ramos: "Es significativo ese aspecto disciplinario, ordenador, del paseo que pasa a ser, luego, un mecanismo narrativo de cierta criminología finisecular. En *La mala vida en Buenos Aires* (1908), por ejemplo, escribe Eusebio Gómez, criminólogo:

> Ahora internémonos en los bajos fondos de la ciudad de Buenos Aires; veamos cómo operan los "caballeros del vicio" y del delito: sorprendámoslos en sus siniestros conciliábulos; recorramos los antros en que se reúnen para deliberar o para gozar de los beneficios de su parasitismo; escuchemos sus conversaciones; examinémoslo en todos los detalles de sus personalidades. Será necesario, para ello, sacrificar muchas conveniencias y, sobre todo, vencer profundas repugnancias; pero, hagámoslo, y al final de la jornada, de seguro que no habrá para aquellos, en lo íntimo de nuestro yo, un sentimiento de odiosidad ni un deseo de venganza […]

La retórica del paseo, ya formalizada en la crónica, se convirtió en un modo paradigmático de representación de los peligros de la nueva vida urbana". (Eusebio Gómez 1908, 39-40. Citado en Ramos 2003, 176-177).

[132] "Latinoamérica, no fue en este sentido ninguna excepción y, por el contrario, muchos de los principales historiadores del género coinciden en señalar a esta región como un centro neurálgico en la producción de films eróticos y pornográficos durante el período silente. De acuerdo con el investigador Tom Dewe Mathews, la primera cámara Edison que llegó a Brasil en la década de 1890 fue prontamente utilizada para rodar films pornográficos aprovechando la ausencia de cualquier prohibición legal al respecto". (Cuarterolo 2015,98)

[133] Sobre las características de estos primeros filmes señala Andrea Cuarterolo: "Los primeros exponentes del género eran cortos, generalmente de una duración equivalente a una bobina de película, realizados y exhibidos en forma clandestina" (Cuarterolo 2015, 106).

comprender la emergencia y desarrollo del cine pornográfico en América Latina, también encontramos una serie de referencias a la relación entre los escritores y sus visitas a estos márgenes, donde los territorios nocturnos del cine fueron claves para la experimentación estética y transgresión moral. En su artículo destacan algunos relatos tempranos sobre la zona de Isla Maciel en Buenos Aires. Allí, el escritor y guionista luxemburgués Norbert Jacques tuvo un temprano encuentro con el ambiente del cine pornográfico en esta zona de prostíbulos. Cuarterolo cuenta que, en una expedición al peligroso barrio de Barracas, este escritor:

> [F]ue abordado por un hombre en un pequeño bote que señalando hacia el agua le grito "Isla Maciel" y, luego, en un pastiche idiomático le espetó: '¡Niña, deutsch, francés, englishmen, amor, dirty Cinematografo! (sic)'. El escritor, intrigado, acompañó al hombre en su bote y, al desembarcar en la otra orilla, se topó con una construcción sin ventanas, iluminada con una enorme lámpara con forma de arco que señalaba la entrada. En el techo plano se veía un enorme cartel que decía "Cinematógrafo para hombres solos". (…) Cuando entró, la proyección ya había comenzado. Se trataba de una gran sala con corredores a los lados y una pantalla que colgaba del cielo raso y proyectaba films eróticos, mientras un grupo de aburridos bribones se perseguían los unos a otros y las mujeres circulaban entre los huéspedes, la mayoría alemanes. Mientras tanto, por la pantalla desfilaban todas las formas de "amar", ocasionalmente interrumpidas por lesbianas, pederastas, escenas masturbatorias, sádicos y masoquistas (Cuarterolo 2015, 108).

El Farol Colorado era un famoso prostíbulo ubicado en un atracadero en la orilla sur de Isla Maciel. A la actividad central –continúa Cuarterolo– "se sumaba con frecuencia la actuación de cantores que entonaban coplas picarescas; pero uno de sus mayores atractivos eran las proyecciones del incipiente cine pornográfico" (ibíd., 109). El escritor Manuel Gálvez, en su novela *Historia del arrabal* de 1922, que también indaga en el ambiente prostibulario porteño, se refiere al mismo burdel: "frecuentado por marineros e individuos maleantes, mezcla de cinematógrafo y prostíbulo, llamado el Farol Rojo porque ostentaba al frente un inmenso fanal de luz bermeja" (Gálvez 1993, 11)[134]. Así, de esta forma se narra el relato sobre los filmes que allí se proyectaban y que impresionaron a la protagonista de la novela, una joven muchacha arrastrada al mundo prostibulario:

> En la pared del fondo iba pasando un film de 'género libre', una serie de las mayores obscenidades que sea posible concebir. Allí veíase en toda su tristeza la miseria. Todos los vicios, y el peor de todos que consiste en negociar sobre los instintos bestiales. (...) En una mesa, cuatro marineros ingleses, borrachos, miraban extáticos la cinta y se despatarraban en carcajadas grotescas. Cuando el film terminó, los ingleses aplaudieron

[134] Citado en Cuarterolo, *"Fantasías del nitrato",* 109.

frenéticos y gritaron como locos, pidiendo la repetición (ibíd., 54)[135].

Finalmente, la autora se refiere a Curt Moreck, escritor y periodista y una de las figuras principales del Instituto para la Ciencia Sexual de Berlín. Este autor, señala que Buenos Aires fue uno de los centros neurálgicos del cine pornográfico de principios del siglo XX, así como lo fue también la ciudad de Rosario. A este último puerto, el autor le dedica un capítulo en el libro *Sittengeschishte des Hafens und der Reise*. En su narración, Moreck describe los bajos fondos rosarinos donde, pasadas las diez de la noche, los hombres en busca de diversión se dirigían a una casa de ladrillos rojos en la Calle Florida. Luego de pagar la entrada, los visitantes pasaban a través de un vestíbulo oscuro y entraban a una sala con capacidad para unas cuatrocientas personas con gradas ascendentes donde se ubicaban sillas de madera plegables. Allí, los espectadores esperaban que comenzara el espectáculo. Cuando se apagaba la luz comenzaba la música y la película. La descripción de Moreck es la siguiente:

> En el cine hay una **seductora y opresiva atmósfera**. El silencio es tal que se puede oír caer un alfiler. Sólo se escucha la respiración jadeante de los espectadores, el mozo se cuela de vez en cuando en la habitación oscura y se puede oír como todos ellos, sin apartar la mirada del film, vierten en sus gargantas el alcohol. El jadeo lentamente se transforma en gemido y varias veces uno nota en el temblor de los bancos, un ruido inconfundible que es el que produce en los sentidos del espectador la combinación de la demoníaca bebida y lo que ven en la pantalla. En la película el estado de ánimo de los protagonistas se eleva. Las jóvenes [de la película] comienzan a desnudarse y bailar sobre las mesas. A los muchachos les gusta. Y luego, poco a poco, poco a poco, después de muchos interludios, comienza la gran orgía, veinte primeros planos de veinte pares de miembros en una variedad de formas de unión física. (...) Todas las parejas cumplen con la tarea asignada no en forma aparente sino real y reconocible. Esto es expuesto en detalle, su reproducción repugnaría o asustaría al lector. No existe aspecto del acto sexual entre hombres y mujeres que no se muestre en cámara lenta y con minuciosidad. Con el agotamiento de todos los actores, la película termina (Moreck 1930, 84-86)[136].

De este fragmento de Moreck, nos interesa desprender la idea de que la *espacialidad* del cine tiene como principio la configuración de una *atmósfera*, que no se reduce a la construcción de un "lugar", en términos arquitectónicos, anterior al cohabitar de los espectadores y sus deseos con las imágenes y sus figuras suplementarias. Podemos leer también este énfasis en el carácter atmosférico en otras crónicas de la época. El empresario Augusto Pérez Ordenes de Santiago de Chile, al recordar la facilidad con que se podría abrir una sala de proyección en la preguerra también hace hincapié a esta condición atmosférica: "[…] bastaba desocupar una bodega de frutos del país y reemplazar los sacos y los fardos por bancos o sillas

[135] Citado en Cuarterolo, *"Fantasías del nitrato",*109.
[136] Citado en Cuarterolo, "Fantasías del nitrato", 113-114. (Énfasis nuestro).

de doblar, para tener una esplendida sala de espectáculos (…). El buen público de ese tiempo, entusiasmado por la novedad de los 'monos mágicos', no sentía la dureza de los asientos, ni los ataques alevosos de las pulgas criadas en óptimas condiciones en la tierra suelta de la platea, no notaba el penoso trabajo de sus pulmones para absorber oxígeno de **una atmósfera masticable**" (*Cine Gaceta* nº8, 1916)[137].

En este punto podemos comenzar a clarificar con mayor precisión teórica nuestra idea de la *espacialidad del anonimato del cine*. Esta *espacialidad* no es una relación de continente a contenido donde existe un "lugar" que antecede a las obras y los espectadores que ingresan en él posteriormente. Por el contrario, si ponemos atención al relato de Moreck, vemos que la *espacialidad* del cine se constituyó, antes que nada, como un tejido sensible que emergió del encuentro entre una serie de elementos diversos: las máquinas, las imágenes, los cuerpos, los deseos, la ingesta de alcohol, la oscuridad, la respiración jadeante, etc. Hemos dicho, entonces, *espacialidad del cine* y no "lugar del cine" o "espacio del cine" por razones conceptuales precisas. En primer lugar, el cine temprano no produjo un "lugar" específico o autónomo como lo eran el museo para la pintura y la escultura o el teatro para las artes dramáticas. Estos últimos tenían una función social y simbólica que consistía en generar la diferencia entre las así llamadas alta y baja culturas. Por el contrario, antes de la irrupción del cine ninguna tecnología o producción cultural golpeó de forma tan dura esa división elitista del arte, haciendo evidente su condición de impureza esencial. En segundo lugar, podemos decir que la *espacialidad* del cine no es subsumible bajo la comprensión neutra y homogénea del concepto de "espacio". Sea este comprendido como *res extensa*, esto es, la *extensión* como sustancia o determinación ontológica del mundo (en términos cartesianos) o un "espacio" entendido como forma pura *a priori* de la sensibilidad del sujeto (en términos kantianos). La *espacialidad* que buscamos analizar, no refiere a una cualidad secundaria respecto del "espacio" que la antecede de modo sustancial o trascendental. Por el contrario, esta es una red de relaciones sensibles que posibilitó la elaboración ulterior de cualquier noción conceptual del *espacio* o la determinación de un *lugar* específico de cine. En palabras más simples, la *espacialidad* del cine, en este periodo temprano, no preexistía a las relaciones y remisiones que se produjeron entre la tecnología, las miradas, las imágenes, los cuerpos, la oscuridad, la embriagues y los deseos[138]. En síntesis, se

[137] Citado en Iturriaga, *La masificación del cine,* 64. (Énfasis nuestro).
[138] Sin intenciones de abusar de los términos, lo que buscamos describir se aproxima más a lo que Heidegger llamó "espacialidad intramundana", esto es, un estar *en* el mundo ocupándose de una "totalidad respeccional", pero este "estar-*en*" no quiere decir estar en alguna parte *dentro* del espacio, sino, más bien, es un *habitar* las relaciones mismas que componen el mundo (en este caso, la *atmósfera* del cine). (Heidegger 1997. Primera parte, capítulos I y II).

entiende que la *espacialidad* del cine no remite a un *lugar* físico ni tampoco a un *espacio* meramente abstracto, sino a la apertura de las relaciones entre la tecnología, las imágenes y los cuerpos. No se *está* en el *espacio* del cine, sino que se *habita* su *espacialidad* como un micro universo en el que cada elemento, cada gesto, sonido o imagen tiene relación con todos los demás. En nuestro análisis de la *espacialidad* buscamos, entonces, poner de relieve las relaciones mismas que el cine estableció con los cuerpos y sus sentidos (es decir, tanto con la visión como con los otros órganos sensoriales), pero también con el aparato psíquico de lo espectadores (las fantasías, los deseos, las pulsiones). Por eso hemos dicho que la *espacilidad* del cine no correspondió a un *espacio* o a un *lugar* preexistente, sino a la emergencia de una *atmósfera* que como un flujo invisible involucró los cuerpos en su multiplicidad sensorial. Los griegos llamaron a este vapor, que a la vez separa y une los cuerpos, *atmos* y se relaciona también con el sánscrito *atman* que significa respiración, aliento y sensación. El poeta y crítico húngaro Béla Balázs, en los años veinte del siglo pasado, describió esta *atmósfera* del siguiente modo: "La atmósfera es probablemente el alma de todo arte. Es el aire y el aroma que rodea a todas las figuras como una exhalación de las formas, creando un medio propio de un mundo propio" (Balász 2013, 34). Algunas líneas más adelante, el autor húngaro se refiere a la especificidad de esta *atmósfera* del cine a diferencia de otras artes como el teatro:

> En el teatro existe una diferencia importante entre las personas parlantes y las cosas mudas. Viven en dimensiones diferentes. En el cine, esta importante diferencia desaparece. Allí las cosas no están tan postergadas y degradadas. *En el mutismo compartido* se vuelven casi homogéneas con el hombre (...) Al no hablar menos que las personas dicen tanto como ellas. Este es el enigma de aquella atmósfera especial del cine (…). (ibíd., 36)

En definitiva, la espacialidad del anonimato del cine constituyó, antes que nada, una atmósfera y un tejido sensible que posibilitó, al mismo tiempo, el encuentro entre las imágenes y sus espectadores anónimos, la caída de la identidad en la oscuridad y la experiencia corporal de la transgresión y el deseo. En este sentido, la *espacialidad* del cine también constituyó un "afuera" donde se llevó a cabo un tipo de experiencia estética, a la vez individual y colectiva, completamente diferente de aquella que había sido determinada para la vida cotidiana de las clases bajas, capturadas en el juego incesante del trabajo y el descanso en lugares claramente asignados para su forma de existencia "propia".

Georges Didi-Huberman ha señalado que Juan-louis Schefer, en su más bello libro *L'Homme ordinaire du cinema* (1980), esboza casi una metapsicología del "hombre sin atributos" del cine, refiriéndose al punto mismo donde "nuestra *soledad ante la imagen* se

convertiría –por vía del miedo según Schefer [podríamos añadir el deseo, la sorpresa, la alegría y un sin fin de emociones vinculadas al cine]– en *consistencia de un cuerpo social* que haría porosa o embebería esa soledad nuestra" (Didi-Huberman 2014, 150). Didi-Huberman cita a Schefer:

> Lo que se proyecta y anima no somos nosotros mismos, pese a lo cual nos reconocemos en ello (como si un extraño deseo de extensión del cuerpo humano […] pudiera actuar aquí). […] No es posible que mi experiencia del cine sea completamente solitaria: eso mismo, más que la ilusión que nos da del movimiento y la movilidad asociada a las cosas, es la ilusión propia del cine; […] parecería, y en virtud de esa soledad artificiosa, que una parte de nosotros mismos es porosa a efectos de sentido sin poder nacer jamás a la significación por nuestro lenguaje […] El cine actúa sobre todo ser social como sobre un ser solitario (Schefer 1980, 12)[139].

Este hombre cualquiera y sin atributos del cine, es indeterminable a partir de una categoría social o antropológica, pero tampoco es subsumible en la pura ilusión con la que se suele asociar el espectáculo cinematográfico. Por lo tanto, la política del anonimato del cine se da, más bien, en el *encuentro* entre las figuras excedentarias de la ficción cinematográfica y el devenir anónimo propio de los espectadores que han sido llamados "marginales", "parias", "pueblo miserable", etc. Pero este encuentro se dio, a su vez, en una espacialidad paradójica, por un lado, estética y atmosférica y, por otro, lugares materiales de la existencia prosaica de los hombres y mujeres cualquiera (bodegas, galpones, prostíbulos, etcétera). Aquellos lugares problemáticos se diseminaron como "hongos" sin control en el proceso de fragmentación y transformación material y simbólica de las ciudades latinoamericanas. Así escribe Georges Didi-Huberman:

> [E]l hombre del cine (…) habida cuenta de que contempla el movimiento de los aspectos humanos desde su propia situación de *quídam* [cualquiera] sumido, con sus semejantes de la especie humana, en la penumbra general de una sala de proyección. Habida cuenta, también, de que aquel "extraño deseo de extensión del cuerpo humano" se agita en la sala oscura como las motas de polvo en el haz del proyector, entre cuerpos inmóviles de la sobra (los espectadores) y cuerpos en movimiento de la luz (los actores). ¿Cuál es entonces el ser colectivo resultante de ese encuentro, el *ser social* del cine? Es imposible, sin duda alguna, deducir la idea de ello a partir tanto del mero *casting* (los actores convocados a la pantalla) como de la mera *audiencia* (ese "público" cuya comunidad y soledad, en general, no logramos pensar). Es más bien el *encuentro* –ni la sola "representación", por un lado, ni la sola "recepción", por otro– el que haría posible una eventual construcción de esa idea (2014, 151).

Es evidente, entonces, que la política del anonimato del cine debe ser comprendida no

[139] Citado en Didi-Huberman, *Pueblos expuesto*, 151.

solo como un problema de lo visible, sino también como una atmósfera invisible que especializa la experiencia, a la vez individual y colectiva, del cine. El cine temprano fue también un arte de lo espacial y de lo invisible, no solo porque las primeras máquinas carecían de un visor por donde definir el encuadre preciso, ni únicamente por la oscuridad total que implicaba el revelado y el traspaso de lo negativo a lo positivo para conseguir la imagen en el celuloide, sino también porque su política espacial refiere a aquello que acontece fuera del cuadro de la imagen misma, es decir, aquella *atmósfera* invisible y nocturna que abrió un ámbito de coexistencia y transgresión. Estos espacios nocturnos arrebataron, aunque sea por algunas horas, los cuerpos al orden del poder que los disciplinaba entre el trabajo, la circulación y el descanso, y los llevó hacia esa "puerta del misterio" donde la identidad se desfonda frente a la fascinación de las imágenes y la proyección del deseo. De este modo, los espacios de anonimato del cine pueden ser comprendidos como lugares de cohabitar que abrieron un "afuera" respecto del ordenamiento de la lógica policial de la comunidad. Tal como ha señalado Iturriaga, "lo popular y lo periférico no era un mero paisaje de fondo" (Iturriaga 2015, 65), sino que, por el contrario, fue en esa periferia y en ese margen tanto de la ciudad como de la moral, donde se diseminaron los espacios del cine en el encuentro de los devenires anónimos a fines del XIX y comienzos del XX.

Tercera parte
Politización del cine y política del anonimato

5. Capítulo 5: Politización del cine y política del anonimato

En la segunda parte de la tesis constituida de los dos capítulos anteriores hemos presentado la *heterogeneidad* entre política y poder y, a partir de ello, mostramos luego las distancias entre los vínculos cine/poder y cine/política. Esta clarificación nos permitió finalmente identificar las formas específicas que configuran aquello que hemos llamado "política del anonimato" en el cine temprano de América Latina. En este capítulo final, que corresponde a la tercera parte de la tesis, nos queda por verificar si es posible pensar la existencia de esta "política del anonimato" en el periodo de los años sesenta y setenta, momento en el cual tanto los estudios de cine como los propios cineastas militantes situaron la "politización del cine" y establecieron, con ello, diversas formas de reducción de su política al interior de una serie de programas que buscaban asegurar su finalidad revolucionaria. En otras palabras, a partir de la producción cinematográfica y teórica de este periodo, se confundió un tipo de *política* inherente al medio cinematográfico con el voluntarismo de la *politización* del cine. Esta última, a diferencia de lo que hemos llamado "política del anonimato", que surgió en el cine temprano sin ningún presupuesto, está estrechamente vinculada a una serie de programas y presupuestos teóricos militantes.

A continuación, entonces, intentaremos cuestionar dichos presupuestos y profundizaremos en la definición de la política del anonimato a partir del contraste entre *política* y *politización del cine*. Por lo tanto, resulta necesario insistir en una idea que hemos introducido casi desde el comienzo de esta tesis: la *política del anonimato* del cine de América Latina, en el marco histórico de los años sesenta y setenta del siglo XX, debe ser pensada en su heterogeneidad con la *politización del cine*. Nuestra tarea central en este capítulo será exponer los elementos filosóficos y formales que sostienen tal diferenciación.

Hasta ahora, no hemos expuesto en toda su especificidad aquello que llamamos *politización* del cine. Para hacerlo, los pasos a seguir en esta sección final serán: 1) indagar específicamente en aquello que hemos llamado "politización del cine". Para ello, nos concentraremos en uno de los debates centrales entre el Estado revolucionario y los artistas comprometidos en el contexto de la Revolución cubana. Esta crisis fue desatada por el estreno de un breve cortometraje titulado *PM* y su posterior censura por parte del nuevo aparato

gubernamental. Aquí descubriremos qué presupuestos teóricos buscaban asegurar la producción de un cine *politizado* contra los peligros del así llamado "arte mercenario", acusado de producir una imagen "desfigurada" y "desvirtuada" sobre la "existencia del pueblo" (según lo señalado por el acta de censura) (véase, Leal y Zayas 2012); 2) profundizaremos en la teoría de la *politización* del cine a partir del análisis de una de las obras militantes más sofisticadas del periodo, a saber, *Memorias del subdesarrollo* de Tomás Gutiérrez Alea y del texto teórico del mismo autor que acompañó la producción de la obra titulado *Dialéctica del espectador*. A partir de este filme y de las teorías que acompañaron su elaboración, expondremos los complejos modos de producción del cine politizado, sus referencias formales en autores como Brecht y Eisenstein y, sobre todo, dilucidaremos las finalidades que se le asignaban a este medio vinculadas a una filosofía del sujeto que buscaba generar efectos específicos sobre las consciencias de los espectadores y su "toma de partido" revolucionaria; 3) en contraste con lo anterior, reflexionaremos sobre la posibilidad de la sobrevivencia de la política del anonimato que hemos buscado a partir del cine temprano en el contexto de los años sesenta y setenta del siglo XX, es decir, en el marco de la *politización* del cine. La figura clave será el cineasta chileno Raúl Ruiz, en cuya singular producción cinematográfica y teórica descubriremos una forma de *política* del cine que se encuentra estrechamente vinculada a una valoración de las imágenes divergente de los presupuestos convencionales de la politización. Es decir, al contrario de la politización del cine que buscaba proveer barandales y dirigir hegemónicamente el poder de la imágenes hacia una serie de efectos y finalidades presupuestas, Ruiz buscó liberar un potencial de las imágenes que había sido sometido a las leyes y al orden narrativo del "conflicto central". La búsqueda de Ruiz por liberar la *multiplicidad* de las imágenes como fundamento de su política se relaciona con una potencia inherente a las imágenes cinematográficas que, como hemos visto, es posible reconocer desde sus momentos más tempranos en el continente. Nosotros hemos llamado a esta potencia *política del anonimato*.

5.1 Politización del cine

En 1961, poco tiempo después de acaecida la Revolución cubana, una breve película documental desató la primera gran crisis entre el nuevo régimen estatal y el mundo artístico e intelectual de la Cuba postrevolucionaria[140]. Este filme realizado por Orlando Jiménez Leal y

[140] Hemos desarrollado con mayor profundidad los conflictos entre vanguardia política y vanguardia estética en el capítulo dos, "Cine e identidad en América Latina".

Sabá Cabrera Infante, titulado *PM* (*Pasado Meridiano*), tiene una duración de menos de quince minutos. En él, podemos ver una serie de secuencias en blanco y negro filmadas al anochecer en un recorrido por los clubes nocturnos de los muelles de La Habana. Al interior de esta atmósfera nocturna, los hombres y mujeres, obreros de raza negra y blanca, vendedores callejeros, músicos, homosexuales y prostitutas beben, bailan y ríen al ritmo de la música. Esta obra fue censurada por el régimen y se prohibió su exhibición pública por parte del aparato cinematográfico institucional, el ICAIC (Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográfica). Las tensiones provocadas por la censura de este breve filme llevaron al propio Fidel Castro a una serie de reuniones con los intelectuales y artistas realizadas en la Biblioteca Nacional en el año 1961. Al final de estas jornadas, el comandante Castro enunció un extenso discurso titulado "Palabras a los intelectuales". Allí se encargaba de dejar claros los lineamientos que definían tanto al "arte verdaderamente revolucionario" como a su contrapartida, el arte contrarrevolucionario o, en palabras de Castro, el "arte mercenario" (Castro 2011, 7-9). A pesar de que Castro no dice explícitamente en qué categoría inscribe el filme *PM*, el acto de censura habla por sí mismo.

Pero ¿qué hay en la película que resultó tan peligroso para el nuevo gobierno revolucionario? En su discurso, Castro se refiere a *PM* simplemente como "la película" (ibíd.,9) señalando además que hasta ese momento no la había visto, pero que confiaba plenamente en el criterio de los censores del Consejo Nacional de Cultura y en el "derecho establecido por ley a ejercer la función [de censura] que en este caso desempeñó el Instituto del Cine" (ibíd., 18-19). El acta de censura emitido por los miembros del ICAIC señala lo siguiente: "[La película] ofrecía una pintura parcial de la vida nocturna habanera que, lejos de dar al espectador una **correcta visión** de la **existencia del pueblo** cubano en esta etapa revolucionaria, **la empobrecía**, **la desfiguraba** y **la desvirtuaba**" (Jiménez Leal y Zayas 2012, 264. Énfasis nuestro).

El problema principal para Castro respecto de la producción artística, como queda explicitado en su discurso, no era la "forma" de la obra, sino su "contenido". En palabras de Castro: "[T]odo el mundo estuvo de acuerdo en el problema de la libertad formal" (Castro 2011, 7), pero, por el contrario, el "punto esencial de la cuestión (…) se trata de la libertad de contenido" (ibíd.). Así, a partir de esta división convencional entre forma y contenido, el comandante establecía el terreno donde se jugaba la relación entre arte y política para la vanguardia revolucionaria. Lo fundamental era controlar el contenido estético-ideológico, pues estaba "expuesto a las más diversas interpretaciones" (ibídem).

Posicionar el problema de la ideología en el ámbito estético le permitió a la vanguardia revolucionaria distinguir entre dos formas de sujetos y dos formas de arte. La primera división se da entre los sujetos de la vanguardia capaces de descubrir y comprender los efectos ideológicos de las obras y, por otro lado, los sujetos del pueblo incapaces de velar por sí mismos respecto de aquellos contenidos y sus "más diversas interpretaciones". La consecuencia de esta división es obvia y ya la hemos desarrollado antes[141], a saber, el pueblo debía ser protegido y resguardado por su propio bien y por la seguridad del nuevo gobierno, sustrayendo las obras que mediante la "estetización" de la realidad pudieran liquidar la capacidad del pueblo de percibir la verdad de su existencia y de la revolución. La segunda división, ya la señalamos más arriba, es aquella que pone por un lado el "arte verdaderamente revolucionario" y, por otro, el "arte mercenario". El primero, depende de un artista que, antes que ser creador, sea un revolucionario. Por lo tanto, antepone un criterio "político" adecuados a cualquier valor estético de la obra. El segundo es aquel arte cuyo autor, a través de la estética, "desfigura" y "desvirtúa" la correcta imagen de la existencia del pueblo, introduciendo falsos contenidos en la conciencia de los espectadores. El modo en que estas divisiones se entrelazan nuevamente es a partir de un discurso causal que afirma que el "arte mercenario" busca manipular al pueblo; por lo tanto, en un contexto tal, sería deber de la vanguardia revolucionaria politizar el modo de producción del arte para reencausar y restituir la conciencia alienada del pueblo. Así, Fidel Castro puede afirmar que:

> Si no se piensa así, si no se piensa **por el pueblo y para el pueblo**, es decir, si no se piensa y no se actúa para esa gran masa explotada del pueblo, para esa gran masa a la que se desea redimir, entonces sencillamente no se tiene una actitud revolucionaria. Al menos ese es el cristal a través del cual nosotros analizamos lo bueno y lo útil y lo bello de cada acción.
> (…) **Nosotros somos o creemos ser hombres revolucionarios; quien sea más artista que revolucionario no puede pensar exactamente igual que nosotros**. (2011, 9-10. Énfasis nuestro)

Más allá de las nobles intenciones de la vanguardia revolucionaria, debemos analizar cuáles son las implicancias de pensar *para* y *por* el pueblo. No basta, entonces, pensar *para* el pueblo, sino que hay que hacerlo *por* el pueblo, señala Castro. Este "por" puede ser entendido directamente como "en lugar de" el pueblo. Para que exista una diferencia entre *politización* y

[141] Como ya hemos visto, esta forma de división entre saber e ignorancia entre gobernantes y gobernados es transversal tanto a los discursos de las élites liberales y conservadoras, así como también a la tradición revolucionaria latinoamericanista a partir del siglo XIX. También detallamos en el capítulo cuatro, "Cine / política", la relación directa de estas jerarquías con las formas de representación cinematográfica en América Latina tanto en su momento temprano como también el discurso del cine militante de los años sesenta y setenta.

estetización, debe existir primero una estructura en la cual ciertos agentes sean capaces de pensar y percibir "correctamente" los peligros del arte "mercenario" para, luego, contraponer a un arte tal la forma adecuada de *politización*, es decir, se requeriría que algunos agentes puedan pensar y ver *por* aquellos que no podrían hacerlo por sí mismos[142].

En las líneas finales que hemos destacado de la cita anterior, Castro afirma además una contraposición de las figuras del *revolucionario* y el *artista*. Aquí llegamos al complejo problema de la distinción entre *política* y *estética* como uno de los fundamentos principales del discurso sobre la "politización" del arte. *Dicho de modo más simple, al antagonismo entre el arte "mercenario" y el arte "verdaderamente revolucionario" subyace una división más profunda entre* estética *y* política *que sostiene todas las teorías sobre la politización del arte*. La sentencia de Castro que dice que "quien sea más artista que revolucionario no puede pensar exactamente igual que nosotros", tuvo una influencia directa sobre las palabras del cineasta y Director del ICAIC, Alfredo Guevara, en el siguiente fragmento que ya introdujimos en el capítulo dos:

> La forma más compleja y seria, la más alta del trabajo intelectual, será de este modo la tarea y la naturaleza misma de las vanguardias políticas, *de la vanguardia revolucionaria* (…). Nada más natural entonces que los creadores que realizan sus vidas en el terreno del arte busquen y respeten, *en la vanguardia revolucionaria,* la cabeza visible y el brazo actuante *de la cultura de vanguardia* (Guevara 1988a, 33).

Como ya anunciamos, el punto central de este tipo de afirmaciones es anteponer a todo criterio *estético* la forma más "compleja" y "alta" determinada por la vanguardia *política*. Este sería un modo de mantener bajo control la tendencia a la "estetización" a partir de la imposición fundamental de una "politización" del medio artístico. En otro lugar, el mismo Guevara insistía en el riesgo de estetización en el caso del mal cine, en el cual: "[L]a realidad aparece enmascarada y edulcorada hasta hacerse irreconocible" (Guevara)[143]. Estos autores militantes, en aquel periodo, probablemente no conocieron las tesis de Walter Benjamin sobre el problema de la *estetización de la política* y la *politización del arte*. Sin embargo, como podemos apreciar, sus preocupaciones giran en torno a este problema que el autor judío-alemán ya había planteado a mediados de los años treinta (profundizaremos en esto algunos párrafos más adelante).

[142] Ya hemos insistido suficiente en la imposición de esta matriz jerárquica en el pensamiento latinoamericanista desde el siglo XIX hasta la vanguardia revolucionaria del siglo XX. Tanto en la sección final del capítulo dos como en el capítulo cuatro hemos profundizado en su herencia en el caso de la vanguardia del cine militante.
[143] Citado en Carlos Ossa Coo en *Historia del cine chileno*, 73.

A partir de esta separación inicial de los ámbitos estético y político, los herederos directos de los mandatos revolucionarios del cine en el resto de América Latina, como el caso del Grupo Cine y Liberación en Argentina, podían afirmar que:

> Toda tentativa de contestación incluso virulenta, que no sirva para movilizar, agitar, politizar de una u otra manera a capas del pueblo, armarlo racional y sensiblemente para la lucha, lejos de intranquilizar al sistema, es recibida con indiferencia y hasta con agrado (…) Ahí están las obras de una plástica socializante gozosamente codiciadas por la nueva burguesía para la decoración de sus iracundias, vanguardismo, ruidosamente aplaudidas por las clases dominantes; la literatura de escritores progresistas preocupados en la semántica y en el hombre al margen del tiempo y el espacio, dando visos de amplitud democrática a las editoriales y a las revistas del sistema; el cine de "contestación" promocionado por los monopolios de distribución y lanzado por las grandes bocas de salida comerciales (…) Todas estas alternativas "progresistas", **al carecer de una conciencia de la instrumentalización de lo nuestro para nuestra liberación concreta, al carecer en suma de politización**, pasan a convertirse en la izquierda del sistema, la mejoración de sus productos culturales (Getino y Solanas 1988, 29-30. Énfasis nuestro).

Por lo tanto, bajo estos parámetros, no existiría otro principio válido para el arte de izquierda que una estricta "politización". Este último concepto emergió en América Latina, como podemos leer en las palabras de Getino y Solanas, como el nuevo principio rector sobre el arte y el cine que busca asegurar la tendencia correcta de su política. Todos los debates, manifiestos y escritos teóricos que se produjeron en este periodo en el continente rondaron la misma pregunta: ¿cuál es la manera adecuada o la forma más efectiva que debe adoptar un arte verdaderamente politizado?

Ahora bien, las repercusiones del concepto de "politización" no se restringen al ámbito del cine latinoamericano de los sesenta y setenta. Como anunciamos antes, este asunto ya había sido planteado en términos teóricos por autores como Walter Benjamin y Bertolt Brecht durante la primera mitad del siglo XX. Por lo tanto, es necesario definir en profundidad el alcance de este concepto abordando las ideas de estos autores, quienes produjeron una serie de propuestas ineludibles sobre esta cuestión. Resulta indispensable revisar estas corrientes de pensamiento ya que, como veremos en la próxima sección, tanto Brecht como Eisenstein, entre otros autores claves para la idea de "politización" desarrollada por Benjamin, fueron también los referentes principales de la politización del arte y el cine para los autores militantes latinoamericanos.

Si vamos ahora a la idea de "politización del arte" introducida por Benjamin entre los años 1935 y 1936, podemos decir en primer lugar que, para él, la transformación del arte moderno –su paso del ritual a la política– es inseparable de una reflexión sobre el desarrollo de las tecnologías y los modos de producción y reproducción del arte. Esta teoría fue desarrollada

por Benjamin principalmente en su famoso ensayo sobre "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" (1935-1936). De modo más preciso, como ha señalado Peter Fenves, "[l]os pasajes cruciales del ensayo de Benjamin son (…) los que abordan esta pregunta: ¿Cuáles son, en definitiva, los fundamentos de la obra de arte? Y la respuesta a esta pregunta está vinculada a una pregunta previa: ¿En qué condiciones –si las hay– puede la humanidad resolver sus tareas autoasignadas?" (Fenves 2010, 76-77).

La respuesta a estas interrogantes está vinculada, a su vez, a cierta línea de pensamiento del materialismo histórico desde donde deriva la pregunta por la resolución de las tareas autoasignadas de la humanidad. Como ha señalado el mismo Fenves, tanto los fragmentos introductorios como las palabras finales del ensayo de Benjamin aluden a una famosa sentencia que Marx introdujo en un fragmento clave de su prefacio a la *Crítica de la economía política*: "La humanidad solo se plantea tareas que es capaz de resolver"[144]. Aunque en el caso de Marx sus preocupaciones se sitúan al nivel de la existencia material de la humanidad, por su parte, Benjamin desplaza su reflexión hacia " 'esferas más elevadas' y, por lo tanto, derivadas. Y desde la perspectiva de la estética alemana clásica, esto significa principalmente la obra de arte" (Fenves 2010, 76). Estos problemas desarrollados en el ensayo culminan en el famoso epílogo titulado "Estética de la guerra", en el cual Benjamin plantea explícitamente que de lo que se trata es de responder a la "estetización de la política" propugnada por el fascismo mediante la "politización del arte" (Benjamin 2015, 67) del comunismo.

La definición de la "estetización de la política" fue presentada por Benjamin en los párrafos iniciales de este mismo epílogo. Ahí, expuso la forma en que el fascismo busca organizar a las crecientes masas proletarias para que "alcancen su expresión", pero "de ningún modo (…) su derecho" (Benjamin 2015, 66)[145]. La estrategia del fascismo sería, entonces, "darles una 'expresión' [a las masas proletarizadas] que consista en la conservación de esas relaciones [de propiedad]" (ibíd.). En este momento preciso del texto Benjamin introduce la idea de *estetización*. La sentencia siguiente del ensayo presenta el punto con claridad: *"Es por ello* [conservar las relaciones de propiedad] *que el fascismo se dirige hacia una estetización de*

[144] Karl Marx, *Zur Kritik der Politischen Ökonomie* (1859), en Karl Marx y Friedrich Engels, *Werke*, Dietz, Berlín, 1971, 13, p.9. [*Contribución a la crítica de la economía política*, (México: Siglo XXI, 1986)]. Citado por Peter Fenves en "¿Existe una respuesta a la estetización de la política?", 76. Perter Fenves además señala que Marx a su vez también estaba aludiendo a otra famosa sentencia del "único proyecto crítico previo comparable al suyo en amplitud y alcance" (77). Marx buscaba recuperar y dejar sin efecto las palabras con que Kant inicia el prefacio a la primera edición de la primera crítica: "La razón humana tiene el destino singular de que, en uno de sus campos de conocimiento, se encuentra acosada por cuestiones que no puede rechazar porque le son planteadas como tareas por la misma naturaleza de la razón, pero que tampoco pueden ser resueltas, porque sobrepasan todas las facultades de la razón humana" (Emmanuel Kant, *Gesammelte Schriften,* Königlich Preussische (luego Deutsche) Akademie der Wissenschaften (ed.), Berlín, Reimer (luego De Gruyter), 1900, A. p. viii. Citado en Fenves, 77.

[145] El "derecho" al que se refiere Benjamin no es otro que la abolición de las relaciones de propiedad.

la vida política" (ibídem). A través de la *estetización* el fascismo busca disciplinar la tendencia de las masas, redirigiéndolas hacia el punto final de la guerra, ya que "[l]a guerra y solo la guerra vuelve posible dar una meta a los más grandes movimientos de masas, bajo el mantenimiento de las relaciones de propiedad heredadas" (ibídem). La guerra funciona de modo tal que:

> [C]uando la utilización natural de las fuerzas productivas es retenida por el ordenamiento de la propiedad, entonces, el incremento de los recursos técnicos, de los ritmos, de las fuentes de energía tiende hacia una utilización antinatural. (…) En lugar de generadores de energía despliega sobre el campo la energía humana corporizada en los ejércitos. En lugar del tráfico aéreo pone ella el tráfico de proyectiles, y en la guerra química encuentra ella un medio para eliminar el aura de una manera diferente (ibíd., 67).

Como vemos, la estetización de la política, cuyo destino final es la guerra, no solo permitiría la movilización total de las fuerzas productivas y del conjunto de los medios técnicos en la forma maquínica de los ejércitos modernos, sino que además el mismo espectáculo de la guerra ofrecería una "satisfacción artística a la percepción sensorial transformada por la técnica" (ibídem). Aquí finaliza Benjamin este famoso epílogo con el pasaje en el cual opone la "politización del arte" a la "estetización de la política":

> La humanidad, que fue una vez, en Homero, un objeto de contemplación para los dioses olímpicos, se ha vuelto ahora objeto de contemplación para sí misma. Su autoenajenación ha alcanzado un grado tal que le permite vivir su propia aniquilación como un goce estético de primer orden. *De esto se trata en la estetización de la política puesta en práctica por el fascismo. El comunismo le responde con la politización del arte* (ibídem).

Según este pasaje final, la autoenajenación humana va de la mano del goce estético, a lo cual habría que contraponer la "politización del arte". Así, se comprende que en la esfera estética autónoma, es decir, opuesta a la política, se incubaría un principio de alienación que fue identificado y utilizado por el fascismo. Como podemos ver, la estetización de la política no se resumiría en el traspaso de los criterios legales y morales de la política al dominio de la estética, tal como ha sido comprendida habitualmente[146], sino que "consiste en la

[146] Peter Fenves ha cuestionado el hecho de que la frase "estetización de la política" sea utilizada como "una descripción de esos regímenes que eliminan todo estándar legal y moral de la política, proponiendo –más o menos explícitamente– estándares estéticos en su lugar" (Fenves, 78). Si nos atenemos al punto de partida del ensayo "La obra de arte…", es decir, la sentencia del prefacio a la *Crítica de la economía política* de Marx, es claro que Benjamin no pudo plantear el problema de la "estetización de la política" de este modo. No hay otro lugar –insiste Fenves– que en el prefacio a la *Crítica de la economía política* de Marx, en el cual se presente de manera más sucinta el argumento de que "las categorías políticas no corresponde a categorías legales o morales" (79). Bajo las

transformación de algo en un objeto que es captado y evaluado desde dos perspectivas incompatibles pero complementarias: la de la expresión egoísta y la del placer autoalienado" (Fenves 2010, 86). En este sentido, la "estetización de la política" revelaría su compenetración directa con la doctrina del "arte por el arte", en tanto que esta última produciría un tipo de placer autoalienado en el espectador, descartando cualquier función social del arte. En la teoría del arte puro, por lo tanto, ya estaría contenido el principio de la autoalienación estética que lleva a la humanidad a contemplar su "propia aniquilación como un goce estético de primer orden". Benjamin busca demostrar la alienación implicada en la doctrina del *l'art pour l'art,* la cual, a su vez, colinda con el principio de autonomía de la teología, que no es otra cosa, según Feuerbach, que un principio sacrificial[147]:

> En efecto, cuando aparece la fotografía, el primer método de reproducción verdaderamente revolucionario (simultáneo a la irrupción del socialismo), mueve al arte a detectar la cercanía de la crisis, que pasados otros cien años se ha vuelto imposible de ignorar, y a reaccionar con la doctrina del *l'art pour l'art*, que es una teología del arte. De esta derivó entonces directamente una teología negativa, representada por la idea de un arte puro, que rechaza no solo cualquier función social del mismo sino incluso toda determinación proveniente de un asunto objetivo" (Benjamin 2015, 34).

En esta sentencia de Benjamin resuena la crítica de Feuerbach contra la esencia del cristianismo y la filosofía idealista, retomada posteriormente por Marx. Feuerbach buscó demostrar la alienación producida por la diferencia entre lo humano y lo divino y, de esta manera, afirmaba que los contenidos de la religión cristiana, que se presentan como puros y separados, son en realidad la inversión de los contenidos humanos: "Nuestra tarea, es demostrar que la distinción entre lo que es humano y lo que es divino, no es más que ilusoria, que no es más que la distinción entre la esencia de la humanidad, entre la naturaleza humana y el

premisas del materialismo histórico esta premisa se formula diciendo que: "las funciones legales de una formación social particular son parte de la superestructura tanto como sus códigos morales y sus criaturas mitológicas" (79). Es por ello, entre otras cuestiones, que el "derecho" a transformar las relaciones de propiedad, al que se refiere Benjamin, debe ser comprendido como un "derecho" extrajurídico, ya sea natural o positivo. Peter Fenves señala que este "derecho" en el ensayo de Benjamin funciona como un *derecho político*, lo cual significa otra forma de nombrar el mismo problema: "[U]n 'derecho' fuera del orden del derecho positivo y, sin embargo, igualmente alejado de la esfera de lo natural" (79-80).

[147] David Leopold: "Hablando claro, el coste de la fe cristiana es el sacrificio, la negación práctica o represión de las facultades humanas esenciales. Feuerbach suele describir esta variedad no literal del sacrificio en términos de una relación entre lo sagrado y lo profano en virtud de la cual todo lo que se consigue en el ámbito de lo sagrado se pierde en el de lo profano. 'para enriquecer a Dios', escribe Feuerbach, 'el hombre debe hacerse pobre; para que Dios lo sea todo el hombre queda reducido a la nada'. (…) Sea cual sea la justificación que subyace a esta aserción, una de las consecuencias de esta relación es que la fe religiosa tiene un coste para la humanidad. 'La gloria de Dios, insiste Feuerbach, 'descansa únicamente en la degradación del hombre, la santidad divina en la miseria humana, la sabiduría divina en la estupidez humana, el poder divino en la debilidad humana'" (Leopold 2012, 225).

individuo; y que, por consiguiente, el objeto y la doctrina cristiana son humanos y nada más" (Feuerbach 1960, 39)[148]. En este sentido, David Leopold en su detallada monografía sobre el joven Marx, escribe: "Casi todo el mundo está de acuerdo en que en las obras del periodo intermedio Feuerbach se dedicó a estudiar el problema de la alienación. Su objetivo era resolver la separación inapropiada que existía entre el individuo y su naturaleza humana esencial, una separación que se encuentra en el corazón de la teoría cristiana y que Feuerbach identifica explícitamente como una fuente de perjuicio y de angustia" (Leopold 2012, 223). El alcance de esta crítica se extiende también a los contenidos de la filosofía idealista, los cuales eran considerados por Feuerbach como paralelos a los del cristianismo[149]. Así, las críticas contra la religión y contra la filosofía idealista, para este autor, deben ir de la mano: "A su juicio, la teología cristiana y la filosofía especulativa comparten el mismo contenido, pero la especulación posee un mayor rigor conceptual y rechaza la imaginería visual del cristianismo. En las «Vorlaüfige Thesen», por ejemplo, Feuerbach sostiene que cuando se afirma, según los presupuestos de la filosofía especulativa, que «la idea postula la realidad» se «expresa *racionalmente*» la doctrina teológica de que «la naturaleza ha sido creada por Dios»" (ibíd., 215). Ahora bien, volviendo al texto sobre "La obra de arte", podemos señalar que así como para Feuerbach y Marx tanto la religión como la filosofía idealista producen alienación al invertir y negar los contenidos objetivos de la humanidad, para Benjamin, la teología del *l'art pour l'art* es un principio de alienación del aparato perceptivo humano (el *sensorium*). Es en este tipo de alienación donde la doctrina del "arte por el arte" y la estetización fascista de la política se implican directamente. Esto quiere decir, en otras palabras, que lo que el fascismo haría es "exponer, en todas sus consecuencias, aquello que ha estado latente desde siempre en la definición de lo estético como una esfera autónoma" (Galende 2009, 181).

La renuncia definitiva de Benjamin a la doctrina de la autonomía estética en su obra tardía, lo acercó a una de las figuras clave para su idea de *politización*, a saber, Bertolt Brecht. Federico Galende, en su libro *Modos de producción. Notas sobre arte y trabajo* (2011), ha

[148]. Citado en José Francisco Piñón Gaytan, ""Feuerbach: 'Dios como esencia del hombre (*Homo homini Deus*)", 191-214.

[149] "El principal paralelismo conceptual que existe entre la filosofía especulativa y el cristianismo es el carácter 'secreto' de la relación oculta que mantienen con el mundo finito y empírico. En *Wesen* Feuerbach adopta una metáfora fisiológica para definir el movimiento doble que se encuentra en el corazón de la teoría cristiana. Del mismo modo que en el sistema circulatorio 'las arterias impulsan la sangre hacia las extremidades y las venas la devuelven al corazón', en la religión existe un 'movimiento perpetuo de sístole y diástole'. En las 'Vorlaüfige Thesen', estas dos etapas de la construcción religiosa aparecen caracterizadas en términos de un proceso de separación y restauración, por el cual el cristianismo 'separa y aliena al ser humano con el fin de identificar de nuevo la esencia alienada con el ser humano'. (…) Según Feuerbach, este proceso en dos etapas, la de separación y la de restauración, no es exclusivo del cristianismo, sino que se produce también en la filosofía especulativa" (Leopold 2012*,* 215-16).

presentado la idea de la "politización del arte" comenzando por el vínculo entre Benjamin y Brecht: "El llamado a 'politizar el arte' es parte de una conocida consigna que fue formulada por Benjamin en su ensayo acerca de la obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica. La consigna la tomó prestada de Brecht en una época en la que ambos formaban parte de una escuela itinerante de la que se suele hablar muy poco: la Escuela Marxista de Obreros (MASCH)" (Galende 2011, 17).

Siguiendo el punto de partida de Benjamin en el materialismo histórico y la referencia brechtiana de la politización, la salida a la "estetización de la política" requeriría algo más que la instalación de enunciados y discursos "políticos" en las obras, es decir, la "politización" no requiere únicamente una intervención sobre los contenidos de la obra, sino que exige un *programa* de intervención del propio medio de producción. Lo que se pretende es el desarrollo de un artista que, al modo de un ingeniero, se inserte en la cadena productiva transformándola radicalmente para ponerla al servicio del proletariado[150]. Esta intervención, como sugiere Galende, unifica el problema del arte con el del medio de producción y el trabajo: "Un arte politizado sería en este sentido un arte que difumina la frontera entre el artista y el trabajador, mostrando que el artista no es más que un trabajador de tipo particular" (Galende 2011, 20). Brecht, al levantar los telones del teatro y mostrar al público que tras la escena no se esconde nada más que un proceso de trabajo, buscaba transformar completamente el medio de representación teatral y su relación con los espectadores. De esta manera, Benjamin pudo plantear en su estudio titulado "Qué es el teatro épico de Brecht" (1998), que el teatro brechtiano adquiere una nueva dimensión técnica que lo vincula estrechamente con las nuevas tecnologías reproductivas: "Las formas del teatro épico corresponden a las nuevas formas técnicas, al cine y a la radio" (Benjamin 1998, 22). Este programa de transformación del teatro quedó descrito por Benjamin del siguiente modo:

> El foso separa a los actores del público como a los muertos de los vivos, ese abismo cuyo silencio acrecienta la nobleza en el drama y cuya resonancia aumenta la embriaguez en la ópera, abismo que comporta más imborrablemente que cualquier otro elemento de la escena las huellas de su origen sacral, ha perdido su función. La escena está todavía elevada, pero ya no emerge de una hondura inescrutable; se ha convertido en podio. Lo que hay que hacer es instalarse en ese podio. Esta es la situación. Pero igual que frente a muchas otras, ha prevalecido frente a ésta la práctica de ocultarla y no en cambio de dar cuenta de ella " (ibíd., 17).

[150] Véase, Walter Benjamin, *El autor como productor* (2014).

Benjamin, siguiendo el programa brechtiano del teatro épico, denunció la ilusión del teatro burgués, pero también la del teatro "político" que no transforma radicalmente el modo de producción, sino que simplemente favorece "la inserción de las masas proletarias en posiciones que el aparato teatral había creado para las masas burguesas" (ibíd., 18). En cambio, en palabras de Benjamin, "[e]l teatro épico parte del intento de modificarlo fundamentalmente", por lo tanto, "para su texto la representación no significa ya una interpretación virtuosa sino **un control estricto**" (ibídem, Énfasis nuestro). La finalidad del teatro épico no era simplemente convertir el escenario en un podio desde el cual enunciar discursos "políticos", sino que, mediante la exhibición y el descubrimiento de la estructura del aparato de representación, buscaba intervenir en el proceso reflexivo de los espectadores borrando la línea demarcatoria trazada entre el trabajo intelectual y el trabajo manual. La politización del cine, para Benjamin, no estaba lejos de este programa:

> La producción fílmica tiene un enorme significado para liquidar la diferencia entre el trabajo manual y el intelectual. (…) "La división del trabajo nace en el momento en que aparece una diferencia entre el trabajo corporal y el intelectual". Si esta afirmación de "La ideología alemana" es cierta, nada le viene mejor a una liquidación de la división del trabajo en general, y al desarrollo de una formación y cultura humana politécnica, que la eliminación de la diferencia entre trabajo corporal e intelectual. En el presente, no es sólo en la producción fílmica donde podemos seguirla, pero sí donde la vemos con particular claridad (Benjamin 2017, 139).

En síntesis, la tarea que se plantea la "politización del arte" se resume en un programa doble. *Por un lado, busca borrar la distancia establecida entre las formas de trabajo intelectual y manual, exhibiendo así que la condición del arte es el trabajo. Por otro lado, buscaba eliminar la ilusión estética del arte mediante una serie de mecanismos (distanciamiento y extrañamiento en el teatro brechtiano, montaje y shock en el cine de Eisenstein, entre otros) con el fin extraer al espectador de su estado habitual de estupor esteticista y guiarlo a su* toma de partido[151] *activa por la revolución*.

Mirado a la luz de lo que ya hemos avanzado en capítulos anteriores respecto de la crítica a la idea de "politización", el primer punto (borrar la distancia entre el intelectual y el trabajador) resulta cuestionable debido a la inevitable instalación de una jerarquía que se reproduce indefinidamente y que ya hemos cuestionado en extenso[152] (más arriba la vimos

[151] Veremos más adelante la relevancia de esta idea de una "toma de partido" en la relación entre *diégesis* y *hegemonía*.

[152] Esta dimensión asimétrica de los proyectos vanguardistas sobre los cuales se asienta la exigencia de politización, ya ha sido analizada y criticada en el capítulo 4, por lo cual ahora no nos detendremos en ella con mayor detalle. Vale la pena recordar eso sí que según nuestro argumento existe una an-arquía del cine a partir de

nuevamente en la división que instala Castro entre los sujetos de la vanguardia política que piensa *por* el pueblo que no lo puede hacer por sí mismo). El segundo punto (controlar a la estética mediante mecanismos de politización) es más complejo, pues requeriría asumir una división tajante entre *estética* y *política* que sostendría el discurso de la "politización del arte" (es decir, en palabras de Castro, la separación entre el arte "verdaderamente revolucionario" y el "arte mercenario" que, en el fondo, implica la oposición entre las figuras del revolucionario que impone criterios "políticos" y la del artista que privilegia la estética). Considerando esta última cuestión, en este punto debemos arriesgar la siguiente hipótesis: *en oposición al fundamento de las teorías de la politización del arte, que pone en bandos opuestos a la estética y a la política, diremos, por el contrario, que estética y política trabajan a partir de afinidades profundas*. Por lo tanto, para avanzar hacia la idea de una "política del anonimato" *heterogénea* respecto de la idea de una "politización del arte", *debemos comprender esa potencia común entre política y estética liberada del control que impone cualquier programa de politización*.

Esta última cuestión, como veremos, es lo que distingue de manera primordial a la "política del anonimato en el cine" que comenzamos a presentar desde el capítulo precedente, de los presupuestos de la "politización del arte" que abordamos ahora. Dicho de otro modo, si por un lado la idea de la "politización del arte" instala en bandos opuestos a la estética y a la política, por el contrario, la política del anonimato se nutre de la política de la estética, que no tiene nada que ver con la idea de "estetización de la política"[153]. Si la "política del anonimato" del cine no es reductible a la teoría de la "politización del arte" es, fundamentalmente, porque la politización del arte es una teoría sobre la relación entre el arte y el poder que busca dar un cauce determinado a aquello que, por su propia naturaleza, no se somete a reglas, a saber, la *política* y la *estética*. Esta "independencia de lo político respecto de las normas legales", como señala Peter Fenves, es "la fuente de su proximidad a la estética" (Fenves 2010, 80).

Fenves, a partir de una lectura de las diversas versiones del famoso ensayo de Benjamin, ha mostrado que este "paso" crucial hacia la política como fundamento del arte fue un punto que Benjamin no consiguió tematizar con plena certeza. El fragmento preciso del

la cual comenzamos a repensar el problema de la política del cine que no tiene nada que ver ni con la "estetización de la política" ni con la "politización del arte".

[153] Como ha señalado Jacques Rancière en su libro *El reparto de lo sensible. Estética y política*: "Hay entonces, en la base de la política, una 'estética' que no tiene nada que ver con esta 'estetización de la política' propia de la 'época de masas', de la cual habla Benjamin. Esta estética no puede ser comprendida en el sentido de una captación perversa de la política por una voluntad de arte, por el pensamiento del pueblo como obra de arte. Si nos apegamos a la analogía, podemos entenderla en un sentido kantiano –eventualmente revisitado por Foucault– como el sistema de formas *a priori* que determina lo que se da a sentir. Es un recorte de tiempos y de espacios, de lo visible y de lo invisible, de la palabra y del ruido que define a la vez el lugar y la problemática de la política como forma de experiencia" (10).

ensayo sobre "La obra de arte" donde Benjamin señala esta cuestión es el siguiente: "En el instante mismo en que el criterio de autenticidad deja de aplicarse a la producción de arte, se trastorna íntegramente la función social del arte. En el lugar de su fundamento en el ritual, debe ingresar [*hat zu treten*] el fundamento en otra praxis: esto es, su fundamento en la política" (*GS*, 7.1: 357; *SW*, 3: 106)[154]. Benjamin destaca este fragmento, pero lo deja sin explicación posterior. Peter Fenves hace notar que en ninguna otra parte de este texto e incluso de su corpus de obra general, Benjamin estuvo tan inseguro sobre la decisión del tiempo verbal que define ese paso crucial (*hat zu treten*) en que la política ingresa como fundamento del arte. En palabras de Peter Fenves:

> No cabe duda de que Benjamin se debatió en la elección del tiempo verbal que usaría para formular este paso incierto: en la primera versión del ensayo, la oración en cuestión está en pasado (*GS,* 1.2: 442), mientras que en la tercera está en presente (*GS,* 1.2: 482); en la segunda en imperativo. No hay otro punto en el ensayo –ni, a mi saber, ningún otro lugar en la totalidad del corpus de Benjamin– en que se muestre tan inseguro respecto de la forma verbal que debería usarse: *ist getreten* ("ha ingresado"), indica un acontecimiento que fue completado; *tritt* ("ingresa"), algo que está sucediendo ahora o para siempre; y *hat zu treten* ("debe ingresar"), una conexión causal, un axioma metafísico o un principio de razón práctica (Fenves 2010, 87).

El punto de indecisión de Benjamin se debe a que la naturaleza de la política "no puede ser determinada antes de su ingreso" (ibíd., 88). En la medida en que toda tematización "o bien presupone una regla o la sugiere por reflejo, no puede tematizarse una práctica [como la política] que consista en singularidades no consagradas" (ibídem). Si bien Benjamin evita el término fenomenológico de *tematización*, insiste Fenves, en su lugar utiliza la idea de *politización*. Este último concepto sería otro modo de formular "una práctica de acuerdo con una regla o sugiriéndola por reflejo" (ibídem), la cual busca brindar barandales al carácter indeterminable de la política. Es por esto que podemos afirmar, una vez más siguiendo a Fenves, que "la práctica de la política es la víctima primordial de la politización" (ibídem):

> [S]i el criterio de lo político es de hecho irreductible a los del orden legal, como sostiene la doctrina del materialismo histórico; si, como indica Benjamin, la política es una *nueva* praxis que actúa como fundamento, que no puede reducirse a la práctica del ritual –recursiva por naturaleza– y es independiente de ella, puede entonces decirse algo similar de la política: sus criterios no pueden tener otra fuente más que la mera novedad o, mejor aún, la total topicalidad de la propia praxis que es su fundamento. Cada caso de praxis política no puede ni siquiera considerarse *un* caso de política sino que es –en la medida en que la praxis es

[154] Citado en Fenves, "¿Existe una respuesta a la estetización de la política?", 87.

> política– otro fundamento que no puede reducirse a algo asociado previamente con este término (ibíd., 89-90).

Entonces, a diferencia de la oposición entre *estética* y *política* impuesta por el discurso de la *politización*, de acuerdo con Fenves, el nexo entre ambas esferas consiste en que: "ninguna de ellas está plenamente libre de leyes, no obstante, ninguna está sometida a ellas" (ibíd., 90). Si por un lado, ya a partir del momento en que Baumgarten inauguró la estética en su sentido moderno, los elementos sobre los cuales se centra (la crítica del gusto y el análisis del aparato perceptivo humano) deben aceptar percepciones diferenciadas, pero a la vez confusas[155]. Esto abre espacio para las *singularidades* siempre diferentes a todo lo demás que la "ciencia 'superior' de la metafísica racional "menosprecia" (Fenves 2010, 82) y, si la política, por su parte, es irreductible al orden legal y se funda en la total topicalidad de su praxis, entonces podemos afirmar la "afinidad electiva" entre estética y política y la completa diferencia de estas con respecto al control normativo inherente a cualquier programa de politización. En este sentido, señalábamos antes que la política del anonimato del cine depende de un vínculo entre estética y política que no tiene que ver con la "estetización de la política" de Benjamin.

Los discursos sobre la politización, ya sea como vimos en el caso de la vanguardia revolucionaria latinoamericana o como hemos presentado recién a partir de la propuesta benjaminiana, tienen por objeto "mostrar que esta semejanza [entre estética y política] no es otra cosa que ilusión" (ibíd., 90). Sin embargo, tal como señala Fenves, esta ilusión no se disipa simplemente recurriendo a una demarcación categórica que señale que aquí está la estética y allá la política. De ahí la relevancia del programa brechtiano para Benjamin (el cual, como veremos, también fue fundamental para los programas de politización de los cineastas militantes de América Latina) y de ahí también la insistente apelación al orden legal para controlar la política del cine en el caso de la Revolución cubana[156]. Este programa no tiene otro objeto que: "eliminar las condiciones en las cuales la política se asemeja a la estética y la estética a la política" (ibídem).

Finalmente, podemos retomar la consideración del filme *PM* con la que abrimos este capítulo y responder la pregunta que quedó pendiente al comienzo, a la luz de la indagación que hemos desarrollado hasta este punto: ¿qué hay en este breve corto que fue tan complejo para el nuevo aparato de *gobierno* revolucionario? *Lo que hay en este breve filme, en primera instancia,*

[155] "[D]iferenciadas, porque es posible distinguir el objeto de percepción de cualquier otro; confusas, porque la categorías en la cual cae este objeto elude al poeta y al lector por igual. (…) Por persuasivo que sea el análisis de un objeto 'estético', siempre queda –citando a Leibniz– un elemento de '*je ne sais qui*'" (Fenves, 82).
[156] Nos referiremos a esta pulsión jurídica más adelante.

es que, contrario al dictum *militante que busca oponer política y estética, en* PM *emerge la fuerza de una política del cine profundamente anudada a la dimensión estética. Las figuras anónimas y suplementarias que vemos bailando, bebiendo, riendo, fumando en una atmósfera embriagadora y nocturna, se encuentran doblemente emancipadas, es decir, su tiempo de goce estético se ha liberado tanto del tiempo de trabajo impuesto por los dominadores (explotadores capitalistas) como de las exigencias de los emancipadores (vanguardia revolucionaria)*. Es decir, por un lado, gozan de un tiempo excedentario emancipado de las formas de dominación del capitalismo brutal que sometía a los cuerpos a un régimen de miseria y explotación anterior a la revolución pero, también, estas figuras se han emancipado de los propios emancipadores, es decir, aquellos que al momento de abolir las relaciones de dominación capitalista impusieron un nuevo sistema de normas que reinscribió las vidas en un nuevo tiempo de trabajo en aras del Estado socialista. Por lo tanto, tampoco es extraño que, pese a la claridad de la doctrina del materialismo histórico (que sostiene que las categorías políticas no corresponden a categorías legales) los problemas de la política del arte y del cine en Cuba no fueran zanjados mediante debates estéticos ni políticos, sino a partir de disposiciones jurídicas. Recordemos que, tras la revolución, el cine fue declarado un "arte" mediante el decreto de ley Nº169[157] que además instauró las condiciones de ese arte[158]. Por lo demás, el caso mismo de la censura de *PM* es decidor al respecto, ya que Castro, declarando no haber visto la película, confía en el derecho "establecido por ley a ejercer la función [de censura] que en este caso desempeñó el Instituto del Cine". De ahí la relevancia de este breve filme y otros que esta vez no revisaremos, pero que también fueron condenados al anonimato y la oscuridad por décadas[159]; *a partir del análisis de su irrupción crítica podemos desentrañar el modo en que la política del anonimato del cine encontró su momento de choque con el poder y cómo, a partir de este momento, es posible también constatar que la política del anonimato escapa a la pulsión jurídica y normativa inherente a la exigencia de politización del arte y del cine.*

A través de estos programas de *politización* escritos por los principales cineastas militantes de las décadas del sesenta y setenta, y que posteriormente fueron asumidos por los estudios sobre cine como la verdadera "política" del cine latinoamericano, la posibilidad de

[157] Trabajamos sobre este punto en el capítulo dos de esta tesis.
[158] Así establece el decreto Nº169: "Por cuanto: el cine constituye por virtud de sus características un instrumento de opinión y formación de la conciencia individual y colectiva y puede contribuir a hacer más profundo y diáfano el espíritu revolucionario y a sostener su aliento creador" (Hojas de cine III, 10).
[159] Véase, Julio Ramos, "Los archivos de Guillen Landrian", *Revista La Fuga*, Nº15 (2013): http://www.lafuga.cl/los-archivos-de-guillen-landrian/659

pensar una estética-política radical[160] del cine a partir de sus momentos más tempranos fue negada. De este modo, la idea de "política" del cine fue subsumida por la normatividad de los programas militantes del cine y restringida a un breve periodo de tiempo entre los años sesenta y setenta y puesta en las manos exclusivas de un pequeño grupo de cineastas militantes canonizados. La política del anonimato, a partir de sus momentos tempranos, *es una política del cine sin politización*, por ello, su radicalidad an-árquica problematiza las normas convencionales sobre la política y la estética cinematográfica, ya sea que estas provengan de la racionalidad biopolítica del Estado liberal de fines del siglo XIX o de la nueva autoridad gubernamental que se autoadjudicaron los emancipadores revolucionarios durante los años sesenta y setenta del siglo XX[161].

Ahora nos queda por analizar el modo en que estos programas tomaron forma efectiva en las obras "politizadas". Para ello, nos concentraremos en una película que sin duda se encuentra entre las más sofisticadas y complejas del cine militante, a saber, *Memorias del subdesarrollo* (1968) de Tomás Gutiérrez Alea. Este filme tiene dos virtudes adicionales para nuestro estudio. Por un lado, a su producción fílmica se suma un profundo proceso reflexivo y teórico redactado por el mismo cineasta, lo cual nos permitirá comprender en todas sus dimensiones las determinaciones del cine militante desde los ámbitos teórico y práctico; por otro lado, la filosofía del cine militante desarrollada a partir de este filme, publicada en el libro

[160] Lo "radical" aquí no refiere a un radicalismo vanguardista, sino más bien a la etimología de la palabra que refiere a *radix, radicis* (raíz). La idea es que la estética y la política están enraizadas y no pueden ser comprendidas como dos esferas separadas y opuestas.

[161] La politización no es tanto una matriz revolucionaria del arte como un principio de *gobierno* sobre el ámbito sensible. Los problemas mismo que Castro y los censores del ICAIC plantearon en el conflicto emergido debido a la censura de *PM* no tienen que ver en realidad con la relación entre cine y revolución, sino con el problema del cine y el gobierno. Esto es explícito en las palabras de Castro. Lo que él busca justificar en su famoso discurso no es el primer vínculo (cine/revolución), sino que persigue justificar la legitimidad del nuevo gobierno para establecer normas sobre la producción artística ("orientar el espíritu creador" (16) –dice Castro–). En este sentido, retomando también el acta de censura de *PM*, podemos decir que definir la "correcta visión" del pueblo y las formas en que el cine *debe* representarla es en realidad un problema de aquellos que buscan establecer una norma sobre la multiplicidad inherente tanto a la noción misma de "pueblo" como a la producción estética. La relevancia de la función del *gobierno* queda establecida desde el comienzo en las "Palabras a los intelectuales". Se trata para Castro de "una discusión entre **ustedes** y **nosotros**, por la necesidad de que expresemos aquí también algunos puntos de vista" (1). El pronombre "ustedes" se refiere en esta sentencia a los artistas e intelectuales, y el "nosotros" (donde se ubica el comandante), quiere decir, en sus propias palabras: "los hombres del gobierno" (1). Entonces, tal como anunciamos, el problema del gobierno y su derecho es pertinaz a lo largo del discurso y la defensa de este "derecho" no es un problema revolucionario, sino gubernamental. Así insiste Castro: "¿Se discute acaso ese derecho del gobierno? ¿Tiene o no tiene derecho el gobierno a ejercer esa función? Para nosotros en este caso la función fundamental es, primero, si existía o no existía ese derecho por parte del gobierno (…) pero hay algo que no creo que discuta nadie, y es el derecho del gobierno a ejercer esa función [de censura]. Porque si impugnamos ese derecho entonces significaría que el gobierno no tiene derecho a revisar las películas que vayan a exhibirse ante el pueblo. Y creo que ese es un derecho que no se discute". Las consecuencias de cuestionar esta autoridad son claras: "¿quién es el que quiere o el que desea que esa autoridad cultural no exista? Por el mismo camino podría aspirar a que no existiera la milicia, que no existiera la policía, que no existiera el poder del Estado y que incluso no existiera el Estado" (17).

Dialéctica del espectador, se refiere ampliamente a autores clave como Bertolt Bercht y Sergei Eisenstein, lo cual hace posible establecer una continuidad entre la teoría de Benjamin y el pensamiento sobre la politización del cine latinoamericano. Esta clarificación nos permitirá finalmente contrastar este programa riguroso de politización con las propuestas de otro autor que, por el mismo periodo, tomaba distancia del discurso militante convencional, proponiendo modos alternativos de vincular la poética cinematográfica a una política sin politización del cine, a saber, el chileno Raúl Ruiz. En las obras fílmicas tempranas y los escritos teóricos de este último autor buscaremos la sobrevivencia de algunos de los rasgos centrales de la política del anonimato del cine emergida desde su periodo más temprano en el continente.

5.2. Diégesis y hegemonía

La película *Memorias del subdesarrollo* es una de las obras militantes más complejas del cine de América Latina, tanto en su estructura formal como en la reflexión teórica que la acompaña y que fue publicada en el libro *La dialéctica del espectador* (1982) del mismo autor del filme, Tomás Gutiérrez Alea. La película está basada en la novela de Edmundo Desnoes y ha sido también una de las más comentadas a nivel internacional desde su estreno en 1968. Esta obra narra la historia de Sergio, un intelectual burgués que, en el convulso año de 1961, decide quedarse en Cuba a experimentar el proceso revolucionario en lugar de escapar a Estados Unidos junto a sus familiares y amigos. Este personaje es descrito por Gutiérrez Alea como "lo que todo hombre en algún momento de su vida piensa que quisiera ser o tener" (Gutiérrez Alea 1982, 70), es decir, "no solo es lúcido, inteligente, sino culto, elegante, de buena apariencia con cierto sentido del humor, y tiene todo el tiempo para él, pues recibe una buena cantidad de dinero sin necesidad de trabajar. Además tiene un apartamento de lujo y se acuesta con mujeres hermosas" (ibíd.). A lo largo del filme, este personaje emite juicios sobre su realidad y mira el desarrollo de revolución con una cierta distancia y desdén críticos, realizando frecuentes comentarios a partir del recurso de la voz en *off.* En términos formales, el filme se compone de la historia central de Sergio pero, a su vez, esta ficción va siendo intervenida por textos teóricos leídos por la voz del protagonista y por imágenes documentales de diversas procedencias (tomas realizadas en las calles de La Habana, registros de los interrogatorios de contrarrevolucionarios capturados, fotografías de archivo, etcétera). En palabras de Gutiérrez Alea: "La inclusión en el filme de imágenes documentales que alternan con las imágenes propiamente de ficción nos permite ampliar considerablemente el ámbito de relaciones en que transcurren los sucesivos momentos

del protagonista" (ibíd., 68). Recientemente, Bruno Bosteels ha analizado esta obra desde una perspectiva filosófica que pone como elemento clave el problema de la subjetividad en su ensayo "Cine y subjetividad: reflexiones a partir de *Memorias del subdesarrollo*" (2014). El análisis de Bosteels toma en consideración tanto el entramado de aquello que la obra muestra en su montaje de imágenes, así como las conjeturas teóricas que sostienen su propuesta formal y política. En este sentido, Bosteels señala la necesidad de poner atención tanto al filme como a sus paratextos. Uno de estos textos es *Moral burguesa y revolución* (1963) del filósofo argentino León Rozitchner (que el protagonista del filme compra en una librería en una de las escenas centrales), y el otro es *La dialéctica del espectador*, teoría cinematográfica que el propio Gutiérrez Alea redactó junto con la realización de este filme.

Dialéctica del espectador, al igual que el ensayo de Benjamin sobre *La obra de arte*, hace referencia inicial a Marx, mediante un epígrafe extraído de *Los fundamentos de la crítica de la economía política*. El epígrafe que escogió Gutiérrez Alea es el siguiente: "El objeto de arte –de igual modo que cualquier producto– crea un público sensible al arte, capaz de goce estético. De modo que la producción no solamente produce un objeto para el sujeto, sino que también un sujeto para el objeto"[162]. Bruno Bosteels comienza su ensayo sobre *Memorias…* a partir de este epígrafe y establece con ello las preguntas que guían su lectura del filme: "¿qué tipo de subjetividad produce este objeto de arte, la película *Memorias del subdesarrollo*?" (Bosteels 2014, 85). Algunas líneas más adelante, complejiza la cuestión del siguiente modo: "¿Cómo es que la película de Gutiérrez Alea, quizás a pesar suyo la más aclamada de sus obras, provoca esta dialéctica entre producción y consumo, entre espectáculo y espectador, entre objeto y sujeto?" (ibíd.).

Bosteels sigue la traza de este problema a lo largo del filme, y el primer momento en que se concentra su análisis es la escena en que Sergio, mirando la ciudad por un binocular desde la elevada ventana de su departamento, se pregunta si La Habana ha cambiado objetiva o subjetivamente, en uno de los primeros *voice-overs*. En primer lugar, Sergio señala: "Aquí todo sigue igual. Así de pronto parece una escenografía, una ciudad de cartón", pero al instante se cuestiona: "Sin embargo, todo parece hoy tan distinto. ¿He cambiado yo o ha cambiado la ciudad?" (Gutiérrez Alea 1982)[163]. A partir de este fragmento, Bosteels plantea: "La incertidumbre que rodea esta pregunta seguirá acechando el resto de la película, dando interrogación desde múltiples perspectivas sobre las consecuencias del cambio revolucionario en el nivel de la subjetividad" (2014, 85). Estas múltiples perspectivas van desde un nivel

[162] Citado en Gutiérrez Alea, *La dialéctica del espectador*, 5.
[163] Citado en Bosteels, "Cine y subjetividad…", 85.

intradiegético, como en este caso en que la pregunta sobre los conflictos subjetivos emergen del propio protagonista y a la vez narrador de la obra, hasta la pregunta que se plantea Bosteels por el tipo de subjetividad que produce la película en su totalidad.

Pero a esta pregunta sobre la subjetividad, Bosteels le superpone un problema más general que atraviesa la retórica política de la época, a saber, la idea del "hombre nuevo". La pregunta por la transformación de la subjetividad es también la pregunta por la producción de ese "hombre nuevo" postulado en 1965 en el famoso ensayo del Che Guevara "El socialismo y el hombre en Cuba" (1967). En aquel ensayo, el Che Guevara exige erradicar "las taras del pasado [que] se trasladan al presente en la conciencia individual" (Guevara 1967)[164]. Esta destrucción del pasado que obstaculiza, desde las entrañas de la vieja sociedad, el advenimiento del "hombre nuevo" es un elemento central del filme, pero no porque el filme tenga la función de representar el advenimiento del "hombre nuevo", sino porque el mismo Sergio es quien encarna finalmente ese lastre del pasado que debe ser erradicado. En este sentido, contrario a la figura del burgués intelectual y elegante que adopta Sergio al inicio del filme, hacia el final de la película "se va hundiendo cada vez más en un mar de contradicciones, dudas e incomprensión paralizante" (Gutiérrez Alea 1982, 71). Según Bosteels, la deriva hacia esa negatividad constituye el mayor efecto del filme sobre el problema de la subjetividad.

La idea de "subdesarrollo", presente en el filme desde su título hasta las definiciones teóricas que entrega Sergio en un par de escenas, es clave para entender tanto la deriva del protagonista hacia su situación final de vacío y destrucción al interior de la diégesis central, así como para comprender la propia estructura formal de la película. En un par de escenas, el protagonista define explícitamente las características del "subdesarrollo". En una de ellas, Elena, su nueva amante, lo visita inesperadamente, y la voz en *off* de Sergio define el "subdesarrollo" que ella representa con su incapacidad de sostener coherentemente alguna idea o un sentimiento:

> Una de las cosas que más me desconciertan de la gente –señala Sergio– es su incapacidad para sostener un sentimiento, una idea, sin dispersión. Elena demostró ser totalmente inconsecuente, es pura alteración como diría Ortega [y Gasset]. No relaciona las cosas. Esa es una de la señales del subdesarrollo, incapacidad para relacionar las cosas, para acumular experiencia y desarrollarse. Es difícil que se produzca aquí una mujer trabajada por los sentimientos y por la cultura. El ambiente es muy blando. Todo el talento del cubano se gasta en adaptarse al momento. La gente no es consistente y siempre necesitan que alguien piense por ellos (Gutiérrez Alea) [165].

[164] Citado en Bosteels, "Cine y subjetividad…", 86.
[165] Citado en Bosteels, , "Cine y subjetividad…", 85.

Entonces, siguiendo el argumento de Bosteels, existe una analogía entre esta definición del subdesarrollo y la estructura formal de la película:

> La ironía de esta definición puramente ideológica del subdesarrollo se evidencia tan pronto como el espectador reflexiona sobre la desconexión estructural que caracteriza la forma misma de *Memorias del subdesarrollo.* Un montaje de secuencias documentales, noticieros, imágenes fotográficas y partes de ficción, la cinta se niega obstinadamente a dar la imagen de una totalidad que debería ordenarse sobre la base de un solo centro unificado de conciencia (…). Es aquí donde la técnica del montaje intelectual de Sergei M. Eisenstein se vuelve crucial, como Gutiérrez Alea explica en *Dialéctica del espectador*: "Las asociaciones de montaje, no solo cuando se trata de una sucesión de imágenes que pueden ser colocadas en una relación insólita como incentivos para descubrir nuevos significados, sino también cuando las relaciones se establecen entre el sonido y la imagen (lo que Eisenstein llamó 'contrapunto audio-visual'), constituye una modalidad específicamente cinematográfica del efecto de distanciamiento". *Memorias del subdesarrollo* usa mecanismos estructurales similares, que su héroe burgués calificaría como sintomático del subdesarrollo, para producir un sujeto capaz de desarrollar con ellos una imagen dialéctica consistente, una totalidad significativa (Bosteels 2014, 87).

Utilizando estas estrategias narrativas y formales el filme no nos llevaría (según Bosteels), así, hacia la celebrada producción del "hombre nuevo", tan común en los filmes militantes menos sofisticados; por el contrario, insiste Bosteels, *Memorias del subdesarrollo* parece arrastrarnos hacia la pura negatividad de la destrucción de lo viejo sin presentar la afirmación de lo nuevo:

> [E]n vez de moverse desde la nada al todo gracias a un acto de reapropiación colectiva, como en los famosos versos de la internacional ("No somos nada, seamos todo"), aquí somos testigos del movimiento opuesto de todo a nada (del "todo" marcado por el subdesarrollo al "no eres nada") debido al sobredesarrollo de la memoria de un individuo burgués (…). "Tú no eres ni revolucionario ni contrarrevolucionario", le dice Elena a Sergio. "Entonces ¿qué soy?", insiste él, y ella responde: "Nada, tú no eres nada" (ibíd., 89).

Este derrumbe hacia la "nada" del protagonista, sin la contrapartida de un sujeto revolucionario con el cual el espectador pueda identificarse afirmativamente dejaría, según Bosteels, un espacio vacío que el espectador debe ocupar. Por lo tanto, el centro de la crítica de este filme, según señala el propio Gutiérrez Alea, no sería el sujeto burgués que protagoniza la película, sino los propios espectadores. Esto se clarifica en un fragmento que cita Bosteels de *Memorias de memorias*, una evaluación retrospectiva que realizó Gutiérrez Alea en la década de los ochenta, inserta como apéndice en el libro *Dialéctica del espectador*:

> [P]or todo lo dicho hasta aquí, se desprende que es precisamente el espectador quien constituye el blanco de la crítica que desata *Memorias*… El espectador vive dentro de la Revolución, que forma parte de nuestra realidad revolucionaria (…) Es a él a quién deben ser revelado los síntomas de posibles contradicciones e incongruencias entre una buena intención revolucionaria –en abstracto– y una espontánea e inconsciente adhesión a determinados –concretos– valores propios de la ideología burguesa (Gutiérrez Alea 1982)[166].

Por el lado de Brecht, Gutiérrez Alea se propone evitar la estrategia de la identificación con la figura del revolucionario. Pero, por el contrario, propone una identificación fallida con los valores burgueses del protagonista que al final fracasa para despertar una actitud crítica en los espectadores:

> Hay quienes piensan, con la mayor buena fe, –señala Gutiérrez Alea– que si sustituimos a Tarzán por un héroe revolucionario podemos lograr más adhesión para la causa de la revolución, sin darse cuenta de que en sí el mecanismo de identificación o empatía con el héroe, *si se absolutiza* coloca al espectador en el punto en que lo único que se distingue es "malos" y "buenos" y se identifica naturalmente con los últimos, sin entrar en consideraciones sobre lo que verdaderamente representa el personaje. Resulta entonces intrínsecamente reaccionario porque no opera en el nivel de la conciencia del espectador: lejos de eso tiende a adormecerla (Gutiérrez Alea 1982)[167].

Debido a esto, señala Bosteels, cualquier identificación positiva es socavada y desactivada en la película de Gutiérrez Alea, hasta dirigirnos hacia la "nada" en que se convierte Sergio. El "placer perverso" de esta película, según Bosteels, "reside en la posibilidad de regodearse pura y exclusivamente en la destrucción de lo viejo sin la construcción de lo nuevo" (Bosteels 2014, 89-90). De este modo, la respuesta a la pregunta inicial de Bosteels acerca del tipo de subjetividad que produce esta obra se respondería de forma negativa, es decir, la ausencia de un referente revolucionario y el proceso de disolución de la vieja subjetividad burguesa dejarían abierto el espacio del cual el "espectador emancipado" (ibíd., 94) debería hacerse cargo, a la vez que destruye los resabios del pasado.

Nuestro desacuerdo con el análisis de Bosteel parte en el punto en que asume esta estética "negativa" como ausencia de programa: "El problema –señala Bosteels– que otros consideran la fuerza principal de la película por su ambivalencia, reside en el hecho de que ya en esta película de 1968 **parece no haber un camino a seguir, un programa definido**, ni siquiera una perspectiva mínima disponible para sobreponerse a la condición de subdesarrollo,

[166] Citado en Bosteels, "Cine y subjetividad…", 89-90.
[167] Citado en Bosteels, "Cine y subjetividad…", 90.

excepto por negación" (ibídem. Énfasis nuestro). La estrategia de Bosteels consiste en detener su análisis justo en el punto en que todo parece disolverse en la negatividad, como si "la destrucción del 'hombre viejo' es lo único que se necesita para la construcción del 'hombre nuevo' " (ibíd., 95); a partir de ello, siguiendo con su argumento, emerge la posibilidad de una "más intensa percepción de responsabilidad ética" (ibídem) que desplaza "toda noción tradicional de compromiso político militante" (ibídem).

Sin embargo, si asumimos hasta el final las exigencia impuesta por el propio Bosteels al comienzo de su ensayo, es decir, analizar el filme considerando sus paratextos, vemos que este desplazamiento del compromiso militante hacia una "hipersensibilidad ética" (ibídem) que abre una crisis del "legado del militantismo revolucionario" (ibídem) está lejos de ser efectiva en el caso de este filme de Gutiérrez Alea. Por el contrario, si bien aquí tenemos una obra mucho más compleja y elaborada que la del cine militante épico y voluntarista, esta película no deja de tener una *finalidad* convencional, es decir, establecer un camino y un programa para guiar la "toma de partido" (Gutiérrez Alea 1982, 32) del espectador.

La finalidad de la "toma de partido" es lo que vincula estructuralmente el programa de politización del cine de Gutiérrez Alea con el programa del teatro brechtiano[168]. En el caso de Gutiérrez Alea, queda claramente planteada en un fragmento citado por el propio Bosteels, pero que este no analiza en profundidad, sino que redirige hacia la idea de una "falta de centro revolucionario" (Bosteels 2014, 88) en la obra, que dejaría abierto el espacio para el "espectador emancipado". Así, escribe Gutiérrez Alea en dicho fragmento: "En cambio, es la expresión de contradicciones cuyo sentido dentro del filme no es otro que contribuir a las inquietudes e impulsos para la acción que aspiramos a despertar en el espectador. Constituye así un incentivo

[168] En el caso de Brecht esta "toma de partido" ha sido analizada por Georges Didi-Huberman en su libro titulado *Cuando las imágenes toman posición* (2008): "Tomar partido, ¿pero cómo? Brecht se hizo rápidamente una opinión: hay que *unirse al partido*, al Partido Comunista se entiende. (…) En efecto, tendrá que seguir a Lenin hasta ese famoso texto de 1905 titulado *La organización del partido y la literatura del partido.* Tras haber atacado la literatura burguesa 'imparcial' –'maldita época de discursos en la lengua de Esopo, de envilecimiento literario, de expresión servil, de sometimiento del pensamiento', Lenin sostenía que 'la literatura debe convertirse en una literatura de partido'–, no 'constituir una fuente de enriquecimiento' y, así, 'convertirse en parte integrante del trabajo organizado metódico y unificado del Partido'.(…) [A]sí pues, 'las bibliotecas y las diversas librerías deben convertirse en empresas del Partido, sometidas a su control', de manera que se imponga una literatura 'libre de arribismos y, más aún, libre también del individualismo anárquico burgués'" (133). En el caso de Brecht, insiste Didi-Huberman: "[Q]uiso asumir esta toma de partido en unos lugares y en una época –por lo menos hasta su retorno a Berlín Este– en que 'el Partido' estaba muy lejos de estar en el poder. La *literatura de partido* es intrínseca a una obra altamente política como *La Decisión*, por ejemplo: es la que Louis Althusser admira, en ella reconoce la prescripción leninista, la 'posición del partido' se le aparecía como la condición necesaria, en Brecht, para el 'desplazamiento del punto de vista desde lo especulativo hacia lo político'. También es a la que hace referencia Tretiakov cuando apela a una 'colectivización del trabajo literario' –lo cual practicó Brecht, aunque fuera de una manera bastante machista y autoritaria, bajo su único nombre– o cuando rechaza a los surrealista y los psicoanalistas freudianos, aunque sean comunistas, al campo burgués de los puros 'místicos del yo'" (135).

para tomar distancia frente a la imagen que se ofrece, y estimula por tanto una actitud crítica, es decir, una 'toma de partido'" (Gutiérrez Alea 1982)[169].

De este modo, el problema que se plantea Gutiérrez Alea es de qué manera se logra "el máximo de eficacia y funcionalidad" de la obra de modo tal que señale "al espectador la vía que debe recorrer" (Gutiérrez Alea 1982, 33). Dicho de otro modo, "[e]s necesario que la obra misma sea portadora de aquellas premisas que pueden llevar al espectador hacia una determinación de la realidad, es decir, que lo lance por el camino de la verdad hacia lo que puede llamarse una toma de conciencia dialéctica sobre la realidad. Puede operar entonces como una verdadera 'guía para la acción'" (ibíd.). Entonces, la deriva de Sergio hacia su propia destrucción en *Memorias del subdesarrollo* no corresponde simplemente al desfondamiento de la subjetividad burguesa que nos lleva al puro "placer perverso" de regodearnos "exclusivamente en la destrucción de lo viejo sin la construcción de lo nuevo" –como afirma Bosteels–, ni tampoco busca simplemente la "carencia de camino a seguir" o la usencia de un "programa definido" –tal como añade el mismo autor–. Por el contrario, el recorrido "del todo a la nada" de Sergio, que define la diégesis de filme está pensado como el opuesto proporcional que guía al espectador desde la inconciencia a la conciencia o del subdesarrollo a la revolución. Esto último quiere decir que, más allá de su efectividad, la ficción cinematográfica de *Memorias* está pensada, como afirma el propio Gutiérrez Alea, a partir de una "funcionalidad" y una "eficacia" muy determinadas que culminan en la "toma de conciencia", lo cual no es otra cosa que una "toma de partido" (por el Partido). Así, escribe Gutiérrez Alea:

> Si asumimos consecuentemente el principio de que "el mundo no satisface al hombre y éste decide cambiarlo por medio de su actividad" (Lenin, V.I., *Cuadernos filosóficos*, 205) debemos tener presente que esa actividad del hombre, **esa toma de partido** que se traduce en acción práctica transformadora, está condicionada por el tipo de relaciones sociales de cada momento. Y en nuestro caso, una sociedad donde se construye el socialismo, también exige **una actividad partidista** y un nivel creciente de participación en la vida social a todo los individuos que la componen. Este proceso sólo es posible si va aparejado con un consecuente **desarrollo de la conciencia social**. El espectáculo cinematográfico se inscribe dentro de ese proceso en tanto refleja una tendencia de la conciencia social que implica al propio espectador y puede operar frente a éste como un estímulo, pero también como un obstáculo, para la acción consecuente. (…) [D]e lo que se trata entonces es de **estimular y encausar la acción del espectador** en el sentido en que se mueve la historia, por el camino del desarrollo de la sociedad (Gutiérrez Alea 1982, 32. Énfasis nuestro).

[169] Citado en Bosteels, "Cine y subjetividad…", 88.

De este modo, en este programa de politización del cine, no existe sitio para un "espectador emancipado", como pretende Bosteels, que "ocupe" el lugar vacío que deja la destrucción de Sergio y la ausencia de "centro revolucionario". Por el contrario, la presuposición de la "funcionalidad" y "eficacia" de este filme se establecen en términos *hegemónicos* en la medida en que demarcan de antemano una "guía para la acción", pues busca "encauzar la acción del espectador" y exige una "actividad partidista" o "toma de partido" claramente definida. *Hegemonía* quiere decir etimológicamente jefatura y guía. Este concepto contempla la voz griega *hegemon* que significa jefe y el verbo *hegeomai* que significa guiar. Como decíamos entonces, esto no se expresa en una "carencia de camino" o de "ausencia de programa" en el filme, sino, por el contrario, de lo que se trata es de la producción de una obra que busca "encauzar" y "guiar" al espectador. Nada más lejano, entonces, a la figura de un "espectador emancipado".

5.3. Una política del cine sin politización

Ahora nos concentraremos en la obra de uno de los autores que cuestionó el vínculo entre *diégesis* cinematográfica y *hegemonía*, a partir del contexto mismo de los debates sobre la politización del cine. Nos referimos a la obra fílmica y teórica de Raúl Ruiz, la cual es fundamental para pensar una política del cine sin politización y sin pretensiones de hegemonía.

Tal como en el caso de los cineastas militantes, su obra fue producida en el contexto global de la Guerra Fría, comprendida "como guerra *diegética* de narraciones o filosofías de la historia" (Thayer 2017b, 8), pero bajo una perspectiva muy particular sobre cómo comprender la política del cine. Para nosotros, la obra temprana de Raúl Ruiz, anterior al exilio al cual partió en 1974 –entre las que figuran películas tales como *Tres tristes tigres* (1968)*, Nadie dijo nada* (1971), *Palomita blanca* (1973)–*,* es clave para pensar la sobrevivencia de algunos de los elementos específicos de lo que hemos presentado en el capítulo anterior como "política del anonimato" (an-arquía del cine, figuras suplementarias, espacialidad del anonimato del cine) al interior del mismo contexto de debate que negó toda política del cine anterior al proceso de politización del cine militante. Esto no quiere decir que la poética del cine de Ruiz sea subsumible o completamente análoga a la idea de "política del anonimato del cine", sino más bien que, en su modo de producción y propuesta teórica, Ruiz fue consciente de una potencia propia de las imágenes y del aparato cinematográfico que excede a la pulsión normativa de los programas de politización del cine y que lo vinculan, a partir de algunos de sus elementos más relevantes, con aquella política del anonimato que vimos en el cine temprano.

Entonces, siguiendo las investigaciones de algunos autores contemporáneos que desde hace algunos años han revalorado la obra de Ruiz en el ámbito latinoamericano[170], veremos cuáles son estos puntos en que su poética, que comprende la política de la imagen cinematográfica a partir de su *multiplicidad*, se topa con la política del anonimato del cine que proviene desde sus momentos más tempranos en el continente. Esta indagación final nos permitirá comprender la idea de la política del anonimato más allá de su momento de emergencia a fines del siglo XIX y comienzos del XX. En otras palabras, en esta sección nos interesa abordar la sobrevivencia de algunos de los elementos definitorios de la política del anonimato, en contraste con las limitaciones de los programas del cine politizado, a partir de los debates y obras generados en el contexto mismo en que estos programas militantes se posicionaban hegemónicamente como el único relato posible para la política del cine de América Latina.

En la sección anterior, a partir del análisis de la película *Memorias del subdesarrollo*, se hizo explícito el vínculo entre la *diégesis* y el concepto de *hegemonía* (jefatura, guía), el cual –a pesar de abrir una problematización sobre la relación entre cine y subjetividad, tal como lo ha precisado Bruno Bosteels– termina siendo organizado a partir de la búsqueda de una "función" y una "eficacia" predeterminada sobre la subjetividad[171]. Lo que en palabras del propio Gutiérrez Alea se expresaba en un cine que debía funcionar como una "guía para la acción" y, por lo tanto, como una exigencia de "toma de partido".

El filósofo chileno Willy Thayer, en un ensayo sobre la obra de Raúl Ruiz titulado "Imagen estilema", señala el modo en que el concepto de *diégesis* resultó vinculado de modo estructural al concepto de *hegemonía*: "Platón, en el libro III de *La república*; Aristóteles en la *Poética*; pero también en el uso coloquial del griego antiguo: *diégesis* implicaba linealidad

[170] La obra de Raúl Ruiz ha contado con un prestigio y reconocimiento internacionales, fundamentalmente a partir de su así llamado periodo francés, posterior a su exilio debido al golpe militar en Chile. Importantes filósofos y teóricos internaciones han escritos sobre su trabajo; sin embargo, en el ámbito de los estudios de cine latinoamericanos que han dominado los debates sobre la política del cine en América Latina, este autor solo ha contado con un reconocimiento reciente a partir de una nueva complejización del debate sobre la política del cine que ha buscado ir más allá del convencional discurso militante. Raúl Ruiz fue un autor que participó productivamente en el álgido periodo de los años sesenta y setenta en Chile y que intervino activamente en los debates sobre el cine y su política a nivel latinoamericano. Por ello resulta, por decirlo menos, llamativo que las compilaciones contemporáneas sobre los escritos, debates y entrevistas de los cineastas de aquel entonces, como es el caso de los tres tomos de las *Hojas de cine* que han sido importantes para nuestro estudio, Ruiz generalmente brilla por su ausencia. Se ha instalado una reticencia de los estudios convencionales sobre el cine latinoamericano de aquel periodo a invocar el nombre de Ruiz en la medida en que su posición resulta inclasificable dentro de los cánones del así llamado "Tercer cine", "Nuevo cine latinoamericano", "cine militantes", etcétera. Su obra y su teoría, que junto con estos autores se dispuso a combatir la hegemonía del modelo narrativo industrial-imperial de Hollywood, entró en conflicto, a su vez, con la narrativa dialéctica del cine y con la historia inherente al discurso militante, por cuanto que Ruiz buscó distanciarse en términos generales de cualquier vínculo entre *diégesis* cinematográfica y *hegemonía*, es decir, de la imagen-poder sostenida en la así llamada "teoría del conflicto central".

[171] Véase también el problema de la relación entre subjetividad y cine militante en la sección "Dialéctica del cine" del capítulo dos de esta tesis.

narrativa. En la propia etimología de la palabra (…) está contenida la idea de hilo conductor, guía, pastoreo, gobierno y mando" (Thayer 2017b, 11). Esta relación entre *diégesis* y *hegemonía* se despliega en profundidad en la siguiente nota del mismo ensayo:

> Etimológicamente, el vocablo griego *diégesis* se compone del prefijo adverbial/proposicional *diá* (a través) y del verbo *egeomai*: conducir, guiar, liderar (en latín: *ducere*), remitiendo al poder del pastoreo o gobierno. En efecto, la "familia léxica" del vocablo *diégesis* constela términos como *hegemonía* (conducción) y *hegemón* (conductor), así como también *kategésis* (catecismo, educar o mostrar el camino), *exégesis* (exponer el sentido, orientar el ver/pensar), *exégetes* (intérprete –del derecho sagrado–, consejero, orientador o docente) y el verbo *exegéomai* (di-rigir, orientar; gobernar, ordenar). La *diégesis* subsume en su arte espectacular al ojo, la vista (*opsis*), enfocando y dirigiendo la mira(da) en la forma separada de una narración como composición unitaria y teleológica, disponiendo de la materia de la escena como *puesta* en escena. La *diégesis* remite, pues, tanto al saber (en-señar) como al poder (mandar, ordenar). No hay hegemonía política y/o religiosa sin régimen diegético o hegemonía narrativo-interpretativa –o hegemonía "cultural", como se dice hoy día. La *diégesis* es, así, en términos más amplios, el modo en que el acontecimiento es expuesto más o menos unitaria y direccionadamente (ibíd. Nota al pie 11).

Willy Thayer ha insistido en la distancia o, como establecimos nosotros anteriormente, en la *heterogeneidad* entre dos modos de comprender la imagen que él ha llamado imago-poder e imago-política. En nuestro caso, expusimos la *heterogeneidad* de estos vínculos (imagen/poder; imagen/política) en el contexto de la configuración de los Estados-nación latinoamericanos. A pesar de que el cine temprano ya corresponde a una tecnología inserta en el despliegue global o planetario de la técnica reproductiva de las imágenes, sus efectos de poder a fines del siglo XIX y comienzos del XX en América Latina ocurrieron al interior de las disputas de la configuración de los Estados-nación. En el caso del análisis de Thayer, situado después de la Segunda Guerra Mundial, ya podemos leer los efectos de esta *heterogeneidad* entre imagen-poder e imagen-política en la diégesis global de la Guerra Fría, es decir, en el marco de un "antagonismo geopolítico de soberanías [imperiales] en disputa por la hegemonía [a escala global]" (ibíd., 9). Entonces, por un lado, la imago-poder:

> [U]na consideración de la imagen como *mise en scene* del poder, de la imagen como poder, como artefacto de gobierno y regulación de los cuerpos. (…) Clichés altamente incorporados en los que a diario conocemos y reconocemos, en los que redundamos; clichés que existen antes de nosotros, que hablan a través de nosotros y que seguirán existiendo después de nosotros. Imágenes-clichés, imago-poderes, que gobiernan y bloquean la relación con la multiplicidad afirmativa de la imagen y del cuerpo (ibíd., 7).

La imago-poder, en la cual se incluye tanto el cine comercial-imperial de Hollywood

como el cine militante de América Latina de los años sesenta y setenta, estaría atravesada completamente por el vínculo tradicional entre *diégesis* y *hegemonía*. Bajo esta comprensión, el cine es entendido como un arma de guerra ideológica y representacional a partir de la cual se disputaba la hegemonía sobre la conciencia misma de los espectadores. Entonces, por otro lado, la imago-política:

> Una segunda dirección que comprende la imagen (la potencia, la intensidad, la multiplicidad, la continua variación, el cuerpo que la imagen también es) como performance que, en medio de los dispositivos de gobierno y contención, los excede y discontinúa. (…) No hay política de la imagen si no desarmamos la variada gubernamentalidad transversal que ejerce el gigantesco arsenal de imago-poderes: la pintura, la fotografía, el cine, antes que como bellas artes, como artefactos de conquista, colonización y neocolonización, de propaganda imperial o nacional vanguardista, de naturalización y fomento de la dominación como cultura (ibídem).

La imago-política, entonces, implica al cine a partir de la *multiplicidad* de la imagen y de su "exceso"[172] respecto de los dispositivos de gobierno sobre las imágenes y a través de ellas. De este modo, llegamos a un primer elemento que Thayer pone de relieve en la poética del cine de Ruiz y que lo desmarca del cine militante convencional, a saber, el hecho de que *la política del cine de Ruiz tiene una de sus fuentes principales en la multiplicidad y el exceso inherente a la imago-política y no al diseño de un programa de gobierno militante sobre las imágenes*. Esta importante diferencia respecto del cine militante, a su vez, marca una cercanía de la propuesta de Ruiz con la idea del "exceso" y la multiplicidad que nosotros señalamos como indispensable para una política del anonimato en el caso del cine temprano. De modo más específico, Thayer se pregunta a partir del cine de Ruiz: "¿Qué quiere decir multiplicidad de la imagen, o multiplicidad como imagen, o imagen multiplicidad?" (Thayer 2017b, 32). A lo que responde:

> Multiplicidad no quiere decir, podrá adivinarse ya, muchas imágenes: una, más una, más una, más una… Multiplicidad no es un piélago de unidades que hace aglomeración. Multiplicidad es lo que no alcanza a unidad, ni a género, ni especie, ni a representación ni identidad, y cuya variación deviene conjuntamente otra cualidad, y otra, cambiando continuamente su intensidad sin desplazarse. Antes que dejarse hipnotizar por las acciones y personajes –de la imagen narración– hay que atender a la metamorfosis de la imagen que el filme es, la metamorfosis como imagen, como filme (ibíd., 33).

Como veremos, esto no implicará la erradicación total de la *diégesis* en el cine de Ruiz, sino que produce una proliferación indeterminable de la diégesis al interior del mismo filme que

[172] Revisamos el "exceso" *de* y *en* las imágenes del cine temprano en la sección "An-arquía del cine" del capítulo precedente.

no llegan a una unidad narrativa central y, por lo tanto, que suspende cualquier pretensión hegemónica sobre la unidad de la conciencia del espectador. Ruiz busca la producción de diégesis no narrativas que se construyen a partir de una convicción, un *parti pris* irrenunciable, a saber, *es el tipo de imagen producida* [o produciéndose] *lo que determina siempre la narración y no lo contrario*. La *diégesis* no narrativa de Ruiz, producida a partir de la potencia múltiple inherente a la imágenes, introduce una política que no es reductible a consignas militantes o la representación de una identidad, tal como vimos también en el caso de la política del anonimato. Esta última cuestión es una de las claves principales, nos informa Thayer, a partir de la cual podemos comprender que la poética del cine de Ruiz sea también una política: "Es por esta potencia afirmativa de la imagen que desborda el cliché que la poética ruiciana de la imagen es también una política; una poética-política, una *diegética no narrativa* de la imagen producida, entre otras cosas, a través de la multiplicación de relatos que interrumpen y discontinúan la acción, la *diégesis* narrativa" (ibíd., 20).

Tal como hemos sugerido, este modo de valoración teórica y uso práctico de las imágenes en la política del cine de Ruiz lo acerca a nuestro intento por revalorizar la política inherente al cine temprano, partiendo de la idea de una an-árquica de las imágenes. Ruiz, a diferencia de sus contemporáneos militantes, no despreció el cine anterior a la politización de los años sesenta, como si este periodo fuera simplemente una prehistoria melodramática comercial del cine, sino que buscó suspender un esquema narrativo hegemónico que se instaló en algún punto de su historia (alrededor de los años cuarenta) y que ha llegado a dominarlo como una ley narrativa de carácter universal. Esto es lo que Ruiz llama "teoría del conflicto central": "Hace treinta o cuarenta años [señala Ruiz en su *Poética del cine* refiriendo a los años cuarenta y cincuenta] esa teoría [el conflicto central] era un manual de instrucciones opcional para uso de los principales fabricantes de la industria cinematográfica norteamericana. Hoy es **una ley**" (Ruiz 2014, 15). En este sentido, contrario a la corriente general de desprecio hacia el cine temprano que ejerció el discurso militante, Raúl Ruiz le otorgó un valor fundamental al cine anterior a la imposición de esta ley narrativa del "conflicto central". Este valor era el de una cierta "monstruosidad" de las imágenes que no permitía someterlas a la narración: "En esa época se proyectaban muchas películas norteamericanas en los cines de provincia en Chile (...). Muchas no tenían pies ni cabezas, o quizás eran monstruosas porque tenían demasiados pies y cabezas (…). Las películas norteamericanas que nos gustaban eran tan inverosímiles y extravagantes como la vida misma" (ibíd., 16). Tal como nosotros pudimos apreciar en el capítulo anterior desde una perspectiva más amplia, estas obras tempranas liberadas de la ley del "conflicto central" no corresponden solo al caso del cine norteamericano anterior a la Segunda Guerra

Mundial, sino que es una condición inherente a la política de las imágenes cinematográficas en general desde su irrupción misma y su desarrollo temprano en América Latina[173].

La teoría del "conflicto central", que terminó imponiéndose a nivel planetario, es un concepto "depredador", señala Ruiz, que engulle todo aquello que no tiene que ver con la centralidad de la diégesis narrativa que guía la historia. En sus propias palabras: "[M]e temo que la teoría del conflicto central no sea más que lo que la epistemología llama un 'concepto depredador': un sistema de ideas que devora toda idea susceptible de restringir su propia actividad. Aunque sabemos que el origen de esa teoría está en Ibsen y Shaw y reivindica a Aristóteles, creo que su extensión actual la acerca a dos ficciones filosóficas menores" (ibíd., 22). Una de estas ficciones filosóficas es el "realismo volitivo" de Maine de Biran, "donde el mundo se construye mediante colisiones que afectan al sujeto del conocimiento, donde el mundo no es sino un conjunto de colisiones, lo que nos llevaría a describir el período de las vacaciones como una serie de accidentes de auto" (ibídem). La segunda ficción filosófica implícita en la teoría del conflicto central le recuerda a Ruiz la *Dialéctica de la naturaleza* de Engels, "para la cual el mundo, sea un paisaje sereno o incluso una hoja muerta, sería una suerte de campo de batalla en que tesis y antítesis se enfrentan en busca de una síntesis común" (ibídem). Respecto de estas ficciones filosóficas, señala Ruiz lo siguiente: "Diría que estas dos teorías van en la misma dirección, hacia lo que podríamos llamar una 'presunción de hostilidad', de distintos tipos de hostilidad" (ibídem). No es que Ruiz tenga una teoría de la "pasividad" del la imagen sin conflicto, sino, por el contrario, lo relevante a su juicio es la multiplicación exponencial e incluso infinitesimal de los conflictos sin síntesis posible y sin una "función" o una "eficacia" que marque una necesidad o finalidad en virtud de las cuales deba unificarse su proliferación. Por el contrario, el conflicto central, siguiendo lo que plantea Ruiz, nos lleva a un problema que vimos claramente en el caso de la película de Gutiérrez Alea y que Ruiz desprecia como "función" o "eficacia" del cine, a saber, la anhelada "toma de partido" del espectador. En palabras de Ruiz: "Del principio de hostilidad constante en la historia cinematográfica deriva una dificultad suplementaria: el hecho de que nos obliga a tomar partido" (ibídem), a lo que agrega: "Ejercer este tipo de ficción conduce muy a menudo a una forma de vacío ontológico. Los objetos y acontecimientos secundarios (pero ¿por qué secundarios?) son ignorados. Toda nuestra atención es desviada hacia el combate entre protagonistas" (ibíd., 22-23). Queda clarificado entonces el modo en que Ruiz, tempranamente, renunció a la tarea de gobernar las imágenes anteponiendo una diégesis narrativa, a la vez que desistió de la idea de "guiar la acción" o la "toma de partido"

[173] Es posible divisar el esquema narrativo clásico del cine solo a partir de los años treinta del siglo XX, aún así, el cine clásico de este periodo tampoco estuvo rígidamente gobernado por el esquema del "conflicto central".

de los espectadores. Como señala Thayer:

> La *convicción,* el *parti pris*, la *profesión de fe* de que *es el tipo de imagen producida lo que determina siempre la narración,* Ruiz la pone peculiarmente en curso a fines de los sesenta y comienzo de los setenta, a contrapelo no sólo de la *diégesis* narrativa hollywoodense (de cierto Hollywood), sino también a contrapelo de la *diégesis* narrativa de las vanguardias y modernismos estéticos, políticos, cinematográficos latinoamericanos. (…) Ruiz se había apartado estructuralmente de la imagen-historia, la imagen-acción, la imagen-progreso, la *diégesis* teleológica. Se habría apartado estructuralmente del *paradigma narrativo industrial* de la imagen, paradigma que en el contexto de la guerra fría se había apoderado no sólo de los procesos revolucionarios latinoamericanos –autocomplacidos como estuvieron, en la teleología del progreso, la filosofía de la victoria– sino, previamente, del globo terráqueo, de la guerra fría planetaria como *diégesis* antagónica de filosofías de la historia del capital (2017b, 8-9).

En la medida en que antes afirmamos que los vínculos entre cine-poder y cine-política no corresponden a esferas puras y separadas, y por cuanto la emergencia de la política de la imagen (de la cual depende la política del anonimato) es posible solo cuando el poder ya está operando en el orden de la comunidad[174], hay que decir, de modo similar y siguiendo en esto a Thayer, que la imago-política no subsiste independiente de la diégesis narrativa, "[n]unca la imagen multiplicidad germina en un exterior a la narración" (Thayer 2017b, 20). En este mismo sentido, señala Thayer que "[e]s en esta erosión destituyente, en medio de la tenacidad de lo instituido, que la poética ruiciana de la imagen se constituye, también, en una política de la imagen" (ibíd.).

Esta noción de una erosión interna del poder, de la narración y de la cultura es la que Ruiz elaboró tempranamente en un filme como *Tres tristes tigres* (1968), en el cual la idea de "cultura de la resistencia" juega un papel crucial para sus conceptos de *estilema* y *parodia*. Esta (la "cultura de la resistencia") corresponde al modo en que, la obra cinematográfica compuesta por *estilemas* y *parodias* deforma internamente el orden y la dominación cultural. En este punto es donde entramos de lleno al problema de la política del cine temprano de Ruiz y veremos, en la sección que comienza a continuación, la sobrevivencia de aquellos rasgos de la política del anonimato del cine con mayor claridad.

5.3.a. Subcultura y cultura de la resistencia

Para comprender el modo en que operan esta serie de conceptos que enunciamos arriba (*cultura*

[174] Véase el capítulo cuatro de esta tesis "Cine/política".

de la resistencia, *estilema*, *parodia*) debemos partir por el rechazo de Ruiz a la idea de que el cine debe representar una "subcultura", es decir, una especie de esfera ética articulada a partir de valores *exteriores* y en oposición a la matriz cultural dominante. Este concepto de "subcultura" se refiere a una idea planteada por uno de los cineastas militantes más relevantes de América Latina, a saber, el chileno Miguel Littín, quien realizó uno de los filmes que obtuvo mayor audiencia en la historia del cine chileno titulado *El chacal de Nahueltoro* (1969). El relato de esta película, según John King, buscaba socavar "los cimientos de unos de los mayores argumentos del gobierno democristiano [en Chile]: su intento por desarrollar una política social para los grupos marginales con el fin de prevenir su incorporación a los partidos marxistas" (King 1994, 244), comenzando por el gobierno del presidente Alessandri, periodo en que transcurre la historia de esta obra cinematográfica. Este filme se basa en la historia real de un hombre que llevó una vida en la marginalidad y en la pobreza y que asesinó borracho a una mujer y a sus cinco hijos que habían sido expulsados de su hogar por un terrateniente en el sur de Chile. La prensa sensacionalista en 1960 presentó a este hombre como un *chacal*, pero como señala el mismo John King: "Littín revela las condiciones sociales de miseria y privación que actúan como terreno propicio para tales actos, y también la rigidez de los códigos sociales y legales, que al mismo tiempo regeneran y condenan a sus *criminales*" (ibíd., 245). John King entrega una detallada descripción de esta obra:

> Littín duró varios años investigando el caso, y la película está concebida como una reconstrucción documental que ofrece diferentes estratos de información conflictiva: los crudos *hechos,* las interpretaciones sensacionalistas, las entrevistas a los testigos e interlocutores claves realizadas por un periodista y, finalmente, la voz temblorosa de su protagonista, José, que se representa a sí mismo. Estas narraciones eran yuxtapuestas en la primera parte de la película con imágenes que se movían del *presente,* con la captura e interrogatorio de José en una atmósfera de multitudes clamando por su sangre, a un *pasado* que traza los momentos claves de la vida de José, desde su infancia en completo abandono hasta su miserable evolución como adulto en la pobreza del campo, pasando a través de una serie de trabajos innobles. El enérgico y fluido trabajo de cámara, y el movimiento entre pasado y presente en la primera mitad de la película son remplazados por una narrativa relativamente estable en la segunda mitad cuando José, en prisión, es regenerado por las leyes y el lenguaje de la cultura (ibídem).

Entonces, la idea de "subcultura" emergería de este choque entre la cultura oficial y una "subcultura" que responde a otra escala de valores exteriores y opuestas. Raúl Ruiz, por su parte, discutió esta idea de "subcultura" en una entrevista realizada en 1970 por los intelectuales chilenos Enrique Lihn y Federico Schopf. Allí, Ruiz se refiere tanto al filme de Littín como a su obra *Tres triste tigres* (1968), estrenada un año antes que el filme de Littín, y a partir de la

cual desarrolló la idea de una "cultura de la resistencia". Ruiz rechaza del siguiente modo la idea de "subcultura" de Littín: "Las preocupaciones nuestras están centradas fundamentalmente en tratar de eludir las limitaciones de la idea de subcultura. Habría que eliminar la partícula *sub*, y, por supuesto, la partícula *cultura*" (Ruiz, Schopf, Lihn 1970, 270). Como anunciamos, Ruiz propone en su lugar una "cultura de la resistencia":

> La idea nuestra, en resumen, es que existe una cultura de resistencia (…). En ciertas zonas hay una agresión que provoca una resistencia, la cual se manifiesta por una gran capacidad de olvido (…). Primero, el rechazo o la resistencia a la agresión cultural, y, en seguida, **una asimilación de ella como la mejor forma de defensa, de *camouflage***. Esto es, se la rechaza gradualmente, se distorsionan todos los elementos de la cultura, pero no de una manera lo suficientemente fuerte como para que el resto de la gente se dé cuenta (…). Al constatar que existe esa gradualidad, tú te das cuenta de que existe el rechazo, pero, a la vez, toda una manera de asimilarse que hace posible que esa gente (todos nosotros, en mayor o menor grado, en última instancia) pueda vivir dentro y fuera de la cultura simultáneamente; entonces, no se trata de subcultura, sino que la cultura es la resistencia**; no aporta unos valores contra otros; es el conjunto de técnicas destinadas a resistir la agresión cultural** (Ruiz, Schopf, Lihn 1970, 270-271. Énfasis nuestro).

Entonces, siguiendo a Ruiz, no existe algo así como dos esferas de valores opuestas (cultura oficial y subcultura), sino que, de modo similar a la erosión que produce la imagen-multiplicidad desde dentro de la diégesis narrativa, aquí la idea de "cultura de la resistencia" señala una serie de técnicas de asimilación de la agresión que, al mismo tiempo, desfiguran la cultura dominante internamente a partir del *camouflage* y una serie de técnicas de resistencia cotidianas y anónimas[175]. Como veremos, Ruiz señala al cine como el lugar de *formalización* de estos gestos de resistencia cultural invisibles.

Por el contrario, el filme el *Chacal de Nahueltoro* exhibe el drama moral y exige una doble toma de partido por parte de los espectadores. En primer lugar, el conflicto "político" entre la "cultura oficial" y la "subcultura" y, en segundo lugar, una toma de partido moral con respecto a la propia figura del José (el Chacal) que se instala entre el desprecio y la lástima. En palabras de Ruiz: "Littín vio una cultura distinta a la cultura oficial, pero aplicó simplemente la idea de subcultura (…). Este [el Chacal] es, por un lado, repudiable, y por otro lado, inspira lástima, y hay que elegir entre esas dos posibilidades: o tú lo repudias y dices que está bien que lo maten, o inspira lástima y dices que está mal que lo maten" (Ruiz, Schopf, Lihn 1970, 271). De este modo, la obra gira entorno a estos dilemas morales que operan bajo los términos

[175] Esto también nos remite nuevamente al caso de la política-estética del filme *PM* que revisamos en la sección inicial de este capítulo. El acta de censura acusaba a esta obra de "desvirtuar" y "desfigurar" la verdadera imagen de la existencia del pueblo que no es otra cosa que la proyección de la imagen oficial de la comunidad.

oposicionales impuestos por el "conflicto central"; por el contrario, insiste Ruiz: "Si [Littín] hubiera ido un poco más lejos, se habría dado cuenta de que su personaje que era amansado aprendiendo a leer y a escribir, actuaba como la gran mayoría de los chilenos sometidos a esta agresión cultural, aceptándola y no aceptándola, integrándose y no integrándose a la cultura oficial" (ibíd.). Ahora bien, Ruiz no se refiere a un exceso ontológico de la vida "pura" que vendría a destruir tanto el aparato conceptual dominante como a derribar el mundo de las representaciones ideológicas, sino a una noción técnica de esta "resistencia cultural" (ibíd., 274) que constituye un "lenguaje no verbal" (ibídem) y que erosiona o deforma desde dentro la dominación cultural. La configuración o, como la llama Ruiz, "formalización" (ibídem) de esta cultura de la resistencia se hace posible a partir de la tecnología visual del cine.

En este punto, Ruiz introduce su concepto de *estilema* para referir a ese proceso de formalización de los gestos de resistencia a través del cine: "Estas técnicas decantadas, comentándose a sí mismas, conforman un conjunto, más que de sintagmas, de estilemas: artes a medio camino; artes de tomarse un trago, de decir salud, de autoanulación, por último" (ibídem). Es solo a partir de la potencia visual del cine que Ruiz puede *formalizar* el lenguaje no verbal del estilema o, más bien, el estilema se termina de constituir como lenguaje no verbal de la resistencia en el cine. De este modo, el cine es comprendido como un "arte compilador" (Thayer 2017b, 41) de las artes, señala Thayer, pero no en un sentido monumental del cine como "séptimo arte" que consuma una síntesis de todas las *bellas artes*, sino que compila las "artes inaparentes del diario vivir" (ibíd.): "[G]estos del trajín popular que por estar ajustados a reglas constituyen artes por sí mismos, 'arte de subir escaleras, de sentarse, de mirar por la ventana, llenar un vaso de vino, silbar, sacar las cuentas, referir sucesos, hablar (…)', etc." (). Este modo de compilar los gestos anónimos e inaparentes de la vida diaria tampoco se remite a lo que por entonces se llamó "cine directo"[176]. El supuesto gesto precultural que concierne tanto a la idea de subcultura de Littín como a la pretensión de autoctonía del cine directo estaba, de

[176] "[Cine directo] en que el director y su equipo se abocaban a registrar eventos y acciones 'naturales' compilándolas imparcialmente en un registro supuestamente desinteresado, sin intención; una especie de historicismo cinematográfico que registraría la vida en su momento más auténtico o autóctono, al que ciertas vanguardias adhirieron buscando un gesto nativo a contrapelo de la horda interminable de clichés, consignas, códigos que las agendas modernizadoras y gubernamentales del cuerpo ponían en curso" (Thayer, 42). El propio Ruiz crítica esta idea de cine directo en la entrevista que ya hemos mencionado: "Creo que el actual cine directo presenta, por lo menos, dos problemas graves. Tiende a caer, tarde o temprano, en el 'play within the play': quien es filmado tiene que aludir al hecho de que lo está siendo y a quien lo filma, al hecho de que ésta es una película y de que esta película trata, también, de alguien que está filmando, etc. (…) La otra es ya específicamente cinematográfica; te limita en cuanto a la construcción de un lenguaje del cine. Es decir, el trabajo cinematográfico lleva a la posibilidad de crear ideogramas, de tal manera que los elementos dentro del cuadro se refieran unos a otros y tiendan a cierta abstracción progresiva (…). El cine directo niega como postulado esta posibilidad que a mí me sigue pareciendo valiosa" (Ruiz, 267).

acuerdo con Ruiz, "desde hace mucho, desde siempre, sumido bajo algún modo de producción, alguna *tekhné*" (ibíd., 42). A diferencia de la subcultura y la autoctonía, el desajuste continuo entre cuerpo y *tekhné* que el cine formaliza es el *estilema* de Ruiz. En palabras de Thayer:

> Ruiz remite más bien a una zona vestibular en que cuerpo y arte (*tekhné),* cuerpo y cultura, no terminan de acomodarse entre sí en un desajuste recíproco o violencia mutua. Desajuste, resistencia, violencia mutua, de cuya fricción emerge menos que una pose y más que un meneo. Gesto inestable en que cuerpo y *tekhné* vacilan en mutua resistencia e insistencia. Resistencia insuficiente del cuerpo a la *tekhné* e insistencia insuficiente de *tekhné* sobre el cuerpo, y viceversa. Es en ese desajuste cotidiano entre cuerpo y cultura, cuerpo y *tekhné*, donde se hace visible/producible, para la cámara, el estilo que singularmente adopta un cuerpo al subir una escalera, tomar una cuchara, pintar una silla, hablar una lengua (ibídem).

A lo que agrega más adelante Thayer:

> El estilema sería el diferencial de *resistencia insuficiente a la cultura e incorporación deficiente de la cultura.* Los estilemas constituyen un lugar catastrófico. Catastrófico aquí no quiere decir *desastre de la cultura hundiéndose en la primariedad o cuerpo, ni desastre del cuerpo asfixiado en el código*. Refiere al pliegue de inestabilidad, la continua vacilación de la *imagen estilemática* a la que Ruiz le asigna incontables nombres. (…) Es una imagen abstracta que no pertenece a nadie, ni a género ni especie, que no se estabiliza en identidad ni representación alguna. Apenas nombra el choque entre poder y cuerpo y la línea sin borde que en ese choque vive. (…) [I]nsistimos, el estilema sería un diferencial que erosiona cualquier topología, un diferencial que no pertenece ni propiamente a la *tekhné*, ni a la lengua, ni al cuerpo (ibíd., 46).

El estilema de Ruiz, entonces, se acerca bastante a la idea de la producción de un múltiple anónimo que presentamos en el cine temprano, aquel que en los rasgos y gestos de Sánchez o Linder escandalizaba a los críticos de la época que seguían reclamando al cine una función discursiva, nacionalista e identitaria[177]. Este cine también era despreciado por no respetar la tradición de la "noble" y "severa" palabra humana[178] dando preponderancia al gesto y la carcajada. Ruiz, por su parte, cinco o seis décadas más tarde, utilizó nuevamente esta potencia de la ficción cinematográfica para erosionar una serie de estructuras narrativas y valores culturales que se habían instalado como axiomas, leyes y programas en el marco

[177] Así escribía el cronista Mont Calm, proponiendo una cinematografía nacional glorificadora de la patria: "¿por qué no intenta el cinematógrafo en Chile reproducir las escenas de nuestra propia existencia y los rasgos de nuestra identidad, preñada de hechos heroicos? (…) Así hasta ese invento aparentemente frívolo haría un poco de patria" (En *Zig-Zag* nº446, Santiago, 6 septiembre 1913. Citado en Iturriaga, *La masificación del cine,* 87).

[178] "[La juventud] ama con desenfreno el cinematógrafo que viene a ser algo así como amar las tarjetas postales o la colección de cajas de fósforos de cera (…). Impotentes para entender la palabra humana, noble y severa, prefieren el cinematógrafo, silencioso, donde los encontrones, las caídas y las volteretas de policiales y coches los hacen gozar hasta morir de risa" (*El Eco de la Liga de Damas Chilenas* 1912. Citado en Iturriaga, *La masificación del cine,* 89).

histórico de la lucha antagónica de la Guerra Fría[179], tanto desde las pretensiones imperiales de cine-Hollywood como de la épica nacional y continental del cine militante latinoamericano. La política del cine de Ruiz, su erosión del conflicto central y su resistencia a la agresión de los elementos culturales como asimilación y deformación se llevan acabo mediante la técnica de "la parodia, la parodia de la parodia" (Ruiz, Schopf, Lihn 1970, 27).

Para pensar con mayor profundidad la relevancia de esta idea de *parodia* y *comedia*, podemos poner en relación nuevamente a Ruiz con una matriz de lectura benjaminiana[180], pero esta vez con un Benjamin anterior a la teoría de la "politización del arte". Nos referimos al momento en que Benjamin elaboró su propia teoría del anonimato[181], en el marco de sus indagaciones sobre el barroco y la comedia clásica. Allí las esferas de la estética y la política aún no habían sido separadas en bandos antagónicos ni pesaba sobre el arte ningún programa de politización.

5.3.b. El barroco del cine

Existen varias lecturas que vinculan el cine de Ruiz con la estética del barroco, y uno de los conceptos clave para comprender este vínculo es el de *alegoría*. Este concepto, a primera vista, pondría a Ruiz en sintonía estética con algunos de sus contemporáneos latinoamericanos que elaboraron imágenes alegóricas sobre la destrucción histórica de los proyectos de izquierda por parte de las dictaduras militares en el Cono Sur. Sin embargo, como veremos, es necesario pensar una distancia del cine de Ruiz respecto del modo en que se ha comprendido la alegoría como forma de expresión barroca entre algunos de sus contemporáneos, debido a dos elementos relevantes: el primero es que, en el caso de los cineastas militantes, la alegoría es mayoritariamente una "alegoría nacional", mientras que, por el contrario, el barroco de Ruiz tiende a la corrosión de cualquier unidad o identidad; en segundo lugar, la idea de alegoría en el cine latinoamericano adquiere, tal como han señalado algunos autores que abordaremos a continuación, su carácter más específico después de las dictaduras, lo que instala el problema

[179] Nos referimos aquí tanto a las leyes provenientes de las formas narrativas de cierto cine hollywoodense como la teoría del "conflicto central", pero también a los programas de la politización del cine y su búsqueda de "funciones" y "finalidades" que abastecían la teleología del progreso y la filosofía de la victoria, así como las ya analizadas ideas de interior de la cultura oficial y la idea de una pureza exterior buena y exterior en las formas de vida de una "subcultura".

[180] Como sugiere Willy Thayer, Ruiz leía y citaba a Benjamin ya desde los años sesenta. Véase "Imagen estilema", 9.

[181] Agradezco al profesor Peter Fenves el haberme mostrado esta afinidad entre la teoría de la comedia de Walter Benjamin y cierta teoría del anonimato subyacente en ella.

del drama histórico y la melancolía como elementos centrales, cuestión que, en el caso de Ruiz, debe ser evaluada con mayor especificidad por cuanto su cine siempre conserva un tono de comedia y parodia[182]. Esto último exige pensar, en el caso de Ruiz, no solo su relación con la alegoría barroca en calidad de *facie hipocrática* de la historia, sino además la irrupción siempre impertinente de la comedia y su lenguaje corrosivo del *ethos* trágico latinoamericano.

Como ya anunciamos, la lectura sobre el *Trauerspiel* alemán de Benjamin ha sido una de las matrices teóricas principales a partir de la cual se han pensado el barroco de Ruiz y el concepto de "alegoría" en términos generales en el cine de América Latina. En un artículo de Valeria de los Ríos titulado "La pregunta sobre el barroco en el cine de Raúl Ruiz" (2015), esta autora señala:

> Idelber Avelar propone un resurgimiento de la estética barroca en contexto de dictadura y postdictadura. En *Alegorías de la derrota* afirma que las dictaduras funcionaron como un dispositivo del paso de estado al mercado. En la postdictadura, según Avelar, se produce una reaparición de la alegoría, que en la lectura de Walter Benjamin es la figura que caracteriza al periodo Barroco. La alegoría incorporaría las marcas de su tiempo de producción y ofrecería a la mirada la historia en tanto paisaje primordial petrificado, es decir, como una ruina. El duelo –con el que Avelar caracteriza el momento postdictatorial– estaría marcado por la figura a la vez barroca y alegórica del cadáver, que implica una paralización del tiempo. Muchas de estas figuras que Avelar propone para caracterizar el momento social y cultural de la postdictadura aparecen mucho antes del fin de la dictadura en la obra de Ruiz (De los Ríos 2015, 116).

Otra referencia filosófica a partir de la cual Valeria de los Ríos vincula el barroco de Ruiz con una matriz benjaminiana es la lectura de Christine Buci-Glucksmann. A pesar de una

[182] Es posible ver claramente el juego con la parodia y la comedia en Ruiz y su antimelancolía incluso en momentos críticos de la historia nacional y de su biografía personal. El ejemplo más claro es el filme *Diálogos de exiliados* de 1975, el primer filme de Ruiz en Francia luego de partir al exilio. Esta obra fue filmada en condiciones muy precarias y en primera instancia buscaba ser una película seria acerca de una organización política en el exilio; el resultado final fue todo lo contrario. Sergio Villalobos-Ruminott, en el capítulo "Fantasmagoría barroca" de su libro *Soberanías en suspenso. Imaginación y violencia en América Latina* (2013), comenta en detalle este filme y el modo en que Ruiz disuelve el tono sacrificial de la izquierda chilena en el exilio: "[S]ería con *Diálogos de exiliados* donde se radicaliza la ruptura con el cine militante y con la comunidad chilena exiliada en ese país, toda vez que esta película trata de manera irónica la problemática del exilio, restándole a sus protagonistas el tono sacrificial que los redimía en tan desesperada situación" (258-259). Más adelante Villalobos-Ruminott introduce una cita de Michel Goddard que profundiza la operación paródica de este filme: "[L]o que la película muestra como un tipo de crítica prospectiva del exilio, es la imposibilidad y absurdo de mantener las investiduras políticas del periodo de Allende en la situación del exilio, como también los fracasos de los intentos de formalizar alianzas entre la izquierda chilena y la francesa debido a la incompatibilidad de sus experiencia y modos de comportamiento y acción. Todo esto lo hace, sin embargo, en una escala micropolítica en la cual, como en las películas de Ruiz de periodo de Allende, es a través de una atención minuciosa a los detalles del habla, los gestos y los comportamientos que una política irónica emerge, precisamente al mostrar cómo las buenas intenciones políticas quedan varadas en el túrbido reino de la vida cotidiana en las condiciones del exilio" (Goddard "Escapando al realismo socialista" (2010). Citado en Villalobos Ruminott, *Soberanías en suspenso*, 259-260).

serie de reticencias que Valeria de los Ríos mantiene con la propuesta de la autora francesa[183], no puede dejar de referirse a su trabajo, pues ha sido quien ha propuesto con mayor énfasis el vínculo entre Ruiz y el barroco: "La imagen metonímica [de Ruiz] corresponde a planos de detalle (imagen cortada, fragmentada, petrificada) que Buci-Glucksmnann asimila a la mirada alegórica en Benjamin" (De los Ríos 2015, 119). Para Valeria de los Ríos, resulta de gran importancia historizar los rasgos barrocos del cine de Ruiz a partir del Golpe de Estado en Chile de 1973 y su posterior exilio en 1974. En este punto, De los Ríos acude explícitamente al estudio de Benjamin sobre el drama barroco para caracterizar este cambio en la conciencia histórica hacia las figuras del fragmento y de la ruina en el cine ruiziano. Ella señala que: "En *El origen del 'Trauerspiel' alemán,* Walter Benjamin relacionó el Barroco con su uso de la alegoría, en la que la historia aparece como fragmento y como ruina" (Ibíd., 121). La autora se

[183] Desde las primeras páginas de su artículo "La pregunta sobre el barroco en el cine de Raúl Ruiz", Valeria de los Ríos prefiere pensar el barroco a partir de su referencia a *Alegorías de la derrota* de Idelber Avelar en lugar de remitir al trabajo de Christine Buci-Glucksmann, quien a partir de su texto titulado "El ojo barroco de la cámara", en palabras de Valeria de los Ríos, "marcó la lectura de la obra de Ruiz principalmente en Francia" (116). Valeria de los Ríos señala una serie de argumentos a partir de los cuales toma distancia de Buci-Glucksman. En primer lugar, este último sería un texto que "puede ser acusado de etnocentrismo" (116), ya que no considera el trabajo de Ruiz antes de su llegada a Francia y, principalmente, "porque su concepción de lo latinoamericano es, hasta cierto punto, estereotipada" (116). De modo más específico, señala Valeria de los Ríos: "[C]uando se refiere a la 'oralidad' en el cine de Ruiz, señala que se debe en parte a las 'culturas latinoamericanas' en las que 'el relato es transmitido y retransmitido'. Por cierto, hay un componente oral en las culturas tradicionales latinoamericanas, como en cualquier cultura tradicional pero esto no es privativo de Latinoamérica" (116), a lo que añade: "La teorización de Buci-Gluckmann vincula los procedimientos de Ruiz con autores canónicos del Barroco español, como Calderón y Quevedo, pero no hay referencia a autores del Barroco americano.(…) No hay referencias al trabajo de Severo Sarduy, quien, radicado en Francia, escribió ensayos sobre el Barroco, ni a un fenómeno literario, ampliamente conocido en el mundo, como el *boom* latinoamericano" (116). Respecto del campo mismo del cine, insiste Valeria de lo Ríos: "Tampoco hay alusiones al cine de otros países del continente, aunque sí hay referencias a Welles, Von Stroheim, Godard, Buñuel, Antonioni o Pasolini y se menciona solo a un autor de la periferia europea: Manuel de Oliveira" (116). Aunque los comentarios críticos de Valeria de los Ríos hacia el trabajo de Buci-Glucksmann pueden ser ciertos respecto de lo estereotipado y lo limitado de sus referencias sobre América Latina, sin embargo, su crítica no se dirige a las implicaciones filosóficas de la relación del cine de Ruiz con el barroco, puesto que lo que subyace a su reticencia es la exigencia de referir a un "canon" de lo latinoamericano y a sus autores. Cuestión que no deja, a su vez, de ser cuestionable por defender una idea de "diferencia" construida también desde un punto de vista hegemónico-criollo. Podemos contrastar con esta postura la crítica de Willy Thayer a Buci-Glucksmann que va dirigida a su comprensión misma de la noción de barroco respecto del cine de Ruiz y la complejidad de sus implicancias teóricas. En el caso de Thayer, no plantea reparos de orden identitario en la medida en que para Ruiz el identitarismo es un problema irrelevante en su cinematografía, sino que apunta a que la lectura de Buci-Glucksmann sobre el barroco de Ruiz es teologizante y totalizante. Como ha mostrado Thayer, para Buci-Glucksmann, "[e]l ojo de Ruiz es el ojo de Dios de Leibniz" (Sabrovsky 2003, 31). Luego, señala Thayer, la autora se refiere a "una conocida imagen leibniziana de la ciudad (G. Leibniz, *Monadología*, #57), según la cual "'tú puedes tomar un plano y otro, y es la misma ciudad y no es la misma, porque hay un pluriperspectivismo y el ojo de Dios es el único que puede combinar todas las visiones de todas las ciudades que tú puedes ver cuando entras en la ciudad ve todo desde todos los puntos de vista posibles'" (Buci-Glucksmann, *El ojo barroco de la cámara*, 31, citado en Thayer, 122). Y más adelante insiste la autora francesa: "[P]ara Ruiz el cine es el lugar del omnividente, para hablar, como los barrocos de la omnivisión. Para ver todo, de todas las maneras, de cierta forma hay que no ver nada, y no ver nada es ver todo, saber que ver es no ver. Ése es el principio del cine y de la poética de Raúl" (Buci-Gluksmann, *El ojo barroco de la cámara*, 31, citado en Thayer, 122.). A partir de estos fragmentos Thayer busca demostrar el modo en que el barroco de Ruiz, en la lectura de Buci-Glucksmann, se vuelve totalizante y teológico-representacional. Véase, Willy Thayer, "imagen Ruiz", en *Instantes y azares. Escrituras nietzscheanas*, Nº 19-20 (2017): 113-127.

refiere al siguiente pasaje de Benjamin:

> Si con el *Trauerspiel* la historia entra en escena, esto lo hace en tanto que escritura. La naturaleza lleva 'historia' escrita en el rostro con los caracteres de la caducidad. La fisonomía alegórica de la historia-naturaleza que escenifica el *Trauerspiel* está presente en tanto que ruina. Pero con ésta, la historia se redujo sensiblemente a escenario. Y así configurada, la historia no se plasma ciertamente como proceso de una vida eterna, más bien como decadencia incontenible. La alegoría se reconoce en ello mucho más allá de la belleza. Las alegorías son en el reino de los pensamientos lo que las ruinas en el reino de las cosas. De ahí el culto barroco a la ruina (Benjamin 2006, 396)[184].

Recurriendo a este pasaje, la autora busca poner énfasis en el cambio de conciencia histórica en el barroco que estudia Benjamin. El barroco, en su lectura, adquiere su forma histórica específica en la alegoría entendida como ruina y fragmento, y esta forma alegórica "desafía la noción del tiempo como eternidad e incluso como linealidad" (De los Ríos 2015, 122), a lo que agrega enseguida: "Para Benjamin, el Barroco está marcado fuertemente por los cambios religiosos producto de la Contrarreforma, de ahí quizás también que para Ruiz –estudiante de Teología– el ejemplo del Barroco es un antecedente y una fuente de inspiración para hablar de una temporalidad fragmentada, quebrada por el Golpe de Estado y por el exilio" (ibíd.). La obra de arte, entonces, devendría un objeto inacabado que sintoniza con la interrupción de la historia, y en términos más específicos el cine "se convierte en una ruina cuyo objetivo no es dar todas las respuestas, sino funcionar como un laberinto, donde el espectador puede y debe extraviarse" (ibíd., 123). De este modo, la poética del cine de Ruiz y la lectura barroca de Benjamin se vinculan del siguiente modo para Valeria de los Ríos:

> [C]obra especial sentido la poética ruiziana en la que cada plano es una película, y si tenemos 250 planos en un film, tendremos en definitiva 250 películas. En esta propuesta estética de Ruiz –que aboga por la fuerza centrípeta del plano– lo que está ocurriendo es una espacialización del tiempo, del tiempo en su forma más radical, detenido y en decadencia, que Benjamin describiría con la figura arquitectónica de la ruina (ibíd., 124).

De esta manera, como ya señalamos, para esta autora la lectura barroca de la obra de Ruiz no puede ser una cuestión meramente estilística, sino que responde a un vínculo con el contexto histórico del que emerge su obra, contexto que estaría delimitado fundamentarme por el Golpe de Estado chileno y la experiencia de Ruiz en el exilio.

La historización de la emergencia del barroco en el cine latinoamericano como

[184] Citado en Valeria de los Ríos, "La pregunta sobre el barroco en el cine de Raúl Ruiz", 121-22.

respuesta a la violencia de los golpes de Estado no es una lectura poco común en los estudios de cine actuales. El autor brasileño Ismail Xavier también ha puesto atención en la emergencia del concepto de *alegoría* en el cine latinoamericano, particularmente en el cine de Brasil, vinculándolo con la dictadura. Este autor rastrea este concepto a partir de comienzo de los sesenta, cuando los autores (en su caso brasileños) "estaba[n] convencido[s] de su condición de portavoz de la comunidad imaginada (nación), supuestamente más cohesionada de lo que la realidad pondría de manifiesto" (Xavier 2016, 151). El recurso a la alegoría se consolidó durante la segunda mitad de los años sesenta "[a]rticulado con la conciencia de la crisis –del país, del lenguaje capaz de 'decirlo', del cine capaz de ser político–" (ibíd., 153). Xavier también señala con precaución que "[e]ste no puede ser reducido a un programa inmediato de denuncia programada y velada del régimen autoritario, pues comprende una gama variada de efectos de sentido conforme a la postura estética del cineasta, su forma de organizar el espacio y el tiempo, su relación específica con el espectador" (ibíd., 154). En este sentido, el cine alegórico nacional tiene un recorrido anterior a la dictadura de 1964, sin embargo, la emergencia del golpe de Estado y la subsecuente transformación de la conciencia histórica de los autores se consolida y radicaliza los rasgos de esta figura barroca. En primer lugar:

> En los años sesenta, el orden del tiempo se pensó –primero– como garantía de la Revolución. La alegoría presenta una textura de imagen y de sonido discontinua; pero piensa la *historia como teleología*, asume el tiempo como movimiento dotado de razón y sentido, supone el avance hacia un *telos*. Me refiero a *Deus e o Diabo* [del brasileño Glauber Rocha], film en el que el *telos* es la salvación y tender a un mundo mejor es la vocación de la humanidad. El futuro –la Revolución– es el elemento que organiza y da sentido al proceso vivido. Su esquema de la historia afirma la esperanza, buscando una representación de la conciencia popular compatible con ella. El horizonte del discurso es lo universal –la vocación del hombre para la libertad–; pero el campo de acción en que se manifiesta esta historia que cumple etapas en pos de un objetivo es la experiencia nacional (ibíd., 156-157).

En segundo lugar, el autor se refiere a la transformación de las alegorías posterior al golpe de Estado en Brasil:

> Esa teleología de la historia figurada en el film de Glauber es correlativa a una constelación de grandes esperanzas ligadas al clima anterior a 1964 [año del golpe en Brasil] y, por eso mismo, no aparece en las obras de fines de la década. A partir de películas [posteriores al golpe] como *Terra em Transe* y *O Bandido da Luz Vermelha* [de los autores brasileños Glauber Rocha y Rogério Sganzerla respectivamente], las alegorías se hicieron expresiones encadenadas o de la crisis de la teleología de la historia o de su negación más radical, marcando un corte frente a representaciones anteriores de la historia, pasaje que encontró su término en las expresiones apocalípticas

> provenientes de la nueva generación que rompió con el *Cinema Novo* a fines de la década (…). Al descartar la forma programática del nacionalismo cinemanovista, la nueva estética de la violencia instala el desconcierto y obliga a repensar toda la experiencia (ibíd., 157-158).

Si bien este tipo de lecturas barrocas del cine de otros autores latinoamericanos de aquel periodo marcados por los golpes de Estado pueden resultar legítimas, por otro lado, y como ya hemos anunciado, desde nuestra perspectiva es necesario también pensar el cine Ruiz de un modo más específico con respecto a las referencias barrocas de sus contemporáneos. Por lo tanto, por un lado, debemos prestar atención al hecho de que el cine de Ruiz no resulta sumido en la melancolía ni previa ni posterior del Golpe de Estado chileno y, por otro, su forma alegórica tampoco refiere al gran relato de la tragedia nacional. En este punto, es necesario complejizar la lectura del barroco de Ruiz, sumando también una reflexión sobre el problema de la comedia. Esto nos permitirá dos cuestiones importantes: la primera, presentar la relación intrínseca entre drama barroco y la comedia en Benjamin, a partir de lo cual analizaremos de modo más específico la obra temprana de Ruiz a distancia de la lectura melancólica que impera sobre el resto de sus contemporáneos; esto nos permitirá llegar al segundo problema que nos interesa, a saber, la exposición de algunas relaciones relevantes entre el cine de Ruiz, la teoría de la comedia de Benjamin y la idea de la política del anonimato.

5.3.c. Barroco, comedia y política del anonimato

Una de las tareas centrales que se plantea Benjamin en su texto sobre el *Trauerspiel* (2006), es distinguir el drama barroco de la tragedia clásica. La necesidad de determinar la especificidad estética e histórica de este género requirió que Benjamin demostrara el modo en que las investigaciones sobre el *Trauerspiel* habían sido frenadas por los "prejuicios de la clasificación estilística y el enjuiciamiento estético" (Benjamin 2006, 260), provenientes de la lectura de Aristóteles por parte de los investigadores alemanes; es decir, el drama barroco había sido enjuiciado como una extensión menor de las formas elevadas de la tragedia clásica. En palabras de Benjamin: "El descubrimiento del Barroco literario se ha producido tan tardíamente y bajo unos auspicios tan equívocos porque a una periodización demasiado cómoda le encanta extraer de los tratados de tiempos pasados sus características y datos" (ibíd.). A lo que agrega más adelante:

> Ya se ha señalado hasta qué punto las definiciones aristotélicas se opusieron con efecto paralizante al ejercicio de la reflexión sobre el valor de los dramas. Más lo que aquí se ha de resaltar es el hecho de que con el término que lo define como 'tragedia del Renacimiento' se está sobrevalorando la influencia de la doctrina aristotélica sobre el Barroco.
>
> En efecto, la historia del drama alemán moderno no conoce ningún otro período en el que los temas de los trágicos antiguos hayan sido menos influyentes. Basta con eso para desmentir la presunta hegemonía de Aristóteles (ibíd., 262).

Las distancias principales entre la tragedia clásica y el drama barroco han sido presentadas de manera clara y esquemática por Burkhardt Lindner en su trabajo sobre la alegoría en el libro *Conceptos de Walter Benjamin*:

> Comprender la yuxtaposición lingüística de ambos conceptos [tragedia y *Trauerspiel*], en todo caso, no como un uso lingüístico oscilante, sino como indicio de una separación radical de ambos géneros, que impone la subordinación del mito a la tragedia, y de la historia como "historia natural". Al héroe antiguo, quien se revela contra la ambigüedad mítica en la caída, en el sacrificio, se opone a la criatura, que se sume en el estado de la creación desolada. Y mientras la estructura agonal de la tragedia antigua representa al mismo tiempo una "consumación decisiva del cosmos" (I/1, 298) [DB, 158], la escena o teatro del mundo del *Tauerpiel* representa "un espacio interior del sentimiento sin ningún vínculo con el cosmos" (I/1, 298) [DB, 158]. Es el espacio de la melancolía (Lindner 2014, 27).

Esta distinción se vuelve más específica en la diferencia que Benjamin establece entre lo trágico y lo luctuoso, cuestión que, en definitiva, pone al *Trauerspiel* del lado de la melancolía. Así, insiste Burkhard Lindner:

> Benjamin llega a esta contraposición [entre tragedia clásica y *Trauerspiel*] en la medida en que separa estrictamente lo trágico y lo luctuoso. No el duelo sino, de acuerdo con Aristóteles, *eleos* y *phobos* –cuya ejemplaridad en el Barroco Benjamin presenta como un malentendido único– son los correlatos de una conmoción trágica colectiva. El *Trauerspiel*, por el contrario, es una representación melancólica. Una ejecución en la "que el duelo encuentra satisfacción: un espectáculo ante quienes guardan duelo" (I/1, 298) [DB. 157]. Las peripecias determinan solo aparentemente su curso; más bien obedecen a las cambiantes situaciones afectivas de una invariable ostentación del luto, de la melancolía (ibíd.).

Esto último, también explica, al menos en parte, la pertinencia de la alegoría como forma de expresión estética específica del barroco. Las características estéticas de lo alegórico, como señala el mismo Lindner, se refieren a "la destrucción de la bella apariencia" (ibíd., 18) y a una "forma de expresión melancólica" (ibídem). La alegoría aparece completamente vinculada a las problemáticas de una época histórica. La situación teológica de la época está

determinada por dos factores que Lindner explicita: "[P]or el nuevo concepto de la soberanía principesca (I/1, 245) [DB, 100] y por la 'caída de toda escatología' " (ibíd., 25). En el primer caso, "se produce el ideal de paz de una Edad de Oro absolutista que a cada momento restaura el orden estatal en un estado de excepción (I/1, 253)", en el segundo caso, "se produce la 'inmanencia' radical y la forzada terrenalidad del barroco" (ibíd.). En este sentido, es que a Benjamin no le interesa la alegoría simplemente como un "tema convencional de la teoría del arte y la literatura", sino como aquello que "reconstruye constelaciones en las cuales dichos conceptos aparecen con otros y con ello gana especificidad histórica" (ibíd., 19). En definitiva: "En la alegoría como forma de expresión estética se consuma –y este es el descubrimiento de Benjamin– la reanimación enmascaradora y fragmentadora de la experiencia melancólica en una historia del mundo sumergida en una rigidez cadavérica. Su característica no es la pragmática retórica de lo simbólico, sino la acumulación de obsesivas posiciones de sentido" (ibíd., 19-20).

A partir de esta exposición más detallada de la alegoría –que explicita las condiciones históricas y la expresión melancólica que le son específicas– resulta clara también la asociación de los autores cinematográficos latinoamericanos con esta forma expresiva del barroco, particularmente en aquellos autores que atravesaron la experiencia de la dictadura y el estado de excepción, así como el derrumbe de un proyecto emancipatorio y la ruptura de una forma de comprensión lineal de la historia que los guiaba hacia cierta idea de redención revolucionaria. Sin embargo, como ya hemos anunciado, Ruiz no puede ser subsumido en aquella valoración general que se ha realizado por parte de los estudios de cine actuales en América Latina (es decir, el sentimiento exclusivamente melancólico de las alegorías nacionales posteriores a los golpes de Estado). Es aquí donde queremos introducir una variación en la lectura sobre el cine de Ruiz, ya que su relación con el barroco pasa también por la expresión estética de la "parodia". Por lo cual, sin dejar de lado la matriz benjaminiana que ha sido central en la comprensión del barroco ruiziano, es necesario complejizar su lectura desde el problema de la teoría de la comedia.

La autora Adriana Bontea, en su trabajo sobre la comedia en Benjamin titulado "A Project in Its Context: Walter Benjamin on Comedy" (2006), también ha profundizado en la necesidad que tuvo Benjamin de distinguir el drama barroco de la tragedia clásica tal y como lo hizo Lindner, pero a diferencia de este último Bontea introduce un problema que Lindner no considera: el rol de la teoría de la comedia que aporta un nivel de especificidad histórica mayor al *Trauerspiel*, en el cual opera el elemento cómico dentro del drama mismo. Esto resulta imposible en el caso de la tragedia. Citamos en extenso a la autora:

> One of the most common features of the *Trauerspiel* consists in presenting sovereigns accompanied by their councillors. These characters are the intrigants of the plays; with them comic elements enter the drama. While one represents sadness, the other, always near the despot, present derision toward human vanity. Their ill-council, while fooling the prince and sealing his damnation, gives them pleasure and makes them laugh at the credulity of master. Benjamin invests this dramatic construction with a theological content. If the melancholy of the prince is so close to the joy [of] the intrigant, it is because both phenomena reveal in the distance the kingdom of Satan. This significant correlation, associating deep melancholy with the relation between the prince and his demonic jester, is a major theme of the theatre of the era, including Calderon´s and Shakespeare´s. This linkage resides at the very heart of the law of the genre. Baroque theatre reveals its historical identity when it shows comedy developing within drama. Here Benjamin touches the clearest foundations governing the status of Baroque theatre. Under no circumstances could comedy emerge in the realm of tragedy, and it is separation that accounts for the opposition of classical drama to the Baroque forms that were to be further developed by Romanticism (Bontea 2006, 1055).

Vale la pena citar lo que señala el propio Benjamin al respecto en su estudio sobre el *Trauerspiel*:

> [L]a figura del consejero maquinador no se mueve con plena libertad en el drama docto, como sí en aquellas piezas populares, en las cuales se encuentra en su elemento en calidad de figura cómica. (…) De este modo, con el intrigante se incorpora la comicidad al *Trauerspiel*, que no será en éste, sin embargo, episódica. La comicidad –o, mejor dicho: la pura broma– es la cara oculta obligada del luto, que se hace notar de vez en cuando como el forro de un vestido en sus bordes, o en su revés. En consecuencia, su representante es inseparable del luto (Benjamin 2006, 336-337).

La investigación de Benjamin sobre la comedia clásica francesa es una indagación que corre paralela al estudio sobre el *Trauerspiel.* Así señala Bontea sobre el problema de la comedia desarrollado fundamentalmente en el ensayo de Benjamin titulado "Destino y carácter": "The investigation of classical French comedy was directed, as much as was the study of German Baroque drama, towards the justification of an aesthetic categorization, historically grounded within a philosophical tradition that Benjamin enlarged to accommodate works of art" (Bontea 2006, 1055). De este modo, el estudio sobre la comedia se presenta como una pieza complementaria a la investigación sobre el drama barroco en la medida en que "was probably also intended to reconsider the notion of classicism in a manner paralleling Benjamin's reflection on the tensions characterizing the Baroque age. (…) We may see in the proposal to treat Molière's dramaturgy in the context of the drama of mask the deployment of a tool equal to allegory" (ibíd.). Para volver por un segundo a nuestra lectura del cine de Raúl Ruiz diremos que si hemos de considerar a Ruiz desde una matriz benjaminiana (autor que por lo demás, como ha señalado Thayer, Ruiz leía ya desde la década del sesenta) *debemos hacerlo*

justo en este punto de encuentro entre el barroco y la comedia, y de ninguna forma desde la distancia entre politización y estetización planteada en el ensayo tardío sobre "La obra de arte". Esta última división (politización/ estetización) no permite considerar la complejidad del cine de Ruiz, pero tampoco lo permite una lectura simplemente melancólica del barroco por sí sola, sin considerar el problema de la comedia. Es por esto que resulta indispensable introducir una teoría de la comedia que sea capaz de proveer las herramientas conceptuales más adecuadas para comprender las operaciones estéticas de la poética ruiziana del cine (veremos algunos párrafos más adelante el modo en que las cuestiones que estamos presentando sobre las teorías tempranas de Benjamin se vinculan tanto con el cine de Ruiz como con nuestra idea de una política del anonimato del cine).

Entonces, la pieza clave que nos presenta Bontea es el breve pero complejo texto de Benjamin mencionado más arriba, titulado "Destino y carácter". En la sección dedicada a este último trabajo en el texto de Bontea, la autora comienza señalando que cuando se instala la tragedia en conexión con el tiempo histórico, esta se presenta como una lucha del individuo (el héroe trágico) por liberarse del pasado demoniaco que ha heredado de su mitología y de un *destino* que ha sido establecido por la profecía y la culpa. La tragedia y el concepto de *destino* derivado de ella señalan una etapa anterior al nacimiento de la ley. La ley pretende superar esta etapa mítica de la cual, sin embargo, nunca se pudo desligar por completo. Así señala Benjamin en "Destino y carácter":

> Pues el derecho eleva las leyes del destino (la desdicha y la culpa) a medidas ya de la persona; es desde luego falso suponer que tan sólo la culpa se encuentra en el contexto del derecho, pudiéndose mostrar sin duda alguna que todo tipo de inculpación jurídica no es en realidad sino desdicha. Bien equívocamente, debido a su indebida confusión con lo que es el reino de la justicia, el orden del derecho (que tan solo es un resto demoníaco de existencia de los seres humanos, en el que las normas jurídicas determinaban no sólo las relaciones entre ellos, sino también sus relaciones con los dioses) se ha mantenido más allá del tiempo que abrió la victoria sobre dichos demonios (Benjamin 2010, 178).

Entonces, la relevancia histórica del derecho recién nacido descansaría en la capacidad de liberar al héroe de su culpa natural, pero como muestra Benjamin esa tarea nunca se logró completamente, y como insiste Bontea:

> When Benjamin calls the death of tragic hero an ironic death he refers to the fact that his sacrifice doesn't institute a new order, as it has been so often claimed. The death of the hero reveals the hidden face of the law and the demonic forces it wished to silence. In the context of tragedy, this remnant appears as destiny. It is this understanding of the

> law that ties up the tongue of the hero. He is mute, for the language capable of breaking the circle of destiny that tightens up around him in his last moments is still to come (Bontea 2006, 1048).

Aquí se revela la relevancia del concepto de *destino* que, según Benjamin: "[S]e muestra cuando observamos una vida como algo condenado, en el fondo como algo que primero fue ya condenado y, a continuación, se hizo culpable. Goethe resume ambas fases en las palabras siguientes: 'Hacéis que los pobres devengan culpables'. El derecho no condena por tanto al castigo, sino a la culpa. Y el destino es con ello el plexo de culpa de todo lo vivo" (Benjamin 2010, 179) [185]. De este modo, la interpretación benjaminiana de la tragedia, tal como argumenta Bontea, fue guiada por la necesidad de liberar el concepto de *destino* de su asociación con la esfera religiosa y la culpa: "[O]n the evidence that there is no correlative concept for destiny within the moral sphere embodied by justice, as there is for guilt, namely innocence" (Bontea 2006, 1048). En el reino de la tragedia, el vínculo entre destino y culpa, como plexo de todo lo vivo, se presenta como estado natural del hombre, lo cual no deja espacio para la inocencia y la dicha. Tal como señala Benjamin:

> En lo que hace al concepto de destino, dicho error [el de vincular el destino a un contexto religioso] sin duda está causado por su conexión con el concepto de culpa. Así, por nombrar el caso típico, el destino desdichado suele considerarse la respuesta de Dios o los dioses frente a la culpa religiosa. Pero también nos debería hacer reflexionar el hecho de que ahí nos falta la relación correspondiente del concepto de destino con el concepto que la moral añade al concepto de culpa: a saber, el concepto de inocencia. En la configuración clásica griega de lo que es la idea de destino, la dicha que se concede a una persona nunca se entiende como confirmación de la inocencia de su vida, sino en calidad de tentación para la mayor culpa, que es la *hybris* (Benjamin 2010, 177-178).

De tal manera que no existe posibilidad alguna de vincular el *destino* con la dicha y la inocencia. En este sentido, Benjamin introduce el segundo concepto que da título a su ensayo, a saber, el *carácter*, elemento clave para el análisis de la comedia. El carácter, de modo similar a la noción de destino en el caso de la tragedia, había sido subsumido por la esfera ética. En este sentido, el carácter se asumió como un modo de ser a partir del cual se determinaba un

[185] Respecto de estas ideas plateadas por Benjamin, podemos añadir que en el caso de cine militante latinoamericano no son pocos los filmes en los que el héroe es condenado de antemano a un destino trágico, solo por nombrar algunos de los casos más conocidos podemos señalar *Los hijos de fierro* (1972) de Getino y Solanas, *Lucía* (1968) de Humberto Solás y *Nazareno Cruz y el lobo* (1968) de Leonardo Fabio. En esta lista también podríamos añadir la figura de Sergio en el filme *Memorias de subdesarrollo* analizado más arriba y el *Chacal de Nahueltoro* de Miguel Littín, cinta esta última sobre la cual profundizaremos más adelante y a la que Raúl Ruiz se refiere críticamente.

tipo de destino, como si en los rasgos del *carácter* se pudiera leer el *destino* del héroe. Benjamin busca romper esta serie causal, es decir, separar tanto el carácter del destino, como el destino, a su vez, de la culpa, la moral y la religión.

El autor alemán corta el enlace entre carácter y destino demostrando que no tienen relación con la esfera ética y la religión a las que han sido históricamente vinculados y, por lo tanto, no existe nada ético o moral en el carácter de un individuo que pueda determinar su destino. Solo aquella asociación errónea de estos conceptos (con la moral, la ética y la religión) puede producir el efecto de continuidad entre el destino y carácter. Así, escribe Benjamin: "La fundamentación del concepto de carácter tendrá sin duda también que referirse con respecto a una esfera natural y bien poco va a tener que ver con la esfera de la moral y la ética, como el destino con la religión. De otra parte, el concepto de carácter tendrá que desprenderse de los rasgos que lo conectan tan erróneamente con el concepto de destino" (ibíd., 180).

El lugar donde esta autonomía del carácter respecto de la ética se muestra con mayor claridad es en la comedia, específicamente Benjamin se refiere a las de Molière. El propósito de este proyecto sobre la comedia –que como señalamos antes fue paralelo y complementario al del *Trauerspiel*– es el siguiente en palabras de Bontea: "This might well have been the purpose of a Project on classical French comedy: to develop, as exemplified by the genre, the notion of character as the proper site of the natural innocence of man and to assess its weight on a scale that already places on its other pan the concept of fate, proper to tragedy" (Bontea 2006, 1050). Al interior de este género, el carácter no puede ser medido desde una "inteligencia secundaria que ha creído tener la esencia moral propia del carácter" (Benjamin 2010,180) para "distinguir así sus cualidades buenas de las malas" (ibíd.). A lo que agrega más adelante Benjamin: "Dónde está la verdadera esfera que corresponde a esas designaciones de unas cualidades pseudomorales lo enseña justamente la comedia" (ibíd., 181), de este modo:

> [E]n el escenario de la comedia, sus acciones [las del héroe] sólo adquieren el interés que cae sobre ellas con la luz del carácter, y, en los casos clásicos, éste es objeto no de una condena moral, sino de una hilaridad más elevada. En efecto, las acciones del héroe cómico afectan a su público, pero nunca en sí mismas, es decir, nunca moralmente; y tan sólo interesan en la misma medida en que devuelven la luz del carácter (ibídem).

En el marco de la ley que, como vimos en el caso del destino, conserva una relación no superada con un origen mítico, la determinación de la inocencia no refiere a la naturaleza humana, sino a la naturaleza del gobierno y su capacidad de producir buenas legislaciones[186].

[186] Véase Bontea, "A Project in its Context: Walter Benjamin on Comedy", 1051.

La relevancia de la comedia radica, para Benjamin, justamente en proponer una visión de la inocencia que ninguna ley pueda cuestionar, reconocer o refutar[187]. Por el contrario, señala Benjamin, "[l]a visión del carácter es liberadora en todas y cada una de sus formas" (Benjamin 2010, 182), pues "el carácter del personaje cómico no es el espantajo de los deterministas, sino la luminaria a cuya luz se ve precisamente la libertad de sus actos" (ibíd.). Así, bajo esta nueva noción de libertad vinculada al carácter, se contrapone la "visión de la inocencia natural propia del ser humano" (ibídem) al "dogma que prescribe la culpa natural de toda vida humana" (ibídem). A lo que agrega más adelante: "Por lo tanto, el rasgo del carácter no es el nudo de la red. Es el sol del individuo en el cielo incoloro (anónimo) del hombre, que arroja la sombra propia de la acción cómica, haciéndola visible de este modo. (Ello sitúa en su auténtico contexto la honda frase de Cohen de que toda acción trágica, por elevada que vaya, calzando sus coturnos, arroja una sombra cómica tras sí)" (ibídem).

A partir de este punto, podemos retomar nuestra indagación sobre la política del anonimato en el cine y desplegar asociaciones más directas entre lo que acabamos de exponer respecto de las teorías tempranas de Benjamin sobre el barroco y la comedia y la poética del cine de Raúl Ruiz en el marco de los debates sobre la política del cine de los años sesenta y setenta. En primer lugar, hay que distinguir la forma alegórica de Ruiz respecto de las alegorías nacionales del cine militante. A diferencia de las grandes alegorías de lo nacional o del pueblo –que van desde el cine Leonardo Favio, pasando por la comunidad indígena de Jorge Sanjinés, hasta el brasileño Glauber Rocha, en las cuales el relato se afirma sobre un sujeto representante de lo nacional–, la alegoría de Ruiz se enfoca en el detalle (esto involucra una política microscópica de los objetos, los gestos y el lenguaje) y la potencia deformante del cine.

En este sentido, tal como señala Sergio Villalobos-Ruminott, la dimensión alegórica de Ruiz se constituye a partir de lo que llama un *habitus material*: "Su forma de posar la cámara, de contrastar las secuencias, de interrumpir las narrativas con tomas panorámicas y descentradas, la aparente autonomía del relato con respecto a los planos acústicos y visuales, y la innegable multiplicidad de dichos planos como capturas independientes y alegóricas de una totalidad imposible" (Villalobos-Ruminott 2013, 252). Estas operaciones fueron ejecutadas desde el cine más temprano de Ruiz, allí "es donde habría que buscar la posible relación entre películas tales como *Tres tristes tigres* (1968), *Diálogos de exiliados* (1974), *La hipótesis del cuadro robado* (1979), *El techo de la ballena* (1982), *Las tres coronas de marinero* (1983) o, incluso, *Cofralandes* (2002), *Días de campo* (2004)" (ibíd.). Sin embargo, esta búsqueda no

[187] Véase Bontea, "A Project in its Context: Walter Benjamin on Comedy", 1051

puede ser comprendida al modo de una teoría acabada y general de su cine, sino más bien, como el delineamiento de "una traza, la huella de una cierta insistencia en la condición experiencial y experimental de la dirección, sin subordinarla a los mandatos comerciales de las producciones contemporáneas ni al compromiso con la verdad histórica como condición de un cine politizado" (ibídem). En una entrevista publicada en la revista de cine *Primer Plano* en el año 1972, Ruiz respondía a una pregunta sobre la relación entre su cine y la "realidad" desechando los mandatos representacionales que imperaban en aquella época en pos de la figura barroca del cine como espejo deformante: "[Y]o no creo en el mito del espejo perfecto, mito en el cual creen tantos cineastas y especialmente cineastas chilenos. Por lo demás, el espejo nos da la cara de la realidad, pero invertida (…). Por lo tanto, uso el cine como espejo, con lo cual obtengo una cara invertida de la realidad, y uso también al cine como espejo deformante" (Ruiz 2012, 40). Lo que emerge de esa distorsión es un tipo particular de imagen alegórica del mundo material que no se acopla a ningún tipo de relato central o diégesis narrativa, sino que compone su propia dramaturgia de objetos: "Esto es lo que crea una dramaturgia de los objetos que, en la vida social, tienden a crear pequeñas situaciones, casi microscópicas, que se van asociando entre sí y crean una especie de organismo. Pero este organismo no se crea con las relaciones normales de los objetos, sino con las anormales" (ibíd.). En este sentido, hay una sobrevivencia de la política del anonimato en este pacto de Ruiz con lo insignificante. Cuando nosotros en el capítulo cuatro presentamos los rasgos específicos de la política del anonimato, hablamos en un exceso *de* imágenes y un exceso *en* las imágenes. El exceso *de* imágenes corresponde a una dimensión material del cine temprano que, dada su proliferación reproductiva, permitió que en los márgenes de las ciudades latinoamericanas se abrieran dos o tres salas de proyección en cada calle, lo cual volvió la tarea de control sobre estos espacios un trabajo imposible para la lógica policial estatal. Pero a esta dimensión técnico-reproductiva de la nueva tecnología, se sumaba un exceso anárquico *en* las propias imágenes, que desbordaba o diseminaba el sentido unitario de las representaciones jerárquicas del período. Esta an-árquia o exceso de sentido dependía a su vez de que el cine produjera imágenes donde lo minúsculo y lo portentoso, lo digno y lo indigno de ser visible se mostrara sin jerarquías, permitiendo el surgimiento de una serie de "figuras excedentarias" que antes permanecían fuera de los límites de lo definido hegemónicamente como visible de los visible. Ahí señalamos que, si el cine había sido una tecnología revolucionaria, lo era justamente por este pacto con lo insignificante que permitía la visibilidad de aquellas figuras excedentarias y anónimas. En el caso del barroco ruiziano, que define su relación con la alegoría a partir de "las pequeñas situaciones, casi microscópicas" del mundo material, asistimos a una

tematización de esta potencia del cine temprano que describimos en el capítulo cuatro como una condición específica de la política del anonimato. Así, señala Ruiz: "[E]s una propiedad natural del cine, propiedad que uno tiende a desarrollar en estructuras dramáticas que acentúan la capacidad deformadora que naturalmente tiene la fotografía. De ahí que yo antes de filmar haga, ahora en forma consciente, lo que siempre he hecho inconscientemente" (Ruiz 2012, 40), es decir, establecer un pacto con lo insignificante del mundo a partir de la potencia deformante del cine. Esta rebelión de los elementos contra la unidad del sentido es también constitutiva de la alegoresis en la lectura de Benjamin del barroco: "Para cada ocurrencia, [señala Benjamin] el instante de la expresión coincide con una verdadera erupción de imágenes, como efecto secundario de la cual la multitud de metáforas se dispersa caóticamente" (Benjamin 2006, 391), y más adelante: "Esta circunstancia lleva a las antinomias de lo alegórico, cuyo tratamiento dialéctico no se puede eludir si es que se desea conjurar la imagen del *Trauerspiel.* Cada personaje, cada cosa y cada situación puede significar cualquier otra" " (ibíd., 393).

Algo similar ocurre con aquel lenguaje no verbal de los gestos corporales que Ruiz llama *estilemas* y cuya formalización en el cine, como ya expusimos arriba, se asocia con la idea de una "cultura de la resistencia"[188]. A partir de esto, también comentamos antes la manera en que Ruiz, mediante las ideas de la "cultura de la resistencia" y el *estilema*, tomó distancia del cine militante como aquel realizado por Littín en el filme *El Chacal de Nahueltoro*. El personaje principal de esta película es moralmente rehabilitado de su crimen por la religión y la institución penal y, luego, condenado a muerte por el Estado. Ruiz comentó críticamente la obra de Littín por cuanto el relato de este filme se construye de modo tal que se sostiene en una encrucijada moral[189]. Si examinamos el límite moral que impone esta película bajo los conceptos benjaminianos desarrollados en *"*Destino y carácter", podemos decir que esta obra de Littín claramente responde a una estructura trágica, no solo por el desenlace fatal del protagonista fusilado por sus crímenes, sino por el modo en que el destino aparece adherido al personaje como "el plexo de culpa de todo lo vivo"[190]. El destino trágico del personaje no es

[188] "Mi idea es que las técnicas de resistencia cultural conforman un lenguaje no verbal cuya única manera de formalizarse y de elevarse a un nivel ideológico –empleo esta palabra con mucha reserva– es a través del cine. Estas técnicas decantadas, comentándose a sí mismas, conforman un conjunto, más que de sintagmas, de estilemas" (Ruiz, Schopf, Lihn 1970, 274).

[189] "Este [el chacal] es, por un lado, repudiable, y por otro lado, inspira lástima –señala Ruiz en esta cita que ya introdujimos arriba–, y hay que elegir entre esas dos posibilidades: o tú lo repudias y dices que está bien que lo maten, o inspira lástima y dices que está mal que lo maten. Littín vaciló entre esas dos posibilidades" (Ruiz, Schopf, Lihn 1970, 271).

[190] Benjamin, "Destino y carácter", 179. Aquí debo añadir que, en este sentido, la rehabilitación le permite al Chacal tener una anagnórisis de sus actos, cuestión muy trágica y muy aristotélica, por lo demás, sobre todo porque la anagnórisis no redime. (Le debo este último comentario a Víctor Ibarra y su conocimiento detallado de las formas clásicas).

solo la cárcel y el fusilamiento final en la segunda parte del filme, sino que la vida padecida desde la infancia se muestra ya condenada desde el comienzo. Tal como señalaría Benjamin: "[E]l destino se muestra cuando observamos una vida como algo condenado, en el fondo como algo que primero ya fue condenado y, a continuación, se hizo culpable" (Benjamin 2010, 179). Esta existencia (la del Chacal) exhibe el destino trágico de una vida que en su completitud ha sido condenada y finalmente formalizada como culpable por el Estado liberal y su aparato jurídico. Frente a esta forma de comprender la política del cine como una crítica moral sustentada en el destino trágico del subalterno, Ruiz plantea, por el contrario, una política sin moralización que, por un lado, no se sostiene en la representación trágica y sentimentalista de la vida subalterna y, por otro, evita el relato sustentado en algún dilema moral inherente al "conflicto central". En este sentido, siguiendo con esta matriz benjaminiana de interpretación, el *estilema* de Ruiz se sitúa del lado de la comedia. Tal como ha insistido Willy Thayer en su texto ya mencionado:

> [E]l estilema sería un diferencial que erosiona cualquier topología, un diferencial que no pertenece ni propiamente a la *tekhné,* ni a la lengua, ni al cuerpo. El estilema es la imagen/cine de Ruiz como afirmación del cuerpo en medio de la negatividad del poder, en registro de comedia, de chiste, de *la ingobernabilidad epigramática de la talla*[191], como ha sugerido Bruno Cuneo. En este humor los brotes estilemáticos estarían por doquier en la filmografía de Ruiz. Viven, vacilan, en el choque entre cuerpo y técnica que la *profesión de fe* ruiciana hace visible (2017b, 43).

Como bien sugiere Thayer, esta noción de comedia revela una dimensión ingobernable, lo que con Benjamin podríamos llamar una "alegría infernal":

> Así, del mismo modo en que la tristeza terrenal le pertenece a la alegoresis, así igualmente la alegría infernal pertenece también a la nostalgia de ella producida a causa del triunfo de la materia. (…) En ella [en la "carcajada del infierno"] se supera, por supuesto, la completa mudez de la materia. Precisamente en la carcajada, con distorsión sumamente excéntrica, se empapa la materia en el espíritu de modo exuberante. Y, así, tan espiritual se hace, que sobrepasa con mucho al lenguaje (Benjamin 2006, 450-451).

Los problemas del gesto, la carcajada y la comedia son también la sobrevivencia, en el cine de Ruiz de un tipo de política vigente ya en el cine silente. Tal como demostramos en el capítulo cuatro, la preponderancia de los gestos y de la comedia en el cine temprano por sobre la severidad de la palabra en acto produjo una dislocación del fonocentrismo dominante en la

[191] *Talla* es el nombre popular del humor cotidiano en Chile, decir que alguien hizo una *talla* es equivalente a decir que alguien hizo un chiste.

dimensión pública del poder. En la sección titulada "Figuras excedentarias del cine" del capítulo recién mencionado, nos referimos a la idea de un tipo de "figura flotante" e inapropiable que ingresó al campo de visibilidad del cine temprano a partir del género de la comedia. La figura central que analizamos allí fue el personaje llamado "Sánchez" que desde 1909 produjo estragos en Chile. Esta figura era la condensación de una serie de rasgos y gestos que remitían a "tipos" sociales subalternos (peón, busca vidas, arrabalero, etcétera) pero que no implicaba ningún tipo de representación del realismo social, sino más bien la exhibición exagerada y deformada de la multiplicidad anónima puesta en circulación masiva contra las representaciones ideales de lo nacional. Este tipo de existencia singular, propia de la política de la ficción del cine temprano, también estaba vinculada a esa noción de lo ingobernable del chiste (*talla*) que menciona Thayer en relación con el cine de Ruiz, toda vez que la figura cómica está construida fundamentalmente sobre la base de una grafía de gestos, un tipo de "lenguaje no verbal", que el cine hizo visible. En este sentido, los estragos que produjo "Sánchez" en la sociedad de aquella época no se referían tanto a cuestiones temáticas, sino más bien a esta exuberancia de los signos minoritarios y a los gestos que desbancaban la primacía de la palabra que le otorgaba su dignidad tanto al lenguaje gubernamental como a las formas dramáticas tradicionales. Recordemos una cita notable de un crítico del periodo: "[La juventud] ama con desenfreno el cinematógrafo que viene a ser algo así como amar las tarjetas postales o la colección de cajas de fósforos de cera […]. Impotentes para entender la palabra humana, noble y severa, prefieren el cinematógrafo, silencioso, donde los encontrones, las caídas y las volteretas de policiales y coches los hacen gozar hasta morir de risa" (*El Eco de la Liga de Damas Chilenas* 1912)[192]. Aquí entonces la risa, tal como ha señalado Benjamin, expresa un gesto demoniaco, un límite del lenguaje, que no puede, empero, ser refutado o cuestionado ya sea en términos jurídicos o morales. El estilema de Ruiz y la condensación de signos y gestos anónimos de la figura flotante del cine cómico temprano pueden ser comprendidos en relación con la fuerza del carácter anónimo de la comedia analizada por Benjamin. Esta asociación es posible en la medida en que la formalización de los gestos de resistencia en las imágenes cinematográficas no tiene nada que ver con el destino trágico de la miseria social, tampoco enseña nada sobre la culpa o la psicología humana, sino que constituye la exposición técnica de un rasgo destructivo de la simplicidad del carácter cómico "en el cielo incoloro (anónimo) del hombre" (Benjamin 2010, 182). Tal como señala Benjamin:

[192] Citado en Iturriaga, *La masificación del cine,* 89.

> Las acciones del héroe cómico afectan a su público, pero nunca en sí mismas, es decir, nunca moralmente; y tan solo interesan en la medida en que devuelven la luz del carácter. (…) Nada tiene que ver con un interés de tipo psicológico el que la avaricia o la hipocondría sean hipostasiadas en *El avaro* o en *El enfermo imaginario* [de Molière] y queden puestas a la base de la acción. El carácter se despliega en ellos [los personajes de la obra cómica], en efecto, a la luz del que es su único rasgo, cuyo resplandor no nos permite ver ningún otro en sus proximidades. Lo sublime de la comedia de carácter se basa en este extraño anonimato del ser humano y su moralidad en mitad del máximo despliegue a que es sometido el individuo con su único rasgo de carácter. Mientras el destino desenrolla la enorme complicación que corresponde al personaje inculpado, o sea, la cabal complicación y ligazón de su culpa, el carácter ofrece por su parte la respuesta del genio al esclavizamiento mítico del personaje en el plexo de culpa. (…) Pues el carácter del personaje cómico no es el espantajo de los deterministas, sino la iluminaria a cuya luz se ve precisamente la libertad de sus actos (ibíd., 181-182).

Finalmente, debemos mencionar a una potencia de la política del anonimato del cine que no es pensable en el cine temprano, pero que el caso de Ruiz y su trabajo entre el barroco y la comedia hace comprensible. Este elemento corresponde también a lo que Ruiz menciona como una deformación interna de la matriz cultural, pero, en este caso, específicamente respecto de una fuerza de dislocación del lenguaje verbal mismo que atraviesa su relación con la comedia en otro nivel, a saber, la dimensión del habla popular. En el caso de la política del anonimato del cine temprano, esto no existe (simplemente porque el límite técnico del periodo que analizamos es el cine silente), pero en el caso del cine de Ruiz hay una indagación profunda sobre la condición contradictoria y la tendencia al absurdo de la forma del lenguaje popular en Chile. Esta atonalidad del lenguaje cotidiano, para Ruiz, no representa una carencia, sino que es una condición de posibilidad de lo que el autor llama una "cultura de la resistencia", es decir, una deformación interna de la agresión cultural que busca codificar el cuerpo mediante una serie de técnica civilizatorias. En palabras de Ruiz: "[A] lo que se entiende por civilización –aprender a leer, a escribir, a comportarse 'civilizadamente' entre comillas–, corresponden reglas del rechazo, técnicas que oponen el olvido al aprendizaje; técnicas que son de anulación, como el alcoholismo u otras más sutiles transgresiones de las normas establecidas" (Ruiz 2012, 36). Como escribe Sergio Villalobos-Ruminott:

> Ya en *Tres tristes tigres* (1968), el objetivo aparente era captar, mediante una entrometida cámara intimista, lo que ha sido llamado la condición urbana y media de la chilenidad, esto es la condición intrínsecamente contradictoria del chileno, manifiesta en las formas enrevesadas del habla popular, que como casi ninguna otra variante del castellano iberoamericano, se presta no solo para la poesía, sino para el absurdo y la paradoja (Villalobos-Ruminott 2013, 260).

Villalobos-Ruminott cita un fragmento de las *Conversaciones con Raúl Ruiz* editadas por el filósofo chileno Eduardo Sabrovsky en las que Ruiz se refiere a su interés por este fenómeno:

> La idea es muy simple [señala Ruiz], es casi un chiste, es que los chilenos hablamos un castellano fracturado, doloroso, con una sintaxis sorprendente, que si uno piensa que es una mezcla de dos idiomas, podría pensar que es posible. Pero es evidente que los chilenos no hablamos el español mezclado con el mapuche, con el huilliche, hablamos con una lenguaje hipotético. Es un lenguaje hipotético, que es una especie de lo que en cine se llama el espacio en off [por ejemplo] Se acerca una señora y yo le abro el paraguas y la señora me dice: "Puedo refugiarme bajo su paraguas". Yo le digo: "Por supuesto, señora". Y ella me dice: "¿Usted se llama Fernando López de Mulchén, no?". Yo le dije: "No". Y ella me dijo: "¿Y por qué?" (risas). Me refiero a este tipo de cosas (en Sabrovsky 2003, 35)[193].

Podríamos citar aquí un sin fin de escenas de diversos filmes como *Tres tristes tigres* (1968)*, Nadie dijo nada* (1971) o en *Diálogos de exiliados* (1975), cuyos diálogos están construidos casi exclusivamente de esta manera. Aquí es necesario aclarar, como lo hace Villalobos-Ruminott, que esta indagación en el lenguaje popular y su potencia de absurdo y comicidad "no tiene una función de etnografía vulgar" (Villalobos-Ruminott 2013, 261) o identitaria, sino la de explorar "un humor que habita justo allí donde la lógica del sentido queda en evidencia como una simple atribución debida a la costumbre" (ibíd., 263). Desde esta perspectiva, podemos profundizar en la forma de la comedia de Ruiz a partir de su lectura desde la teoría benjaminiana. Adriana Bontea señala lo siguiente sobre el modo en que el diálogo cómico lleva al límite la racionalidad del discurso:

> The language of comedy points precisely to the limits of faith in human language and its reliability. In the comic dialogue, language can always be turned around and twisted by language. Moreover, no knowledge remains intact when subjected to an art of dialogue devised to elicit human individuality in its capacity to question common grounds, the very grounds of a shared dialectical scene. This is revealed by comedy not as an intention to deceive, even less as a way to revoke the achievements of logic, but rather as a description of the very nature of a rationality and its tendency to enthrone itself at the expense of other kind of knowledge. (…) But through comic dialogue these arguments keep bouncing back, forcing reason to spin around itself until it surrenders in laughter (Bontea 2006, 1059).

A diferencia del diálogo filosófico (los diálogos platónicos, por ejemplo), aquí no hay modo de llegar a una resolución final o consenso racional entre los caracteres. La resolución

[193] Citado en Villalobos-Ruminott, *Soberanías en suspenso,* 261. Nota al pie 26.

llega solo a través de la acción:

> Compared to the way reason is achieved within Plato's dialogue, to which Benjamin briefly alludes, comedy proceeds differently. In order to develop its argument, the philosophical dialogue marks clearly the instance of agreement bringing the protagonists together. (…) This explicit moment of decision on what needs to be discarded from the next stages of conversation is absent from comic dialogue. It is precisely this absence that the comic action represents through obstacles and devices. The actions and knot of comedy teach that no agreement can be achieved through conversation, as long as the characters maintain their high individuality. Resolution can come from action alone. In the case of Molière's *comedies-ballet*, such as the *imaginary Invalid*, where the last scene is a masquerade, the ceremony ritualizes thought and its driving force, through music and dance. Thus thought is presented as an action, however abbreviated it may be to the dimensions of a gesture (ibíd., 1063).

En este análisis presentado por Bontea, el fracaso de la lógica del lenguaje racional y el triunfo de la imaginación que la música y la danza formulan a nivel de la sensibilidad no implican ninguna clase de error o engaño, sino que "it emphasizes the process of imagination in its work of deforming what has been previously formed within recognized formulae" (ibíd.). Aquí encontramos la mayor cercanía de esta teoría de la comedia con la idea de la deformación interna de la agresión cultural, que Ruiz desarrolló en la entrevista antes citada. Tal como afirma Bontea, para Benjamin la característica de toda imaginación es que juega un juego de disolución con las formas. En sus propias palabras:

> Benjamin describes this process not in terms of a faculty of empirical subject who is affected by his inner representations but rather as a manifestation of a form dissolving itself from within when it is perceived no longer as an instant of stillness, but as a transient moment. The veil claimed by Benjamin for the Imaginary Invalid, is therefore justified by an astute reading of comedy as a way to represent reason and its recognised forms in the process of deformation imposed by imagination.
>
> The law of comedy would then be to make reason visible to the extent it is covered by the appearance of imagination and undergoes a process of disintegration (ibídem).

En el caso de Ruiz es posible comprender un carácter cómico y destructivo en el lenguaje popular como crisis del lenguaje lógico. Su cine busca llevar al límite el modo en que la racionalidad aparece desintegrándose en los diálogos absurdos y en los pequeños gestos que sus imágenes deformantes buscan maximizar. Esta última cuestión que hemos expuesto sobre el vínculo entre la comedia y el lenguaje como crisis del sentido es un rasgo singular en el cine de Ruiz, que permite pensar una condición específica de la política del anonimato en este contexto de debates sobre la politización del cine en las décadas del sesenta y el setenta. En este sentido, la condición dislocada del murmullo anónimo del lenguaje popular que nos muestra

Ruiz es completamente diferente de la racionalidad que impregna los discursos inherentes a los programas de politización del cine, cuya función fue pensada como restitución de la unidad del sujeto y como forma pedagógica[194]. Si, por un lado, el cine militante busca restablecer el poder racional del espectador por medio de una serie de programas de politización, por el otro, Ruiz recuperó la dimensión absurda del murmullo anónimo del lenguaje popular como forma de resistencia contra los programas de concientización (sujetos mayoritariamente a una lógica dialéctica en términos hegelianos). El lenguaje reducido a la condición cómica en los filmes de Ruiz, es decir, a su pura materialidad epigramática, resiste la lógica del discurso militante y su forma de afirmación de una nueva racionalidad de la conquista del "hombre nuevo". La circularidad de esta habla perdida en sus propios laberintos, en diálogos interminables que no llegan a ningún puerto, libera la "carcajada diabólica" que señala Benjamin. De esta manera, ya no es posible reducir la política del cine a la concientización, la pedagogía o a cualquier tipo de filosofía del sujeto, puesto que esta política radica en la exposición del límite de la racionalidad instrumental y comunicativa que se la ha atribuido a la finalidad del propio cine.

[194] Véase el capítulo 2 de esta tesis, específicamente la sección titulada "Dialéctica del cine".

Conclusiones

En el primer capítulo titulado "Cine, conocimiento histórico y política", evidenciamos que los modelos filosóficos e historiográficos de los estudios de cine dominantes en América Latina en el siglo XX estriban sobre una serie de presuposiciones metafísicas y esencialistas sobre la imagen cinematográfica y su política. Desde esta comprensión limitada se le restó relevancia histórica a un grupo importante de obras del periodo temprano del cine y otros filmes del periodo de la politización (años sesenta y setenta del siglo pasado) fueron censurados. A partir de este trabajo crítico inicial y con la propuesta de un nuevo marco teórico-filosófico, propusimos un modelo distinto de reflexión sobre esto materiales fílmicos que habían sido despreciados, lo cual nos permitió demostrar la posibilidad de una política del cine impensada hasta la actualidad en el continente. En lugar de rechazar las condiciones de *discontinuidad*, *fragmentariedad*, *diseminación*, *deformación*, *desfiguración*, entre otras, inherentes a este inmanejable material cinematográfico, nosotros optamos por retomar estas condiciones como la base desde la cual repensar el trazado de esta política heterogénea a lo que más adelante llamamos "politización del cine", cuyo epítome se localiza en el cine militante de las décadas del sesenta y el setenta del siglo pasado. A esta política del cine heterogénea a la politización la llamamos *política del anonimato.*

Las obras historiográficas y teóricas que analizamos en este capítulo, instalaron la idea de una "realidad" esencial que antecede a la imagen. Los estudios de estos autores pasan por esa determinación acrítica del lugar degradado de la imagen y coinciden en la idea de que esta debe *representar* y *comunicar* aquel valor esencial y anterior de la "realidad". De este modo, los textos de algunos de los principales autores del campo (John King, Antonio Paranaguá, Carlos Ossa Coo, Alicia Vega, entre otros), a partir de la segunda mitad del siglo XX, están construidos sobre esta inestable presunción que otorga valor a las imágenes cinematográficas dependiendo de su capacidad para *representar* o *comunicar* alguno de estos valores esencialista que la anteceden y las determinan (realidad, realidad histórica, identidad, autenticidad, etcétera). En este sentido, sus principales postulados teóricos dependen estructuralmente de una larga tradición metafísica que ha expulsado a la imagen del sistema de la "realidad" y que, al mismo tiempo, inscribió en ella la amenaza de la falsificación, la deformación y la muerte[195].

[195] Como es bien sabido, es ya desde la metafísica platónica de la imagen que esta resulta degrada. En la doctrina platónica, el *eidos* posee más ser que la copia sensible, es decir, el *eidos* es un tipo de visibilidad no visible más real que la realidad. Si la escritura puede ser expulsada del interior del lenguaje, entonces la imagen, sobre la base

Esta inclusión inadvertida de la teoría y la historia del cine latinoamericano en un marco metafísico le permitió a dichos autores definir la legitimidad de sus corpus y las jerarquías analíticas sobre estos de un modo estrecho, lo cual limitó finalmente la definición misma de la *política del cine* en el continente.

Nuestra labor en aquel capítulo fue, por lo tanto, deconstruir estos discursos legitimados y cuestionar los límites cerrados del campo de los estudios de cine, articulados siempre sobre la base de una degradación de la imagen. A partir de ello, abrimos la posibilidad de repensar una serie de condiciones materiales, técnica y conceptuales de las imágenes que escapan a las determinaciones representacionales de los estudios sobre cine dominantes en el siglo pasado. Esta fue nuestra primera toma de posición crítica respecto de los lineamientos generales del campo, con el fin de poner énfasis en una relectura de los discursos que han definido la relación entre el pensamiento político y el cine en América Latina. A diferencia de los autores que hemos mencionado, nosotros no asumimos los presupuestos metafísicos de sobre la imagen, sino que indagamos en estos estudios e identificamos lo que ellos dicen implícitamente sobre las imágenes cinematográficas para olvidarlo prontamente en beneficio de la coherencia de sus teorías y la linealidad de sus historias. De este modo, nuestra primera conclusión señala que, *al analizar los textos teóricos e historiográficos escritos a partir de la segunda mitad del siglo XX, podemos ver que cada uno de ellos indica desde el principio de sus textos (ya sea en la introducción o en los primeros capítulos) una serie de condiciones de la imagen cinematográfica que imposibilitan el trabajo clasificatorio de las definiciones totalizante del cine en el continente, así como perturban también la producción de conceptos generales que engloben este inmanejable y amorfo cuerpo de trabajo del cine en América Latina.* Estas condiciones de *discontinuidad, fragmentariedad, dispersión*, *copia, destructibilidad* que ninguno de los autores puede dejar de mencionar (pero que ninguno tampoco se dedicó a pensar en profundidad), figuran como las mayores razones por las cuales este periodo temprano del cine fue señalado como un tipo de producción "anecdótica" e inacabada. De esta manera, los contornos principales del campo de los estudios de cine en América Latina se construyeron sobre este olvido.

Nuestra estrategia teórica consistió, por el contrario, en poner el foco del análisis sobre aquel momento amorfo e indeterminable del cine temprano, que la mayoría de los estudios

de la misma determinación metafísica, puede ser expulsada del sistema de la realidad. Frente al valor del *eidos* en la doctrina platónica de la imagen, la copia de la técnica mimética y la imagen simulacro resultan degradadas y exiliadas del sistema de la realidad. La pintura y el dibujo, así como la escritura, tienen el valor de la muerte, de la copia muerta y la deformación de lo esencial.

convencionales rechazaron. Por ende, optamos por retomar una reflexión pendiente en este campo sobre esas imágenes del cine silente, pero *no* desde un marco historiográfico que pretendiera la coherencia del archivo y la reconstrucción de sus materiales bajo un paradigma genético-causal de la historia, sino desde una perspectiva teórica y filosófica que puso de relieve la importancia estética y política de aquellas condiciones materiales, técnicas y conceptuales ya mencionadas de las imágenes reproductivas, es decir, nos enfocamos en aquello que Didi-Huberman ha llamado lo *diseminado* e *incontrolable* de la imagen. Estas condiciones imposibilitan la coherencia lineal y las continuidades buscadas por el historicismo y el positivismo histórico e interrumpen, a su vez, los modelos epistemológicos construidos sobre las categorías oposicionales de causa y efecto, lo verdadero y lo falso, la presencia y la representación, lo auténtico y el simulacro y que reproducen la jerarquía analítica principal de estos autores que sitúa la idea de una *realidad* esencial sobre la *imagen* representacional. De esta relectura del cine temprano, que comprende a las imágenes como entidades que exceden su definición metafísica (representación y comunicación) y, por lo tanto, liberadas de su lugar degradado y secundario, *ha dependido nuestra posibilidad de repensar una política del cine que no radique en un entendimiento de las imágenes como representación o reposición secundaria de una presencia plena anterior, origen, realidad, identidad, entre otros*. Esta decisión de poner en el centro del análisis las condiciones técnicas y materiales de las imágenes reproductivas, exigió una reelaboración completa del marco teórico necesario para aproximarnos a este complejo material. En este nuevo marco, la *discontinuidad* de las imágenes, su fuerza diseminadora, no es un problema que implique su rechazo, sino que se comprenden como un nuevo modelo de legibilidad histórica y teórico-política del cine. Siguiendo a Benjamin afirmamos que las imágenes se sitúan en el centro del proceso histórico, pero no a modo de un registro de los eventos y su concatenación, sino haciendo visible sus discontinuidades y omisiones. Este desplazamiento que hemos propuesto buscó comprender aquello que Willi Bolle, leyendo al mismo Benjamin, llamó "casos limítrofes" (2014, 532) o "'fenómenos marginales' habitualmente desdeñados por la historia" que genera "un 'avance hacia un campo del conocimiento' que, hasta entonces, 'aún no 'estaba disponible'" (ibíd.). A partir de este punto comenzamos a repensar ese trazado de la política impensada del cine que a lo largo de esta tesis hemos llamado *política del anonimato del cine de América Latina*.

Esto dio paso al segundo capítulo "Cine e identidad en América Latina", en el que tratamos la hipostatización de la "identidad" que llevaron a cabo los propios cineastas militantes a partir de la década del sesenta del siglo pasado. Este segundo capítulo estuvo dedicado a un análisis crítico de las teorías políticas del cine que estos cineastas redactaron en sus programas

de *politización* de las obras. Por lo tanto, *nuestro objetivo central fue desanudar la relación entre cine, política e identidad inaugurada en aquel proceso de politización*. Allí planteamos a modo de hipótesis que el discurso sobre la *politización* del cine en América Latina, entre las décadas del sesenta y el setenta, no podría ser entendido plenamente sin una indagación detallada de las premisas *identitarias* de las prácticas y discursos del cine militante.

Esta determinación identitaria del cine militante dependió, a su vez, de una serie de categorías inauguradas por el pensamiento latinoamericanista a fines del siglo XIX, las que fueron heredadas posteriormente por los cineastas militantes. Al respecto, concluimos que *la politización del cine en América Latina no puede ser pensada simplemente como un acontecimiento surgido* ex nihilo *respecto del cine industrial y comercial, sino que debe ser inscrita, más bien, en las extensas disputas inauguradas por el latinoamericanismo finisecular y su desarrollo en el pensamiento revolucionario y liberacionista del siglo XX.* Esta idea marcó nuestra segunda toma de posición fuerte respecto de las formas de lectura de la política en el campo del cine. Por consiguiente, a diferencia de los estudios que comprenden el origen de la "política" del cine mediante el recurso a una especie de vanguardismo identitario que rompe con los modelos comerciales foráneos, nosotros optamos por hacer explícitas dos cuestiones relevantes: en primer lugar, este proceso de politización del cine, a partir de la década del sesenta, debe ser inscrito en una extensa disputa por el poder y la hegemonía que conlleva una serie de esencializaciones de la identidad y del origen; y, en segundo lugar, la estructura "dialéctica" de las obras que se propusieron romper con las formas del cine comercial e imperialista, comparte con este tipo de cine una misma comprensión lineal de la historia[196]. En otras palabras, al mismo tiempo que el cine militante levantaba un discurso vanguardista y revolucionario durante la segunda mitad del siglo XX, sus propuestas para una *politización* del cine conservaban una noción esencialista e identitaria del arte y la política proveniente del pensamiento latinoamericanista desde fines del siglo XIX, así como una estructura teleológica en su comprensión histórica y narrativa.

Esta serie de cuestiones nos llevó a afirmar, a modo de conclusión final de esta sección de la tesis*, que aquello que se ha comprendido convencionalmente por "politización del cine" a partir de los discursos, teorías e historias de los principales autores del campo (pero también a partir de los planteamientos teóricos de los cineastas militantes) debe ser pensado como una disputa por la hegemonía y el poder, es decir, como una lucha comandada por una voluntad de representación, pedagogía y gobierno sobre la multiplicidad social y cultural del continente.*

[196] Como vimos con mayor detalle en el capítulo final de esta tesis, esta es la forma común al cine comercial de Hollywood y el cine militante que Raúl Ruiz llamó "conflicto central".

Dicho de otro modo, en la amalgama entre cine e identidad, los autores militantes encontraron la posibilidad de comprender el cine como un dispositivo *hegemónico* de representación identitaria y pastoreo de la comunidad. A esto lo llamamos cine/poder y revisamos en los capítulos siguientes su *heterogeneidad* con respecto al vínculo cine/política, en el cual se inscribe la idea de la *política del anonimato del cine* desde sus momentos más tempranos en el continente a fines del siglo XIX y comienzos del XX.

Estos dos capítulos que componen la primera parte de la tesis ("Escrituras del cine") tuvieron un carácter, si se quiere, principalmente crítico o destructivo, es decir, su función fue despejar y hacer sitio para repensar la política del cine en un campo sobredeterminado por una serie de presupuestos metafísicos de la imagen, la identidad, la política y el cine. Una vez realizada esta tarea crítica, en la segunda parte de la tesis (capítulos titulados "Cine/poder" y "Cine/política") realizamos una indagación que nos llevó desde la exposición de la formas determinadas en que la lógica del poder busca gobernar las imágenes y a través de ellas, hasta la demostración de la resistencia inherente a las condiciones materiales y técnicas de las imágenes reproductivas, que nunca se someten plenamente a las representaciones univocas del discurso dominante. A partir de esta distinción clave comenzamos a definir las características específicas de la "política del anonimato" en el cine de América Latina.

Entonces, comenzando por el trabajo crítico realizado en los dos primeros capítulos, dejamos abierto el espacio necesario para en la segunda parte de la tesis indagar en la *heterogeneidad* entre el cine/poder y el cine/política. Esta irreductibilidad entre dos formas de abordar el cine temprano no había sido posible de comprender en su especificidad hasta ahora, en la medida en que los presupuestos generales del campo entendían por "política del cine" al vínculo entre cine y poder. Nuestra tarea aquí fue clarificar esta confusión (entre poder y política) y proponer una comprensión específica de la conexión entre cine y política donde inscribimos posteriormente nuestra idea de una "política del anonimato". Es necesario señalar nuevamente entonces que nuestro trabajo no ha consistido en la elaboración de una teoría general del cine ni en la construcción de un nuevo canon historiográfico, sino en proponer un argumento filosófico respecto de una forma posible del vínculo entre cine y política desde sus momentos tempranos en el continente, cuestión que ha sido negada tanto por los estudios convencionales sobre la "politización" del cine como también por las teorías de los propios cineastas militantes.

En el capítulo 3 ("Cine/poder") identificamos los mecanismos mediante los cuales las tempranas imágenes fotográficas y cinematográficas se articularon con las tecnologías de poder emergidas en América Latina a fines del siglo XIX y comienzos del XX. Es decir,

caracterizamos una transformación en las formas de la soberanía estatal-nacional posterior a la independencia de la colonia española donde las imágenes tuvieron un papel central. La transformación de las tecnologías de las imágenes coincidió con la transformación profunda de la tecnologías de gobierno del aparato estatal, aquel que Carl Schmitt llamó "la primera máquina moderna y a la vez la premisa concreta de todas las ulteriores máquinas técnicas" (Schmitt 2010, 16). De esta manera, la transformación de la tecnología de gobierno coincidió con una transformación de las tecnologías de lo visible. Entonces, mediante la comprensión de los procesos de transformación de esta racionalidad gubernamental fue posible, a su vez, comprender los modos de participación de las imágenes en el surgimiento de nuevas disciplinas y prácticas efectivas de poder. Esto es lo que llamamos, en términos generales, imagen/poder.

Las nuevas tecnologías de las imágenes, primero la fotografía a partir de 1840 y luego el cine en 1896, arribaron a América Latina en un contexto de álgidas disputas que definieron las formas de poder gubernamental a lo largo de la modernidad. La preocupación central de los nuevos Estados-nacionales del continente consistía en instaurar y asegurar una nueva forma de autoridad secular que hiciera posible la realización de una serie de tareas indispensables, tales como la conservación del Estado, la anexión de territorios, el control de las poblaciones y el aseguramiento del intercambio comercial internacional e intercontinental. El problema radicaba en cómo legitimar, fortalecer y conservar este nuevo poder.

En este marco, el Estado se presentaba aún como un proyecto a realizar, lo cual requería el desarrollo de un imaginario de la comunidad y la nación, es decir, una imagen de sus límites territoriales, de los mitos de identidad y la representación de los sujetos que constituían las diferentes jerarquías sociales. Tanto la fotografía como el cine desde inicios del siglo XX se vincularon de modo estrecho con el pensamiento positivista propugnado por las nuevas élites dirigentes bajo la influencia de August Comte y el darwinismo social de Herbert Spencer. La expansión del Estado sobre los territorios indígenas fue una de las formas centrales en que el cine funcionó como parte de la maquinaria gubernamental, produciendo variados registros de las exploraciones militares y científicas a territorios desconocidos en el Amazonas de Brasil, la Patagonia chilena y argentina, a partir de los cuales se integraron al archivo nacional territorios y cuerpos que se encontraban al margen de los proyectos civilizatorios. De este modo, como señala Mónica Villarroel en su libro titulado *Poder, nación y exclusión en el cine temprano*, el vínculo entre cine y poder implicaba: "la construcción de una imagen de alteridad, incluso de un 'otro', desde el interior de los propios países, donde entraba en juego la dicotomía civilización/barbarie, los modelos civilizatorios occidentales y la configuración de imaginarios

asociados al exotismo de una América indómita, salvaje y maravillosa" (Villarroel 2017, 287)[197].

Una primera conclusión importante de este capítulo es que *la imagen, en su vínculo con el poder, no puede ser comprendida como un simple registro o testimonio histórico; más bien, para comprender el alcance del enunciado cine/poder, es necesario analizar su rol constitutivo de las nuevas formas y prácticas de gobierno en la expansión de los proyectos de los Estados-nación del continente*.

Por lo tanto, las imágenes técnicas desempeñaron una serie de labores indispensables para la reconfiguración de las prácticas del poder y de la racionalidad gubernamental. La posibilidad de imaginar y configurar los límites del Estado, que se presentaba todavía como un proceso inacabado aún a fines del siglo XIX y comienzos del XX, no pudo prescindir de la labor de las imágenes que ayudaron a redefinir las fronteras territoriales, representar las identidades y conformar los archivos visuales sobre las nuevas poblaciones de las crecientes ciudades. En otras palabras, el desarrollo de la racionalidad gubernamental moderna en América Latina estuvo mediada por un modo específico de organización y archivo de imágenes y cuerpos. Dijimos, entonces, que las imágenes, en su vínculo con el poder, tuvieron una serie de funciones *policiales*. La "policía" aquí no se refiere a la institución uniformada que conserva el orden mediante el ejercicio de la violencia directa, sino a un tipo de relación de poder establecida a nivel epidérmico sobre lo social a través de la organización de la población y sus jerarquías. Tal como vimos con Michel Foucault, el objeto fundamental de la policía es regular la forma de coexistencia de los hombres, lo que a partir del siglo XVII se llamará *población*. Jacques Rancière ha reflexionado extensamente sobre el concepto de policía heredado, en buena medida, de las indagaciones de Foucault. Para Rancière, la "policía" implica un tipo de orden simbólico sobre el mundo común perceptible, es decir, a partir de la organización policial del mundo común, la lógica del poder determina las capacidades, lugares y funciones para cada individuo y parte de la comunidad. En este punto el problema estético adquiere un papel relevante en la reconfiguración de este reparto policial. La función de las imágenes en este marco pasó principalmente por aportar las evidencias visuales para las ideas que justificaban la organización y el gobierno jerárquico de la comunidad.

De modo más específico, las funciones policiales de las imágenes en América Latina, se desarrollaron junto con la emergencia de una serie de *disciplinas* centrales para el funcionamiento del Estado policial, a saber, la criminología, la psiquiatría, la pedagogías, entre

[197] Citado en el capítulo 3.

otras, que adquirieron fuerza durante la segunda mitad del siglo XIX y comienzos del XX. Estas disciplinas dieron forma y fuerza de *verdad* a una serie de figuras necesarias para el control social como el loco, el criminal, el marginal. En el caso del cine, analizamos particularmente la inscripción de cuerpos y territorio en el cine de exploradores sobre tierras indígenas en Brasil, Chile y Argentina y la construcción de la figura del criminal urbano en el ámbito público mediante el incipiente cine argumental en México, que a pesar de su carácter ficcional, de todos modos heredaba la pretensión de verdad y objetividad atribuidos inicialmente al objetivo cinematográfico desde el periodo positivista del porfiriato, pasando por la Revolución mexicana. De este modo, se reestablecieron en el ámbito urbano, viejas dicotomías, como las de civilización y barbarie, rearticuladas en otra serie de binomios vinculados a las ideas de salud y enfermedad o lo normal y lo anormal. Las metáforas médicas, la idea de un cuerpo social enfermo y la fuerte influencia del darwinismo social propiciaron que varios grupos humanos (negros, indígenas, migrantes, mujeres) ocuparan el lugar de un síntoma social que debía ser vigilado y controlado.

En síntesis, las función policial de la fotografía y el cine, al interior de estas nuevas disciplinas, consistió en producir un nuevo tipo de evidencias sensible para el desarrollo de la gubernamentalidad, cuya finalidad era el control social; en términos más amplios, concluimos que *el vínculo entre las imágenes y el poder (principalmente el cine/poder) se refiere a la forma de gobierno* sobre las imágenes*, es decir, es el modo en que las imágenes son organizadas y dispuestas a la luz de una nueva racionalidad gubernamental, permitiéndole imaginar el proyecto nacional y visualizar sus límites territoriales, los símbolos identitarios y el ideal de la comunidad;* pero, al mismo tiempo, *es una práctica de gobierno* a *través de ellas, al constituir la evidencia sensible para sostener un conjunto de dicotomías conceptuales disciplinarias (civilización/barbarie, normal/anormal, salud/enfermedad) así como la representación de una serie de figuras e identidades necesarias para el control social (el loco, el criminal, el indio, el negro, el migrante, la mujer).*

Para clarificar la *heterogeneidad* entre cine/poder y cine/política, es necesario evitar la confusión que señala que todo es político porque en todo hay relaciones de poder. Afirmar esta *heterogeneidad* significa que, a pesar de que la política siempre está anudada al poder, la irrupción de la política difiere completamente de la lógica propia del poder. De este modo, no existe la política antes de que el poder ya esté operando sobre la organización de la comunidad, pero es cuestión de la política desnaturalizar los argumentos conceptuales, simbólicos y estéticos de esta pendiente "natural" entre aquellos que mandan y aquellos que obedecen. Es decir, la política no se identifica con el orden bajo el cual se reúne la comunidad al interior de

una forma de gobierno, ni tampoco es la disputa por instituir y preservar dicho orden. La política, por el contrario, es lo que viene perturbar la naturalidad de estos argumentos y la obviedad de sus evidencias sensibles.

A este tipo de normalización del orden jerárquico de la comunidad Rancière lo ha llamado comunidad de la *arkhé* (comienzo, mandato). Existen dos formas en que esta se instituye: la primera es aquella que sigue el principio del "comienzo", es decir, establece la diferencia a partir de las credenciales de la tradición, el nacimiento y la riqueza; la segunda, privilegia el principio del "comando", suprime la diferencia imponiendo la ley universal del Estado (ya hemos revisado el modo en que la imagen/poder participa en estas conformaciones de la comunidad).

Tomando en cuenta esta idea de comunidad jerárquica, ahora se clarifica en qué sentido la política es an-árquica. La política viene a dividir estas lógicas de la comunidad policial o, como prefiere llamarla Rancière, la comunidad de la *arkhé*. Dicha ruptura depende de la existencia de objetos de litigio y de sujetos suplementarios que no coinciden con aquellos grupos instituidos por esta formación comunitaria e identitaria. En este caso, en el vínculo cine/política, las imágenes no constituyen formas de poder o de gobierno, sino territorios de litigio donde las jerarquías naturalizadas son cuestionadas radicalmente. Este último punto implica una cuestión relevante para nuestra investigación, a saber, que la política posee un dimensión estética imprescindible, en la medida en que la política hace visible aquello que no debía ser visto en un marco de representación hegemónico.

Esta dimensión estética fundamental, intrínseca a la emergencia de la política, nos permitió vincular la reflexión estructural sobre la política con la especificidad de la política del cine que nosotros queremos definir. La diferencia entre cine/poder y cine/política *se define a partir del modo en que esta tecnología de lo visible participa en la forma de representación y organización de la comunidad o, por el contrario, a partir de su potencia visual y técnica, "inapropiable" y "an-árquica" que reconfigura y cuestiona radicalmente las presuposiciones categoriales y estéticas que organizan a la comunidad como un sistema de jerarquías, abriendo la posibilidad de percibir el mundo común de un modo divergente al que se ha preestablecido de modo hegemónico.*

De esta manera, el desplazamiento hacia el análisis del cine temprano como fuente de una política impensada fue una decisión estratégica para nuestro trabajo, ya que en el ámbito de los estudios convencionales de cine, este periodo ha sido generalmente despreciado como un tipo de producción incompleta y sin un valor estético ni político. Finalmente, fueron los planteamientos teóricos de los propios cineastas militantes de las décadas de los sesenta y

setenta (con la así llamada "politización del cine" que revisamos en detalle en el capítulo cinco) los que sepultaron la relevancia de este periodo de producción. Contrario a la disposición general de los estudios sobre la politización del cine que ha negado la relevancia del cine temprano, la particularidad de nuestro enfoque ha sido asumir que el cine temprano es un cuerpo de trabajo, parafraseando a John King, inmanejable y amorfo, al cual el crítico o el teórico solo tiene acceso mediante un cúmulo de copias, memorias, reconstrucciones (véase, King 1994, 13)[198] y, por lo tanto, es necesario aproximarse a él desde una perspectiva teórica y filosófica singular que busque dotar de valor a estas condiciones inherentes a su materialidad.

Nuestra estrategia metodológica, en esta parte de la tesis, consistió en retomar las razones por las cuales esta producción ha sido despreciada por parte de las teorías convencionales (es decir, fragmentario, discontinuo, dispersión, inautenticidad, copia de copias) y vincularlas con las condiciones por las cuales fue rechazada en su momento de irrupción a partir de fines del siglo XIX y comienzos del XX (el cine como "epidemia", "flagelo", "anarquía", "disolución"). *Esta serie de calificativos, que para algunos ha sido el motivo del rechazo, para nosotros constituyen la base a partir de la cual comenzamos a repensar una política del cine hasta ahora impensada,* en la medida en que esta política corresponde a una zona fragmentaria repleta de lagunas oscurecidas, de obras y autores sin nombre y de figuras inciertas, sin identidad o pretensión de autenticidad. *En definitiva, una política del anonimato toda vez que su potencia radica en la diseminación de sus elementos por zonas opacas de las ciudades en expansión ilimitada. Los efectos de esta política fueron inicialmente imperceptibles sobre los nuevos sujetos urbanos; sin embargo, prontamente fueron percibidos por las élites como un "flagelo" que vino a deformar internamente la rígida herencia cultural que gobernaba el orden simbólico y estético de la comunidad, a partir de una epidemia de imágenes y mensajes, a los que cualquiera podía vinculase y dotar de sentido propio sin importar su origen, lenguaje, raza, género, clase, militancia, etcétera.* Es sobre esta política, emergida de las condiciones inmanentes al cine y a su despliegue en América Latina desde sus primeros momentos, que hemos intentado producir un marco teórico y filosófico que permita comprender en profundidad sus alcances tanto estéticos como políticos en América Latina.

Entonces, luego de su breve idilio inicial con las élites locales, el cine rápidamente manifestó una fuerza "inapropiable" e "ingobernable". Por un lado, "inapropiable" por el predominio económico de la oligarquía que detentaba la propiedad sobre las tecnologías y, por

[198] Citado en el capítulo 1.

otro, "ingobernable" por la disposición de censura y control del aparato estatal, jurídico y de los movimientos conservadores comandados por la élite de la sociedad civil. Esta posibilidad de resistencia del cine, respecto de los mecanismos de dominación, radica en una potencia política propia, inherente a la nueva tecnología de lo visible, definida a partir de una capacidad técnica de reproducción y diseminación del aparato cinematográfico y una condición abierta y polisémica de sus imágenes, que impide el cierre de su sentido o significación de una vez por todas. Desde esta perspectiva, la idea de la política de las imágenes cinematográficas es irreductible a las funciones de representación y comunicación.

La política del anonimato nombra y, por lo tanto, es una actualización posible e impensada hasta ahora de esta potencia del cine recién descrita, pero sin pretender ser la única ni la mayor. Por el contrario, pensar esta política del cine conlleva siempre un frágil trazado que se establece en la relación de diversos términos asociados al vínculo entre cine y anonimato. Nosotros propusimos tres de estos términos irreductibles que, si bien no existen de manera aislada, es posible presentar analíticamente por separado para establecer ciertas características singulares de cada uno de ellos. A estos los hemos llamado: 1) la an-arquía del cine, 2) las figuras suplementarias del cine y, 3) La espacialidad del anonimato del cine. Estas tres dimensiones del problema constituyen el contenido específico de lo que hemos llamado *política del anonimato del cine de América Latina* en su heterogeneidad respecto de la relación entre cine y poder que presentamos en el capítulo tres.

1) *An-arquía del cine*. Dada la potencia de diseminación insuprimible del cine, que se hizo sentir rápidamente contra el rígido orden social y simbólico de la comunidad, no es casual que la élite lo haya acusado insistentemente de "flagelo" o "epidemia" que propagaba la anarquía entre los miembros más "débiles" del "cuerpo social" (niños, mujeres y el pueblo). Pero para que estas acusaciones tuvieran sentido, fue necesario que existiera de antemano una división entre los débiles y los fuertes, los incapaces y los capaces, los ignorantes y los sabios, es decir, la comunidad del *arkhé* ya había determinado los lugares, las funciones y las capacidades de sus miembros. En este escenario, la acusación contra la "epidemia" del cine operó en diversos niveles, que iban desde las afecciones fisiológicas, referidas al *shock* nervioso producido por el exceso de estímulos sensoriales, pasando por las enfermedades morales que despertaban las escenas y mensajes "perversos", hasta la incitación a la subversión y la desobediencia contra el Estado.

Pero esta "epidemia", considerada con mayor detención, no se limitaba al problema de las temáticas cuestionables para los grupos gobernantes, sino que se refería a un "exceso" ingénito a la nueva condición técnica de las imágenes que, en su encuentro con los nuevos

espectadores, perturbó el orden de la comunidad en un sentido más profundo y estructural. La idea de un "exceso" *de* y *en* las imágenes cinematográficas era la fuente de la an-arquía del cine, a partir de la cual los "débiles" demostraron una capacidad inaudita para dotar de sentidos autónomos y excedentarios a las imágenes cinematográficas, mediante la expresión de su propia capacidad contra la debilidad que se les había asignado históricamente, mientras que, por el contrario, el aparato de gobierno mostró una incapacidad para restringir y controlar esta nueva fuerza de propagación del cine. En la an-arquía del cine, las distancias heredadas entre capacidad e incapacidad, que determinaba los lugares de la comunidad de la *arkhé,* resultaba abolida.

La an-arquía del cine también afectó irreversiblemente el orden de las categorías estéticas tradicionales que distinguían entre las así llamadas culturas alta y baja. Tal vez esta idea no se ha expresado en ningún lugar con mayor precisión que en la sentencia de Walter Benjamin que sostiene que: "su significación social [la del cine] no es pensable sin su lado destructivo, catártico" y su capacidad de "liquidación de valores tradicionales de la herencia cultural" (Benjamin 2015, 30). Sin embargo, este carácter destructivo del cine debió ser complementado por una capacidad impensada de los propios espectadores anónimos, capacidad en la cual Benjamin no enfatizó lo suficiente en su lectura del cine, ya que en su caso estos eran considerados como masas dispersas o compactas según los fines del fascismo. De modo similar sucedió con las teorías de la politización del cine en América Latina, en las cuales los espectadores fueron comprendidos como "débiles" e "incapaces" frente al dominio de la manipulación ideológica colonial y neocolonial, esta fue la justificación principal del comando asumido por la vanguardia política.

Si la imagen/poder posee una función de religación y cohesión del orden social, por el contrario, la an-arquía del cine introdujo una fuerza de disociación de los vínculos jerárquicos a partir de un flujo de imágenes sobre cuya propiedad y sentido nadie podía reclamar derechos. Así, la an-arquía del cine no solo cuestionó el orden social imperante, sino que con ello también abrió un campo donde se podía verificar la capacidad de cualquier espectador anónimo sin limitaciones identitarias de origen, raza, clase o género. El poder común de los espectadores, como ha señalado Ranciére, no equivale a su pertenencia a un cuerpo colectivo reunido bajo la visión de cualquier símbolo trascendente del gobierno, sino a la capacidad de cada uno y cada una de interpretar y dotar de un sentido autónomo aquello que percibe. Lo que la an-arquía del cine hace posible, entonces, es la manifestación de "la capacidad de los anónimos, la capacidad de hacer a cada uno/a igual a todo/a otro/a. Esta capacidad se ejerce a través de distancias irreductibles, se ejerce por un juego imprevisible de asociaciones y disociaciones" (Rancière

2010b, 22-23)[199], asociación que en América Latina abrieron la diseminación de las imágenes técnicas del cine.

A modo de conclusión de esta primera condición de la política del anonimato, podemos decir que la "an-arquía del cine" se refiere a la capacidad de reproductibilidad, diseminación y polisemia de las imágenes cinematográficas y a las asociaciones incontrolables que estas generaron sobre un nuevo tipo de espectador anónimo y que, en consecuencia, cuestionaron el orden de las jerarquías heredadas sobre la comunidad.

2) *Figuras suplementarias del cine*. Una segunda condición de la comunidad policial, que complementa la naturalización de la dominación a través de jerarquías preestablecidas, es que no admite ni vacíos ni suplementos. El establecimiento de este límite no se restringe al marco jurídico y se ejerce, más bien, a través de un orden simbólico y estético en el cual la función de la imagen/poder ha sido fundamental. La idea de nación se construyó también a través de imágenes, como ha señalado Carlos Ossa, a partir de un "montaje epistémico" (Ossa 2015, 214) y una "red de saberes y símbolos" (Ibíd.) que configuraron una visión de mundo bajo una noción unívoca de comunidad. El surgimiento de las "figuras suplementarias" a través de la propagación de las imágenes cinematográficas intensificó una guerra de las imágenes en la cual se jugaban los límites de lo visible y lo invisible. Por un lado, el gobierno *sobre* las imágenes buscó limitar la circulación de los rasgos bastardos del múltiple anónimo para instaurar un discurso visual unívoco sobre la nación y el progreso. Este dispositivo permitía tanto lidiar con la herencia de la cultura colonial, por un lado, y secularizar las funciones teológico-políticas de la imagen (principalmente la función de religación bajo la nueva forma de los símbolos nacionales) a partir de su poder de representación y encarnación de valores metafísicos, nacionalistas e identitarios, por otro. No obstante, a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX emergieron imágenes técnicas que circulaban sin pretensiones trascendentes y sin responder a ninguna jerarquía teológica, moral o estatal. Estas se diseminaron hasta hacerse incontrolables con la expansión del cine en las primeras décadas del siglo XX. A partir de sus condiciones técnicas de reproducción, ellas hicieron visible lo portentoso y lo insignificante sin respetar las limitaciones estéticas de los medios tradicionales de representación hegemónica (por ejemplo, las pinturas de historia que distinguían entre lo noble e innoble de ser representado) y produjeron una ampliación del marco visible que posibilitó la percepción común de aquello que el dispositivo de gobierno mantenía invisibilizado.

[199] Citado en el capítulo 4.

La idea de las "figuras suplementarias del cine" lo abordamos a través de dos líneas de interpretación, las cuales se distinguen a partir de las posibilidades visuales del cine documental y el de ficción. En primer lugar, frente a los intentos de sustracción de la visibilidad de las clases subalternas (principalmente indígenas y campesinos) por parte del discurso positivista y racista del porfiriato en México. Aquí nos concentramos en dos grupos de imágenes documentales, las primeras, anteriores a la Revolución mexicana (a partir de 1896) y, las segundas, a partir del estallido mismo de la Revolución (a partir de 1910). El primer grupo de imágenes, realizadas por el enviado de la empresa Lumière, Gabriel Veyre, fueron tomas realizadas desde el punto de vista de la hegemonía y, su composición, está limitada a la temporalidad y el encuadre que permitían las primeras máquinas cinematográficas utilizadas en el continente. Por ello, éstas secuencias constituyen breves escenas que no exceden los treinta segundos de duración. Estas imágenes, a pesar de su afán por retratar las formas de vida tradicionales (entre el discurso del nacionalismo y el positivismo de la antropología cultural), abrieron inevitablemente un marco de visibilidad a través del cual entraron figuras "insignificantes" que, para el régimen dominante, habían permanecido al margen del ámbito visible. Entonces, estas existencias solo tienen consistencia histórica en las imágenes mismas y se produce, por consiguiente, una disputa imposible de zanjar entre los ficticio y lo real. Así como en el caso del texto de Foucault sobre *La existencia de los hombres infames*, la existencia de estos seres "insignificantes" se reduce "exactamente a lo que de ellos se dice" (ibíd., 126)[200], en nuestro caso, tal existencia histórica radica en la posibilidad que abrieron esos breves segundos en los cuales emergieron sus figuras anónimas. Ellas no son nada más que imágenes sin referencia determinada, pues nada sabemos acerca de quiénes fueron, qué hicieron o dónde y cómo murieron. Esto último también es válido para la segunda secuencia de imágenes que revisamos de la Revolución mexicana a partir de 1910. Pero en estas últimas se dio un paso crucial respecto de las imágenes anteriores. En ellas, las figuras que aparecen en los segundos y terceros planos, más allá del protagonismo de los caudillos, realizan sus acciones liberadas de todo mandato. Los *figurantes* anónimos que en la primera secuencia actuaban sometidos al mandato hegemónico del camarógrafo y sus ayudantes aquí, por el contrario, realizan su coreografía autónoma contradiciendo cualquier forma de sustracción y blanqueamiento de la comunidad. Al interior del lenguaje cinematográfico, los *figurantes* son un trasfondo humano sin atributos definidos, sobre el cual se llevan a cabo los conflictos centrales del relato; sin embargo, su existencia

[200] Citado en el capítulo 4.

suplementaria, como un decorado humano es, al mismo tiempo, constitutiva para la existencia misma de la historia.

En conclusión, *la idea de las "figuras suplementarias del cine" se refiere a una capacidad inédita del cine para hacer visible aquello que no era posible ver en un marco representacional hegemónico. Tanto en la forma de la ficción como en el documental, los márgenes de lo visible son desplazados, desplazamiento que hace emerger lo minúsculo y lo portentoso al interior de una propagación de imágenes que circularon sin jerarquías por los márgenes de la nuevas ciudades latinoamericanas*.

3) *Espacialidad de anonimato del cine*. La propagación de la espacialidad del cine vino aparejada con la expansión misma de la ciudad moderna y con la transformación de sus habitantes en América Latina, ya que estos fenómenos desdibujaron los márgenes de la ciudad y generaron zonas opacas donde el sueño luminoso del poder, que imaginaba la ciudad como el centro de la civilización y el progreso, no llegó con facilidad. La espacialidad del cine que se diseminó por estas zonas generó territorios difusos y promiscuos en diversos sentidos, es decir, no solo morales, sino también raciales, de mezcla de clases, géneros e incluso de idiomas. Allí se encontraban existencias de índole diversas en busca de una misma experiencia estética vinculada a la transgresión de los valores tradicionales.

No es posible determinar con claridad la especificidad de esta espacialidad, pues constituía, por un lado, una experiencia estética radicalmente nueva y singular frente a las imágenes en movimiento y, por otro lado, su *atmósfera* emergía en lugares comunes (barracas, cafés, prostíbulos, carpas, etcétera) donde las actividades cotidianas de la vida seguían su rumbo. En este contexto, no existían espacios específicos y autónomos para la experiencia del cine como, por ejemplo, el museo para las arte visuales tradicionales y el teatro en el caso de las artes dramáticas. Su *espacialidad* no se definía ni por la dimensión física de su arquitectura ni por su función simbólica específica o por su condición material diseñada para el cine, sino por la producción de un determinado *tejido sensible* o una *atmósfera* nocturna que se generaba a partir de un modo de cohabitar, es decir, mediante un tipo de encuentro y un entrelazamiento de diversos elementos vinculados a la experiencia del cine. De esta manera, el cine, desde sus primeros momentos, fue una experiencia de inmersión que abarcaba las relaciones de la técnica y los cuerpos con sus sentidos en plenitud. *La espacialidad del anonimato del cine constituyó, antes que nada, una atmósfera y un tejido de relaciones y experiencias que dejaban en suspenso las normas y valores sociales tradicionales así como las identidades asignadas por las jerarquías comunitarias.*

En este sentido, estas zonas de sombra fueron también un *afuera*, es decir, una espacialidad que alojaba un tipo de experiencia que escapaba a las representaciones y determinaciones que regían la vida de las clases subalternas, capturadas en la sucesión incesante de trabajo y descanso y en lugares claramente asignados para su forma de existencia "propia". *La "espacialidad del anonimato del cine" se refiere, por lo tanto, a la configuración de una atmósfera y de un tejido sensible donde se dio el encuentro entre diversos elementos vinculados a la experiencia del cine: las figuras excedentarias de las imágenes, los cuerpos de los espectadores anónimos, las oscuridad, la ingesta de alcohol y narcóticos, la relación de las miradas, los deseos y las imágenes. En su oscuridad se hacía posible la transgresión moral y el desfondamiento de las identidades.* Estos territorios nocturnos se propagaron como "hongos" [201] por las ciudades y, en sintonía con la an-arquía del cine, fueron difíciles de controlar por el aparato de gobierno.

Podemos concluir entonces, a partir del análisis de estas tres características o condiciones irreductibles de la política del anonimato del cine, que esta no es determinable a partir de una simple categoría social o antropológica ni subsumible en la pura ilusión con la que se suele asociar al espectáculo cinematográfico. Esta política depende, más bien, del *encuentro* en los espacios de sombra del cine del múltiple anónimo propio de las figuras excedentarias de sus imágenes y el devenir anónimo de un mundo subalterno en las ciudades en transformación y expansión en América Latina. Esta política no-representacional, antiidentitaria y antijerárquica inherente a la emergencia de la técnica cinematográfica, su fuerza de diseminación y su encuentro con el devenir anónimo propio de los nuevos espectadores, ha resultado impensada por las teorías del la *politización* del cine. Por este motivo, nuestra tarea en el capítulo que siguió y que cierra esta tesis consistió en un delineamiento final de la "política del anonimato" a partir de su contraste explícito con algunas teorías y obras fílmicas representativas del discurso del cine militante de los años sesenta y setenta del siglo pasado.

En el capítulo cinco presentamos el contraste específico entre aquello que llamamos "politización del cine" y la "política del anonimato". En el capítulo dos, entregamos algunos de los antecedentes que le dan una especificad a la "politización del cine" en América Latina. Este discurso, como vimos en aquella sección, se sustentaba en una matriz identitaria, desarrollada desde fines del siglo XIX por el pensamiento político latinoamericanista y que fue retomada por las vanguardias estéticas y políticas de los años sesenta y setenta del siglo XX. La revitalización del discurso identitario limitó la idea de "política del cine" al presupuesto del

[201] Término utilizado por los cronistas de la época.

rescate y representación de la identidad nacional o continental. Sin embargo, hasta este capítulo final, no habíamos abordado en términos teóricos la especificidad de esta idea de *politización* del arte y del cine (tarea que llevamos a cabo en la parte final de la tesis).

Entonces, en el capítulo cinco y final entregamos la definición pendiente de aquello que llamamos "politización del cine" y, a partir de esta clarificación, realizamos dos operaciones conceptuales necesarias para finalizar nuestra tesis. En primer lugar, contrastamos con mayor precisión la "política del anonimato" del cine con la teoría de la "politización" y, en segundo lugar, siguiendo la obra de algunos cineastas y teóricos latinoamericanos, identificamos algunos rasgos específicos de la sobrevivencia de la política del anonimato en el contexto de los años sesenta y setenta.

La idea de la politización del cine se erigió sobre una serie de distinciones. La primera es aquella jerarquía entre los sujetos que discriminaba su relevancia social y política de acuerdo con la presuposición de sus capacidades o incapacidades. En el contexto específico de los años sesenta y setenta en América Latina, esta diferencia se refería a la distancia entre aquellos que poseían la capacidad de ver y reflexionar sobre los peligros ideológicos de las obras (a saber, la vanguardia revolucionaria) y, por otro, una gran mayoría que estaba simplemente expuesta a los peligros del "arte mercenario" (o estetizado), incapaz de reflexionar y resistir sus efectos perniciosos; este era el así llamado "pueblo". Por este motivo, Fidel Castro en sus "Palabras a los intelectuales" afirmaba la necesidad de que los intelectuales y la vanguardia política debía pensar *para* y *por* el pueblo, y quienes no lo hicieran así no podían ser considerados revolucionarios verdaderos. En segundo lugar, la idea de "politización" del arte y del cine implicó una contraposición entre los ámbitos *político* y *estético* de la producción artística. Solo aquellas obras que antepusieran los criterios políticos adecuados contra la amenaza deformante e ideológica de la estética podían ser consideradas verdaderas obras revolucionarias. La diferencia radical entre un arte "verdaderamente revolucionario" y, lo que en aquella época fue denominado "arte mercenario" se jugaba en la implantación de los criterios de politización adecuados sobre el arte.

Para ser más específicos, aquí analizamos la idea de "politización" siguiendo tanto la propuesta de algunos autores de América Latina como también los antecedentes de esta idea en la llamada benjaminiana en los años treinta a "politizar el arte", en contra de la "estetización de la política". Si bien los cineastas latinoamericanos no hicieron alusión directa a las teorías del autor judío-alemán, estos sí se refirieron a elementos y autores claves para su teoría de la politización. Es decir, la idea de "politización" elaborada tanto por Benjamin (en los años treinta) y retomada posteriormente por los cineastas latinoamericanos (en la segunda mitad del

siglo XX), estribó de una serie de programas y teorías que provenían de referencias fundamentales para ambos casos, las cuales iban desde el pensamiento del materialismo histórico hasta las vanguardia estéticas alemanas y soviéticas (fundamentalmente autores como Brecht, Eisenstein y Vertov). Este concepto ("politización") adquirió especificidad en el campo latinoamericano a partir de la herencia identitaria de la tradición latinoamericanista (como vimos en el capítulo dos) y en su postura anticolonial en el marco global de la Guerra Fría (como vimos en el capítulo cinco). De este modo, a partir de los años sesenta en América Latina, se produjo un rechazo generalizado de toda la producción cinematográfica anterior al discurso militante que no antepusiera los criterios preestablecidos por los programas de politización, lo que conllevó el rechazo de todo el cine temprano realizado en América Latina señalado como una "comercial y melodramáticas prehistoria" (King 1994, 15) del cine. Todos los debates y teorías de aquel periodo giraron en torno a una pregunta central: ¿cuál es la forma correcta y el programa adecuado que debe seguir un cine verdaderamente politizado?.

Como ya anunciamos, al interior de este programa la dimensión política aparecía contrapuesta a la estética, y esta última, se presentaba como la amenaza de un tipo de placer autoalienado y la falsificación de la realidad. Por lo tanto, la *estetización* debía ser puesta bajo control siguiendo una serie criterios y programas específicos que, a partir del control estricto de los modos de producción de las obras, a su vez, condujera a los espectadores a una toma de consciencia y una "toma de partido" frente al desarrollo histórico que, en el caso de América Latina en los sesenta, se relacionaba con la disputa global de la Guerra Fría. Es decir, lo que llamamos politización del cine latinoamericano debe ser comprendido al interior de este horizonte antagónico global de "guerra *diegética* de narraciones o filosofías de la historia" (Thayer 2017b, 8)[202].

Entonces, por un lado, como señalamos siguiendo a Peter Fenves, la "estetización de la política" no se resumía en el simple traspaso de los criterios legales y morales de la política al dominio de la estética, sino que la *estetización* se refería a la transformación de un objeto, en este caso la política o la "realidad", en algo que es "captado y evaluado desde dos perspectivas incompatibles pero complementarias: la de la expresión egoísta y la del placer autoalienado" (Fenves 2010, 86)[203]. La guerra era la expresión culmine de la *estetización* pensada por Benjamin en los años treinta, a partir de la cual el fascismo lograba movilizar todas las fuerzas de producción conservando las relaciones de propiedad, mientras que la humanidad en su conjunto observaba su propia aniquilación como un "goce estético de primer orden" (Benjamin

[202] Citado en el capítulo 5.
[203] Citado en el capítulo 5.

2015, 67)[204]. En definitiva, es la guerra la que a través de la satisfacción artística sobre la percepción transformada por la técnica, ofrece al fascismo la posibilidad de movilizar todas las potencias de las masas proletarizadas y a la vez mantener las relaciones de propiedad heredadas.

En el caso de las vanguardias de América Latina, como lo fue también para el Benjamin tardío, el cine fue comprendido como un arma revolucionaria que permitía interrumpir este proceso de autoalienación estética. A este respecto, analizamos en detalle uno de los programas más sofisticados de la politización del cine en América Latina, materializado en el filme *Memorias del subdesarrollo* y en el libro teórico que acompañó la producción de esta película, *La dialéctica del* espectador donde autor cubano Tomás Gutiérrez Alea presentaba su filosofía política del cine. Desde su propuesta estética y teórica, presentamos cómo en el cine politizado se juega una compleja filosofía del sujeto, no solo en su sentido más vulgar (que se sostiene en la representación del "sujeto" histórico de la revolución), sino más bien, en un proceso complejo de producción y montaje que tenía por finalidad guiar a los espectadores hacia una determinada forma de subjetividad "política" partidista. Al respecto, si bien este programa de Gutiérrez Alea presenta una elaboración formal y teórica muy sofisticada para la retórica militante de la época, la finalidad que lo comanda sigue siendo una noción de *hegemonía* convencional. En palabras de propio Gutiérrez Alea, la obra busca "el máximo de eficacia y funcionalidad" (Gutiérrez Alea 1982, 33)[205] de modo tal que señale al espectador la vía que debe recorrer. Dicho de otro modo, "[e]s necesario que la obra misma sea portadora de aquellas premisas que pueden llevar al espectador hacia una determinación de la realidad, es decir, que lo lance por el camino de la verdad hacia lo que puede llamarse una toma de conciencia dialéctica sobre la realidad. Puede operar entonces como una verdadera 'guía para la acción'" (ibíd.)[206]. La obra de Gutiérrez Alea, al igual que el proyecto brechtiano, buscaba producir un comando *hegemónico* sobre los espectadores, que deben ser guiados hacia una "toma de partido" (Gutiérrez Alea 1982)[207].

La idea de "politización del cine" en América Latina, se resume, entonces, *en una serie de programas normativos que, por un lado, presuponían la desigualdad intelectual entre la vanguardia y los espectadores y, por el otro, anteponían los criterios "políticos" (partidistas) contra la dimensión estética del cine. De esta manera, en primer lugar, proponían los criterios para juzgar un arte "verdaderamente revolucionario" y, en segundo lugar, demandaban la funcionalidad y eficacia que el cine debía lograr en su calidad de arma revolucionaria*.

[204] Citado en el capítulo 5.
[205] Citado en el capítulo 5.
[206] Citado en el capítulo 5.
[207] Citado en Bosteels, "Cine y subjetividad…", 88. Véase el capítulo 5.

Frente a esto, contrastamos la *política del anonimato* (definida en su carácter específico en el capítulo cuatro) y buscamos la sobrevivencia de alguno de sus rasgos (an-arquía del cine; figuras suplementarias del cine; espacialidad del anonimato) al interior de este nuevo contexto politizado. En primer lugar, *afirmamos que, a la luz de la definición que logramos de la "politización del cine", la "política del anonimato" no responde a ninguno de sus criterios normativos ni a la consecución de sus finalidades y eficacias preestablecida por algún programa militante*. En la política del anonimato del cine no existe ninguna posibilidad de distinguir entre capaces e incapaces, por el contrario, como habíamos demostrado en capítulos anteriores, la diseminación reproductiva y sin control de las imágenes y su exceso de sentido inherente, quiebran los mecanismos clásicos de control que distinguían a aquellos capaces de comprender y apropiarse de su sentido de aquellos que eran prejuzgado como incapaces. No obstante, en segundo lugar –aunque esta cuestión es más relevante que la anterior para la discusión de este capítulo final–, es que *en la política del anonimato no existe la posibilidad de oponer las dimensiones* política *y* estética*, sino que, por el contrario, la "política del anonimato" depende de una relación intrínseca estrecha entre ellas.*

Prueba de esta última afirmación es el caso del filme *PM*, un breve cortometraje realizado por Orlando Jiménez Leal y Sabá Cabrera Infante que analizamos en este capítulo final. La censura de esta película por parte de la institucionalidad cinematográfica estatal desató una grave crisis entre el nuevo gobierno revolucionario en Cuba y los artistas e intelectuales, que culminó con el famoso discurso de Fidel Castro titulado "Palabras a los intelectuales", en el cual el comandante entregó los criterios estrictos que debían seguir los artistas militantes su arte politizado. A partir de esto, nos preguntamos ¿qué hay en la película que resultó tan peligroso para el nuevo sistema de gobierno? Lo que hay en este breve filme –dijimos–, *es que contrario al mandato militante que pone en bandos contrarios a la política y a la estética, la potencia política de este filme se encuentra profundamente anudada a su dimensión estética. Las figuras anónimas y excedentarias de esta obra que bailan, beben, ríen y fuman embriagados en la noche de La Habana muestran una emancipación doble. Es decir, su tiempo de goce estético se encuentra liberado tanto del tiempo de trabajo impuesto por la explotación capitalista, pero también de las exigencia militantes, morales y laborales establecidas por los propios emancipadores después de la revolución en pos de la construcción del Estado socialista.*

Entonces, la política del anonimato del cine es una política sin politización, es decir, su "politicidad" no estriba en ningún programa militante que deba ser producido o alcanzado como finalidad del arte, sino que depende de la potencia política inherente a su propia dimensión

estética. Uno de los autores claves que comprendió la política del cine de este modo en el marco de los años sesenta y setenta, es decir, que desarrolló una política del cine a partir de la potencia diseminadora, deformante y excesiva de las propias imágenes, fue el cineasta chileno Raúl Ruiz. Su poética-política del cine, que elaboró desde muy temprano en abierta oposición a los programas militantes de su tiempo, consistía en liberar la *multiplicidad* de las imágenes en lugar de someterla a la pulsión jurídica y normativa de la politización. Como ha señalado Willy Thayer, en el caso del cine de Ruiz, *multiplicidad* de la imagen cinematográfica quiere decir "que no alcanza a unidad, ni a género ni especie, ni a representación ni identidad, y cuya variación deviene conjuntamente otra cualidad, y otra, cambiando continuamente su intensidad" (Thayer 2017b 33)[208]. Estas imágenes son las que se liberan de los programas y las leyes que las organizan y, por lo tanto, es una comprensión de las imágenes sin pretensión hegemónica. La política del cine de Ruiz comparte con la "política del anonimato" este reconocimiento de la an-arquía del cine, que es justamente una forma de comprender la *política* sin *politización* del cine.

Los ejercicios cinematográficos de Ruiz buscan desandar un sistema narrativo que se ha universalizado como ley del cine desde la segunda mitad del siglo XX. Esta ley es conocida como "teoría del conflicto central". Aquí la multiplicidad de la imagen es redirigida y sometida a una narración antagónica que, reivindicando a Aristóteles, estable una serie de normativas diegéticas. En palabras de Ruiz: "[M]e temo que la teoría del conflicto central no sea más que lo que la epistemología llama un 'concepto depredador': un sistema de ideas que devora toda idea susceptible de restringir su propia actividad" (Ruiz 2014, 22) [209]. Ruiz comprende tanto a cierto cine de Hollywood como al cine militante de su tiempo al interior de este paradigma, en la medida en que ambos operan sobre la presuposición de una "toma de partido" del espectador frente a una obra que desarrolla la confrontación de bandos antagónicos. Ruiz rechaza la "funcionalidad" o "eficacia" del cine de esa manera (tan importante, por ejemplo, para Gutiérrez Alea). En palabras de Ruiz: "Del principio de hostilidad constante en la historia cinematográfica deriva una dificultad suplementaria: el hecho de que nos obliga a tomar partido" (ibíd., 22-23)[210]. Esta articulación de las imágenes sobre la base de un conflicto central genera, en palabras de Ruiz, un "vacío ontológico" (ibíd., 23)[211] a partir del cual los objetos, acontecimientos y sujetos "secundarios" son ignorados.

[208] Citado en el capítulo 5.
[209] Citado en el capítulo 5.
[210] Citado en el capítulo 5.
[211] Citado en el capítulo 5.

Uno de los conceptos más relevantes a este respecto, que Ruiz desarrollo tempranamente para comprender la política de su cine, fue la idea de *estilema*. Como señala Thayer, el cine de Ruiz debe ser comprendido como un "arte compilador" (Thayer 2017b, 41)[212] de las artes, pero esto no se refiere al cine en un sentido monumental como "séptimo arte" que consuma una síntesis de todas las *bellas artes*, sino que compila las artes inaparentes del diario vivir y del trajín cotidiano que constituyen artes, es decir, técnicas en si mismos (subir escaleras, de sentarse, de mirar por la ventana, perder el tiempo, llenar un vaso de vino, embriagarse, hablar, etcétera) (véase, Thayer, 2017b, 41). Ruiz llama a estas técnicas minoritarias de resistencia, que el cine tiene la capacidad de formalizar visualmente, *estilemas*. A partir de la compilación y formalización de estos gestos, Ruiz compone un lenguaje no verbal: "Estas técnicas decantadas, comentándose a sí mismas, conforman un conjunto, más que de sintagmas, de estilemas: artes a medio camino; artes de tomarse un trago, de decir salud, de autoanulación, por último" (Ruiz, Schopf, Lihn 1970, 274)[213]. El *estilema* se termina de constituir como lenguaje no verbal en el cine.

A partir de este concepto, que implica una formalización de los gestos de la existencia de la vida inaparente y cotidiana, también encontramos una relación con la política del anonimato. La predominancia de los gestos anónimos que en los filmes de Sánchez o Linder a comienzos del siglo XX escandalizaban a los críticos de la época en Chile, quienes seguían reclamando al cine una función discursiva, nacionalista e identitaria. Esta predominancia de los gestos del múltiple anónimo, gestos que se volvieron omnipresentes a partir del cine mudo, fue un problema para el fonocentrismo que dominaba tanto la escena pública del poder como también la tradición de la "noble" y "severa" palabra humana de las artes dramáticas clásicas. Ruiz en el contexto de la Guerra Fría, utilizó esta misma potencia de la ficción cinematográfica que ya encontramos en el cine mudo, para erosionar desde dentro las leyes y axiomas narrativos y los valores culturales dominantes en los debates sobre el cine militante.

Finalmente, propusimos que en el cine de Ruiz emerge una dimensión de la "política del anonimato" que no era posible en el cine temprano, debido a las limitaciones técnicas que imponía el cine silente. Nos referimos al problema del lenguaje en el cine sonoro. Para Ruiz, esta transformación sonora es fundamental, pues ella le permitió llevar al límite la lógica del lenguaje racional y resistir la racionalidad comunicativa asignada a la politización del cine. Los diálogos de Ruiz, apelando a la forma de la comedia, profundizan en el murmullo del habla anónima y popular siempre asediada por el absurdo. El cine de Ruiz explora "un humor que

[212] Citado en el capítulo 5.
[213] Citado en el capítulo 5.

habita justo allí donde la lógica del sentido queda en evidencia como una simple atribución debida a la costumbre" (Villalobos-Ruminott 2013, 263)[214].

Desde esta perspectiva, profundizamos en el problema de la comedia y el anonimato en el cine de Ruiz, a partir de la teoría benjaminiana temprana, anterior a la teoría de la politización, en el texto titulado "Destino y carácter". En este caso, Benjamin ve en el carácter del héroe cómico la visión de una libertad "en todas y cada una de sus formas", pues "el carácter del personaje cómico no es el espantajo de los deterministas, sino la luminaria a cuya luz se ve precisamente la libertad de sus actos" (Benjamin 2010, 182)[215]. A lo que agrega más adelante: "Por lo tanto, el rasgo del carácter no es el nudo de la red. Es el sol del individuo en el cielo incoloro (anónimo) del hombre, que arroja la sombra propia de la acción cómica, haciéndola visible de este modo" " (ibíd.)[216]. Adriana Bontea, analizando la teoría benjaminiana de la comedia, realiza el siguiente comentario que, desde nuestra perspectiva, es útil también para comprender el trabajo ruiziano sobre el lenguaje y la comedia: "The language of comedy points precisely to the limits of faith in human language and its reliability. In the comic dialogue, language can always be turned around and twisted by language. (…) But through comic dialogue these arguments keep bouncing back, forcing reason to spin around itself until it surrenders in laughter" (Bontea 2006, 105)[217].

En la propuesta de Ruiz, entonces, es posible identificar un énfasis en el carácter cómico y destructivo en el lenguaje popular como crisis del lenguaje lógico (en el caso del cine latinoamericano fundamentalmente la lógica dialéctica tan perseguida por los cineastas militantes). Su cine busca llevar al límite el modo en que la racionalidad aparece desintegrándose en los diálogos absurdos y en los pequeños gestos que sus imágenes deformantes buscan maximizar. De esta manera, ya no es posible reducir la política del cine a la concientización, a la pedagogía o a cualquier tipo de filosofía del sujeto que busque conducir hegemónicamente al espectador, pues su potencia es irreductible y radica en la exposición del límite de la racionalidad instrumental y comunicativa que se la ha atribuido a la finalidad del propio cine.

En la exploración del cine de Ruiz de los años sesenta y setenta, al ser este un cine *político* sin *politización* y al poner de relieve la *multiplicidad* y el *exceso* de sentido inherente a las imágenes, identificamos la sobrevivencia de algunos de los rasgos centrales emergidos

[214] Citado en el capítulo 5.
[215] Citado en el capítulo 5.
[216] Citado en el capítulo 5.
[217] Citado en el capítulo 5.

desde el cine temprano, a partir de los cuales propusimos la idea de "política del anonimato". Aún más, descubrimos nuevos elementos en su trabajo sobre el *estilema* y su poder disolvente y el juego con el absurdo del murmullo
anónimo del lenguaje popular, desde donde podemos seguir pensando una política del anonimato en cada nueva posibilidad que abren la transformación técnica del cine a lo largo del siglo XX.

A partir de mediados de los años setenta emergió un nuevo tipo de violencia que transformó todos los códigos de la racionalidad gubernamental en América Latina y exigió desplazamientos radicales en la comprensión de la política del arte y el cine. La violencia inédita de las dictaduras de derecha y la consecutiva instalación del neoliberalismo como nueva matriz de una democracia forzada a existir sin *demos* abren otra dimensión del anonimato. La borradura de cuerpos, la desaparición forzada de personas y la destrucción de archivos exigen una nueva reflexión en la que la "política del anonimato" debe ser reevaluada.

Bibliografía

Abadi, Florencia. *Conocimiento y redención en la filosofía de Walter Benjamin.* Buenos Aires: Miño y Dávila Editores, 2014.

Agamben, Giorgio. *La potencia del pensamiento. Ensayos y conferencias.* Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2007.

Álvarez, Santiago, "El periodismo cinematográfico". En *Hojas de cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano. Volumen III. Centroamérica y El Caribe.* (México: Dirección General de Publicaciones y Medios, Secretaría de Educación Pública Fundación Mexicana de Cineastas, A.C./ Universidad Autónoma Metropolitana, 1988), 114-122.

Ariel Cabezas, Oscar, ed. *Postsoberanía. Literatura, política y trabajo*. Bueno Aires: Editorial La Cebra, 2013.

Aristóteles. *Poética.* Madrid: Editorial Gredos.1974.

Avelar, Idelber, 2012. "Hacia una genealogía del latinoamericanismo". *Revista de Pensamiento Político,* Nº 2 (2017): 19-31. http://www.pensamientopolitico.udp.cl/edicion-dos/

Baker, Peter. "Barbarie". En *Conceptos fundamentles del pensamiento latinoamericano actual*. Editado por Moreiras, Alberto y Villacañas, José Luis, 43-49. Madrid: Biblioteca Nueva, 2017.

Balázs, Béla. *El hombre visible, o la cultura del cine*. Buenos Aires: Cuenco de Plata, 2013.

Benjamin,Walter. "El carácter destructivo". En *Discursos interrumpidos I.* 157-162. Buenos Aires: Taurus, 1989.

_____. *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*. Buenos Aires: Taurus, 1998.

_____. "El origen del 'Trauerspiel'alemán". En *Obras. Libro 1/ Vol.1*. 217-459. Madrid: Abada, 2006.

_____. "Sobre el concepto de historia". En *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. 37-85. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2009.

_____. "Destino y carácter". En *Obras. Libro II / vol. 1*. 175-183. Madrid: Abada, 2010.

_____. *El autor como productor*. México: Editorial Ítaca, 2014.

_____. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. En *Walter Benjamin. Estética de la imagen,* Compilado por Tomás Vera Barros, 25-82. Buenos Aires: La Marca Editora, 2015.

_____. *Escritos sobre cine*. Madrid: Abada Editores, 2017.

Blanchot, Maurice. *El espacio literario.* Madrid: Editorial Nacional, 2002.

Bolle, Willi. “Historia”. En *Conceptos de Walter Benjamin,* editado por Michael Opitz y Erdmut Wisila, 527-590. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2014.

Bontea, Adriana. “A Project in its Context: Walter Benjamin on Comedy”. *MLN,* Nº 121 The Johns Hopkins University Press. (Diciembre 2006) 1041-1071. https://www.jstor.org/stable/4490760?seq=1#metadata_info_tab_contents

Bordeleau, Érik. *Foucault anonimato*. Buenos Aires: Editorial Cactus, 2018

Bosteels, Bruno. “Cine y subjetividad: reflexiones a partir de *Memorias del subdesarrollo*”. En *Efectos de imagen. ¿Qué fue y qué es el cine militante?*, editado por Óscar Ariel Cabezas y Elixabete Ansa Goicoechea, 83-98. Santiago de Chile: Editorial LOM, 2014.

Cámara de Senadores. Boletín de Sesiones ordinarias. Sesión de 7, Santiago, 569 (2012) , 90-91.

Castro, Fidel. *Palabras a los intelectuales*. México: Ocean Press y Ocean Sur, 2011.

Cine Gaceta, Nº 8. Santiago, (15 de febrero 1916).

Cine Gaceta, Nº 11. Santiago, (2ª quincena febrero1918).

Christine, Buci-Glucksmann. “El ojo barroco de la cámara”. En *El cine de Raúl Ruiz. Fantasmas, simulacros y artificios*, editado por Valeria de los Ríos e Iván Pinto. Santiago de Chile: Uqbar Editores, 2010.

Cortés-Rocca, Paola. *El tiempo de la máquina. Retratos, países y otras imágenes de la nación*. Buenos Aires: Editorial Colihue, 2011.

_____. “Positivismo” (556-559). En *Conceptos fundamentales del pensamiento latinoamericano actual,* editado por Alberto Moreiras y José Luis Villacañas. Madrid: Biblioteca Nueva, 2017.

Corre-Vuela, Nº 631. Santiago, (28 enero 1920).

Cuarterolo, Andrea. “Fantasías del nitrato. El cine pornográfico y erótico en la Argentina del principios del siglo XX”. *Vivomatografía. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, Nº 1, (Diciembre 2015.): 96-125.

De los Ríos, Valeria y Pinto, Iván (Edit). *El cine de Raúl Ruiz. Fantasmas, simulacros y artificios*. Santiago de Chile: Uqbar Editores, 2010.

De los Ríos, Valeria. “La pregunta sobre el barroco en el cine de Raúl Ruiz”. *Revista Chilena de Literatura*, Nº 89, (Abril 2015): 113-131.

De Grandis, Rita. “*La hora de los hornos*: un *happening* fílmico” 41-64. En *Efectos de imagen ¿Qué fue y qué es el cine militante?*, editado por Elixabete Ansa Goicoechea y Óscar Ariel Cabezas. Santiago de Chile: LOM / Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación / Escrituras Americanas. 2014.

Dèotte, Jean-Louis. *Qué es un aparato estético. Benjamin, Lyotard, Rancière*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2012.

Derrida, Jacques. “Firma, acontecimiento, contexto”. En *Márgenes de la filosofía,* 347-372. Madrid: Cátedra, 1994.

_____.“la farmacia de Platón”. En *La* diseminación, 91-263. Madrid: Editorial Fundamentos, 1997.

_____. “Las artes espaciales”. En *Jacques Derrida, Artes de lo visible (1979-2004)*, editado por Ginette Michaud, Joana Masó y Javier Bassas, 15-52. Pontevedra: Ellago Ediciones, 2013a.

_____. “Huella y archivo, imagen y arte”. En *Jacques Derrida, Artes de lo visible (1979-2004)*, editado por Ginnette Michaud, Joana Masó y Javier Bassas, 79-128. Pontevedra: Ellago Ediciones, 2013b.

Díaz Garcés, Joaquín. *Páginas de Ángel Pino*. Santiago: Ediciones de la revista Chilena, 1917.

Didi-Huberman, George. *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto.* Barcelona: Paidós, 2004.

_____. *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2008.

_____. *Ante el tiempo*. *Historia del arte y anacronismo de la imagen.* Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011.

_____. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes.* Buenos Aires: Manantial, 2014.

Echeverría, Esteban. *Obras escogidas.* Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1991.

Emar, Juan. *Notas de Arte.* Santiago de Chile: RIL, 2003.

El Eco de la Liga de Damas Chilenas, Nº 3, Santiago 1912.

El Eco de la Liga de Damas Chilenas, Nº 7. Santiago. (diciembre 1912).

El Diario Ilustrado. Santiago, (28 agosto1913).

El Mercurio. Santiago, (2 de octubre 1915).

Farocki, Harun. *Desconfiar de la imágenes.* Buenos Aires. Caja Negra, 2013.

Fenves, Peter. "¿Existe una respuesta a la estetización de la política?". En *Walter Benjamin: Culturas de la imagen*, compilado y traducido por Alejandra Uslenghi, 75-98. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010.

Feuerbach, Ludwig. *L'Essenza del Cristianesimo*. Milan: Feltrinelli, 1960

Fielbaum S., Alejandro. *Los bordes de la letra. Ensayos sobre teoría literaria latinoamericana en clave cosmopolita*.Leiden: Almenara, 2017.

Foucault, Michel. "Nietzsche, la genealogía, la historia". En *Microfísica del poder*, editado y traducido por Julia Varela y Fernando Alvarez-Úría, 7-30. Madrid: Las Ediciones de la Piqueta, 1980a.

_____. "Curso del 14 de enero de 1976". En *Microfísica del poder*, editado y traducido por Julia Varela y Fernando Alvarez-Úría, 139-153. Madrid: Las Ediciones de la Piqueta, 1980b.

_____. *La vida de los hombres infames.* La plata: Editorial Altamira, 1996.

_____. *El nacimiento de la biopolítica. Cursos en el Collège de France (1978-1979)*. Bueno Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.

_____. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión.* Madrid, Siglo XXI, 2009

Galende, Federico. *Walter Benjamin y la destrucción*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2009.

_____. *Modos de producción. Notas sobre arte y trabajo*. Santiago de Chile: Palinodia, 2011.

Gálvez, Manuel. *Historia de Arrabal*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1993.

García Espinosa, Julio, "Respuesta de Julio García Espinosa a la revista chilena de cine Primer Plano". en *Hojas de cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano. Volumen III. Centroamérica y El Caribe,* 71-79. México: Dirección General de Publicaciones y Medios, Secretaría de Educación Pública Fundación Mexicana de Cineastas, A.C./ Universidad Autónoma Metropolitana, 1988.

Getino, Octavio y Fernando Solanas. "Hacia un tercer cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo". En *Hojas de cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano. Volumen I. Centroamérica y El Caribe*, 23-50. México: Dirección General de Publicaciones y Medios, Secretaría de Educación Pública Fundación Mexicana de Cineastas, A.C./ Universidad Autónoma Metropolitana, 1988.

Goddard, Michel. “Escapando al realismo socialista”. En *El cine de Raúl Ruiz. Fantasmas, simulacros y artificios*, editado por Valeria de los Ríos y Pinto, Iván, 88-99. Santiago de Chile: Uqbar Editores, 2010.

Gómez, Eusebio. *La mala vida en Buenos Aires*. Buenos Aires: Juan Roldán 1908.

Gruzinski, Serge. *La guerra de las imágenes. De Cristobal Colón a “Blade Runner” (1492-2019).* México: Fondo de Cultura Económica, 1994.

Guevara, Ernesto. “El socialismo y el hombre en Cuba”. En *Obras revolucionarias*, editado por Fernández Retamar, Roberto. México: Ediciones Era, 1967.

Guevara, Alfredo. “Reflexiones en torno a una experiencia cinematográfica I”. En *Hojas de cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano. Volumen III. Centroamérica y El Caribe,* 31-36. México: Dirección General de Publicaciones y Medios, Secretaría de Educación Pública Fundación Mexicana de Cineastas, A.C./ Universidad Autónoma Metropolitana, 1988a.

_____. “Reflexiones en torno a una experiencia cinematográfica II”. En *Hojas de cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano. Volumen III. Centroamérica y El Caribe,* 37-42. México: Dirección General de Publicaciones y Medios, Secretaría de Educación Pública Fundación Mexicana de Cineastas, A.C./ Universidad Autónoma Metropolitana, 1988b.

_____. “Sobre el cine cubano”. En *Hojas de cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano. Volumen III. Centroamérica y El Caribe,* 127-136. México: Dirección General de Publicaciones y Medios, Secretaría de Educación Pública Fundación Mexicana de Cineastas, A.C./ Universidad Autónoma Metropolitana, 1988c.

_____. “Los cineastas latinoamericanos hemos aprendido a descubrir al enemigo y a desenmascarar sus mediaciones”. En *Hojas de cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano. Volumen III. Centroamérica y El Caribe,* 43-49. México: Dirección General de Publicaciones y Medios, Secretaria de Educación Publica Fundación Mexicana de Cineastas, A.C./ Universidad Autónoma Metropolitana, 1988d.

_____. “Discurso inaugural del 1 festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano”. En *Hojas de cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano. Volumen I. Centroamérica y El Caribe,* 426-432. México: Dirección General de Publicaciones y Medios, Secretaría de Educación Pública Fundación Mexicana de Cineastas, A.C./ Universidad Autónoma Metropolitana, 1988e.

_____. “El cine cubano”. En *Hojas de cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano. Volumen III. Centroamérica y El Caribe*, 17-28. México: Dirección General de Publicaciones y Medios, Secretaría de Educación Pública Fundación Mexicana de Cineastas, A.C./ Universidad Autónoma Metropolitana, 1988f.

Groys, Boris. *Obra de arte total Stalin.* Valencia: Pre-Textos, 2008.

Gumucio Dragón, Alfonso. *Historia del cine boliviano*. México, Filmoteca de la UNAM, 1983.

Gutiérrez Alea, Tomás. *La dialéctica del espectador*. La Habana: Ediciones Unión, 1982.

Halperín Donghi, Tulio. *Historia contemporánea de América Latina.* Madrid: Alianza Editorial, 2005.

Heidegger, Martin, *Ser y tiempo.* Jorge Eduardo Rivera (Trad.). Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1997.

Helg, Aline. *Lo que nos corresponde. La lucha de los negros y mulatos por la igualdad en Cuba 1886-1912*. La Habana: Imagen Contemporánea, 2000.

Iturriaga, Jorge. *La masificación del cine en Chile 1907-1932. La conflictiva construcción de una cultura plebeya.* Santiago de Chile: Lom, 2015.

Jay, Martin, *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Madrid: Akal, 2007.

Jiménez Leal, Orlando y Manuel Zayas. *El caso PM. Cine, poder y censura*. Madrid: Editorial Colibrí, 2012.

José Santos Herceg."Huellas de Hegel en el pensamiento latinoamericano. Sobre la concepción de filosofía". *Revista de Hispanismo Filosófico,* Nº 15. (2010): 43-61.

King, John. *El carrete mágico. Una historia del cine latinoamericano*. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1994.

Landau, Matías. "Laclau, Foucault, Rancière. Entre la política y la policía". *Argumentos*, Nº 19, (Septiembre-Diciembre, 2006):179-197.

La hoja teatral. Nº 447, Valparaíso, (Mayo de1911)

Leopold, David. *El joven Karl Marx. Filosofía alemana, política moderna y realización humana*. Madrid: Akal, 2012.

LEY 169 (Creación del Instituto de Arte e Industria Cinematográficos ICAIC). En *Hojas de cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano. Volumen III. Centroamérica y El Caribe,* 10-16. México: Dirección General de Publicaciones y Medios, Secretaría de Educación Pública Fundación Mexicana de Cineastas, A.C./ Universidad Autónoma Metropolitana, 1988.

Lindner, Burkhardt. "Alegoría" 17-82. En *Conceptos de Walter Benjamin*, editado por Opitz, Michael y Wizisla, Erdmut. Buenos Aires: La Cuadrata, 2014.

Littin, Miguel. "Lo desmesurado, el espacio real del sueño americano". En *Hojas de cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano. Volumen I. Centroamérica y El Caribe*, 284-287. México: Dirección General de Publicaciones y

Medios, Secretaría de Educación Pública Fundación Mexicana de Cineastas, A.C./ Universidad Autónoma Metropolitana, 1988.

Livon-Grosman, Ernesto. "Nicolasito's Way. Los sinuosos caminos de la estética revolucionaria". *La Fuga. Revista de cine*, Nº15. (Primavera del 2013). http://2016.lafuga.cl/nicolasitos-way/657

López Petit, Santiago. *Breve tratado para atacar la realidad.* Buenos Aires: Tinta y Limón Ediciones, 2014.

López, Ana M. "Early Cinema and Modernity in Latin America". *Cinema Journal* Nº 40, (Otoño del 2000.): 48-78.

Manifiesto de los cineastas de la Unidad Popular. *Revista Punto Final*, Nº120, (Diciembre 22 de 1970). http://cinechile.cl/archivos-de-prensa/manifiesto-de-los-cineastas-de-la-unidad-popular/

Martí, José. *Nuestra América.* Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2002.

Marx, Karl. *Contribución a la crítica de la economía política*, México, Siglo XXI, 1986.

Melot, Michel. *Breve historia de la imagen*. Madrid. Ediciones Ciruela, 2010.

Mestman, Mariano. "Las rupturas del 68 en el cine de América Latina. Contracultura, experimentación y política". En *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*, coordinado por Mariano Mestman. Bueno Aires: Ediciones Akal, 2016.

Michaud, Ginette, Joana Masó y Javier Bassas (Edit.). *Jacques Derrida, Artes de lo visible (1979-2004)*. España: Ellago Ediciones, 2013.

Miquel, Ángel. *Los exaltados. Antología de escritos sobre cine en periódicos y revistas de la ciudad de México 1986-1929.* Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1992.

Moreck, Curt. 1930. "Rosario, Der Steppenhafen" (84-86) en SCHIDROWITZ, Leo. *Sittengeschichte der Kulturwelt und ihrer Entwicklung in Einzeldarstellungen,* vol. 8: *Sittengeschichte des Hafens und der Reise* [*Historia social del puerto y el viaje*]. Viena: Verlag für Kulturforschung: 84-86.

Moreiras, Alberto. *El tercer espacio, literatura y duelo en América.* Santiago de Chile: Universidad ARCIS / Lom Ediciones, 1999.

Nemser, Daniel. "Biopolítica. Entre la ciudad y el campo" (50-61). *Conceptos fundamentles del pensamiento latinoamericano actual*, editado por Moreiras, Alberto y Villacañas, José Luis. Madrid: Biblioteca Nueva, 2017.

Ortiz, Fernando. *Los negros brujos. Apuntes para una etnología criminal.* Miami: Ediciones Universal, 1973.

Ossa Coo, Carlos. *Historia del cine chileno.* Santiago de Chile: Quimantú,1971.

Ossa, Carlos. 2015. “El soberano óptico: la forma visual del poder”. *Revista Chilena de Literatura*, Nº 8, (Abril 2015): 213-230.

Oyarzún, Pablo. “Cuatro señas sobre experiencia, historia y facticidad” 7-36. En *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobe historia*. Santiago de Chile: Universidad ARCIS / LOM Ediciones, 2009.

Paranaguá, Antonio (Edit). *Cine documental en América Latina.* Madrid: Editorial Cátedra, 2003.

Paz, Octavio. *Los hijos del limo.* Barcelona: Six Barral, 1990.

Piglia, Ricardo. “Sarmiento, escritor”. *Filología* año XXX, Nº 1-2. (1998): 19-43.

Pinto, Iván. “Chile. Crítica y crisis en el *Nuevo* Cine” 183-212. En *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*, editado por Mariano Mestman. Buenos Aires: Akal, 2016.

Piñón Gaytan, José Francisco. “Feuerbach: ‘Dios como esencia del hombre (*Homo homini Deus*)”. *Andamios,* Nº 24, México, (Enero-Abril 2014): 191-214.

Platón, *Diálogos IV. República.* Madrid: Editorial Gredos, 1988.

Rancière, Jacques. *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aire: Nueva Visión, 1996.

_____. *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*. Barcelona: Paidós, 2005a.

_____. *Sobre políticas estéticas.* Barcelona: Museu d’Art Contemporani de Barcelona y Servei de publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2005b.

_____. “Diez tesis sobre la política”. En *Política, policía, democracia,* 59-79. Santiago de Chile: Lom, 2006a.

_____. *Política, policía, democracia*. Santiago de Chile: Lom, 2006b.

_____. “El teatro de las imágenes”. En *Alfredo Jaar. La política de las imágenes*, editado por Adriana Valdés, 69-91. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2008.

_____. *El reparto de lo sensible. Estética y política.* Santiago de Chile: Lom, 2009.

_____. “La división del *arjé*”. En *Momentos políticos,* 43-53. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2010a.

_____. *El espectador emancipado.* Buenos Aires: Manantial, 2010b.

_____. *El destino de las imágenes*. Bueno Aire: Prometeo, 2011a.

_____. “La política no es coextensiva ni a la vida ni al estado” 129-149. En *El tiempo de la igualdad. Diálogos sobre política y estética*. Barcelona: Herder Editorial, 2011b.

_____. "¿Biopolítica o política?". En *El tiempo de la igualdad*, 121-129. Barcelona: Herder Editorial, 2011c.

_____. *Las distancia del cine*. Buenos Aires: Manantial, 2012.

_____. *Figuras de la historia*. Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora, 2013.

_____. *El hilo perdido. Ensayos sobre la ficción moderna.* Buenos Aires: Manantial, 2014.

Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Montevideo: Editorial Arca, 1998.

Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2003.

_____. "Los archivos de Guillen Landrian". *La Fuga. Revista de cine*, Nº15. (Primaverda del 2013). http://www.lafuga.cl/los-archivos-de-guillen-landrian/659

Revista Chilena de Higiene. 1920. tomo XXVI, 114-119. En Iturriaga, Jorge, *La masificación del cine en Chile*, *1907-1932. La conflictiva construcción de una cultura plebeya.* Santiago de Chile: LOM.

Rocha, Glauber. *La revolución es una eztetyka. Por un cine tropicalista.* Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2011.

Rozitchner, León. *Moral burguesa y revolución*. Buenos Aires: Procyon, 1963.

Ruiz, Raúl. "Prefiero registrar antes que mistificar el proceso chileno". *Primer Plano. Revista de Cine*, Ediciones Universitarias de Valparaíso, vol. 1, Nº4, (primavera 1972): 3-21. En *Ruiz. Entrevistas escogidas – filmografía comentada*, editado por Cuneo, Bruno. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2012.

_____. *Poética del cine*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2014.

Ruiz, Raúl; Schopf, Federico y Lihn, Enrique.. "Diálogo con Raúl Ruiz". *Revista Nueva Atenea*, Nº 423, Santiago, (Septiembre de1970): 265-279.

Sabrovsky, Eduardo (Edit.). *Conversaciones con Raúl Ruiz, Christine Buci-Glucksmann, Abdelwahab Meddeb, Benoit Peeters, José Román*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2003.

Safford, Frank. "Política ideología y sociedad". En *Historia de América Latina*, editado por Leslie Bethell, 42-104. Editorial Crítica, Barcelona, 1991.

Santos Herceg, José. "Huellas de Hegel en el pensamiento latinoamericano. Sobre la concepción de filosofía". *Revista de Hispanismo Filosófico* Nº 15. (2010): 43-61.

Sarmiento, Domingo. *Páginas literarias*. Santiago de Chile: Imprenta Gutenberg, 1900.

Schefer, Jean-Louis. *L'Homme ordinaire du cinema*. París: Cahiers du cinema/Gallimard, 1980.

Schmitt, Carl. *Diálogo sobre el poder y el acceso al poderoso.* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010.

Schwarzbök, Silvia. *Los monstruos más fríos. Estética después del cine*. Buenos Aires: Mardulce, 2017.

Shohat, Ella y Stam, Robert. *Critica da imagen eurocéntrica*. Sao Paulo: Cosac Naify, 2006.

Solanas, Fernando. "La hora de los hornos. Entrevista a Fernando Solanas". En *Hojas de cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano. Volumen I. Centroamérica y El Caribe,* 61-63. México: Dirección General de Publicaciones y Medios, Secretaría de Educación Pública Fundación Mexicana de Cineastas, A.C./ Universidad Autónoma Metropolitana, 1988.

Sontag, Susan. *Contra la interpretación*. Barcelona: Seix Barral, 1984.

Sucesos, 1914. Nº 591, Valparaiso, (22 enero 1914).

Thayer, Willy. "Imagen Ruiz". *Instantes y azares. Escrituras Nietzscheanas*, Nº 19-20. (2017a) 113-127.

_____. "Raúl Ruiz. Imagen Estilema". *Otro Siglo. Revista de Filosofía*, Nº2. (2017b): 3-46.

Vega, Alicia. *Re-visión del cine chileno.* Santiago de Chile: Editorial Aconcagua, 1979

Viñas, David.. *Indios, ejércitos y fronteras.* Buenos Aires: Siglo XXI, 1985

Villalobos-Ruminott, Sergio. *Soberanías en suspenso. Imaginación y violencia en América Latin.* Buenos Aires: La Cebra, 2013.

Villarroel, Mónica. *Poder, nación y exclusión en el cine temprano. Chile-Brasil (1896-1933).* LOM, Santiago de Chile, 2017.

_____. "La sombra errante. La substracción infrapolítica y 'la imagen total'". Texto presentado en el encuentro *Tecnologías de la imaginación 2: Imagen vigilante / imagen vigilada*. Organizado por el Laboratorio de Arte Alameda, Ciudad de México. Agosto 11 de 2016.

Wilde, E. "Sin rumbo". En *Páginas escogidas,* editado por J. M. Monner Sans, 99-105. Buenos Aires: Ángel Estrada y Cía, 1939.

Xavier, Ismael. "Alegorias del subdesarrollo" 149-182. En *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina,* coordinado por Mariano Mestman. Buenos Aires: Ediciones Akal, 2016.

Zig-Zag, Nº446, Santiago. (Septiembre de 1913).

Samenvatting

Dit onderzoek verkent de relatie tussen film en politieke filosofie in Latijns-Amerika en beoogt daarmee het beperkte begrip van de politiek van film - dat het vakgebied van de filmstudies sinds de 2e helft van de 20e eeuw domineert - in twijfel te trekken om vervolgens een alternatief perspectief te presenteren, dat wordt aangeduid als ´de politiek van anonimiteit´. Met de introductie van dit nieuwe concept richten we ons op het "veelomvattende en amorfe onderwerp" (King 2000, 1) van de Latijns-Amerikaanse film om, precies daar waar haar bestaan door conventionele studies over film en politieke theorieën van militante filmmakers in Latijns-Amerika wordt ontkend, het bestaan van een radicale filmpolitiek aan te tonen.[218]

Het verband tussen film en politiek denken verwijst enerzijds naar de wijze waarop een reeks concepten afkomstig uit het veld van het politieke denken heeft gefunctioneerd als kader ten behoeve van de interpretatie van filmproductie en anderzijds naar de concepten die centraal staan in de theorievorming en het werk van militante filmmakers zelf. In die zin werd in de jaren zestig en zeventig een reeks complexe theorieën en programma's op het gebied van cinema geproduceerd om 'politieke' doelen voor de cinematografische werken vast te stellen.[219] Dit reflectieve proces, waarmee de militante film discoursen, toepassingen en normatieve theorieën over de politiek van film tot stand bracht, noemen we de *politisering* van film.[220] We lichten toe hoe *politisering* de notie van filmpolitiek heeft gereduceerd tot een reeks overheersende en partijdige geboden. Deze beperking maakte het onmogelijk een politiek van film te overdenken, die overeenkomt met de complexe technologische toestand die dit medium reeds sinds haar oorsprong in de Latijns-Amerikaanse regio kenmerkt. Dat wil zeggen, het proces van *politisering*, dat plaatsvond in de tweede helft van de 20e eeuw, verzaakte te reflecteren op een potentieel, wiens verduidelijking en definitie een centrale taak van het onderzoek in dit proefschrift vormt. Daarom is dit politieke potentieel van film - dat inherent is aan zijn materiële, technologische en conceptuele voorwaarden, en voorafgaand aan elke militante opdracht van een specifiek politiek onderwerp - hetgeen we beogen te schetsen aan de hand van de introductie van het concept ´politiek van anonimiteit´ in Latijns-Amerikaanse film.

Ten eerste zullen we aantonen hoe de notie van de politiek van film na de *politisering* werd beperkt door een reeks essentialistische en metafysische theoretische veronderstellingen;[221] wanneer we deze conceptuele grenzen vervolgens kritisch verkennen,

[218] Het concept 'militante filmmakers' verwijst naar een groep Latijns-Amerikaanse auteurs die canoniek werden in filmstudies, en wiens programma's bepaalden wat vanuit hegemoniaal perspectief wordt beschouwd als de politiek van film. Het meest cruciale moment van hun productie vond plaats tussen de jaren 1960 en 1970 en viel samen met een algemeen proces van sociale onrust in de Latijns-Amerikaanse regio, dat in de mondiale context van de Koude Oorlog een bevrijdend, revolutionair en anti-imperialistisch karakter had.

[219] Zoals de filmhistoricus John King opmerkte: ¨Die van hen zou een lucide, kritisch-realistische, populaire, anti-imperialistische revolutionaire cinema zijn, die zou breken met neokoloniale attitudes en monopolistische praktijken¨ (2000, 66)

[220] Een belangrijk deel van de conceptuele inspanning van dit proefschrift omvat het aantonen van de *heterogeniteit* tussen de concepten *politisering* en *politiek*, die binnen het conventionele denken over Latijns-Amerikaanse film veelvuldig met elkaar worden verward.

[221] We zinspelen hier op beperkingen die enerzijds gebaseerd zijn op de traditionele notie van beeld, hetgeen het interpreteert in de context van de functies van *representatie* en *communicatie* en anderzijds op de notie van het

stellen we een nieuwe notie van de politiek van film voor, te weten een *politiek van anonimiteit*. Dit nieuwe concept van *anonimiteit* stelt ons in staat om ten minste twee relevante onderzoekfacetten te realiseren: 1) Het bekritiseren van de traditionele theoretische en filosofische enclaves die een beperkt begrip van het concept politiek van film in de 20e eeuw hebben voortgebracht, en 2) het vergroten van de reikwijdte van onze analyse richting de cinematografische productie in de regio waarvan de esthetische en politieke relevantie systematisch is ontkend.

De relevantie van dit proefschrift ligt dan ook in *de uitwerking van een filosofische theorie over het fenomeen van de politiek van film in Latijns-Amerika, waarmee wordt beoogd inzicht te krijgen in een potentieel van het medium, dat eerder onopgemerkt is gebleven door de historische en theoretische matrices van conventionele studies en de politieke theorieën van militante cinema*. Dit is relevant omdat de institutionalisering van de politisering in het vakgebied van filmstudies vooral plaatsvond binnen de discipline historiografie.[222] Wat deze discipline deelt met de politieke theorieën van militante cinema is een reeks traditionele conceptuele enclaves die het *beeld* terugbrachten tot de metafysica van *representatie* en *communicatie*. Politiek werd op haar beurt in verband gebracht met de ideeën van *hegemonie* en *regering*. Deze noties zijn slechts in geringe mate bekritiseerd, hetgeen heeft geleid tot een beperkt begrip van de politiek van film.

De relevantie van dit proefschrift is dus tweeledig: het is enerzijds destructief van aard en kent anderzijds een constructief karakter. Het ´destructieve karakter´ definieert - in het eerste deel van dit proefschrift - in grote lijnen ons streven naar het uit de weg ruimen van de theoretische en filosofische kaders die bepalend waren voor de centrale verhandelingen over de politiek van film in Latijns-Amerika. Deze discoursen en theorieën werden voornamelijk in de tweede helft van de 20e eeuw geconstrueerd door de auteurs van de militante voorhoede en werden geïnstitutionaliseerd in de theoretische en historiografische studies die het begrip van de filmpolitiek beperkten tot het discours van *politisering*. Echter, zoals Benjamin theoretiseerde in een kort en cryptisch essay uit 1931, beoogt het 'destructieve karakter' 'ruimte te maken', uit de weg te ruimen' en 'mogelijke paden te zien' (zie: Benjamin 1986, 301-303). Daarom leidt de verwezenlijking van deze eerste poging ons naar een kruispunt waarop we moeten beslissen welk pad moet worden ingeslagen om een nieuw begrip van de politiek van film te ontwikkelen. Dit definieert het verkennende karakter van het tweede en derde deel van het proefschrift, waarvan de relevantie ligt in de constructie van een concept van politiek van film (*politiek van anonimiteit*) dat het mogelijk maakt om kennis te nemen van een nog onbekend potentieel in cinematografische beelden sinds hun vroegste stadia in de regio. Zoals reeds vermeld, hangt de constructie van dit concept af van een verkennend en constructief werk

concept van politiek zelf, dat werd teruggebracht tot een kwestie van *hegemonie* en *regering*. We gaan hier gedurende ons betoog nader op in.

[222] Dit onderzoek beoogt niet de substantiële bijdragen van historiografie aan Latijns-Amerikaanse filmstudies te ontkennen. Het is echter van cruciaal belang voor het onderzoek om de theoretische strategieën aan te tonen waarmee de geschiedeniswetenschap zichzelf legitimeerde als de meest geschikte discipline om de kwesties op het gebied van film te behandelen. Haar conceptuele strategie bestond grotendeels uit het zich distantiëren van andere vakgebieden en, meest opmerkelijk, een simplificatie van filosofie, een vakgebied dat ervan werd beschuldigd speculatief en puur theoretisch te zijn.

dat niet is gericht op het opnieuw vaststellen van een algemene theorie van Latijns-Amerikaanse film, maar eerder op het waarnemen en bedenken van de vage contouren van een politiek van ¨lage intensiteit¨, waarvan de effecten al heel vroeg diepgaand waren, maar waarvan het potentieel vervolgens onopgemerkt bleef en uitgewist werd.

Deel 1: De studie van film

Hoofdstuk 1: Film, historische kennis en politiek.

In het eerste hoofdstuk, getiteld "Film, historische kennis en politiek", toonden we aan dat de dominante filosofische en historiografische modellen van studies over Latijns-Amerikaanse film in de 20e eeuw leunden op een reeks metafysische en essentialistische veronderstellingen met betrekking tot cinematografisch beeld en de politiek daarvan. Dit beperkte begrip minimaliseerde de historische relevantie van een omvangrijke groep werken uit de vroege cinema en censureerde andere films uit de periode van politisering van de jaren 1960 en 1970. Aan de hand van dit eerste kritische werk en door de ontwikkeling van een nieuw theoretisch-filosofisch kader stelden we met betrekking tot dit geringgeachte cinematografische materiaal een alternatief reflectiemodel voor, dat ons in staat stelt de mogelijkheid van een filmpolitiek aan te tonen die tot dan toe nog geen vorm had gekregen in de regio. In plaats van het verwerpen van de voorwaarden van onder andere *discontinuïteit, fragmentatie, verspreiding, vervorming* en *verminking,* die inherent zijn aan dit onpraktische cinematografische materiaal, kozen we ervoor om deze voorwaarden in te zetten als basis waarop de contouren van deze politiek konden worden overdacht, ver weg van wat we de "politisering van de cinema" zullen noemen, een proces dat het duidelijkst naar voor kwam in de militante films van de jaren 1960 en 1970. Deze nieuwe filmpolitiek, die zich onderscheidt van politisering, is wat we de *politiek van anonimiteit* noemen.

Daarom ging de aandacht in dit hoofdstuk voornamelijk uit naar de deconstructie van deze gelegitimeerde discoursen en het kritisch bevragen van de grenzen van de discipline filmstudies. Dit laatste geschiedde steeds op grond van een degradatie van beeld. Op die manier creëerden we de mogelijkheid om een reeks materiële, technologische en conceptuele voorwaarden van beelden te heroverwegen, die verder gaan dan de representatieve bepalingen die door de dominante studies over film uit de 20e eeuw waren aangenomen. De beslissing om onze analyse te centreren rond de technologische en materiële voorwaarden van reproductieve beelden vereiste een volledige herformulering van het theoretische kader dat nodig is om dit complexe materiaal te kunnen behandelen. Binnen dit nieuwe kader is de discontinuïteit van beelden, hun verspreidende kracht, geen probleem dat zou leiden tot hun afwijzing; in plaats daarvan worden ze opgevat als een nieuw historisch en theoretisch-politiek interpretatiemodel van film. In navolging van Benjamin stellen we dat beelden zich in de kern van het historische proces bevinden. Dit doen we niet door het optekenen van gebeurtenissen en hun onderlinge verbondenheid, maar eerder door de discontinuïteiten en weglatingen ervan zichtbaar te maken. De verschuiving die in dit proefschrift uiteen werd gezet, beoogt te begrijpen wat Willi Bolle - die ook Benjamin leest - 'grensgevallen' of 'marginale verschijnselen' noemde, die in het algemeen werden veracht door de geschiedenis', hetgeen een 'progressie in de richting van een kennisgebied' genereert dat, tot dat moment, 'nog niet beschikbaar was.'" (Bolle, "Historia", 532) Vanaf dit punt begint onze heroverweging van de contouren van de onopgemerkte politiek

van film, die we in dit proefschrift omschrijven als de *politiek van de anonimiteit van film in Latijns Amerika*.

Hoofdstuk 2: Film en identiteit in Latijns-Amerika

Het voorgaande brengt ons naar het tweede hoofdstuk, waarin wordt ingegaan op het door militante filmmakers zelf ingezette proces dat, sinds de jaren 1960, heeft geleid tot de hypostase van 'identiteit'. Dit tweede hoofdstuk is gewijd aan een kritische analyse van de politieke theorieën over film die deze filmmakers ontwikkelden in de politiseringsprogramma's van hun werk. Daarom *is het voornaamste doel hier het ontrafelen van de relatie tussen film, politiek en identiteit, die werd ingeluid door een dergelijk politiseringsproces*. We stelden vervolgens dat het discours dat de politisering van film in Latijns-Amerika tussen de jaren 1960 en 1970 valideert, niet volledig kan worden begrepen zonder een gedetailleerde analyse van de identiteitspremissen betreffende de gewoonten en discoursen van de militante film.

Deze op identiteit gebaseerde definitie van de militante film hing op haar beurt af van een reeks categorieën die aan het eind van de 19e eeuw door het Latijns-Amerikaanse denkbeeld werden geïntroduceerd en vervolgens door militante filmmakers werden overgenomen. Dit idee markeerde ons tweede stellige standpunt met betrekking tot de verschillende wijzen waarop politiek op het gebied van film geïnterpreteerd dient te worden. Dus, in tegenstelling tot de studies die de oorsprong van de "politiek" van film conceptualiseren door hun toevlucht te nemen tot een soort op identiteit gebaseerd avant-gardisme dat afstand neemt van buitenlandse commerciële modellen, hebben we gekozen voor de heldere argumentatie van twee belangrijke punten, te weten: **Ten eerste**, het proces van politisering van film, dat in de jaren 1960 in gang was gezet, dient te worden opgenomen in een langlopend geschil over macht en hegemonie, hetgeen een reeks essentialistische categorisaties van identiteit en oorsprong met zich meebrengt; **ten tweede** de 'dialectische' structuur van de werken die zich radicaal willen distantiëren van commerciële en imperialistische vormen van film, delen hetzelfde lineaire begrip van de geschiedenis als dat type film.

Ter afronding van dit deel van het proefschrift *concluderen we op grond van deze reeks kwesties, dat het conventionele begrip van de 'politisering van film', dat het discours, de theorieën en verhalen van de belangrijkste auteurs in het veld volgt (maar ook in overeenstemming met de theoretische benaderingen van militante filmmakers), beschouwd dient te worden als een geschil over hegemonie en macht, oftewel als een strijd geleid door een verlangen naar representatie, pedagogie en regeren over de sociale en culturele diversiteit van de regio.* Met andere woorden, in het amalgaam van film en identiteit vonden militante filmmakers de mogelijkheid om de film te beschouwen als een hegemoniaal instrument ten behoeve van een op identiteit gebaseerde representatie en de beschermen van de gemeenschap. Dit is wat we film/macht noemen en in de volgende hoofdstukken onderzoeken we de heterogeniteit ervan ten opzichte van de link film/politiek, waarin het idee van *de politiek van anonimiteit van film,* sinds haar ontstaan aan het eind 19e en begin 20e eeuw in de regio, verankerd ligt.

Deel 2: Film/macht en film/politiek

Hoofdstuk 3: Film/macht

In hoofdstuk 3 ("Cinema/macht") hebben we de mechanismen geïdentificeerd waarmee vroege fotografische en cinematografische beelden werden gemonteerd met behulp van de machtstechnologieën die aan het eind van de 19e en het begin van de 20e eeuw in Latijns-Amerika opkwamen. We observeerden een transformatie in de vormen van staats-nationale soevereiniteit na de onafhankelijkheid van de Spaanse overheersing, een proces waarin beelden een centrale rol speelden. De technologische transformatie van beelden viel samen met de diepe transformatie van de bestuurlijke technologieën van het staatsapparaat.

De nieuwe technologieën op het vlak van beeld – te weten eerst fotografie in 1840 en daarna film in 1896 – kwamen in Latijns-Amerika op in een context van ernstige conflicten die de verschillende vormen van regeringsmacht in de moderniteit definieerden. De voornaamste zorg van de nieuwe nationale staten in de regio lag in het opzetten en veiligstellen van een nieuwe vorm van seculiere autoriteit, zodat een reeks essentiële taken - zoals het beschermen van de staat, het annexeren van territoriale gebieden, het controleren van de bevolking en het garanderen van internationale en intercontinentale handel – uitgevoerd kon worden. Het probleem lag in het vraagstuk hoe deze nieuwe macht te legitimeren, versterken en behouden.

In dit nieuwe kader was de staat nog steeds een uit te voeren project, dat de ontwikkeling van een gemeenschappelijk en nationaal beeld vereiste. Dat wil zeggen: een beeld van zijn territoriale grenzen, van de identiteitsmythen en de representatie van subjecten uit de verschillende sociale klassen. Sinds het begin van de 20e eeuw waren zowel fotografie, als film nauw verbonden met de positivistische gedachte die onder invloed van Auguste Comte en het sociaal darwinisme van Herbert Spencer werd verdedigd door de nieuwe heersende elites. De expansie van de staat in inheemse gebieden was een van de centrale vormen waarin film functioneerde als onderdeel van het regeringsapparaat door verschillende opnames van militaire en wetenschappelijke verkenningen van onbekende gebieden in het Braziliaanse Amazonegebied en het Chileense en Argentijnse Patagonië te maken, waardoor territoria en organen, die zich in de marge van het beschavingsproject bevonden, werden opgenomen in het nationale archief.

We concludeerden dat *het verband tussen beelden en macht (voornamelijk film/macht) verwijst naar de wijze waarop het beeld wordt beheerd. Dat wil zeggen, het is de manier waarop beelden in het licht van een nieuwe bestuursrationaliteit worden georganiseerd en gerangschikt, waardoor die nieuwe rationaliteit in staat is om zich het nationale project te verbeelden en haar territoriale grenzen, de symbolen van identiteit en het ideaal van de gemeenschap te zien.* Tegelijkertijd *worden ze ingezet als instrument om mee te besturen, omdat ze de waarde van het in stand houden van een reeks disciplinaire conceptuele dichotomieën (beschaving/barbaarsheid, normaal/abnormaal, gezondheid/ziekte) aantonen, evenals de representatie van een reeks figuren en identiteiten die nodig zijn voor sociale controle (de krankzinnige, de crimineel, de indiaan, de zwarte, de migrant, de vrouw).*

Hoofdstuk 4: Film/politiek

Het verschil tussen film/macht en film/politiek ligt in de wijze waarop deze visuele technologie participeert in representatie- en organisatievorm van de gemeenschap of, juist tegengesteld daaraan, in haar "niet toepasselijke" en ¨an-archistische¨ visuele en technologische potentieel, dat de categoriale en esthetische aannames - die de gemeenschap organiseren als een systeem

van hiërarchieën - opnieuw vormgeeft en radicaal in twijfel trekt, hetgeen ruimte creëert om de gemeenschappelijke wereld te beschouwen vanuit een zienswijze die afwijkt van het denkbeeld dat eerder door de hegemoniale orde werd gedefinieerd.

De beweging in de richting van een analyse van de vroege film als bron van een nog onopgemerkte politiek was dan ook een strategische beslissing in ons onderzoek, omdat deze periode over het algemeen wordt geringschat door conventionele studies over film, door het te beschouwen als een soort onvolledige productie zonder enige esthetische of politieke waarde. In tegenstelling tot de algemene strekking van studies over de politisering van de film, die de relevantie van de vroege film hebben ontkend, ligt originaliteit van onze benadering in onze opvatting van de vroege film als een log en amorf oeuvre – om John King[223] te parafraseren – waartoe de criticus of de theoreticus alleen toegang heeft door middel van een assortiment aan kopieën, herinneringen en reconstructies[224]. Hierdoor is het noodzakelijk het te benaderen vanuit een louter theoretisch en filosofisch perspectief, dat ernaar streeft waarde toe te kennen aan deze voorwaarden, die inherent zijn aan zijn stoffelijkheid.

De politiek van anonimiteit benoemt dit potentieel van film en construeert er een mogelijke en nog onopgemerkte actualisering van. Het pretendeert echter niet de enige of de meest cruciale te zijn. Integendeel, het denken over deze politiek van film impliceert altijd een fragiel kader, dat tot stand komt door de relatie van verschillende bepalingen die verband houden met de link tussen film en anonimiteit. We hebben 3 niet te herleiden dimensies voorgesteld die, hoewel ze op zichzelf staand geen bestaansrecht hebben, vanuit een analytisch perspectief wel afzonderlijk kunnen worden gepresenteerd om bepaalde unieke kenmerken van elk van hen te identificeren. Het betreft: 1) de ´an-archie´ van film, 2) de aanvullende figuren van film, en 3) de ruimtelijkheid van de anonimiteit van film. In navolging van haar heterogeniteit in de context van de relatie tussen film en macht vormen deze drie dimensies samen de specifieke inhoud van wat we *de politiek van de anonimiteit van film in Latijns-Amerika* noemen.

Paragraaf 4.1. *De ´an-archie´ van film*. Gezien de onstuitbare verspreiding van het medium film - die aan het eind van de negentiende eeuw en gedurende de eerste decennia van de twintigste eeuw door de heersende rigide, sociale en symbolische orde van de gemeenschap als prompt werd ervaren - is het geen toeval dat de elite haar volhardend beschuldigde een "plaag" of "epidemie" te zijn, die anarchie verspreidde onder de meest "kwetsbare" leden van ¨het maatschappelijke lichaam¨ (kinderen, vrouwen en het volk). De 'an-archie´ van film' verwijst zowel naar de 'epidemische' kracht van cinematografische beelden met betrekking tot hun reproduceerbaarheid, verspreiding en polysemie, als naar de onbedwingbare associaties die die beelden genereren bij een nieuw type anonieme kijker en bijgevolg de geërfde hiërarchische maatschappelijke orde in twijfel trokken.

Paragraaf 4.2. Aanvullende figuren van film. Dit idee verwijst naar een nog onbekend vermogen van film om zichtbaar te maken wat binnen het hegemoniale kader van de representatie onzichtbaar bleef. In zowel fictie als documentaires werden de marges van het zichtbare verdrongen, hetgeen in de verspreiding van beelden leidde tot de opkomst van het

[223] Zie King, *Magical Reels*, V.
[224] Zie *Magical Reels*, 1.

minuscule en het pompeuze, dat vervolgens zonder enige hiërarchie circuleerde in de randgebieden van de nieuwe Latijns-Amerikaanse steden.

Paragraaf 4.3. *De ruimtelijkheid van de anonimiteit van film*. Film was vanaf het allereerste moment een meeslepende ervaring, die de relaties van technologie en lichamen met hun zintuigen volledig omvatte. De ruimtelijkheid van de anonimiteit van de film construeerde bovenal een bepaalde sfeer en een onderlinge verwevenheid van relaties en ervaringen, die zowel de traditionele sociale normen en waarden opschortten, als de door de maatschappelijke orde toegewezen identiteiten. *Daarom verwijst de "ruimtelijkheid van de anonimiteit van film" naar de configuratie van een sfeer en een zinvolle vervlechting waarin een ontmoeting plaatsvond tussen verschillende elementen die verband houden met de ervaring van film: De overtollige figuren van beelden, de lichamen van anonieme kijkers, het duistere karakter, drank- en drugsgebruik en de relatie tussen blikken, verlangens en beelden. Het duistere karakter faciliteerde morele overschrijdingen en de ondermijning van identiteiten.* Deze nachtelijke domeinen verspreidden zich als 'schimmels'[225] door de steden en waren - geheel in lijn met de ´an-archie´ van film - moeilijk te beheersen door het regeringsapparaat.

Deel 3: Politisering van film en de politiek van anonimiteit

Hoofdstuk 5: Politisering van film en de politiek van anonimiteit

Dit laatste hoofdstuk behandelt het specifieke contrast tussen wat we de “politisering van de film” en de “politiek van anonimiteit” noemen. Daarnaast bevat het een uiteenzetting van een aantal in dit onderzoek geïdentificeerde specifieke kenmerken van het voortbestaan van de politiek van film in de context van de jaren 1960 en 1970 in een aantal van de films die door militante auteurs werden afgewezen en gecensureerd.

Het idee van de “politisering van film” kan worden samengevat *in een reeks normatieve programma’s die enerzijds een intellectuele ongelijkheid tussen de avant-garde en de kijkers veronderstelde, en anderzijds prioriteit gaf aan “politieke” (partijdige) criteria in plaats van aan de esthetische dimensie van film. Zo introduceerden ze eerst de criteria ter beoordeling van 'echt revolutionaire' kunst en eisten ze ten tweede de functionaliteit en doeltreffendheid die de film als revolutionair wapen diende te bereiken. Dan is de politiek van anonimiteit van de film een esthetische politiek zonder politisering,* hetgeen wil zeggen dat haar 'politieke karakter' niet ligt in een bepaald militant programma dat moet worden geproduceerd of bereikt als doelstelling van de kunst, maar afhangt van het politieke potentieel dat inherent is aan zijn eigen esthetische dimensie *(´An-archie´ van film, Aanvullende figuren van film, Ruimtelijkheid van de anonimiteit van film).*

Ten slotte verkenden we de cinematografische werken van Raul Ruiz uit de jaren 1960 en 1970 en - aangezien zijn oeuvre een voorbeeld is van de *politieke* film zonder *politisering*, die de *veelheid* en het *overschot* aan betekenis, die inherent is aan beeld benadrukt - ontdekten we het voortbestaan van enkele van de centrale kenmerken die met de komst van de vroege film waren ontstaan. Op basis van dit bovenstaande introduceerden we het idee van een 'politiek van anonimiteit'. Bovendien ontdekten we nieuwe elementen in zijn werk over het *estilema* (het stijlelement), in zijn oplossend vermogen en in de wisselwerking met het absurde van het

[225] Een term die destijds door kroniekschrijvers werd gebruikt.

anonieme geroezemoes van gewone taal, op basis waarvan we bij elke nieuwe mogelijkheid die wordt gecreëerd door de technologische transformatie van film in de 20e eeuw en de veranderingen in de vormen van regeringsmacht, een politiek van anonimiteit kunnen veronderstellen.

Halverwege de jaren 1960 zagen we de opkomst van een nieuw type geweld dat alle codes van Latijns-Amerikaanse overheidsrationaliteit transformeerde en radicale verschuivingen vereiste binnen het begrip van de politiek van kunst en film. Het ongekende geweld van rechtse dictaturen, evenals de daaropvolgende opkomst van het neoliberalisme als de nieuwe matrix voor een democratie die gedwongen wordt te bestaan zonder *demos*, openen een nieuwe dimensie van anonimiteit. De vernietiging van lichamen, de gewelddadige verdwijning van mensen en de vernietiging van archieven vragen om een nieuwe reflectie waarin de 'politiek van anonimiteit' opnieuw moet worden beoordeeld.

Summary

This research explores the relation between cinema and political thought in Latin America, with the aim of questioning the limited understanding of the politics of cinema which has dominated the field of cinema studies since the mid-20th century, and proposing a different perspective, which we shall denominate *politics of anonymity*. By presenting this new concept, we seek to address the "wide-ranging and amorphous subject" (King 2000, 1) of Latin American cinema, in order to demonstrate the existence of a radical politics of cinema precisely where it has been denied by conventional studies on cinema, as well as by the political theories of militant filmmakers in Latin America.[226]

The link between cinema and political thought refers, on the one hand, to the way in which a series of concepts stemming from the field of political thought have operated as a framework of interpretation of film production and, on the other, to the concepts which have been at the core of the theorisation and the works of militant filmmakers themselves. In this sense, during the 1960s and 70s, a series of complex theories and programmes were produced in the field of cinema, aiming to secure "political" ends for the cinematographic works.[227] This reflective process, by means of which militant cinema established discourses, practices and normative theories over the politics of cinema, is what we call *politicization* of cinema.[228] We shall present the way in which *politicization* produced a reduction of the notion of politics of cinema to a series of hegemonic and partisan commands. This reduction made it impossible to think a politics of cinema in accordance with the complex technological condition of this

[226] The concept of "militant filmmakers" alludes to a group of Latin American auteurs who became canonical in cinema studies, and whose programmes determined what is understood, from a hegemonic perspective, as the politics of cinema. The most critical moment of their production took place between the 1960s and 70s, and coincided with a general process of social unrest in Latin America, characterised by its liberationist, revolutionary and anti-imperialist position, in the global context of Cold War.

[227] As the historian of cinema John King has pointed out: "Theirs would be a lucid, critical realist, popular, anti-imperialist, revolutionary cinema which would break with neocolonialist attitudes and the monopolistic practices" (2000, 66).

[228] An important part of the conceptual effort of this thesis consists in demonstrating the *heterogeneity* between the concepts of *politicization* and *politics*, which have been extensively confused by the conventional thought on Latin American cinema.

medium since its earliest stages in the region. That is to say, *politicization*, which took place in the second half of the 20th century, left aside the reflection on a potential whose elucidation and definition constitutes a central task of our research. Therefore, this political potentiality of cinema, inherent to its material, technological and conceptual conditions, and previous to any militant command from a specific political subject, is what we intend to conceive, on the grounds of the proposal of a *politics of anonymity* of Latin American cinema.

Firstly, we shall demonstrate how after the *politicization* the understanding of the politics of cinema has been limited by a series of essentialist and metaphysical theoretical assumptions;[229] then, as we confront these conceptual boundaries, we shall propose a new understanding of the politics of cinema, which we denominate *politics of anonymity*. This new concept of *anonymity* will enable us to carry out at least two relevant things: 1) to criticise the traditional theoretical and philosophical enclaves which produced a limited understanding of the politics of cinema in the 20th century, and 2) to broaden the scope of our analysis towards the cinematographic production in the region whose aesthetic and political relevance has systematically been denied.

Therefore, the relevance of this thesis lies in *the elaboration of a philosophical theory on the phenomenon of the politics of cinema in Latin America, aiming to understand a potential of cinema which has remained unconceived by the historical and theoretical matrices of conventional studies and the political theories of militant cinema*. This is relevant inasmuch as the institutionalisation of politicization in the field of cinema studies occurred mainly within the historiographic discipline.[230] What this discipline shares with the political theories of militant cinema is a series of traditional conceptual enclaves in accordance with which *image* has been reduced to the metaphysics of *representation* and *communication*. *Politics*, in turn, has been linked with the ideas of *hegemony* and *government*. These notions have been criticised rather scantly, leading to a limited understanding of the politics of cinema.

Thus, the relevance of this thesis has a double character: one that could be called destructive, and a constructive one. Firstly, the "destructive character" defines, in broad terms, our effort in the first part of the thesis, where we aim at clearing away the theoretical and philosophical frameworks which determined the central discourses on the politics of cinema in Latin America. These discourses and theories were established mainly during the second half of the 20th century by the authors of the militant vanguards and were institutionalised in the theoretical and historiographic studies which limited the understanding of the politics of cinema to the discourse of *politicization*. However, as theorised by Benjamin in a brief and cryptic essay from 1931, the "destructive character" aims to "make room," "clear away," and "see ways" (see Benjamin 1986, 301-303). Therefore, the fulfilment of this initial effort leads us to a crossroads in which we have to decide which way to take in order to develop a new understanding of the politics of cinema. This defines the exploratory character of the second

[229] Here we allude to limitations based, on the one hand, on the traditional notion of image, which is understood under the functions of *representation* and *communication*, and, on the other, on the very idea of politics, which was reduced to the problem of *hegemony* and *government*. We delve into this throughout our argument.

[230] It is not the objective of this research to deny the substantial contributions of historiography to Latin American cinema studies. However, it is crucial to our research to show the theoretical strategies by means of which the science of history legitimised itself as the most adequate in order to address the issues of cinema. Its conceptual strategy has largely consisted in distancing itself from other fields of study, most notably a simplification of philosophy, which has been accused of being speculative and purely theoretical.

and third parts of the thesis, whose relevance lies in the construction of a concept of politics of cinema (*politics of anonymity*) which makes it possible to read an unexplored potential in cinematographic images since their earliest stages in the region. As has already been mentioned, the construction of this concept depends on an explorative and constructive work which is not aimed at re-establishing a general theory of Latin American cinema, but rather at making it possible to perceive and think the faint outline of a "low-intensity" politics, whose effects were profound since very early, but whose potential was later unnoticed and obliterated.

First part: Writings of cinema

Chapter 1: Cinema, historical knowledge, and politics.

In the first chapter, entitled "Cinema, historical knowledge, and politics," we showed that the dominant philosophical and historiographic models of studies on cinema in Latin America during the 20th century relied on a series of metaphysical and essentialist assumptions regarding cinematographic image and its politics. This limited understanding minimised the historic relevance of a sizeable group of works from early cinema, and other films from the period of politicization (1960s and 1970s) were censored. On the grounds of this initial critical work, and by developing a new theoretical-philosophical framework, we proposed a different model of reflection regarding this cinematographic material which had been belittled, thus enabling us to demonstrate the possibility of a politics of cinema which had not been conceived until now in the region. Instead of rejecting the conditions of *discontinuity*, *fragmentariness*, *dissemination*, *deformation*, *disfiguration*, amongst others, inherent to this unwieldly cinematographic material, we opted to adopt these conditions as the basis upon which the outline of this politics could be rethought, away from what we shall call "politicization of cinema," most clearly represented by militant cinema in the 1960s and 1970s. This new politics of cinema, distinct from politicization, is what we call *politics of anonymity*.

Therefore, our effort in this chapter lied in deconstructing these legitimised discourses and questioning the boundaries of the field of cinema studies, always articulated on the grounds of a degradation of image. Thence, we opened the possibility to rethink a series of material, technological and conceptual conditions of images which go beyond the representational determinations adopted by the predominant studies on cinema from the 20th century. The decision to centre our analysis on the technological and material conditions of reproductive images required a complete reformulation of the theoretical framework needed to approach this complex material. Within this new framework, the discontinuity of images, their disseminating force, is not a problem which would lead to their rejection; instead, they are understood as a new model of historical and theoretical-political legibility of cinema. Following Benjamin, we assert that images are located at the very core of the historical process, but not a recording of events and their concatenation, but rather by making its discontinuities and omissions visible. The displacement we have set forth aimed to understand what Willi Bolle, also reading Benjamin, called "borderline cases" or "'marginal phenomena' usually disdained by history," which generates "an 'advancement toward a field of knowledge' which, until then, 'was not yet available.'" (Bolle, "Historia", 532) From this point onwards, we start to rethink the outline of the unconceived politics of cinema, which throughout this thesis we have denominated *politics of the anonymity of cinema in Latin America*.

Chapter 2: Cinema and identity in Latin America

This led us to the second chapter, in which we addressed the hypostatisation of "identity" undertaken by militant filmmakers themselves, beginning in the 1960s. This second chapter was devoted to a critical analysis of political theories of cinema which these filmmakers developed in their programmes of *politicization* of the works. Therefore, *our central objective was to unravel the relation between cinema, politics and identity, inaugurated by such process of politicization*. There, we hypothesised that the discourse asserting the *politicization* of cinema in Latin America, between the sixties and the seventies, cannot be fully understood without a detailed examination of the *identity* premises regarding the practices and discourses of militant cinema.

This identity-based determination of militant cinema depended, in turn, on a series of categories introduced by the Latin Americanist thought in the late 19th century, which were later inherited by militant filmmakers. This idea marked our second strong stance regarding the ways of understanding politics in the field of cinema. Thus, unlike the studies which conceive the origin of the "politics" of cinema resorting to some type of identity-based avant-gardism which abandons foreign commercial models, we opted to affirm two important points clearly: **first**, this process of politicization of cinema, starting in the sixties, must be inscribed in a long-running dispute over power and hegemony, entailing a series of essentialisations of identity and origin; **second**, the "dialectical" structure of the works aiming to radically distance themselves from commercial and imperialist forms of cinema shares the same linear understanding of history as that type of cinema.

As a final conclusion for this section of the thesis, this series of issues led us to assert that *the conventional understanding of "politicization of cinema," which follows the discourse, theories and stories of the main authors in the field (but also in accordance with the theoretical approaches of militant filmmakers), must be understood as a dispute over hegemony and power, that is, as a struggle led by a will for representation, pedagogy and government over the social and cultural multiplicity of the region*. In other words, in the amalgam of cinema and identity, militant filmmakers found the possibility to understand cinema as a hegemonic device of identity-based representation and community-shepherding. This is what we call cinema/power, and the following chapters explore its *heterogeneity* vis-à-vis the cinema/politics link, in which the idea of the *politics of the anonymity of cinema* is inscribed from its earliest stages in the region, in the late 19th and early 20th century.

Second part: Cinema/power and cinema/politics

Chapter 3: Cinema/power

In chapter 3 ("Cinema/power") we identified the mechanisms by means of which early photographic and cinematographic images were assembled with the technologies of power which emerged in Latin America in the late 19th and early 20th century. That is, we characterised a transformation in the forms of state-national sovereignty after the independence from Spanish rule, a process in which images had a central role. The technological transformation of images coincided with the deep transformation of the government technologies of the State apparatus.

The new technologies of images –first, photography in 1840, and then cinema in 1896– arrived in Latin America in a context of serious disputes which defined the forms of governmental power throughout modernity. The central concern of the new national states in the region consisted in setting up and securing a new form of secular authority which would make it possible to undertake a series of indispensable tasks, such as preserving the state, annexing territories, controlling the population, and guaranteeing international and intercontinental trade. The problem lied in how to legitimise, strengthen and preserving this new power.

In this new framework, the state still represented a project to be undertaken, which required the development of a communal and national imaginary, that is, an image of its territorial limits, of the myths of identity and the representation of subjects from different social hierarchies. Since the early 20th century, both photography and cinema were closely linked with the positivist thought championed by the new ruling elites under the influence of Auguste Comte and the social Darwinism of Herbert Spencer. The expansion of the state through indigenous territories was one of the central forms in which cinema operated as part of the governmental machinery, producing various recordings of military and scientific explorations into unknown territories in the Brazilian Amazon and the Chilean and Argentinian Patagonia, thanks to which territories and bodies –which were at the margins of the project of civilisation– were incorporated into the national archive.

We concluded that *the link between images and power (cinema/power, primarily) refers to the form of government* over images*, that is, it is the way in which images are organised and arranged in light of a new governmental rationality, making it possible for the latter to envision the national project and to see its territorial limits, the symbols of identity and the ideal of the community*; but, at the same time, *it is a practice of government* through *them, inasmuch as they constitute the sensible evidence to sustain a set of disciplinary conceptual dichotomies (civilisation/barbarism, normal/abnormal, health/illness), as well as the representation of a series of figures and identities needed for social control (the insane, the criminal, the Indian, the black, the migrant, the woman)*.

Chapter 4: Cinema/politics

The difference between cinema/power and cinema/politics is given by the way in which this technology of the visible participates in the form of representation and organisation of the community or, on the contrary, by its visual and technological potential, "unappropriable" and "an-archic," which reconfigures and radically questions the categorial and aesthetic assumptions which organise the community as a system of hierarchies, opening the possibility of perceiving the common world from a standpoint which diverges from the one pre-established by the hegemonic order.

Thus, the movement toward an analysis of early cinema as a source of an unconceived politics was a strategic decision for our work, insofar as this period has generally been belittled by conventional studies on cinema, regarding it as a type of incomplete production with no aesthetic or political value whatsoever. Unlike the general disposition of the studies on the politicization of cinema, which have denied the relevance of early cinema, the particularity of our approach has lied in our conceiving early cinema as an unwieldy and amorphous body of

work –to paraphrase John King[231]–, to which the critic or the theoretician have access only by means of an assortment of copies, memories and reconstructions,[232] and it is therefore necessary to approach it from a singular theoretical and philosophical perspective which would seek to assign a value to these conditions inherent to its materiality.

Politics of anonymity designates this potential of cinema, and constitutes a possible and unconceived actualisation of it, but it does not purport to be the only or the most crucial one. On the contrary, to think this politics of cinema always entails a fragile outline which is established through the relation of various terms associated with the link between cinema and anonymity. We proposed three irreducible terms which, although do not exist in isolation, we can present separately from an analytical perspective in order to identify certain singular features of each of them. We have denominated them: 1) the an-archy of cinema, 2) the supplementary figures of cinema, and 3) the spatiality of the anonymity of cinema. These three dimensions of the issue constitute the specific content of what we have called the *politics of the anonymity of cinema in Latin America*, following its heterogeneity in regard to the relation between cinema and power.

4.1. *An-archy of cinema*. Due to the insuppressible dissemination of cinema, which was swiftly felt by the rigid social and symbolic order of the community at the end of the nineteenth century and the first decades of the twentieth, it is no coincidence that the elite insistently accused it of being a "scourge" or an "epidemic" which spread anarchy amongst the most "feeble" members of the "social body" (children, women and the peopple). The "an-archy of cinema" refers to the "epidemic" power of cinematographic images for reproducibility, dissemination and polysemy, as well as to the uncontrollable associations generated by them over a new type of anonymous viewer, and consequently they called into question the inherited hierarchical order of the community.

4.2. *Supplementary figures of cinema*. This idea refers to an unheard-of capacity of cinema for making visible that which remained unseen within the hegemonic framework of representation. In both fiction and documentaries, the margins of the visible were displaced, and this displacement led to the emergence of the minuscule and the pompous within the propagation of images, which circulated with no hierarchies through the margins of the new Latin American cities.

4.3. *Spatiality of the anonymity of cinema*. From its very first stages, cinema was an immersive experience which encompassed the relations of technology and bodies with their senses in full. The spatiality of the anonymity of cinema constituted, above all, an atmosphere and an interlacing of relations and experiences which suspended the traditional social norms and values, as well as the identities assigned by the communal hierarchies. *Therefore, the "spatiality of the anonymity of cinema" refers to the configuration of an atmosphere and a sensible interlacing where an encounter took place between different elements linked with the experience of cinema: the surplus figures of images, the bodies of the anonymous viewers, darkness, drinking and drug use, the relation between glances, desires and images*. *Its darkness enabled moral transgression and the undermining of the identities*. These nocturnal territories

[231] See King, *Magical Reels*, V.
[232] See *Magical Reels*, 1.

spread like "fungi"[233] through the cities and, in tune with the an-archy of cinema, they were difficult for the governmental apparatus to control.

Third part: Politicization of cinema and politics of anonymity

Chapter 5: Politicization of cinema and politics of anonymity

This final chapter presents the specific contrast between what we call "politicization of cinema" and the "politics of anonymity", and secondly, we identified some specific traits of the survival of the politics of cinema in the context of the sixties and seventies in some of the films rejected and censured by the militant authors.

The idea of "politicization of cinema" can be summarised *in a series of normative programmes which, on the one hand, presupposed an intellectual disparity between the avant-garde and the viewers, and, on the other, prioritised the "political" (partisan) criteria against the aesthetic dimension of cinema. In this manner, first, they proposed the criteria to judge "truly revolutionary" art and, secondly, they demanded the functionality and efficacy that cinema had to achieve as a revolutionary weapon*. Then, *the politics of the anonymity of cinema is a aesthetic-politics without politicization*, that is, its "politicity" does not lie in some militant programme to be produced or reached as an end of art; it depends on the political potential inherent to its own aesthetic dimension (*An-archy of cinema*, *Supplementary figures of cinema*, *Spatiality of the anonymity of cinema*).

Finally, we explored Raul Ruiz's cinematographic works in the sixties and seventies, and since it is *political* cinema without *politicization*, which highlights the *multiplicity* and *surplus* of meaning that is inherent to images, we identified the survival of some of the central features which emerged with early cinema, upon which we proposed the idea of a "politics of anonymity." Moreover, we discovered new elements in his work on the *estilema* and its dissolving power, and in the interplay with the absurd of the anonymous murmur of common language, on the basis of which we can keep on thinking a politics of anonymity in each new possibility opened by the technological transformation of cinema throughout the 20th century and the changes in the forms of governmental power.

In the mid-sixties we saw the emergence of a new type of violence which transformed all the codes of governmental rationality in Latin America, and demanded radical displacements in the understanding of the politics of art and cinema. The unheard-of violence of right-wing dictatorships, as well as the subsequent establishment of neoliberalism as the new matrix for a democracy forced to exist without *demos*, open a new dimension of anonymity. The obliteration of bodies, the forced disappearance of people and the destruction of archives demand a new reflection in which the "politics of anonymity" must be reassessed.

[233] A term used by chroniclers at the time.

Curriculum Vitae

Rudy Iván Pradenas Álvarez was born in Antofagasta (Chile), July 30th, 1984. In 2010, he received a B.A. degree in Fine Arts from the Universidad de Artes y Ciencias Sociales (ARCIS). In 2012 he obtained a M.A. degree in Cultural Studies in the same institution with the highest distinction. His thesis was entitled *Paradojas del arte político en la época del consenso. Arte y democracia en Chile de postdictadura*. During that period he also worked as a lecturer in the Program of Latin American Literature where he taught the course "Cine social latinoamericano". In 2014, he enrolled in the joint Ph.D. program at Leiden University Institute for Philosophy and Universidad Diego Portales with a scholarship provided by Universidad Diego Portales to write his dissertation titled *Políticas del anonimato en el cine de América Latina*. In 2016, his research received full funding from the Chilean National Committee for Scientific and Technological Research (CONICYT).

In October 2019, Rudy Pradenas, began writing his second doctoral dissertation at the Program in Romance Languages and Literatures at the University of Michigan, USA. His second dissertation is entitled *Tecnologías de pacificación. Los fueros de la violencia en el poder del gobierno de América Latina (siglo XVI, XIX y XXI)*. For carrying out this research he has been awarded the Tinker Field Research Grant and Rackham International Research Award.

Finally, he is the co-editor of *Anarcografías del cuerpo. Performance de Cheril Linett (2015-2021)*, published in Santiago of Chile by Trio Editorial in 2021. The publication of this book was fully funded by the Chilean Ministry of Culture through the 2021 Funds for the Development of Arts and Culture (FONDART). He is also co-author of the book *Estéticas de la posdemocracia. Notas sobre arte y terror de Estado a partir de la revuelta chilena,* to be published in May 2022 by Editorial Escaparate in Santiago of Chile and he is co-translator of the Peter Fenves' book *Kant tardío. Hacia otra ley de la tierra,* to be published by Palinodia Press in Santiago of Chile in 2022.

Acknowledgments

This dissertation is the result of five years of research in the Ph.D. joint philosophy program at Diego Portales University in Chile and Leiden University in The Netherlands between 2014 and 2018. This doctoral research received full funding from the Chilean National Committee for Scientific and Technological Research (CONICYT) in 2016. The Institute of Philosophy of Diego Portales University funded this research in 2014 and granted me two doctoral travel scholarships in 2015 and 2016, respectively. For the support these institutions gave me, I am sincerely grateful.

I wrote this dissertation under the guidance of Prof. Dr. Eduardo Sabrovsky and Dr. Herman Siemens. I want to sincerely thank them for their support, advice, and careful reading of my work. I conducted my research in Chile, The Netherlands, Chicago, and Los Angeles with the support of several academic institutions and professors. For that reason, I am also very grateful to Prof. Dr. Peter D. Fenves, who kindly received me as a visiting scholar at the Program in Critical Theory and Comparative Literature at the Northwestern University of Chicago in 2015, and I want to express my gratitude to Prof. Dr. Erin Graff and Prof. Dr. Julián Gutierrez-Albilla for receiving me as a visiting scholar at the Department of Comparative Literature at the University of Southern California in 2016. I would also like to thank Prof. Dr. Oscar Ariel Cabezas of the Instituto de Estética at the Pontificia Universidad Católica de Chile, and Prof. Dr. Sergio Villalobos-Ruminott of the Department of Romance Languages and Literatures at the University of Michigan for reading and commenting carefully part of my doctoral research.

I would like to thank my friends for their support. I am grateful to my fellows at the Institute of Philosophy of the Universidad Diego Portales: Constanza Terra, Gonzalo Zapata, Nicolás Trujillo, and especially Víctor Ibarra B, whose intellectual generosity has been an important support throughout this process. I want to thank my friend César Pérez for his friendship and for having me at his home during my research stay in Los Angeles.

I also want to thank my most intimate circle for their support. To my father Rudecindo Pradenas, to my mother Ivonne Álvarez, and my brother Antonio Pradenas for their unconditional support. And finally, I have to express my gratitude and love to my partner Claudia Vargas Vega and my son Gaspar León Pradenas Vargas. I am deeply grateful for their love, patience, and lovely care.