



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).

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 latinoamericanos¹.

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 vague*). 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 nuestro 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, “destrutivo”, 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 cine². Ahora bien, el “carácter destructivo”, tal como lo teorizó Benjamin en un breve y crítico 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 reinstaurar 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 pasado³.

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 realidad⁴. 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 filmico 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 filmicas 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 filmica 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 filmica 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 filmica tiene como consecuencia una comprensión restringida de las potencialidades de las imágenes, que deja fuera de la reflexión cualquier posibilidad política que no sea reducible 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 Coe 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 filmica 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 archivística 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 XIX⁷. 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 capítulos 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 I 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 XIX⁸, 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 época⁹. 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 filmico 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 anonimato¹¹.

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 desemejanza”(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 celuloideos 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 *mimesis* 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 representativo¹⁴, 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 conviene 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 *anagoría* 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-representación¹⁵ 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 originalidad 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 imagen¹⁷. 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 distancia¹⁹ 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 entretendido muy especial de espacio y tiempo: apareamiento 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 desidentificación 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” (Déotte 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 filmicos 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 trabajo²¹. 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 Rancière²², 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.