



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).

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 *imposibilidad* 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).

Nuestra 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 estas 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 cine²⁴. 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 de 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” (ibid.). Así, su trabajo busca “llenar ese vacío delineando los contornos principales del campo de investigación” (ibidem).

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” (ibid., 11). El propio John King especifica 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**” (ibid., 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” (ibid., 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” (ibid., 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 *imposibilidad* 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 immaculados, 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 immaculados”, 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 irreconocible²⁵.

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”, “auténticidad” 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 Latina²⁶. 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 hipótesis epistemológica, no tendrá más remedio que seguir autoconciéndose 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 immaculados”*. 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 sentido²⁷, 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 comunicación²⁸ 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 *eidōs*, 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 *eidōs*. 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 *eidōs*; y una repetición de muerte y olvido (*lece*) que vela y desvía porque no presenta al *eidōs*, 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 *mimesis*, 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 zographiā*). Y así, los hijos que engendra ésta parecen seres vivos (*ōs zōnta*), pero que se les haga alguna pregunta, ¡que, llenos de dignidad (*semmōs*) 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 mimesis auténtica del *eidōs*, 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 *zōgrafia*, 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 *zōgrafema* 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 *eidōs*. 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 imposibilidad (ingénitas a la

materialidad de las imágenes filmicas) 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 Coe 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 Coe 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 afirmación³⁰ 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 illustrée 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 “triumfos 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 imposibilidad se reitera. Tanto John King como Antonio Paranguá, coinciden en autodeclararse pioneros en sus respectivas investigaciones. Paranguá, por su parte, reconoce a un solo exponente como antecedente suyo en la tarea de “historiar la evolución” (Paranguá 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, Paranguá 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 contrapíe 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 imposibilidad 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 imposibilidad 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 “disquisiciones 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 insemínó 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 desarmen 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 noción 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 inconsciente, 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.

³³Esto 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 enseñoorea 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 interpretación³⁴, sino que, interpretar el pasado es en sí mismo transformarlo y, con ello, se alteran también las condiciones presentes de su legibilidad³⁵. 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 mimesis 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 accesorio 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 síncope 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” (ibidem). 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 recuerdo metodizado. Pero esta pregunta no es, sin más ni más, una cuestión puramente epistemológica; es, principalmente, una pregunta *política*, que preconice la historia como un campo conflictual cuya impronta indeleble es la instancia del sufrimiento (ibidem).

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 futuro³⁶. 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 registro³⁷.

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 Oyarzún: “[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.