



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).

## Segunda parte

### Cine/poder y cine/política

#### 3. Capítulo 3: Cine/poder

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

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

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

---

<sup>66</sup> El concepto de lo “heterogéneo” será tematizado algunos párrafos más adelante, pero podemos anunciar que la introducción de esta idea implica, en términos generales, que “política” y “poder” son irreductibles el uno en el otro, no obstante, siempre se encuentran anudados en una serie de relaciones complejas.

<sup>67</sup> El concepto de “imagen” aquí refiere principalmente a la “imagen reproductiva”, en este caso nos referiremos tanto a la fotografía como al cine.

<sup>68</sup> Este análisis exigirá inevitablemente involucrarnos con el precedente directo del cine que es la fotografía. Como veremos, los debates estéticos y políticos, abiertos ya por la irrupción de la fotografía, no se eximieron en ningún instante de la pregunta por los modos de representación del poder en América Latina, por lo que el desarrollo de esta primera tecnología reproductiva de la imagen estableció un escenario de disputas que poco después se complejizó con la llegada del cine.

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

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

---

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

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

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

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

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

---

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

<sup>71</sup> La fotografía llega a América Latina por Brasil en 1939.

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

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

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

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

---

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

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

<sup>74</sup> La idea de “régimen de verdad” acuñada por Foucault, como veremos más adelante opera de un modo particular en América Latina a la luz del desarrollo de pensamiento positivista.

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

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

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

### **3.1. Imagen, gobierno y policía**

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

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

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

### 3.1.a. Imagen y función policial

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

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

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

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

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

---

<sup>75</sup> No profundizaremos en este problema en tanto que lo que nos interesa es la dimensión interna de la razón gubernamental moderna y su expresión en la práctica policial.

<sup>76</sup> Michel Foucault, *Sécurité, territoire, population. Cours au Collège de France. 1977-1978*. 321 citado en Matías Landau, “Laclau, Foucault, Rancière. Entre la política y la policía”, *Argumentos* N°19, México (Septiembre-Diciembre 2006):179-197 (traducción del autor).



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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### **3.1.c. Cuerpos y territorios**

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



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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

---

<sup>83</sup> La referencia es a David Viñas, *Indios, ejércitos y fronteras* (1985), 14.

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

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

---

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

---

<sup>86</sup> Citado en Mónica Villarroel, *Poder, nación y exclusión en el cine temprano*, 289.

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

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

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

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

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

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

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



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

### **3.1.d. Identidades y pedagogía**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

<sup>89</sup> Citado en Cortés-Rocca, *El tiempo de la máquina*, 89. (Nota al pie 33). (Énfasis de Cortés-Rocca)



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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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