



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).

4. Capítulo 4: Cine/política

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

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

Entonces, el concepto de “policía” de Rancière está, sin dudas, influenciado por su relación temprana con el pensamiento de Foucault⁹². Sin embargo, para clarificar la distancia entre “política” y “poder”, es necesario señalar, en primer lugar, que Rancière ha tomado completa distancia respecto de algunos de los herederos contemporáneos de Foucault, los cuales han instalado la idea de que la “política” corresponde a un sistema de dominación global que encierra todas las relaciones de la existencia. En otras palabras, la tarea que se ha dado Rancière

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

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

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

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

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

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

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

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

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

constituye en torno a la cuestión del poder” (Rancière 2011c, 24). Rancière intenta marcar distancia respecto de las derivas que ha tomado cierta malversación posterior del pensamiento de Foucault sustentada en esta confusión⁹³. Así, resulta más esclarecedor comprender la relevancia que tiene para Rancière la necesaria divergencia entre política y policía:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Para nuestro autor, existen dos grandes tipos de comunidad del *arkhé*. Por un lado, la que privilegia el principio del “comienzo” y opera estableciendo desde ahí la diferencia y, por otro, la que privilegia el principio del “comando”, neutralizando la diferencia e incorporándola como ley universal el Estado. En el caso de lo que señalamos en el capítulo anterior respecto de la función policial de las imágenes en la definición jerárquica de la comunidad, una forma de comunidad del *arkhé* es aquella que operaba del lado del nacimiento y la herencia de la riqueza. Por ejemplo, la oligarquía sobre el pueblo que en América Latina asumía la herencia de los valores patricios luego de la independencia de la colonia, la que establecía la continuidad del predominio “natural” de las élites sobre el pueblo. Esta diferencia de nacimiento también se vio reforzada, posteriormente, por el racismo cientificista de la criminología, que instalaba la idea de sujetos peligrosos al interior de la población por el hecho de nacer en una clase social o una raza. La segunda forma de comunidad del *arkhé*, es aquella que suprime la diferencia e impone la ley universal del Estado, la que podríamos comprender en el empeño del liberalismo y sus campañas de genocidio para suprimir la diferencia indígena y establecer el dominio del Estado-nación sobre las formas de vida y los territorios, pero también podríamos incluir el discurso identitario del latinoamericanismo, que a partir del siglo XIX, estableció una idea de identidad nacional que neutraliza la multiplicidad a partir de la enunciación del “nosotros”, para integrarla bajo el “buen gobierno” al Estado-nación⁹⁵. La política viene a dividir estas lógicas de la comunidad policial o como prefiere llamarla Rancière, la comunidad del *arkhé*. La política es, en estricto sentido, an-arquica.

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

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

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

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

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

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

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

4.1. Hacia una política del anonimato

Antes de comenzar esta sección, en la que nos dedicaremos a esbozar la idea de política del anonimato del cine de América Latina, es necesario señalar, nuevamente, una precaución metodológica que hemos establecido desde el primer capítulo, esta es, que la multiplicidad de elementos diversos que conlleva la palabra “cine” es irreductible a una teoría que albergue todas sus dimensiones⁹⁶. Por eso, nuestra labor será pensar específicamente aquello que podemos llamar “política del cine”, pero asumiendo que nuestra tarea no es la elaboración de un discurso o una teoría general del cine, sino la exploración de una manifestación singular de esa política del cine que *llamaremos política del anonimato*. Es necesario insistir, entonces, en que esta

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

los filmes (Francisco Madero, Pancho Villa, Emiliano Zapata). Este fenómeno dio paso a un proceso importante y álgido para el cine que permitió a los pioneros realizar avances en las formas constructivas y las estrategias narrativas⁹⁷, cuyo fin principal era informar sobre los acontecimientos que se desarrollaban a lo largo del país. El más ambicioso de estos filmes de la revolución fue *Revolución orozquista* (1912) de los hermanos Alva, quienes presentaron ambos lados de la batalla dando énfasis en la objetividad. Esta obra, que documentó la batalla entre las tropas del general Huerta y las de Orozco, fue realizada bajo condiciones de gran peligro. El filme se compone de dos historias paralelas en las cuales no se intercala ningún tipo de explicación o justificación sobre los sucesos, estructurándose en tres partes principales: la primera muestra las actividades del campo Orozquista y la segunda de los Huertistas y, finalmente, la tercera muestra el enfrentamiento entre los dos bandos, pero absteniéndose de presentar los resultados de la batalla.

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

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

encontraba en el lugar del poder⁹⁸.

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

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

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

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

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

Si pensamos esta política de modo an-arquico, como hemos visto con Rancière, al parecer estas imágenes poseen en sí mismas una condición terrible y amenazante para el dispositivo de gobierno, una condición abierta y polisémica que impide la clausura y el cierre de su sentido de una vez por todas. Pero podemos ver, además, que esta es una potencia política⁹⁹ de las imágenes que no requiere del comando de un sujeto militante o de un programa de politización. Como ha señalado Sergio Villalobos-Ruminott “[d]esde el punto de vista de las imágenes, nunca podrá extinguirse la ambivalencia que la constituye” (Villalobos-Ruminott, 2016, 2). A lo que agrega: “la imagen misma ya siempre está habitada por una indeterminación, un desgarró, un temblor que desajusta la pretensión de una relación directa y transparente entre significado y referente” (ibíd., 4). Desde esta perspectiva, la imagen es irreductible a las funciones de representación y comunicación y es posible pensarla, más bien, como una apertura a la multiplicidad en tanto que ella misma es una fuerza polisémica y abierta a una serie de encuentros con otros signos, imágenes y palabras que transforma cada vez su sentido. *Desde esta perspectiva, no habría nada más opuesto a la “política” de las imágenes que un “programa” militante prediseñado para asegurar su “politización”.*

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

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

en sí misma, sin duda es una condición o potencia necesaria para pensar cualquier devenir político de las imágenes cinematográficas. Esta potencia resiste por sí misma a las determinaciones impuestas por el vínculo entre cine y poder y los programas de politización convencionales¹⁰⁰, y en este sentido es una base para la política del cine. Hemos escogido el concepto de *anonimato* para pensar esta chance política del cine *heterogénea* al vínculo entre cine y poder, en tanto que ésta política no depende de la representación de alguna identidad u origen, ni de la comunicación de consignas pedagógicas, sino que, por el contrario, implica la caída de estas formas de asignaciones abriendo una posibilidad para aquello que ha permanecido invisible e indeterminado por los regímenes representacionales hegemónicos. *Así, la imagen cinematográfica y el concepto de anonimato comparten una serie de elementos que nos permiten pensarlos en común, partiendo del hecho de que ambos (imagen y anonimato) deben ser pensados desde un marco a la vez estético y político, en la medida en que en ellos se juega el límite entre lo perceptible y lo imperceptible. Ambos, además, arrancados de una función representacional, nombran una cierta relación con la multiplicidad. Y, finalmente, podemos pensar a partir de la imagen y el anonimato ese desplazamiento de lo político sin un programa que dependa de algún sujeto, partido o vanguardia que la comande.*

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

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

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

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

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

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

- b) En segundo lugar, veremos una capacidad del cine para hacer visible aquello que no tenía razón de ser visto bajo el marco representacional hegemónico. El cine, ya sea a partir de su capacidad de intensificación de la percepción en su forma documental o, a partir de su forma ficcional en el cine argumental, introdujo figuras suplementarias que excedían los límites de la comunidad cerrada y la estricta organización de la comunidad en una estructura racial, de clases y de género. Estas figuras excedentarias, a su vez, no corresponden simplemente a la representación sociológica de una clase subalterna a través del cine, por el contrario, son figuras que cuestionan tanto las formas de representación miserabilista del realismo social así como las formas clásicas de los personajes del arte dramático sentimental. Nos referimos entonces a existencias suplementarias, figurantes y tipos ficcionales, cuya consistencia histórica depende del ámbito perceptible abierto por las propias imágenes. A estas figuras inmanentes a las imágenes, que se sobreimprimen contra la definición de una comunidad cerrada, las llamaremos “figuras excedentarias del cine”.
- c) Finalmente, comprenderemos al cine no solo como un problema sobre lo visible, sino también como una tecnología espacial que posibilitó el encuentro entre esos devenires anónimo de los nuevos espectadores y las figuras excedentarias de las imágenes cinematográficas. Pero esta dimensión espacial del cine no tuvo que ver únicamente con la producción de la interioridad de sus espacios propios, sino también con idea de un cierto “afuera” en tanto que en estos lugares se generaron experiencias estéticas vinculadas a la transgresión que escapaban a las normas sociales y morales de la época. Los espacios del cine se diseminaron como “hongos”¹⁰¹ por los márgenes inabarcables de las ciudades en expansión y ahí, en el interior nocturno de las carpas, barracas y prostíbulos, se hizo posible un modo de cohabitar vinculado a la transgresión y la caída de las identidades y jerarquías sociales. A esta dimensión espacial del cine la llamaremos “espacios de sombra” o “espacios de anonimato del cine”.

¹⁰¹ Término utilizado por los cronistas de la época.

4.1.a. An-arquía del cine

El estudio de Jorge Iturriaga, titulado *La masificación del cine en Chile, 1907-1932. La conflictiva construcción de una cultura plebeya* (2015), propone una perspectiva historiográfica sobre el cine silente muy diferente de aquella que caracteriza el tono pesimista usual contra el cine de este periodo temprano, rechazado generalmente como una prehistoria incompleta y sin relevancia¹⁰². Este cambio de perspectiva posibilita que el autor nos ofrezca un panorama a partir de datos que han permanecido habitualmente fuera de las interpretaciones convencionales de este periodo del cine, siendo un tipo de investigación, sin duda, indispensables para nuestro empeño por repensar una dimensión teórica, estética y política del cine temprano¹⁰³.

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

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

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

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

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

En estas nuevas condiciones masivas, el cine fue rápidamente asociado con el problema de la insalubridad de sus espacios¹⁰⁴ (carpas, barracas, prostíbulos) y con los posibles daños (al mismo tiempo fisiológicos y morales) que podía transmitir la nueva “epidemia” de imágenes y mensajes fuera de control. De esta manera, la censura operó principalmente bajo el imaginario higienista de la “epidemia”: “El jefe bacteriológico del Instituto de Higiene, Arturo Atria, consideraba en 1920 que el cinematógrafo era ‘causa predisponente o provocadora’ de la encefalitis letárgica (...), puesto que infringía ‘tensión’, ‘perturbaciones faciales’ y ‘oculares’ en los espectadores” (Revista Chilena de Higiene 1920)¹⁰⁵. Así también, la Liga de las Damas Chilenas en 1912, expresaba el peligro de esta “epidemia” en su sentido moral: “Y como si no fuera ya bastante con estas representaciones en las noches, han dado ahora en repetirlas por las tardes, a horas de salida de colegios y clases, para que el joven o niño no se las pierda (...) y vaya también la niña con su amiga o con su amigo, sin que tal vez la madre sospeche adónde están; y ahí, en el biógrafo y en la tanda, formarán ellos el gusto, por lo fútil, lo grotesco y lo insano” (El Eco de la Liga de Damas Chilenas 1912)¹⁰⁶. Como señala Iturriaga, en el caso de la Liga de Damas, el peligro de las imágenes se manifestaba como deformación del carácter y desobediencia, principalmente en el ámbito privado de la familia, la religión y la sexualidad: “Resumiendo, la presidenta de la Liga, Amalia Errázuriz calificó el cine como ‘escuela de vicios, criminalidades y anarquismo’ (Iturriaga 2015, 80). Pero, en el caso de la preocupación al interior del aparato de gobierno, esta anarquía adquiriría otra dimensión. Su temor se materializaba contra las cintas donde se engrandecía a los criminales y estos, finalmente, no recibían un castigo. Así señalaba el senador liberal Gonzalo Bulnes en 1912:

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

¹⁰⁴ Trataremos el tema de los nuevos espacios generados por el cine como “espacios de sombra” algunas páginas más adelante.

¹⁰⁵ Citado en Iturriaga, *La masificación del cine en Chile*, 29. Nota al pie 34.

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

de Senadores. Boletín de Sesiones ordinaria 1912)¹⁰⁷.

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

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

De esta forma, y en primer lugar, los cuerpos se desplazaron de los lugares a los que habían sido tradicionalmente asignados. Las salas de teatro, señala Iturriaga, se produjeron un desplazamiento de las clases bajas hacia espacios mesocráticos antes reservados para el reducido grupo de las elites urbanas. En aquel momento, era impensable que diversas clases compartieran el mismo espacio de ocio¹⁰⁹. Pero, prontamente fue el cine mismo el que se

¹⁰⁷ Citado en Iturriaga, *La masificación del cine en Chile*, 90-91. Nota al pie 226.

¹⁰⁸ Citado en Iturriaga, *La masificación del cine en Chile*, 91. Nota al pie 230.

¹⁰⁹ Profundizaremos en esta dimensión espacial del cine en la sección titulada “Espacios de sombra del cine”.

expandió hacia los márgenes de las ciudades en busca de sus nuevos espectadores. Pasada la década de 1910, la cantidad de cinematógrafos instalados en las zonas marginales de la ciudad de Santiago excedían a aquellas que se ubicaban en el centro y, más aún, este fenómeno se acrecentó de modo exponencial con el paso del tiempo¹¹⁰. El periodista Joaquín Díaz Garcés (fundador de *El mercurio* de Santiago, ex alcalde capitalino y director de la Escuela de Bellas Artes entre 1916 y 1919) expresó su malestar por esta propagación del cine:

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

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

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

¹¹⁰ “Si en el Santiago de 1910 una que otra sala evitaba el centro y se instalaba en algún sector populoso, hacia 1913 podemos afirmar que había más salas en la periferia que en el centro” (60).

¹¹¹ Profundizaremos en estos problemas en la sección titulada “Espacios de sombra del cine”.

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

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

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

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

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

certeza qué es lo que vería e, incluso, muchas veces los propios exhibidores no conocían el material que proyectarían¹¹². *El problema del exceso (en primera instancia material) de las imágenes, nos lleva a un punto relevante sobre el tema de la política del cine. La idea misma de un exceso de imágenes (en su cantidad) implica también la idea de un exceso en las imágenes (un exceso de sentido inherente a ellas). Como veremos, este exceso en las imágenes no concierne a su “tema” o “contenido” manifiesto, sino a su carácter polisémico que libera una capacidad de asociaciones indeterminables en su encuentro con los espectadores. Esta era la amenaza más profunda, a saber, la suspensión de las jerarquías que separaban a capaces e incapaces a partir del flujo incontrolable de imágenes sobre las cuales nadie podía apropiarse su sentido definitivo.* En otras palabras, el exceso mismo de y en las imágenes, su epidemia, no permitía sostener ningún tipo de argumento sobre la jerarquía que distinguiera entre saber e ignorancia o entre aquellos capaces de discernir los males de las imágenes y aquellos que simplemente los padecían. De este modo, el problema del “exceso” de/en las imágenes concierne directamente al debate sobre la política de las imágenes, ya que también existen aquellos que, desde una voluntad militante, han señalado que circulan demasiadas imágenes y, por lo tanto, es necesario limitarlas para proteger al pueblo de sus efectos ideológicos. Sin embargo, como podemos ver, este argumento militante no difiere en esencia del punto de vista que complicaba al dispositivo gubernamental que sintió el peligro del exceso de las imágenes ya a partir del siglo XIX. Como ha señalado Rancière, “[e]l exceso [de las imágenes] aparece desde un comienzo como un defecto a remediar” (Rancière 2008, 72), pero, este es siempre el “veredicto de quienes se encargan de manejarlas, y solo más tarde el de quienes creen

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

Habíamos revisado la lista de películas en aduana. La más larga y por consiguiente, en aquellos tiempos, la más importante, era una cinta de 500 metros, titulada ‘Víctima del quinquina’. La entrada de nuestro biógrafo Cinema había descendido por falta de estrenos. El último gran éxito había sido ‘Las víctimas del alcohol’, la cual, presentada bajo los auspicios de la liga contra el alcoholismo, logró llamar grandemente la atención. Influenciados por este antecedente y sin mayores datos que el sólo título ‘Víctima del quinquina’, pensamos que esta pertenecía a la misma serie. [...] Le pusimos ‘Víctima del aperitivo’, título mucho más llamativo, y principiamos a anunciarlo para una semana después. Los días pasaban y los largos trámites de aduana no habían permitido sacar la película. [...] El aparato y el operador estuvieron toda la tarde preparados para ensayar la película en cuanto llegara. Pasaron las horas y la condenada no salía de aduana. Al fin, cuando faltaban cinco minutos para las 6 de la tarde, se apareció el gerente en un coche, a todo correr, con la película sin preparar. El estreno debía efectuarse a las 6.15 y ya la sala estaba casi llena de público. A escape fue preparada por el italiano encargado de esto y subida a tiempo justísimo para proyectarla. ¡¡Cuál no sería nuestro bochorno cuando aparece en la pantalla la hilarante figura de Max Linder!! ¡Era una comedia divertidísima que de todo tenía menos de anti-alcohólica!” (*Cine Gaceta* n°11 (segunda época), Santiago, 2ª quincena febrero 1918. Citado Iturriaga, *La masificación del cine*, 49).

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

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

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

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

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

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

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

al comienzo de este proceso de producción de las obras ya no es un artista único y genial, sino un “gremio de especialistas” (Benjamin 2015, 45): “[D]irectores de producción, directores de escena, camarógrafos, ingenieros de sonido, ingenieros de iluminación, etcétera, y que como tales están en posición de intervenir en cualquier momento en su desempeño artístico” (ibíd., 45-46). Así, señala Benjamin, tanto el trabajo del camarógrafo como del intérprete cinematográfico no puede ser considerado como obra de arte en sí mismo, sino más bien como “desempeños artísticos” (ibídem, 45-46)¹¹³. En segundo lugar, la obra misma tampoco puede ser considerada como un lugar único, originario e irrepetible (fundamento de los valores espirituales del arte), sino que su matriz es la reproductibilidad misma y su obra es el producto del montaje tecnológico de una serie de sucesos heterogéneos que tampoco son, en sí mismos, obras de arte. Las obras cinematográficas poseen un carácter fragmentario y pueden ser transformadas y mejoradas indefinidamente. En síntesis, en esta nueva condición de (re)producción es imposible conservar tanto la vieja idea de la supremacía del autor genial como la de una obra que transporta un *plus* espiritual. Finalmente, la idea misma de espectador, concentrado y contemplativo, se transformó de modo irreversible, ya que su modo de percepción dejó de ser el “recogimiento” y se transformó en “distracción”. Esto trajo, sin duda, una serie de acusaciones contra el cine¹¹⁴, especialmente en el contexto latinoamericano donde, como señala Ana M. López:

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

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

¹¹³ Aquí la analogía que usa Benjamin para clarificar esta idea de “desempeño”, es el desempeño deportivo.

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

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

Ahora bien, esta ruptura de la relación jerárquica entre el autor y el espectador no solo se limita al problema de la trasmisión de valores tradicionales y metafísicos del arte, sino que también trabaja contra la superioridad del saber sobre la ignorancia y la actividad sobre la pasividad que se auto-atribuyeron posteriormente, en la década del sesenta y setenta, los autores vanguardistas sobre las masas alienadas de espectadores. Nos referimos, por supuesto, al problema planteado en el capítulo II sobre la relación entre cine y poder de la vanguardia militante del cine latinoamericano. Ya explicamos en extenso por qué esta voluntad militante terminó cayendo en un vínculo entre cine y poder al conservar una serie de jerarquías que situaban al artista revolucionario por sobre la masa ignorante de alienados. La función pedagógica asignada a las obras junto a la búsqueda de su estructura “dialéctica” reunificadora del sujeto y restauradora de la “identidad” que hemos presentado, dan cuenta claramente de este punto¹¹⁵.

La paradoja teórica de este modo de comprensión del cine militante, que busca reducir la distancia entre el saber y la ignorancia o la actividad y la pasividad, es que no puede reducir la brecha sino recreándola incesantemente¹¹⁶. Rancière ha ofrecido una salida a este escollo teórico. Para ello, es necesario dejar de comprender las obras como comunicación y religación, y por lo tanto, como aquel cemento que enlaza estas dos voluntades asimétricas en la comunicación de un saber, una energía o una acción. La obra cinematográfica debe ser comprendida no como un enlace sino como un tercer elemento que interrumpe estas relaciones asimétricas que, en palabras de Rancière, no son otra cosa que “alegorías encarnadas de la desigualdad” (Rancière 2010, 19). Entonces, si las vanguardias militantes dieron al cine un valor revolucionario a partir de la década del sesenta lo hicieron, paradójicamente, conservando una serie de presuposiciones y jerarquías heredadas (actividad/pasividad, saber/ignorancia) que el cine mismo venía destruyendo desde sus primeras décadas en el continente.

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

¹¹⁵ Véase capítulo II, “Cine e identidad en América Latina”.

¹¹⁶ Por supuesto la presuposición entre el saber y la ignorancia no se limita a la relación entre dos sujetos (autor / espectador), sino que es una de las jerarquías principales que ha articulado la asimetría al interior de la comunidad entre quienes mandan y quienes obedecen. Esta distancia conceptual está a la base de la pendiente “natural” de la comunidad del *arkhé*.

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

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

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

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

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

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

4.1.b Figuras suplementarias del cine

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

fragmentos¹¹⁸, fue sin duda preparada para el momento de su captura por disposición de un poder que las hizo posible. Esto se revela claramente en una mano proveniente del exterior de la toma que entra en el cuadro para sacar del primer plano a una niña pequeña con un bebé en sus brazos que no dejaba ver las acciones de los indígenas arrodillados. En el tercer plano, detrás del grupo de indígenas, vemos tres figuras vestidas con ropa occidental (traje negro, sombrero y corbata), quienes entran y salen de la toma: dos de ellos sentados en el borde izquierdo y el otro de pie detrás de los indígenas en el centro del encuadre. Estos sujetos comandan las acciones de los indígenas. Los hombres vestidos con ropa occidental retiran con plena autoridad el sombrero de uno de los indígenas arrodillado para que sus rostros sean visibles y luego el sujeto de la izquierda toma con violencia la cabeza de una mujer y dirige su rostro a la cámara. De este modo, vemos al mismo tiempo el afán antropológico que busca registrar la forma de vida tradicional a fines del siglo XIX, pero el lente también captura con toda sinceridad la violencia que sostiene las distribución de los cuerpos y sus acciones de la escena. Sin embargo, en esas figuras subalternas capturadas en el nitrato por primera vez en la historia, no podemos dejar de notar la nueva visibilidad otorgada a esos rostros que, alumbrados por el dispositivo técnico visual, los transformó, a pesar de la violencia implicada en el registro, en existencias cargadas de una belleza singular para la mirada histórica.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Es bien sabido que los ejércitos revolucionarios de México no soportaban estructuras marciales convencionales ni actuaban siguiendo estrictos esquemas y estrategias militares. Tampoco poseían uniformes que los identificaran como tales; su existencia siempre estaba entre lo visible y lo invisible¹¹⁹, entre los cuerpos comunes que usaban las mismas ropas y caminaban descalzos, ya sea sobre los campos de batalla revolucionarios o en los campos de tierra fértil donde cultivaban su subsistencia común. En este sentido, al margen de los momentos limitados en que los caudillos se tomaron la escena, todo lo que podemos llamar imágenes de la revolución mexicana son los cientos de secuencias que nos muestran la coreografía indómita

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

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

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

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

Esto no quiere decir que el así llamado cine de “ficción”, como si existiera exclusión entre la ficción y el documental¹²⁰, no participe de esta capacidad política. Por el contrario, y tal vez en ningún otro lugar más que en la ficción, se juega la capacidad del cine de introducir figuras suplementarias que perturban el cierre y la cuenta exacta de las partes de la comunidad.

¹²⁰ Ver nota 106 del capítulo anterior.

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

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

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

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

social flotante alojado en los públicos y en la tradición de los espectáculos” (ibíd., 57. Énfasis nuestro). Esta idea de “tipo social flotante” refiere a un modo de existencia singular. El “tipo”, por un lado, condensa una serie de marcas de proveniencia (popular, peón, buscavidas, latino, arrabalero) sin remitirlas a la “verdad” de lo social y, por otro, produce un múltiple excesivo acusado de vulgaridad y superficialidad por la élite letrada debido a su pertenencia a la tradición del espectáculo¹²¹.

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

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

¹²¹ En 1911 un cronista de Valparaíso escribía lo siguiente sobre la “decadente” relación entre el aristocrático Teatro Victoria y las “necedades del Sánchez cinematográfico”: “Yo noto en el público grueso, en la gran masa de los concurrentes a los teatros, que se deleita con la necedades del Sánchez cinematográfico y con las piruetas y contorsiones de las variedades, una propensión enfermiza hacia lo que es ligero y huele a casino, u ostenta coloretos de payaso, o lleva en sí un acentuado perfume de griseta” (La hoja teatral n° 447, Valparaíso, 21 mayo 1911. Citado en Iturriaga, 56).

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

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

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

¹²² Citado en Iturriaga, *La masificación del cine*, 89.

¹²³ Citado en Iturriaga, *La masificación del cine*, 87.

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

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

4.1.c Espacialidad del anonimato del cine

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

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

El encuentro entre las imágenes tempranas del cine y los nuevos sujetos urbanos fue posible solo a partir de la configuración de las espacialidades de sombras y oscuridad de cine. Allí, el sueño luminoso del poder y la racionalidad del dispositivo de gobierno encontró su límite en la nocturnidad de las carpas, prostíbulos y barracas que emergieron “como hongos” (*Sucesos* N°591, Valparaíso, 22 enero de 1914) tanto en el centro como en la periferia de las ciudades en expansión. En este sentido, las espacialidades inauguradas por el cine fueron, al mismo tiempo, territorios donde se cuestionaron las categorías jerárquicas que organizaban tanto la estructura de la ciudad tradicional latinoamericana, así como la gestión de la vida comunitaria (lo propio y lo impropio, lo alto y lo bajo, el adentro y el afuera).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

En este sentido, agrega algunas líneas más adelante:

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

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

Una invasión, un asalto desordenado de este género de espectáculos (...). En el centro, en los barrios cercanos a Santiago, en los más distantes, brotan como hongos, teatrillos ligeros, que repiten como eco las diversas películas de las salas centrales [...] hay partes en que se reúnen hasta tres salas de “cine” en el espacio de una cuadra y, por lo menos, se encuentran en ciertos barrios a una distancia, uno de otro, de cuatro o cinco cuabras (*Sucesos* n°591, Valparaíso, 22 enero 1914).

La diseminación de esta espacialidad conllevó un problema mayor que no solo se refería al control de las medidas sanitarias¹²⁶. Si la invasión de “teatrillos ligeros” no fue bienvenida

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

morales y policiales del gobierno. El surgimiento de esta espacialidad, señala Iturriaga, tenía un “carácter de emergencia: surgen de la noche a la mañana, en bodegas, galpones, patios y salones” (Iturriaga 2015, 64). Los escritores, periodistas y cronistas que se dirigieron hacia los márgenes en busca de la experiencia de la transgresión se encontraron inevitablemente con la espacialidad de anonimato del cine¹³¹.

Es en este sentido que antes señalamos que los espacios del cine fueron una paradoja entre el “adentro”, condicionado por su espacio físico, y el “afuera” que señala la experiencia de transgresión de los sujetos anónimos que cohabitaron esta *atmósfera*. Como ha señalado la autora argentina Andrea Cuarterolo en su artículo “Fantasías del nitrato. El cine pornográfico y erótico en la Argentina del principios del siglo XX”: “los orígenes del cine están innegablemente ligados a lo obsceno, ya que este medio fue concebido para ‘alentar el voyeurismo, el placer de mirar, un acto que ya de por sí parecía indecente’. La investigadora Annette Michelson sostiene, por su parte, ‘que el cuerpo femenino es el verdadero lugar de invención del cinematógrafo’ y que este medio ‘estuvo marcado desde sus mismos orígenes por la inscripción del deseo’” (Cuarterolo 2015, 97-98). Un claro ejemplo de esto es la temprana y amplia producción de cine pornográfico en la región. Los primeros filmes de este tipo comenzaron a producirse casi en el mismo instante de la llegada del cine a América Latina¹³². Estos eran protagonizados por “prostitutas, artistas de cabaret y diversos tipos de voluntarios masculinos, que con frecuencia disfrazaban o cubrían sus rostros para conservar su anonimato”¹³³. En la investigación de Cuarterolo, entre una nutrida y valiosa información para

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹³⁴ Citado en Cuarterolo, “*Fantasías del nitrato*”, 109.

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

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

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

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

¹³⁵ Citado en Cuarterolo, “*Fantasías del nitrato*”, 109.

¹³⁶ Citado en Cuarterolo, “*Fantasías del nitrato*”, 113-114. (Énfasis nuestro).

de doblar, para tener una espléndida sala de espectáculos (...). El buen público de ese tiempo, entusiasmado por la novedad de los ‘monos mágicos’, no sentía la dureza de los asientos, ni los ataques alevosos de las pulgas criadas en óptimas condiciones en la tierra suelta de la platea, no notaba el penoso trabajo de sus pulmones para absorber oxígeno de **una atmósfera masticable**” (*Cine Gaceta* n°8, 1916)¹³⁷.

En este punto podemos comenzar a clarificar con mayor precisión teórica nuestra idea de la *espacialidad del anonimato del cine*. Esta *espacialidad* no es una relación de continente a contenido donde existe un “lugar” que antecede a las obras y los espectadores que ingresan en él posteriormente. Por el contrario, si ponemos atención al relato de Moreck, vemos que la *espacialidad* del cine se constituyó, antes que nada, como un tejido sensible que emergió del encuentro entre una serie de elementos diversos: las máquinas, las imágenes, los cuerpos, los deseos, la ingesta de alcohol, la oscuridad, la respiración jadeante, etc. Hemos dicho, entonces, *espacialidad del cine* y no “lugar del cine” o “espacio del cine” por razones conceptuales precisas. En primer lugar, el cine temprano no produjo un “lugar” específico o autónomo como lo eran el museo para la pintura y la escultura o el teatro para las artes dramáticas. Estos últimos tenían una función social y simbólica que consistía en generar la diferencia entre las así llamadas alta y baja culturas. Por el contrario, antes de la irrupción del cine ninguna tecnología o producción cultural golpeó de forma tan dura esa división elitista del arte, haciendo evidente su condición de impureza esencial. En segundo lugar, podemos decir que la *espacialidad* del cine no es subsumible bajo la comprensión neutra y homogénea del concepto de “espacio”. Sea este comprendido como *res extensa*, esto es, la *extensión* como sustancia o determinación ontológica del mundo (en términos cartesianos) o un “espacio” entendido como forma pura *a priori* de la sensibilidad del sujeto (en términos kantianos). La *espacialidad* que buscamos analizar, no refiere a una cualidad secundaria respecto del “espacio” que la antecede de modo sustancial o trascendental. Por el contrario, esta es una red de relaciones sensibles que posibilitó la elaboración ulterior de cualquier noción conceptual del *espacio* o la determinación de un *lugar* específico de cine. En palabras más simples, la *espacialidad* del cine, en este periodo temprano, no preexistía a las relaciones y remisiones que se produjeron entre la tecnología, las miradas, las imágenes, los cuerpos, la oscuridad, la embriagues y los deseos¹³⁸. En síntesis, se

¹³⁷ Citado en Iturriaga, *La masificación del cine*, 64. (Énfasis nuestro).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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