



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).

**Tercera parte**  
**Politización del cine y política del anonimato**

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

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

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

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

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

## 5.1 Politización del cine

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

---

<sup>140</sup> Hemos desarrollado con mayor profundidad los conflictos entre vanguardia política y vanguardia estética en el capítulo dos, “Cine e identidad en América Latina”.

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

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

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

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

Si no se piensa así, si no se piensa **por el pueblo y para el pueblo**, es decir, si no se piensa y no se actúa para esa gran masa explotada del pueblo, para esa gran masa a la que se desea redimir, entonces sencillamente no se tiene una actitud revolucionaria. Al menos ese es el cristal a través del cual nosotros analizamos lo bueno y lo útil y lo bello de cada acción.

(...) **Nosotros somos o creemos ser hombres revolucionarios; quien sea más artista que revolucionario no puede pensar exactamente igual que nosotros.** (2011, 9-10. Énfasis nuestro)

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

---

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

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

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

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

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

---

<sup>142</sup> Ya hemos insistido suficiente en la imposición de esta matriz jerárquica en el pensamiento latinoamericanista desde el siglo XIX hasta la vanguardia revolucionaria del siglo XX. Tanto en la sección final del capítulo dos como en el capítulo cuatro hemos profundizado en su herencia en el caso de la vanguardia del cine militante.

<sup>143</sup> Citado en Carlos Ossa Coe en *Historia del cine chileno*, 73.

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

<sup>145</sup> El “derecho” al que se refiere Benjamin no es otro que la abolición de las relaciones de propiedad.

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

---

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

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

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

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

---

<sup>148</sup>. Citado en José Francisco Piñón Gaytan, “Feuerbach: ‘Dios como esencia del hombre (*Homo homini Deus*)”, 191-214.

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

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

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

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

---

<sup>150</sup> Véase, Walter Benjamin, *El autor como productor* (2014).

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

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

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

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

---

<sup>151</sup> Veremos más adelante la relevancia de esta idea de una “toma de partido” en la relación entre *diégesis* y *hegemonía*.

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

---

<sup>154</sup> Citado en Fenves, “¿Existe una respuesta a la estetización de la política?”, 87.

política— otro fundamento que no puede reducirse a algo asociado previamente con este término (ibíd., 89-90).

Entonces, a diferencia de la oposición entre *estética* y *política* impuesta por el discurso de la *politicización*, de acuerdo con Fenves, el nexo entre ambas esferas consiste en que: “ninguna de ellas está plenamente libre de leyes, no obstante, ninguna está sometida a ellas” (ibíd., 90). Si por un lado, ya a partir del momento en que Baumgarten inauguró la estética en su sentido moderno, los elementos sobre los cuales se centra (la crítica del gusto y el análisis del aparato perceptivo humano) deben aceptar percepciones diferenciadas, pero a la vez confusas<sup>155</sup>. Esto abre espacio para las *singularidades* siempre diferentes a todo lo demás que la “ciencia ‘superior’ de la metafísica racional “menosprecia” (Fenves 2010, 82) y, si la política, por su parte, es irreductible al orden legal y se funda en la total topicalidad de su praxis, entonces podemos afirmar la “afinidad electiva” entre estética y política y la completa diferencia de estas con respecto al control normativo inherente a cualquier programa de politicización. En este sentido, señalábamos antes que la política del anonimato del cine depende de un vínculo entre estética y política que no tiene que ver con la “estetización de la política” de Benjamin.

Los discursos sobre la politicización, ya sea como vimos en el caso de la vanguardia revolucionaria latinoamericana o como hemos presentado recién a partir de la propuesta benjaminiana, tienen por objeto “mostrar que esta semejanza [entre estética y política] no es otra cosa que ilusión” (ibíd., 90). Sin embargo, tal como señala Fenves, esta ilusión no se disipa simplemente recurriendo a una demarcación categórica que señale que aquí está la estética y allá la política. De ahí la relevancia del programa brechtiano para Benjamin (el cual, como veremos, también fue fundamental para los programas de politicización de los cineastas militantes de América Latina) y de ahí también la insistente apelación al orden legal para controlar la política del cine en el caso de la Revolución cubana<sup>156</sup>. Este programa no tiene otro objeto que: “eliminar las condiciones en las cuales la política se asemeja a la estética y la estética a la política” (ibídem).

Finalmente, podemos retomar la consideración del filme *PM* con la que abrimos este capítulo y responder la pregunta que quedó pendiente al comienzo, a la luz de la indagación que hemos desarrollado hasta este punto: ¿qué hay en este breve corto que fue tan complejo para el nuevo aparato de *gobierno* revolucionario? *Lo que hay en este breve filme, en primera instancia,*

---

<sup>155</sup> “[D]iferenciadas, porque es posible distinguir el objeto de percepción de cualquier otro; confusas, porque la categorías en la cual cae este objeto elude al poeta y al lector por igual. (...) Por persuasivo que sea el análisis de un objeto ‘estético’, siempre queda —citando a Leibniz— un elemento de ‘*je ne sais qui*’” (Fenves, 82).

<sup>156</sup> Nos referiremos a esta pulsión jurídica más adelante.

es que, contrario al dictum militante que busca oponer política y estética, en PM emerge la fuerza de una política del cine profundamente anudada a la dimensión estética. Las figuras anónimas y suplementarias que vemos bailando, bebiendo, riendo, fumando en una atmósfera embriagadora y nocturna, se encuentran doblemente emancipadas, es decir, su tiempo de goce estético se ha liberado tanto del tiempo de trabajo impuesto por los dominadores (explotadores capitalistas) como de las exigencias de los emancipadores (vanguardia revolucionaria). Es decir, por un lado, gozan de un tiempo excedentario emancipado de las formas de dominación del capitalismo brutal que sometía a los cuerpos a un régimen de miseria y explotación anterior a la revolución pero, también, estas figuras se han emancipado de los propios emancipadores, es decir, aquellos que al momento de abolir las relaciones de dominación capitalista impusieron un nuevo sistema de normas que reinscribió las vidas en un nuevo tiempo de trabajo en aras del Estado socialista. Por lo tanto, tampoco es extraño que, pese a la claridad de la doctrina del materialismo histórico (que sostiene que las categorías políticas no corresponden a categorías legales) los problemas de la política del arte y del cine en Cuba no fueran zanjados mediante debates estéticos ni políticos, sino a partir de disposiciones jurídicas. Recordemos que, tras la revolución, el cine fue declarado un “arte” mediante el decreto de ley N°169<sup>157</sup> que además instauró las condiciones de ese arte<sup>158</sup>. Por lo demás, el caso mismo de la censura de *PM* es decidido al respecto, ya que Castro, declarando no haber visto la película, confía en el derecho “establecido por ley a ejercer la función [de censura] que en este caso desempeñó el Instituto del Cine”. De ahí la relevancia de este breve filme y otros que esta vez no revisaremos, pero que también fueron condenados al anonimato y la oscuridad por décadas<sup>159</sup>; a partir del análisis de su irrupción crítica podemos desentrañar el modo en que la política del anonimato del cine encontró su momento de choque con el poder y cómo, a partir de este momento, es posible también constatar que la política del anonimato escapa a la pulsión jurídica y normativa inherente a la exigencia de politización del arte y del cine.

A través de estos programas de *politización* escritos por los principales cineastas militantes de las décadas del sesenta y setenta, y que posteriormente fueron asumidos por los estudios sobre cine como la verdadera “política” del cine latinoamericano, la posibilidad de

---

<sup>157</sup> Trabajamos sobre este punto en el capítulo dos de esta tesis.

<sup>158</sup> Así establece el decreto N°169: “Por cuanto: el cine constituye por virtud de sus características un instrumento de opinión y formación de la conciencia individual y colectiva y puede contribuir a hacer más profundo y diáfano el espíritu revolucionario y a sostener su aliento creador” (Hojas de cine III, 10).

<sup>159</sup> Véase, Julio Ramos, “Los archivos de Guillen Landrian”, *Revista La Fuga*, N°15 (2013): <http://www.lafuga.cl/los-archivos-de-guillen-landrian/659>

pensar una estética-política radical<sup>160</sup> del cine a partir de sus momentos más tempranos fue negada. De este modo, la idea de “política” del cine fue subsumida por la normatividad de los programas militantes del cine y restringida a un breve periodo de tiempo entre los años sesenta y setenta y puesta en las manos exclusivas de un pequeño grupo de cineastas militantes canonizados. La política del animato, a partir de sus momentos tempranos, *es una política del cine sin politización*, por ello, su radicalidad anárquica problematiza las normas convencionales sobre la política y la estética cinematográfica, ya sea que estas provengan de la racionalidad biopolítica del Estado liberal de fines del siglo XIX o de la nueva autoridad gubernamental que se autoadjudicaron los emancipadores revolucionarios durante los años sesenta y setenta del siglo XX<sup>161</sup>.

Ahora nos queda por analizar el modo en que estos programas tomaron forma efectiva en las obras “politizadas”. Para ello, nos concentraremos en una película que sin duda se encuentra entre las más sofisticadas y complejas del cine militante, a saber, *Memorias del subdesarrollo* (1968) de Tomás Gutiérrez Alea. Este filme tiene dos virtudes adicionales para nuestro estudio. Por un lado, a su producción fílmica se suma un profundo proceso reflexivo y teórico redactado por el mismo cineasta, lo cual nos permitirá comprender en todas sus dimensiones las determinaciones del cine militante desde los ámbitos teórico y práctico; por otro lado, la filosofía del cine militante desarrollada a partir de este filme, publicada en el libro

---

<sup>160</sup> Lo “radical” aquí no refiere a un radicalismo vanguardista, sino más bien a la etimología de la palabra que refiere a *radix*, *radicis* (raíz). La idea es que la estética y la política están enraizadas y no pueden ser comprendidas como dos esferas separadas y opuestas.

<sup>161</sup> La politización no es tanto una matriz revolucionaria del arte como un principio de *gobierno* sobre el ámbito sensible. Los problemas mismo que Castro y los censores del ICAIC plantearon en el conflicto emergido debido a la censura de *PM* no tienen que ver en realidad con la relación entre cine y revolución, sino con el problema del cine y el gobierno. Esto es explícito en las palabras de Castro. Lo que él busca justificar en su famoso discurso no es el primer vínculo (cine/revolución), sino que persigue justificar la legitimidad del nuevo gobierno para establecer normas sobre la producción artística (“orientar el espíritu creador” (16) –dice Castro–). En este sentido, retomando también el acta de censura de *PM*, podemos decir que definir la “correcta visión” del pueblo y las formas en que el cine *debe* representarla es en realidad un problema de aquellos que buscan establecer una norma sobre la multiplicidad inherente tanto a la noción misma de “pueblo” como a la producción estética. La relevancia de la función del *gobierno* queda establecida desde el comienzo en las “Palabras a los intelectuales”. Se trata para Castro de “una discusión entre **ustedes** y **nosotros**, por la necesidad de que expresemos aquí también algunos puntos de vista” (1). El pronombre “ustedes” se refiere en esta sentencia a los artistas e intelectuales, y el “nosotros” (donde se ubica el comandante), quiere decir, en sus propias palabras: “los hombres del gobierno” (1). Entonces, tal como anunciamos, el problema del gobierno y su derecho es pertinaz a lo largo del discurso y la defensa de este “derecho” no es un problema revolucionario, sino gubernamental. Así insiste Castro: “¿Se discute acaso ese derecho del gobierno? ¿Tiene o no tiene derecho el gobierno a ejercer esa función? Para nosotros en este caso la función fundamental es, primero, si existía o no existía ese derecho por parte del gobierno (...) pero hay algo que no creo que discuta nadie, y es el derecho del gobierno a ejercer esa función [de censura]. Porque si impugnamos ese derecho entonces significaría que el gobierno no tiene derecho a revisar las películas que vayan a exhibirse ante el pueblo. Y creo que ese es un derecho que no se discute”. Las consecuencias de cuestionar esta autoridad son claras: “¿quién es el que quiere o el que desea que esa autoridad cultural no exista? Por el mismo camino podría aspirar a que no existiera la milicia, que no existiera la policía, que no existiera el poder del Estado y que incluso no existiera el Estado” (17).

*Dialéctica del espectador*, se refiere ampliamente a autores clave como Bertolt Bercht y Sergei Eisenstein, lo cual hace posible establecer una continuidad entre la teoría de Benjamin y el pensamiento sobre la politización del cine latinoamericano. Esta clarificación nos permitirá finalmente contrastar este programa riguroso de politización con las propuestas de otro autor que, por el mismo periodo, tomaba distancia del discurso militante convencional, proponiendo modos alternativos de vincular la poética cinematográfica a una política sin politización del cine, a saber, el chileno Raúl Ruiz. En las obras filmicas tempranas y los escritos teóricos de este último autor buscaremos la sobrevivencia de algunos de los rasgos centrales de la política del anonimato del cine emergida desde su periodo más temprano en el continente.

## 5.2. Diégesis y hegemonía

La película *Memorias del subdesarrollo* es una de las obras militantes más complejas del cine de América Latina, tanto en su estructura formal como en la reflexión teórica que la acompaña y que fue publicada en el libro *La dialéctica del espectador* (1982) del mismo autor del filme, Tomás Gutiérrez Alea. La película está basada en la novela de Edmundo Desnoes y ha sido también una de las más comentadas a nivel internacional desde su estreno en 1968. Esta obra narra la historia de Sergio, un intelectual burgués que, en el convulso año de 1961, decide quedarse en Cuba a experimentar el proceso revolucionario en lugar de escapar a Estados Unidos junto a sus familiares y amigos. Este personaje es descrito por Gutiérrez Alea como “lo que todo hombre en algún momento de su vida piensa que quisiera ser o tener” (Gutiérrez Alea 1982, 70), es decir, “no solo es lúcido, inteligente, sino culto, elegante, de buena apariencia con cierto sentido del humor, y tiene todo el tiempo para él, pues recibe una buena cantidad de dinero sin necesidad de trabajar. Además tiene un apartamento de lujo y se acuesta con mujeres hermosas” (ibíd.). A lo largo del filme, este personaje emite juicios sobre su realidad y mira el desarrollo de revolución con una cierta distancia y desdén críticos, realizando frecuentes comentarios a partir del recurso de la voz en *off*. En términos formales, el filme se compone de la historia central de Sergio pero, a su vez, esta ficción va siendo intervenida por textos teóricos leídos por la voz del protagonista y por imágenes documentales de diversas procedencias (tomas realizadas en las calles de La Habana, registros de los interrogatorios de contrarrevolucionarios capturados, fotografías de archivo, etcétera). En palabras de Gutiérrez Alea: “La inclusión en el filme de imágenes documentales que alternan con las imágenes propiamente de ficción nos permite ampliar considerablemente el ámbito de relaciones en que transcurren los sucesivos momentos

del protagonista” (ibíd., 68). Recientemente, Bruno Bosteels ha analizado esta obra desde una perspectiva filosófica que pone como elemento clave el problema de la subjetividad en su ensayo “Cine y subjetividad: reflexiones a partir de *Memorias del subdesarrollo*” (2014). El análisis de Bosteels toma en consideración tanto el entramado de aquello que la obra muestra en su montaje de imágenes, así como las conjeturas teóricas que sostienen su propuesta formal y política. En este sentido, Bosteels señala la necesidad de poner atención tanto al filme como a sus paratextos. Uno de estos textos es *Moral burguesa y revolución* (1963) del filósofo argentino León Rozitchner (que el protagonista del filme compra en una librería en una de las escenas centrales), y el otro es *La dialéctica del espectador*, teoría cinematográfica que el propio Gutiérrez Alea redactó junto con la realización de este filme.

*Dialéctica del espectador*, al igual que el ensayo de Benjamin sobre *La obra de arte*, hace referencia inicial a Marx, mediante un epígrafe extraído de *Los fundamentos de la crítica de la economía política*. El epígrafe que escogió Gutiérrez Alea es el siguiente: “El objeto de arte –de igual modo que cualquier producto– crea un público sensible al arte, capaz de goce estético. De modo que la producción no solamente produce un objeto para el sujeto, sino que también un sujeto para el objeto”<sup>162</sup>. Bruno Bosteels comienza su ensayo sobre *Memorias...* a partir de este epígrafe y establece con ello las preguntas que guían su lectura del filme: “¿qué tipo de subjetividad produce este objeto de arte, la película *Memorias del subdesarrollo*?” (Bosteels 2014, 85). Algunas líneas más adelante, complejiza la cuestión del siguiente modo: “¿Cómo es que la película de Gutiérrez Alea, quizás a pesar suyo la más aclamada de sus obras, provoca esta dialéctica entre producción y consumo, entre espectáculo y espectador, entre objeto y sujeto?” (ibíd.).

Bosteels sigue la traza de este problema a lo largo del filme, y el primer momento en que se concentra su análisis es la escena en que Sergio, mirando la ciudad por un binocular desde la elevada ventana de su departamento, se pregunta si La Habana ha cambiado objetiva o subjetivamente, en uno de los primeros *voice-overs*. En primer lugar, Sergio señala: “Aquí todo sigue igual. Así de pronto parece una escenografía, una ciudad de cartón”, pero al instante se cuestiona: “Sin embargo, todo parece hoy tan distinto. ¿He cambiado yo o ha cambiado la ciudad?” (Gutiérrez Alea 1982)<sup>163</sup>. A partir de este fragmento, Bosteels plantea: “La incertidumbre que rodea esta pregunta seguirá acechando el resto de la película, dando interrogación desde múltiples perspectivas sobre las consecuencias del cambio revolucionario en el nivel de la subjetividad” (2014, 85). Estas múltiples perspectivas van desde un nivel

---

<sup>162</sup> Citado en Gutiérrez Alea, *La dialéctica del espectador*, 5.

<sup>163</sup> Citado en Bosteels, “Cine y subjetividad...”, 85.

intradiegético, como en este caso en que la pregunta sobre los conflictos subjetivos emergen del propio protagonista y a la vez narrador de la obra, hasta la pregunta que se plantea Bosteels por el tipo de subjetividad que produce la película en su totalidad.

Pero a esta pregunta sobre la subjetividad, Bosteels le superpone un problema más general que atraviesa la retórica política de la época, a saber, la idea del “hombre nuevo”. La pregunta por la transformación de la subjetividad es también la pregunta por la producción de ese “hombre nuevo” postulado en 1965 en el famoso ensayo del Che Guevara “El socialismo y el hombre en Cuba” (1967). En aquel ensayo, el Che Guevara exige erradicar “las taras del pasado [que] se trasladan al presente en la conciencia individual” (Guevara 1967)<sup>164</sup>. Esta destrucción del pasado que obstaculiza, desde las entrañas de la vieja sociedad, el advenimiento del “hombre nuevo” es un elemento central del filme, pero no porque el filme tenga la función de representar el advenimiento del “hombre nuevo”, sino porque el mismo Sergio es quien encarna finalmente ese lastre del pasado que debe ser erradicado. En este sentido, contrario a la figura del burgués intelectual y elegante que adopta Sergio al inicio del filme, hacia el final de la película “se va hundiendo cada vez más en un mar de contradicciones, dudas e incomprensión paralizante” (Gutiérrez Alea 1982, 71). Según Bosteels, la deriva hacia esa negatividad constituye el mayor efecto del filme sobre el problema de la subjetividad.

La idea de “subdesarrollo”, presente en el filme desde su título hasta las definiciones teóricas que entrega Sergio en un par de escenas, es clave para entender tanto la deriva del protagonista hacia su situación final de vacío y destrucción al interior de la diégesis central, así como para comprender la propia estructura formal de la película. En un par de escenas, el protagonista define explícitamente las características del “subdesarrollo”. En una de ellas, Elena, su nueva amante, lo visita inesperadamente, y la voz en *off* de Sergio define el “subdesarrollo” que ella representa con su incapacidad de sostener coherentemente alguna idea o un sentimiento:

Una de las cosas que más me desconciertan de la gente –señala Sergio– es su incapacidad para sostener un sentimiento, una idea, sin dispersión. Elena demostró ser totalmente inconsecuente, es pura alteración como diría Ortega [y Gasset]. No relaciona las cosas. Esa es una de la señales del subdesarrollo, incapacidad para relacionar las cosas, para acumular experiencia y desarrollarse. Es difícil que se produzca aquí una mujer trabajada por los sentimientos y por la cultura. El ambiente es muy blando. Todo el talento del cubano se gasta en adaptarse al momento. La gente no es consistente y siempre necesitan que alguien piense por ellos (Gutiérrez Alea)<sup>165</sup>.

---

<sup>164</sup> Citado en Bosteels, “Cine y subjetividad...”, 86.

<sup>165</sup> Citado en Bosteels, “Cine y subjetividad...”, 85.

Entonces, siguiendo el argumento de Bosteels, existe una analogía entre esta definición del subdesarrollo y la estructura formal de la película:

La ironía de esta definición puramente ideológica del subdesarrollo se evidencia tan pronto como el espectador reflexiona sobre la desconexión estructural que caracteriza la forma misma de *Memorias del subdesarrollo*. Un montaje de secuencias documentales, noticieros, imágenes fotográficas y partes de ficción, la cinta se niega obstinadamente a dar la imagen de una totalidad que debería ordenarse sobre la base de un solo centro unificado de conciencia (...). Es aquí donde la técnica del montaje intelectual de Sergei M. Eisenstein se vuelve crucial, como Gutiérrez Alea explica en *Dialéctica del espectador*: “Las asociaciones de montaje, no solo cuando se trata de una sucesión de imágenes que pueden ser colocadas en una relación insólita como incentivos para descubrir nuevos significados, sino también cuando las relaciones se establecen entre el sonido y la imagen (lo que Eisenstein llamó ‘contrapunto audiovisual’), constituye una modalidad específicamente cinematográfica del efecto de distanciamiento”. *Memorias del subdesarrollo* usa mecanismos estructurales similares, que su héroe burgués calificaría como sintomático del subdesarrollo, para producir un sujeto capaz de desarrollar con ellos una imagen dialéctica consistente, una totalidad significativa (Bosteels 2014, 87).

Utilizando estas estrategias narrativas y formales el filme no nos llevaría (según Bosteels), así, hacia la celebrada producción del “hombre nuevo”, tan común en los filmes militantes menos sofisticados; por el contrario, insiste Bosteels, *Memorias del subdesarrollo* parece arrastrarnos hacia la pura negatividad de la destrucción de lo viejo sin presentar la afirmación de lo nuevo:

[E]n vez de moverse desde la nada al todo gracias a un acto de reapropiación colectiva, como en los famosos versos de la internacional (“No somos nada, seamos todo”), aquí somos testigos del movimiento opuesto de todo a nada (del “todo” marcado por el subdesarrollo al “no eres nada”) debido al sobredesarrollo de la memoria de un individuo burgués (...). “Tú no eres ni revolucionario ni contrarrevolucionario”, le dice Elena a Sergio. “Entonces ¿qué soy?”, insiste él, y ella responde: “Nada, tú no eres nada” (ibíd., 89).

Este derrumbe hacia la “nada” del protagonista, sin la contrapartida de un sujeto revolucionario con el cual el espectador pueda identificarse afirmativamente dejaría, según Bosteels, un espacio vacío que el espectador debe ocupar. Por lo tanto, el centro de la crítica de este filme, según señala el propio Gutiérrez Alea, no sería el sujeto burgués que protagoniza la película, sino los propios espectadores. Esto se clarifica en un fragmento que cita Bosteels de *Memorias de memorias*, una evaluación retrospectiva que realizó Gutiérrez Alea en la década de los ochenta, inserta como apéndice en el libro *Dialéctica del espectador*:

[P]or todo lo dicho hasta aquí, se desprende que es precisamente el espectador quien constituye el blanco de la crítica que desata *Memorias*... El espectador vive dentro de la Revolución, que forma parte de nuestra realidad revolucionaria (...) Es a él a quien deben ser revelado los síntomas de posibles contradicciones e incongruencias entre una buena intención revolucionaria –en abstracto– y una espontánea e inconsciente adhesión a determinados –concretos– valores propios de la ideología burguesa (Gutiérrez Alea 1982)<sup>166</sup>.

Por el lado de Brecht, Gutiérrez Alea se propone evitar la estrategia de la identificación con la figura del revolucionario. Pero, por el contrario, propone una identificación fallida con los valores burgueses del protagonista que al final fracasa para despertar una actitud crítica en los espectadores:

Hay quienes piensan, con la mayor buena fe, –señala Gutiérrez Alea– que si sustituimos a Tarzán por un héroe revolucionario podemos lograr más adhesión para la causa de la revolución, sin darse cuenta de que en sí el mecanismo de identificación o empatía con el héroe, *si se absolutiza* coloca al espectador en el punto en que lo único que se distingue es “malos” y “buenos” y se identifica naturalmente con los últimos, sin entrar en consideraciones sobre lo que verdaderamente representa el personaje. Resulta entonces intrínsecamente reaccionario porque no opera en el nivel de la conciencia del espectador: lejos de eso tiende a adormecerla (Gutiérrez Alea 1982)<sup>167</sup>.

Debido a esto, señala Bosteels, cualquier identificación positiva es socavada y desactivada en la película de Gutiérrez Alea, hasta dirigirnos hacia la “nada” en que se convierte Sergio. El “placer perverso” de esta película, según Bosteels, “reside en la posibilidad de regodearse pura y exclusivamente en la destrucción de lo viejo sin la construcción de lo nuevo” (Bosteels 2014, 89-90). De este modo, la respuesta a la pregunta inicial de Bosteels acerca del tipo de subjetividad que produce esta obra se respondería de forma negativa, es decir, la ausencia de un referente revolucionario y el proceso de disolución de la vieja subjetividad burguesa dejarían abierto el espacio del cual el “espectador emancipado” (ibíd., 94) debería hacerse cargo, a la vez que destruye los resabios del pasado.

Nuestro desacuerdo con el análisis de Bosteel parte en el punto en que asume esta estética “negativa” como ausencia de programa: “El problema –señala Bosteels– que otros consideran la fuerza principal de la película por su ambivalencia, reside en el hecho de que ya en esta película de 1968 **parece no haber un camino a seguir, un programa definido**, ni siquiera una perspectiva mínima disponible para sobreponerse a la condición de subdesarrollo,

---

<sup>166</sup> Citado en Bosteels, “Cine y subjetividad...”, 89-90.

<sup>167</sup> Citado en Bosteels, “Cine y subjetividad...”, 90.

excepto por negación” (ibídem. Énfasis nuestro). La estrategia de Bosteels consiste en detener su análisis justo en el punto en que todo parece disolverse en la negatividad, como si “la destrucción del ‘hombre viejo’ es lo único que se necesita para la construcción del ‘hombre nuevo’ ” (ibíd., 95); a partir de ello, siguiendo con su argumento, emerge la posibilidad de una “más intensa percepción de responsabilidad ética” (ibídem) que desplaza “toda noción tradicional de compromiso político militante” (ibídem).

Sin embargo, si asumimos hasta el final las exigencia impuesta por el propio Bosteels al comienzo de su ensayo, es decir, analizar el filme considerando sus paratextos, vemos que este desplazamiento del compromiso militante hacia una “hipersensibilidad ética” (ibídem) que abre una crisis del “legado del militantismo revolucionario” (ibídem) está lejos de ser efectiva en el caso de este filme de Gutiérrez Alea. Por el contrario, si bien aquí tenemos una obra mucho más compleja y elaborada que la del cine militante épico y voluntarista, esta película no deja de tener una *finalidad* convencional, es decir, establecer un camino y un programa para guiar la “toma de partido” (Gutiérrez Alea 1982, 32) del espectador.

La finalidad de la “toma de partido” es lo que vincula estructuralmente el programa de politización del cine de Gutiérrez Alea con el programa del teatro brechtiano<sup>168</sup>. En el caso de Gutiérrez Alea, queda claramente planteada en un fragmento citado por el propio Bosteels, pero que este no analiza en profundidad, sino que redirige hacia la idea de una “falta de centro revolucionario” (Bosteels 2014, 88) en la obra, que dejaría abierto el espacio para el “espectador emancipado”. Así, escribe Gutiérrez Alea en dicho fragmento: “En cambio, es la expresión de contradicciones cuyo sentido dentro del filme no es otro que contribuir a las inquietudes e impulsos para la acción que aspiramos a despertar en el espectador. Constituye así un incentivo

---

<sup>168</sup> En el caso de Brecht esta “toma de partido” ha sido analizada por Georges Didi-Huberman en su libro titulado *Cuando las imágenes toman posición* (2008): “Tomar partido, ¿pero cómo? Brecht se hizo rápidamente una opinión: hay que *unirse al partido*, al Partido Comunista se entiende. (...) En efecto, tendrá que seguir a Lenin hasta ese famoso texto de 1905 titulado *La organización del partido y la literatura del partido*. Tras haber atacado la literatura burguesa ‘imparcial’ –maldita época de discursos en la lengua de Esopo, de envilecimiento literario, de expresión servil, de sometimiento del pensamiento’, Lenin sostenía que ‘la literatura debe convertirse en una literatura de partido’–, no ‘constituir una fuente de enriquecimiento’ y, así, ‘convertirse en parte integrante del trabajo organizado metódico y unificado del Partido’.(...) [A]sí pues, ‘las bibliotecas y las diversas librerías deben convertirse en empresas del Partido, sometidas a su control’, de manera que se imponga una literatura ‘libre de arribismos y, más aún, libre también del individualismo anárquico burgués’” (133). En el caso de Brecht, insiste Didi-Huberman: “[Q]uise asumir esta toma de partido en unos lugares y en una época –por lo menos hasta su retorno a Berlín Este– en que ‘el Partido’ estaba muy lejos de estar en el poder. La *literatura de partido* es intrínseca a una obra altamente política como *La Decisión*, por ejemplo: es la que Louis Althusser admira, en ella reconoce la prescripción leninista, la ‘posición del partido’ se le aparecía como la condición necesaria, en Brecht, para el ‘desplazamiento del punto de vista desde lo especulativo hacia lo político’. También es a la que hace referencia Tretiakov cuando apela a una ‘colectivización del trabajo literario’ –lo cual practicó Brecht, aunque fuera de una manera bastante machista y autoritaria, bajo su único nombre– o cuando rechaza a los surrealista y los psicoanalistas freudianos, aunque sean comunistas, al campo burgués de los puros ‘místicos del yo’” (135).

para tomar distancia frente a la imagen que se ofrece, y estimula por tanto una actitud crítica, es decir, una ‘toma de partido’” (Gutiérrez Alea 1982)<sup>169</sup>.

De este modo, el problema que se plantea Gutiérrez Alea es de qué manera se logra “el máximo de eficacia y funcionalidad” de la obra de modo tal que señale “al espectador la vía que debe recorrer” (Gutiérrez Alea 1982, 33). Dicho de otro modo, “[e]s necesario que la obra misma sea portadora de aquellas premisas que pueden llevar al espectador hacia una determinación de la realidad, es decir, que lo lance por el camino de la verdad hacia lo que puede llamarse una toma de conciencia dialéctica sobre la realidad. Puede operar entonces como una verdadera ‘guía para la acción’” (ibíd.). Entonces, la deriva de Sergio hacia su propia destrucción en *Memorias del subdesarrollo* no corresponde simplemente al desfundamiento de la subjetividad burguesa que nos lleva al puro “placer perverso” de regodearnos “exclusivamente en la destrucción de lo viejo sin la construcción de lo nuevo” –como afirma Bosteels–, ni tampoco busca simplemente la “carencia de camino a seguir” o la usencia de un “programa definido” –tal como añade el mismo autor–. Por el contrario, el recorrido “del todo a la nada” de Sergio, que define la diégesis de filme está pensado como el opuesto proporcional que guía al espectador desde la inconciencia a la conciencia o del subdesarrollo a la revolución. Esto último quiere decir que, más allá de su efectividad, la ficción cinematográfica de *Memorias* está pensada, como afirma el propio Gutiérrez Alea, a partir de una “funcionalidad” y una “eficacia” muy determinadas que culminan en la “toma de conciencia”, lo cual no es otra cosa que una “toma de partido” (por el Partido). Así, escribe Gutiérrez Alea:

Si asumimos consecuentemente el principio de que “el mundo no satisface al hombre y éste decide cambiarlo por medio de su actividad” (Lenin, V.I., *Cuadernos filosóficos*, 205) debemos tener presente que esa actividad del hombre, **esa toma de partido** que se traduce en acción práctica transformadora, está condicionada por el tipo de relaciones sociales de cada momento. Y en nuestro caso, una sociedad donde se construye el socialismo, también exige **una actividad partidista** y un nivel creciente de participación en la vida social a todo los individuos que la componen. Este proceso sólo es posible si va aparejado con un consecuente **desarrollo de la conciencia social**. El espectáculo cinematográfico se inscribe dentro de ese proceso en tanto refleja una tendencia de la conciencia social que implica al propio espectador y puede operar frente a éste como un estímulo, pero también como un obstáculo, para la acción consecuente. (...) [D]e lo que se trata entonces es de **estimular y encausar la acción del espectador** en el sentido en que se mueve la historia, por el camino del desarrollo de la sociedad (Gutiérrez Alea 1982, 32. Énfasis nuestro).

---

<sup>169</sup> Citado en Bosteels, “Cine y subjetividad...”, 88.

De este modo, en este programa de politización del cine, no existe sitio para un “espectador emancipado”, como pretende Bosteels, que “ocupe” el lugar vacío que deja la destrucción de Sergio y la ausencia de “centro revolucionario”. Por el contrario, la presuposición de la “funcionalidad” y “eficacia” de este filme se establecen en términos *hegemónicos* en la medida en que demarcan de antemano una “guía para la acción”, pues busca “encauzar la acción del espectador” y exige una “actividad partidista” o “toma de partido” claramente definida. *Hegemonía* quiere decir etimológicamente jefatura y guía. Este concepto contempla la voz griega *hegemon* que significa jefe y el verbo *hegeomai* que significa guiar. Como decíamos entonces, esto no se expresa en una “carencia de camino” o de “ausencia de programa” en el filme, sino, por el contrario, de lo que se trata es de la producción de una obra que busca “encauzar” y “guiar” al espectador. Nada más lejano, entonces, a la figura de un “espectador emancipado”.

### 5.3. Una política del cine sin politización

Ahora nos concentraremos en la obra de uno de los autores que cuestionó el vínculo entre *diégesis* cinematográfica y *hegemonía*, a partir del contexto mismo de los debates sobre la politización del cine. Nos referimos a la obra fílmica y teórica de Raúl Ruiz, la cual es fundamental para pensar una política del cine sin politización y sin pretensiones de hegemonía.

Tal como en el caso de los cineastas militantes, su obra fue producida en el contexto global de la Guerra Fría, comprendida “como guerra *diegética* de narraciones o filosofías de la historia” (Thayer 2017b, 8), pero bajo una perspectiva muy particular sobre cómo comprender la política del cine. Para nosotros, la obra temprana de Raúl Ruiz, anterior al exilio al cual partió en 1974 –entre las que figuran películas tales como *Tres tristes tigres* (1968), *Nadie dijo nada* (1971), *Palomita blanca* (1973)–, es clave para pensar la sobrevivencia de algunos de los elementos específicos de lo que hemos presentado en el capítulo anterior como “política del anonimato” (an-arquía del cine, figuras suplementarias, espacialidad del anonimato del cine) al interior del mismo contexto de debate que negó toda política del cine anterior al proceso de politización del cine militante. Esto no quiere decir que la poética del cine de Ruiz sea subsumible o completamente análoga a la idea de “política del anonimato del cine”, sino más bien que, en su modo de producción y propuesta teórica, Ruiz fue consciente de una potencia propia de las imágenes y del aparato cinematográfico que excede a la pulsión normativa de los programas de politización del cine y que lo vinculan, a partir de algunos de sus elementos más relevantes, con aquella política del anonimato que vimos en el cine temprano.

Entonces, siguiendo las investigaciones de algunos autores contemporáneos que desde hace algunos años han revalorado la obra de Ruiz en el ámbito latinoamericano<sup>170</sup>, veremos cuáles son estos puntos en que su poética, que comprende la política de la imagen cinematográfica a partir de su *multiplicidad*, se topa con la política del anonimato del cine que proviene desde sus momentos más tempranos en el continente. Esta indagación final nos permitirá comprender la idea de la política del anonimato más allá de su momento de emergencia a fines del siglo XIX y comienzos del XX. En otras palabras, en esta sección nos interesa abordar la sobrevivencia de algunos de los elementos definitorios de la política del anonimato, en contraste con las limitaciones de los programas del cine politizado, a partir de los debates y obras generados en el contexto mismo en que estos programas militantes se posicionaban hegemónicamente como el único relato posible para la política del cine de América Latina.

En la sección anterior, a partir del análisis de la película *Memorias del subdesarrollo*, se hizo explícito el vínculo entre la *diégesis* y el concepto de *hegemonía* (jefatura, guía), el cual –a pesar de abrir una problematización sobre la relación entre cine y subjetividad, tal como lo ha precisado Bruno Bosteels– termina siendo organizado a partir de la búsqueda de una “función” y una “eficacia” predeterminada sobre la subjetividad<sup>171</sup>. Lo que en palabras del propio Gutiérrez Alea se expresaba en un cine que debía funcionar como una “guía para la acción” y, por lo tanto, como una exigencia de “toma de partido”.

El filósofo chileno Willy Thayer, en un ensayo sobre la obra de Raúl Ruiz titulado “Imagen estilema”, señala el modo en que el concepto de *diégesis* resultó vinculado de modo estructural al concepto de *hegemonía*: “Platón, en el libro III de *La república*; Aristóteles en la *Poética*; pero también en el uso coloquial del griego antiguo: *diégesis* implicaba linealidad

---

<sup>170</sup> La obra de Raúl Ruiz ha contado con un prestigio y reconocimiento internacionales, fundamentalmente a partir de su así llamado periodo francés, posterior a su exilio debido al golpe militar en Chile. Importantes filósofos y teóricos internacionales han escrito sobre su trabajo; sin embargo, en el ámbito de los estudios de cine latinoamericanos que han dominado los debates sobre la política del cine en América Latina, este autor solo ha contado con un reconocimiento reciente a partir de una nueva complejización del debate sobre la política del cine que ha buscado ir más allá del convencional discurso militante. Raúl Ruiz fue un autor que participó productivamente en el álgido periodo de los años sesenta y setenta en Chile y que intervino activamente en los debates sobre el cine y su política a nivel latinoamericano. Por ello resulta, por decirlo menos, llamativo que las compilaciones contemporáneas sobre los escritos, debates y entrevistas de los cineastas de aquel entonces, como es el caso de los tres tomos de las *Hojas de cine* que han sido importantes para nuestro estudio, Ruiz generalmente brilla por su ausencia. Se ha instalado una reticencia de los estudios convencionales sobre el cine latinoamericano de aquel periodo a invocar el nombre de Ruiz en la medida en que su posición resulta inclasificable dentro de los cánones del así llamado “Tercer cine”, “Nuevo cine latinoamericano”, “cine militantes”, etcétera. Su obra y su teoría, que junto con estos autores se dispuso a combatir la hegemonía del modelo narrativo industrial-imperial de Hollywood, entró en conflicto, a su vez, con la narrativa dialéctica del cine y con la historia inherente al discurso militante, por cuanto que Ruiz buscó distanciarse en términos generales de cualquier vínculo entre *diégesis* cinematográfica y *hegemonía*, es decir, de la imagen-poder sostenida en la así llamada “teoría del conflicto central”.

<sup>171</sup> Véase también el problema de la relación entre subjetividad y cine militante en la sección “Dialéctica del cine” del capítulo dos de esta tesis.

narrativa. En la propia etimología de la palabra (...) está contenida la idea de hilo conductor, guía, pastoreo, gobierno y mando” (Thayer 2017b, 11). Esta relación entre *diégesis* y *hegemonía* se despliega en profundidad en la siguiente nota del mismo ensayo:

Etimológicamente, el vocablo griego *diégesis* se compone del prefijo adverbial/proposicional *diá* (a través) y del verbo *egeomai*: conducir, guiar, liderar (en latín: *ducere*), remitiendo al poder del pastoreo o gobierno. En efecto, la “familia léxica” del vocablo *diégesis* constela términos como *hegemonía* (conducción) y *hegemón* (conductor), así como también *kategésis* (catecismo, educar o mostrar el camino), *exégesis* (exponer el sentido, orientar el ver/pensar), *exégetes* (intérprete –del derecho sagrado–, consejero, orientador o docente) y el verbo *exegéomai* (di-rigir, orientar; gobernar, ordenar). La *diégesis* subsume en su arte espectacular al ojo, la vista (*opsis*), enfocando y dirigiendo la mira(da) en la forma separada de una narración como composición unitaria y teleológica, disponiendo de la materia de la escena como *puesta* en escena. La *diégesis* remite, pues, tanto al saber (en-señar) como al poder (mandar, ordenar). No hay hegemonía política y/o religiosa sin régimen diegético o hegemonía narrativo-interpretativa –o hegemonía “cultural”, como se dice hoy día. La *diégesis* es, así, en términos más amplios, el modo en que el acontecimiento es expuesto más o menos unitaria y direccionadamente (ibíd. Nota al pie 11).

Willy Thayer ha insistido en la distancia o, como establecimos nosotros anteriormente, en la *heterogeneidad* entre dos modos de comprender la imagen que él ha llamado imago-poder e imago-política. En nuestro caso, expusimos la *heterogeneidad* de estos vínculos (imagen/poder; imagen/política) en el contexto de la configuración de los Estados-nación latinoamericanos. A pesar de que el cine temprano ya corresponde a una tecnología inserta en el despliegue global o planetario de la técnica reproductiva de las imágenes, sus efectos de poder a fines del siglo XIX y comienzos del XX en América Latina ocurrieron al interior de las disputas de la configuración de los Estados-nación. En el caso del análisis de Thayer, situado después de la Segunda Guerra Mundial, ya podemos leer los efectos de esta *heterogeneidad* entre imago-poder e imago-política en la *diégesis* global de la Guerra Fría, es decir, en el marco de un “antagonismo geopolítico de soberanías [imperiales] en disputa por la hegemonía [a escala global]” (ibíd., 9). Entonces, por un lado, la imago-poder:

[U]na consideración de la imagen como *mise en scene* del poder, de la imagen como poder, como artefacto de gobierno y regulación de los cuerpos. (...) Clichés altamente incorporados en los que a diario conocemos y reconocemos, en los que redundamos; clichés que existen antes de nosotros, que hablan a través de nosotros y que seguirán existiendo después de nosotros. Imágenes-clichés, imago-poderes, que gobiernan y bloquean la relación con la multiplicidad afirmativa de la imagen y del cuerpo (ibíd., 7).

La imago-poder, en la cual se incluye tanto el cine comercial-imperial de Hollywood

como el cine militante de América Latina de los años sesenta y setenta, estaría atravesada completamente por el vínculo tradicional entre *diégesis* y *hegemonía*. Bajo esta comprensión, el cine es entendido como un arma de guerra ideológica y representacional a partir de la cual se disputaba la hegemonía sobre la conciencia misma de los espectadores. Entonces, por otro lado, la imago-política:

Una segunda dirección que comprende la imagen (la potencia, la intensidad, la multiplicidad, la continua variación, el cuerpo que la imagen también es) como performance que, en medio de los dispositivos de gobierno y contención, los excede y discontinúa. (...) No hay política de la imagen si no desarmamos la variada gubernamentalidad transversal que ejerce el gigantesco arsenal de imago-poderes: la pintura, la fotografía, el cine, antes que como bellas artes, como artefactos de conquista, colonización y neocolonización, de propaganda imperial o nacional vanguardista, de naturalización y fomento de la dominación como cultura (ibídem).

La imago-política, entonces, implica al cine a partir de la *multiplicidad* de la imagen y de su “exceso”<sup>172</sup> respecto de los dispositivos de gobierno sobre las imágenes y a través de ellas. De este modo, llegamos a un primer elemento que Thayer pone de relieve en la poética del cine de Ruiz y que lo desmarca del cine militante convencional, a saber, el hecho de que *la política del cine de Ruiz tiene una de sus fuentes principales en la multiplicidad y el exceso inherente a la imago-política y no al diseño de un programa de gobierno militante sobre las imágenes*. Esta importante diferencia respecto del cine militante, a su vez, marca una cercanía de la propuesta de Ruiz con la idea del “exceso” y la multiplicidad que nosotros señalamos como indispensable para una política del anonimato en el caso del cine temprano. De modo más específico, Thayer se pregunta a partir del cine de Ruiz: “¿Qué quiere decir multiplicidad de la imagen, o multiplicidad como imagen, o imagen multiplicidad?” (Thayer 2017b, 32). A lo que responde:

Multiplicidad no quiere decir, podrá adivinarse ya, muchas imágenes: una, más una, más una, más una... Multiplicidad no es un piélago de unidades que hace aglomeración. Multiplicidad es lo que no alcanza a unidad, ni a género, ni especie, ni a representación ni identidad, y cuya variación deviene conjuntamente otra cualidad, y otra, cambiando continuamente su intensidad sin desplazarse. Antes que dejarse hipnotizar por las acciones y personajes –de la imagen narración– hay que atender a la metamorfosis de la imagen que el filme es, la metamorfosis como imagen, como filme (ibíd., 33).

Como veremos, esto no implicará la erradicación total de la *diégesis* en el cine de Ruiz, sino que produce una proliferación indeterminable de la *diégesis* al interior del mismo filme que

---

<sup>172</sup> Revisamos el “exceso” *de y en* las imágenes del cine temprano en la sección “An-arquía del cine” del capítulo precedente.

no llegan a una unidad narrativa central y, por lo tanto, que suspende cualquier pretensión hegemónica sobre la unidad de la conciencia del espectador. Ruiz busca la producción de diégesis no narrativas que se construyen a partir de una convicción, un *parti pris* irrenunciable, a saber, *es el tipo de imagen producida [o produciéndose] lo que determina siempre la narración y no lo contrario*. La *diégesis* no narrativa de Ruiz, producida a partir de la potencia múltiple inherente a la imágenes, introduce una política que no es reductible a consignas militantes o la representación de una identidad, tal como vimos también en el caso de la política del anonimato. Esta última cuestión es una de las claves principales, nos informa Thayer, a partir de la cual podemos comprender que la poética del cine de Ruiz sea también una política: “Es por esta potencia afirmativa de la imagen que desborda el cliché que la poética ruiciana de la imagen es también una política; una poética-política, una *diegética no narrativa* de la imagen producida, entre otras cosas, a través de la multiplicación de relatos que interrumpen y discontinúan la acción, la *diégesis* narrativa” (ibíd., 20).

Tal como hemos sugerido, este modo de valoración teórica y uso práctico de las imágenes en la política del cine de Ruiz lo acerca a nuestro intento por revalorizar la política inherente al cine temprano, partiendo de la idea de una an-árquica de las imágenes. Ruiz, a diferencia de sus contemporáneos militantes, no despreció el cine anterior a la politización de los años sesenta, como si este periodo fuera simplemente una prehistoria melodramática comercial del cine, sino que buscó suspender un esquema narrativo hegemónico que se instaló en algún punto de su historia (alrededor de los años cuarenta) y que ha llegado a dominarlo como una ley narrativa de carácter universal. Esto es lo que Ruiz llama “teoría del conflicto central”: “Hace treinta o cuarenta años [señala Ruiz en su *Poética del cine* refiriendo a los años cuarenta y cincuenta] esa teoría [el conflicto central] era un manual de instrucciones opcional para uso de los principales fabricantes de la industria cinematográfica norteamericana. Hoy es **una ley**” (Ruiz 2014, 15). En este sentido, contrario a la corriente general de desprecio hacia el cine temprano que ejerció el discurso militante, Raúl Ruiz le otorgó un valor fundamental al cine anterior a la imposición de esta ley narrativa del “conflicto central”. Este valor era el de una cierta “monstruosidad” de las imágenes que no permitía someterlas a la narración: “En esa época se proyectaban muchas películas norteamericanas en los cines de provincia en Chile (...). Muchas no tenían pies ni cabezas, o quizás eran monstruosas porque tenían demasiados pies y cabezas (...). Las películas norteamericanas que nos gustaban eran tan inverosímiles y extravagantes como la vida misma” (ibíd., 16). Tal como nosotros pudimos apreciar en el capítulo anterior desde una perspectiva más amplia, estas obras tempranas liberadas de la ley del “conflicto central” no corresponden solo al caso del cine norteamericano anterior a la Segunda Guerra

Mundial, sino que es una condición inherente a la política de las imágenes cinematográficas en general desde su irrupción misma y su desarrollo temprano en América Latina<sup>173</sup>.

La teoría del “conflicto central”, que terminó imponiéndose a nivel planetario, es un concepto “depredador”, señala Ruiz, que engulle todo aquello que no tiene que ver con la centralidad de la diégesis narrativa que guía la historia. En sus propias palabras: “[M]e temo que la teoría del conflicto central no sea más que lo que la epistemología llama un ‘concepto depredador’: un sistema de ideas que devora toda idea susceptible de restringir su propia actividad. Aunque sabemos que el origen de esa teoría está en Ibsen y Shaw y reivindica a Aristóteles, creo que su extensión actual la acerca a dos ficciones filosóficas menores” (ibíd., 22). Una de estas ficciones filosóficas es el “realismo volitivo” de Maine de Biran, “donde el mundo se construye mediante colisiones que afectan al sujeto del conocimiento, donde el mundo no es sino un conjunto de colisiones, lo que nos llevaría a describir el período de las vacaciones como una serie de accidentes de auto” (ibídem). La segunda ficción filosófica implícita en la teoría del conflicto central le recuerda a Ruiz la *Dialéctica de la naturaleza* de Engels, “para la cual el mundo, sea un paisaje sereno o incluso una hoja muerta, sería una suerte de campo de batalla en que tesis y antítesis se enfrentan en busca de una síntesis común” (ibídem). Respecto de estas ficciones filosóficas, señala Ruiz lo siguiente: “Diría que estas dos teorías van en la misma dirección, hacia lo que podríamos llamar una ‘presunción de hostilidad’, de distintos tipos de hostilidad” (ibídem). No es que Ruiz tenga una teoría de la “pasividad” del la imagen sin conflicto, sino, por el contrario, lo relevante a su juicio es la multiplicación exponencial e incluso infinitesimal de los conflictos sin síntesis posible y sin una “función” o una “eficacia” que marque una necesidad o finalidad en virtud de las cuales deba unificarse su proliferación. Por el contrario, el conflicto central, siguiendo lo que plantea Ruiz, nos lleva a un problema que vimos claramente en el caso de la película de Gutiérrez Alea y que Ruiz desprecia como “función” o “eficacia” del cine, a saber, la anhelada “toma de partido” del espectador. En palabras de Ruiz: “Del principio de hostilidad constante en la historia cinematográfica deriva una dificultad suplementaria: el hecho de que nos obliga a tomar partido” (ibídem), a lo que agrega: “Ejercer este tipo de ficción conduce muy a menudo a una forma de vacío ontológico. Los objetos y acontecimientos secundarios (pero ¿por qué secundarios?) son ignorados. Toda nuestra atención es desviada hacia el combate entre protagonistas” (ibíd., 22-23). Queda clarificado entonces el modo en que Ruiz, tempranamente, renunció a la tarea de gobernar las imágenes anteponiendo una diégesis narrativa, a la vez que desistió de la idea de “guiar la acción” o la “toma de partido”

---

<sup>173</sup> Es posible divisar el esquema narrativo clásico del cine solo a partir de los años treinta del siglo XX, aún así, el cine clásico de este periodo tampoco estuvo rígidamente gobernado por el esquema del “conflicto central”.

de los espectadores. Como señala Thayer:

*La convicción, el parti pris, la profesión de fe de que es el tipo de imagen producida lo que determina siempre la narración*, Ruiz la pone peculiarmente en curso a fines de los sesenta y comienzo de los setenta, a contrapelo no sólo de la *diégesis* narrativa hollywoodense (de cierto Hollywood), sino también a contrapelo de la *diégesis* narrativa de las vanguardias y modernismos estéticos, políticos, cinematográficos latinoamericanos. (...) Ruiz se había apartado estructuralmente de la imagen-historia, la imagen-acción, la imagen-progreso, la *diégesis* teleológica. Se habría apartado estructuralmente del *paradigma narrativo industrial* de la imagen, paradigma que en el contexto de la guerra fría se había apoderado no sólo de los procesos revolucionarios latinoamericanos –autocomplacidos como estuvieron, en la teleología del progreso, la filosofía de la victoria– sino, previamente, del globo terráqueo, de la guerra fría planetaria como *diégesis* antagonica de filosofías de la historia del capital (2017b, 8-9).

En la medida en que antes afirmamos que los vínculos entre cine-poder y cine-política no corresponden a esferas puras y separadas, y por cuanto la emergencia de la política de la imagen (de la cual depende la política del anonimato) es posible solo cuando el poder ya está operando en el orden de la comunidad<sup>174</sup>, hay que decir, de modo similar y siguiendo en esto a Thayer, que la imago-política no subsiste independiente de la *diégesis* narrativa, “[n]unca la imagen multiplicidad germina en un exterior a la narración” (Thayer 2017b, 20). En este mismo sentido, señala Thayer que “[e]s en esta erosión destituyente, en medio de la tenacidad de lo instituido, que la poética ruiciana de la imagen se constituye, también, en una política de la imagen” (ibíd.).

Esta noción de una erosión interna del poder, de la narración y de la cultura es la que Ruiz elaboró tempranamente en un filme como *Tres tristes tigres* (1968), en el cual la idea de “cultura de la resistencia” juega un papel crucial para sus conceptos de *estilema* y *parodia*. Esta (la “cultura de la resistencia”) corresponde al modo en que, la obra cinematográfica compuesta por *estilemas* y *parodias* deforma internamente el orden y la dominación cultural. En este punto es donde entramos de lleno al problema de la política del cine temprano de Ruiz y veremos, en la sección que comienza a continuación, la sobrevivencia de aquellos rasgos de la política del anonimato del cine con mayor claridad.

### 5.3.a. Subcultura y cultura de la resistencia

Para comprender el modo en que operan esta serie de conceptos que enunciamos arriba (*cultura*

---

<sup>174</sup> Véase el capítulo cuatro de esta tesis “Cine/política”.

de la resistencia, estilema, parodia) debemos partir por el rechazo de Ruiz a la idea de que el cine debe representar una “subcultura”, es decir, una especie de esfera ética articulada a partir de valores *exteriores* y en oposición a la matriz cultural dominante. Este concepto de “subcultura” se refiere a una idea planteada por uno de los cineastas militantes más relevantes de América Latina, a saber, el chileno Miguel Littín, quien realizó uno de los filmes que obtuvo mayor audiencia en la historia del cine chileno titulado *El chacal de Nahueltoro* (1969). El relato de esta película, según John King, buscaba socavar “los cimientos de unos de los mayores argumentos del gobierno democristiano [en Chile]: su intento por desarrollar una política social para los grupos marginales con el fin de prevenir su incorporación a los partidos marxistas” (King 1994, 244), comenzando por el gobierno del presidente Alessandri, periodo en que transcurre la historia de esta obra cinematográfica. Este filme se basa en la historia real de un hombre que llevó una vida en la marginalidad y en la pobreza y que asesinó borracho a una mujer y a sus cinco hijos que habían sido expulsados de su hogar por un terrateniente en el sur de Chile. La prensa sensacionalista en 1960 presentó a este hombre como un *chacal*, pero como señala el mismo John King: “Littín revela las condiciones sociales de miseria y privación que actúan como terreno propicio para tales actos, y también la rigidez de los códigos sociales y legales, que al mismo tiempo regeneran y condenan a sus *criminales*” (ibíd., 245). John King entrega una detallada descripción de esta obra:

Littín duró varios años investigando el caso, y la película está concebida como una reconstrucción documental que ofrece diferentes estratos de información conflictiva: los crudos *hechos*, las interpretaciones sensacionalistas, las entrevistas a los testigos e interlocutores claves realizadas por un periodista y, finalmente, la voz temblorosa de su protagonista, José, que se representa a sí mismo. Estas narraciones eran yuxtapuestas en la primera parte de la película con imágenes que se movían del *presente*, con la captura e interrogatorio de José en una atmósfera de multitudes clamando por su sangre, a un *pasado* que traza los momentos claves de la vida de José, desde su infancia en completo abandono hasta su miserable evolución como adulto en la pobreza del campo, pasando a través de una serie de trabajos innobles. El enérgico y fluido trabajo de cámara, y el movimiento entre pasado y presente en la primera mitad de la película son remplazados por una narrativa relativamente estable en la segunda mitad cuando José, en prisión, es regenerado por las leyes y el lenguaje de la cultura (ibídem).

Entonces, la idea de “subcultura” emergería de este choque entre la cultura oficial y una “subcultura” que responde a otra escala de valores exteriores y opuestas. Raúl Ruiz, por su parte, discutió esta idea de “subcultura” en una entrevista realizada en 1970 por los intelectuales chilenos Enrique Lihn y Federico Schopf. Allí, Ruiz se refiere tanto al filme de Littín como a su obra *Tres triste tigres* (1968), estrenada un año antes que el filme de Littín, y a partir de la

cual desarrolló la idea de una “cultura de la resistencia”. Ruiz rechaza del siguiente modo la idea de “subcultura” de Littín: “Las preocupaciones nuestras están centradas fundamentalmente en tratar de eludir las limitaciones de la idea de subcultura. Habría que eliminar la partícula *sub*, y, por supuesto, la partícula *cultura*” (Ruiz, Schopf, Lihn 1970, 270). Como anunciamos, Ruiz propone en su lugar una “cultura de la resistencia”:

La idea nuestra, en resumen, es que existe una cultura de resistencia (...). En ciertas zonas hay una agresión que provoca una resistencia, la cual se manifiesta por una gran capacidad de olvido (...). Primero, el rechazo o la resistencia a la agresión cultural, y, en seguida, **una asimilación de ella como la mejor forma de defensa, de *camouflage***. Esto es, se la rechaza gradualmente, se distorsionan todos los elementos de la cultura, pero no de una manera lo suficientemente fuerte como para que el resto de la gente se dé cuenta (...). Al constatar que existe esa gradualidad, tú te das cuenta de que existe el rechazo, pero, a la vez, toda una manera de asimilarse que hace posible que esa gente (todos nosotros, en mayor o menor grado, en última instancia) pueda vivir dentro y fuera de la cultura simultáneamente; entonces, no se trata de subcultura, sino que la cultura es la resistencia; **no aporta unos valores contra otros; es el conjunto de técnicas destinadas a resistir la agresión cultural** (Ruiz, Schopf, Lihn 1970, 270-271. Énfasis nuestro).

Entonces, siguiendo a Ruiz, no existe algo así como dos esferas de valores opuestas (cultura oficial y subcultura), sino que, de modo similar a la erosión que produce la imagen-multiplicidad desde dentro de la diégesis narrativa, aquí la idea de “cultura de la resistencia” señala una serie de técnicas de asimilación de la agresión que, al mismo tiempo, desfiguran la cultura dominante internamente a partir del *camouflage* y una serie de técnicas de resistencia cotidianas y anónimas<sup>175</sup>. Como veremos, Ruiz señala al cine como el lugar de *formalización* de estos gestos de resistencia cultural invisibles.

Por el contrario, el filme el *Chacal de Nahueltoro* exhibe el drama moral y exige una doble toma de partido por parte de los espectadores. En primer lugar, el conflicto “político” entre la “cultura oficial” y la “subcultura” y, en segundo lugar, una toma de partido moral con respecto a la propia figura del José (el Chacal) que se instala entre el desprecio y la lástima. En palabras de Ruiz: “Littín vio una cultura distinta a la cultura oficial, pero aplicó simplemente la idea de subcultura (...). Este [el Chacal] es, por un lado, repudiable, y por otro lado, inspira lástima, y hay que elegir entre esas dos posibilidades: o tú lo repudias y dices que está bien que lo maten, o inspira lástima y dices que está mal que lo maten” (Ruiz, Schopf, Lihn 1970, 271). De este modo, la obra gira entorno a estos dilemas morales que operan bajo los términos

---

<sup>175</sup> Esto también nos remite nuevamente al caso de la política-estética del filme *PM* que revisamos en la sección inicial de este capítulo. El acta de censura acusaba a esta obra de “desvirtuar” y “desfigurar” la verdadera imagen de la existencia del pueblo que no es otra cosa que la proyección de la imagen oficial de la comunidad.

oposicionales impuestos por el “conflicto central”; por el contrario, insiste Ruiz: “Si [Littín] hubiera ido un poco más lejos, se habría dado cuenta de que su personaje que era amansado aprendiendo a leer y a escribir, actuaba como la gran mayoría de los chilenos sometidos a esta agresión cultural, aceptándola y no aceptándola, integrándose y no integrándose a la cultura oficial” (ibíd.). Ahora bien, Ruiz no se refiere a un exceso ontológico de la vida “pura” que vendría a destruir tanto el aparato conceptual dominante como a derribar el mundo de las representaciones ideológicas, sino a una noción técnica de esta “resistencia cultural” (ibíd., 274) que constituye un “lenguaje no verbal” (ibídem) y que erosiona o deforma desde dentro la dominación cultural. La configuración o, como la llama Ruiz, “formalización” (ibídem) de esta cultura de la resistencia se hace posible a partir de la tecnología visual del cine.

En este punto, Ruiz introduce su concepto de *estilema* para referir a ese proceso de formalización de los gestos de resistencia a través del cine: “Estas técnicas decantadas, comentándose a sí mismas, conforman un conjunto, más que de sintagmas, de estilemas: artes a medio camino; artes de tomarse un trago, de decir salud, de autoanulación, por último” (ibídem). Es solo a partir de la potencia visual del cine que Ruiz puede *formalizar* el lenguaje no verbal del estilema o, más bien, el estilema se termina de constituir como lenguaje no verbal de la resistencia en el cine. De este modo, el cine es comprendido como un “arte compilador” (Thayer 2017b, 41) de las artes, señala Thayer, pero no en un sentido monumental del cine como “séptimo arte” que consuma una síntesis de todas las *bellas artes*, sino que compila las “artes inaparentes del diario vivir” (ibíd.): “[G]estos del trajín popular que por estar ajustados a reglas constituyen artes por sí mismos, ‘arte de subir escaleras, de sentarse, de mirar por la ventana, llenar un vaso de vino, silbar, sacar las cuentas, referir sucesos, hablar (...)’, etc.” (). Este modo de compilar los gestos anónimos e inaparentes de la vida diaria tampoco se remite a lo que por entonces se llamó “cine directo”<sup>176</sup>. El supuesto gesto precultural que concierne tanto a la idea de subcultura de Littín como a la pretensión de autoctonía del cine directo estaba, de

---

<sup>176</sup> “[Cine directo] en que el director y su equipo se abocaban a registrar eventos y acciones ‘naturales’ compilándolas imparcialmente en un registro supuestamente desinteresado, sin intención; una especie de historicismo cinematográfico que registraría la vida en su momento más auténtico o autóctono, al que ciertas vanguardias adhirieron buscando un gesto nativo a contrapelo de la horda interminable de clichés, consignas, códigos que las agendas modernizadoras y gubernamentales del cuerpo ponían en curso” (Thayer, 42). El propio Ruiz critica esta idea de cine directo en la entrevista que ya hemos mencionado: “Creo que el actual cine directo presenta, por lo menos, dos problemas graves. Tiende a caer, tarde o temprano, en el ‘play within the play’: quien es filmado tiene que aludir al hecho de que lo está siendo y a quien lo filma, al hecho de que ésta es una película y de que esta película trata, también, de alguien que está filmando, etc. (...) La otra es ya específicamente cinematográfica; te limita en cuanto a la construcción de un lenguaje del cine. Es decir, el trabajo cinematográfico lleva a la posibilidad de crear ideogramas, de tal manera que los elementos dentro del cuadro se refieran unos a otros y tiendan a cierta abstracción progresiva (...). El cine directo niega como postulado esta posibilidad que a mí me sigue pareciendo valiosa” (Ruiz, 267).

acuerdo con Ruiz, “desde hace mucho, desde siempre, sumido bajo algún modo de producción, alguna *tekhné*” (ibíd., 42). A diferencia de la subcultura y la autoctonía, el desajuste continuo entre cuerpo y *tekhné* que el cine formaliza es el *estilema* de Ruiz. En palabras de Thayer:

Ruiz remite más bien a una zona vestibular en que cuerpo y arte (*tekhné*), cuerpo y cultura, no terminan de acomodarse entre sí en un desajuste recíproco o violencia mutua. Desajuste, resistencia, violencia mutua, de cuya fricción emerge menos que una pose y más que un meneo. Gesto inestable en que cuerpo y *tekhné* vacilan en mutua resistencia e insistencia. Resistencia insuficiente del cuerpo a la *tekhné* e insistencia insuficiente de *tekhné* sobre el cuerpo, y viceversa. Es en ese desajuste cotidiano entre cuerpo y cultura, cuerpo y *tekhné*, donde se hace visible/producible, para la cámara, el estilo que singularmente adopta un cuerpo al subir una escalera, tomar una cuchara, pintar una silla, hablar una lengua (ibídem).

A lo que agrega más adelante Thayer:

El estilema sería el diferencial de *resistencia insuficiente a la cultura e incorporación deficiente de la cultura*. Los estilemas constituyen un lugar catastrófico. Catastrófico aquí no quiere decir *desastre de la cultura hundiéndose en la primariedad o cuerpo, ni desastre del cuerpo asfixiado en el código*. Refiere al pliegue de inestabilidad, la continua vacilación de la *imagen estilemática* a la que Ruiz le asigna incontables nombres. (...) Es una imagen abstracta que no pertenece a nadie, ni a género ni especie, que no se estabiliza en identidad ni representación alguna. Apenas nombra el choque entre poder y cuerpo y la línea sin borde que en ese choque vive. (...) [I]nsistimos, el estilema sería un diferencial que erosiona cualquier topología, un diferencial que no pertenece ni propiamente a la *tekhné*, ni a la lengua, ni al cuerpo (ibíd., 46).

El estilema de Ruiz, entonces, se acerca bastante a la idea de la producción de un múltiple anónimo que presentamos en el cine temprano, aquel que en los rasgos y gestos de Sánchez o Linder escandalizaba a los críticos de la época que seguían reclamando al cine una función discursiva, nacionalista e identitaria<sup>177</sup>. Este cine también era despreciado por no respetar la tradición de la “noble” y “severa” palabra humana<sup>178</sup> dando preponderancia al gesto y la carcajada. Ruiz, por su parte, cinco o seis décadas más tarde, utilizó nuevamente esta potencia de la ficción cinematográfica para erosionar una serie de estructuras narrativas y valores culturales que se habían instalado como axiomas, leyes y programas en el marco

---

<sup>177</sup> Así escribía el cronista Mont Calm, proponiendo una cinematografía nacional glorificadora de la patria: “¿por qué no intenta el cinematógrafo en Chile reproducir las escenas de nuestra propia existencia y los rasgos de nuestra identidad, preñada de hechos heroicos? (...) Así hasta ese invento aparentemente frívolo haría un poco de patria” (En *Zig-Zag* n°446, Santiago, 6 septiembre 1913. Citado en Iturriaga, *La masificación del cine*, 87).

<sup>178</sup> “[La juventud] ama con desenfreno el cinematógrafo que viene a ser algo así como amar las tarjetas postales o la colección de cajas de fósforos de cera (...). Impotentes para entender la palabra humana, noble y severa, prefieren el cinematógrafo, silencioso, donde los encontrones, las caídas y las volteretas de policiales y coches los hacen gozar hasta morir de risa” (*El Eco de la Liga de Damas Chilenas* 1912. Citado en Iturriaga, *La masificación del cine*, 89).

histórico de la lucha antagónica de la Guerra Fría<sup>179</sup>, tanto desde las pretensiones imperiales de cine-Hollywood como de la épica nacional y continental del cine militante latinoamericano. La política del cine de Ruiz, su erosión del conflicto central y su resistencia a la agresión de los elementos culturales como asimilación y deformación se llevan a cabo mediante la técnica de “la parodia, la parodia de la parodia” (Ruiz, Schopf, Lihn 1970, 27).

Para pensar con mayor profundidad la relevancia de esta idea de *parodia* y *comedia*, podemos poner en relación nuevamente a Ruiz con una matriz de lectura benjaminiana<sup>180</sup>, pero esta vez con un Benjamin anterior a la teoría de la “politización del arte”. Nos referimos al momento en que Benjamin elaboró su propia teoría del anonimato<sup>181</sup>, en el marco de sus indagaciones sobre el barroco y la comedia clásica. Allí las esferas de la estética y la política aún no habían sido separadas en bandos antagónicos ni pesaba sobre el arte ningún programa de politización.

### 5.3.b. El barroco del cine

Existen varias lecturas que vinculan el cine de Ruiz con la estética del barroco, y uno de los conceptos clave para comprender este vínculo es el de *alegoría*. Este concepto, a primera vista, pondría a Ruiz en sintonía estética con algunos de sus contemporáneos latinoamericanos que elaboraron imágenes alegóricas sobre la destrucción histórica de los proyectos de izquierda por parte de las dictaduras militares en el Cono Sur. Sin embargo, como veremos, es necesario pensar una distancia del cine de Ruiz respecto del modo en que se ha comprendido la alegoría como forma de expresión barroca entre algunos de sus contemporáneos, debido a dos elementos relevantes: el primero es que, en el caso de los cineastas militantes, la alegoría es mayoritariamente una “alegoría nacional”, mientras que, por el contrario, el barroco de Ruiz tiende a la corrosión de cualquier unidad o identidad; en segundo lugar, la idea de alegoría en el cine latinoamericano adquiere, tal como han señalado algunos autores que abordaremos a continuación, su carácter más específico después de las dictaduras, lo que instala el problema

---

<sup>179</sup> Nos referimos aquí tanto a las leyes provenientes de las formas narrativas de cierto cine hollywoodense como la teoría del “conflicto central”, pero también a los programas de la politización del cine y su búsqueda de “funciones” y “finalidades” que abastecían la teleología del progreso y la filosofía de la victoria, así como las ya analizadas ideas de interior de la cultura oficial y la idea de una pureza exterior buena y exterior en las formas de vida de una “subcultura”.

<sup>180</sup> Como sugiere Willy Thayer, Ruiz leía y citaba a Benjamin ya desde los años sesenta. Véase “Imagen estilema”, 9.

<sup>181</sup> Agradezco al profesor Peter Fenves el haberme mostrado esta afinidad entre la teoría de la comedia de Walter Benjamin y cierta teoría del anonimato subyacente en ella.

del drama histórico y la melancolía como elementos centrales, cuestión que, en el caso de Ruiz, debe ser evaluada con mayor especificidad por cuanto su cine siempre conserva un tono de comedia y parodia<sup>182</sup>. Esto último exige pensar, en el caso de Ruiz, no solo su relación con la alegoría barroca en calidad de *facie hipocrática* de la historia, sino además la irrupción siempre impertinente de la comedia y su lenguaje corrosivo del *ethos* trágico latinoamericano.

Como ya anunciamos, la lectura sobre el *Trauerspiel* alemán de Benjamin ha sido una de las matrices teóricas principales a partir de la cual se han pensado el barroco de Ruiz y el concepto de “alegoría” en términos generales en el cine de América Latina. En un artículo de Valeria de los Ríos titulado “La pregunta sobre el barroco en el cine de Raúl Ruiz” (2015), esta autora señala:

Idelber Avelar propone un resurgimiento de la estética barroca en contexto de dictadura y postdictadura. En *Alegorías de la derrota* afirma que las dictaduras funcionaron como un dispositivo del paso de estado al mercado. En la postdictadura, según Avelar, se produce una reaparición de la alegoría, que en la lectura de Walter Benjamin es la figura que caracteriza al periodo Barroco. La alegoría incorporaría las marcas de su tiempo de producción y ofrecería a la mirada la historia en tanto paisaje primordial petrificado, es decir, como una ruina. El duelo –con el que Avelar caracteriza el momento postdictatorial– estaría marcado por la figura a la vez barroca y alegórica del cadáver, que implica una paralización del tiempo. Muchas de estas figuras que Avelar propone para caracterizar el momento social y cultural de la postdictadura aparecen mucho antes del fin de la dictadura en la obra de Ruiz (De los Ríos 2015, 116).

Otra referencia filosófica a partir de la cual Valeria de los Ríos vincula el barroco de Ruiz con una matriz benjaminiana es la lectura de Christine Buci-Glucksmann. A pesar de una

---

<sup>182</sup> Es posible ver claramente el juego con la parodia y la comedia en Ruiz y su antimelancolía incluso en momentos críticos de la historia nacional y de su biografía personal. El ejemplo más claro es el filme *Diálogos de exiliados* de 1975, el primer filme de Ruiz en Francia luego de partir al exilio. Esta obra fue filmada en condiciones muy precarias y en primera instancia buscaba ser una película seria acerca de una organización política en el exilio; el resultado final fue todo lo contrario. Sergio Villalobos-Ruminott, en el capítulo “Fantasmagoría barroca” de su libro *Soberanías en suspenso. Imaginación y violencia en América Latina* (2013), comenta en detalle este filme y el modo en que Ruiz disuelve el tono sacrificial de la izquierda chilena en el exilio: “[S]ería con *Diálogos de exiliados* donde se radicaliza la ruptura con el cine militante y con la comunidad chilena exiliada en ese país, toda vez que esta película trata de manera irónica la problemática del exilio, restándole a sus protagonistas el tono sacrificial que los redimía en tan desesperada situación” (258-259). Más adelante Villalobos-Ruminott introduce una cita de Michel Goddard que profundiza la operación paródica de este filme: “[L]o que la película muestra como un tipo de crítica prospectiva del exilio, es la imposibilidad y absurdo de mantener las investiduras políticas del periodo de Allende en la situación del exilio, como también los fracasos de los intentos de formalizar alianzas entre la izquierda chilena y la francesa debido a la incompatibilidad de sus experiencias y modos de comportamiento y acción. Todo esto lo hace, sin embargo, en una escala micropolítica en la cual, como en las películas de Ruiz de periodo de Allende, es a través de una atención minuciosa a los detalles del habla, los gestos y los comportamientos que una política irónica emerge, precisamente al mostrar cómo las buenas intenciones políticas quedan varadas en el turbido reino de la vida cotidiana en las condiciones del exilio” (Goddard “Escapando al realismo socialista” (2010). Citado en Villalobos Ruminott, *Soberanías en suspenso*, 259-260).

serie de reticencias que Valeria de los Ríos mantiene con la propuesta de la autora francesa<sup>183</sup>, no puede dejar de referirse a su trabajo, pues ha sido quien ha propuesto con mayor énfasis el vínculo entre Ruiz y el barroco: “La imagen metonímica [de Ruiz] corresponde a planos de detalle (imagen cortada, fragmentada, petrificada) que Buci-Glucksmann asimila a la mirada alegórica en Benjamin” (De los Ríos 2015, 119). Para Valeria de los Ríos, resulta de gran importancia historizar los rasgos barrocos del cine de Ruiz a partir del Golpe de Estado en Chile de 1973 y su posterior exilio en 1974. En este punto, De los Ríos acude explícitamente al estudio de Benjamin sobre el drama barroco para caracterizar este cambio en la conciencia histórica hacia las figuras del fragmento y de la ruina en el cine ruiziano. Ella señala que: “En *El origen del ‘Trauerspiel’ alemán*, Walter Benjamin relacionó el Barroco con su uso de la alegoría, en la que la historia aparece como fragmento y como ruina” (Ibíd., 121). La autora se

---

<sup>183</sup> Desde las primeras páginas de su artículo “La pregunta sobre el barroco en el cine de Raúl Ruiz”, Valeria de los Ríos prefiere pensar el barroco a partir de su referencia a *Alegorías de la derrota* de Idelber Avelar en lugar de remitir al trabajo de Christine Buci-Glucksmann, quien a partir de su texto titulado “El ojo barroco de la cámara”, en palabras de Valeria de los Ríos, “marcó la lectura de la obra de Ruiz principalmente en Francia” (116). Valeria de los Ríos señala una serie de argumentos a partir de los cuales toma distancia de Buci-Glucksmann. En primer lugar, este último sería un texto que “puede ser acusado de etnocentrismo” (116), ya que no considera el trabajo de Ruiz antes de su llegada a Francia y, principalmente, “porque su concepción de lo latinoamericano es, hasta cierto punto, estereotipada” (116). De modo más específico, señala Valeria de los Ríos: “[C]uando se refiere a la ‘oralidad’ en el cine de Ruiz, señala que se debe en parte a las ‘culturas latinoamericanas’ en las que ‘el relato es transmitido y retransmitido’. Por cierto, hay un componente oral en las culturas tradicionales latinoamericanas, como en cualquier cultura tradicional pero esto no es privativo de Latinoamérica” (116), a lo que añade: “La teorización de Buci-Glucksmann vincula los procedimientos de Ruiz con autores canónicos del Barroco español, como Calderón y Quevedo, pero no hay referencia a autores del Barroco americano.(...) No hay referencias al trabajo de Severo Sarduy, quien, radicado en Francia, escribió ensayos sobre el Barroco, ni a un fenómeno literario, ampliamente conocido en el mundo, como el *boom* latinoamericano” (116). Respecto del campo mismo del cine, insiste Valeria de los Ríos: “Tampoco hay alusiones al cine de otros países del continente, aunque sí hay referencias a Welles, Von Stroheim, Godard, Buñuel, Antonioni o Pasolini y se menciona solo a un autor de la periferia europea: Manuel de Oliveira” (116). Aunque los comentarios críticos de Valeria de los Ríos hacia el trabajo de Buci-Glucksmann pueden ser ciertos respecto de lo estereotipado y lo limitado de sus referencias sobre América Latina, sin embargo, su crítica no se dirige a las implicaciones filosóficas de la relación del cine de Ruiz con el barroco, puesto que lo que subyace a su reticencia es la exigencia de referir a un “canon” de lo latinoamericano y a sus autores. Cuestión que no deja, a su vez, de ser cuestionable por defender una idea de “diferencia” construida también desde un punto de vista hegemónico-criollo. Podemos contrastar con esta postura la crítica de Willy Thayer a Buci-Glucksmann que va dirigida a su comprensión misma de la noción de barroco respecto del cine de Ruiz y la complejidad de sus implicancias teóricas. En el caso de Thayer, no plantea reparos de orden identitario en la medida en que para Ruiz el identitarismo es un problema irrelevante en su cinematografía, sino que apunta a que la lectura de Buci-Glucksmann sobre el barroco de Ruiz es teologizante y totalizante. Como ha mostrado Thayer, para Buci-Glucksmann, “[e]l ojo de Ruiz es el ojo de Dios de Leibniz” (Sabrovsky 2003, 31). Luego, señala Thayer, la autora se refiere a “una conocida imagen leibniziana de la ciudad (G. Leibniz, *Monadología*, #57), según la cual “tú puedes tomar un plano y otro, y es la misma ciudad y no es la misma, porque hay un pluriperspectivismo y el ojo de Dios es el único que puede combinar todas las visiones de todas las ciudades que tú puedes ver cuando entras en la ciudad ve todo desde todos los puntos de vista posibles”” (Buci-Glucksmann, *El ojo barroco de la cámara*, 31, citado en Thayer, 122). Y más adelante insiste la autora francesa: “[P]ara Ruiz el cine es el lugar del omnividente, para hablar, como los barrocos de la omnivisión. Para ver todo, de todas las maneras, de cierta forma hay que no ver nada, y no ver nada es ver todo, saber que ver es no ver. Ése es el principio del cine y de la poética de Raúl” (Buci-Glucksmann, *El ojo barroco de la cámara*, 31, citado en Thayer, 122.). A partir de estos fragmentos Thayer busca demostrar el modo en que el barroco de Ruiz, en la lectura de Buci-Glucksmann, se vuelve totalizante y teológico-representacional. Véase, Willy Thayer, “imagen Ruiz”, en *Instantes y azares. Escrituras nietzscheanas*, N° 19-20 (2017): 113-127.

refiere al siguiente pasaje de Benjamin:

Si con el *Trauerspiel* la historia entra en escena, esto lo hace en tanto que escritura. La naturaleza lleva 'historia' escrita en el rostro con los caracteres de la caducidad. La fisonomía alegórica de la historia-naturaleza que escenifica el *Trauerspiel* está presente en tanto que ruina. Pero con ésta, la historia se redujo sensiblemente a escenario. Y así configurada, la historia no se plasma ciertamente como proceso de una vida eterna, más bien como decadencia incontenible. La alegoría se reconoce en ello mucho más allá de la belleza. Las alegorías son en el reino de los pensamientos lo que las ruinas en el reino de las cosas. De ahí el culto barroco a la ruina (Benjamin 2006, 396)<sup>184</sup>.

Recurriendo a este pasaje, la autora busca poner énfasis en el cambio de conciencia histórica en el barroco que estudia Benjamin. El barroco, en su lectura, adquiere su forma histórica específica en la alegoría entendida como ruina y fragmento, y esta forma alegórica "desafía la noción del tiempo como eternidad e incluso como linealidad" (De los Ríos 2015, 122), a lo que agrega enseguida: "Para Benjamin, el Barroco está marcado fuertemente por los cambios religiosos producto de la Contrarreforma, de ahí quizás también que para Ruiz – estudiante de Teología– el ejemplo del Barroco es un antecedente y una fuente de inspiración para hablar de una temporalidad fragmentada, quebrada por el Golpe de Estado y por el exilio" (ibíd.). La obra de arte, entonces, devendría un objeto inacabado que sintoniza con la interrupción de la historia, y en términos más específicos el cine "se convierte en una ruina cuyo objetivo no es dar todas las respuestas, sino funcionar como un laberinto, donde el espectador puede y debe extraviarse" (ibíd., 123). De este modo, la poética del cine de Ruiz y la lectura barroca de Benjamin se vinculan del siguiente modo para Valeria de los Ríos:

[C]obra especial sentido la poética ruiziana en la que cada plano es una película, y si tenemos 250 planos en un film, tendremos en definitiva 250 películas. En esta propuesta estética de Ruiz –que aboga por la fuerza centrípeta del plano– lo que está ocurriendo es una espacialización del tiempo, del tiempo en su forma más radical, detenido y en decadencia, que Benjamin describiría con la figura arquitectónica de la ruina (ibíd., 124).

De esta manera, como ya señalamos, para esta autora la lectura barroca de la obra de Ruiz no puede ser una cuestión meramente estilística, sino que responde a un vínculo con el contexto histórico del que emerge su obra, contexto que estaría delimitado fundamentalmente por el Golpe de Estado chileno y la experiencia de Ruiz en el exilio.

La historización de la emergencia del barroco en el cine latinoamericano como

---

<sup>184</sup> Citado en Valeria de los Ríos, "La pregunta sobre el barroco en el cine de Raúl Ruiz", 121-22.

respuesta a la violencia de los golpes de Estado no es una lectura poco común en los estudios de cine actuales. El autor brasileño Ismail Xavier también ha puesto atención en la emergencia del concepto de *alegoría* en el cine latinoamericano, particularmente en el cine de Brasil, vinculándolo con la dictadura. Este autor rastrea este concepto a partir de comienzo de los sesenta, cuando los autores (en su caso brasileños) “estaba[n] convencido[s] de su condición de portavoz de la comunidad imaginada (nación), supuestamente más cohesionada de lo que la realidad pondría de manifiesto” (Xavier 2016, 151). El recurso a la alegoría se consolidó durante la segunda mitad de los años sesenta “[a]rticulado con la conciencia de la crisis –del país, del lenguaje capaz de ‘decirlo’, del cine capaz de ser político–” (ibíd., 153). Xavier también señala con precaución que “[e]ste no puede ser reducido a un programa inmediato de denuncia programada y velada del régimen autoritario, pues comprende una gama variada de efectos de sentido conforme a la postura estética del cineasta, su forma de organizar el espacio y el tiempo, su relación específica con el espectador” (ibíd., 154). En este sentido, el cine alegórico nacional tiene un recorrido anterior a la dictadura de 1964, sin embargo, la emergencia del golpe de Estado y la subsecuente transformación de la conciencia histórica de los autores se consolida y radicaliza los rasgos de esta figura barroca. En primer lugar:

En los años sesenta, el orden del tiempo se pensó –primero– como garantía de la Revolución. La alegoría presenta una textura de imagen y de sonido discontinua; pero piensa la *historia como teleología*, asume el tiempo como movimiento dotado de razón y sentido, supone el avance hacia un *telos*. Me refiero a *Deus e o Diabo* [del brasileño Glauber Rocha], film en el que el *telos* es la salvación y tender a un mundo mejor es la vocación de la humanidad. El futuro –la Revolución– es el elemento que organiza y da sentido al proceso vivido. Su esquema de la historia afirma la esperanza, buscando una representación de la conciencia popular compatible con ella. El horizonte del discurso es lo universal –la vocación del hombre para la libertad–; pero el campo de acción en que se manifiesta esta historia que cumple etapas en pos de un objetivo es la experiencia nacional (ibíd., 156-157).

En segundo lugar, el autor se refiere a la transformación de las alegorías posterior al golpe de Estado en Brasil:

Esa teleología de la historia figurada en el film de Glauber es correlativa a una constelación de grandes esperanzas ligadas al clima anterior a 1964 [año del golpe en Brasil] y, por eso mismo, no aparece en las obras de fines de la década. A partir de películas [posteriores al golpe] como *Terra em Transe* y *O Bandido da Luz Vermelha* [de los autores brasileños Glauber Rocha y Rogério Sganzerla respectivamente], las alegorías se hicieron expresiones encadenadas o de la crisis de la teleología de la historia o de su negación más radical, marcando un corte frente a representaciones anteriores de la historia, pasaje que encontró su término en las expresiones apocalípticas

provenientes de la nueva generación que rompió con el *Cinema Novo* a fines de la década (...). Al descartar la forma programática del nacionalismo cinemanovista, la nueva estética de la violencia instala el desconcierto y obliga a repensar toda la experiencia (ibíd., 157-158).

Si bien este tipo de lecturas barrocas del cine de otros autores latinoamericanos de aquel periodo marcados por los golpes de Estado pueden resultar legítimas, por otro lado, y como ya hemos anunciado, desde nuestra perspectiva es necesario también pensar el cine Ruiz de un modo más específico con respecto a las referencias barrocas de sus contemporáneos. Por lo tanto, por un lado, debemos prestar atención al hecho de que el cine de Ruiz no resulta sumido en la melancolía ni previa ni posterior del Golpe de Estado chileno y, por otro, su forma alegórica tampoco refiere al gran relato de la tragedia nacional. En este punto, es necesario complejizar la lectura del barroco de Ruiz, sumando también una reflexión sobre el problema de la comedia. Esto nos permitirá dos cuestiones importantes: la primera, presentar la relación intrínseca entre drama barroco y la comedia en Benjamin, a partir de lo cual analizaremos de modo más específico la obra temprana de Ruiz a distancia de la lectura melancólica que impera sobre el resto de sus contemporáneos; esto nos permitirá llegar al segundo problema que nos interesa, a saber, la exposición de algunas relaciones relevantes entre el cine de Ruiz, la teoría de la comedia de Benjamin y la idea de la política del anonimato.

### **5.3.c. Barroco, comedia y política del anonimato**

Una de las tareas centrales que se plantea Benjamin en su texto sobre el *Trauerspiel* (2006), es distinguir el drama barroco de la tragedia clásica. La necesidad de determinar la especificidad estética e histórica de este género requirió que Benjamin demostrara el modo en que las investigaciones sobre el *Trauerspiel* habían sido frenadas por los “prejuicios de la clasificación estilística y el enjuiciamiento estético” (Benjamin 2006, 260), provenientes de la lectura de Aristóteles por parte de los investigadores alemanes; es decir, el drama barroco había sido enjuiciado como una extensión menor de las formas elevadas de la tragedia clásica. En palabras de Benjamin: “El descubrimiento del Barroco literario se ha producido tan tardíamente y bajo unos auspicios tan equívocos porque a una periodización demasiado cómoda le encanta extraer de los tratados de tiempos pasados sus características y datos” (ibíd.). A lo que agrega más adelante:

Ya se ha señalado hasta qué punto las definiciones aristotélicas se opusieron con efecto paralizante al ejercicio de la reflexión sobre el valor de los dramas. Más lo que aquí se ha de resaltar es el hecho de que con el término que lo define como ‘tragedia del Renacimiento’ se está sobrevalorando la influencia de la doctrina aristotélica sobre el Barroco.

En efecto, la historia del drama alemán moderno no conoce ningún otro período en el que los temas de los trágicos antiguos hayan sido menos influyentes. Basta con eso para desmentir la presunta hegemonía de Aristóteles (ibid., 262).

Las distancias principales entre la tragedia clásica y el drama barroco han sido presentadas de manera clara y esquemática por Burkhardt Lindner en su trabajo sobre la alegoría en el libro *Conceptos de Walter Benjamin*:

Comprender la yuxtaposición lingüística de ambos conceptos [tragedia y *Trauerspiel*], en todo caso, no como un uso lingüístico oscilante, sino como indicio de una separación radical de ambos géneros, que impone la subordinación del mito a la tragedia, y de la historia como “historia natural”. Al héroe antiguo, quien se revela contra la ambigüedad mítica en la caída, en el sacrificio, se opone a la criatura, que se sume en el estado de la creación desolada. Y mientras la estructura agonal de la tragedia antigua representa al mismo tiempo una “consumación decisiva del cosmos” (I/1, 298) [DB, 158], la escena o teatro del mundo del *Tauerpiel* representa “un espacio interior del sentimiento sin ningún vínculo con el cosmos” (I/1, 298) [DB, 158]. Es el espacio de la melancolía (Lindner 2014, 27).

Esta distinción se vuelve más específica en la diferencia que Benjamin establece entre lo trágico y lo luctuoso, cuestión que, en definitiva, pone al *Trauerspiel* del lado de la melancolía. Así, insiste Burkhardt Lindner:

Benjamin llega a esta contraposición [entre tragedia clásica y *Trauerspiel*] en la medida en que separa estrictamente lo trágico y lo luctuoso. No el duelo sino, de acuerdo con Aristóteles, *eleos* y *phobos* –cuya ejemplaridad en el Barroco Benjamin presenta como un malentendido único– son los correlatos de una conmoción trágica colectiva. El *Trauerspiel*, por el contrario, es una representación melancólica. Una ejecución en la “que el duelo encuentra satisfacción: un espectáculo ante quienes guardan duelo” (I/1, 298) [DB, 157]. Las peripecias determinan solo aparentemente su curso; más bien obedecen a las cambiantes situaciones afectivas de una invariable ostentación del luto, de la melancolía (ibíd.).

Esto último, también explica, al menos en parte, la pertinencia de la alegoría como forma de expresión estética específica del barroco. Las características estéticas de lo alegórico, como señala el mismo Lindner, se refieren a “la destrucción de la bella apariencia” (ibid., 18) y a una “forma de expresión melancólica” (ibidem). La alegoría aparece completamente vinculada a las problemáticas de una época histórica. La situación teológica de la época está

determinada por dos factores que Lindner explicita: “[P]or el nuevo concepto de la soberanía principesca (I/1, 245) [DB, 100] y por la ‘caída de toda escatología’ ” (ibíd., 25). En el primer caso, “se produce el ideal de paz de una Edad de Oro absolutista que a cada momento restaura el orden estatal en un estado de excepción (I/1, 253)”, en el segundo caso, “se produce la ‘inmanencia’ radical y la forzada terrenalidad del barroco” (ibíd.). En este sentido, es que a Benjamin no le interesa la alegoría simplemente como un “tema convencional de la teoría del arte y la literatura”, sino como aquello que “reconstruye constelaciones en las cuales dichos conceptos aparecen con otros y con ello gana especificidad histórica” (ibíd., 19). En definitiva: “En la alegoría como forma de expresión estética se consume –y este es el descubrimiento de Benjamin– la reanimación enmascaradora y fragmentadora de la experiencia melancólica en una historia del mundo sumergida en una rigidez cadavérica. Su característica no es la pragmática retórica de lo simbólico, sino la acumulación de obsesivas posiciones de sentido” (ibíd., 19-20).

A partir de esta exposición más detallada de la alegoría –que explicita las condiciones históricas y la expresión melancólica que le son específicas– resulta clara también la asociación de los autores cinematográficos latinoamericanos con esta forma expresiva del barroco, particularmente en aquellos autores que atravesaron la experiencia de la dictadura y el estado de excepción, así como el derrumbe de un proyecto emancipatorio y la ruptura de una forma de comprensión lineal de la historia que los guiaba hacia cierta idea de redención revolucionaria. Sin embargo, como ya hemos anunciado, Ruiz no puede ser subsumido en aquella valoración general que se ha realizado por parte de los estudios de cine actuales en América Latina (es decir, el sentimiento exclusivamente melancólico de las alegorías nacionales posteriores a los golpes de Estado). Es aquí donde queremos introducir una variación en la lectura sobre el cine de Ruiz, ya que su relación con el barroco pasa también por la expresión estética de la “parodia”. Por lo cual, sin dejar de lado la matriz benjaminiana que ha sido central en la comprensión del barroco ruiziano, es necesario complejizar su lectura desde el problema de la teoría de la comedia.

La autora Adriana Bontea, en su trabajo sobre la comedia en Benjamin titulado “A Project in Its Context: Walter Benjamin on Comedy” (2006), también ha profundizado en la necesidad que tuvo Benjamin de distinguir el drama barroco de la tragedia clásica tal y como lo hizo Lindner, pero a diferencia de este último Bontea introduce un problema que Lindner no considera: el rol de la teoría de la comedia que aporta un nivel de especificidad histórica mayor al *Trauerspiel*, en el cual opera el elemento cómico dentro del drama mismo. Esto resulta imposible en el caso de la tragedia. Citamos en extenso a la autora:

One of the most common features of the *Trauerspiel* consists in presenting sovereigns accompanied by their councillors. These characters are the intriguants of the plays; with them comic elements enter the drama. While one represents sadness, the other, always near the despot, present derision toward human vanity. Their ill-council, while fooling the prince and sealing his damnation, gives them pleasure and makes them laugh at the credulity of master. Benjamin invests this dramatic construction with a theological content. If the melancholy of the prince is so close to the joy [of] the intrigant, it is because both phenomena reveal in the distance the kingdom of Satan. This significant correlation, associating deep melancholy with the relation between the prince and his demonic jester, is a major theme of the theatre of the era, including Calderon's and Shakespeare's. This linkage resides at the very heart of the law of the genre. Baroque theatre reveals its historical identity when it shows comedy developing within drama. Here Benjamin touches the clearest foundations governing the status of Baroque theatre. Under no circumstances could comedy emerge in the realm of tragedy, and it is separation that accounts for the opposition of classical drama to the Baroque forms that were to be further developed by Romanticism (Bontea 2006, 1055).

Vale la pena citar lo que señala el propio Benjamin al respecto en su estudio sobre el *Trauerspiel*:

[L]a figura del consejero maquinador no se mueve con plena libertad en el drama docto, como sí en aquellas piezas populares, en las cuales se encuentra en su elemento en calidad de figura cómica. (...) De este modo, con el intrigante se incorpora la comicidad al *Trauerspiel*, que no será en éste, sin embargo, episódica. La comicidad –o, mejor dicho: la pura broma– es la cara oculta obligada del luto, que se hace notar de vez en cuando como el forro de un vestido en sus bordes, o en su revés. En consecuencia, su representante es inseparable del luto (Benjamin 2006, 336-337).

La investigación de Benjamin sobre la comedia clásica francesa es una indagación que corre paralela al estudio sobre el *Trauerspiel*. Así señala Bontea sobre el problema de la comedia desarrollado fundamentalmente en el ensayo de Benjamin titulado “Destino y carácter”: “The investigation of classical French comedy was directed, as much as was the study of German Baroque drama, towards the justification of an aesthetic categorization, historically grounded within a philosophical tradition that Benjamin enlarged to accommodate works of art” (Bontea 2006, 1055). De este modo, el estudio sobre la comedia se presenta como una pieza complementaria a la investigación sobre el drama barroco en la medida en que “was probably also intended to reconsider the notion of classicism in a manner paralleling Benjamin's reflection on the tensions characterizing the Baroque age. (...) We may see in the proposal to treat Molière's dramaturgy in the context of the drama of mask the deployment of a tool equal to allegory” (ibíd.). Para volver por un segundo a nuestra lectura del cine de Raúl Ruiz diremos que si hemos de considerar a Ruiz desde una matriz benjaminiana (autor que por lo demás, como ha señalado Thayer, Ruiz leía ya desde la década del sesenta) *debemos hacerlo*

*justo en este punto de encuentro entre el barroco y la comedia, y de ninguna forma desde la distancia entre politización y estetización planteada en el ensayo tardío sobre “La obra de arte”. Esta última división (politización/ estetización) no permite considerar la complejidad del cine de Ruiz, pero tampoco lo permite una lectura simplemente melancólica del barroco por sí sola, sin considerar el problema de la comedia.* Es por esto que resulta indispensable introducir una teoría de la comedia que sea capaz de proveer las herramientas conceptuales más adecuadas para comprender las operaciones estéticas de la poética ruiziana del cine (veremos algunos párrafos más adelante el modo en que las cuestiones que estamos presentando sobre las teorías tempranas de Benjamin se vinculan tanto con el cine de Ruiz como con nuestra idea de una política del anonimato del cine).

Entonces, la pieza clave que nos presenta Bontea es el breve pero complejo texto de Benjamin mencionado más arriba, titulado “Destino y carácter”. En la sección dedicada a este último trabajo en el texto de Bontea, la autora comienza señalando que cuando se instala la tragedia en conexión con el tiempo histórico, esta se presenta como una lucha del individuo (el héroe trágico) por liberarse del pasado demoníaco que ha heredado de su mitología y de un *destino* que ha sido establecido por la profecía y la culpa. La tragedia y el concepto de *destino* derivado de ella señalan una etapa anterior al nacimiento de la ley. La ley pretende superar esta etapa mítica de la cual, sin embargo, nunca se pudo desligar por completo. Así señala Benjamin en “Destino y carácter”:

Pues el derecho eleva las leyes del destino (la desdicha y la culpa) a medidas ya de la persona; es desde luego falso suponer que tan sólo la culpa se encuentra en el contexto del derecho, pudiéndose mostrar sin duda alguna que todo tipo de inculcación jurídica no es en realidad sino desdicha. Bien equívocamente, debido a su indebida confusión con lo que es el reino de la justicia, el orden del derecho (que tan solo es un resto demoníaco de existencia de los seres humanos, en el que las normas jurídicas determinaban no sólo las relaciones entre ellos, sino también sus relaciones con los dioses) se ha mantenido más allá del tiempo que abrió la victoria sobre dichos demonios (Benjamin 2010, 178).

Entonces, la relevancia histórica del derecho recién nacido descansaría en la capacidad de liberar al héroe de su culpa natural, pero como muestra Benjamin esa tarea nunca se logró completamente, y como insiste Bontea:

When Benjamin calls the death of tragic hero an ironic death he refers to the fact that his sacrifice doesn't institute a new order, as it has been so often claimed. The death of the hero reveals the hidden face of the law and the demonic forces it wished to silence. In the context of tragedy, this remnant appears as destiny. It is this understanding of the

law that ties up the tongue of the hero. He is mute, for the language capable of breaking the circle of destiny that tightens up around him in his last moments is still to come (Bontea 2006, 1048).

Aquí se revela la relevancia del concepto de *destino* que, según Benjamin: “[S]e muestra cuando observamos una vida como algo condenado, en el fondo como algo que primero fue ya condenado y, a continuación, se hizo culpable. Goethe resume ambas fases en las palabras siguientes: ‘Hacéis que los pobres devengan culpables’. El derecho no condena por tanto al castigo, sino a la culpa. Y el destino es con ello el plexo de culpa de todo lo vivo” (Benjamin 2010, 179)<sup>185</sup>. De este modo, la interpretación benjaminiana de la tragedia, tal como argumenta Bontea, fue guiada por la necesidad de liberar el concepto de *destino* de su asociación con la esfera religiosa y la culpa: “[O]n the evidence that there is no correlative concept for destiny within the moral sphere embodied by justice, as there is for guilt, namely innocence” (Bontea 2006, 1048). En el reino de la tragedia, el vínculo entre destino y culpa, como plexo de todo lo vivo, se presenta como estado natural del hombre, lo cual no deja espacio para la inocencia y la dicha. Tal como señala Benjamin:

En lo que hace al concepto de destino, dicho error [el de vincular el destino a un contexto religioso] sin duda está causado por su conexión con el concepto de culpa. Así, por nombrar el caso típico, el destino desdichado suele considerarse la respuesta de Dios o los dioses frente a la culpa religiosa. Pero también nos debería hacer reflexionar el hecho de que ahí nos falta la relación correspondiente del concepto de destino con el concepto que la moral añade al concepto de culpa: a saber, el concepto de inocencia. En la configuración clásica griega de lo que es la idea de destino, la dicha que se concede a una persona nunca se entiende como confirmación de la inocencia de su vida, sino en calidad de tentación para la mayor culpa, que es la *hybris* (Benjamin 2010, 177-178).

De tal manera que no existe posibilidad alguna de vincular el *destino* con la dicha y la inocencia. En este sentido, Benjamin introduce el segundo concepto que da título a su ensayo, a saber, el *carácter*, elemento clave para el análisis de la comedia. El carácter, de modo similar a la noción de destino en el caso de la tragedia, había sido subsumido por la esfera ética. En este sentido, el carácter se asumió como un modo de ser a partir del cual se determinaba un

---

<sup>185</sup> Respecto de estas ideas planteadas por Benjamin, podemos añadir que en el caso de cine militante latinoamericano no son pocos los filmes en los que el héroe es condenado de antemano a un destino trágico, solo por nombrar algunos de los casos más conocidos podemos señalar *Los hijos de fierro* (1972) de Getino y Solanas, *Lucía* (1968) de Humberto Solás y *Nazareno Cruz y el lobo* (1968) de Leonardo Fabio. En esta lista también podríamos añadir la figura de Sergio en el filme *Memorias de subdesarrollo* analizado más arriba y el *Chacal de Nahueltoro* de Miguel Littín, cinta esta última sobre la cual profundizaremos más adelante y a la que Raúl Ruiz se refiere críticamente.

tipo de destino, como si en los rasgos del *carácter* se pudiera leer el *destino* del héroe. Benjamin busca romper esta serie causal, es decir, separar tanto el carácter del destino, como el destino, a su vez, de la culpa, la moral y la religión.

El autor alemán corta el enlace entre carácter y destino demostrando que no tienen relación con la esfera ética y la religión a las que han sido históricamente vinculados y, por lo tanto, no existe nada ético o moral en el carácter de un individuo que pueda determinar su destino. Solo aquella asociación errónea de estos conceptos (con la moral, la ética y la religión) puede producir el efecto de continuidad entre el destino y carácter. Así, escribe Benjamin: “La fundamentación del concepto de carácter tendrá sin duda también que referirse con respecto a una esfera natural y bien poco va a tener que ver con la esfera de la moral y la ética, como el destino con la religión. De otra parte, el concepto de carácter tendrá que desprenderse de los rasgos que lo conectan tan erróneamente con el concepto de destino” (ibíd., 180).

El lugar donde esta autonomía del carácter respecto de la ética se muestra con mayor claridad es en la comedia, específicamente Benjamin se refiere a las de Molière. El propósito de este proyecto sobre la comedia –que como señalamos antes fue paralelo y complementario al del *Trauerspiel*– es el siguiente en palabras de Bontea: “This might well have been the purpose of a Project on classical French comedy: to develop, as exemplified by the genre, the notion of character as the proper site of the natural innocence of man and to assess its weight on a scale that already places on its other pan the concept of fate, proper to tragedy” (Bontea 2006, 1050). Al interior de este género, el carácter no puede ser medido desde una “inteligencia secundaria que ha creído tener la esencia moral propia del carácter” (Benjamin 2010,180) para “distinguir así sus cualidades buenas de las malas” (ibíd.). A lo que agrega más adelante Benjamin: “Dónde está la verdadera esfera que corresponde a esas designaciones de unas cualidades pseudomorales lo enseña justamente la comedia” (ibíd., 181), de este modo:

[E]n el escenario de la comedia, sus acciones [las del héroe] sólo adquieren el interés que cae sobre ellas con la luz del carácter, y, en los casos clásicos, éste es objeto no de una condena moral, sino de una hilaridad más elevada. En efecto, las acciones del héroe cómico afectan a su público, pero nunca en sí mismas, es decir, nunca moralmente; y tan sólo interesan en la misma medida en que devuelven la luz del carácter (ibídem).

En el marco de la ley que, como vimos en el caso del destino, conserva una relación no superada con un origen mítico, la determinación de la inocencia no refiere a la naturaleza humana, sino a la naturaleza del gobierno y su capacidad de producir buenas legislaciones<sup>186</sup>.

---

<sup>186</sup> Véase Bontea, “A Project in its Context: Walter Benjamin on Comedy”, 1051.

La relevancia de la comedia radica, para Benjamin, justamente en proponer una visión de la inocencia que ninguna ley pueda cuestionar, reconocer o refutar<sup>187</sup>. Por el contrario, señala Benjamin, “[l]a visión del carácter es liberadora en todas y cada una de sus formas” (Benjamin 2010, 182), pues “el carácter del personaje cómico no es el espantajo de los deterministas, sino la luminaria a cuya luz se ve precisamente la libertad de sus actos” (ibíd.). Así, bajo esta nueva noción de libertad vinculada al carácter, se contraponen la “visión de la inocencia natural propia del ser humano” (ibídem) al “dogma que prescribe la culpa natural de toda vida humana” (ibídem). A lo que agrega más adelante: “Por lo tanto, el rasgo del carácter no es el nudo de la red. Es el sol del individuo en el cielo incoloro (anónimo) del hombre, que arroja la sombra propia de la acción cómica, haciéndola visible de este modo. (Ello sitúa en su auténtico contexto la honda frase de Cohen de que toda acción trágica, por elevada que vaya, calzando sus coturnos, arroja una sombra cómica tras sí)” (ibídem).

A partir de este punto, podemos retomar nuestra indagación sobre la política del anonimato en el cine y desplegar asociaciones más directas entre lo que acabamos de exponer respecto de las teorías tempranas de Benjamin sobre el barroco y la comedia y la poética del cine de Raúl Ruiz en el marco de los debates sobre la política del cine de los años sesenta y setenta. En primer lugar, hay que distinguir la forma alegórica de Ruiz respecto de las alegorías nacionales del cine militante. A diferencia de las grandes alegorías de lo nacional o del pueblo —que van desde el cine Leonardo Favio, pasando por la comunidad indígena de Jorge Sanjinés, hasta el brasileño Glauber Rocha, en las cuales el relato se afirma sobre un sujeto representante de lo nacional—, la alegoría de Ruiz se enfoca en el detalle (esto involucra una política microscópica de los objetos, los gestos y el lenguaje) y la potencia deformante del cine.

En este sentido, tal como señala Sergio Villalobos-Ruminott, la dimensión alegórica de Ruiz se constituye a partir de lo que llama un *habitus material*: “Su forma de posar la cámara, de contrastar las secuencias, de interrumpir las narrativas con tomas panorámicas y descentradas, la aparente autonomía del relato con respecto a los planos acústicos y visuales, y la innegable multiplicidad de dichos planos como capturas independientes y alegóricas de una totalidad imposible” (Villalobos-Ruminott 2013, 252). Estas operaciones fueron ejecutadas desde el cine más temprano de Ruiz, allí “es donde habría que buscar la posible relación entre películas tales como *Tres tristes tigres* (1968), *Diálogos de exiliados* (1974), *La hipótesis del cuadro robado* (1979), *El techo de la ballena* (1982), *Las tres coronas de marinero* (1983) o, incluso, *Cofralandes* (2002), *Días de campo* (2004)” (ibíd.). Sin embargo, esta búsqueda no

---

<sup>187</sup> Véase Bontea, “A Project in its Context: Walter Benjamin on Comedy”, 1051

puede ser comprendida al modo de una teoría acabada y general de su cine, sino más bien, como el delineamiento de “una traza, la huella de una cierta insistencia en la condición experiencial y experimental de la dirección, sin subordinarla a los mandatos comerciales de las producciones contemporáneas ni al compromiso con la verdad histórica como condición de un cine politizado” (ibídem). En una entrevista publicada en la revista de cine *Primer Plano* en el año 1972, Ruiz respondía a una pregunta sobre la relación entre su cine y la “realidad” desechando los mandatos representacionales que imperaban en aquella época en pos de la figura barroca del cine como espejo deformante: “[Y]o no creo en el mito del espejo perfecto, mito en el cual creen tantos cineastas y especialmente cineastas chilenos. Por lo demás, el espejo nos da la cara de la realidad, pero invertida (...). Por lo tanto, uso el cine como espejo, con lo cual obtengo una cara invertida de la realidad, y uso también al cine como espejo deformante” (Ruiz 2012, 40). Lo que emerge de esa distorsión es un tipo particular de imagen alegórica del mundo material que no se acopla a ningún tipo de relato central o diégesis narrativa, sino que compone su propia dramaturgia de objetos: “Esto es lo que crea una dramaturgia de los objetos que, en la vida social, tienden a crear pequeñas situaciones, casi microscópicas, que se van asociando entre sí y crean una especie de organismo. Pero este organismo no se crea con las relaciones normales de los objetos, sino con las anormales” (ibíd.). En este sentido, hay una sobrevivencia de la política del anonimato en este pacto de Ruiz con lo insignificante. Cuando nosotros en el capítulo cuatro presentamos los rasgos específicos de la política del anonimato, hablamos en un exceso *de* imágenes y un exceso *en* las imágenes. El exceso *de* imágenes corresponde a una dimensión material del cine temprano que, dada su proliferación reproductiva, permitió que en los márgenes de las ciudades latinoamericanas se abrieran dos o tres salas de proyección en cada calle, lo cual volvió la tarea de control sobre estos espacios un trabajo imposible para la lógica policial estatal. Pero a esta dimensión técnico-reproductiva de la nueva tecnología, se sumaba un exceso anárquico *en* las propias imágenes, que desbordaba o diseminaba el sentido unitario de las representaciones jerárquicas del período. Esta an-árquica o exceso de sentido dependía a su vez de que el cine produjera imágenes donde lo minúsculo y lo portentoso, lo digno y lo indigno de ser visible se mostrara sin jerarquías, permitiendo el surgimiento de una serie de “figuras excedentarias” que antes permanecían fuera de los límites de lo definido hegemónicamente como visible de los visible. Ahí señalamos que, si el cine había sido una tecnología revolucionaria, lo era justamente por este pacto con lo insignificante que permitía la visibilidad de aquellas figuras excedentarias y anónimas. En el caso del barroco ruiziano, que define su relación con la alegoría a partir de “las pequeñas situaciones, casi microscópicas” del mundo material, asistimos a una

tematización de esta potencia del cine temprano que describimos en el capítulo cuatro como una condición específica de la política del anonimato. Así, señala Ruiz: “[E]s una propiedad natural del cine, propiedad que uno tiende a desarrollar en estructuras dramáticas que acentúan la capacidad deformadora que naturalmente tiene la fotografía. De ahí que yo antes de filmar haga, ahora en forma consciente, lo que siempre he hecho inconscientemente” (Ruiz 2012, 40), es decir, establecer un pacto con lo insignificante del mundo a partir de la potencia deformante del cine. Esta rebelión de los elementos contra la unidad del sentido es también constitutiva de la alegoresis en la lectura de Benjamin del barroco: “Para cada ocurrencia, [señala Benjamin] el instante de la expresión coincide con una verdadera erupción de imágenes, como efecto secundario de la cual la multitud de metáforas se dispersa caóticamente” (Benjamin 2006, 391), y más adelante: “Esta circunstancia lleva a las antinomias de lo alegórico, cuyo tratamiento dialéctico no se puede eludir si es que se desea conjurar la imagen del *Trauerspiel*. Cada personaje, cada cosa y cada situación puede significar cualquier otra” (ibíd., 393).

Algo similar ocurre con aquel lenguaje no verbal de los gestos corporales que Ruiz llama *estilemas* y cuya formalización en el cine, como ya expusimos arriba, se asocia con la idea de una “cultura de la resistencia”<sup>188</sup>. A partir de esto, también comentamos antes la manera en que Ruiz, mediante las ideas de la “cultura de la resistencia” y el *estilema*, tomó distancia del cine militante como aquel realizado por Littín en el filme *El Chacal de Nahueltoro*. El personaje principal de esta película es moralmente rehabilitado de su crimen por la religión y la institución penal y, luego, condenado a muerte por el Estado. Ruiz comentó críticamente la obra de Littín por cuanto el relato de este filme se construye de modo tal que se sostiene en una encrucijada moral<sup>189</sup>. Si examinamos el límite moral que impone esta película bajo los conceptos benjaminianos desarrollados en “Destino y carácter”, podemos decir que esta obra de Littín claramente responde a una estructura trágica, no solo por el desenlace fatal del protagonista fusilado por sus crímenes, sino por el modo en que el destino aparece adherido al personaje como “el plexo de culpa de todo lo vivo”<sup>190</sup>. El destino trágico del personaje no es

---

<sup>188</sup> “Mi idea es que las técnicas de resistencia cultural conforman un lenguaje no verbal cuya única manera de formalizarse y de elevarse a un nivel ideológico –empleo esta palabra con mucha reserva– es a través del cine. Estas técnicas decantadas, comentándose a sí mismas, conforman un conjunto, más que de sintagmas, de estilemas” (Ruiz, Schopf, Lihn 1970, 274).

<sup>189</sup> “Este [el chacal] es, por un lado, repudiable, y por otro lado, inspira lástima –señala Ruiz en esta cita que ya introdujimos arriba–, y hay que elegir entre esas dos posibilidades: o tú lo repudias y dices que está bien que lo maten, o inspira lástima y dices que está mal que lo maten. Littín vaciló entre esas dos posibilidades” (Ruiz, Schopf, Lihn 1970, 271).

<sup>190</sup> Benjamin, “Destino y carácter”, 179. Aquí debo añadir que, en este sentido, la rehabilitación le permite al Chacal tener una anagnórisis de sus actos, cuestión muy trágica y muy aristotélica, por lo demás, sobre todo porque la anagnórisis no redime. (Le debo este último comentario a Víctor Ibarra y su conocimiento detallado de las formas clásicas).

solo la cárcel y el fusilamiento final en la segunda parte del filme, sino que la vida padecida desde la infancia se muestra ya condenada desde el comienzo. Tal como señalaría Benjamin: “[E]l destino se muestra cuando observamos una vida como algo condenado, en el fondo como algo que primero ya fue condenado y, a continuación, se hizo culpable” (Benjamin 2010, 179). Esta existencia (la del Chacal) exhibe el destino trágico de una vida que en su completitud ha sido condenada y finalmente formalizada como culpable por el Estado liberal y su aparato jurídico. Frente a esta forma de comprender la política del cine como una crítica moral sustentada en el destino trágico del subalterno, Ruiz plantea, por el contrario, una política sin moralización que, por un lado, no se sostiene en la representación trágica y sentimentalista de la vida subalterna y, por otro, evita el relato sustentado en algún dilema moral inherente al “conflicto central”. En este sentido, siguiendo con esta matriz benjaminiana de interpretación, el *estilema* de Ruiz se sitúa del lado de la comedia. Tal como ha insistido Willy Thayer en su texto ya mencionado:

[E]l estilema sería un diferencial que erosiona cualquier topología, un diferencial que no pertenece ni propiamente a la *tekhné*, ni a la lengua, ni al cuerpo. El estilema es la imagen/cine de Ruiz como afirmación del cuerpo en medio de la negatividad del poder, en registro de comedia, de chiste, de *la ingobernabilidad epigramática de la talla*<sup>191</sup>, como ha sugerido Bruno Cuneo. En este humor los brotes estilemáticos estarían por doquier en la filmografía de Ruiz. Viven, vacilan, en el choque entre cuerpo y técnica que la *profesión de fe* ruiciana hace visible (2017b, 43).

Como bien sugiere Thayer, esta noción de comedia revela una dimensión ingobernable, lo que con Benjamin podríamos llamar una “alegría infernal”:

Así, del mismo modo en que la tristeza terrenal le pertenece a la alegoresis, así igualmente la alegría infernal pertenece también a la nostalgia de ella producida a causa del triunfo de la materia. (...) En ella [en la “carcajada del infierno”] se supera, por supuesto, la completa mudez de la materia. Precisamente en la carcajada, con distorsión sumamente excéntrica, se empapa la materia en el espíritu de modo exuberante. Y, así, tan espiritual se hace, que sobrepasa con mucho al lenguaje (Benjamin 2006, 450-451).

Los problemas del gesto, la carcajada y la comedia son también la sobrevivencia, en el cine de Ruiz de un tipo de política vigente ya en el cine silente. Tal como demostramos en el capítulo cuatro, la preponderancia de los gestos y de la comedia en el cine temprano por sobre la severidad de la palabra en acto produjo una dislocación del fonocentrismo dominante en la

---

<sup>191</sup> *Talla* es el nombre popular del humor cotidiano en Chile, decir que alguien hizo una *talla* es equivalente a decir que alguien hizo un chiste.

dimensión pública del poder. En la sección titulada “Figuras excedentarias del cine” del capítulo recién mencionado, nos referimos a la idea de un tipo de “figura flotante” e inapropiable que ingresó al campo de visibilidad del cine temprano a partir del género de la comedia. La figura central que analizamos allí fue el personaje llamado “Sánchez” que desde 1909 produjo estragos en Chile. Esta figura era la condensación de una serie de rasgos y gestos que remitían a “tipos” sociales subalternos (peón, busca vidas, arrabalero, etcétera) pero que no implicaba ningún tipo de representación del realismo social, sino más bien la exhibición exagerada y deformada de la multiplicidad anónima puesta en circulación masiva contra las representaciones ideales de lo nacional. Este tipo de existencia singular, propia de la política de la ficción del cine temprano, también estaba vinculada a esa noción de lo ingobernable del chiste (*talla*) que menciona Thayer en relación con el cine de Ruiz, toda vez que la figura cómica está construida fundamentalmente sobre la base de una grafía de gestos, un tipo de “lenguaje no verbal”, que el cine hizo visible. En este sentido, los estragos que produjo “Sánchez” en la sociedad de aquella época no se referían tanto a cuestiones temáticas, sino más bien a esta exuberancia de los signos minoritarios y a los gestos que desbancaban la primacía de la palabra que le otorgaba su dignidad tanto al lenguaje gubernamental como a las formas dramáticas tradicionales. Recordemos una cita notable de un crítico del periodo: “[La juventud] ama con desenfreno el cinematógrafo que viene a ser algo así como amar las tarjetas postales o la colección de cajas de fósforos de cera [...]. Impotentes para entender la palabra humana, noble y severa, prefieren el cinematógrafo, silencioso, donde los encontrones, las caídas y las volteretas de policiales y coches los hacen gozar hasta morir de risa” (*El Eco de la Liga de Damas Chilenas* 1912)<sup>192</sup>. Aquí entonces la risa, tal como ha señalado Benjamin, expresa un gesto demoníaco, un límite del lenguaje, que no puede, empero, ser refutado o cuestionado ya sea en términos jurídicos o morales. El estilema de Ruiz y la condensación de signos y gestos anónimos de la figura flotante del cine cómico temprano pueden ser comprendidos en relación con la fuerza del carácter anónimo de la comedia analizada por Benjamin. Esta asociación es posible en la medida en que la formalización de los gestos de resistencia en las imágenes cinematográficas no tiene nada que ver con el destino trágico de la miseria social, tampoco enseña nada sobre la culpa o la psicología humana, sino que constituye la exposición técnica de un rasgo destructivo de la simplicidad del carácter cómico “en el cielo incoloro (anónimo) del hombre” (Benjamin 2010, 182). Tal como señala Benjamin:

---

<sup>192</sup> Citado en Iturriaga, *La masificación del cine*, 89.

Las acciones del héroe cómico afectan a su público, pero nunca en sí mismas, es decir, nunca moralmente; y tan solo interesan en la medida en que devuelven la luz del carácter. (...) Nada tiene que ver con un interés de tipo psicológico el que la avaricia o la hipocondría sean hipostasiadas en *El avaro* o en *El enfermo imaginario* [de Molière] y queden puestas a la base de la acción. El carácter se despliega en ellos [los personajes de la obra cómica], en efecto, a la luz del que es su único rasgo, cuyo resplandor no nos permite ver ningún otro en sus proximidades. Lo sublime de la comedia de carácter se basa en este extraño anonimato del ser humano y su moralidad en mitad del máximo despliegue a que es sometido el individuo con su único rasgo de carácter. Mientras el destino desenrolla la enorme complicación que corresponde al personaje inculcado, o sea, la cabal complicación y ligazón de su culpa, el carácter ofrece por su parte la respuesta del genio al esclavizamiento mítico del personaje en el plexo de culpa. (...) Pues el carácter del personaje cómico no es el espantajo de los deterministas, sino la iluminaria a cuya luz se ve precisamente la libertad de sus actos (ibíd., 181-182).

Finalmente, debemos mencionar a una potencia de la política del anonimato del cine que no es pensable en el cine temprano, pero que el caso de Ruiz y su trabajo entre el barroco y la comedia hace comprensible. Este elemento corresponde también a lo que Ruiz menciona como una deformación interna de la matriz cultural, pero, en este caso, específicamente respecto de una fuerza de dislocación del lenguaje verbal mismo que atraviesa su relación con la comedia en otro nivel, a saber, la dimensión del habla popular. En el caso de la política del anonimato del cine temprano, esto no existe (simplemente porque el límite técnico del periodo que analizamos es el cine silente), pero en el caso del cine de Ruiz hay una indagación profunda sobre la condición contradictoria y la tendencia al absurdo de la forma del lenguaje popular en Chile. Esta atonalidad del lenguaje cotidiano, para Ruiz, no representa una carencia, sino que es una condición de posibilidad de lo que el autor llama una “cultura de la resistencia”, es decir, una deformación interna de la agresión cultural que busca codificar el cuerpo mediante una serie de técnicas civilizatorias. En palabras de Ruiz: “[A] lo que se entiende por civilización – aprender a leer, a escribir, a comportarse ‘civilizadamente’ entre comillas–, corresponden reglas del rechazo, técnicas que oponen el olvido al aprendizaje; técnicas que son de anulación, como el alcoholismo u otras más sutiles transgresiones de las normas establecidas” (Ruiz 2012, 36). Como escribe Sergio Villalobos-Ruminott:

Ya en *Tres tristes tigres* (1968), el objetivo aparente era captar, mediante una entrometida cámara intimista, lo que ha sido llamado la condición urbana y media de la chilenidad, esto es la condición intrínsecamente contradictoria del chileno, manifiesta en las formas enrevesadas del habla popular, que como casi ninguna otra variante del castellano iberoamericano, se presta no solo para la poesía, sino para el absurdo y la paradoja (Villalobos-Ruminott 2013, 260).

Villalobos-Ruminott cita un fragmento de las *Conversaciones con Raúl Ruiz* editadas por el filósofo chileno Eduardo Sabrovsky en las que Ruiz se refiere a su interés por este fenómeno:

La idea es muy simple [señala Ruiz], es casi un chiste, es que los chilenos hablamos un castellano fracturado, doloroso, con una sintaxis sorprendente, que si uno piensa que es una mezcla de dos idiomas, podría pensar que es posible. Pero es evidente que los chilenos no hablamos el español mezclado con el mapuche, con el huilliche, hablamos con una lenguaje hipotético. Es un lenguaje hipotético, que es una especie de lo que en cine se llama el espacio en off [por ejemplo] Se acerca una señora y yo le abro el paraguas y la señora me dice: “Puedo refugiarme bajo su paraguas”. Yo le digo: “Por supuesto, señora”. Y ella me dice: “¿Usted se llama Fernando López de Mulchén, no?”. Yo le dije: “No”. Y ella me dijo: “¿Y por qué?” (risas). Me refiero a este tipo de cosas (en Sabrovsky 2003, 35)<sup>193</sup>.

Podríamos citar aquí un sin fin de escenas de diversos filmes como *Tres tristes tigres* (1968), *Nadie dijo nada* (1971) o en *Diálogos de exiliados* (1975), cuyos diálogos están contruidos casi exclusivamente de esta manera. Aquí es necesario aclarar, como lo hace Villalobos-Ruminott, que esta indagación en el lenguaje popular y su potencia de absurdo y comicidad “no tiene una función de etnografía vulgar” (Villalobos-Ruminott 2013, 261) o identitaria, sino la de explorar “un humor que habita justo allí donde la lógica del sentido queda en evidencia como una simple atribución debida a la costumbre” (ibíd., 263). Desde esta perspectiva, podemos profundizar en la forma de la comedia de Ruiz a partir de su lectura desde la teoría benjaminiana. Adriana Bontea señala lo siguiente sobre el modo en que el diálogo cómico lleva al límite la racionalidad del discurso:

The language of comedy points precisely to the limits of faith in human language and its reliability. In the comic dialogue, language can always be turned around and twisted by language. Moreover, no knowledge remains intact when subjected to an art of dialogue devised to elicit human individuality in its capacity to question common grounds, the very grounds of a shared dialectical scene. This is revealed by comedy not as an intention to deceive, even less as a way to revoke the achievements of logic, but rather as a description of the very nature of a rationality and its tendency to enthrone itself at the expense of other kind of knowledge. (...) But through comic dialogue these arguments keep bouncing back, forcing reason to spin around itself until it surrenders in laughter (Bontea 2006, 1059).

A diferencia del diálogo filosófico (los diálogos platónicos, por ejemplo), aquí no hay modo de llegar a una resolución final o consenso racional entre los caracteres. La resolución

---

<sup>193</sup> Citado en Villalobos-Ruminott, *Soberanías en suspenso*, 261. Nota al pie 26.

llega solo a través de la acción:

Compared to the way reason is achieved within Plato's dialogue, to which Benjamin briefly alludes, comedy proceeds differently. In order to develop its argument, the philosophical dialogue marks clearly the instance of agreement bringing the protagonists together. (...) This explicit moment of decision on what needs to be discarded from the next stages of conversation is absent from comic dialogue. It is precisely this absence that the comic action represents through obstacles and devices. The actions and knot of comedy teach that no agreement can be achieved through conversation, as long as the characters maintain their high individuality. Resolution can come from action alone. In the case of Molière's *comedies-ballet*, such as the *imaginary Invalid*, where the last scene is a masquerade, the ceremony ritualizes thought and its driving force, through music and dance. Thus thought is presented as an action, however abbreviated it may be to the dimensions of a gesture (ibíd., 1063).

En este análisis presentado por Bontea, el fracaso de la lógica del lenguaje racional y el triunfo de la imaginación que la música y la danza formulan a nivel de la sensibilidad no implican ninguna clase de error o engaño, sino que "it emphasizes the process of imagination in its work of deforming what has been previously formed within recognized formulae" (ibíd.). Aquí encontramos la mayor cercanía de esta teoría de la comedia con la idea de la deformación interna de la agresión cultural, que Ruiz desarrolló en la entrevista antes citada. Tal como afirma Bontea, para Benjamin la característica de toda imaginación es que juega un juego de disolución con las formas. En sus propias palabras:

Benjamin describes this process not in terms of a faculty of empirical subject who is affected by his inner representations but rather as a manifestation of a form dissolving itself from within when it is perceived no longer as an instant of stillness, but as a transient moment. The veil claimed by Benjamin for the Imaginary Invalid, is therefore justified by an astute reading of comedy as a way to represent reason and its recognised forms in the process of deformation imposed by imagination.

The law of comedy would then be to make reason visible to the extent it is covered by the appearance of imagination and undergoes a process of disintegration (ibídem).

En el caso de Ruiz es posible comprender un carácter cómico y destructivo en el lenguaje popular como crisis del lenguaje lógico. Su cine busca llevar al límite el modo en que la racionalidad aparece desintegrándose en los diálogos absurdos y en los pequeños gestos que sus imágenes deformantes buscan maximizar. Esta última cuestión que hemos expuesto sobre el vínculo entre la comedia y el lenguaje como crisis del sentido es un rasgo singular en el cine de Ruiz, que permite pensar una condición específica de la política del anonimato en este contexto de debates sobre la politización del cine en las décadas del sesenta y el setenta. En este sentido, la condición dislocada del murmullo anónimo del lenguaje popular que nos muestra

Ruiz es completamente diferente de la racionalidad que impregna los discursos inherentes a los programas de politización del cine, cuya función fue pensada como restitución de la unidad del sujeto y como forma pedagógica<sup>194</sup>. Si, por un lado, el cine militante busca restablecer el poder racional del espectador por medio de una serie de programas de politización, por el otro, Ruiz recuperó la dimensión absurda del murmullo anónimo del lenguaje popular como forma de resistencia contra los programas de concientización (sujetos mayoritariamente a una lógica dialéctica en términos hegelianos). El lenguaje reducido a la condición cómica en los filmes de Ruiz, es decir, a su pura materialidad epigramática, resiste la lógica del discurso militante y su forma de afirmación de una nueva racionalidad de la conquista del “hombre nuevo”. La circularidad de esta habla perdida en sus propios laberintos, en diálogos interminables que no llegan a ningún puerto, libera la “carcajada diabólica” que señala Benjamin. De esta manera, ya no es posible reducir la política del cine a la concientización, la pedagogía o a cualquier tipo de filosofía del sujeto, puesto que esta política radica en la exposición del límite de la racionalidad instrumental y comunicativa que se la ha atribuido a la finalidad del propio cine.

---

<sup>194</sup> Véase el capítulo 2 de esta tesis, específicamente la sección titulada “Dialéctica del cine”.

## Conclusiones

En el primer capítulo titulado “Cine, conocimiento histórico y política”, evidenciamos que los modelos filosóficos e historiográficos de los estudios de cine dominantes en América Latina en el siglo XX estriban sobre una serie de presuposiciones metafísicas y esencialistas sobre la imagen cinematográfica y su política. Desde esta comprensión limitada se le restó relevancia histórica a un grupo importante de obras del periodo temprano del cine y otros filmes del periodo de la politización (años sesenta y setenta del siglo pasado) fueron censurados. A partir de este trabajo crítico inicial y con la propuesta de un nuevo marco teórico-filosófico, propusimos un modelo distinto de reflexión sobre estos materiales filmicos que habían sido despreciados, lo cual nos permitió demostrar la posibilidad de una política del cine impensada hasta la actualidad en el continente. En lugar de rechazar las condiciones de *discontinuidad*, *fragmentariedad*, *diseminación*, *deformación*, *desfiguración*, entre otras, inherentes a este inmanejable material cinematográfico, nosotros optamos por retomar estas condiciones como la base desde la cual repensar el trazado de esta política heterogénea a lo que más adelante llamamos “politización del cine”, cuyo epítome se localiza en el cine militante de las décadas del sesenta y el setenta del siglo pasado. A esta política del cine heterogénea a la politización la llamamos *política del anonimato*.

Las obras historiográficas y teóricas que analizamos en este capítulo, instalaron la idea de una “realidad” esencial que antecede a la imagen. Los estudios de estos autores pasan por esa determinación acrítica del lugar degradado de la imagen y coinciden en la idea de que esta debe *representar* y *comunicar* aquel valor esencial y anterior de la “realidad”. De este modo, los textos de algunos de los principales autores del campo (John King, Antonio Paranaquá, Carlos Ossa Coó, Alicia Vega, entre otros), a partir de la segunda mitad del siglo XX, están contruidos sobre esta inestable presunción que otorga valor a las imágenes cinematográficas dependiendo de su capacidad para *representar* o *comunicar* alguno de estos valores esencialista que la anteceden y las determinan (realidad, realidad histórica, identidad, autenticidad, etcétera). En este sentido, sus principales postulados teóricos dependen estructuralmente de una larga tradición metafísica que ha expulsado a la imagen del sistema de la “realidad” y que, al mismo tiempo, inscribió en ella la amenaza de la falsificación, la deformación y la muerte<sup>195</sup>.

---

<sup>195</sup> Como es bien sabido, es ya desde la metafísica platónica de la imagen que esta resulta degradada. En la doctrina platónica, el *eidos* posee más ser que la copia sensible, es decir, el *eidos* es un tipo de visibilidad no visible más real que la realidad. Si la escritura puede ser expulsada del interior del lenguaje, entonces la imagen, sobre la base

Esta inclusión inadvertida de la teoría y la historia del cine latinoamericano en un marco metafísico le permitió a dichos autores definir la legitimidad de sus corpus y las jerarquías analíticas sobre estos de un modo estrecho, lo cual limitó finalmente la definición misma de la *política del cine* en el continente.

Nuestra labor en aquel capítulo fue, por lo tanto, deconstruir estos discursos legitimados y cuestionar los límites cerrados del campo de los estudios de cine, articulados siempre sobre la base de una degradación de la imagen. A partir de ello, abrimos la posibilidad de repensar una serie de condiciones materiales, técnica y conceptuales de las imágenes que escapan a las determinaciones representacionales de los estudios sobre cine dominantes en el siglo pasado. Esta fue nuestra primera toma de posición crítica respecto de los lineamientos generales del campo, con el fin de poner énfasis en una relectura de los discursos que han definido la relación entre el pensamiento político y el cine en América Latina. A diferencia de los autores que hemos mencionado, nosotros no asumimos los presupuestos metafísicos de sobre la imagen, sino que indagamos en estos estudios e identificamos lo que ellos dicen implícitamente sobre las imágenes cinematográficas para olvidarlo prontamente en beneficio de la coherencia de sus teorías y la linealidad de sus historias. De este modo, nuestra primera conclusión señala que, *al analizar los textos teóricos e historiográficos escritos a partir de la segunda mitad del siglo XX, podemos ver que cada uno de ellos indica desde el principio de sus textos (ya sea en la introducción o en los primeros capítulos) una serie de condiciones de la imagen cinematográfica que imposibilitan el trabajo clasificatorio de las definiciones totalizante del cine en el continente, así como perturban también la producción de conceptos generales que engloben este inmanejable y amorfo cuerpo de trabajo del cine en América Latina.* Estas condiciones de *discontinuidad, fragmentariedad, dispersión, copia, destructibilidad* que ninguno de los autores puede dejar de mencionar (pero que ninguno tampoco se dedicó a pensar en profundidad), figuran como las mayores razones por las cuales este periodo temprano del cine fue señalado como un tipo de producción “anecdótica” e inacabada. De esta manera, los contornos principales del campo de los estudios de cine en América Latina se construyeron sobre este olvido.

Nuestra estrategia teórica consistió, por el contrario, en poner el foco del análisis sobre aquel momento amorfo e indeterminable del cine temprano, que la mayoría de los estudios

---

de la misma determinación metafísica, puede ser expulsada del sistema de la realidad. Frente al valor del *eidos* en la doctrina platónica de la imagen, la copia de la técnica mimética y la imagen simulacro resultan degradadas y exiliadas del sistema de la realidad. La pintura y el dibujo, así como la escritura, tienen el valor de la muerte, de la copia muerta y la deformación de lo esencial.

convencionales rechazaron. Por ende, optamos por retomar una reflexión pendiente en este campo sobre esas imágenes del cine silente, pero *no* desde un marco historiográfico que pretendiera la coherencia del archivo y la reconstrucción de sus materiales bajo un paradigma genético-causal de la historia, sino desde una perspectiva teórica y filosófica que puso de relieve la importancia estética y política de aquellas condiciones materiales, técnicas y conceptuales ya mencionadas de las imágenes reproductivas, es decir, nos enfocamos en aquello que Didi-Huberman ha llamado lo *diseminado* e *incontrolable* de la imagen. Estas condiciones imposibilitan la coherencia lineal y las continuidades buscadas por el historicismo y el positivismo histórico e interrumpen, a su vez, los modelos epistemológicos construidos sobre las categorías oposicionales de causa y efecto, lo verdadero y lo falso, la presencia y la representación, lo auténtico y el simulacro y que reproducen la jerarquía analítica principal de estos autores que sitúa la idea de una *realidad* esencial sobre la *imagen* representacional. De esta relectura del cine temprano, que comprende a las imágenes como entidades que exceden su definición metafísica (representación y comunicación) y, por lo tanto, liberadas de su lugar degradado y secundario, *ha dependido nuestra posibilidad de repensar una política del cine que no radique en un entendimiento de las imágenes como representación o reposición secundaria de una presencia plena anterior, origen, realidad, identidad, entre otros*. Esta decisión de poner en el centro del análisis las condiciones técnicas y materiales de las imágenes reproductivas, exigió una reelaboración completa del marco teórico necesario para aproximarnos a este complejo material. En este nuevo marco, la *discontinuidad* de las imágenes, su fuerza diseminadora, no es un problema que implique su rechazo, sino que se comprenden como un nuevo modelo de legibilidad histórica y teórico-política del cine. Siguiendo a Benjamin afirmamos que las imágenes se sitúan en el centro del proceso histórico, pero no a modo de un registro de los eventos y su concatenación, sino haciendo visible sus discontinuidades y omisiones. Este desplazamiento que hemos propuesto buscó comprender aquello que Willi Bolle, leyendo al mismo Benjamin, llamó “casos limítrofes” (2014, 532) o “‘fenómenos marginales’ habitualmente desdeñados por la historia” que genera “un ‘avance hacia un campo del conocimiento’ que, hasta entonces, ‘aún no ‘estaba disponible’” (ibíd.). A partir de este punto comenzamos a repensar ese trazado de la política impensada del cine que a lo largo de esta tesis hemos llamado *política del anonimato del cine de América Latina*.

Esto dio paso al segundo capítulo “Cine e identidad en América Latina”, en el que tratamos la hipostatización de la “identidad” que llevaron a cabo los propios cineastas militantes a partir de la década del sesenta del siglo pasado. Este segundo capítulo estuvo dedicado a un análisis crítico de las teorías políticas del cine que estos cineastas redactaron en sus programas

de *politicación* de las obras. Por lo tanto, *nuestro objetivo central fue desanudar la relación entre cine, política e identidad inaugurada en aquel proceso de politicación*. Allí planteamos a modo de hipótesis que el discurso sobre la *politicación* del cine en América Latina, entre las décadas del sesenta y el setenta, no podría ser entendido plenamente sin una indagación detallada de las premisas *identitarias* de las prácticas y discursos del cine militante.

Esta determinación identitaria del cine militante dependió, a su vez, de una serie de categorías inauguradas por el pensamiento latinoamericanista a fines del siglo XIX, las que fueron heredadas posteriormente por los cineastas militantes. Al respecto, concluimos que *la politicación del cine en América Latina no puede ser pensada simplemente como un acontecimiento surgido ex nihilo respecto del cine industrial y comercial, sino que debe ser inscrita, más bien, en las extensas disputas inauguradas por el latinoamericanismo finisecular y su desarrollo en el pensamiento revolucionario y liberacionista del siglo XX*. Esta idea marcó nuestra segunda toma de posición fuerte respecto de las formas de lectura de la política en el campo del cine. Por consiguiente, a diferencia de los estudios que comprenden el origen de la “política” del cine mediante el recurso a una especie de vanguardismo identitario que rompe con los modelos comerciales foráneos, nosotros optamos por hacer explícitas dos cuestiones relevantes: en primer lugar, este proceso de politicación del cine, a partir de la década del sesenta, debe ser inscrito en una extensa disputa por el poder y la hegemonía que conlleva una serie de esencializaciones de la identidad y del origen; y, en segundo lugar, la estructura “dialéctica” de las obras que se propusieron romper con las formas del cine comercial e imperialista, comparte con este tipo de cine una misma comprensión lineal de la historia<sup>196</sup>. En otras palabras, al mismo tiempo que el cine militante levantaba un discurso vanguardista y revolucionario durante la segunda mitad del siglo XX, sus propuestas para una *politicación* del cine conservaban una noción esencialista e identitaria del arte y la política proveniente del pensamiento latinoamericanista desde fines del siglo XIX, así como una estructura teleológica en su comprensión histórica y narrativa.

Esta serie de cuestiones nos llevó a afirmar, a modo de conclusión final de esta sección de la tesis, *que aquello que se ha comprendido convencionalmente por “politicación del cine” a partir de los discursos, teorías e historias de los principales autores del campo (pero también a partir de los planteamientos teóricos de los cineastas militantes) debe ser pensado como una disputa por la hegemonía y el poder, es decir, como una lucha comandada por una voluntad de representación, pedagogía y gobierno sobre la multiplicidad social y cultural del continente*.

---

<sup>196</sup> Como vimos con mayor detalle en el capítulo final de esta tesis, esta es la forma común al cine comercial de Hollywood y el cine militante que Raúl Ruiz llamó “conflicto central”.

Dicho de otro modo, en la amalgama entre cine e identidad, los autores militantes encontraron la posibilidad de comprender el cine como un dispositivo *hegemónico* de representación identitaria y pastoreo de la comunidad. A esto lo llamamos cine/poder y revisamos en los capítulos siguientes su *heterogeneidad* con respecto al vínculo cine/política, en el cual se inscribe la idea de la *política del anonimato del cine* desde sus momentos más tempranos en el continente a fines del siglo XIX y comienzos del XX.

Estos dos capítulos que componen la primera parte de la tesis (“Escrituras del cine”) tuvieron un carácter, si se quiere, principalmente crítico o destructivo, es decir, su función fue despejar y hacer sitio para repensar la política del cine en un campo sobredeterminado por una serie de presupuestos metafísicos de la imagen, la identidad, la política y el cine. Una vez realizada esta tarea crítica, en la segunda parte de la tesis (capítulos titulados “Cine/poder” y “Cine/política”) realizamos una indagación que nos llevó desde la exposición de las formas determinadas en que la lógica del poder busca gobernar las imágenes y a través de ellas, hasta la demostración de la resistencia inherente a las condiciones materiales y técnicas de las imágenes reproductivas, que nunca se someten plenamente a las representaciones unívocas del discurso dominante. A partir de esta distinción clave comenzamos a definir las características específicas de la “política del anonimato” en el cine de América Latina.

Entonces, comenzando por el trabajo crítico realizado en los dos primeros capítulos, dejamos abierto el espacio necesario para en la segunda parte de la tesis indagar en la *heterogeneidad* entre el cine/poder y el cine/política. Esta irreductibilidad entre dos formas de abordar el cine temprano no había sido posible de comprender en su especificidad hasta ahora, en la medida en que los presupuestos generales del campo entendían por “política del cine” al vínculo entre cine y poder. Nuestra tarea aquí fue clarificar esta confusión (entre poder y política) y proponer una comprensión específica de la conexión entre cine y política donde inscribimos posteriormente nuestra idea de una “política del anonimato”. Es necesario señalar nuevamente entonces que nuestro trabajo no ha consistido en la elaboración de una teoría general del cine ni en la construcción de un nuevo canon historiográfico, sino en proponer un argumento filosófico respecto de una forma posible del vínculo entre cine y política desde sus momentos tempranos en el continente, cuestión que ha sido negada tanto por los estudios convencionales sobre la “politización” del cine como también por las teorías de los propios cineastas militantes.

En el capítulo 3 (“Cine/poder”) identificamos los mecanismos mediante los cuales las tempranas imágenes fotográficas y cinematográficas se articularon con las tecnologías de poder emergidas en América Latina a fines del siglo XIX y comienzos del XX. Es decir,

caracterizamos una transformación en las formas de la soberanía estatal-nacional posterior a la independencia de la colonia española donde las imágenes tuvieron un papel central. La transformación de las tecnologías de las imágenes coincidió con la transformación profunda de la tecnologías de gobierno del aparato estatal, aquel que Carl Schmitt llamó “la primera máquina moderna y a la vez la premisa concreta de todas las ulteriores máquinas técnicas” (Schmitt 2010, 16). De esta manera, la transformación de la tecnología de gobierno coincidió con una transformación de las tecnologías de lo visible. Entonces, mediante la comprensión de los procesos de transformación de esta racionalidad gubernamental fue posible, a su vez, comprender los modos de participación de las imágenes en el surgimiento de nuevas disciplinas y prácticas efectivas de poder. Esto es lo que llamamos, en términos generales, imagen/poder.

Las nuevas tecnologías de las imágenes, primero la fotografía a partir de 1840 y luego el cine en 1896, arribaron a América Latina en un contexto de álgidas disputas que definieron las formas de poder gubernamental a lo largo de la modernidad. La preocupación central de los nuevos Estados-nacionales del continente consistía en instaurar y asegurar una nueva forma de autoridad secular que hiciera posible la realización de una serie de tareas indispensables, tales como la conservación del Estado, la anexión de territorios, el control de las poblaciones y el aseguramiento del intercambio comercial internacional e intercontinental. El problema radicaba en cómo legitimar, fortalecer y conservar este nuevo poder.

En este marco, el Estado se presentaba aún como un proyecto a realizar, lo cual requería el desarrollo de un imaginario de la comunidad y la nación, es decir, una imagen de sus límites territoriales, de los mitos de identidad y la representación de los sujetos que constituían las diferentes jerarquías sociales. Tanto la fotografía como el cine desde inicios del siglo XX se vincularon de modo estrecho con el pensamiento positivista propugnado por las nuevas élites dirigentes bajo la influencia de August Comte y el darwinismo social de Herbert Spencer. La expansión del Estado sobre los territorios indígenas fue una de las formas centrales en que el cine funcionó como parte de la maquinaria gubernamental, produciendo variados registros de las exploraciones militares y científicas a territorios desconocidos en el Amazonas de Brasil, la Patagonia chilena y argentina, a partir de los cuales se integraron al archivo nacional territorios y cuerpos que se encontraban al margen de los proyectos civilizatorios. De este modo, como señala Mónica Villarroel en su libro titulado *Poder, nación y exclusión en el cine temprano*, el vínculo entre cine y poder implicaba: “la construcción de una imagen de alteridad, incluso de un ‘otro’, desde el interior de los propios países, donde entraba en juego la dicotomía civilización/barbarie, los modelos civilizatorios occidentales y la configuración de imaginarios

asociados al exotismo de una América indómita, salvaje y maravillosa” (Villarreal 2017, 287)<sup>197</sup>.

Una primera conclusión importante de este capítulo es que *la imagen, en su vínculo con el poder, no puede ser comprendida como un simple registro o testimonio histórico; más bien, para comprender el alcance del enunciado cine/poder, es necesario analizar su rol constitutivo de las nuevas formas y prácticas de gobierno en la expansión de los proyectos de los Estados-nación del continente.*

Por lo tanto, las imágenes técnicas desempeñaron una serie de labores indispensables para la reconfiguración de las prácticas del poder y de la racionalidad gubernamental. La posibilidad de imaginar y configurar los límites del Estado, que se presentaba todavía como un proceso inacabado aún a fines del siglo XIX y comienzos del XX, no pudo prescindir de la labor de las imágenes que ayudaron a redefinir las fronteras territoriales, representar las identidades y conformar los archivos visuales sobre las nuevas poblaciones de las crecientes ciudades. En otras palabras, el desarrollo de la racionalidad gubernamental moderna en América Latina estuvo mediada por un modo específico de organización y archivo de imágenes y cuerpos. Dijimos, entonces, que las imágenes, en su vínculo con el poder, tuvieron una serie de funciones *policiales*. La “policía” aquí no se refiere a la institución uniformada que conserva el orden mediante el ejercicio de la violencia directa, sino a un tipo de relación de poder establecida a nivel epidérmico sobre lo social a través de la organización de la población y sus jerarquías. Tal como vimos con Michel Foucault, el objeto fundamental de la policía es regular la forma de coexistencia de los hombres, lo que a partir del siglo XVII se llamará *población*. Jacques Rancière ha reflexionado extensamente sobre el concepto de policía heredado, en buena medida, de las indagaciones de Foucault. Para Rancière, la “policía” implica un tipo de orden simbólico sobre el mundo común perceptible, es decir, a partir de la organización policial del mundo común, la lógica del poder determina las capacidades, lugares y funciones para cada individuo y parte de la comunidad. En este punto el problema estético adquiere un papel relevante en la reconfiguración de este reparto policial. La función de las imágenes en este marco pasó principalmente por aportar las evidencias visuales para las ideas que justificaban la organización y el gobierno jerárquico de la comunidad.

De modo más específico, las funciones policiales de las imágenes en América Latina, se desarrollaron junto con la emergencia de una serie de *disciplinas* centrales para el funcionamiento del Estado policial, a saber, la criminología, la psiquiatría, la pedagogías, entre

---

<sup>197</sup> Citado en el capítulo 3.

otras, que adquirieron fuerza durante la segunda mitad del siglo XIX y comienzos del XX. Estas disciplinas dieron forma y fuerza de *verdad* a una serie de figuras necesarias para el control social como el loco, el criminal, el marginal. En el caso del cine, analizamos particularmente la inscripción de cuerpos y territorio en el cine de exploradores sobre tierras indígenas en Brasil, Chile y Argentina y la construcción de la figura del criminal urbano en el ámbito público mediante el incipiente cine argumental en México, que a pesar de su carácter ficcional, de todos modos heredaba la pretensión de verdad y objetividad atribuidos inicialmente al objetivo cinematográfico desde el periodo positivista del porfiriato, pasando por la Revolución mexicana. De este modo, se reestablecieron en el ámbito urbano, viejas dicotomías, como las de civilización y barbarie, rearticuladas en otra serie de binomios vinculados a las ideas de salud y enfermedad o lo normal y lo anormal. Las metáforas médicas, la idea de un cuerpo social enfermo y la fuerte influencia del darwinismo social propiciaron que varios grupos humanos (negros, indígenas, migrantes, mujeres) ocuparan el lugar de un síntoma social que debía ser vigilado y controlado.

En síntesis, las función policial de la fotografía y el cine, al interior de estas nuevas disciplinas, consistió en producir un nuevo tipo de evidencias sensible para el desarrollo de la gubernamentalidad, cuya finalidad era el control social; en términos más amplios, concluimos que *el vínculo entre las imágenes y el poder (principalmente el cine/poder) se refiere a la forma de gobierno sobre las imágenes, es decir, es el modo en que las imágenes son organizadas y dispuestas a la luz de una nueva racionalidad gubernamental, permitiéndole imaginar el proyecto nacional y visualizar sus límites territoriales, los símbolos identitarios y el ideal de la comunidad; pero, al mismo tiempo, es una práctica de gobierno a través de ellas, al constituir la evidencia sensible para sostener un conjunto de dicotomías conceptuales disciplinarias (civilización/barbarie, normal/anormal, salud/enfermedad) así como la representación de una serie de figuras e identidades necesarias para el control social (el loco, el criminal, el indio, el negro, el migrante, la mujer).*

Para clarificar la *heterogeneidad* entre cine/poder y cine/política, es necesario evitar la confusión que señala que todo es político porque en todo hay relaciones de poder. Afirmar esta *heterogeneidad* significa que, a pesar de que la política siempre está anudada al poder, la irrupción de la política difiere completamente de la lógica propia del poder. De este modo, no existe la política antes de que el poder ya esté operando sobre la organización de la comunidad, pero es cuestión de la política desnaturalizar los argumentos conceptuales, simbólicos y estéticos de esta pendiente “natural” entre aquellos que mandan y aquellos que obedecen. Es decir, la política no se identifica con el orden bajo el cual se reúne la comunidad al interior de

una forma de gobierno, ni tampoco es la disputa por instituir y preservar dicho orden. La política, por el contrario, es lo que viene perturbar la naturalidad de estos argumentos y la obviedad de sus evidencias sensibles.

A este tipo de normalización del orden jerárquico de la comunidad Rancière lo ha llamado comunidad de la *arkhé* (comienzo, mandato). Existen dos formas en que esta se instituye: la primera es aquella que sigue el principio del “comienzo”, es decir, establece la diferencia a partir de las credenciales de la tradición, el nacimiento y la riqueza; la segunda, privilegia el principio del “comando”, suprime la diferencia imponiendo la ley universal del Estado (ya hemos revisado el modo en que la imagen/poder participa en estas conformaciones de la comunidad).

Tomando en cuenta esta idea de comunidad jerárquica, ahora se clarifica en qué sentido la política es an-árquica. La política viene a dividir estas lógicas de la comunidad policial o, como prefiere llamarla Rancière, la comunidad de la *arkhé*. Dicha ruptura depende de la existencia de objetos de litigio y de sujetos suplementarios que no coinciden con aquellos grupos instituidos por esta formación comunitaria e identitaria. En este caso, en el vínculo cine/política, las imágenes no constituyen formas de poder o de gobierno, sino territorios de litigio donde las jerarquías naturalizadas son cuestionadas radicalmente. Este último punto implica una cuestión relevante para nuestra investigación, a saber, que la política posee un dimensión estética imprescindible, en la medida en que la política hace visible aquello que no debía ser visto en un marco de representación hegemónico.

Esta dimensión estética fundamental, intrínseca a la emergencia de la política, nos permitió vincular la reflexión estructural sobre la política con la especificidad de la política del cine que nosotros queremos definir. La diferencia entre cine/poder y cine/política *se define a partir del modo en que esta tecnología de lo visible participa en la forma de representación y organización de la comunidad o, por el contrario, a partir de su potencia visual y técnica, “inapropiable” y “an-árquica” que reconfigura y cuestiona radicalmente las presuposiciones categoriales y estéticas que organizan a la comunidad como un sistema de jerarquías, abriendo la posibilidad de percibir el mundo común de un modo divergente al que se ha preestablecido de modo hegemónico.*

De esta manera, el desplazamiento hacia el análisis del cine temprano como fuente de una política impensada fue una decisión estratégica para nuestro trabajo, ya que en el ámbito de los estudios convencionales de cine, este periodo ha sido generalmente despreciado como un tipo de producción incompleta y sin un valor estético ni político. Finalmente, fueron los planteamientos teóricos de los propios cineastas militantes de las décadas de los sesenta y

setenta (con la así llamada “politización del cine” que revisamos en detalle en el capítulo cinco) los que sepultaron la relevancia de este periodo de producción. Contrario a la disposición general de los estudios sobre la politización del cine que ha negado la relevancia del cine temprano, la particularidad de nuestro enfoque ha sido asumir que el cine temprano es un cuerpo de trabajo, parafraseando a John King, inmanejable y amorfo, al cual el crítico o el teórico solo tiene acceso mediante un cúmulo de copias, memorias, reconstrucciones (véase, King 1994, 13)<sup>198</sup> y, por lo tanto, es necesario aproximarse a él desde una perspectiva teórica y filosófica singular que busque dotar de valor a estas condiciones inherentes a su materialidad.

Nuestra estrategia metodológica, en esta parte de la tesis, consistió en retomar las razones por las cuales esta producción ha sido despreciada por parte de las teorías convencionales (es decir, fragmentario, discontinuo, dispersión, inautenticidad, copia de copias) y vincularlas con las condiciones por las cuales fue rechazada en su momento de irrupción a partir de fines del siglo XIX y comienzos del XX (el cine como “epidemia”, “flagelo”, “anarquía”, “disolución”). *Esta serie de calificativos, que para algunos ha sido el motivo del rechazo, para nosotros constituyen la base a partir de la cual comenzamos a repensar una política del cine hasta ahora impensada*, en la medida en que esta política corresponde a una zona fragmentaria repleta de lagunas oscurecidas, de obras y autores sin nombre y de figuras inciertas, sin identidad o pretensión de autenticidad. *En definitiva, una política del anonimato toda vez que su potencia radica en la diseminación de sus elementos por zonas opacas de las ciudades en expansión ilimitada. Los efectos de esta política fueron inicialmente imperceptibles sobre los nuevos sujetos urbanos; sin embargo, prontamente fueron percibidos por las élites como un “flagelo” que vino a deformar internamente la rígida herencia cultural que gobernaba el orden simbólico y estético de la comunidad, a partir de una epidemia de imágenes y mensajes, a los que cualquiera podía vincularse y dotar de sentido propio sin importar su origen, lenguaje, raza, género, clase, militancia, etcétera.* Es sobre esta política, emergida de las condiciones immanentes al cine y a su despliegue en América Latina desde sus primeros momentos, que hemos intentado producir un marco teórico y filosófico que permita comprender en profundidad sus alcances tanto estéticos como políticos en América Latina.

Entonces, luego de su breve idilio inicial con las élites locales, el cine rápidamente manifestó una fuerza “inapropiable” e “ingobernable”. Por un lado, “inapropiable” por el predominio económico de la oligarquía que detentaba la propiedad sobre las tecnologías y, por

---

<sup>198</sup> Citado en el capítulo 1.

otro, “ingobernable” por la disposición de censura y control del aparato estatal, jurídico y de los movimientos conservadores comandados por la élite de la sociedad civil. Esta posibilidad de resistencia del cine, respecto de los mecanismos de dominación, radica en una potencia política propia, inherente a la nueva tecnología de lo visible, definida a partir de una capacidad técnica de reproducción y diseminación del aparato cinematográfico y una condición abierta y polisémica de sus imágenes, que impide el cierre de su sentido o significación de una vez por todas. Desde esta perspectiva, la idea de la política de las imágenes cinematográficas es irreductible a las funciones de representación y comunicación.

*La política del anonimato nombra y, por lo tanto, es una actualización posible e impensada hasta ahora de esta potencia del cine recién descrita, pero sin pretender ser la única ni la mayor. Por el contrario, pensar esta política del cine conlleva siempre un frágil trazado que se establece en la relación de diversos términos asociados al vínculo entre cine y anonimato.* Nosotros propusimos tres de estos términos irreductibles que, si bien no existen de manera aislada, es posible presentar analíticamente por separado para establecer ciertas características singulares de cada uno de ellos. A estos los hemos llamado: 1) la anarquía del cine, 2) las figuras suplementarias del cine y, 3) La espacialidad del anonimato del cine. Estas tres dimensiones del problema constituyen el contenido específico de lo que hemos llamado *política del anonimato del cine de América Latina* en su heterogeneidad respecto de la relación entre cine y poder que presentamos en el capítulo tres.

1) *Anarquía del cine.* Dada la potencia de diseminación insuprimible del cine, que se hizo sentir rápidamente contra el rígido orden social y simbólico de la comunidad, no es casual que la élite lo haya acusado insistentemente de “flagelo” o “epidemia” que propagaba la anarquía entre los miembros más “débiles” del “cuerpo social” (niños, mujeres y el pueblo). Pero para que estas acusaciones tuvieran sentido, fue necesario que existiera de antemano una división entre los débiles y los fuertes, los incapaces y los capaces, los ignorantes y los sabios, es decir, la comunidad del *arkhé* ya había determinado los lugares, las funciones y las capacidades de sus miembros. En este escenario, la acusación contra la “epidemia” del cine operó en diversos niveles, que iban desde las afecciones fisiológicas, referidas al *shock* nervioso producido por el exceso de estímulos sensoriales, pasando por las enfermedades morales que despertaban las escenas y mensajes “perversos”, hasta la incitación a la subversión y la desobediencia contra el Estado.

*Pero esta “epidemia”, considerada con mayor detención, no se limitaba al problema de las temáticas cuestionables para los grupos gobernantes, sino que se refería a un “exceso” ingénito a la nueva condición técnica de las imágenes que, en su encuentro con los nuevos*

*espectadores, perturbó el orden de la comunidad en un sentido más profundo y estructural.* La idea de un “exceso” de y en las imágenes cinematográficas era la fuente de la an-arquía del cine, a partir de la cual los “débiles” demostraron una capacidad inaudita para dotar de sentidos autónomos y excedentarios a las imágenes cinematográficas, mediante la expresión de su propia capacidad contra la debilidad que se les había asignado históricamente, mientras que, por el contrario, el aparato de gobierno mostró una incapacidad para restringir y controlar esta nueva fuerza de propagación del cine. En la an-arquía del cine, las distancias heredadas entre capacidad e incapacidad, que determinaba los lugares de la comunidad de la *arkhé*, resultaba abolida.

La an-arquía del cine también afectó irreversiblemente el orden de las categorías estéticas tradicionales que distinguían entre las así llamadas culturas alta y baja. Tal vez esta idea no se ha expresado en ningún lugar con mayor precisión que en la sentencia de Walter Benjamin que sostiene que: “su significación social [la del cine] no es pensable sin su lado destructivo, catártico” y su capacidad de “liquidación de valores tradicionales de la herencia cultural” (Benjamin 2015, 30). Sin embargo, este carácter destructivo del cine debió ser complementado por una capacidad impensada de los propios espectadores anónimos, capacidad en la cual Benjamin no enfatizó lo suficiente en su lectura del cine, ya que en su caso estos eran considerados como masas dispersas o compactas según los fines del fascismo. De modo similar sucedió con las teorías de la politización del cine en América Latina, en las cuales los espectadores fueron comprendidos como “débiles” e “incapaces” frente al dominio de la manipulación ideológica colonial y neocolonial, esta fue la justificación principal del comando asumido por la vanguardia política.

Si la imagen/poder posee una función de religación y cohesión del orden social, por el contrario, la an-arquía del cine introdujo una fuerza de disociación de los vínculos jerárquicos a partir de un flujo de imágenes sobre cuya propiedad y sentido nadie podía reclamar derechos. Así, la an-arquía del cine no solo cuestionó el orden social imperante, sino que con ello también abrió un campo donde se podía verificar la capacidad de cualquier espectador anónimo sin limitaciones identitarias de origen, raza, clase o género. El poder común de los espectadores, como ha señalado Rancière, no equivale a su pertenencia a un cuerpo colectivo reunido bajo la visión de cualquier símbolo trascendente del gobierno, sino a la capacidad de cada uno y cada una de interpretar y dotar de un sentido autónomo aquello que percibe. Lo que la an-arquía del cine hace posible, entonces, es la manifestación de “la capacidad de los anónimos, la capacidad de hacer a cada uno/a igual a todo/a otro/a. Esta capacidad se ejerce a través de distancias irreductibles, se ejerce por un juego imprevisible de asociaciones y disociaciones” (Rancière

2010b, 22-23)<sup>199</sup>, asociación que en América Latina abrieron la diseminación de las imágenes técnicas del cine.

*A modo de conclusión de esta primera condición de la política del anonimato, podemos decir que la “an-arquía del cine” se refiere a la capacidad de reproductibilidad, diseminación y polisemia de las imágenes cinematográficas y a las asociaciones incontrolables que estas generaron sobre un nuevo tipo de espectador anónimo y que, en consecuencia, cuestionaron el orden de las jerarquías heredadas sobre la comunidad.*

2) *Figuras suplementarias del cine.* Una segunda condición de la comunidad policial, que complementa la naturalización de la dominación a través de jerarquías preestablecidas, es que no admite ni vacíos ni suplementos. El establecimiento de este límite no se restringe al marco jurídico y se ejerce, más bien, a través de un orden simbólico y estético en el cual la función de la imagen/poder ha sido fundamental. La idea de nación se construyó también a través de imágenes, como ha señalado Carlos Ossa, a partir de un “montaje epistémico” (Ossa 2015, 214) y una “red de saberes y símbolos” (Ibíd.) que configuraron una visión de mundo bajo una noción unívoca de comunidad. El surgimiento de las “figuras suplementarias” a través de la propagación de las imágenes cinematográficas intensificó una guerra de las imágenes en la cual se jugaban los límites de lo visible y lo invisible. Por un lado, el gobierno *sobre* las imágenes buscó limitar la circulación de los rasgos bastardos del múltiple anónimo para instaurar un discurso visual unívoco sobre la nación y el progreso. Este dispositivo permitía tanto lidiar con la herencia de la cultura colonial, por un lado, y secularizar las funciones teológico-políticas de la imagen (principalmente la función de religación bajo la nueva forma de los símbolos nacionales) a partir de su poder de representación y encarnación de valores metafísicos, nacionalistas e identitarios, por otro. No obstante, a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX emergieron imágenes técnicas que circulaban sin pretensiones trascendentes y sin responder a ninguna jerarquía teológica, moral o estatal. Estas se diseminaron hasta hacerse incontrolables con la expansión del cine en las primeras décadas del siglo XX. A partir de sus condiciones técnicas de reproducción, ellas hicieron visible lo portentoso y lo insignificante sin respetar las limitaciones estéticas de los medios tradicionales de representación hegemónica (por ejemplo, las pinturas de historia que distinguían entre lo noble e innoble de ser representado) y produjeron una ampliación del marco visible que posibilitó la percepción común de aquello que el dispositivo de gobierno mantenía invisibilizado.

---

<sup>199</sup> Citado en el capítulo 4.

La idea de las “figuras suplementarias del cine” lo abordamos a través de dos líneas de interpretación, las cuales se distinguen a partir de las posibilidades visuales del cine documental y el de ficción. En primer lugar, frente a los intentos de sustracción de la visibilidad de las clases subalternas (principalmente indígenas y campesinos) por parte del discurso positivista y racista del porfiriato en México. Aquí nos concentramos en dos grupos de imágenes documentales, las primeras, anteriores a la Revolución mexicana (a partir de 1896) y, las segundas, a partir del estallido mismo de la Revolución (a partir de 1910). El primer grupo de imágenes, realizadas por el enviado de la empresa Lumière, Gabriel Veyre, fueron tomas realizadas desde el punto de vista de la hegemonía y, su composición, está limitada a la temporalidad y el encuadre que permitían las primeras máquinas cinematográficas utilizadas en el continente. Por ello, éstas secuencias constituyen breves escenas que no exceden los treinta segundos de duración. Estas imágenes, a pesar de su afán por retratar las formas de vida tradicionales (entre el discurso del nacionalismo y el positivismo de la antropología cultural), abrieron inevitablemente un marco de visibilidad a través del cual entraron figuras “insignificantes” que, para el régimen dominante, habían permanecido al margen del ámbito visible. Entonces, estas existencias solo tienen consistencia histórica en las imágenes mismas y se produce, por consiguiente, una disputa imposible de zanjar entre lo ficticio y lo real. Así como en el caso del texto de Foucault sobre *La existencia de los hombres infames*, la existencia de estos seres “insignificantes” se reduce “exactamente a lo que de ellos se dice” (ibíd., 126)<sup>200</sup>, en nuestro caso, tal existencia histórica radica en la posibilidad que abrieron esos breves segundos en los cuales emergieron sus figuras anónimas. Ellas no son nada más que imágenes sin referencia determinada, pues nada sabemos acerca de quiénes fueron, qué hicieron o dónde y cómo murieron. Esto último también es válido para la segunda secuencia de imágenes que revisamos de la Revolución mexicana a partir de 1910. Pero en estas últimas se dio un paso crucial respecto de las imágenes anteriores. En ellas, las figuras que aparecen en los segundos y terceros planos, más allá del protagonismo de los caudillos, realizan sus acciones liberadas de todo mandato. Los *figurantes* anónimos que en la primera secuencia actuaban sometidos al mandato hegemónico del camarógrafo y sus ayudantes aquí, por el contrario, realizan su coreografía autónoma contradiciendo cualquier forma de sustracción y blanqueamiento de la comunidad. Al interior del lenguaje cinematográfico, los *figurantes* son un trasfondo humano sin atributos definidos, sobre el cual se llevan a cabo los conflictos centrales del relato; sin embargo, su existencia

---

<sup>200</sup> Citado en el capítulo 4.

suplementaria, como un decorado humano es, al mismo tiempo, constitutiva para la existencia misma de la historia.

En conclusión, *la idea de las “figuras suplementarias del cine” se refiere a una capacidad inédita del cine para hacer visible aquello que no era posible ver en un marco representacional hegemónico. Tanto en la forma de la ficción como en el documental, los márgenes de lo visible son desplazados, desplazamiento que hace emerger lo minúsculo y lo portentoso al interior de una propagación de imágenes que circularon sin jerarquías por los márgenes de la nuevas ciudades latinoamericanas.*

3) *Espacialidad de anonimato del cine.* La propagación de la espacialidad del cine vino aparejada con la expansión misma de la ciudad moderna y con la transformación de sus habitantes en América Latina, ya que estos fenómenos desdibujaron los márgenes de la ciudad y generaron zonas opacas donde el sueño luminoso del poder, que imaginaba la ciudad como el centro de la civilización y el progreso, no llegó con facilidad. La espacialidad del cine que se diseminó por estas zonas generó territorios difusos y promiscuos en diversos sentidos, es decir, no solo morales, sino también raciales, de mezcla de clases, géneros e incluso de idiomas. Allí se encontraban existencias de índole diversas en busca de una misma experiencia estética vinculada a la transgresión de los valores tradicionales.

No es posible determinar con claridad la especificidad de esta espacialidad, pues constituía, por un lado, una experiencia estética radicalmente nueva y singular frente a las imágenes en movimiento y, por otro lado, su *atmósfera* emergía en lugares comunes (barracas, cafés, prostíbulos, carpas, etcétera) donde las actividades cotidianas de la vida seguían su rumbo. En este contexto, no existían espacios específicos y autónomos para la experiencia del cine como, por ejemplo, el museo para las artes visuales tradicionales y el teatro en el caso de las artes dramáticas. Su *espacialidad* no se definía ni por la dimensión física de su arquitectura ni por su función simbólica específica o por su condición material diseñada para el cine, sino por la producción de un determinado *tejido sensible* o una *atmósfera* nocturna que se generaba a partir de un modo de cohabitar, es decir, mediante un tipo de encuentro y un entrelazamiento de diversos elementos vinculados a la experiencia del cine. De esta manera, el cine, desde sus primeros momentos, fue una experiencia de inmersión que abarcaba las relaciones de la técnica y los cuerpos con sus sentidos en plenitud. *La espacialidad del anonimato del cine constituyó, antes que nada, una atmósfera y un tejido de relaciones y experiencias que dejaban en suspenso las normas y valores sociales tradicionales así como las identidades asignadas por las jerarquías comunitarias.*

En este sentido, estas zonas de sombra fueron también un *afuera*, es decir, una espacialidad que alojaba un tipo de experiencia que escapaba a las representaciones y determinaciones que regían la vida de las clases subalternas, capturadas en la sucesión incesante de trabajo y descanso y en lugares claramente asignados para su forma de existencia “propia”. La “*espacialidad del anonimato del cine*” se refiere, por lo tanto, a la configuración de una atmósfera y de un tejido sensible donde se dio el encuentro entre diversos elementos vinculados a la experiencia del cine: las figuras excedentarias de las imágenes, los cuerpos de los espectadores anónimos, las oscuridad, la ingesta de alcohol y narcóticos, la relación de las miradas, los deseos y las imágenes. En su oscuridad se hacía posible la transgresión moral y el desfondamiento de las identidades. Estos territorios nocturnos se propagaron como “hongos”<sup>201</sup> por las ciudades y, en sintonía con la anarquía del cine, fueron difíciles de controlar por el aparato de gobierno.

Podemos concluir entonces, a partir del análisis de estas tres características o condiciones irreductibles de la política del anonimato del cine, que esta no es determinable a partir de una simple categoría social o antropológica ni subsumible en la pura ilusión con la que se suele asociar al espectáculo cinematográfico. Esta política depende, más bien, del *encuentro* en los espacios de sombra del cine del múltiple anónimo propio de las figuras excedentarias de sus imágenes y el devenir anónimo de un mundo subalterno en las ciudades en transformación y expansión en América Latina. Esta política no-representacional, antiidentitaria y antijerárquica inherente a la emergencia de la técnica cinematográfica, su fuerza de diseminación y su encuentro con el devenir anónimo propio de los nuevos espectadores, ha resultado impensada por las teorías del la *politización* del cine. Por este motivo, nuestra tarea en el capítulo que siguió y que cierra esta tesis consistió en un delineamiento final de la “política del anonimato” a partir de su contraste explícito con algunas teorías y obras filmicas representativas del discurso del cine militante de los años sesenta y setenta del siglo pasado.

En el capítulo cinco presentamos el contraste específico entre aquello que llamamos “politización del cine” y la “política del anonimato”. En el capítulo dos, entregamos algunos de los antecedentes que le dan una especificidad a la “politización del cine” en América Latina. Este discurso, como vimos en aquella sección, se sustentaba en una matriz identitaria, desarrollada desde fines del siglo XIX por el pensamiento político latinoamericanista y que fue retomada por las vanguardias estéticas y políticas de los años sesenta y setenta del siglo XX. La revitalización del discurso identitario limitó la idea de “política del cine” al presupuesto del

---

<sup>201</sup> Término utilizado por los cronistas de la época.

rescate y representación de la identidad nacional o continental. Sin embargo, hasta este capítulo final, no habíamos abordado en términos teóricos la especificidad de esta idea de *politización* del arte y del cine (tarea que llevamos a cabo en la parte final de la tesis).

Entonces, en el capítulo cinco y final entregamos la definición pendiente de aquello que llamamos “politización del cine” y, a partir de esta clarificación, realizamos dos operaciones conceptuales necesarias para finalizar nuestra tesis. En primer lugar, contrastamos con mayor precisión la “política del anonimato” del cine con la teoría de la “politización” y, en segundo lugar, siguiendo la obra de algunos cineastas y teóricos latinoamericanos, identificamos algunos rasgos específicos de la sobrevivencia de la política del anonimato en el contexto de los años sesenta y setenta.

La idea de la politización del cine se erigió sobre una serie de distinciones. La primera es aquella jerarquía entre los sujetos que discriminaba su relevancia social y política de acuerdo con la presuposición de sus capacidades o incapacidades. En el contexto específico de los años sesenta y setenta en América Latina, esta diferencia se refería a la distancia entre aquellos que poseían la capacidad de ver y reflexionar sobre los peligros ideológicos de las obras (a saber, la vanguardia revolucionaria) y, por otro, una gran mayoría que estaba simplemente expuesta a los peligros del “arte mercenario” (o estetizado), incapaz de reflexionar y resistir sus efectos perniciosos; este era el así llamado “pueblo”. Por este motivo, Fidel Castro en sus “Palabras a los intelectuales” afirmaba la necesidad de que los intelectuales y la vanguardia política debía pensar *para* y *por* el pueblo, y quienes no lo hicieran así no podían ser considerados revolucionarios verdaderos. En segundo lugar, la idea de “politización” del arte y del cine implicó una contraposición entre los ámbitos *político* y *estético* de la producción artística. Solo aquellas obras que antepusieran los criterios políticos adecuados contra la amenaza deformante e ideológica de la estética podían ser consideradas verdaderas obras revolucionarias. La diferencia radical entre un arte “verdaderamente revolucionario” y, lo que en aquella época fue denominado “arte mercenario” se jugaba en la implantación de los criterios de politización adecuados sobre el arte.

Para ser más específicos, aquí analizamos la idea de “politización” siguiendo tanto la propuesta de algunos autores de América Latina como también los antecedentes de esta idea en la llamada benjaminiana en los años treinta a “politizar el arte”, en contra de la “estetización de la política”. Si bien los cineastas latinoamericanos no hicieron alusión directa a las teorías del autor judío-alemán, estos sí se refirieron a elementos y autores claves para su teoría de la politización. Es decir, la idea de “politización” elaborada tanto por Benjamin (en los años treinta) y retomada posteriormente por los cineastas latinoamericanos (en la segunda mitad del

siglo XX), estribó de una serie de programas y teorías que provenían de referencias fundamentales para ambos casos, las cuales iban desde el pensamiento del materialismo histórico hasta las vanguardia estéticas alemanas y soviéticas (fundamentalmente autores como Brecht, Eisenstein y Vertov). Este concepto (“politización”) adquirió especificidad en el campo latinoamericano a partir de la herencia identitaria de la tradición latinoamericanista (como vimos en el capítulo dos) y en su postura anticolonial en el marco global de la Guerra Fría (como vimos en el capítulo cinco). De este modo, a partir de los años sesenta en América Latina, se produjo un rechazo generalizado de toda la producción cinematográfica anterior al discurso militante que no antepusiera los criterios preestablecidos por los programas de politización, lo que conllevó el rechazo de todo el cine temprano realizado en América Latina señalado como una “comercial y melodramáticas prehistoria” (King 1994, 15) del cine. Todos los debates y teorías de aquel periodo giraron en torno a una pregunta central: ¿cuál es la forma correcta y el programa adecuado que debe seguir un cine verdaderamente politizado?.

Como ya anunciamos, al interior de este programa la dimensión política aparecía contrapuesta a la estética, y esta última, se presentaba como la amenaza de un tipo de placer autoalienado y la falsificación de la realidad. Por lo tanto, la *estetización* debía ser puesta bajo control siguiendo una serie criterios y programas específicos que, a partir del control estricto de los modos de producción de las obras, a su vez, condujera a los espectadores a una toma de consciencia y una “toma de partido” frente al desarrollo histórico que, en el caso de América Latina en los sesenta, se relacionaba con la disputa global de la Guerra Fría. Es decir, lo que llamamos politización del cine latinoamericano debe ser comprendido al interior de este horizonte antagónico global de “guerra *diegética* de narraciones o filosofías de la historia” (Thayer 2017b, 8)<sup>202</sup>.

Entonces, por un lado, como señalamos siguiendo a Peter Fenves, la “estetización de la política” no se resumía en el simple traspaso de los criterios legales y morales de la política al dominio de la estética, sino que la *estetización* se refería a la transformación de un objeto, en este caso la política o la “realidad”, en algo que es “captado y evaluado desde dos perspectivas incompatibles pero complementarias: la de la expresión egoísta y la del placer autoalienado” (Fenves 2010, 86)<sup>203</sup>. La guerra era la expresión culmine de la *estetización* pensada por Benjamin en los años treinta, a partir de la cual el fascismo lograba movilizar todas las fuerzas de producción conservando las relaciones de propiedad, mientras que la humanidad en su conjunto observaba su propia aniquilación como un “goce estético de primer orden” (Benjamin

---

<sup>202</sup> Citado en el capítulo 5.

<sup>203</sup> Citado en el capítulo 5.

2015, 67)<sup>204</sup>. En definitiva, es la guerra la que a través de la satisfacción artística sobre la percepción transformada por la técnica, ofrece al fascismo la posibilidad de movilizar todas las potencias de las masas proletarizadas y a la vez mantener las relaciones de propiedad heredadas.

En el caso de las vanguardias de América Latina, como lo fue también para el Benjamin tardío, el cine fue comprendido como un arma revolucionaria que permitía interrumpir este proceso de autoalienación estética. A este respecto, analizamos en detalle uno de los programas más sofisticados de la politización del cine en América Latina, materializado en el filme *Memorias del subdesarrollo* y en el libro teórico que acompañó la producción de esta película, *La dialéctica del espectador* donde autor cubano Tomás Gutiérrez Alea presentaba su filosofía política del cine. Desde su propuesta estética y teórica, presentamos cómo en el cine politizado se juega una compleja filosofía del sujeto, no solo en su sentido más vulgar (que se sostiene en la representación del “sujeto” histórico de la revolución), sino más bien, en un proceso complejo de producción y montaje que tenía por finalidad guiar a los espectadores hacia una determinada forma de subjetividad “política” partidista. Al respecto, si bien este programa de Gutiérrez Alea presenta una elaboración formal y teórica muy sofisticada para la retórica militante de la época, la finalidad que lo comanda sigue siendo una noción de *hegemonía* convencional. En palabras de propio Gutiérrez Alea, la obra busca “el máximo de eficacia y funcionalidad” (Gutiérrez Alea 1982, 33)<sup>205</sup> de modo tal que señale al espectador la vía que debe recorrer. Dicho de otro modo, “[e]s necesario que la obra misma sea portadora de aquellas premisas que pueden llevar al espectador hacia una determinación de la realidad, es decir, que lo lance por el camino de la verdad hacia lo que puede llamarse una toma de conciencia dialéctica sobre la realidad. Puede operar entonces como una verdadera ‘guía para la acción’” (ibíd.)<sup>206</sup>. La obra de Gutiérrez Alea, al igual que el proyecto brechtiano, buscaba producir un comando *hegemónico* sobre los espectadores, que deben ser guiados hacia una “toma de partido” (Gutiérrez Alea 1982)<sup>207</sup>.

La idea de “politización del cine” en América Latina, se resume, entonces, *en una serie de programas normativos que, por un lado, presuponían la desigualdad intelectual entre la vanguardia y los espectadores y, por el otro, anteponian los criterios “políticos” (partidistas) contra la dimensión estética del cine. De esta manera, en primer lugar, proponían los criterios para juzgar un arte “verdaderamente revolucionario” y, en segundo lugar, demandaban la funcionalidad y eficacia que el cine debía lograr en su calidad de arma revolucionaria.*

---

<sup>204</sup> Citado en el capítulo 5.

<sup>205</sup> Citado en el capítulo 5.

<sup>206</sup> Citado en el capítulo 5.

<sup>207</sup> Citado en Bosteels, “Cine y subjetividad...”, 88. Véase el capítulo 5.

Frente a esto, contrastamos la *política del anonimato* (definida en su carácter específico en el capítulo cuatro) y buscamos la sobrevivencia de alguno de sus rasgos (an-arquía del cine; figuras suplementarias del cine; espacialidad del anonimato) al interior de este nuevo contexto politizado. En primer lugar, *afirmamos que, a la luz de la definición que logramos de la “politización del cine”, la “política del anonimato” no responde a ninguno de sus criterios normativos ni a la consecución de sus finalidades y eficacias preestablecida por algún programa militante.* En la política del anonimato del cine no existe ninguna posibilidad de distinguir entre capaces e incapaces, por el contrario, como habíamos demostrado en capítulos anteriores, la diseminación reproductiva y sin control de las imágenes y su exceso de sentido inherente, quiebran los mecanismos clásicos de control que distinguían a aquellos capaces de comprender y apropiarse de su sentido de aquellos que eran juzgado como incapaces. No obstante, en segundo lugar –aunque esta cuestión es más relevante que la anterior para la discusión de este capítulo final–, es que *en la política del anonimato no existe la posibilidad de oponer las dimensiones política y estética, sino que, por el contrario, la “política del anonimato” depende de una relación intrínseca estrecha entre ellas.*

Prueba de esta última afirmación es el caso del filme *PM*, un breve cortometraje realizado por Orlando Jiménez Leal y Sabá Cabrera Infante que analizamos en este capítulo final. La censura de esta película por parte de la institucionalidad cinematográfica estatal desató una grave crisis entre el nuevo gobierno revolucionario en Cuba y los artistas e intelectuales, que culminó con el famoso discurso de Fidel Castro titulado “Palabras a los intelectuales”, en el cual el comandante entregó los criterios estrictos que debían seguir los artistas militantes su arte politizado. A partir de esto, nos preguntamos ¿qué hay en la película que resultó tan peligroso para el nuevo sistema de gobierno? Lo que hay en este breve filme –dijimos–, *es que contrario al mandato militante que pone en bandos contrarios a la política y a la estética, la potencia política de este filme se encuentra profundamente anudada a su dimensión estética. Las figuras anónimas y excedentarias de esta obra que bailan, beben, ríen y fuman embriagados en la noche de La Habana muestran una emancipación doble. Es decir, su tiempo de goce estético se encuentra liberado tanto del tiempo de trabajo impuesto por la explotación capitalista, pero también de las exigencia militantes, morales y laborales establecidas por los propios emancipadores después de la revolución en pos de la construcción del Estado socialista.*

Entonces, la política del anonimato del cine es una política sin politización, es decir, su “politicidad” no estriba en ningún programa militante que deba ser producido o alcanzado como finalidad del arte, sino que depende de la potencia política inherente a su propia dimensión

estética. Uno de los autores claves que comprendió la política del cine de este modo en el marco de los años sesenta y setenta, es decir, que desarrolló una política del cine a partir de la potencia diseminadora, deformante y excesiva de las propias imágenes, fue el cineasta chileno Raúl Ruiz. Su poética-política del cine, que elaboró desde muy temprano en abierta oposición a los programas militantes de su tiempo, consistía en liberar la *multiplicidad* de las imágenes en lugar de someterla a la pulsión jurídica y normativa de la politización. Como ha señalado Willy Thayer, en el caso del cine de Ruiz, *multiplicidad* de la imagen cinematográfica quiere decir “que no alcanza a unidad, ni a género ni especie, ni a representación ni identidad, y cuya variación deviene conjuntamente otra cualidad, y otra, cambiando continuamente su intensidad” (Thayer 2017b 33)<sup>208</sup>. Estas imágenes son las que se liberan de los programas y las leyes que las organizan y, por lo tanto, es una comprensión de las imágenes sin pretensión hegemónica. La política del cine de Ruiz comparte con la “política del anonimato” este reconocimiento de la an-arquía del cine, que es justamente una forma de comprender la *política* sin *politización* del cine.

Los ejercicios cinematográficos de Ruiz buscan desandar un sistema narrativo que se ha universalizado como ley del cine desde la segunda mitad del siglo XX. Esta ley es conocida como “teoría del conflicto central”. Aquí la multiplicidad de la imagen es redirigida y sometida a una narración antagónica que, reivindicando a Aristóteles, establece una serie de normativas diegéticas. En palabras de Ruiz: “[M]e temo que la teoría del conflicto central no sea más que lo que la epistemología llama un ‘concepto depredador’: un sistema de ideas que devora toda idea susceptible de restringir su propia actividad” (Ruiz 2014, 22)<sup>209</sup>. Ruiz comprende tanto a cierto cine de Hollywood como al cine militante de su tiempo al interior de este paradigma, en la medida en que ambos operan sobre la presuposición de una “toma de partido” del espectador frente a una obra que desarrolla la confrontación de bandos antagónicos. Ruiz rechaza la “funcionalidad” o “eficacia” del cine de esa manera (tan importante, por ejemplo, para Gutiérrez Alea). En palabras de Ruiz: “Del principio de hostilidad constante en la historia cinematográfica deriva una dificultad suplementaria: el hecho de que nos obliga a tomar partido” (ibíd., 22-23)<sup>210</sup>. Esta articulación de las imágenes sobre la base de un conflicto central genera, en palabras de Ruiz, un “vacío ontológico” (ibíd., 23)<sup>211</sup> a partir del cual los objetos, acontecimientos y sujetos “secundarios” son ignorados.

---

<sup>208</sup> Citado en el capítulo 5.

<sup>209</sup> Citado en el capítulo 5.

<sup>210</sup> Citado en el capítulo 5.

<sup>211</sup> Citado en el capítulo 5.

Uno de los conceptos más relevantes a este respecto, que Ruiz desarrollo tempranamente para comprender la política de su cine, fue la idea de *estilema*. Como señala Thayer, el cine de Ruiz debe ser comprendido como un “arte compilador” (Thayer 2017b, 41)<sup>212</sup> de las artes, pero esto no se refiere al cine en un sentido monumental como “séptimo arte” que consuma una síntesis de todas las *bellas artes*, sino que compila las artes inaparentes del diario vivir y del trajín cotidiano que constituyen artes, es decir, técnicas en si mismos (subir escaleras, de sentarse, de mirar por la ventana, perder el tiempo, llenar un vaso de vino, embriagarse, hablar, etcétera) (véase, Thayer, 2017b, 41). Ruiz llama a estas técnicas minoritarias de resistencia, que el cine tiene la capacidad de formalizar visualmente, *estilemas*. A partir de la compilación y formalización de estos gestos, Ruiz compone un lenguaje no verbal: “Estas técnicas decantadas, comentándose a sí mismas, conforman un conjunto, más que de sintagmas, de estilemas: artes a medio camino; artes de tomarse un trago, de decir salud, de autoanulación, por último” (Ruiz, Schopf, Lihn 1970, 274)<sup>213</sup>. El *estilema* se termina de constituir como lenguaje no verbal en el cine.

A partir de este concepto, que implica una formalización de los gestos de la existencia de la vida inaparente y cotidiana, también encontramos una relación con la política del anonimato. La predominancia de los gestos anónimos que en los filmes de Sánchez o Linder a comienzos del siglo XX escandalizaban a los críticos de la época en Chile, quienes seguían reclamando al cine una función discursiva, nacionalista e identitaria. Esta predominancia de los gestos del múltiple anónimo, gestos que se volvieron omnipresentes a partir del cine mudo, fue un problema para el fonocentrismo que dominaba tanto la escena pública del poder como también la tradición de la “noble” y “severa” palabra humana de las artes dramáticas clásicas. Ruiz en el contexto de la Guerra Fría, utilizó esta misma potencia de la ficción cinematográfica que ya encontramos en el cine mudo, para erosionar desde dentro las leyes y axiomas narrativos y los valores culturales dominantes en los debates sobre el cine militante.

Finalmente, propusimos que en el cine de Ruiz emerge una dimensión de la “política del anonimato” que no era posible en el cine temprano, debido a las limitaciones técnicas que imponía el cine silente. Nos referimos al problema del lenguaje en el cine sonoro. Para Ruiz, esta transformación sonora es fundamental, pues ella le permitió llevar al límite la lógica del lenguaje racional y resistir la racionalidad comunicativa asignada a la politización del cine. Los diálogos de Ruiz, apelando a la forma de la comedia, profundizan en el murmullo del habla anónima y popular siempre asediada por el absurdo. El cine de Ruiz explora “un humor que

---

<sup>212</sup> Citado en el capítulo 5.

<sup>213</sup> Citado en el capítulo 5.

habita justo allí donde la lógica del sentido queda en evidencia como una simple atribución debida a la costumbre” (Villalobos-Ruminott 2013, 263)<sup>214</sup>.

Desde esta perspectiva, profundizamos en el problema de la comedia y el anonimato en el cine de Ruiz, a partir de la teoría benjaminiana temprana, anterior a la teoría de la politización, en el texto titulado “Destino y carácter”. En este caso, Benjamin ve en el carácter del héroe cómico la visión de una libertad “en todas y cada una de sus formas”, pues “el carácter del personaje cómico no es el espantajo de los deterministas, sino la luminaria a cuya luz se ve precisamente la libertad de sus actos” (Benjamin 2010, 182)<sup>215</sup>. A lo que agrega más adelante: “Por lo tanto, el rasgo del carácter no es el nudo de la red. Es el sol del individuo en el cielo incoloro (anónimo) del hombre, que arroja la sombra propia de la acción cómica, haciéndola visible de este modo” ” (ibíd.)<sup>216</sup>. Adriana Bontea, analizando la teoría benjaminiana de la comedia, realiza el siguiente comentario que, desde nuestra perspectiva, es útil también para comprender el trabajo ruiziano sobre el lenguaje y la comedia: “The language of comedy points precisely to the limits of faith in human language and its reliability. In the comic dialogue, language can always be turned around and twisted by language. (...) But through comic dialogue these arguments keep bouncing back, forcing reason to spin around itself until it surrenders in laughter” (Bontea 2006, 105)<sup>217</sup>.

En la propuesta de Ruiz, entonces, es posible identificar un énfasis en el carácter cómico y destructivo en el lenguaje popular como crisis del lenguaje lógico (en el caso del cine latinoamericano fundamentalmente la lógica dialéctica tan perseguida por los cineastas militantes). Su cine busca llevar al límite el modo en que la racionalidad aparece desintegrándose en los diálogos absurdos y en los pequeños gestos que sus imágenes deformantes buscan maximizar. De esta manera, ya no es posible reducir la política del cine a la concientización, a la pedagogía o a cualquier tipo de filosofía del sujeto que busque conducir hegemónicamente al espectador, pues su potencia es irreductible y radica en la exposición del límite de la racionalidad instrumental y comunicativa que se le ha atribuido a la finalidad del propio cine.

En la exploración del cine de Ruiz de los años sesenta y setenta, al ser este un cine *político sin politización* y al poner de relieve la *multiplicidad* y el *exceso* de sentido inherente a las imágenes, identificamos la sobrevivencia de algunos de los rasgos centrales emergidos

---

<sup>214</sup> Citado en el capítulo 5.

<sup>215</sup> Citado en el capítulo 5.

<sup>216</sup> Citado en el capítulo 5.

<sup>217</sup> Citado en el capítulo 5.

desde el cine temprano, a partir de los cuales propusimos la idea de “política del anonimato”. Aún más, descubrimos nuevos elementos en su trabajo sobre el *estilema* y su poder disolvente y el juego con el absurdo del murmullo anónimo del lenguaje popular, desde donde podemos seguir pensando una política del anonimato en cada nueva posibilidad que abren la transformación técnica del cine a lo largo del siglo XX.

A partir de mediados de los años setenta emergió un nuevo tipo de violencia que transformó todos los códigos de la racionalidad gubernamental en América Latina y exigió desplazamientos radicales en la comprensión de la política del arte y el cine. La violencia inédita de las dictaduras de derecha y la consecutiva instalación del neoliberalismo como nueva matriz de una democracia forzada a existir sin *demos* abren otra dimensión del anonimato. La borratura de cuerpos, la desaparición forzada de personas y la destrucción de archivos exigen una nueva reflexión en la que la “política del anonimato” debe ser reevaluada.