



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).

## Samenvatting

Dit onderzoek verkent de relatie tussen film en politieke filosofie in Latijns-Amerika en beoogt daarmee het beperkte begrip van de politiek van film - dat het vakgebied van de filmstudies sinds de 2<sup>e</sup> helft van de 20e eeuw domineert - in twijfel te trekken om vervolgens een alternatief perspectief te presenteren, dat wordt aangeduid als 'de politiek van anonimiteit'. Met de introductie van dit nieuwe concept richten we ons op het "veelomvattende en amorfe onderwerp" (King 2000, 1) van de Latijns-Amerikaanse film om, precies daar waar haar bestaan door conventionele studies over film en politieke theorieën van militante filmmakers in Latijns-Amerika wordt ontkend, het bestaan van een radicale filmpolitiek aan te tonen.<sup>218</sup>

Het verband tussen film en politiek denken verwijst enerzijds naar de wijze waarop een reeks concepten afkomstig uit het veld van het politieke denken heeft gefunctioneerd als kader ten behoeve van de interpretatie van filmproductie en anderzijds naar de concepten die centraal staan in de theorievorming en het werk van militante filmmakers zelf. In die zin werd in de jaren zestig en zeventig een reeks complexe theorieën en programma's op het gebied van cinema geproduceerd om 'politieke' doelen voor de cinematografische werken vast te stellen.<sup>219</sup> Dit reflectieve proces, waarmee de militante film discoursen, toepassingen en normatieve theorieën over de politiek van film tot stand bracht, noemen we de *politisering* van film.<sup>220</sup> We lichten toe hoe *politisering* de notie van filmpolitiek heeft gereduceerd tot een reeks overheersende en partijdige geboden. Deze beperking maakte het onmogelijk een politiek van film te overdenken, die overeenkomt met de complexe technologische toestand die dit medium reeds sinds haar oorsprong in de Latijns-Amerikaanse regio kenmerkt. Dat wil zeggen, het proces van *politisering*, dat plaatsvond in de tweede helft van de 20e eeuw, verzaakte te reflecteren op een potentieel, wiens verduidelijking en definitie een centrale taak van het onderzoek in dit proefschrift vormt. Daarom is dit politieke potentieel van film - dat inherent is aan zijn materiële, technologische en conceptuele voorwaarden, en voorafgaand aan elke militante opdracht van een specifiek politiek onderwerp - hetgeen we beogen te schetsen aan de hand van de introductie van het concept 'politiek van anonimiteit' in Latijns-Amerikaanse film.

Ten eerste zullen we aantonen hoe de notie van de politiek van film na de *politisering* werd beperkt door een reeks essentialistische en metafysische theoretische veronderstellingen;<sup>221</sup> wanneer we deze conceptuele grenzen vervolgens kritisch verkennen,

---

<sup>218</sup> Het concept 'militante filmmakers' verwijst naar een groep Latijns-Amerikaanse auteurs die canoniek werden in filmstudies, en wiens programma's bepaalden wat vanuit hegemoniaal perspectief wordt beschouwd als de politiek van film. Het meest cruciale moment van hun productie vond plaats tussen de jaren 1960 en 1970 en viel samen met een algemeen proces van sociale onrust in de Latijns-Amerikaanse regio, dat in de mondiale context van de Koude Oorlog een bevrijdend, revolutionair en anti-imperialistisch karakter had.

<sup>219</sup> Zoals de filmhistoricus John King opmerkte: "Die van hen zou een lucide, kritisch-realistische, populaire, anti-imperialistische revolutionaire cinema zijn, die zou breken met nekoloniale attitudes en monopolistische praktijken" (2000, 66)

<sup>220</sup> Een belangrijk deel van de conceptuele inspanning van dit proefschrift omvat het aantonen van de *heterogeniteit* tussen de concepten *politisering* en *politiek*, die binnen het conventionele denken over Latijns-Amerikaanse film veelvuldig met elkaar worden verward.

<sup>221</sup> We zinspelen hier op beperkingen die enerzijds gebaseerd zijn op de traditionele notie van beeld, hetgeen het interpreteert in de context van de functies van *representatie* en *communicatie* en anderzijds op de notie van het

stellen we een nieuwe notie van de politiek van film voor, te weten een *politiek van anonimiteit*. Dit nieuwe concept van *anonimiteit* stelt ons in staat om ten minste twee relevante onderzoekfacetten te realiseren: 1) Het bekritisieren van de traditionele theoretische en filosofische enclaves die een beperkt begrip van het concept politiek van film in de 20e eeuw hebben voortgebracht, en 2) het vergroten van de reikwijdte van onze analyse richting de cinematografische productie in de regio waarvan de esthetische en politieke relevantie systematisch is ontkend.

De relevantie van dit proefschrift ligt dan ook in *de uitwerking van een filosofische theorie over het fenomeen van de politiek van film in Latijns-Amerika, waarmee wordt beoogd inzicht te krijgen in een potentieel van het medium, dat eerder onopgemerkt is gebleven door de historische en theoretische matrices van conventionele studies en de politieke theorieën van militante cinema*. Dit is relevant omdat de institutionalisering van de politisering in het vakgebied van filmstudies vooral plaatsvond binnen de discipline historiografie.<sup>222</sup> Wat deze discipline deelt met de politieke theorieën van militante cinema is een reeks traditionele conceptuele enclaves die het *beeld* terugbrachten tot de metafysica van *representatie* en *communicatie*. Politiek werd op haar beurt in verband gebracht met de ideeën van *hegemonie* en *regering*. Deze noties zijn slechts in geringe mate bekritiseerd, hetgeen heeft geleid tot een beperkt begrip van de politiek van film.

De relevantie van dit proefschrift is dus tweeledig: het is enerzijds destructief van aard en kent anderzijds een constructief karakter. Het 'destructieve karakter' definieert - in het eerste deel van dit proefschrift - in grote lijnen ons streven naar het uit de weg ruimen van de theoretische en filosofische kaders die bepalend waren voor de centrale verhandelingen over de politiek van film in Latijns-Amerika. Deze discoursen en theorieën werden voornamelijk in de tweede helft van de 20e eeuw geconstrueerd door de auteurs van de militante voorhoede en werden geïnstitutionaliseerd in de theoretische en historiografische studies die het begrip van de filmpolitiek beperkten tot het discours van *politisering*. Echter, zoals Benjamin theoretiseerde in een kort en cryptisch essay uit 1931, beoogt het 'destructieve karakter' 'ruimte te maken', uit de weg te ruimen' en 'mogelijke paden te zien' (zie: Benjamin 1986, 301-303). Daarom leidt de verwezenlijking van deze eerste poging ons naar een kruispunt waarop we moeten beslissen welk pad moet worden ingeslagen om een nieuw begrip van de politiek van film te ontwikkelen. Dit definieert het verkennende karakter van het tweede en derde deel van het proefschrift, waarvan de relevantie ligt in de constructie van een concept van politiek van film (*politiek van anonimiteit*) dat het mogelijk maakt om kennis te nemen van een nog onbekend potentieel in cinematografische beelden sinds hun vroegste stadia in de regio. Zoals reeds vermeld, hangt de constructie van dit concept af van een verkennend en constructief werk

---

concept van politiek zelf, dat werd teruggebracht tot een kwestie van *hegemonie* en *regering*. We gaan hier gedurende ons betoog nader op in.

<sup>222</sup> Dit onderzoek beoogt niet de substantiële bijdragen van historiografie aan Latijns-Amerikaanse filmstudies te ontkennen. Het is echter van cruciaal belang voor het onderzoek om de theoretische strategieën aan te tonen waarmee de geschiedeniswetenschap zichzelf legitimeerde als de meest geschikte discipline om de kwesties op het gebied van film te behandelen. Haar conceptuele strategie bestond grotendeels uit het zich distantiëren van andere vakgebieden en, meest opmerkelijk, een simplificatie van filosofie, een vakgebied dat ervan werd beschuldigd speculatief en puur theoretisch te zijn.

dat niet is gericht op het opnieuw vaststellen van een algemene theorie van Latijns-Amerikaanse film, maar eerder op het waarnemen en bedenken van de vage contouren van een politiek van "lage intensiteit", waarvan de effecten al heel vroeg diepgaand waren, maar waarvan het potentieel vervolgens onopgemerkt bleef en uitgewist werd.

## **Deel 1: De studie van film**

### **Hoofdstuk 1: Film, historische kennis en politiek.**

In het eerste hoofdstuk, getiteld "Film, historische kennis en politiek", toonden we aan dat de dominante filosofische en historiografische modellen van studies over Latijns-Amerikaanse film in de 20e eeuw leunden op een reeks metafysische en essentialistische veronderstellingen met betrekking tot cinematografisch beeld en de politiek daarvan. Dit beperkte begrip minimaliseerde de historische relevantie van een omvangrijke groep werken uit de vroege cinema en censureerde andere films uit de periode van politisering van de jaren 1960 en 1970. Aan de hand van dit eerste kritische werk en door de ontwikkeling van een nieuw theoretisch-filosofisch kader stelden we met betrekking tot dit geringgeachte cinematografische materiaal een alternatief reflectiemodel voor, dat ons in staat stelt de mogelijkheid van een filmpolitiek aan te tonen die tot dan toe nog geen vorm had gekregen in de regio. In plaats van het verwerpen van de voorwaarden van onder andere *discontinuïteit*, *fragmentatie*, *verspreiding*, *vervorming* en *verminking*, die inherent zijn aan dit onpraktische cinematografische materiaal, kozen we ervoor om deze voorwaarden in te zetten als basis waarop de contouren van deze politiek konden worden overdacht, ver weg van wat we de "politisering van de cinema" zullen noemen, een proces dat het duidelijkst naar voor kwam in de militante films van de jaren 1960 en 1970. Deze nieuwe filmpolitiek, die zich onderscheidt van politisering, is wat we de *politiek van anonimiteit* noemen.

Daarom ging de aandacht in dit hoofdstuk voornamelijk uit naar de deconstructie van deze gelegitimeerde discoursen en het kritisch bevragen van de grenzen van de discipline filmstudies. Dit laatste geschiedde steeds op grond van een degradatie van beeld. Op die manier creëerden we de mogelijkheid om een reeks materiële, technologische en conceptuele voorwaarden van beelden te heroverwegen, die verder gaan dan de representatieve bepalingen die door de dominante studies over film uit de 20e eeuw waren aangenomen. De beslissing om onze analyse te centreren rond de technologische en materiële voorwaarden van reproductieve beelden vereiste een volledige herformulering van het theoretische kader dat nodig is om dit complexe materiaal te kunnen behandelen. Binnen dit nieuwe kader is de discontinuïteit van beelden, hun verspreidende kracht, geen probleem dat zou leiden tot hun afwijzing; in plaats daarvan worden ze opgevat als een nieuw historisch en theoretisch-politiek interpretatiemodel van film. In navolging van Benjamin stellen we dat beelden zich in de kern van het historische proces bevinden. Dit doen we niet door het optekenen van gebeurtenissen en hun onderlinge verbondenheid, maar eerder door de discontinuïteiten en weglatingen ervan zichtbaar te maken. De verschuiving die in dit proefschrift uiteen werd gezet, beoogt te begrijpen wat Willi Bolle - die ook Benjamin leest - 'grensgevallen' of 'marginale verschijnselen' noemde, die in het algemeen werden veracht door de geschiedenis', hetgeen een 'progressie in de richting van een kennisgebied' genereert dat, tot dat moment, 'nog niet beschikbaar was.'" (Bolle, "Historia", 532) Vanaf dit punt begint onze heroverweging van de contouren van de onopgemerkte politiek

van film, die we in dit proefschrift omschrijven als de *politiek van de anonimiteit van film in Latijns Amerika*.

## **Hoofdstuk 2: Film en identiteit in Latijns-Amerika**

Het voorgaande brengt ons naar het tweede hoofdstuk, waarin wordt ingegaan op het door militante filmmakers zelf ingezette proces dat, sinds de jaren 1960, heeft geleid tot de hypostase van 'identiteit'. Dit tweede hoofdstuk is gewijd aan een kritische analyse van de politieke theorieën over film die deze filmmakers ontwikkelden in de politiseringsprogramma's van hun werk. Daarom *is het voornaamste doel hier het ontrafelen van de relatie tussen film, politiek en identiteit, die werd ingeluid door een dergelijk politiseringsproces*. We stelden vervolgens dat het discours dat de politisering van film in Latijns-Amerika tussen de jaren 1960 en 1970 valideert, niet volledig kan worden begrepen zonder een gedetailleerde analyse van de identiteitspremissen betreffende de gewoonten en discourses van de militante film.

Deze op identiteit gebaseerde definitie van de militante film hing op haar beurt af van een reeks categorieën die aan het eind van de 19<sup>e</sup> eeuw door het Latijns-Amerikaanse denkbeeld werden geïntroduceerd en vervolgens door militante filmmakers werden overgenomen. Dit idee markeerde ons tweede stellige standpunt met betrekking tot de verschillende wijzen waarop politiek op het gebied van film geïnterpreteerd dient te worden. Dus, in tegenstelling tot de studies die de oorsprong van de "politiek" van film conceptualiseren door hun toevlucht te nemen tot een soort op identiteit gebaseerd avant-gardisme dat afstand neemt van buitenlandse commerciële modellen, hebben we gekozen voor de heldere argumentatie van twee belangrijke punten, te weten: **Ten eerste**, het proces van politisering van film, dat in de jaren 1960 in gang was gezet, dient te worden opgenomen in een langlopend geschil over macht en hegemonie, hetgeen een reeks essentialistische categorisaties van identiteit en oorsprong met zich meebrengt; **ten tweede** de 'dialectische' structuur van de werken die zich radicaal willen distantiëren van commerciële en imperialistische vormen van film, delen hetzelfde lineaire begrip van de geschiedenis als dat type film.

Ter afronding van dit deel van het proefschrift *concluderen we op grond van deze reeks kwesties, dat het conventionele begrip van de 'politisering van film', dat het discours, de theorieën en verhalen van de belangrijkste auteurs in het veld volgt (maar ook in overeenstemming met de theoretische benaderingen van militante filmmakers), beschouwd dient te worden als een geschil over hegemonie en macht, oftewel als een strijd geleid door een verlangen naar representatie, pedagogie en regeren over de sociale en culturele diversiteit van de regio*. Met andere woorden, in het amalgaam van film en identiteit vonden militante filmmakers de mogelijkheid om de film te beschouwen als een hegemoniaal instrument ten behoeve van een op identiteit gebaseerde representatie en de beschermen van de gemeenschap. Dit is wat we film/macht noemen en in de volgende hoofdstukken onderzoeken we de heterogeniteit ervan ten opzichte van de link film/politiek, waarin het idee van *de politiek van anonimiteit van film*, sinds haar ontstaan aan het eind 19<sup>e</sup> en begin 20<sup>e</sup> eeuw in de regio, verankerd ligt.

## **Deel 2: Film/macht en film/politiek**

### **Hoofdstuk 3: Film/macht**

In hoofdstuk 3 (“Cinema/macht”) hebben we de mechanismen geïdentificeerd waarmee vroege fotografische en cinematografische beelden werden gemonteerd met behulp van de machtstechnologieën die aan het eind van de 19<sup>e</sup> en het begin van de 20<sup>e</sup> eeuw in Latijns-Amerika opkwamen. We observeerden een transformatie in de vormen van staats-nationale soevereiniteit na de onafhankelijkheid van de Spaanse overheersing, een proces waarin beelden een centrale rol speelden. De technologische transformatie van beelden viel samen met de diepe transformatie van de bestuurlijke technologieën van het staatsapparaat.

De nieuwe technologieën op het vlak van beeld – te weten eerst fotografie in 1840 en daarna film in 1896 – kwamen in Latijns-Amerika op in een context van ernstige conflicten die de verschillende vormen van regeringsmacht in de moderniteit definieerden. De voornaamste zorg van de nieuwe nationale staten in de regio lag in het opzetten en veiligstellen van een nieuwe vorm van seculiere autoriteit, zodat een reeks essentiële taken - zoals het beschermen van de staat, het annexeren van territoriale gebieden, het controleren van de bevolking en het garanderen van internationale en intercontinentale handel – uitgevoerd kon worden. Het probleem lag in het vraagstuk hoe deze nieuwe macht te legitimeren, versterken en behouden.

In dit nieuwe kader was de staat nog steeds een uit te voeren project, dat de ontwikkeling van een gemeenschappelijk en nationaal beeld vereiste. Dat wil zeggen: een beeld van zijn territoriale grenzen, van de identiteitsmythen en de representatie van subjecten uit de verschillende sociale klassen. Sinds het begin van de 20<sup>e</sup> eeuw waren zowel fotografie, als film nauw verbonden met de positivistische gedachte die onder invloed van Auguste Comte en het sociaal darwinisme van Herbert Spencer werd verdedigd door de nieuwe heersende elites. De expansie van de staat in inheemse gebieden was een van de centrale vormen waarin film functioneerde als onderdeel van het regeringsapparaat door verschillende opnames van militaire en wetenschappelijke verkenningen van onbekende gebieden in het Braziliaanse Amazonegebied en het Chileense en Argentijnse Patagonië te maken, waardoor territoria en organen, die zich in de marge van het beschavingsproject bevonden, werden opgenomen in het nationale archief.

We concludeerden dat *het verband tussen beelden en macht (voornamelijk film/macht) verwijst naar de wijze waarop het beeld wordt beheerd. Dat wil zeggen, het is de manier waarop beelden in het licht van een nieuwe bestuursrationaliteit worden georganiseerd en gerangschikt, waardoor die nieuwe rationaliteit in staat is om zich het nationale project te verbeelden en haar territoriale grenzen, de symbolen van identiteit en het ideaal van de gemeenschap te zien. Tegelijkertijd worden ze ingezet als instrument om mee te besturen, omdat ze de waarde van het in stand houden van een reeks disciplinaire conceptuele dichotomieën (beschaving/barbaarsheid, normaal/abnormaal, gezondheid/ziekte) aantonen, evenals de representatie van een reeks figuren en identiteiten die nodig zijn voor sociale controle (de krankzinnige, de crimineel, de indiaan, de zwarte, de migrant, de vrouw).*

#### **Hoofdstuk 4: Film/politiek**

Het verschil tussen film/macht en film/politiek ligt in de wijze waarop deze visuele technologie participeert in representatie- en organisatievorm van de gemeenschap of, juist tegengesteld daaraan, in haar "niet-toepasselijke" en "an-archistische" visuele en technologische potentieel, dat de categoriale en esthetische aannames - die de gemeenschap organiseren als een systeem

van hiërarchieën - opnieuw vormgeeft en radicaal in twijfel trekt, hetgeen ruimte creëert om de gemeenschappelijke wereld te beschouwen vanuit een zienswijze die afwijkt van het denkbeeld dat eerder door de hegemoniale orde werd gedefinieerd.

De beweging in de richting van een analyse van de vroege film als bron van een nog onopgemerkte politiek was dan ook een strategische beslissing in ons onderzoek, omdat deze periode over het algemeen wordt geringschat door conventionele studies over film, door het te beschouwen als een soort onvolledige productie zonder enige esthetische of politieke waarde. In tegenstelling tot de algemene strekking van studies over de politisering van de film, die de relevantie van de vroege film hebben ontkend, ligt originaliteit van onze benadering in onze opvatting van de vroege film als een log en amorf oeuvre – om John King<sup>223</sup> te parafraseren – waartoe de criticus of de theoreticus alleen toegang heeft door middel van een assortiment aan kopieën, herinneringen en reconstructies<sup>224</sup>. Hierdoor is het noodzakelijk het te benaderen vanuit een louter theoretisch en filosofisch perspectief, dat ernaar streeft waarde toe te kennen aan deze voorwaarden, die inherent zijn aan zijn stoffelijkheid.

*De politiek van anonimiteit benoemt dit potentieel van film en construeert er een mogelijke en nog onopgemerkte actualisering van. Het pretendeert echter niet de enige of de meest cruciale te zijn. Integendeel, het denken over deze politiek van film impliceert altijd een fragiel kader, dat tot stand komt door de relatie van verschillende bepalingen die verband houden met de link tussen film en anonimiteit.* We hebben 3 niet te herleiden dimensies voorgesteld die, hoewel ze op zichzelf staand geen bestaansrecht hebben, vanuit een analytisch perspectief wel afzonderlijk kunnen worden gepresenteerd om bepaalde unieke kenmerken van elk van hen te identificeren. Het betreft: 1) de 'an-archie' van film, 2) de aanvullende figuren van film, en 3) de ruimtelijkheid van de anonimiteit van film. In navolging van haar heterogeniteit in de context van de relatie tussen film en macht vormen deze drie dimensies samen de specifieke inhoud van wat we *de politiek van de anonimiteit van film in Latijns-Amerika* noemen.

**Paragraaf 4.1.** *De 'an-archie' van film.* Gezien de onstuitbare verspreiding van het medium film - die aan het eind van de negentiende eeuw en gedurende de eerste decennia van de twintigste eeuw door de heersende rigide, sociale en symbolische orde van de gemeenschap als prompt werd ervaren - is het geen toeval dat de elite haar volhardend beschuldigde een "plaag" of "epidemie" te zijn, die anarchie verspreidde onder de meest "kwetsbare" leden van "het maatschappelijke lichaam" (kinderen, vrouwen en het volk). De 'an-archie' van film' verwijst zowel naar de 'epidemische' kracht van cinematografische beelden met betrekking tot hun reproduceerbaarheid, verspreiding en polysemie, als naar de onbedwingbare associaties die die beelden genereren bij een nieuw type anonieme kijker en bijgevolg de geërfde hiërarchische maatschappelijke orde in twijfel trokken.

**Paragraaf 4.2.** *Aanvullende figuren van film.* Dit idee verwijst naar een nog onbekend vermogen van film om zichtbaar te maken wat binnen het hegemoniale kader van de representatie onzichtbaar bleef. In zowel fictie als documentaires werden de marges van het zichtbare verdrongen, hetgeen in de verspreiding van beelden leidde tot de opkomst van het

---

<sup>223</sup> Zie King, *Magical Reels*, V.

<sup>224</sup> Zie *Magical Reels*, 1.

minuscule en het pompeuze, dat vervolgens zonder enige hiërarchie circuleerde in de randgebieden van de nieuwe Latijns-Amerikaanse steden.

**Paragraaf 4.3.** *De ruimtelijkheid van de anonimiteit van film.* Film was vanaf het allereerste moment een meeslepende ervaring, die de relaties van technologie en lichamen met hun zintuigen volledig omvatte. De ruimtelijkheid van de anonimiteit van de film construeerde bovenal een bepaalde sfeer en een onderlinge verwevenheid van relaties en ervaringen, die zowel de traditionele sociale normen en waarden opschortten, als de door de maatschappelijke orde toegewezen identiteiten. *Daarom verwijst de "ruimtelijkheid van de anonimiteit van film" naar de configuratie van een sfeer en een zinvolle vervlechting waarin een ontmoeting plaatsvond tussen verschillende elementen die verband houden met de ervaring van film: De overtollige figuren van beelden, de lichamen van anonieme kijkers, het duistere karakter, drank- en drugsgebruik en de relatie tussen blikken, verlangens en beelden. Het duistere karakter faciliteerde morele overschrijdingen en de ondermijning van identiteiten.* Deze nachtelijke domeinen verspreidden zich als 'schimmels'<sup>225</sup> door de steden en waren - geheel in lijn met de 'an-archie' van film - moeilijk te beheersen door het regeringsapparaat.

### **Deel 3: Politisering van film en de politiek van anonimiteit**

#### **Hoofdstuk 5: Politisering van film en de politiek van anonimiteit**

Dit laatste hoofdstuk behandelt het specifieke contrast tussen wat we de "politisering van de film" en de "politiek van anonimiteit" noemen. Daarnaast bevat het een uiteenzetting van een aantal in dit onderzoek geïdentificeerde specifieke kenmerken van het voortbestaan van de politiek van film in de context van de jaren 1960 en 1970 in een aantal van de films die door militante auteurs werden afgewezen en gecensureerd.

Het idee van de "politisering van film" kan worden samengevat *in een reeks normatieve programma's die enerzijds een intellectuele ongelijkheid tussen de avant-garde en de kijkers veronderstelde, en anderzijds prioriteit gaf aan "politieke" (partijdige) criteria in plaats van aan de esthetische dimensie van film. Zo introduceerden ze eerst de criteria ter beoordeling van 'echt revolutionaire' kunst en eisten ze ten tweede de functionaliteit en doeltreffendheid die de film als revolutionair wapen diende te bereiken. Dan is de politiek van anonimiteit van de film een esthetische politiek zonder politisering, hetgeen wil zeggen dat haar 'politieke karakter' niet ligt in een bepaald militant programma dat moet worden geproduceerd of bereikt als doelstelling van de kunst, maar afhangt van het politieke potentieel dat inherent is aan zijn eigen esthetische dimensie ('An-archie' van film, Aanvullende figuren van film, Ruimtelijkheid van de anonimiteit van film).*

Ten slotte verkenden we de cinematografische werken van Raul Ruiz uit de jaren 1960 en 1970 en - aangezien zijn oeuvre een voorbeeld is van de *politieke* film zonder *politisering*, die de *veelheid* en het *overschot* aan betekenis, die inherent is aan beeld benadrukt - ontdekten we het voortbestaan van enkele van de centrale kenmerken die met de komst van de vroege film waren ontstaan. Op basis van dit bovenstaande introduceerden we het idee van een 'politiek van anonimiteit'. Bovendien ontdekten we nieuwe elementen in zijn werk over het *estilema* (het stijlelement), in zijn oplossend vermogen en in de wisselwerking met het absurde van het

---

<sup>225</sup> Een term die destijds door kroniekschrijvers werd gebruikt.



anonieme geroezemoes van gewone taal, op basis waarvan we bij elke nieuwe mogelijkheid die wordt gecreëerd door de technologische transformatie van film in de 20e eeuw en de veranderingen in de vormen van regeringsmacht, een politiek van anonimiteit kunnen veronderstellen.

Halverwege de jaren 1960 zagen we de opkomst van een nieuw type geweld dat alle codes van Latijns-Amerikaanse overheidsrationaliteit transformeerde en radicale verschuivingen vereiste binnen het begrip van de politiek van kunst en film. Het omgekeerde geweld van rechtse dictaturen, evenals de daaropvolgende opkomst van het neoliberalisme als de nieuwe matrix voor een democratie die gedwongen wordt te bestaan zonder *demos*, openen een nieuwe dimensie van anonimiteit. De vernietiging van lichamen, de gewelddadige verdwijning van mensen en de vernietiging van archieven vragen om een nieuwe reflectie waarin de 'politiek van anonimiteit' opnieuw moet worden beoordeeld.

## Summary

This research explores the relation between cinema and political thought in Latin America, with the aim of questioning the limited understanding of the politics of cinema which has dominated the field of cinema studies since the mid-20<sup>th</sup> century, and proposing a different perspective, which we shall denominate *politics of anonymity*. By presenting this new concept, we seek to address the “wide-ranging and amorphous subject” (King 2000, 1) of Latin American cinema, in order to demonstrate the existence of a radical politics of cinema precisely where it has been denied by conventional studies on cinema, as well as by the political theories of militant filmmakers in Latin America.<sup>226</sup>

The link between cinema and political thought refers, on the one hand, to the way in which a series of concepts stemming from the field of political thought have operated as a framework of interpretation of film production and, on the other, to the concepts which have been at the core of the theorisation and the works of militant filmmakers themselves. In this sense, during the 1960s and 70s, a series of complex theories and programmes were produced in the field of cinema, aiming to secure “political” ends for the cinematographic works.<sup>227</sup> This reflective process, by means of which militant cinema established discourses, practices and normative theories over the politics of cinema, is what we call *politicization* of cinema.<sup>228</sup> We shall present the way in which *politicization* produced a reduction of the notion of politics of cinema to a series of hegemonic and partisan commands. This reduction made it impossible to think a politics of cinema in accordance with the complex technological condition of this

---

<sup>226</sup> The concept of “militant filmmakers” alludes to a group of Latin American auteurs who became canonical in cinema studies, and whose programmes determined what is understood, from a hegemonic perspective, as the politics of cinema. The most critical moment of their production took place between the 1960s and 70s, and coincided with a general process of social unrest in Latin America, characterised by its liberationist, revolutionary and anti-imperialist position, in the global context of Cold War.

<sup>227</sup> As the historian of cinema John King has pointed out: “Theirs would be a lucid, critical realist, popular, anti-imperialist, revolutionary cinema which would break with neocolonialist attitudes and the monopolistic practices” (2000, 66).

<sup>228</sup> An important part of the conceptual effort of this thesis consists in demonstrating the *heterogeneity* between the concepts of *politicization* and *politics*, which have been extensively confused by the conventional thought on Latin American cinema.

medium since its earliest stages in the region. That is to say, *politicization*, which took place in the second half of the 20<sup>th</sup> century, left aside the reflection on a potential whose elucidation and definition constitutes a central task of our research. Therefore, this political potentiality of cinema, inherent to its material, technological and conceptual conditions, and previous to any militant command from a specific political subject, is what we intend to conceive, on the grounds of the proposal of a *politics of anonymity* of Latin American cinema.

Firstly, we shall demonstrate how after the *politicization* the understanding of the politics of cinema has been limited by a series of essentialist and metaphysical theoretical assumptions;<sup>229</sup> then, as we confront these conceptual boundaries, we shall propose a new understanding of the politics of cinema, which we denominate *politics of anonymity*. This new concept of *anonymity* will enable us to carry out at least two relevant things: 1) to criticise the traditional theoretical and philosophical enclaves which produced a limited understanding of the politics of cinema in the 20<sup>th</sup> century, and 2) to broaden the scope of our analysis towards the cinematographic production in the region whose aesthetic and political relevance has systematically been denied.

Therefore, the relevance of this thesis lies in *the elaboration of a philosophical theory on the phenomenon of the politics of cinema in Latin America, aiming to understand a potential of cinema which has remained unconceived by the historical and theoretical matrices of conventional studies and the political theories of militant cinema*. This is relevant inasmuch as the institutionalisation of politicization in the field of cinema studies occurred mainly within the historiographic discipline.<sup>230</sup> What this discipline shares with the political theories of militant cinema is a series of traditional conceptual enclaves in accordance with which *image* has been reduced to the metaphysics of *representation* and *communication*. *Politics*, in turn, has been linked with the ideas of *hegemony* and *government*. These notions have been criticised rather scantily, leading to a limited understanding of the politics of cinema.

Thus, the relevance of this thesis has a double character: one that could be called destructive, and a constructive one. Firstly, the “destructive character” defines, in broad terms, our effort in the first part of the thesis, where we aim at clearing away the theoretical and philosophical frameworks which determined the central discourses on the politics of cinema in Latin America. These discourses and theories were established mainly during the second half of the 20<sup>th</sup> century by the authors of the militant vanguards and were institutionalised in the theoretical and historiographic studies which limited the understanding of the politics of cinema to the discourse of *politicization*. However, as theorised by Benjamin in a brief and cryptic essay from 1931, the “destructive character” aims to “make room,” “clear away,” and “see ways” (see Benjamin 1986, 301-303). Therefore, the fulfilment of this initial effort leads us to a crossroads in which we have to decide which way to take in order to develop a new understanding of the politics of cinema. This defines the exploratory character of the second

---

<sup>229</sup> Here we allude to limitations based, on the one hand, on the traditional notion of image, which is understood under the functions of *representation* and *communication*, and, on the other, on the very idea of politics, which was reduced to the problem of *hegemony* and *government*. We delve into this throughout our argument.

<sup>230</sup> It is not the objective of this research to deny the substantial contributions of historiography to Latin American cinema studies. However, it is crucial to our research to show the theoretical strategies by means of which the science of history legitimised itself as the most adequate in order to address the issues of cinema. Its conceptual strategy has largely consisted in distancing itself from other fields of study, most notably a simplification of philosophy, which has been accused of being speculative and purely theoretical.

and third parts of the thesis, whose relevance lies in the construction of a concept of politics of cinema (*politics of anonymity*) which makes it possible to read an unexplored potential in cinematographic images since their earliest stages in the region. As has already been mentioned, the construction of this concept depends on an explorative and constructive work which is not aimed at re-establishing a general theory of Latin American cinema, but rather at making it possible to perceive and think the faint outline of a “low-intensity” politics, whose effects were profound since very early, but whose potential was later unnoticed and obliterated.

## **First part: Writings of cinema**

### **Chapter 1: Cinema, historical knowledge, and politics.**

In the first chapter, entitled “Cinema, historical knowledge, and politics,” we showed that the dominant philosophical and historiographic models of studies on cinema in Latin America during the 20<sup>th</sup> century relied on a series of metaphysical and essentialist assumptions regarding cinematographic image and its politics. This limited understanding minimised the historic relevance of a sizeable group of works from early cinema, and other films from the period of politicization (1960s and 1970s) were censored. On the grounds of this initial critical work, and by developing a new theoretical-philosophical framework, we proposed a different model of reflection regarding this cinematographic material which had been belittled, thus enabling us to demonstrate the possibility of a politics of cinema which had not been conceived until now in the region. Instead of rejecting the conditions of *discontinuity*, *fragmentariness*, *dissemination*, *deformation*, *disfiguration*, amongst others, inherent to this unwieldy cinematographic material, we opted to adopt these conditions as the basis upon which the outline of this politics could be rethought, away from what we shall call “politicization of cinema,” most clearly represented by militant cinema in the 1960s and 1970s. This new politics of cinema, distinct from politicization, is what we call *politics of anonymity*.

Therefore, our effort in this chapter lied in deconstructing these legitimised discourses and questioning the boundaries of the field of cinema studies, always articulated on the grounds of a degradation of image. Thence, we opened the possibility to rethink a series of material, technological and conceptual conditions of images which go beyond the representational determinations adopted by the predominant studies on cinema from the 20<sup>th</sup> century. The decision to centre our analysis on the technological and material conditions of reproductive images required a complete reformulation of the theoretical framework needed to approach this complex material. Within this new framework, the discontinuity of images, their disseminating force, is not a problem which would lead to their rejection; instead, they are understood as a new model of historical and theoretical-political legibility of cinema. Following Benjamin, we assert that images are located at the very core of the historical process, but not a recording of events and their concatenation, but rather by making its discontinuities and omissions visible. The displacement we have set forth aimed to understand what Willi Bolle, also reading Benjamin, called “borderline cases” or “‘marginal phenomena’ usually disdained by history,” which generates “an ‘advancement toward a field of knowledge’ which, until then, ‘was not yet available.’” (Bolle, “Historia”, 532) From this point onwards, we start to rethink the outline of the unconceived politics of cinema, which throughout this thesis we have denominated *politics of the anonymity of cinema in Latin America*.

## **Chapter 2: Cinema and identity in Latin America**

This led us to the second chapter, in which we addressed the hypostatisation of “identity” undertaken by militant filmmakers themselves, beginning in the 1960s. This second chapter was devoted to a critical analysis of political theories of cinema which these filmmakers developed in their programmes of *politicization* of the works. Therefore, *our central objective was to unravel the relation between cinema, politics and identity, inaugurated by such process of politicization*. There, we hypothesised that the discourse asserting the *politicization* of cinema in Latin America, between the sixties and the seventies, cannot be fully understood without a detailed examination of the *identity* premises regarding the practices and discourses of militant cinema.

This identity-based determination of militant cinema depended, in turn, on a series of categories introduced by the Latin Americanist thought in the late 19<sup>th</sup> century, which were later inherited by militant filmmakers. This idea marked our second strong stance regarding the ways of understanding politics in the field of cinema. Thus, unlike the studies which conceive the origin of the “politics” of cinema resorting to some type of identity-based avant-gardism which abandons foreign commercial models, we opted to affirm two important points clearly: **first**, this process of politicization of cinema, starting in the sixties, must be inscribed in a long-running dispute over power and hegemony, entailing a series of essentialisations of identity and origin; **second**, the “dialectical” structure of the works aiming to radically distance themselves from commercial and imperialist forms of cinema shares the same linear understanding of history as that type of cinema.

As a final conclusion for this section of the thesis, this series of issues led us to assert that *the conventional understanding of “politicization of cinema,” which follows the discourse, theories and stories of the main authors in the field (but also in accordance with the theoretical approaches of militant filmmakers), must be understood as a dispute over hegemony and power, that is, as a struggle led by a will for representation, pedagogy and government over the social and cultural multiplicity of the region*. In other words, in the amalgam of cinema and identity, militant filmmakers found the possibility to understand cinema as a hegemonic device of identity-based representation and community-shepherding. This is what we call cinema/power, and the following chapters explore its *heterogeneity* vis-à-vis the cinema/politics link, in which the idea of the *politics of the anonymity of cinema* is inscribed from its earliest stages in the region, in the late 19<sup>th</sup> and early 20<sup>th</sup> century.

## **Second part: Cinema/power and cinema/politics**

### **Chapter 3: Cinema/power**

In chapter 3 (“Cinema/power”) we identified the mechanisms by means of which early photographic and cinematographic images were assembled with the technologies of power which emerged in Latin America in the late 19<sup>th</sup> and early 20<sup>th</sup> century. That is, we characterised a transformation in the forms of state-national sovereignty after the independence from Spanish rule, a process in which images had a central role. The technological transformation of images coincided with the deep transformation of the government technologies of the State apparatus.

The new technologies of images –first, photography in 1840, and then cinema in 1896– arrived in Latin America in a context of serious disputes which defined the forms of governmental power throughout modernity. The central concern of the new national states in the region consisted in setting up and securing a new form of secular authority which would make it possible to undertake a series of indispensable tasks, such as preserving the state, annexing territories, controlling the population, and guaranteeing international and intercontinental trade. The problem lied in how to legitimise, strengthen and preserving this new power.

In this new framework, the state still represented a project to be undertaken, which required the development of a communal and national imaginary, that is, an image of its territorial limits, of the myths of identity and the representation of subjects from different social hierarchies. Since the early 20<sup>th</sup> century, both photography and cinema were closely linked with the positivist thought championed by the new ruling elites under the influence of Auguste Comte and the social Darwinism of Herbert Spencer. The expansion of the state through indigenous territories was one of the central forms in which cinema operated as part of the governmental machinery, producing various recordings of military and scientific explorations into unknown territories in the Brazilian Amazon and the Chilean and Argentinian Patagonia, thanks to which territories and bodies –which were at the margins of the project of civilisation– were incorporated into the national archive.

We concluded that *the link between images and power (cinema/power, primarily) refers to the form of government over images, that is, it is the way in which images are organised and arranged in light of a new governmental rationality, making it possible for the latter to envision the national project and to see its territorial limits, the symbols of identity and the ideal of the community; but, at the same time, it is a practice of government through them, inasmuch as they constitute the sensible evidence to sustain a set of disciplinary conceptual dichotomies (civilisation/barbarism, normal/abnormal, health/illness), as well as the representation of a series of figures and identities needed for social control (the insane, the criminal, the Indian, the black, the migrant, the woman).*

#### **Chapter 4: Cinema/politics**

The difference between cinema/power and cinema/politics is given by the way in which this technology of the visible participates in the form of representation and organisation of the community or, on the contrary, by its visual and technological potential, “unappropriable” and “an-archic,” which reconfigures and radically questions the categorial and aesthetic assumptions which organise the community as a system of hierarchies, opening the possibility of perceiving the common world from a standpoint which diverges from the one pre-established by the hegemonic order.

Thus, the movement toward an analysis of early cinema as a source of an unconceived politics was a strategic decision for our work, insofar as this period has generally been belittled by conventional studies on cinema, regarding it as a type of incomplete production with no aesthetic or political value whatsoever. Unlike the general disposition of the studies on the politicization of cinema, which have denied the relevance of early cinema, the particularity of our approach has lied in our conceiving early cinema as an unwieldy and amorphous body of

work –to paraphrase John King<sup>231</sup>–, to which the critic or the theoretician have access only by means of an assortment of copies, memories and reconstructions,<sup>232</sup> and it is therefore necessary to approach it from a singular theoretical and philosophical perspective which would seek to assign a value to these conditions inherent to its materiality.

*Politics of anonymity designates this potential of cinema, and constitutes a possible and unconceived actualisation of it, but it does not purport to be the only or the most crucial one. On the contrary, to think this politics of cinema always entails a fragile outline which is established through the relation of various terms associated with the link between cinema and anonymity.* We proposed three irreducible terms which, although do not exist in isolation, we can present separately from an analytical perspective in order to identify certain singular features of each of them. We have denominated them: 1) the an-archy of cinema, 2) the supplementary figures of cinema, and 3) the spatiality of the anonymity of cinema. These three dimensions of the issue constitute the specific content of what we have called the *politics of the anonymity of cinema in Latin America*, following its heterogeneity in regard to the relation between cinema and power.

4.1. *An-archy of cinema.* Due to the insuppressible dissemination of cinema, which was swiftly felt by the rigid social and symbolic order of the community at the end of the nineteenth century and the first decades of the twentieth, it is no coincidence that the elite insistently accused it of being a “scourge” or an “epidemic” which spread anarchy amongst the most “feeble” members of the “social body” (children, women and the people). The “an-archy of cinema” refers to the “epidemic” power of cinematographic images for reproducibility, dissemination and polysemy, as well as to the uncontrollable associations generated by them over a new type of anonymous viewer, and consequently they called into question the inherited hierarchical order of the community.

4.2. *Supplementary figures of cinema.* This idea refers to an unheard-of capacity of cinema for making visible that which remained unseen within the hegemonic framework of representation. In both fiction and documentaries, the margins of the visible were displaced, and this displacement led to the emergence of the minuscule and the pompous within the propagation of images, which circulated with no hierarchies through the margins of the new Latin American cities.

4.3. *Spatiality of the anonymity of cinema.* From its very first stages, cinema was an immersive experience which encompassed the relations of technology and bodies with their senses in full. The spatiality of the anonymity of cinema constituted, above all, an atmosphere and an interlacing of relations and experiences which suspended the traditional social norms and values, as well as the identities assigned by the communal hierarchies. *Therefore, the “spatiality of the anonymity of cinema” refers to the configuration of an atmosphere and a sensible interlacing where an encounter took place between different elements linked with the experience of cinema: the surplus figures of images, the bodies of the anonymous viewers, darkness, drinking and drug use, the relation between glances, desires and images. Its darkness enabled moral transgression and the undermining of the identities.* These nocturnal territories

---

<sup>231</sup> See King, *Magical Reels*, V.

<sup>232</sup> See *Magical Reels*, 1.

spread like “fungi”<sup>233</sup> through the cities and, in tune with the an-archy of cinema, they were difficult for the governmental apparatus to control.

### **Third part: Politicization of cinema and politics of anonymity**

#### **Chapter 5: Politicization of cinema and politics of anonymity**

This final chapter presents the specific contrast between what we call “politicization of cinema” and the “politics of anonymity”, and secondly, we identified some specific traits of the survival of the politics of cinema in the context of the sixties and seventies in some of the films rejected and censured by the militant authors.

The idea of “politicization of cinema” can be summarised *in a series of normative programmes which, on the one hand, presupposed an intellectual disparity between the avant-garde and the viewers, and, on the other, prioritised the “political” (partisan) criteria against the aesthetic dimension of cinema. In this manner, first, they proposed the criteria to judge “truly revolutionary” art and, secondly, they demanded the functionality and efficacy that cinema had to achieve as a revolutionary weapon. Then, the politics of the anonymity of cinema is a aesthetic-politics without politicization, that is, its “politicity” does not lie in some militant programme to be produced or reached as an end of art; it depends on the political potential inherent to its own aesthetic dimension (An-archy of cinema, Supplementary figures of cinema, Spatiality of the anonymity of cinema).*

Finally, we explored Raul Ruiz’s cinematographic works in the sixties and seventies, and since it is *political* cinema without *politicization*, which highlights the *multiplicity* and *surplus* of meaning that is inherent to images, we identified the survival of some of the central features which emerged with early cinema, upon which we proposed the idea of a “politics of anonymity.” Moreover, we discovered new elements in his work on the *estilema* and its dissolving power, and in the interplay with the absurd of the anonymous murmur of common language, on the basis of which we can keep on thinking a politics of anonymity in each new possibility opened by the technological transformation of cinema throughout the 20<sup>th</sup> century and the changes in the forms of governmental power.

In the mid-sixties we saw the emergence of a new type of violence which transformed all the codes of governmental rationality in Latin America, and demanded radical displacements in the understanding of the politics of art and cinema. The unheard-of violence of right-wing dictatorships, as well as the subsequent establishment of neoliberalism as the new matrix for a democracy forced to exist without *demos*, open a new dimension of anonymity. The obliteration of bodies, the forced disappearance of people and the destruction of archives demand a new reflection in which the “politics of anonymity” must be reassessed.

---

<sup>233</sup> A term used by chroniclers at the time.