

# Repensar la politización del arte. Hacia una lectura de la destitución sensorial en el cine de Paz Encina y Raúl Ruiz

Rethink the Politicization of Art. Towards a Reading of Sensory  
Deposing in the Cinema of Paz Encina and Raúl Ruiz

Alexis Palomino  
Profesor instructor del Departamento  
de Filosofía  
Universidad Metropolitana de Ciencias  
de la Educación  
alexis.palomino17@gmail.com

Matías Sánchez  
Profesor asociado del Departamento  
de Filosofía  
Universidad Metropolitana de Ciencias  
de la Educación  
sanchezponcematias@gmail.com

**Enviado:** 8 noviembre 2022 | **Aceptado:** 25 julio 2024

## Resumen

A la luz del trabajo cinematográfico de Paz Encina y Raúl Ruiz, este artículo problematiza algunas lecturas del concepto benjaminiano de politización del arte, prestando especial atención a la capacidad del cine para producir una destitución sensorial. El problema de la politización del arte se piensa desde el rol del arte en la política: como un dispositivo que resiste la narcosis sensorial impuesta por políticas posdictatoriales estetizantes del Cono Sur. A través de un análisis comparado de lectores contemporáneos de la obra de Walter Benjamin y de una reconsideración de la influencia de Marx en este contexto, el artículo destaca la relevancia de una concepción «politizada del arte», en conexión con una comprensión de las imágenes que modifica nuestra experiencia perceptivo-sensorial como elemento clave de nuestra noción histórica.

**Palabras clave:** Destitución, politización del arte, estetización de la política, cine, imagen.

## Abstract

Considering the cinematic work of Paz Encina and Raúl Ruiz, this article problematizes certain readings of Benjamin's concept of the politicization of art, focusing on cinema's potential to produce a sensory deposing. The politicization of art is reconsidered through the role of art in politics: as a device resisting the sensory narcosis imposed by post-dictatorial aestheticizing policies in the Southern Cone. Through a comparative analysis of contemporary readers of Benjamin and a reconsideration of Marx's influence, the article emphasizes the relevance of a «polititized conception of art», linked to a way of understanding images that seeks to alter our perceptual-sensory experience, shaping our historical notion.

**Keywords:** Deposing, politicization of art, aestheticization of politics, cinema, image.

## Introducción

En el año 2005 Peter Fenves, filósofo estadounidense especialista en el trabajo de Walter Benjamin, escribió un breve ensayo en donde problematiza el inquietante cierre del texto *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. A la pregunta: «¿Existe una respuesta a la estetización de la política?» (75), Fenves responde que no es posible pensar una *politización del arte* en la medida en que tanto la *estetización de la política* como la *politización del arte* compartirían un núcleo común. Esto haría imposible la distinción sostenida por Benjamin al final de su mencionado ensayo. En relación con este marco, el presente trabajo se piensa como una posible respuesta que busca problematizar lo sostenido por Fenves, para dar cuenta de que –y sobre todo a partir de ciertos trabajos elaborados desde una escena latinoamericana– es posible pensar una deriva del arte que cumple con los requerimientos de lo que podríamos pensar como un devenir *politizado* de la práctica artística. Por esto es que, en las siguientes páginas, buscaremos repensar el problema de la *politización del arte* a la luz de ciertos modos de comprender el papel que juega el arte en la política, en tanto que dispositivo de resistencia a cierta narcosis sensorial que viene de la mano con las políticas *estetizantes* posdictatoriales en el cono sur.

Dos momentos serán fundamentales en este escrito. En primer lugar, intentaremos rebatir la afirmación de Fenves llevando a cabo una relectura del ensayo de Benjamin desde su relación con Marx. Proponemos abordar el vínculo entre arte y política teniendo en consideración una determinada forma de comprensión del comunismo: aquella sostenida por Marx en los *Manuscritos de 1844*, donde es posible encontrar un interesante análisis de la composición histórica de los sentidos que articulan el cuerpo, y su administración por el capital en cuanto máquina alienante. Por esto, para entender la complejidad de la afirmación benjaminiana de una *politización del arte* habría primero que tematizar qué entendemos por comunismo y cómo este se relacionaría con una resistencia, crítica, interrupción o destitución de una *estetización* política que se presenta siempre en resonancia con el proceso de alienación sensorial del capital.

Como segundo momento de este escrito, analizaremos el problema de la *politización del arte* como dispositivo de resistencia sensorio-perceptivo. Esto, a partir de la consideración de dos formas de concepción de la imagen cinematográfica; ambas estrechamente ligadas al proceso de rescate histórico de testimonios frente a la hegemonía *estetizante* de los procesos posdictatoriales en América Latina. Nos serviremos de algunas obras de Paz Encina y Raúl Ruiz. Desde su singularidad, ambos trabajos cinematográficos nos invitan a repensar, desde una operación sensorial de la imagen, la producción de un cine testimonial que problematiza la composición de la memoria histórica. En este sentido, tanto Encina como Ruiz buscan alterar el modo habitual de percepción de acontecimientos históricos. Sostenemos que el trabajo con la imagen que ambos llevan a cabo se confronta con la política *estetizante* que cierto *establishment* posdictatorial establece con la historia. Un aletargamiento que viene a ser interrumpido

por una *politización del arte* en cuanto *politización de la imagen* y, por ende, una *politización del cine* que abre las puertas al rescate de una nueva forma de pensar la historia, a contrapelo de los modelos oficiales, al mismo tiempo que nos invita a pensar nuevas formas de comprender la relación entre imagen y política, cuestionando los modelos clásicos en los que esta relación ha tenido lugar.

## Repensar la *politización del arte*

### *Politización del arte, politización de los sentidos*

El mencionado escrito de Peter Fenves formula explícitamente dos preguntas a partir de las cuales, nos parece, es posible elaborar su crítica. Por una parte, la interrogante sostenida en el título mismo del texto: «¿existe una respuesta a la estetización de la política?». Y, por otra, aquella que en el primer párrafo del escrito parece repetir la primera, pero modificándola sutilmente: «¿existe una solución para la estetización de la política?» (75). Nos parece que aquí la cuestión del ensayo se abre de distintas formas. Por un lado, y como respuesta a esta segunda pregunta, el texto responde que no: no hay una *solución* a la estetización de la política. Hasta aquí seguimos a Fenves. Pero nos parece que la respuesta a la primera pregunta debe ser reformulada. El asunto se juega en el artículo «una» respuesta. Por esto Fenves sostiene:

En el caso del ensayo de Benjamin, tales reflexiones significarían algo así: toda respuesta definitiva a la estetización de la política confunde la tarea con un problema que puede resolverse de manera definitiva; juntas, las dos respuestas –aquí denominadas «estetización de la política» y «politización de la estética» constituirían una antinomia que, siguiendo el mismo frágil argumento, deriva de una concepción errónea habitual: que el mundo puede ser captado independientemente de la manera y el modo en que es perceptible (77-78).

Lo que está en juego aquí es que no se trataría de buscar una respuesta absoluta y última a la *estetización de la política*. No es que exista «una» o «la» solución al problema. Pero, al mismo tiempo, tampoco se trata de que no podamos seguir a Benjamin cuando sostiene que sí hay una respuesta: no la única, evidentemente, pero sí existen formas de responder a la *estetización de la política*. Pues, si no hubiese formas de resistir –si Benjamin fuese un pensador fatalista–, no habría margen para una chance, un espacio por donde respirar en un contexto en el que no solo se trata de analizar, sino también de proponer. Recordemos que, según sostiene Benjamin, por cualquier puerta o ventana puede entrar el mesías (*La dialéctica en suspenso* 53). Y en este sentido, nos parece que el autor se abre a la posibilidad de pensar un modo de articulación entre política y arte que habilita, si bien no *soluciona* definitivamente, una cierta resistencia al problema de la *estetización de la política*.

Según Fenves, la cuestión de si es válido o no pensar la *politización del arte* como respuesta a la *estetización de la política* se juega, primero, en un uso descuidado del término estética por parte de Benjamin (Fenves 81). Al mismo tiempo, en un paso que es clave en su argumento, Fenves se detiene en un párrafo al que –según nos dice– le «falta elegancia» (87). En el pasaje aludido, Benjamin sostiene que el momento en que la autenticidad deja de aplicarse como categoría en la producción de arte, esta sufre una transformación en su función social. El fundamento de la obra de arte pasa de ser ritual a ser político ahí donde la autenticidad deja de operar. Esto es lo que a Fenves no le convence del todo en el argumento benjaminiano, a saber: cómo separar entonces el fundamento ritual del fundamento político y, al mismo tiempo, cómo pensar estetización y politización como dos ámbitos separados u opuestos.

Aquí radica, en el mejor de los casos, la afinidad electiva entre política y estética: ninguna de ellas está plenamente libre de leyes; no obstante, ninguna está sometida a ellas. Y, en el peor de los casos, aquí radica el peligro de la política como praxis que es fundamento: puede representar su carácter de fundamento en términos legales y presentarse, por lo tanto, como el único orden supremo al cual está subordinada toda esfera de la vida, de manera inmediata y decisiva. Resumiendo, tanto en el mejor de los casos como en el peor, la praxis llamada «política» se asemeja a la teoría de la percepción llamada «estética» en condiciones de decadencia aurática (Fenves 90).

Seguimos a Fenves en el hecho de que, en tanto pensemos la política como *praxis*, no es posible separar el ámbito de una práctica política de su correlativa práctica estética. Esto, si entendemos la estética en su giro moderno como categoría que signa las condiciones de la percepción sensorial humana, tal y como Benjamin lo está pensando. Aquí la referencia es sutil, pero significativa, a las *Tesis sobre Feuerbach* y en general al trabajo que Benjamin tiene con los textos del así llamado joven Marx, junto con su lectura de *Historia y conciencia de clase* de Lukács.<sup>1</sup> Desde estas referencias se sigue que toda actividad humana en cuanto *praxis* –«práctica» al mismo tiempo que «teórica»– está correlacionada íntimamente con una intuición sensible de la materialidad que le rodea. Por lo que la captación de aquello que se capta sensiblemente implica evidentemente una actividad de la sensibilidad que nos permite interpretar los objetos del mundo que salen a nuestro encuentro. Esta es la crítica que Marx elabora contra el pensamiento de Feuerbach, pues –según Marx– no capta esta correlación ineludible entre la realidad efectiva [*Wirklichkeit*] y la sensibilidad [*Sinnlichkeit*], correlación que es propia de toda actividad [*Tätigkeit*] humana como praxis que compone la materialidad.

1 En su libro *Dialéctica de la mirada: Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*, Susan Buck-Morss desarrolla en detalle la relación filosófica de Benjamin con Marx y Lukács, a través de sus amistades (Asja Lácis y Bertolt Brecht) y experiencias de vida, tanto en Berlín como en Moscú. Además de esto, señala también la importancia de los *Manuscritos de 1844* en la construcción del proyecto inconcluso de la *Obra de los pasajes* desde 1924 hasta 1940 (86).

Tomando lo anterior, es posible afirmar que no hay actividad humana que no implique lo sensible y la correspondiente percepción de lo que nos rodea. Por lo tanto, tal como concluye Fenves, efectivamente *no hay política sin estética*. Nos gustaría aquí, sin embargo, proponer un giro con respecto al argumento de Fenves, y sostener que la *politización del arte* en cuanto respuesta, chance o posibilidad de resistencia a la *estetización de la política* no implica una «separación» o una «abstracción» de la estética, sino que más bien consiste en una alteración o destitución<sup>2</sup> de la configuración sensorial que se ha cristalizado. Y nos parece que podemos comprender de mejor manera aquel sentido de la *politización del arte* a la luz de la lectura de los textos del joven Marx que operan en la lectura benjaminiana. Especialmente la noción de *comunismo*. Antes de esto, sin embargo, permítasenos tan solo un comentario más al problema de la *estetización de la política*, ahora en su deriva anestésica.

### ***Estetización de la política y anestésica***

La filósofa Susan Buck-Morss también dedicó extensas páginas a comentar el ensayo sobre la obra de arte de Benjamin. Entre ellos destaca quizá uno de los ensayos más conocidos, titulado *Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered*, publicado en 1992. Aquí Buck-Morss realiza una extensa reconsideración de las tesis que están en juego en el ya mencionado escrito de Benjamin, a partir de un encuentro que ella articula entre *estética* y *anestesia*. La tesis que nos propone se desarrolla en un análisis detallado sobre cómo el giro estético que va desde la percepción artística a la percepción de la «naturaleza corpórea material» ha sido culturizado, adiestrado, manipulado y disciplinado históricamente, siendo el auge del capitalismo uno de sus momentos de mayor impacto, y que provocó un interés en las formas en las que es posible administrar el modo en que percibimos lo que nos rodea.

En ninguna parte es más obvia la función de la mimesis como reflejo defensivo que en la fábrica, en donde (Benjamin cita a Marx) «[...] aprenden los obreros a coordinar su propio movimiento al siempre uniforme de un Automata». «La pieza trabajada alcanza ese [el del obrero] radio de acción sin contar con la voluntad del obrero. Y se sustrae a éste con igual obstinación». La explotación debe ser entendida aquí como categoría cognitiva, no como categoría económica: el sistema fabril, dañando

2 Clave para comprender la resonancia que buscamos presentar entre la politización del arte y el concepto de destitución es el uso que Benjamin le da a este último en *Para una crítica de la violencia* publicado en 1921. En este ensayo Benjamin utiliza el término *Entsetzung* para referirse a la exigencia de una violencia otra (divina, pura o revolucionaria) que pueda destituir (Agamben, *El uso de los cuerpos* 399), abolir (Oyarzún, cit. en Rodríguez Gómez, Pérez López y Oyarzún Robles 40) o deponer (Fenves 292) el círculo mítico del derecho que se constituye a partir del movimiento dialéctico entre una violencia fundadora y una violencia conservadora de derecho. Tal y como lo señalan Peter Fenves y Julia Ng en su reciente traducción al inglés del ensayo de Benjamin, el término *Entsetzung* tiene un carácter jurídico y se utiliza frecuentemente en el contexto de la destitución de un rey o un gobernante, es también utilizado para la retirada o puesta en des-uso de un derecho por el poder de un juez o en la deposición de una ley en el parlamento (Benjamin, *Toward the Critique of Violence* 292). Siguiendo estas claves de lectura la politización del arte busca destituir el dominio hegemónico de la percepción sensorial asociada al fascismo que se ha enraizado.

cada uno de los sentidos, paraliza la imaginación del trabajador. Su trabajo [...] se hace impermeable a la experiencia [...]; la memoria es reemplazada por respuestas condicionadas, el aprendizaje por el «adiestramiento», la destreza por la repetición: El ejercicio pierde [...] su derecho (Buck-Morss, *Estética y anestésica* 189).

En este sentido, Buck-Morss da cuenta de cómo la modernidad se ha destacado por la búsqueda de diferentes técnicas de control y administración de la percepción sensorial, de la misma manera en que la fábrica, en el sistema de producción capitalista, logró coartar y disponer de las afecciones corpóreo-sensoriales de los obreros. La automatización del cuerpo en las fábricas, el uso cada vez más creciente de narcóticos y píldoras que se volvieron pan de cada día, junto también con el crecimiento exponencial de las ilusiones ópticas en la manipulación y administración de colores, como también fragancias que se utilizaron cada vez más en publicidad de productos de consumo. Junto con un proceso de urbanización que permitió el despliegue de pasajes completos que mediante el uso del vidrio *comenzaron a hacer indistinguible la circulación del consumo*, provocando de manera más directa una sobreestimulación de los sentidos que hasta hoy –diríamos, siguiendo a Buck-Morss– provoca un efecto de anestesia generalizada del cuerpo frente a lo que nos rodea, haciéndonos cada vez más difícil el poder distinguir entre las fantasmagorías con las que convivimos.

En el *Passagen-Werk*, Benjamin registra la diseminación de formas fantasmagóricas en el espacio público: los pasajes de París, en donde las hileras de vidrieras creaban una fantasmagoría de mercancías en exhibición; panoramas y dioramas que engullían al espectador en un fingido ambiente total en miniaturas; y las Ferias Universales, que expandían este principio fantasmagórico hacia áreas del tamaño de ciudades pequeñas. Estas formas decimonónicas son las precursoras de los grandes centros de compras, parques temáticos y pasajes de video juegos de la actualidad. [...] Las fantasmagorías son una tecnoestética. Las percepciones que suministran son lo suficientemente «reales»; su impacto sobre los sentidos y los nervios es todavía «natural» desde un punto de vista neurofísico. Pero su función social, en cada uno de los casos, compensatoria. Su objetivo es la manipulación del sistema sinestésico por medio del control de los estímulos ambientales. Tiene el efecto de anestesiar el organismo, no a través del adormecimiento, sino a través de una inundación de los sentidos. Estos sensoria estimulados alteran la conciencia, casi como una droga, pero hacen por medio de la distracción sensorial antes que de la alteración química y, muy significativamente, sus efectos son experimentados de manera colectiva más que individual. Todos ven el mismo mundo alterado, experimentan el mismo ambiente total (Buck-Morss, *Estética y anestésica* 196-197).

Buck-Morss despliega esta tesis a partir de «Estética de la guerra», nombre del apartado que cierra el ensayo sobre la obra de arte, donde Benjamin ya anticipaba respecto al modo en que el régimen nazi transformaba la autoaniquilación de la humanidad en

un goce estético. El abordaje de la *estetización de la política* que Benjamin realiza en su ensayo tiene directa relación con este modo de administración de las percepciones y los sentidos que hemos venido comentando a partir de la lectura de Buck-Morss. Y uno de los hitos del desarrollo benjaminiano en este momento, y a partir del cual nos parece que el problema se conecta con Marx, es aquel en el cual Benjamin introduce la cuestión de la autoenajenación o autoalienación [*Selbstentfremdung*] como condición de vida que el nazismo propugna. Esto, ya que hay una relación entre relaciones de propiedad y organización de las masas proletarias que Benjamin destaca al momento de abrir este apartado. El derecho de las masas a la transformación de las relaciones de propiedad es aquello a lo que el fascismo pretende ponerle un alto. Se trata, para el fascismo, de conservar esas relaciones de propiedad a partir de una administración de las percepciones y de la estética de la guerra.

La proletarianización creciente del hombre actual y la creciente formación de masas son dos lados de un mismo acontecimiento. El fascismo [estado totalitario] intenta organizar a las masas proletarias que se han generado recientemente, pero sin tocar las relaciones de propiedad hacia cuya eliminación ellas tienden. Tiene puesta su meta en lograr que las masas alcancen su expresión (pero de ningún modo, por supuesto, su derecho.) Las masas tienen un derecho a la transformación de las relaciones de propiedad; el fascismo intenta darles una expresión que consista en la conservación de esas relaciones (Benjamin, *La obra de arte* 96).

La *estetización de la política* implica una relación de extrañamiento con respecto a las fuerzas de transformación de las relaciones de propiedad que habitan coartadas en el encuentro de los sujetos en cuanto masa. En este sentido, lo que está en juego es la gestión de una potencia de transformación que, a través de la guerra, el fascismo logra controlar, movilizand así a las masas sin la necesidad de modificar las relaciones de propiedad privada y, por ende, podríamos decir: sin modificar el modo de producción capitalista. Aquí es donde debe intervenir, según Benjamin, la *politización del arte*. Debe intervenir en cuanto respuesta que el comunismo propugna. Se trata justamente de pensar –y aquí nuestra distancia con Fenves– en una destitución<sup>3</sup> de un régimen estético que busca la mantención y la reproducción de las relaciones de propiedad.

---

3 Seguimos aquí las reflexiones que desarrolla Werner Hamacher respecto del concepto de destitución en la obra de Benjamin, especialmente en torno la importancia que este otorga a la destitución como un *acontecimiento* que no se reduce a la mera negación de lo instituido, sino que más bien: «Es un acontecimiento político, pero un acontecimiento que quebranta todas las determinaciones canónicas de lo político y del acontecimiento [...]. La destitución puede ser sólo un suceder, pero no un suceder cuyo contenido u objeto se pudiera determinar positivamente, la destitución se dirige en contra de algo que tiene el carácter de una instauración o institución, de una representación o de un programa» (188).



## **Politización del arte y comunismo**

Tal como sugerimos anteriormente, nos parece que para comprender la importancia de pensar una *politización del arte* como respuesta o resistencia a la *estetización de la política* puede ser útil prestar atención a la noción de *comunismo* que está subrepticamente operando aquí. Ya que –recuérdese– la *politización del arte* es la respuesta con la que el comunismo –dice Benjamin– hace frente al fascismo. Nos gustaría aquí proponer una relación entre la *politización del arte* enunciada por Benjamin y el modo en que Marx elabora la noción de *comunismo* en los *Manuscritos de 1844*. En estos manuscritos, Marx presta una singular atención a tres cosas que son clave para este trabajo.

*Primero*, los *Manuscritos de economía y filosofía* presentan una lectura fundamental respecto a cómo «la formación de los cinco sentidos es un trabajo de toda la historia universal hasta nuestros días» (Marx 146). Marx sostiene que el surgimiento de la industria moderna devela, por un lado, que los objetos del trabajo son efecto de la transformación histórica de los órganos humanos y, por el otro, que los mismos órganos humanos son también un producto de toda una historia que los antecede.<sup>4</sup> De este modo, Marx da cuenta de cómo los sentidos dependen de un proceso histórico de formación.

*Segundo*: Marx desarrolla en los *Manuscritos* el concepto de *alienación* o *enajenación* [*Entfremdung*], el que caracteriza un momento singular de la humanidad en el que la actividad humana –el trabajo– y los productos que de ella proceden se presentan como algo extraño frente al propio trabajador. La condición de alienación en la que este habita en el capital afecta –e incide– en el modo de percepción de todo aquello que nos rodea; su producción se presenta como algo impropio, la tierra le aparece como espacio de propiedad privada de la que no puede hacer uso libremente, al mismo tiempo que su relación con otros se ve coartada, en cuanto que cada sujeto se percibe como sujeto individual exento de los problemas de aquellos que lo rodean.<sup>5</sup> De modo que los obreros se encuentran alienados de su trabajo, de sus productos, de

4 En esto seguimos la lectura de Carlos Casanova. Véase «La industria de los sentidos. Estética y producción en Karl Marx», donde Casanova sostiene: «En Marx la visualización del carácter histórico y, por ende, finito de los sentidos, o bien, del sentido [*Sinn*] histórico de los sentidos [*Sinne*] del hombre, sólo es posible en el contexto de un determinado régimen social de producción. Sólo la época industrial moderna devela a los órganos humanos como productos del trabajo de toda una historia pasada. [...] Esa revolución exige, para Marx, la revisión crítica de los presupuestos metafísicos de las ciencias de la naturaleza y la creación de una nueva ciencia, perteneciente a un nuevo orden del saber: la ciencia de la historia. La historia de la industria humana, esto es, de “la relación histórica real de la naturaleza con el hombre”, se hace plenamente sensible para el hombre, esto es, aparece como tal, sólo a partir del sistema industrial moderno. Es a partir de este nuevo modo de producción que, no sólo los objetos aparecen como los efectos correlativos de la transformación histórica de los órganos sensibles, sino éstos mismos se develan como los productos correlativos de la transformación técnica de los objetos» (146-147).

5 El mismo año en que Marx redacta los *Manuscritos* de París, también se publica el ensayo que escribe contra Bruno Bauer titulado *Sobre la cuestión judía*. Aquí Marx expone cómo la concepción de individuo en la sociedad capitalista emana de un modo de percepción de la propiedad como propiedad privada. En este sentido, una de las tesis fuertes de Marx es que la alienación como condición de extrañamiento de la tierra en cuanto propiedad afecta la concepción del sujeto para con los otros, de modo que en la época donde impera el modo de producción capitalista, cada sujeto se concibe como individuo único, en sí mismo ajeno a cualquier relación con el otro que le rodea.



sus relaciones sociales, de la tierra e incluso de su propio cuerpo, lo que provoca que «no se sienta feliz, sino desgraciado; no desarrolla una libre energía física y espiritual, sino que mortifica su cuerpo y arruina su espíritu. Por eso el trabajador sólo se siente en sí fuera del trabajo, y en el trabajo fuera de sí» (Marx, *Manuscritos* 109).

*Tercer punto:* bajo estas condiciones, Marx elabora una noción de *comunismo* que sostiene la emancipación de dicha condición existencial caída en la alienación. Esto, a partir de una reconfiguración de su modo de percepción de la propiedad privada y el mundo. Para Marx la propiedad privada es «la expresión sensible del hecho de que el hombre se hace objetivo para sí y, al mismo tiempo, se convierte más bien en un objeto extraño e inhumano, del hecho de que su exteriorización vital es su enajenación vital y su realización su desrealización, una realidad extraña» (Marx, *Manuscritos* 143). De modo que el *comunismo* se piensa como la superación [*Aufhebung*] de la propiedad privada en cuanto expresión de esta relación de extrañamiento de los humanos con sus sentidos, y con su modo de percepción como objeto externo de sí mismo.<sup>6</sup> Ahora bien, no habría que comprender aquí el comunismo nada más que como una suerte de «goce inmediato» o «exclusivo», en el sentido de un reordenamiento de la posesión o de un reparto de la propiedad. Sino que más bien se trata de una emancipación de los órganos sensoriales que se encuentran alienados por las relaciones de propiedad del capital, y por lo mismo el *comunismo* es una apropiación de los órganos que median la relación humana con el mundo a través de los sentidos. En esto seguimos la lectura de Carlos Casanova, quien sostiene lo siguiente:

Marx está pensando en un *comunismo de los sentidos* como igualdad radical, no fundada en naturaleza alguna, sino afirmada y expresada en y como la emancipación misma de los sentidos. Comunismo de los sentidos. También se puede decir: lo impropio de los sentidos, la común impropiedad que hace lo propio de los sentidos, y que hace sentido (86-87).

Teniendo en cuenta lo anterior, sugerimos que es posible comprender la *politización del arte* benjaminiana como un modo extensivo de pensar el *comunismo* a la manera en que este es formulado por el Marx de los *Manuscritos de 1844*. Esto, comprendiendo que –como mencionábamos– la *estetización de la política*, en cuanto administración de la percepción por parte del fascismo, se expresa conjurando en las masas la potencia de transformación de las relaciones de propiedad, convirtiendo la decadencia y la destrucción en espectáculo y goce. Por esto, pensar la *politización del arte* como la respuesta que el comunismo propugna implica comprenderla como desvío, alteración o

<sup>6</sup> En los *Manuscritos*, Marx sostiene: «El comunismo como superación positiva de la propiedad privada en cuanto auto-extrañamiento del hombre, y por ello como apropiación real de la esencia humana por y para el hombre; por ello como retorno del hombre para sí en cuanto hombre social, es decir, humano; retorno pleno, consciente y efectuado dentro de toda la riqueza de la evolución humana hasta el presente» (139). En esta misma línea, en cuanto el *comunismo* es pensado como una reconfiguración de la propiedad, Marx también sostiene: «La superación de la propiedad privada es por ello la emancipación plena de todos los sentidos y cualidades humanos; pero es esta emancipación precisamente porque todos estos sentidos y cualidades se han hecho humanos, tanto en sentido objetivo como subjetivo» (144).

disrupción. En este sentido, la *politización del arte* en cuanto expresión del comunismo se presenta como la destitución que permite la emancipación de la autoenajenación enraizada en el modo de la propiedad, que individualiza el cuerpo de las masas y clausura su potencia disruptiva, al mismo tiempo que habilita un cambio en el estatuto del modo en que percibimos el mundo a través de la facultad sensible. Provocando, al mismo tiempo, una necesidad renovada de cuestionarse los modos de concebir la organización política de los cuerpos.

### Imágenes en resistencia. Hacia una lectura de la destitución sensorial en el cine de Paz Encina y Raúl Ruiz

Resta pensar ahora de qué modos es posible trastocar la fijación de la percepción que la *estetización de la política* operativiza. Proponemos que en el cine es posible concebir uno de esos modos, en el que a partir de la imagen es posible intervenir el modo de percepción estética de la sensibilidad, al mismo tiempo que nos permite pensar modos alternos de concebir la relación entre imagen y política de la mano del cine de Raúl Ruiz y Paz Encina, dos cineastas que problematizan el papel que el cine ha cumplido en América Latina.

Para comprender de qué manera Ruiz y Encina rompen con un modo tradicional de pensar el cine, nos gustaría comentar brevemente una diferencia fundamental que es posible apreciar entre el modo de percepción del cine latinoamericano en la época de los años sesenta y setenta con el cine posdictatorial en el que podríamos enmarcar el trabajo de Ruiz y Encina. Esto principalmente porque hay un punto común en el cine latinoamericano comprometido a la causa revolucionaria, inspirado por las revueltas de Cuba, o por la Revolución mexicana, que se puede leer en consonancia con un problema al que Ruiz y Encina prestan una particular atención.

Pensamos en gestos como los de Sergei Eisenstein, solo por poner un ejemplo entre muchos, quien siguiendo la línea de lo ya hecho en *La huelga* (1924) o en *Acorazado Potemkin* (1925) se dispuso a realizar un proyecto que quedó inconcluso y que se suponía que abordaría la historia de México desde la colonia hasta la época de la revolución. Hoy conocemos ese trabajo bajo el nombre *¡Qué viva México!*, proyecto filmado en 1930 y publicado póstumamente en 1979 de la mano de Grigorio Aleksandrov, y que quizá es uno de los filmes que expresan de mejor manera la tarea con la que Eisenstein piensa el cine. Aquí la cuestión está atravesada por la teoría del *montaje de atracciones*, texto que expresa quizá de mejor manera la tarea de un cine comprometido con la revolución. Para Eisenstein el cine se piensa como medio que, a través del montaje de imágenes, debe provocar una sensación determinada en el espectador.

La atracción (en su aspecto teatral) es todo momento agresivo del espectáculo, es decir, todo elemento que someta al espectador a una acción sensorial o psicológica, experimentalmente verificada y matemáticamente calculada para obtener

determinadas conmociones emotivas del observador, conmociones que, a su vez, le conducen, todas juntas, a la conclusión final. (El camino del conocimiento a través del juego vivo de las pasiones) (Eisenstein, «El montaje de atracciones» 169).

En este sentido, y a partir del montaje de atracciones, podemos pensar el cine militante como una búsqueda que, a través de las imágenes, propicia las condiciones para la revolución. Esto es, sin duda, uno de los pilares con los que podemos pensar términos como los de *El tercer cine* de Octavio Getino y Fernando «Pino» Solanas, que busca signar un espacio de producción de imágenes con pretensiones de fomentar un proceso de descolonización en América Latina. Ahora bien, la cuestión no está en la diferencia de objetivo. Nos parece que Ruiz y Encina también buscan una forma de pensar la revolución, mas lo que habría que pensar son los métodos y medios, a saber, el trabajo con la imagen que en sí es distinto a lo ya mencionado. Para el cine militante, como por ejemplo *El coraje del pueblo* de Jorge Sanjinés o *El grito, México 1968* de Leobardo López, el método es muy similar al de Eisenstein: un trabajo de montaje donde las imágenes se enfocan en representar la lucha de una determinada comunidad contra el poder. En este sentido, el conflicto se simboliza en una imagen calculada, en un montaje administrado que busca dar cuenta de los dos bandos enfrentados, los oprimidos y los opresores, haciendo que el espectador sienta mediante el efecto sensorial de la imagen la necesidad de tomar posición del lado de aquellos que aparecen resistiendo a la dominación.

Lo que en esta hebra del cine militante no es cuestionado, ni tampoco tematizado, es el modo en que se construye la comunidad que esta representa. Al mismo tiempo, el conflicto aparece de antemano como dos fuerzas constituidas en él. Proponemos que es con respecto a estos dos puntos que el cine de Ruiz y de Encina permiten abrir un campo de discusión por medio del modo de concebir la imagen, el que cuestiona las formas de construcción tanto del conflicto representado como de los modos en que se construyen esas comunidades en disputa.

A partir de una noción de militancia de la imagen que no repite el patrón clásico de representación de un conflicto entre dos fuerzas, ni tampoco se subordina a una administración de los sentidos enfocada en apelar al espectador desde una determinada voluntad; más bien, responde a lo que hemos denominado *politización del arte*, como interrupción o destitución mediante la cual, por medio de la imagen, altera la percepción de los sentidos, dando apertura a problemáticas que se encontraban ocultas o borradas por los medios tradicionales de representación y administración de la imagen en el cine.

### **Raúl Ruiz: destitución del conflicto central y apertura micropolítica del cine**

Dos cosas nos parecen fundamentales de la obra de Ruiz en función de lo que hemos venido desarrollando en estas páginas: por un lado, la crítica al concepto de «conflicto central» y la posibilidad de pensar desde ese punto un cine cuya función procede de un

cuestionamiento constante a la composición de la militancia tradicional, con vistas a pensar una politización de la imagen que no reproduzca los presupuestos metafísicos que constantemente se cuelan en el cine militante. Y, por otro lado, su comprensión del montaje cinematográfico, la que problematiza la noción clásica de Eisenstein y su «montaje de atracciones», concibiendo así una *politización de la imagen* que sigue las líneas que ya hemos esbozado con Benjamin y Marx.

Para comenzar, es importante examinar algunos puntos de las *Poéticas del cine*, texto que recoge algunas conferencias dictadas por Ruiz entre 1989 y 1994 en las universidades de Harvard y Duke. Dado que esta *Poética* es una constelación de escritos sobre los modos en que Ruiz concibe la imagen y el cine, pensamos que es posible rastrear una hebra importante que atraviesa el texto y que comienza con el primer apartado, titulado «Teoría del conflicto central». Ruiz elabora aquí una reflexión respecto de un punto neurálgico que determina la producción de imágenes en el cine que tiene su lugar de manera más prístina en su veta hollywoodense. Lo que Ruiz se resiste a asumir es la inmediatez que determina el hecho de que «una trama narrativa necesitaría un conflicto central a modo de columna vertebral» (17). Este es el núcleo que Ruiz pone en tensión, a saber, el hecho de que las producciones cinematográficas dependan constantemente de la posición de un conflicto que ordena y administra todos los elementos de la imagen, creando de esta manera una relación de dependencia en la que todo gira en torno a un conflicto que tiene un inicio, desarrollo y, por ende, un final. El conjunto de las imágenes, las historias, personajes e incluso el espectador son envueltos en las elecciones y tramas de este conflicto del que depende la imagen representativa con la que se está produciendo el filme. Y esto no solamente opera en casos como los de películas clásicas de acción o suspenso, sino también en producciones cinematográficas que se piensan fuera de las lógicas mercantiles del cine de las grandes empresas. En este sentido, y siguiendo a Ruiz, los filmes que hemos mencionado bajo el tópico de cine militante como Eisenstein, el *tercer cine* o Jorge Sanjinés también operan en esta lógica de administración de la imagen. Esto, desde el momento en que esta queda subordinada a la construcción de dos polaridades en disputa, que terminan subsumiendo las singularidades de otros conflictos o diferencias que no pueden simplemente reducirse la dicotomía de oprimidos y opresores. Ruiz señala:

La teoría del conflicto central produce una ficción deportiva y propone embarcarnos en un viaje en el que, presos de la voluntad del protagonista, nos vemos sometidos a las diferentes etapas del conflicto cuyo héroe es al mismo tiempo el centinela y la presa. [...] nuestros secuestradores eligen siempre el camino más corto. Quieren que todos los conflictos se ordenen en función de un único conflicto mayor. Los teóricos del conflicto central postulan, pues, que no hay obra de teatro, película ni historia sin un conflicto central (21-22).

De lo que se trata entonces, para Ruiz, es de hacer frente a esta ficción de unidad, en la medida en que se cambia el núcleo neurálgico desde donde se administran las

imágenes en el cine. Por esto, el cine de Ruiz concibe el montaje de imágenes a partir de una desmitificación de la unidad, con la intención de presentar otros mundos: «vemos las imágenes como si fueran un *continuum*, y sin embargo sabemos que cada vez que pasamos de una toma a otra, lo que hacemos es franquear mundos diferentes» (86). En este sentido es que en el cine, para Ruiz, debe operar un *desobramiento*<sup>7</sup> de ese *continuum* al que las imágenes son sometidas bajo la tutela del conflicto central, de modo que aparezcan todos los presupuestos que en el conflicto mayor están operando y que dentro de este se invisibilizan o se borran. Y esto no solo implica al cine como medio técnico de producción de imágenes, sino también como expresión del mundo, en cuanto que para Ruiz «el mundo habla a través de sus imágenes» (69). Por tanto, aquí está en juego un modo de comprensión del conflicto que no se reduce exclusivamente al cine, sino que da a ver que el «el mundo no es sino un conjunto de colisiones»<sup>8</sup> que las lógicas del conflicto central buscan mitigar a través de la ficción de orden que se constituye. De un modo similar a la decisión soberana que en Carl Schmitt es el fundamento de la política moderna, a saber, produciendo la naturalización de un orden que se instaura por la fuerza. En ese sentido, Ruiz sostiene «el mundo habla a través de sus imágenes de manera inarticulada» (43).

Se trata entonces, en el cine de Ruiz, de desarticular y des-obrar la máscara que recubre el desorden o el *ápeiron*, de modo que podamos dar cuenta de las múltiples realidades que quedan subordinadas bajo el orden instaurado por el conflicto central como lógica de producción de imágenes, al mismo tiempo que dispositivo de producción de mundo. En este sentido, el cine de Ruiz propone un trabajo de desciframiento y de montaje que devela las *imágenes de imágenes*, una fórmula utilizada para dar cuenta de que toda imagen, tanto en el cine como en el mundo, tiene tras de sí una serie de infinitas dimensiones por las que están compuestas, cada una antecedida por un millar más. Por lo que el *des-montaje* filmico de Ruiz procede buscando:

Descomponer una acción en microacciones implica que éstas puedan ser independientes unas de otras. Podrían incluso contradecirse, o quedar al margen de la acción principal misma [...] todos conocen a Zenón, que descomponía el espacio a recorrer en una infinidad de segmentos. Durante años soñé con filmar acontecimientos que se desplazan de una dimensión a otra, capaces de descomponerse en imágenes que vivieran cada una en una dimensión distinta, y eso con el único objetivo de poder sumarlas, multiplicarlas o dividir las (31-32).

7 Aquí seguimos la tesis de Willy Thayer en su libro *Imagen exote*, donde sostiene: «Lo que si intentamos sugerir aquí es que su escritura filmográfica y literaria, operando un desobramiento de la metafísica normativa dominante en el cine, opera también el desobramiento de categorías clave de la articulación hegemónica de la imagen, del cuerpo, de la medialidad» (50).

8 Véase también en *Poéticas del cine*: «Una 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» (Ruiz 22).

Estamos ante un trabajo de *desobramiento* de aquella lógica de subsunción macropolítica que impide la captación de microacciones, que terminan ocultadas bajo el manto de nociones como pueblo, multitud, clase, sujeto, pero también de macroconceptos como los de partido, gobierno, lucha de clase, entre otros. Todas ellas nociones que destacan por solidarizar con lógicas totalitarias que buscan, mediante la creación de bandos o polos totalizantes, la borratura de una singularidad que muchas veces invisibiliza luchas que hoy aparecen como necesarias para repensar la política y los modos de la militancia. En este sentido, la politización de la imagen que Ruiz propugna modifica los modos de percepción haciendo aparecer, mediante un trabajo con la desfragmentación de las imágenes, situaciones, cuerpos, sujetos, problemas, modos de comprensión políticos que normalmente quedan subsumidos bajo el manto del conflicto central. Aquí, por ejemplo, encontramos películas como *Tres tristes tigres* (1968) o *La colonia penal* (1971), también *El realismo socialista* (1973) y *La expropiación* (1972). Pero, sin duda, las que más destacan en este sentido son *La vocación suspendida* (1978) y *Diálogo de exiliados* (1975).

Ambas películas son el mejor ejemplo del trabajo político que Ruiz le da al *desmontaje* de imágenes, haciendo aparecer todas las relaciones micropolíticas que están tramando dos grandes momentos políticos. En *La vocación suspendida* la Iglesia, en el contexto de la Guerra Fría. Y en *Diálogo de exiliados* las y los militantes chilenos exiliados en Francia después del golpe de Estado de 1973. Tomamos en consonancia estas dos producciones que están separadas por tres años en su época de filmación. En ambas el público espectador es enfrentado a un juego de imágenes donde los planos y contraplanos de las escenas son descompuestos en acciones, momentos y situaciones que juegan con los sentidos, al mostrarnos desde diferentes modos de administración de la imagen las mismas escenas. En el caso de *La vocación suspendida* –donde seguimos la historia de una comunidad de jesuitas que buscan a un doble agente que está infiltrado en sus líneas–, Ruiz filma con dos repartos actorales, al mismo tiempo que monta filmaciones en blanco y negro y color. Son dos modos de grabación que narran los recovecos de un mismo problema, la militancia eclesiástica puesta en jaque a la luz de un traidor que introduce ideas peligrosas que cuestionan los dogmas sagrados.<sup>9</sup> Por otro lado, en *Diálogo de exiliados* nos encontramos con la cotidianidad más pura de la vida de las y los exiliados al modo en que Ruiz la piensa. Aquí no estamos ante una película política clásica que nos mostraría el conflicto armado de la militancia en pos de la resistencia a la dictadura, sino que más bien estamos ante el gesto de narrar el exilio desde los problemas más ínfimos a los que se ven enfrentados los cuerpos exiliados. Michael Goddard describe de esta manera el gesto de Ruiz en *Diálogo de exiliados*:

---

9 Seguimos aquí, nuevamente, la lectura que realiza Willy Thayer, esta vez en su escrito *Raúl Ruiz: Imagen estilema*, en el que sostiene: «La vocación suspendida pone en desobra la meta-política del «conflicto central» –su coyuntura mundo: la Guerra Fría– haciendo visible el proceso de articulación a través del cual una constelación de fuerzas y cualidades de suyo inestables, en tensión diferencial y contrariedad recíproca constante, han llegado estabilizarse y distribuirse en una rica dialéctica de «tendencias simultaneas» que abastecen y dan vida al tejido institucional-representacional, tejido que esas mismas tendencias instituyen y que las instituye a ellas a su vez» (17).

En resumen, lo que la película demuestra como un tipo de crítica prospectiva del exilio, es la imposibilidad y absurdo de mantener las investiduras políticas del período de Allende en la situación del exilio, como también los fracasos de los intentos de formar 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, a una escala micropolítica en la cual, como en las películas de Ruiz del período 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 (196).

En este sentido es que la politización de la imagen en el cine que nos propone Raúl Ruiz busca hacer aparecer estos detalles que escapan a las lógicas del conflicto central, mediante una administración de la imagen y de la percepción que recorre diferentes modos de articulación y desarticulación de los efectos de la imagen. Ruiz evidencia la trama que compone los grandes relatos políticos en imágenes de imágenes, sumergiéndonos en los ámbitos más recónditos que se ven difuminados en la reproducción de las lógicas del conflicto central, invitándonos de esta manera a profundizar en aquellas situaciones singulares que muchas veces nos abren la perspectiva de los problemas desde otro punto de vista. Por esto es que no solo se trata en Ruiz de una crítica a la forma clásica de pensar la militancia, sino que también su concepción del cine militante es una constante invitación a posicionarnos repensando las condiciones que son necesarias en toda posicionalidad. No se trata de una simple crítica o despolitización<sup>10</sup> de la imagen militante, sino más bien de una recomposición del funcionamiento y de los patrones perceptivos que toda imagen lleva consigo, especialmente en el montaje cinematográfico. Por esto es que posicionamos el trabajo escritural y cinematográfico de Ruiz dentro de los ejercicios donde nos es posible concebir las exigencias que planteamos con Benjamin y Marx para repensar una *politización del arte*, en cuanto que lo que está en juego es una interrupción del modo clásico de presentación de la imagen militante en pos de destituir mediante el *desmontaje* micropolítico los modos de percepción que el espectador visualiza en el

---

10 Seguimos aquí la lectura de Sergio Villalobos-Ruminott, quien lee el trabajo de Ruiz en clave *impolítica*, siguiendo el famoso concepto acuñado por Roberto Esposito en su libro *Categorías de lo impolítico*. En este sentido, Villalobos-Ruminott sostiene: «La condición impolítica de su cine no supone una práctica apolítica, puramente experimental, tardo-modernista o simplemente estética, sino una interrupción del entretenimiento como dispositivo característico del cine comercial, así como un cuestionamiento de la subordinación instrumental del cine a las prerrogativas ideológicas del compromiso político, en cuyo caso, lo impolítico no es lo opuesto de lo político sino su borde y su reverso, es decir, el espacio que se pliega e invisibiliza cada vez que se sanciona y naturaliza un consenso. Poco importa determinar su condición de hombre progresista, de militante de izquierda o de exiliado político, lo que interesa, por el contrario, consiste en su comprensión del cine como un ejercicio de auto cuestionamiento y paradojización radical, es decir, como una práctica orientada a desbaratar los consensos que configuran a toda comunidad. Así mismo, lejos de favorecer la transparencia comunicativa, la poética ruiciana arruina al lenguaje y des-auratiza la imagen para producir un grado cero de reflexividad en el espectador» (10).



cine como un *continuum* de imágenes, dando paso a exponer la singularidad de los entramados que nos permiten leer y comprender diferentes problemas políticos de modos alternos a los que estamos acostumbrados.

### **Paz Encina: destitución de los sentidos**

El trabajo cinematográfico de Paz Encina nos presenta una variante distinta a la ya comentada con Ruiz respecto de la *politización de la imagen* en los modos de pensar el cine. Las imágenes de Encina están directamente relacionadas con el rescate del testimonio histórico, especialmente enfocado en el papel que juega el cine como imagen que resiste a los procesos de borradura de la violencia en las lógicas de la guerra, especialmente el conflicto del Chaco y los procesos dictatoriales y posdictatoriales en el caso de Paraguay con la dictadura de Stroessner. En este contexto podemos situar su trabajo cinematográfico como un ejercicio o gesto que busca ser un medio técnico que propicia, mediante un montaje singular de imágenes, una *experiencia* perceptiva y sensitiva en las y los espectadores que altera los modos tradicionales en los que se transmite la historia. Encina nos presenta un modo de narración alterna a la historia oficial que busca destituir el modo en que nos relacionamos con los diferentes conflictos históricos vividos en Paraguay, especialmente poniendo énfasis al rescate de los testimonios de los cuerpos desaparecidos y mutilados que en la construcción de la historia oficial han quedado borrados como huellas de una violencia que se pretende ocultar a cualquier precio.

En el trabajo de Encina convergen tres aspectos que se sincronizan en la exigencia de repensar la *politización del arte* como una *politización de la imagen* que va de la mano con un determinado cuestionamiento de la historia oficial y de la experiencia que podemos tener de ella. El primer punto que nos parece importante mencionar tiene que ver con la encarnación de la exigencia de Benjamin de rastrear y escribir una *historia a contrapelo* de la monumentalización de los archivos oficiales que, por ejemplo, en Paraguay albergan lo que oficialmente se considera como la historia de las dictaduras, la que está atravesada por un silencio y una escasez de acceso a los archivos que vuelven ominoso todo aquello que se fugue de la historia oficial. Esto lleva a Encina a trabajar en un cine que busca irrumpir en el pasado, alterando una idea de temporalidad lineal clásica, donde el pasado aún está abierto para transformar el modo en que concebimos el presente para posicionarnos en el futuro.

A mi parecer (y esto es algo personal) el Paraguay viene viviendo la misma historia, con sus pequeñas variantes, pero la misma, y creo que esto se da porque el hombre paraguayo vive en una eterna melancolía del tiempo pasado que jamás fue mejor, pero es que el tiempo pasado cuenta con una ventaja: la de ser pasado. Estamos como condenados a la maldición de repetir siempre los mismos esquemas, aquellos que incluso nos cortaron la tradición oral y nos condenaron

a un silencio que nada tiene que ver con lo sublime. Era por eso mi interés por una doble temporalidad, me interesaba encontrar el instante entre un pasado ya terminado y un futuro exactamente igual, un después, exactamente igual a un antes mostrado a partir de situaciones cotidianas (Encina 333).

Aquí la cuestión, tal y como ella menciona, es buscar el modo de interrumpir esa melancolía eterna a la que están sometidos los cuerpos, que podríamos describir como un estado de narcosis sensorial que ha hecho a las y los ciudadanos paraguayos insensibles a su propio pasado, condenándolos de esta manera a repetir siempre los mismos esquemas. El segundo punto de este sentido lo encontramos en la invitación que nos extiende el cine de Encina a pensar un modo de experiencia diferente que nos permita relacionarnos con esta parte clausurada de la historia, haciendo aparecer nuevamente aquellos restos que exponen la violencia arquetípica que sostiene la democracia en Paraguay. Esta invitación a pensar un nuevo modo de construcción de la experiencia histórica tiene su correlato en textos de Benjamin como *Experiencia y pobreza*, *El narrador* y *El surrealismo*. En estos escritos, el pensador alemán también insiste en el hecho de que, para acceder a esta concepción alterna del tiempo y la historia, es necesario un modo de comprensión de la experiencia que ya no esté sustentado solo en las vivencias [*Erlebnnis*] –o el problema de quién vive o vivió un acontecimiento como justificación–, sino que más bien se trata de proponer una experiencia [*Erfahrung*] que se constituye en un proceso conjunto con la memoria y la conciencia. Recordemos que para Benjamin el trauma de la guerra produce un silencio en los cuerpos que la experimentan, de modo que vuelven del campo de batalla sin poder narrar lo que vivieron.<sup>11</sup> Por esto es que, frente a acontecimientos traumáticos como estos, es de primer orden buscar medios alternos que modifiquen los modos perceptivos de los cuerpos para poder abrir nuevamente las puertas de la narración de estas experiencias. Y para lograr esto es necesario un compromiso, no solo con el rescate de archivos y el trabajo sobre los modos de narración, sino que también es necesario repensar su forma de representación. En este sentido, el trabajo cinematográfico de Encina se posiciona desde un modo singular de representación a partir de un trastocamiento de la jerarquía de los sentidos. Considerando esto, es posible sostener que hay una relación de consonancia entre los planteamientos de Encina y los de Benjamin. Explicitaremos este vínculo a partir del intento de repensar una *politización del arte*.

---

11 Véase Benjamin, «Experiencia y pobreza»: «La cosa está clara: la cotización de la experiencia ha bajado y precisamente en una generación que de 1914 a 1918 ha tenido una de las experiencias más atroces de la historia universal. Lo cual no es quizás tan raro como parece. Entonces se pudo constatar que las gentes volvían mudas del campo de batalla. No enriquecidas, sino más pobres en cuanto a experiencia comunicable. Y lo que diez años después se derramó en la avalancha de libros sobre la guerra era todo menos experiencia que mana de boca a oído. No, raro no era. Porque jamás ha habido experiencias tan desmentidas como las estratégicas por la guerra de trincheras, las económicas por la inflación, las corporales por el hambre, las morales por el tirano. Una generación que había ido a la escuela en tranvía tirado por caballos, se encontró indefensa en un paisaje en el que todo menos las nubes había cambiado» (167-168).

Antes permítasenos un breve comentario en torno a Aristóteles, cuya *Metafísica* se abre con una clásica sentencia que determinara el modo en que se organizan y se categorizan la importancia de los sentidos:

Todos los hombres por naturaleza desean saber. Señal de ello es el amor a las sensaciones. Éstas, en efecto, son amadas por sí mismas, incluso al margen de su utilidad y más que todas las demás, las sensaciones visuales. Y es que no sólo en orden a la acción, sino cuando no vamos a actuar, preferimos la visión a todas –digámoslo– las demás. La razón estriba en que ésta es, de las sensaciones, la que más nos hace conocer y muestra múltiples diferencias (70).

De todas las sensaciones y sentidos que conforman el cuerpo humano Aristóteles designa, en los comienzos del pensamiento occidental, que la vista es por excelencia el sentido que mejor nos permite conocer el mundo y, por lo tanto, es el más amado, el más deseado de entre todos los demás. Aquí se encuentra quizá la piedra neurálgica que determina a la vista como el sentido de mayor rango y al cual todos los otros deben someterse, una idea que, como sabemos, trasciende la historia humana formando una cultura que gira en torno a la visión y a los modos en que vemos, donde ámbitos como el jurídico, el religioso, o incluso el artístico se ven atravesados por un dominio y una subordinación a la mirada. Y el cine no está exento de esta jerarquía, sin duda desde las primeras películas de los hermanos Lumière hasta la aparición en 1927 del cine sonoro y su posterior masificación en el cine de masas, la imagen ha estado siempre bajo el yugo de la herencia de la vista como el sentido que debe privilegiar. Las imágenes cinematográficas subordinan el sonido y el movimiento a la vista, y esta es una lógica de producción que raramente se trastoca, el espectador toma asiento y ve las imágenes que pasan delante suyo, se entretiene pasivamente observando, escucha los sonidos que complementan la imagen.

Lo innovador del trabajo de Encina es que *destituye* esta relación de subordinación de la imagen a la vista,<sup>12</sup> permitiéndonos experimentar en sus producciones cinematográficas nuevas prácticas con la imagen desde la alteración del oído como sentido predilecto. No se trata solo de un cambio en la jerarquía que administra la imagen, sino de algo mucho más radical, a saber, de una modificación en el modo de representación de la imagen a partir de la alteración de la jerarquía de los sentidos. Las imágenes de

---

12 En el epílogo de su libro *El uso de los cuerpos*, Giorgio Agamben sostiene que una potencia *destituyente* es aquella capaz de «deponer las relaciones ontológico-políticas para hacer aparecer entre sus elementos un contacto» (485). En ese sentido, la *destitución* no implica un ejercicio destructivo, sino más bien un gesto liberador: «se trata de la capacidad de desactivar y volver inoperante algo [...], sin simplemente destruirlo, sino liberando las potencialidades que en eso permanecían inactuadas para, de esa manera, permitirle un uso distinto» (486). Frente a la fijación y protocolización de hábitos, maneras, usos y formas de existencia que una relación hipostasiada instituye, la «destitución» o «deposición» es una actividad profanatoria: «si consagrar (*sacrare*) era el término que designaba la salida de las cosas de la esfera del derecho humano, profanar significaba por el contrario restituirla al libre uso» (97). En su libro «Elogio de la profanación» Agamben también piensa, de hecho, este ejercicio de «restitución del libre uso» bajo el sello de un *contacto*: «Una de las formas más simples de profanación se realiza por contacto (*contagione*) [...]. Hay un contagio profano, un tocar que desencanta y restituye al uso lo que lo sagrado había separado y petrificado» (*Profanaciones* 99). Habría así, por tanto, un índice de semejanza entre *destitución* y *profanación*. En ambos casos se trata, para decirlo con Marx, de «obligar a esas relaciones petrificadas a entrar en danza» (*Contribución* 95).

Encina son imágenes sonoras, esto quiere decir, imágenes cuyo núcleo no se encuentra en lo que vemos, sino en nuestra percepción de lo audible, por lo que se nos presenta en el cine la posibilidad de una alteración de nuestro modo tradicional de percibir lo que nos rodea; esto, de la mano con un trabajo de archivos y el rescate de una memoria histórica disidente a la oficial, provoca una alteración completa de la experiencia. Aquí seguimos las claves que nos entrega María del Rosario Acosta, quien analiza el trabajo de Encina desde el punto de vista de una «desorientación» de la estética y sus jerarquías históricas, lo que nos permite concebir un trabajo de la imagen al servicio de procesos de descolonización, que nosotros podríamos leer como aquellas huellas que exponen la llegada de la metafísica de la mirada con la conquista de América. Acosta sostiene:

Si puedo decir algo al menos de antemano, pienso la obra de Encina como una práctica decolonial sobre todo en relación con los modos como propone desarticular y reconfigurar nuestros sentidos, nuestros modos de percibir y, más allá de ello [...] Una estética que tenga la fuerza, la capacidad de «desorientar», de desordenar los sentidos para instaurar, inaugurar, hacer posible así sea como posibilidad deseada, imaginada, un reparto radicalmente distinto de lo sensible y con ello, de lo que cuenta o no como vida llorable («Gramáticas de la escucha» 4).

Es en este sentido que sostenemos que el trabajo de Encina con la imagen responde a las exigencias de una *politización del arte* como ejercicio de puesta en cuestión de los modos tradicionales de la percepción sensitiva, permitiéndonos, en este caso mediante el cine, interrumpir y dislocar esa melancolía narcótica que Encina diagnostica como la realidad del Paraguay y de tantos otros países asediados por los espectros de las dictaduras. Por ello, el montaje alterno de imagen-sonido que propone Encina afecta el modo en que se organizan las pasiones y los afectos respecto de un determinado acontecimiento político en las y los espectadores, funcionando como un proyectil que destituye las jerarquías de la mirada, dando paso a la posibilidad de escuchar las voces de aquellos y aquellas que quedaron olvidados en la historia.

Este es el caso de *Ejercicios de memoria* (2016) y de *Hamaca paraguaya* (2006), dos producciones de Encina donde las imágenes se articulan a partir del relato y de las voces de los y las diferentes protagonistas que van narrando sus experiencias en torno a la dictadura y la guerra acaecidas en la historia del Paraguay, respectivamente. En ambos filmes podemos apreciar un estilo de producción que nos demuestra la intención de la cineasta, a saber, la puesta en escena de una insubordinación oral respecto de los regímenes visuales que están entramados en el proceso de construcción histórica. En *Hamaca paraguaya* escuchamos las voces de Ramón y Cándida, una pareja que espera el retorno de su hijo reclutado como soldado en la guerra del Chaco. Aquí podemos ver cómo Encina monta planos desde la narración y el testimonio de ambos padres, quienes viven en un estado melancólico de espera por su hijo, quien no aparece. La imagen se construye por medio del seguimiento de la vida de estos padres, quienes van relatando cómo su cotidianidad más radical se vuelve un constante recuerdo de

la ausencia de su hijo. Por otro lado, en *Ejercicios de memoria* nos encontramos con el trabajo de Encina en torno a los «Archivos del terror» de la dictadura de Stroessner, a partir de una confrontación que la autora realiza en torno a la figura de Agustín Goiburú, líder del Movimiento Popular Colorado, uno de los principales opositores al régimen dictatorial de Stroessner. Aquí Encina enfrenta directamente la estética unitaria del archivo del terror con un tejido de múltiples voces que se montan y cruzan de manera superpuesta, lo que termina por generar un archivo a contrapelo del oficial, articulado desde una multiplicidad que narra los acontecimientos desde otros flancos. Se trata de un filme que recoge las voces de quienes vivieron las pericias policiales descritas en los archivos del terror y que narran su propio archivo, disputando el modo de enunciación de los acontecimientos. Aquí seguimos la lectura de Mariano Veliz, quien describe *Ejercicios de memoria* de la siguiente manera:

En los ejercicios que conforman el largometraje se apela a dos estrategias inescindibles: la disyunción, como reconfiguración del paisaje de lo perceptible, y el anacronismo, como impugnación de la crononormatividad. La ruptura sistemática del sincronismo de la banda de imagen y la banda sonora señala una primera emergencia de lo disyuntivo. En esta conexión conflictiva de los planos sonoro y visual se evidencia la voluntad de quebrar la repartición habitual de lo visible y lo audible. [...] En este marco adquiere relevancia la potencia del gesto emprendido por Encina: la proposición de otro orden de sentido derivado de la gestación de un dispositivo de visión y escucha no sincrónico que estimula el deseo de ver y oír de una manera que modifica la organización del presente y el pasado (Veliz 5).

Tanto en *Hamaca paraguaya* como en *Ejercicios de memoria* se trata entonces de una técnica similar de montaje donde se busca, mediante la reorganización de la percepción y de los sentidos del público, abrir la posibilidad de disputar el modo de construcción de los archivos históricos. Permitiéndonos acceder a aquellas narraciones que han quedado borradas y olvidadas en los campos de la historiografía oficial, Encina nos invita con sus imágenes sonoras a prestar oído a las voces de aquellos a quienes no se toma en cuenta al momento de escribir la historia. En este sentido, el espectador del trabajo de esta directora paraguaya se enfrenta a una imagen donde lo visual se constituye a partir de modos de narración que buscan propiciar la apertura de un oído que vuelva audible aquello que ha sido silenciado. Podríamos incluso sostener que Encina se enfrenta directamente a una estética clásica del archivo que posiciona su cine desde una militancia alterna a la tradicional, en el momento en que sus imágenes nos permiten preguntarnos por el modo en que la percepción estético sensorial afecta la manera en que nos relacionamos con la historia. Por esto es que la *politización del arte* en Encina se vuelve una exigencia para abrir nuevas formas de narración de lo que ha carecido de voz estos últimos años, ahí donde se nos invita a trastocar el ordenamiento clásico de las jerarquías que constituyen nuestro modo de percepción sensitivo, con el fin de poder acceder a modos alternos de relacionarnos con la historia.

## Conclusión. *Politización del arte e imágenes en resistencia*

Los trabajos con la imagen que llevan a cabo Ruiz y Encina coinciden en un punto decisivo, a saber, la posibilidad de distanciarse de un determinado modo de usar las imágenes por parte del cine narrativo tradicional que reproduce una determinada lógica estética de acercamiento a ciertos problemas reproduciendo lógicas cercanas al fascismo. Tal y como hemos señalado con Benjamin, la exigencia comunista de una *politización del arte* debe plantearse la necesidad de romper y tomar distancia respecto a ciertas prácticas estéticas que los medios de producción de imágenes han reproducido juntamente con ciertos modos de pensar la práctica política. En este sentido es que Benjamin asocia la *estetización de la política* no solo a su utilización por parte de los movimientos fascistas con vistas al control de las masas, sino también en cualquier cine que opere prácticas de administración de la imagen que terminan clausurando más que abriendo los problemas que presentan. Debido a esto es que cuando hacemos el hincapié en la diferencia del cine militante de los 60 y de lo 70 en América Latina y el trabajo de Ruiz y de Encina, es porque es necesario cuestionar el modo y el papel que juegan el montaje de imágenes en la política, especialmente ahí donde el cine busca ser un medio que permite propiciar una ruptura con el fascismo.

Benjamin, sin duda, al utilizar la consigna comunista para hacer frente a prácticas fascistas, está intentando también concebir el lugar de la imagen y del arte en la política, ahí donde ya no se trata de la imagen al servicio del partido, sino que más bien, como ya hemos sostenido, lo que está en juego en el comunismo benjaminiano y, por tanto, en una militancia de la imagen comunista, son aquellos usos de la imagen que destituyen las formas clásicas de representación estético-perceptivas que funcionan en la *estetización de la política*, a saber, prácticas que de alguna manera utilizan las imágenes para adormecer y ocultar posibles problemas que despierten en las masas su potencia revolucionaria transformadora. Aquí el cine de Ruiz y de Encina es una clave en el contexto latinoamericano, ya que nos proponen un modo alternativo de pensarlo, cuestionándose justamente aquellas prácticas que se han reproducido a través de la imagen durante muchos años. Ruiz, por un lado, nos propone un *desmontaje* que sea capaz volver perceptibles microentramados que operan en los grandes conjuntos políticos, los que muchas veces son invisibilizados a problemas en aras de coartar una mayor capacidad de representación. Y Encina, por su parte, nos invita a subvertir las jerarquías en el modo en que captamos el mundo a través de una imagen sonora que modifica nuestra percepción y acercamiento a los hechos históricos, abriendo posibilidades al alterar nuestra percepción de poder captar aquello que hasta entonces se nos mantenía velado.

Por esto es que la exigencia de pensar y de repensar una *politización del arte* no puede simplemente quedar coartada en un gesto similar al de una *estetización de la política* como analizaba Fenves, sino que más bien Ruiz y Encina nos muestran que es necesario cuestionarnos los modos en que se construyen nuestras facultades perceptivas,

ahí donde la imagen ocupa un papel fundamental en el modo en que nos acercamos a la historia. Por lo que la *politización del arte* necesariamente se piensa como un ejercicio en resistencia a los modos tradicionales, occidentales, metafísicos, fascistas de uso de las imágenes en aras de abrir nuevas posibilidades de pensar la experiencia histórica, política y revolucionaria de los cuerpos.

## Referencias

- Acosta, María del Rosario. «Gramáticas de la escucha como gramáticas decoloniales: apuntes para una descolonización de la memoria». *Eidos*, n° 34, 2020.
- . «Hamaca Paraguaya de Paz Encina (notas sobre la resistencia de la memoria)». *Huellas, Revista de la Universidad del Norte*, n° 110, 2022, pp. 100-108.
- Agamben, Giorgio. *El uso de los cuerpos*. Adriana Hidalgo, 2017.
- . *L'uso dei corpi*. Neri Pozza Editore, 2014.
- . *Profanaciones*. Adriana Hidalgo, 2013.
- Aristóteles. *Metafísica*. Gredos, 1994.
- Benjamin, Walter. «El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nicolai Leskov». *Sobre el programa de la filosofía futura*. Traducido por Roberto J. Vernengo. Planeta-Agostini, 1986.
- . «Experiencia y pobreza». *Discursos interrumpidos I*. Prólogo, traducción y notas de Jesús Aguirre. Taurus, 1989.
- . *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. Traducción, introducción, notas e índice de Pablo Oyarzún. LOM, 2009.
- . *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica (Urtext)*. Traducido por Andrés Weikert. Editorial Itaca, 2003.
- . *Libro de los pasajes*. Akal, 2005.
- . «Tesis sobre el concepto de historia». *La dialéctica en suspenso*. LOM, 2009.
- . *Toward the Critique of Violence: A Critical Edition*. Editado y traducido por Peter Fenves y Julia Ng. Stanford University Press, 2021.
- Buck-Morss, Susan. *Dialéctica de la mirada: Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*. La Balsa de la Medusa, 2001.
- . «Estética y anestésica: una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte». *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Interzona, 2005.
- . *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Traducción, selección y «Nota preliminar» de Mariano López Seoane. Interzona, 2014.
- Casanova, Carlos. «La industria de los sentidos. Estética y producción en Karl Marx». *Revista de Filosofía Archivos*, n° 4-5, edición 2-3, 2010, pp. 145-159.
- Derrida, Jacques. *Fuerza de ley: el fundamento místico de la autoridad*. Tecnos, 2008.
- Eisenstein, Sergei M. «El montaje de atracciones». *El sentido del cine*. Siglo XXI, 1999.
- . «Montaje». *Hacia una teoría del montaje (vol. 1)*. Paidós Comunicación, 2001.



- —. «Montaje». *Hacia una teoría del montaje (vol. 2)*. Paidós Comunicación, 2001.
- Encina, Paz. «Esperando la tormenta». *Hacer cine: producción audiovisual en América Latina*, Eduardo A. Russo. Paidós, 2008.
- Fenves, Peter. «¿Existe una respuesta a la estetización de la política?». *Walter Benjamin: Culturas de la imagen*, compilado por Alejandra Uslenghi. Eterna Cadencia, 2010.
- Goddard, Michael. «Ruiz en el contexto del realismo socialista y La dialéctica y diálogo de exiliados». *El cine de Raúl Ruiz: Fantasmas, simulacros y artificios*, editado por Valeria De los Ríos e Iván Pinto. Uqbar, 2010.
- Hamacher, Werner. *Lingua Amissa*. Miño y Dávila, 2012.
- Marx, Karl. *Contribución a la crítica de la filosofía del derecho de Hegel. Antología*. Siglo XXI, 2015.
- —. *Manuscritos de economía y filosofía*. Alianza, 2003.
- —. *Sobre la cuestión judía*. Traducido por Gervasio Espinosa. Prometeo, 2004.
- Rodríguez Gómez, Federico, Carlos Pérez López, Pablo César Oyarzún Robles, et al. *Letal e incruenta: Walter Benjamin y la crítica de la violencia*. LOM, 2017.
- Ruiz, Raúl. *Poéticas del cine*. Editorial UDP, 2013.
- Russo, Eduardo. «Paz Encina: el gesto de recordar». *Arkadin*, n° 6, 2017, pp. 26-41.
- Veliz, Mariano. «Un archivo anacrónico y disyuntivo: sobre Ejercicios de memoria de Paz Encina». 2016. <https://lafuga.cl/un-archivo-anacronico-y-disyuntivo/860>
- Villalobos-Ruminott, Sergio. «Raúl Ruiz: la impolítica del cine». *Efectos de imagen: ¿Qué fue y qué es el cine militante?*, editado por Oscar Ariel Cabezas y Elixabete Ansa. LOM-UMCE, 2014.
- Thayer, Willy. *Imagen Exote*. Palinodia, 2019.
- —. «Raúl Ruiz: Imagen Estilema». *Revista de Filosofía Otro Siglo*, vol. 1, n° 2, diciembre 2017, pp. 3-46.