



UNIVERSIDAD METROPOLITANA DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y EDUCACIÓN
DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA

LATINOAMÉRICA Y EL CINE: UNA MILITANCIA A TRAVÉS DE LAS IMAGENES

MEMORIA PARA OPTAR AL TÍTULO PROFESIONAL
DE PROFESOR DE FILOSOFÍA

AUTOR: SEBASTIÁN FRANCISCO FUENTES GUTIÉRREZ
PROFESOR GUÍA: ÓSCAR ARIEL CABEZAS

SANTIAGO DE CHILE, AGOSTO DEL 2020



UNIVERSIDAD METROPOLITANA DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y EDUCACIÓN
DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA

LATINOAMÉRICA Y EL CINE: UNA MILITANCIA A TRAVÉS DE LAS IMAGENES

MEMORIA PARA OPTAR AL TÍTULO PROFESIONAL
DE PROFESOR DE FILOSOFÍA

AUTOR: SEBASTIÁN FRANCISCO FUENTES GUTIÉRREZ

PROFESOR GUÍA: ÓSCAR ARIEL CABEZAS

SANTIAGO DE CHILE, AGOSTO DEL 2020

Autorizado para

Sibumce Digital





IDENTIFICACION DE TESIS/INVESTIGACIÓN

Título de la tesis: Latinoamérica y el cine: una militancia a través de las imágenes

Fecha: Agosto, 2020.

Facultad: Filosofía y Educación.

Departamento: Filosofía.

Carrera: Licenciatura en Educación y Pedagogía en Filosofía.

Título y/o grado: Licenciado en Educación y Profesor de Filosofía.

Profesor guía: Óscar Ariel Cabezas.

AUTORIZACIÓN

Autorizo a través de este documento, la reproducción total o parcial de este trabajo de investigación para fines académicos, su alojamiento y publicación en el repositorio institucional SIBUMCE del Sistema de Bibliotecas UMCE.

Sebastián Francisco Fuentes Gutiérrez

Dedico esta memoria de título a:

Mi difunto padre, sé que estaría
orgulloso de esto.

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer a todos quienes se preocuparon por mí durante este proceso, como mi familia, amigos de la villa y de la universidad.

TABLA DE CONTENIDOS

PRESENTACIÓN	1
ABSTRACT	2
INTRODUCCIÓN	3
1. EL ESCENARIO HISTÓRICO – POLÍTICO	5
1.1 UN CONFLICTO POST GUERRA	5
1.2 TERCER MUNDO	9
1.3 DICTADURAS	15
2. ARTE Y POLÍTICA	17
2.1 EL ARTE DURANTE LA CATÁSTROFE	17
2.2 EL ARTE EN LA GUERRA FRÍA	19
2.3 LA TOMA DEL COMPROMISO	21
3. CINE Y POLÍTICA	25
3.1 LA INSTITUCIÓN CINEMATOGRAFICA	25
3.2 CINE POLÍTICO	29
3.3 OTRAS PERSPECTIVAS	40
CONCLUSIÓN	44
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	46
LIBROS	46
ARCHIVOS	47
ARTÍCULOS	48
AUDIOVISUAL	49
ANEXOS	50

PRESENTACIÓN

En el siguiente trabajo de memoria de título, tiene como propósito abordar el vínculo que hay entre Latinoamérica y el cine, en el marco de la idea de cine político y su carácter militante. Para aquello se realizarían tres capítulos, primeramente, se hará una revisión del escenario histórico – político que atravesaba América latina y el resto del mundo dentro del contexto de la guerra fría, luego se indagaría en la relación del arte de aquella época con la política, teniendo como eje central la toma de un compromiso con la realidad, por parte de los artistas y en una tercer parte, se expondrá sobre la industria cinematográfica y su contraparte que sería el cine político y su devenir en militancias por la convergencia entre lo estético, político y social. Finalmente, una correspondiente conclusión que incorpora elementos de la revuelta social de Chile, como es el potencial revolucionario del arte y sus imágenes que se presenciaron desde octubre.

Palabras claves: Latinoamérica, cine, arte, política, compromiso.

ABSTRACT

In the following work of title memory, it aims to address the link between Latin America and cinema, within the framework of the idea of political cinema and its militant character. First, there will be a review of the historical and political scenario that Latin America and the rest of the world went through during the cold war. Then, the relationship between art and politics will be investigated, having as a central axis the artists' commitment to reality. Finally, a corresponding conclusion that incorporates elements of Chile's social revolt, such as the revolutionary potential of art and its images that were witnessed since October

Key words: Latin America, cinema, art, politics, militancy, commitment

INTRODUCCIÓN

Sin lugar a duda el desarrollo de esta memoria de título ha sido un tanto complejo, dada cierta contingencia que se hizo presente en parte del proceso, en un primer caso, una revuelta social en Chile que se asomaba a mediados de octubre y que ya para el 18 de ese mismo mes, termino por estallar. Dada mi condición de estudiante de filosofía se me fue imposible ignorar el panorama, me sentí sumamente afectado por lo que sucedía, recurrentemente me cuestionaba cual tenía que ser mi actuar, el rol que debía desempeñar ante tal escenario, dado eso hice el máximo esfuerzo para congeniar el espectro académico y el social en tiempos de revuelta. Para un segundo caso, me tocó (y todavía en el momento de que estoy escribiendo esto) experimentar el azote de una pandemia mundial, la cual ya me tiene camino al mes de encierro producto de una cuarentena preventiva en un principio y posteriormente de una de carácter obligatorio. Han sido semanas complejas, la incertidumbre de un futuro incierto ahora es más presente que nunca, una inminente crisis nos está aguardando a la vuelta de la esquina y un mal dormir se ha hecho presente. Pero no todo fue tan negativo, con el confinamiento obligatorio vi la oportunidad de enfocarme y volcar mis energías en el trabajo de esta memoria de título, por lo visto, el destino quiso verme encerrado y cumpliendo sin excusas con aquella tarea académica.

Tras la breve y pertinente narración de lo que fue el contexto en el que me toco desarrollo de este trabajo, me gustaría aclarar primero que nada las motivaciones que me han traído a esto. Evidentemente dada la naturaleza de este trabajo, se haya una motivación muy obvia pero no por eso menos importante, la cual es culminar con la carrera y así conseguir mi título como profesor de filosofía, ahora bien, las que es estricta relación con el tema, han sido múltiples, partiendo por un interés en lo que respecta a dos temas, uno sobre Latinoamérica y su perspectiva histórica y el otro es sobre el cine y todo lo que se puede hallar detrás de él. Teniendo presente lo anterior, en el momento en que pensaba sobre que trabajar, junte aquellos dos temas para así determinar, lo que sería finalmente mi tema para investigar. Fue así como emergió el título “Latinoamérica y el cine: una militancia a través de las

imágenes”, nombre en el cual dejo entrever la convergencia de los dos temas que me interesaban desarrollar, ahora bien, me gustaría precisar en el porqué del título.

Una militancia a través de las imágenes no es más que la idea de que el acto de militar puede ser llevado a cabo y transmitido por medio del espectro audio – visual, como es en el caso del cine y que por efectos de esta investigación en el Latinoamericano.

¿Pero cómo se realizará aquella labor? Primeramente, hay que tener en cuenta que toda corriente artística y de cualquier otra índole, responden esencialmente a un contexto social, a un escenario que se va forjando por medio de los años, principalmente cimentado por acontecimientos y rupturas que van desencadenando reacciones. Es por ello, que en una primera parte será precisamente comprender el escenario histórico – político en el cual se veía envuelto Latinoamérica y también parte del resto del mundo durante la época de post guerra situada en el contexto de la guerra fría, para aquello nos serviremos principalmente del trabajo de Eric Hobsbawm en su texto “Historia del siglo XX”.

Para una segunda parte, se pondrá en escena las repercusiones que trajo lo anterior en el campo de las artes y como este empezó a devenir en una convergencia entre arte y política y sus inminentes problemáticas y debates. La vanguardia desde su auge hasta su declive producto de la naciente industria cultural será clave para desarrollar aquello, como texto central para la elaboración de esta parte, tendremos el texto de Andrea Giunta llamado “Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta”.

Para el tercer y último capítulo, se abordará el tema central de la investigación, es decir, el cine político y su vínculo con Latinoamérica y el resto del mundo, el texto “La imagen justa. Cine argentino y política (1980 – 2007)” de Ana Amado será la base. Ahora bien, a modo de poner múltiples visiones, se expondrá no solo lo que se entiende por cine político, sino que también por así decirlo, su contraparte, la cual es proveniente del cine de la industria cultural hegemónica.

Para el final, me aventure a situar una problemática de la investigación en cuanto al potencial revolucionario del arte en el mundo actual, para aquello, me sirvo del acontecimiento de la revuelta en Chile.

1. EL ESCENARIO HISTÓRICO – POLÍTICO

1.1 UN CONFLICTO POST GUERRA

Tras el término de la Segunda Guerra Mundial, se dejaba atrás una etapa caracterizada por las brutales consecuencias económicas y humanas que dejó, principalmente estas últimas.

“En ella murieron más de 55 millones de personas: sólo la Unión Soviética perdió 20 millones entre soldados y civiles. Polonia perdió el 20 % de su población (6 millones), la mitad de esta cifra corresponde al exterminio de 3,5 millones de judíos polacos por la ocupación nazi. Alemania contabilizó cinco millones de muertos, Yugoslavia y Japón dos millones, Gran Bretaña 400.000 y Francia 800.000.”
(Eggers-Bras, Gallego, Gil, Gonzales, 2005, p.44)

Para así entrar a una nueva etapa en la historia de la humanidad, hago referencia a la llamada Guerra fría.

Acabó una guerra para que comenzara otra de forma casi inmediata, el mundo entero sería testigo de una extenuante lucha por la hegemonía del mundo, del despliegue de 2 maquinarias que se verán enfrentadas por poco más de 40 años. Estados Unidos v/s La Unión Soviética, ambas superpotencias que fueron aliadas para derrotar el nazismo de Hitler, acabarían viéndose como el nuevo enemigo a vencer.

Dado la naturaleza particular de este enfrentamiento indirecto, las demostraciones de poder y superioridad no se llevarían a cabo con la destrucción del otro, sino que, en otros múltiples aspectos, tales como fuertes medidas económicas y políticas que envolvían a casi todo los países, con el fin de mantenerlos como aliados o simplemente para seducirlos y que así cambien de bando. Otro aspecto es el de la carrera armamentística, una constante búsqueda y acumulación de las armas más poderosas y destructivas que se puedan obtener

con los avances tecnológicos de la época, principalmente y lo que fue más icónico fueron las armas nucleares, “*la URSS se hizo con armas nucleares – cuatro años después de Hiroshima en el caso de la bomba atómica (1949), nueve meses después de los Estados Unidos en el de la bomba de hidrógeno (1953)*” (Hobsbawm, E. 1998, p.233), situación que mantuvo al mundo en una permanente tensión, dado que si alguna de las partes “presionaba el botón”¹, aquello desencadenaría un efecto domino de una completa autodestrucción del planeta.

Si bien existían los elementos para desatar un Armagedón en cualquiera de los dos bandos, cayendo así en una lógica de destrucción mutua asegurada, no fue así y esta guerra tuvo el apellido de “fría”, dado esa falta de enfrentamiento directo, por lo cual encontraremos que en este periodo acontecieron una serie de conflictos, pero en otras partes del mundo, estrategia conocida como guerra localizada, cuyo fin era mantener el dominio en ciertas zonas claves, las cuales eran provenientes del subdesarrollo, como fue el caso de la guerra de Vietnam, Corea y Afganistán.

A pesar de tener presente lo anteriormente descrito, los poco más de 40 años que duró este período pueden verse como una alternación entre convivencia pacífica y tensión, en palabras de Eric Hobsbawm (1998) señaló que “*la situación mundial se hizo razonablemente estable poco después de la guerra y siguió siéndolo hasta mediados de los setenta, cuando el sistema internacional y sus componentes entraron en otro prolongado período de crisis política y económica.*” Ahora bien, que haya habido momentos de inexistencia de un conflicto armado, no significa que no había sucedido algo en esos años, sino por el contrario, aquellas instancias dejaban ver las otras dimensiones que alcanzó este conflicto, hago referencia principalmente a las de carácter político y económico. Como se trató de un enfrentamiento ideológico, en cuanto a quien conseguía la hegemonía del mundo, posicionando así su visión en la mayoría de los territorios, tenemos que las políticas de intervención fueron claves durante estos años.

Es sabida la fama que tiene Estados Unidos en cuanto a este tipo de políticas de intervencionismo tanto el pasado como en la actualidad, pero por asuntos del tema que se

¹ Aquello hace alusión de que la autodestrucción estaba al alcance de tan solo presionar un botón.

está trabajando, solo se remitirá a las pasadas. Una de las más connotadas fue la Doctrina Monroe (1823), que a pesar de que data del siglo XIX, es clave para comprender el perfil que irá construyendo Estados Unidos, ya que en esta surge la mítica idea de “América para los americanos” y por lo cual vendría a ser “América para los norteamericanos”, en vista de que “*Monroe advertía que la región quedaba bajo el protectorado exclusivo de Estados Unidos*” (Eggers-Bras, Gallego, Gil, Gonzales, 2005, p.15), dado que las tierras americanas eran un territorio a conquistar e intervenir por parte de las potencias de occidente, es por eso que Estados Unidos se autoimpone ese rol protector con sus vecinos, asume una suerte de paternidad con estos países, que de hecho algunos recién venían de un proceso de independencia.

Teniendo en cuenta lo anterior, no sorprende que para la post – guerra y dado el panorama de una lucha por la hegemonía con la URSS, ya no solo resguardarían los territorios de América Latina sino que también parte de Europa y en el fondo a cualquier “pueblo libre” que se vea afectado (o potencialmente) por algún “mal” interno o externo que este poniendo en peligro su sistema político y económico, el cual evidentemente es afín con el de Estados Unidos, con aquello hago referencia a la Doctrina Truman (1947), la cual esencialmente era una política de intervencionismo para controlar y frenar el advenimiento del comunismo por el mundo. Dado la situación de crisis de gran parte de Europa Occidental por las consecuencias de la guerra, era el escenario idóneo para que realizaran una gran inversión y así poner en marcha un accionar de rescate llamado “Plan Marshall” (1948), un plan de reconstrucción para Europa promulgado por el secretario de Estado de Estados Unidos George Marshall, cuyo fin era dar una muestra de apoyo a los países que fueran adherentes a la ideología capitalista, por lo tanto fue gran parte de Europa occidental.

Eran tiempos de generar aliados y fortalecer relaciones y que mejor ofreciendo prosperidad y una mejor calidad de vida para quienes abordaran el tren del progreso, dado que, si no tomaban aquellas medidas, las ideas comunistas podían aflorar con aquel ambiente de descontento. Evidentemente la URSS tenía que dar respuesta ante las estrategias norteamericanas, es por eso por lo que, de la mano de Stalin, se llevó a cabo el Consejo de Ayuda Mutua Económica, más conocido como el COMECON (1949), con el

fin de resguardar y acrecentar su influencia en Europa oriental, ofreciendo por parte ellos una ayuda económica y políticas que tuvieran como eje central el trabajo y colaboración en conjunto.

Aquellas acciones por parte de ambas potencias dejarían polarizada a Europa y posteriormente al resto del mundo, la configuración de aquello se acrecentó cuando Estados Unidos en conjunto a sus aliados formaron la Organización del Tratado del Atlántico Norte, es decir, la OTAN (1949), una “*alianza defensiva occidental integrada por doce países, que significó una militarización de la política de la contención*” (Eggers-Bras, Gallego, Gil, Gonzales, 2005, p.46). De esa forma estarían preparados ante cualquier amenaza soviética y de sus aliados, claro está que para la URSS no cayó en gracia tal accionar, llegando a decir que “*era una violación al espíritu de la ONU, que debía resolver los desacuerdos internacionales a través de su Consejo de Seguridad*” (Eggers-Bras, Gallego, Gil, Gonzales, 2005, p.46). De acuerdo con la dinámica que se venía dando, aunque en este caso un tanto tardía, el bloque comunista firmaría en 1955 el Tratado de Amistad, Cooperación y Asistencia Mutua (Pacto de Varsovia) para dar frente a su otra contraparte. Así fue como termino por configurarse las divisiones en el viejo continente, el “telón de acero” que había hablado Winston Churchill en una conferencia en 1946, ya se encontraba totalmente articulado.

1.2 TERCER MUNDO

Si bien el mundo se encontraba polarizado, existía otro conglomerado, que en palabras de Eric Hobsbawm nos dice:

“No ha de sorprender que los estados poscoloniales que surgieron por docenas después de la segunda guerra mundial, junto con la mayor parte de América Latina, que era también una de las regiones dependientes del viejo mundo imperial e industrializado, se vieran agrupados con el nombre de «tercer mundo»”
(Hobsbawm, E. 1998, p.358)

Un tercer mundo² que no se hallaba dentro del primero, que vendría a ser el capitalista ni tampoco en el segundo, el cual sería el de los países comunistas, se trataría principalmente de los países que llevarían a cabo un proceso de descolonización, como es el caso de los Estados de Asia y África, que vieron una oportunidad de luchar por su independencia tanto económica y política, en vista de que los grandes imperios que los subyugaban, se encontraban atravesando importantes crisis, dada las consecuencias por haber sido participes de la Segunda Guerra Mundial.

Fue así como se empezó a configurar un movimiento de descolonización dentro de los pueblos que no se alinearon a uno de los dos bandos, es decir, los que, a pesar de habitar un mundo profundamente ideologizado, consiguieron mantenerse en una posición neutral, marcada principalmente por una idea de sustraerse de las posturas que ofrecían los dos bandos.

El momento que fue crucial para instalar sus demandas a toda la comunidad internacional fue en la Conferencia de Bandung (1955), instancia que agrupó a países de Asia y África, con el fin de asentar sus políticas de no alineados, como las rechazar la colonización y las de promover la paz, aquellas posturas quedaron plasmadas en los siguientes principios:

² término instalado en 1952 por Alfred Sauvy

1. *Respeto por los derechos fundamentales del hombre y para los fines y principios de la Carta de las Naciones Unidas.*
2. *Respeto para soberanía y la integridad territorial de todas las naciones.*
3. *Reconocimiento de la igualdad de todas las razas y de todas las naciones, grandes y pequeñas.*
4. *Abstención de intervenciones o interferencia en los asuntos internos de otros países.*
5. *Respeto al derecho de toda nación a defenderse por sí sola o en colaboración con otros Estados, en conformidad con la Carta de las Naciones Unidas.*
6. a) *Abstención de participar en acuerdos de defensa colectiva con vistas a favorecer los intereses particulares de una de las grandes potencias.* b) *Abstención por parte de todo país a ejercitar presión sobre otros países.*
7. *Abstención de actos o de amenaza de agresión y del uso de la fuerza en los cotejos de la integridad territorial o de independencia política de cualquier país.*
8. *Composición de todas las vertientes internacionales con medios pacíficos, como tratados, conciliaciones, arbitraje o composición judicial, así como también con otros medios pacíficos, según la libre selección de las partes en conformidad con la Carta de las Naciones Unidas.*
9. *Promoción del interés y de la cooperación recíproca.*
10. *Respeto por la justicia y las obligaciones internacionales.*³

Ahora bien, no fue la única instancia que se dio para realizar aquello, en 1961 se realizó la Conferencia de Belgrado, ocasión para reafirmar sus posturas, haciendo declaraciones como la siguiente:

“Los Jefes de Estado o Gobierno de Países no alineados, observando que existen crisis que llevan hacia un conflicto mundial en la transición de un viejo orden basado en el dominio a un orden nuevo basado en la cooperación entre las

³ Conferencia de Bandung, 1955. Declaraciones en favor del desarrollo de la paz y la cooperación mundial. Recuperado de: (<http://www.historiasiglo20.org/TEXT/bandung1.htm>)

naciones, fundado en la libertad, igualdad y justicia social para la promoción de la prosperidad; considerando que los procesos y formas dinámicas del cambio social dan muchas veces como resultado, o representan, un conflicto entre las fuerzas establecidas antiguamente y las nuevas fuerzas nacionalistas que emergen; considerando que solamente se puede conseguir una paz duradera si este enfrentamiento lleva a un mundo donde el dominio del imperialismo-colonialismo y el del neo-colonialismo en todas sus manifestaciones esté radicalmente eliminado; Y, reconociendo el hecho de que existen ahora situaciones de extrema emergencia que amenazan la paz mundial en este periodo de conflicto en África, Asia, Europa y América Latina y que no se puede excluir la posibilidad de que la rivalidad de las grandes potencias desemboque en una conflagración mundial; que erradicar básicamente la fuente de conflicto es erradicar el colonialismo en todas sus manifestaciones y aceptar y realizar una política de coexistencia pacífica en el mundo(...).”⁴

Las declaraciones eran sumamente directas y críticas frente a la situación mundial, el contexto histórico que atravesaban, hacia apremiar a las potencias a que reaccionaran frente a una catástrofe que se podía desembocar en cualquier momento. Si bien sus principios eran sumamente potentes, no lograron generar un gran impacto en las decisiones y políticas internacionales de los dos bloques, dado que eran minoría y en ese entonces, poco y nada podían hacer para detener ambas maquinarias ideológicas.

El proceso de descolonización que llevaron no fue de la misma forma para todos, este varió dependiendo de que nación fuera la que estuviera al mando, por lo que, las que estaban bajo el mandato del Imperio británico, se enfrentaron a situaciones mayoritariamente de diálogos y acuerdos, como fue el caso de la India, que llevó un movimiento independentista liderado por Mahatma Gandhi, este caracterizado por el pacifismo, consiguiéndola así para 1947. En cambio, los pueblos que se encontraban bajo el yugo francés, debieron someterse a intensos conflictos bélicos para cumplir con su

⁴ Declaración de Belgrado de Países No Alineados, 1961. Recuperado de: (<http://www.historiasiglo20.org/TEXT/belgrado1961.htm>)

cometido, siendo el caso de Argelia uno de lo más destacables, pueblo que llegó a formar el Frente de Liberación Nacional (FLN), el cual puso a la lucha armada como el único medio para conseguir sus objetivos, los cuales tras intensos años de conflicto entre los colonizadores y los rebeldes y producto de un evidente desgaste de los primeros, obtuvieron la tan anhelada independencia en 1962.

Tras haber recorrido superficialmente lo que fue el tercer mundo en lo que respecta a los pueblos de África y Asia, toca ahora centrarnos en América Latina, el sector que nos interesa más para el desarrollo de esta memoria de título.

A pesar de que esta zona mirada con cierta distancia la bipolaridad que atravesaba el mundo, intentando mantenerse al margen en la mayoría de los casos, la verdad es que, desde antes, podríamos decir que, del siglo XIX, ya formábamos parte del bando de Estados Unidos, cuyo país ya gozaba de una importante influencia en el territorio, la cual venía instalando por lo menos desde la Doctrina Monroe. Aquella influencia se podía evidenciar en el ámbito económico, como es el caso de las inversiones, pero también en lo político y militar en vista de las ocupaciones militares que acontecieron en algunos pueblos de Centroamérica, como Nicaragua y Cuba, pero dejando de lado este último accionar, en gran medida trataban de mantener la “política del buen vecino”, la cual fue encabezada por el presidente Franklin D. Roosevelt, quien en un primer discurso dijo lo siguiente:

*“En la esfera de la política mundial, yo dedicaré esta nación a la política del buen vecino; el vecino que de modo resuelto se respeta a sí mismo y, al hacerlo, a los derechos de los otros; el vecino que respeta sus obligaciones y respeta la santidad de sus acuerdos en y con un mundo de vecinos.”*⁵

En el fondo era retomar lo que habían sido las medidas de la Doctrina Monroe, esto en el marco de que estaba aconteciendo la Segunda Guerra Mundial, pero cuando esta acabó y se dio paso a la Guerra Fría, las relaciones de Estados Unidos cambiaron

⁵ LA UNIÓN NACIONAL SINARQUISTA DE MÉXICO. La política de Roosevelt del ‘buen vecino’. Recuperado de: (https://archive.schillerinstitute.com/newspanish/InstitutoSchiller/Literatura/Sinarquismo/fdr_vecino.html)

drásticamente con Latinoamérica, los países de esta región serían juzgados de acuerdo con el nivel de distancia o cercanía que podrían tener con la URSS y claro está, el nivel de adhesión a las políticas capitalistas.

Como ya se ha mencionado anteriormente, Estados Unidos post Segunda Guerra Mundial inicio una serie de políticas para adherir y mantener aliados, como el Plan Marshall para Europa, ya comentado y para el territorio latinoamericano fue la creación en 1947 del Tratado Interamericano de Asistencia Recíproca (TIAR) y para 1948 fue de la Organización de Estados Americanos (OEA), con aquello pretendía unificar y alinear el territorio para así mantener una lealtad ante el mínimo asomo del fantasma del socialismo en la región. Varios años más tarde y ante la amenaza socialista proveniente de la revolución cubana, propusieron la Alianza para el Progreso (1961 – 1970), esta ayuda económica y social “*buscaba mejorar las condiciones sanitarias, ampliar el acceso a la educación y la vivienda, controlar la inflación e incrementar la productividad agrícola mediante la reforma agraria*”⁶ para así disuadir y permear la creciente propagación de movimientos revolucionarios motivados por las situación de Cuba desde la década de los sesenta. La revolución cubana se había convertido en un ejemplo a imitar para el resto de los pueblos latinoamericanos, la posibilidad de genera grandes cambios había sido demostrada por lo cual, así fue como cuantiosas agrupaciones, sindicatos, sectores políticos vieron posible una lucha armada, provocando así el surgimiento de una izquierda revolucionaria, que tomaría cierta distancia con la tradicional, debido al concebir otros métodos para llevar a cabo sus objetivos.

Así fue como algo característico de la época fue la guerra de guerrillas, estrategia insignia para alcanzar por medio de las armas los tan anhelados cambios en sus respectivos territorios. Dentro de las guerrillas más importantes tenemos el Frente Sandinista de Liberación Nacional, grupo nicaragüense que surgió en 1961 debido al gobierno de Anastasio Somoza, el cual llevaba en el poder desde 1936 y que contaba con el apoyo de Estados Unidos, el FSLN que tenía como ejes centrales el nacionalismo, el

⁶ El impacto de la Guerra Fría en Chile. Alianza para el Progreso. Recuperado de: (<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-94594.html>)

antiimperialismo y una corriente ideológica de corte marxista – leninista. La efectividad de su accionar fue a finales de los 70's, cuando poco a poco el gobierno iba perdiendo apoyo, inclusive el de Estados Unidos, no fue hasta 1979 que estalló una huelga total que desembocó en la caída del gobierno y la inminente instalación de un gobierno revolucionario sandinista.

La revolución cubana no solo fue un ejemplo para observar e imitar, sino que uno de sus precursores y principales rostros junto a Fidel Castro, fue el “Che” Guevara que se encargó de propagar sus métodos de lucha, fue así como se infiltró en Bolivia en 1966 para organizar la guerrilla conocida como Ejército de Liberación Nacional, para hacerle frente al gobierno militar de René Barrientos, con la ayuda del campesinado, la base central de las guerrillas. Sus planes iban bien pero no contaba que estos fueran descubiertos, provocando irremediablemente su asesinato al ser tomado como prisionero por el ejército boliviano en 1967, claro está, que su ejecución traería la inmortalización de su imagen como revolucionario.

Otras agrupaciones relevantes fueron el Sendero Luminoso en Perú, la FARC en Colombia y el Movimiento de liberación Nacional – Tupamarus en tierras uruguayas. A pesar de la eficacia de algunos de estos, la mayoría se vio en el fracaso, muy mediado por la falta de masas revolucionarias que estuvieran dispuestas a poner en juego sus intereses y que, además, hicieran caso omiso a lo que les podría significar ir contra los intereses de Estados Unidos.

1.3 DICTADURAS

Los movimientos revolucionarios en América Latina y el exponencial crecimiento de ideas socialistas o ligadas al comunismo, pusieron en alerta máxima a los Estados Unidos, por lo cual ya no podían permitir “otra Cuba”, así fue como comenzaron con una estrategia que no era oficial, es decir, declarada o escrita, hago referencia con la aplicación de la Doctrina de Seguridad Nacional, la cual tenía como postulado principal lo siguiente : *“las democracias occidentales no sólo estaban amenazadas por un enemigo externo, representado por el bloque socialista-soviético, sino también por uno interno, representado por los partidos, organizaciones y personeros de izquierda”*⁷. De aquella manera, se instaló la idea de un enemigo interno, el cual sería todo aquel que estuviera poniendo en peligro los interés de Estados Unidos, de esta forma ellos podían intervenir de distintas formas con la excusa de que están buscando resguardar la democracia y, por ende, el bien de la patria. Así fue como entre los 60’s y 70’s acontecieron una seguidilla de golpes de Estado, estos claramente impulsados y financiados por Estados Unidos, de esta forma una serie de dictaduras se instalaron en el territorio, dejando así en jaque los sistemas democráticos que tanto buscaban preservar.

Una serie de patrones en común mantuvieron estos regímenes militares, entre ellos se encuentran el plan de reestructurar el país, de acuerdo a los lineamientos de la Doctrina de Seguridad Nacional, por ende era clave que el poder se centrara solo en ellos, dejando así vetos a partidos políticos y cierres de Congresos, afirmando así el carácter dictatorial, la censura es otro elemento insignia, como es el controlar los medios de comunicación y el de los disidentes políticos, con encarcelamientos, exilios o directamente ejecutándolos. Por aquello ultimo y todas las políticas represivas que llevaron a cabo, estas dictaduras terminarían violando los Derechos Humanos de los civiles, la política de buscar y destruir se apoderó de la sociedad, las libertades se habían suprimido y un nuevo orden se imponía.

Si bien los militares eran principalmente quienes llevaban a cabo estas atrocidades, en nombre de las FFAA, también existieron otros organismos que se encargaron de realizar

⁷ El impacto de la Guerra Fría en Chile. Doctrina de Seguridad Nacional. Recuperado de: (<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-94597.html>)

tales actos, como es el caso de la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA) en Chile, comandada por Manuel Contreras y fundada en 1974, un año posterior al golpe de Estado. Como casi toda Latinoamérica se encontraba en la misma situación, estos organismos de inteligencia empezaron a trabajar en conjunto, como fue el caso de la DINA, que colaboró por ejemplo con Argentina, país vecino que se había transformado en plan de escape para quienes estaban siendo perseguidos en Chile.

El atropello de los DDHH marcó profundamente a Latinoamérica, dejó miles de huellas y heridas que hasta el día de hoy no se han podido sanar, como es el caso de los detenidos desaparecidos, familiares que de un día para otro jamás volvieron a ver, esto sumado con las constantes negaciones sobre estos crímenes de lesa humanidad, que han sido foco de injusticias e irregularidades.

2. ARTE Y POLÍTICA

2.1 EI ARTE DURANTE LA CATÁSTROFE

Tras haber instalado el contexto político y social, es pertinente ya adentrarse a lo que respecta que fue del arte durante esa época, primeramente, la localizada en el tiempo de las 2 Guerras Mundiales.

Para 1914 ya se podían detectar a las principales tendencias artistas que formarían parte de la vanguardia, como es el caso del futurismo, cubismo y expresionismo. Posteriormente se integrarían otras al vanguardismo, tales como el dadaísmo en 1916 y años más tarde el surrealismo en 1924, con el Manifiesto Surrealista de André Breton.

No solo habría movimientos nuevos en lo que respecta a la Europa occidental, sino que Europa del este, contaría con el constructivismo ruso, el cual abarcaría desde la pintura hasta la arquitectura, pasando por la fotografía y el cine.

La mayoría de estos movimientos respondían como un acto de protesta, ya sea en contra de la captación del arte por la burguesía de aquel entonces o como mero acto revolucionario, dentro de ese marco por ejemplo el dadaísmo surge en palabras de Eric Hobsbawm como *“una protesta nihilista angustiada, pero a la vez irónica, contra la guerra mundial y la sociedad que la había engendrado, incluido su arte. Puesto que rechazaba cualquier tipo de arte, carecía de características formales (...)”* (Hobsbawm, 1998, p.183), de esa forma se caracterizó por buscar incomodar, dejando así uno de los episodios más icónicos dentro de la historia del arte, me refiero a cuando Marcel Duchamp instaló un urinario en una exposición en Nueva York, al estilo *ready made*⁸, provocando así el interrogante de que podemos considerar arte. Bajo esa misma línea también actuó el surrealismo que devino del propio dadaísmo, el cual *“significó una aportación real al repertorio de estilos artísticos vanguardistas. De su novedad daba fe su capacidad de*

⁸ Concepto creado a partir de la obra Rueda (1913) del artista francés Marcel Duchamp (1887-1968), para designar aquellos trabajos creados con objetos previamente fabricados o encontrados. Recuperado de: (<http://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-58898.html>)

escandalizar, producir incomprensión o, lo que viene a ser lo mismo, provocar, en ocasiones, una carcajada desconcertada'' (Hobsbawm, 1998, p.184).

Existió otro movimiento del vanguardismo que no se puede no mencionar, me refiero al Bauhaus, que se originó en 1919 en la República de Weimar como un proyecto social y artístico que buscaba democratizar la arquitectura, en cuanto a los diseños, buscando así un bien social, de esta forma no estuvo absuelta de conflictos políticos dado el régimen nazi que tuvo que enfrentar para cuando Hitler alcanzó el poder.

Poco a poco el vanguardismo comenzó a integrarse en la sociedad, ya sea desde la deriva institucionalizada como también en la cotidiana, aunque está en menor medida ya que por aquel entonces aún no se instalaba del todo dentro de la cultura de masas y principalmente, los movimientos de vanguardia habían experimentado una importante politización.

2.2 EL ARTE EN LA GUERRA FRÍA

Sin lugar a duda a partir de la segunda mitad del siglo XX, el mundo sería testigo de increíbles avances tecnológicos, estos a una velocidad de la cual no se tenía registro, esto evidentemente repercutiría a lo que respecta al mundo de las artes, como estas se concebían y principalmente como la sociedad se relacionaba con ellas, ya que la gran revolución tecnológica le otorgó el grado de omnipotencia al arte, esta estaría totalmente presente en casi cada rincón del mundo que se podría considerar como desarrollado. Aquello se vio fuertemente impulsado por la invención de la radio, pero la que poseía el atributo de ser portátil (gracias a la existencia de pilas), de esta forma la música, historias y discursos políticos se podrían escuchar desde casi cualquier sitio. La televisión fue otro factor que influyó en aquello, el dato de que había una en casi cada hogar, como un elemento indispensable y no solo pensando en los países desarrollados, sino que también en los que carecían de mayores recursos, terminaban así por poseer alguno de estos aparatos, fue tal su impacto, que luego de su masificación, ocuparía por un tiempo el primer lugar en cuanto a método de entretenimiento popular, dejando atrás a la radio y al cine, este último principalmente porque ya no hacía falta salir de casa para apreciar imágenes en movimiento.

Otro fenómeno que ocurrió para esta segunda mitad de siglo, fue que esencialmente las grandes corrientes del arte, sus movimientos y orígenes, acontecían en Europa, el viejo continente era visto como la cuna de aquello pero sucedió que poco a poco se comenzó a descentralizar, otras capitales culturales surgirían como fue el caso de Nueva York y otras regiones del mundo menos desarrolladas, adquirirán gran relevancia en este espacio, como fue el destacado *boom* de exitosos escritores latinoamericanos.

Las grandes capitales culturales de Europa se habían visto afectadas por la consecuencias de la Segunda Guerra Mundial, como fue el caso de Alemania que sufrió una división territorial, por un lado, regido por la ideología capitalista y, por otro lado, la comunista, esto desde 1945 hasta la caída del muro de Berlín (1989), momento en la cual se reunificó. Italia vivía un renacimiento cultural, ya que se había liberado del yugo del régimen fascista y en la Unión Soviética “*Sus artes visuales sufrieron por la combinación*

de una rígida ortodoxia, tanto ideológica como estética e institucional, y de un aislamiento total del resto del mundo” (Hobsbawm, 1998, p.499), destacando así, por tener un sello fuertemente nacionalista.

El aspecto económico fue crucial, ya que se destinaron bastantes recursos tanto privados y públicos al mundo del arte, se habían dado cuenta que invertir en aquello generaría grandes ganancias, el mercado del arte se veía tremendamente rentable, las especulaciones se hacían cada vez más habituales y de cierta forma, se había normalizado que ciertas piezas alcanzaran precios estratosféricos.

Poco a poco se iba intensificando una sociedad de consumo, en la cual iba constituyendo una dependencia del arte con esta. La industria cultural potenciada por los avances tecnológicos se iba consolidando con una maquinaria homogeneizadora con respecto a sus consumidores, en el sentido de tener la capacidad para clasificarlos y manejarlos.

La decadencia de las artes se hacía cada vez más visible, tanto como la tv, la radio y el cine contribuyeron a este empobrecimiento estético, dado que *“la técnica de la industria cultural ha llevado solamente a la estandarización y la reproducción en serie”* (Adorno, Th. W, 2013, p.134). Con respecto a eso último, es que nos podemos remitir en Walter Benjamin, en cuanto a la noción de reproductibilidad técnica, la cual revolucionó la manera en que se podía concebir el arte, el como nosotros nos vinculábamos con la realidad y la forma en que experimentábamos con estas mismas obras.

“La extracción del objeto fuera de su cobertura, la demolición del aura es la signatura de una percepción cuyo sentido para lo homogéneo en el mundo ha crecido tanto que la vuelve capaz, gracias a la reproducción, de encontrar lo homogéneo incluso en aquello que es único.” (Benjamin. W, 2017, p.58)

2.3 LA TOMA DEL COMPROMISO

Tras haber expuesto que había acontecido del arte en la primera y segunda mitad del siglo XX, pues ahora atañe adentrarse en lo que fue del arte en cuanto una acción política, como los artistas de la época asumían un compromiso con la contingencia política – social que atravesaban.

A los artistas se les presento la opción del compromiso, es decir comprometer sus obras con alguna función social y estrictamente en pro a un partido político en cuestión, aquel acto hacía que tomaran una posición pública ante la sociedad, esta podía plasmarse mediante intervenciones, instancias en las cuales podían instalar sus cuestionamientos al orden establecido, como sería el caso de los valores que estén rigiendo en la sociedad que habitan.

Asumir aquel rol, los transformaba en unos intelectuales comprometidos con su realidad social, dando paso así, a que el arte pareciera ser que estuviese al servicio de la política. Dado lo anterior, es que se develo un potencial revolucionario que podía alcanzar, *“los artistas llegaron a entender sus prácticas no como una expresión de la revolución, sino como un detonante, como un motor más de la misma”* (Giunta. A, 2001, p.338), de esa forma ayudados por el alto impacto que podían obtener en la opinión pública, dado la gran cobertura que se les dio por medios periodísticos, los artistas que habían padecido de una politización pusieron en juego sus prácticas estéticas para instalar el arte en la vida misma.

El “boom” de artistas que dieron el paso para ser intelectuales comprometidos, se dio fuertemente durante la década de los 60’s hacia adelante, recordar que, por esas fechas, el pensamiento revolucionario inspirado por la revolución cubana había tomado fuerza en varios pueblos de América latina, lo que al final devino en seguidillas de golpes de Estado y el fin de la democracia de dichos pueblos.

Claro está que este accionar no dejaría a nadie indiferente dentro del mundo de las artes, provocando así, importantes cuestionamientos y disputas entre los mismos, como fue la disyuntiva que tenía la vanguardia en cuanto a la que actuaba bajo el alero de la

institución y la que se articulaba de forma autónoma e independiente de algún conglomerado político.

Si bien el arte se había puesto al servicio de la política, ¿qué tanto lo estaba?, ¿hasta qué punto se podría seguir considerando como arte?, sin que esta cayera como mera propaganda política al alero de alguna ideología, pareciera ser que algo se estaba perdiendo, dado aquello, los debates de aquel entonces buscarían así hallar algún punto de equilibrio entre arte y política. La existencia de otros movimientos y tendencias, servirían como antecedentes para ir viendo que rutas ir tomando, de los más importantes vendría a ser el realismo socialista, el cual tenía como principios fundamentales “*el carácter ideológico comunista y popular, el partidismo, la ligazón orgánica con la lucha de las masas trabajadoras, el humanismo socialista, el internacionalismo, el optimismo histórico y el rechazo de cualesquiera manifestaciones de formalismo, subjetivismo y primitivismo naturalista.*”⁹, sin lugar a duda, algo que caracterizo este método artístico fue la esencia que tuvo, en cuanto a transmitir la crudeza que se puede apreciar en la vida. Otro relevante en la escena fue lo que se conoce como el muralismo mexicano, el cual buscaba “*acercar al pueblo a la historia y además crear consciencia social sobre la desigualdad. Esto se debe a dos factores: primero, Revolución Mexicana de 1910 y, segundo, a la influencia de las ideas marxistas*”¹⁰, de esta manera la corriente surgida en Latinoamérica sería precursora como la primera tradición artística que asumió el compromiso aquí en tierras latinoamericanas.

La gran interrogante y problemática de cómo podría mezclarse el arte y la política, sin caer en dogmatismos o que estas simplemente fueran completamente autónomos, se halló como respuesta el trabajo de Picasso llamado “*Guernica (1937)*”, “*el límite en el que la forma lograba dar cuenta del contenido (político) y exaltarlo, el equilibrio insuperable en el que la realidad no se perdía en el esteticismo, sino que se potenciaba por obra del lenguaje*” (Giunta. A, 2001, p.345), recordar que esta obra fue originada en el contexto de

⁹ Frolov, I, Diccionario *de filosofía*, Editorial Progreso, traducción O. Razinkov Moscú 1984, p.364. Recuperado de: (<http://www.filosofia.org/enc/ros/re10.htm>)

¹⁰ Díaz, C. 2019, Un arte mexicano: El muralismo, Expresión Naranja. Recuperado de: (<http://www.expresionnaranja.com/un-arte-mexicano-el-muralismo/>)

la guerra civil española y representa una denuncia ante la barbarie cometido por el fascismo ante el bombardeo que afectó a la población de Villa Vasca de Guernica, que, en palabras de Picasso, su obra la calificó de la siguiente manera y así dejando claro su intencionalidad.

“Mi trabajo es un grito de denuncia de la guerra y de los ataques de los enemigos de la República establecida legalmente tras las elecciones del 31 (...). La pintura no está para decorar apartamentos, el arte es un instrumento de guerra ofensivo y defensivo contra el enemigo. La guerra de España es la batalla de la reacción contra el pueblo, contra la libertad. En la pintura mural en la que estoy trabajando, y que titularé Guernica, y en todas mis últimas obras, expreso claramente mi repulsión hacia la casta militar, que ha sumido a España en un océano de dolor y muerte.”¹¹

Los espacios artísticos se agudizaban cada vez más por su politización, el contexto social ayudaba en aquello, como fue el impacto que provocó lo que sucedió en el seno de una sociedad capitalista, en plena prosperidad de occidente, hago referencia a lo que aconteció entre 1968 y 1969, olas de rebeliones en gran parte del mundo de la mano de la aparición de una nueva fuerza social, la estudiantil, la cual en miras de una revolución cultural, logró como en el caso de Francia, desencadenar múltiples huelgas de los trabajadores, lo cual devino en una evidente parálisis de la economía. Todo este accionar termino por politizar a toda esa juventud rebelde.

Pero ¿cómo llevar a cabo ese arte revolucionario?, constantemente se discutía desde donde tenía que operar el artista intelectual y comprometido, desde adentro o por fuera de la institución, sea donde sea, la toma de posición buscaría cuestionar el sistema con mayor o menor efectividad, por aquel entonces, un factor primordial era tener la suficiente captación de las miradas para así buscar el cambio, apelando directamente a los espectadores por medio de acciones directas, con la convicción de que “*el arte no tenía que*

¹¹ Imaginario. A, Cuadro Guernica de Pablo Picasso, Cultura Genial. Recuperado de: (<https://www.culturagenial.com/es/cuadro-guernica-de-pablo-picasso/>)

esperar a la revolución para adquirir un sentido político, sino que podía aspirar, también, a integrar las fuerzas capaces de provocarla” (Giunta. A, 2001, p.363), de esa forma se masificaron las acciones colectivas que conjugaban a la vanguardia tanto como estética y política, este accionar era de índole violento, la acción creadora y subversiva debía tener esos tintes, si aspiraba ser verdaderamente un arte revolucionario.

El contexto social, económico y político fue lo determinante para la radicalización de las artes, el compromiso no hubiese sido efectivo si la situación no lo ameritaba, las vanguardias tomaron la rienda para conducir sus prácticas en los cambios que lo sociedad necesitaba.

3. CINE Y POLÍTICA

3.1 LA INSTITUCIÓN CINEMATOGRÁFICA

Pues bien, aclarare la idea de institución cinematográfica, a la luz de está como dispositivo cinematográfico. Con respecto al concepto de dispositivo, me serviré del filósofo italiano Giorgio Agamben, quien en una conferencia habló en torno a la pregunta ¿Qué es un dispositivo?, con base al pensamiento de M. Foucault.

“Lo que trato de indicar con este nombre es, en primer lugar, un conjunto resueltamente heterogéneo que incluye discursos, instituciones, instalaciones arquitectónicas, decisiones reglamentarias, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas, brevemente, lo dicho y también lo no – dicho, éstos son los elementos del dispositivo. El dispositivo mismo es la red que se establece entre estos elementos”

“...por dispositivo, entiendo una especie -digamos- de formación que tuvo por función mayor responder a una emergencia en un determinado momento. El dispositivo tiene pues una función estratégica dominante...El dispositivo está siempre inscripto en un juego de poder.”¹²

Entendiendo la cita anterior podemos decir que el mundo está compuesto por dispositivos, el mundo en sí sería un dispositivo. Estos influirían en nosotros, principalmente en nuestra forma de conocer, en nuestra manera en cómo nos relacionamos con el mundo, en ese juego entre sujeto – objeto. Poniéndolo acorde a la temática de este trabajo, aquellos dos roles vendrían a ser ocupados de la siguiente manera, el sujeto sería el espectador y el objeto es el cine o en estricto rigor, la “película”.

¹² Agamben, G. Qué es un dispositivo. p.1. Recuperado de:
(<http://ayp.unia.es/r08/IMG/pdf/agamben-dispositivo.pdf>)

“Ciertamente, el término, tanto en el empleo común como en el foucaultiano, parece referir a la disposición de una serie de prácticas y de mecanismos...con el objetivo de hacer frente a una urgencia y de conseguir un efecto.”¹³

De aquella manera la industria cinematográfica sería un gran dispositivo, el cual tendría una función estratégica, ósea posee un fin para conseguir algún efecto.

Unas definiciones claves para pensar la institución cinematográfica, es la misma en cuanto a la institución, *“se puede llamar institución a todas las creencias y todos los modos de conducta instituidos por la comunidad (...)”* (Durkheim, E. 2001. p.31) y que *“las instituciones por el hecho mismo de existir también controlan el comportamiento humano estableciendo pautas definidas de antemano que lo canalizan en una dirección determinada”* (Berger, P. Luckman, T. 2005. p.76). En los siguientes párrafos se evidenciará como opera el cine bajo esas definiciones, es decir cómo se haya en el cine ese control e instauración de comportamientos y creencias en la sociedad.

A raíz de eso último, ahora quería entrar de lleno el cómo opera esta tremenda industria cultural, para este caso será centrada en el análisis de la cuna u origen de aquella, es decir, Hollywood. Para aquello me basare en una serie – documental llamada *“The Story of Film: An Odyssey”* (2011).

Es una serie basada y centrada en la particular visión de la historia del cine del crítico británico Mark Cousins, que ya había plasmado anteriormente en un ensayo del mismo nombre. Es la serie sobre la historia del cine más ambiciosa realizada hasta el momento. La producción se extendió durante 6 años.”¹⁴

El nacimiento de la industria cinematográfica hollywoodense se comienza a desarrollar en la postguerra con el fin de apaciguar los traumas y depresiones de esta, luego de la cual se establece un nuevo orden mundial, mediante la presente industria se comienza

¹³ Agamben, G. Qué es un dispositivo. p.2. Recuperado de:
(<http://ayp.unia.es/r08/IMG/pdf/agamben-dispositivo.pdf>)

¹⁴ Ida, D. (11 de Julio del 2013). La Historia del Cine: Una Odisea – Mark Cousins (2011). Recuperado de:
(<http://www.nuncalosobre.com/la-historia-del-cine-una-odisea-mark/>)

a desarrollar la ilusión delante de la realidad, esta idealización pre escrita por el nuevo orden que pretende construir una fantasía.

A partir de algunos de los filmes presentados en el documental, se puede observar que lo que se busca realmente en el cine, es convertir a los espectadores en una mercancía, que, a través de sus implantaciones de modelos y artificios, vamos articulando nuestra comprensión, y lo que se nos muestra, que es la realidad que en este cine hollywoodense se muestra como real, nosotros la comprendemos como real.

En “*Historia del cine*”¹⁵ de Mark Cousins se puede apreciar que el cine “busca reproducir el arte de los sueños” esto es, modificar lo real para que seamos así todos “mejores” y distingamos algunos factores como por ejemplo las hetero -normas y así el cine se transforma en un “mecanismo de empatía” para la sociedad y también así en un campo hermenéutico predeterminado.

Esto se puede apreciar claramente en “El ladrón de Bagdad”, ya que las escenas nos muestran infinitas fantasías como por ejemplo la luz, el vestuario, el maquillaje, y la tecnología usada para representar el mundo real que está siendo, a través del cine, convertido en un mundo disfrazado y modélico. La ciudad y personajes representados en la puesta en escena hacen creer al espectador que son de determinada manera; esto crea y desarrolla una visión de esta localidad que, aunque el espectador no la visite puede llegar a creer que es realidad la fantasía que le presentan, lo que afecta directamente en la hermenéutica de este (le están escribiendo al espectador un modelo de Bagdad y al mismo tiempo modelos de persona).

Cuando vemos “*el viaje a la luna*”¹⁶ de Georges Méliès, vemos sólo “puesta en escena” es decir, nada que podría ser real, pero sin embargo, tomamos esta apariencia o simulacro como algo “normal”, para alguien que no conoce la luna y ve por primera vez

¹⁵ Cousins, M. La historia del cine: Una odisea. 02 - La industria del entretenimiento. 2011. Recuperado de: (https://www.documaniatv.com/arte-y-cine/la-historia-del-cine-de-mark-cousins-2-1918-1928-el-triunfo-del-cine-norteamericano-video_fca08a881.html)

¹⁶ Méliès, G. A Trip to the Moon. 1902. Recuperado de: (<https://www.youtube.com/watch?v=xLVChRVfZ74>)

esta imagen de luna con una cara, se imaginará la luna como tal y creará que la luna es de la manera en que se le está presentando y describiendo (significación de las cosas a través del cine), esto a la vez rige que está todo tan simulado (la luna, el cohete, el cañón, etc.), que parece real e intenta ser copiado, lo cual se puede ejemplificar años posteriores a este film (1902), cuando personas de este mundo supuestamente (porque también cabe la posibilidad de que sólo sea un montaje-simulacro) viajan a la luna en 1969.

Luego de que se desarrollara la industria hollywoodense, nace otro tipo de filme: el documental. En un documental lo que se busca es mostrar lo “real”, donde se duda poco de la veracidad de este, ya que, según esta industria, no se está influyendo a través de maquillajes, luces o escenarios que darían cabida a una realidad que no se presenta tal cual es. Se puede dilucidar por ejemplo en el documental “Nanuk, el esquimal”, donde apreciamos como las descripciones de un modo de vida aparente nos hacen estereotipar la vida de los esquimales y dentro de esto, las relaciones familiares, se busca hacer creer al espectador que Nanuk no está fingiendo, cuando en realidad ya está todo tramado por un guionista.

Así es como la hermenéutica del mundo entero y no solo del cine nos va escribiendo, a través de modelos que copiamos, leemos y que nos vuelven artificios codificados.

Siguiendo con el lineamiento de lo planteado, el filósofo y crítico cultural esloveno, Slavoj Žižek sentencia que “*el cine es la más perversa de las artes*”¹⁷, declaración no menor ya que le estaría dando un tinte bastante negativo al cine, cosa que a estas alturas ya no es sorpresa por las cosas expuestas anteriormente. Lo que estaría detectando Žižek sería que el dispositivo cinematográfico estaría influyendo en nuestra forma de pensar, haciendo hincapié a lo que respecta sobre “el desear”. Calificando a este como algo que “*no te da que desear...te dice como desear.*”¹⁸

¹⁷ Žižek, S. The Pervert’s Guide to Cinema. 2013. Recuperado de:
(https://www.documaniatv.com/arte-y-cine/el-manual-del-cine-del-pervertido-video_82ac4db00.html)

¹⁸ Idem.

3.2 CINE POLÍTICO

La concepción del cine político fue una respuesta ante ciertos momentos del siglo XX que lo apremiaron, específicamente ante situaciones de alta tensión social, como es el caso de revoluciones como la de Rusia en 1917 y la de Cuba, pero también ante revueltas sociales como las de mayo del 68 y también como una ofensiva ante el azote de los regímenes militares, elemento propio de América latina, el cual haría devenir una propia idea de cine político para estas tierras.

Al igual que los artistas intelectuales, los cineastas también se vieron en la situación de asumir el compromiso, de esta manera, podrían llevar a cabo la laboriosa labor de sintetizar y hacer converger tres elementos: lo estético, lo político y lo social. Así fue como el cine político se iba construyendo y deconstruyendo de acuerdo con el contexto que le tocara sortear, pero sea como sea los métodos y formatos que se halla aplicado, nunca dejaba de ser un instrumento o herramienta que abogaba por una toma de conciencia con la realidad, de acuerdo con una ideología propia de algún partido, grupo militante o colectivo.

De acuerdo con lo anterior, se podría tornar un tanto engorroso trabajar sobre el cine político en términos amplios y generales, entremezclando así sus diversas derivas. Es por eso por lo que se dividirá la labor de acuerdo a etapas o épocas de este, destacando así las más relevantes para el trabajo investigativo que nos compete.

Primeramente, se hará revisión de lo que aconteció en Europa, para ello debemos remontarnos a lo que sucedió en Rusia tras la revolución de octubre de 1917. Luego del fin definitivo del régimen absolutista del zar y la toma del poder por los bolcheviques, se dio paso a profundos cambios en la sociedad, como fue en el caso de las costumbres y por ende, en la forma de vida de la población y dentro de esos cambios, se encuentra el séptimo arte, el cual pieza clave para el proyecto de la URSS, recordemos que Lenin en una instancia comentó lo siguiente: *“de todas las artes, el cine es para nosotros la más*

importante. Debe ser y será el principal instrumento cultural del proletariado”¹⁹, eso último debido a la alta tasa de analfabetismo que mantenían, de esa forma el cine sería una herramienta para educar a la población de manera más rápida y eficaz.

La relevancia fue tal, que crearon la primera escuela de cine del mundo, me refiero a la Escuela Estatal de Arte Cinematográfico, de esta forma el cine soviético sería pionero en cuanto a diversas técnicas del cine, dado que a partir de las vanguardias que emergieron durante los años 20, influyeron para la realización de un cine más experimental, pero sin perder su esencia, es decir, la propuesta política y educativa con respecto a la idea de educar al pueblo, a ese sujeto social con miras a una teoría revolucionaria.

Sin lugar a duda, el legado que dejaron al cine los grandes cineastas de esta época fue gravitante, destacando así a Lev Kuleshov con la famosa técnica conocida como “efecto Kuleshov”, la cual consistía en una yuxtaposición de imágenes para así expresar diversas emociones por medio de este montaje. Otro sería Dziga Vertov, quien destacó en el cine documental al plasmar la realidad tal como era y como también por sus técnicas implementadas en sus trabajos, como fue con su producción más famosa “El hombre de la cámara.”²⁰ Por último y quizás para muchos el más importante, Serguéi Eisenstein, que entrego mucho para los futuros cineastas debido a sus técnicas de montaje, como se puede ejemplificar en uno de sus filmes más trascendentales, “El acorazado de Potemkin.”²¹

Para la siguiente época, nos mantendremos en Europa, pero muchos años más tarde, precisamente nos situaremos en los 60, en lo que se conoce como mayo del 68, coyuntura que ya fue abordada en el capítulo 2, hago referencia a lo que fue conocido como “el grupo Dziga Vertov”. Aquel colectivo que estuvo operando entre 1968 y 1974, conformado por cineastas y militantes políticos, destacando así a Jean-Luc Godard, Jean-Henri Roger,

¹⁹ Lenin (citado por Ramón Alcaraz, La influencia de la revolución rusa en el desarrollo del cine, Opción). Recuperado de:
(<http://opcion.itam.mx/?p=2125#:~:text=En%201919%2C%20Lenin%20nacionaliz%C3%B3%20por,principal%20instrumento%20cultural%20del%20proletariado%E2%80%9D.>)

²⁰ Vértov, D. (1929). El hombre de la cámara. Recuperado de:
<https://www.youtube.com/watch?v=yzxrSX79oz4>

²¹ Eisenstein, S. (1925). El Acorazado Potemkin. Recuperado de:
<https://www.youtube.com/watch?v=u13TMI9pnZA&t=197s>

Glauber Rocha, Louis Althusser entre otros. Estos pusieron en el debate las nuevas formas de pensar la relación de lo social, estético y político gracias a la producción de nuevas experiencias audiovisuales, ya que “*el GDV busca una nueva praxis política para los realizadores/militantes, y lo hace a través de un abordaje práctico que entiende como punto de encuentro entre la reflexión política y la práctica cinematográfica.*”²²

Aquella labor no estuvo absuelta de divergencias, dada la diversidad de integrantes y el posicionamiento de cada uno de estos, las diferencias no radicaban en lo político como tal sino en la forma y método en cómo llevar a cabo las representaciones, es decir, se podrían hallar a quienes apremiaban hacer films puramente militantes, hechos para acérrimos integrantes de algún mitin político, pero este se contraponía a la idea de los cineastas de desmarcarse de las ficciones políticas y propagandísticas, quitándole así un carácter utilitario.

Para continuar con el recorrido, se hará posicionamiento sobre lo que aconteció en Latinoamérica, ahora bien, a modo de paralelo con la situación europea ya que seguiremos instalados entre los años 60 y 70.

La situación en América latina fue similar a la de Europa, es decir, en ambos frentes existió una debida preocupación por el cine y como este debería responder ante el contexto de las sucesivas luchas políticas que atravesaba el mundo, claro está, que cada cual lo abordó con diferentes principios.

El esfuerzo de construir un vínculo de la realidad con su contexto, se vio reflejado en la conformación de diversas agrupaciones, como fue la del grupo Ukamau en Bolivia, colectivo que estuvo integrado en sus inicios por Hugo Roncal, Oscar Soria, Alberto Villapando y Jorge Sanjinés, quienes antes de conformar la agrupación, trabajaban para el Instituto Cinematográfico Boliviano pero que tras el estreno de unos de sus films más

²² Scipione, N. (2017) El Grupo Dziga Vertov, punto de partida de una mirada académica del cine militante. Cine Documental. Recuperado de: (<http://revista.cinedocumental.com.ar/el-grupo-dziga-vertov-punto-de-partida-de-una-mirada-academica-del-cine-militante/>)

importantes “Ukamau” (1966), “*película bilingüe aymara-español que narra la historia de la venganza aymara contra la violencia sexual y la explotación económica del mestizo*”²³, aquel film que hizo converger un contenido estético y político bajo el contexto del régimen militar del general René Barrientos y de aquella forma, instalar un punto de quiebre dentro de la concepción del cine boliviano y sus derivas tanto militantes como estéticamente vanguardistas.

En Argentina, que también atravesó fuertes convulsiones sociales durante los 60 y 70, no se quedaría atrás con respecto a la implementación de un cine político y militante, dado eso estarían a la vanguardia con respecto a este, destacando así al grupo Cine de la Base, que se articulaba desde su vínculo con el Partido Revolucionario de los Trabajadores – Ejército Revolucionario del Pueblo (PRT-ERP), su origen como tal fue para 1973, con la producción llamada “Los traidores”, de Raymundo Gleyser y Álvaro Melián y el cese de sus actividades fue a los pocos años más tarde, producto del adverso panorama político que atravesaba Argentina, debido a la dictadura y inminente persecución y represión que sufrirían, llegando hasta el punto que el mismo Raymundo Gleyser sería desaparecido en 1976.

El Grupo Cine Liberación, fue otro de los colectivos gravitantes dentro de la escena del cine militante en Argentina, se creó en 1966 y fue compuesto por Gerardo Vallejo, Octavio Getino y Fernando Solanas, quienes vieron el dispositivo cinematográfico como instrumento – arma propagandística para combatir el contexto político que enfrentaban. Uno de sus filmes insignias fue “La hora de los hornos” (1968), ahí:

“se impone la idea de revelar el artificio de la puesta en escena. De lo que se trata, en términos formales, es de dejar al descubierto los efectos manipuladores de las

²³ Wood. D. ¿UKAMAU ANTES DE UKAMAU? NUEVOS ACERCAMIENTOS A LA HISTORIA DEL CINE EN LA BOLIVIA DE LOS AÑOS SESENTA. p.16. Recuperado de: (https://revistas.uam.es/secuencias/article/view/secuencias2019_49-50_001/12440)

ilusiones que brindaba la puesta en escena clásica, ejemplificada en las películas de Hollywood.’’²⁴

Con respecto a eso último, fue lo que se abordó en el capítulo sobre la institución cinematográfica.

En Brasil podemos hallar el Cinema Novo brasileño, grupo que conceptualmente es definido de la siguiente forma:

“Corriente artística de vanguardia en el plano estético y político - social, que se verificó en el cine brasileño a fines de los años 50 del Siglo XX y se consolidó en la década del 60. Fue liderada por un grupo de cineastas que querían ofrecer una imagen auténtica de la pobreza y la necesidad en la realidad brasileña y el Tercer Mundo.’’²⁵

Algunos de sus principales exponentes fueron Roberto Santos, Ruy Guerra, Nelson Pereira Dos Santos y el más emblemático, Glauber Rocha, quienes asumieron el compromiso intelectual de combatir con su propuesta de cine a la maquinaria cinematográfica que predominaba en esa época, la cual operaba con un afán de mantener al pueblo distraído y alejado de la realidad que atravesaba Brasil. En cuanto a los principios teóricos más importantes que operaron en este cine, fueron suministrados por Rocha, me refiero a la estética del hambre y a la estética de la violencia, ambas en oposición a la estética que promovía Hollywood, está caracterizada por querer mostrar una realidad bella y perfecta. Cine en el cual se puede apreciar una militancia onto-teo-lógica.

Para graficar lo anterior, me serviré de una película de Glauber Rocha, “Dios y el Diablo en la Tierra del Sol.’’²⁶ Ya en un comienzo de la película de Rocha, se puede apreciar el aspecto religioso que enmarcara el filme, específicamente con la escena que

²⁴ M. (2008). Cine militante I: Estética y política en el cine militante argentino actual, *la Fuga*, 7. Recuperado de: (<http://lafuga.cl/cine-militante-i/13>)

²⁵ Cinema novo brasileño. EcuRed. Recuperado de: (https://www.ecured.cu/Cinema_novo_brasile%C3%B1o)

²⁶ Rocha, G (1964) Dios y Diablo en la Tierra del Sol. Recuperado el 17 de agosto del 2019. Recuperado de: (<https://www.youtube.com/watch?v=yax2nV8YtR4>)

aparece en un principio, la de la procesión de San Sebastián, la cual se presenta ante los ojos de Manuel, instancia que provocaría una devoción de él hacia el santo milagrero, al punto que esto degenerará en él, un completo sometimiento hacia esa persona, gesto por el cual se puede leer como el inicio de una militancia onto – teo – lógica y con ello también es la entrega de su espíritu para que este sea conducido por su nuevo guía, San Sebastián y el inicio de un nuevo viaje de su ser, esto respecto a la capacitación del ser, ya que “*para un experimentar, para una apropiación a través de un recorrido y para un procedimiento que prevalezcan e impulsen predominantemente*” (Heidegger, M. 2015, p.41).

Un acontecimiento que provoca un antes y después en su vida fue el de asesinar al señor Morais, este hecho hace que Manuel junto a su esposa Rosa emprendan un viaje, ahí es cuando el ser emprende el viaje en el marco de la militancia onto – teo – lógica.

El Monte Santo será por así decirlo la base de una nueva comunidad, espacio en el cual Manuel desarrollará hasta el límite su militancia junto a sus otros compañeros, escenas que grafican aquello, sería cuando cargo una piedra, bajo mi lectura, está simbolizaba el peso de su militancia onto – teo – lógica o la escena en la que da muerte a un infante.

Tras la muerte de San Sebastián (su guía), Manuel emprende un nuevo viaje y ahora sería en compañía de Corisco (su nuevo guía espiritual), etapa en la cual ya deja entre ver ciertos cambios en su ser, como sería el de pensar en el abandonar el derramamiento de sangre. Para cuando deja a Corisco ya en el final, se aprecia que Manuel corre incesantemente, pareciera ser que se ha liberado de algo, de que posiblemente su ser le está pidiendo despertar a gritos, todo indica que su militancia ha culminado o puede ser que el mismo este tomando la propia conducción de su espíritu.

En el caso de Chile, sucedió que durante la década de 1950 la producción de películas era casi inexistente, pero que a fines de esta y gracias a la creación de centros filmicos, como fue el caso del Instituto Fílmico de la Universidad Católica (1955) y del Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile (1959), se daría comienzo a una producción más progresiva de documentales que abordaran con mayor detalle la realidad que atravesaba el país por esos años.

Para la década de los 60, el cine chileno recibió mayor apoyo por parte del Estado, esto permitió diversos auspicios y por ende, diversas actividades como fue la de encuentros entre cineastas chilenos, el primero en 1966 y para 1967 se amplió a nivel de América latina, instancia ideal para redefinir las posturas tanto política como estéticas para la producción de un cine que sea atingente a la época. Tras aquello, es que se originaría un movimiento de cineastas chilenos de izquierda, el cual daría origen a lo que se conoce como el Nuevo Cine Chileno, que tendría como base ciertos principios emanados de aquel encuentro del 67:

- 1) *Desarrollar una cultura nacional anti-colonialista*
- 2) *Abordar los conflictos sociales para concientizar a las masas*
- 3) *Actuar con una perspectiva continental.*²⁷

Los principales exponentes del Nuevo Cine Chileno fueron Miguel Littin, Helvio Soto, Aldo Francia, Patricio Guzmán y Raúl Ruiz. Para el tiempo de la Unidad Popular se publicó el Manifiesto de cineastas de la Unidad Popular, el cual cito al completo, dado con lo categórico que es de principio a fin.

“CINEASTAS CHILENOS: es el momento de emprender juntos con nuestro pueblo, la gran tarea de la liberación nacional y de la construcción del socialismo.

Es el momento de comenzar a rescatar nuestros propios valores como identidad cultural y política.

Basta ya de dejarnos arrebatar por las clases dominantes, los símbolos que ha generado el pueblo en su larga lucha por la liberación.

²⁷ El Cine Chileno (1950-2006). Nuevo Cine chileno. Memoria Chilena. Recuperado de: (<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-92826.html>)

Basta ya de permitir la utilización de los valores nacionales como elemento de sustentación del régimen capitalista.

Partamos del instinto de clase del pueblo y contribuyamos a que se convierta en sentido de clase.

No a superar las contradicciones sino a desarrollarlas para encontrar el camino de la construcción de una cultura lúcida y liberadora.

La larga lucha de nuestro pueblo por la emancipación nos señala el camino.

A retomar la huella perdida de las grandes luchas populares, aquella tergiversada por la historia oficial, y devolverla al pueblo como su herencia legítima y necesaria para enfrentar el presente y proyectar el futuro.

A rescatar la figura formidable de Balmaceda, antioligarca y antiimperialista.

Reafirmemos que Recabarren es nuestro y del pueblo. Que Carrera, O'Higgins, Manuel Rodríguez, Bilbao y que el minero anónimo que cayó una mañana o el campesino que murió sin haber entendido el por qué de su vida ni de su muerte, son los cimientos fundamentales de donde emergemos.

Que la bandera chilena es bandera de lucha y de liberación, patrimonio del pueblo, herencia suya.

Contra una cultura anémica y neocolonizada, pasto de consumo de una élite pequeño burguesa decadente y estéril, levantemos nuestra voluntad de construir juntos e inmersos en el pueblo, una cultura auténticamente NACIONAL y por consiguiente, REVOLUCIONARIA.

Por lo tanto, declaramos:

1. *Que antes de cineastas, somos hombres comprometidos con el fenómeno político y social de nuestro pueblo y con su gran tarea: la construcción del socialismo.*

2. *Que el cine es un arte.*

3. *Que el cine chileno, por imperativo histórico, deberá ser un arte revolucionario.*

4. *Que entendemos por arte revolucionario aquel que nace de la realización conjunta del artista y del pueblo unidos por un objetivo común: la liberación. Uno, el pueblo, como motivador de la acción y en definitiva el creador, y el otro, el cineasta, como su instrumento de comunicación.*

5. *Que el cine revolucionario no se impone por decreto. Por lo tanto, no postulamos una forma de hacer cine sino tantas como sean necesarias en el transcurrir de la lucha.*

6. *Que, no obstante, pensamos que un cine alejado de las grandes masas se convierte fatalmente en un producto de consumo de la élite pequeño burguesa que es incapaz de ser motor de la historia.*

El cineasta, en este caso, verá su obra políticamente anulada.

7. *Que rechazamos todo sectarismo en cuanto a la aplicación mecánica de los principios antes enunciados, o a la imposición de criterios formales oficiales en el quehacer cinematográfico.*

8. *Que sostenemos que las formas de producción tradicionales son un muro de contención para los jóvenes cineastas y en definitiva implican una clara dependencia cultural, ya que dichas técnicas provienen de estéticas extrañas a la idiosincrasia de nuestros pueblos.*

9. *Que sostenemos que un cine con estos objetivos implica necesariamente una evaluación crítica distinta, afirmamos que el gran crítico de un film revolucionario es el pueblo al cual va dirigido, quien no necesita “mediadores que lo defiendan y lo interpreten”.*

10. *Que no existen filmes revolucionarios en sí. Que éstos adquieren categoría de tales en el contacto de la obra con su público y principalmente en su repercusión como agente activador de una acción revolucionaria.*

11. *Que el cine es un derecho del pueblo y como tal deberán buscarse las formas apropiadas para que llegue a todos los chilenos.*

12. *Que los medios de producción deberán estar al alcance por igual de todos los trabajadores del cine y que en este sentido no existen derechos adquiridos sino que, por el contrario, en el gobierno popular, la expresión no será un privilegio de unos pocos, sino el derecho irrenunciable de un pueblo que ha emprendido el camino de su definitiva independencia.*

13. *Que un pueblo que tiene cultura es un pueblo que lucha, resiste y se libera.*

VENCEREMOS. ²⁸

Así fue como durante esos años de la UP, la mayor parte de las producciones tendría ese enfoque pero que para el golpe de Estado en 1973, las cosas cambiarían, provocando así el impedimento de que ciertas producciones se terminaran o que estas, se tuvieran que terminar desde el extranjero, dando paso así, a un cine de exilio con un enfoque de denuncia ante los crímenes que se estaban cometiendo en la dictadura de Augusto Pinochet.

²⁸ Cineastas Chilenos (1970). Manifiesto de los cineastas de la Unidad Popular. Revista Punto Final, n°120. Recuperado de: (<http://cinechile.cl/archivos-de-prensa/manifiesto-de-los-cineastas-de-la-unidad-popular/>)

Sin duda alguna, los pueblos de América latina compartieron casi el mismo trayecto para la configuración de sus producciones cinematográficas, desde una etapa de utopía revolucionaria hasta una fase de desmantelamiento y despolitización por parte de la violencia Estatal, lo que terminaría por sentar las bases de un cine de postdictadura, pensado “*para una sociedad que con la ruptura de la oscuridad y el silencio quería saber (...) Tras un período de no ver nada, las imágenes del cine podían permitir verlo todo*” (Amado. A, 2016, p.34) en el panorama de una transición a la democracia. Así es como se instalaron nuevos tópicos a representar, como el exilio, las desapariciones y las torturas cometidas en los regímenes militares, ahora bien, para llevar a cabo aquello, se pueden identificar ciertas perspectivas para esa labor, como es el caso de una de índole realista afectiva, la cual buscaba recrear ciertos hechos históricos por medio de los sentimientos y la de carácter reflexiva, que le interesa apelar más al juicio crítico del espectador que a sus sentimientos.

3.3 OTRAS PERSPECTIVAS

Para este punto, pondré en juego dos puntos de vista a modo de crítica en cuanto a los tipos de cine que han sido expuestos, el de la industria cultural y el cine político.

Para la idea de la institución cinematográfica, esta será expuesta al contraponerla por la idea de un cine defectivo, de la mano de Raúl Ruiz, el cual no puede ser visto solamente como un cineasta que escapa de la normalidad, sino que también como un escritor, el cual logra plasmar su pensar y este a su vez ser materializado en sus películas. Es por eso por lo que es de suma importancia leer a Ruiz para así lograr comprender lo que nos está diciendo en sus filmes, dada aquella situación, se nos presentará un libro que consta de varias partes, el cual será clave para descifrar lo que nos quiere decir Ruiz, me refiero a *Poéticas del cine*. Dada la naturaleza de aquella obra, se desprenden una larga serie de postulados, ideas, teorías, por lo que tratarlas todas conllevaría una ardua tarea que, por cosas de tiempo, me enfocare principalmente en rasgos generales, en el *modus operandi* que utiliza Raúl Ruiz para desprenderse de la cotidianidad y de una lógica imperante del cine industrial, de la cual hoy por hoy rige sin problema alguno aquella industria y como bien Ruiz sentencia: “*Hoy es una ley.*” (Ruiz, R. 2013, p.15)

Bajo aquel contexto, Ruiz se verá “enfrentado” por un paradigma narrativo, el cual estará sujeto a lo que el denominara como “teoría del conflicto central”, por lo que se le generará la siguiente pregunta: “*(...) por qué una trama narrativa necesitaría un conflicto central a modo de columna vertebral*” (Ruiz, R. 2013, p.17) . Ahí es cuando se devela el motor del cine industrial, por lo que este, sin un conflicto central no podría ni siquiera dar un solo paso. Es así como Ruiz llega concebir al conflicto central como un enemigo, el cual lo va a combatir con una performance que perfectamente podría ser catalogada como la de un “anti-cineasta.”²⁹

²⁹ En el sentido que este va en contra de la lógica imperante del conflicto central, que gobierna a la industria del cine, por lo que bajo ese contexto sería un anti-cineasta por no seguir el lineamiento del cineasta promedio que se encuentra subyugado por esa lógica.

Ruiz nos trae unos films que logran desestabilizar los ojo del espectador ya que estos se encuentran cuartados por la lógica que persigue el cine industrial de entretenimiento, provocando que en aquel surja la siguiente pregunta: “¿Qué clase de película es esta?”, de tal forma que para un espectador que este acostumbrado a consumir solamente películas que estén regidas por la teoría del conflicto central, se les hará imposible verlas sin tener esa sensación de perturbación, incomodidad, extrañeza que les hará gatillar la pregunta que mencione anteriormente, ya que se encuentran prisioneros de una pura concepción de cine. Es como en la alegoría de la caverna que plantea Platón, los hombres encadenados estaban domesticados a ver la misma “película” una y otra vez, a tal punto que para ellos eso sería lo único que podrían concebir como cine.

Pero considerando lo expuesto, ¿sería posible pensar el cine de Ruiz como defectivo³⁰ y a su vez considerar a este como un cineasta defectivo?

Pues yo diría que sí, en el sentido de que la propuesta de cine de Raúl Ruiz no deviene en conflicto central, que aquello es un pilar fundamental de la institución cinematográfica, hace posible un cine que no busca homogenizar a la sociedad, uno que no te instaure creencias y modos de comportamiento.

En cuanto al cine político, Ruiz lo ve como un cine utópico, ya que este, al configurarse con la utilización de hechos históricos, pretende instaurar un sentimiento de esperanza a un pueblo. Ahora bien, esto no significa que el no haga cine político, solo que para Ruiz lo entiende de otra manera, él se desmarca del carácter panfletario y profundamente ideológico, el mismo para una entrevista decía que “El que yo hago es cine político en otro sentido. Para mí, filmar una película es un acto político (...)”³¹. Ejemplo de ello, fueron ciertos filmes como “El realismo socialista” (1973) y “diálogos de exiliados” (1975).

³⁰ Considerar este termino en el sentido de “defectuoso” bajo el criterio de la institución cinematográfica.

³¹ Dialogo con Raul Ruiz, Nueva Atenea. Revista de Ciencia, Arte y Literatura de la Universidad de Concepción, n°423, 1970. Publicado en Raúl Ruiz: Entrevistas escogidas y filmografía comentada / Bruno Cuneo. (2013).

Con respecto al gesto, al de combatir la institución cinematográfica en general y ya no desde dentro como lo hizo Raúl Ruiz, quería sacar a la luz a uno de los mayores críticos a lo que respecta la temática de la cultura y sociedad, hago referencia al filósofo alemán, Theodor Adorno.

Si bien Adorno no se centró específicamente en atacar el cine ya que su manera de abordarlo fue en el contexto de su teoría sobre la cultura de masas, en la cual evidentemente incluyo al cine y por supuesto, a otros medios de comunicación de masas, como es el caso de la radio y de la televisión.

Ahora bien, antes de ir de pleno con algunos de los postulados que tiene Adorno en cuanto al séptimo arte, me parece pertinente contextualizar el marco en que estos se vieron influidos y regulados, me refiero esencialmente a una experiencia que tuvo Adorno, la cual marcaría profundamente su pensar, hablo de su huida – exilio a los Estados Unidos.

Dada aquella experiencia, pudo conocer el verdadero capitalismo, aquel sistema que ya por ese entonces cada vez más se apropiaba de todos los aspectos de la vida. Como buena y efectiva maquina totalizadora y hegemónica, el cine actuaría como una de sus plataformas. A raíz de eso, Adorno se servirá de aquello para atacar a la cultura de masas, la cual se ha visto esclavizada, subyugada y dominada por las fantasías del capital y de sus instrumentos, como lo es el cine.

“Cada vez que voy al cine salgo, a plena conciencia, peor y más estúpido.”(Adorno, Th. W, 2001, p.22) Cita bastante explícita en la cual Adorno no esconde para nada su opinión con respecto al cine. Para él sería la estupidez humana ir a ver una película, en el sentido de que no es un acto de inteligencia y racional ir a presenciar todo un montaje de imágenes y sonidos, los cuales nos articulan bajo cierta ideología.

La ideología que estaría operando la comprendería como la del “sueño americano.”³² La industria se estaría gestando y articulando en esa parada. Como lo vimos

³² Entiéndase como ese sueño o anhelo por obtener un logro en el plano socio – económico.

antes en el análisis del trabajo de Mark Cousins como el de Žižek, el cine se encarga de hacerte desear, nos da sueños, pero de cosas que vienen reguladas y mediadas por este mismo.

De manera alienante y coactiva trabaja la industria cultural cinematográfica, este dispositivo de masas regula y manipula a su antojo al espectador, haciendo de este el sujeto y comunidad idónea para sus intereses.

“La inmediatez, la comunidad del pueblo creada por el cine desemboca sin resto en la mediación que rebaja a los hombres y a todo lo humano a la condición de cosas de un modo tan perfecto que resulta imposible percibir su contraposición a las cosas, el hechizo de la cosificación misma. El cine ha conseguido transformar a los sujetos en funciones sociales tan por entero que los atrapados, olvidados ya de todo conflicto, saborean su propia deshumanización como algo humano, como la felicidad de lo cálido.” (Adorno, Th. W, 2001, p.207)

Dado lo anterior, Adorno determinará que el cine más que concebirse como algo artístico o, mejor dicho, estético no sería más que una mera empresa la cual evidentemente responderá a intereses económicos, haciendo este una cosificación del espectador o sujeto. Donde el uso de la técnica es llevado a cabo para cumplir tales propósitos.

Así pues, hemos reforzado la idea de que la institución cinematográfica y específicamente el acto de ver una película a primera vista podría ser considerado como un mero acto para entretenerse, lo cual no sería algo erróneo pensar eso ya que cuando uno va al cine lo hace más que nada para buscar entretención. Pero ahí está el problema, el espectador busca un disfrute en imágenes y sonidos sin darse cuenta de que está se estaría entregando de manera voluntaria ante tal institución cinematográfica para que este haga y deshaga el pensar y sentir de tal espectador. Nuestros ojos y oídos estarían capturados por esta industria, vemos y oímos lo que ellos quieren, estamos siendo subyugados y dominados por discursos que se esconden y disfrazan en imágenes y sonidos. A estas alturas no es ninguna sorpresa que seamos conscientes de aquello, dada la cantidad de

veces que se ha escrito y documentado sobre esta problemática, pero a pesar de tener conocimiento de eso, aun mantenemos el goce casi intacto que nos brinda ver una película.

CONCLUSIÓN

A lo largo de este recorrido, se ha podido dar cuenta del estrecho vínculo que ha desarrollado Latinoamérica y el mundo con el cine político, este último marcado y originado por el contexto político – social que tuvieron que sortear y con ello, el asumir un compromiso con su realidad, para dar cuenta de esta por medio de sus variables estéticas.

Guerras, revoluciones, revueltas populares, insurrecciones y dictaduras militares marcaron el rumbo del arte y del cine, no había manera que estas actividades fueran ajenas a las coyunturas históricas, la búsqueda de otorgarle un sentido que trascendiera en un accionar, en un cambio de conciencia de quienes fueran los espectadores o simplemente para visibilizar las luchas que se estaban llevando a cabo, ya que como lo pensaba Paul Klee (citado por Wajcman, G. 2011, p.159) *“el arte no reproduce lo visible, vuelve visible”*

Ahora bien, la gran interrogante es ¿dio resultados aquella convergencia entre arte y política? A mi parecer no hay forma de dar con una respuesta única, en el sentido depende tanto del contexto como de los movimientos que se vieron involucrados, una cierta ambigüedad predominaría, netamente por el punto de vista que apliquemos. Si lo pensamos bajo una perspectiva utópica, claramente los resultados no serían los esperados, el arte pareciera ser que esperaba a la revolución para asumir el compromiso político más que buscar las tácticas para generarla. Bajo una mirada más realista, se podrían considerar resultados más positivos, en el sentido más educativo de estas prácticas, como el de enseñar el pasado y así cultivar una memoria histórica.

Para el final, me gustaría llevar el plano de la discusión a un acontecimiento que sucedió en Chile hace poco menos de un año, me refiero a la revuelta de octubre del 2019.

Chile, un país que aparentaba gozar de una estabilidad social y económica para envidiar, hacia indicar que el común de la gente se hallaba resignada a las injusticias y desigualdades que imperan y, por lo tanto, no quedaba otra que aceptar el modo de vida que tocó. Hasta que llegó el

acontecimiento inesperado, una revuelta social que exigía un Chile más digno, pero ¿qué es lo que quiero destacar con esto? Quiero poner a la luz el rol que cumplió el arte ante esta revuelta popular, mi postura es que, en este caso, fue trascendental para generar la revuelta, encender aquella llama y así sentenciar que “Chile despertó”. Aquello lo pienso desde una imagen en particular, a la de las evasiones masivas en el metro, por parte de los secundarios.

Semanas antes del 18 de octubre, se observaba un evidente descontento producto de un anuncio por parte del gobierno, con respecto al alza del pasaje del metro, si bien no era ninguna novedad una medida de esa índole, inclusive gran parte de la población ya la tenía normalizada y asumiría el aumento con un gesto de encoger los hombros. Pasaban los días y una que otra declaración del oficialismo hacia cada vez más acrecentar una rabia dormida, así fue como los secundarios tomaron la iniciativa, comenzaron a organizar una serie de evasiones masivas, las cuales pusieron de cabeza al metro, que tomo como medida el cerrar ciertas estaciones que se vieran afectadas por aquel acto, hecho que fue muy potente y significativo. Múltiples videos circulaban de este accionar de protesta, todos estábamos presenciando la más pura rebeldía juvenil, que, con ese gesto performativo, hacía un llamado a la insurrección y a no quedarnos como si nada estuviera pasando.

Sin lugar a duda la imagen fue clave para esta revuelta popular, los tiempos de hoy permiten de que casi cualquier civil sea poseedor de algún dispositivo que tenga cámara, ya sea para fotografiar o grabar, lo cual da cabida a un inagotable registro y documentación de todo lo que se encuentre en el campo de lo visible, de esta forma, el periodo de la revuelta se tornó en una incansable circulación de material audio visual, ya sea en dos perspectivas claras, la primera como las imágenes suministradas por el gobierno para criminalizar la protesta y la otra, en el sentido de denuncia, para mostrar vulneración, represión y atropello de los mismos Derechos Humanos. La revuelta se remitió a una guerra de imágenes y con ello, el sentido del arte por abogar a la toma de conciencia de las masas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LIBROS

- Adorno, Theodor W. (2001) *Minima moralia*. Madrid, Editorial Taurus.
- Adorno, Theodor W. (2013) *Dialéctica de la ilustración*. Madrid, Editorial Akal.
- Agamben, G. *Qué es un dispositivo*. PDF (<http://ayp.unia.es/r08/IMG/pdf/agamben-dispositivo.pdf>)
- Amado, Ana. (2016) *La imagen justa: cine argentino y política (1980 – 2007)*. Buenos Aires, Editorial Colihue.
- Benjamin, Walter. (2017) *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Buenos Aires, Editorial la marca editora.
- Berger, P. Luckman, T. (2005) *La construcción social de la realidad* (traducción Jaime Vergara). Madrid. Editorial Losada.
- Durkheim, E. (2001) *Las reglas del método sociológico* (traducción de Ernestina de Champourcín). México D.F. Editorial Fondo de Cultura Económica.
- Eggers-Bras, Gallego, Gil, Gonzales. (2005) *Historia latinoamericana en el contexto mundial del siglo XX*. Buenos Aires. Editorial Maipue.
- Giunta, Andrea. (2001) *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires. Editorial Paidós.
- Hobsbawm, Eric. (1998) *Historia del siglo XX*. Buenos Aires. Editorial Crítica.
- Ruiz, Raúl. (2013) *Poéticas del cine I Misceláneas* (traducción de Alan Pauls), Santiago de Chile, Editorial UDP Ediciones.
- Raúl Ruiz: Entrevistas escogidas y filmografía comentada / Bruno Cuneo. (2013), Santiago de Chile, Editorial UDP Ediciones.
- Wajcman, Gérard. (2011) *El ojo absoluto*. Buenos Aires. Editorial Manantial.

ARCHIVOS

Cinema novo brasileño. Recuperado el 5 de agosto del 2020.
https://www.ecured.cu/Cinema_novo_brasile%C3%B1o

Conferencia de Bandung, 1955. Declaraciones en favor del desarrollo de la paz y la cooperación mundial. Recuperado el 10 de julio del 2020.
<http://www.historiasiglo20.org/TEXT/bandung1.htm>

Declaración de Belgrado de Países No Alineados, 1961. Recuperado el 10 de julio del 2020.
<http://www.historiasiglo20.org/TEXT/belgrado1961.htm>

El Cine Chileno (1950-2006). Nuevo Cine chileno. Recuperado el 13 de agosto del 2020.
<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-92826.html>

El impacto de la Guerra Fría en Chile. Alianza para el Progreso. Recuperado el 12 de julio del 2020
<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-94594.html>

El impacto de la Guerra Fría en Chile. Doctrina de Seguridad Nacional. Recuperado el 12 de julio del 2020.
<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-94597.html>

Manifiesto de los cineastas de la Unidad Popular. Recuperado el 14 de agosto del 2020.
<http://cinechile.cl/archivos-de-prensa/manifiesto-de-los-cineastas-de-la-unidad-popular/>

Realismo socialista. Recuperado el 2 de agosto del 2020.
<http://www.filosofia.org/enc/ros/re10.htm>

Ready-made. Museo Nacional Bellas Artes. Recuperado el 27 de julio del 2020.
<http://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-58898.html>

ARTÍCULOS

Alcaraz, R. *La influencia de la revolución rusa en el desarrollo del cine*. Recuperado el 3 de agosto del 2020.

<http://opcion.itam.mx/?p=2125#:~:text=En%201919%2C%20Lenin%20nacionaliz%C3%B3%20por,principal%20instrumento%20cultural%20del%20proletariado%E2%80%9D>.

Días, C. (2019). *Un arte mexicano: EL MURALISMO*. Recuperado el 1 de agosto del 2020
<http://www.expresionnaranja.com/un-arte-mexicano-el-muralismo/>

Ida, D. (2013). *La Historia del Cine: Una odisea – Mark Cousins (2011)*. Recuperado el 25 de julio del 2020.

<http://www.nuncalosobre.com/la-historia-del-cine-una-odisea-mark/>

Imaginario, A. *Cuadro Guernica de Pablo Picasso*. Recuperado el 9 de agosto del 2020.
<https://www.culturagenial.com/es/cuadro-guernica-de-pablo-picasso/>

Instituto Schiller. *La política de Roosevelt del ‘buen vecino’*. Recuperado el 22 de julio del 2020.
https://archive.schillerinstitute.com/newspanish/InstitutoSchiller/Literatura/Sinarquismo/fdr_vecino.html

M. (2008). *Cine militante I: Estética y política en el cine militante argentino actual*. Recuperado el 1 de agosto del 2020.
<http://lafuga.cl/cine-militante-i/13>

Scipione, N (2017). *El Grupo Dziga Vertov, punto de partida de una mirada académica del cine militante*. Recuperado el 8 de agosto del 2020.
<http://revista.cinedocumental.com.ar/el-grupo-dziga-vertov-punto-de-partida-de-una-mirada-academica-del-cine-militante/>

Wood, D. (2019). *¿UKAMAU ANTES DE UKAMAU? NUEVOS ACERCAMIENTOS A LA HISTORIA DEL CINE EN LA BOLIVIA DE LOS AÑOS SESENTA*. Recuperado el 13 de agosto del 2020.
https://revistas.uam.es/secuencias/article/view/secuencias2019_49-50_001/12440

AUDIOVISUAL

Cousins, M (2011). *La historia del cine: Una odisea. 02 - La industria del entretenimiento*. Recuperado el 20 de julio del 2020.

https://www.documaniatv.com/arte-y-cine/la-historia-del-cine-de-mark-cousins-2-1918-1928-el-triunfo-del-cine-norteamericano-video_fca08a881.html

Eisenstein, S. (1925). *El Acorazado Potemkin*. Recuperado el 10 de agosto del 2020.

<https://www.youtube.com/watch?v=u13TMI9pnZA&t=197s>

Méliès, G. (1902) *A Trip to the Moon*. Recuperado el 18 de julio del 2020.

<https://www.youtube.com/watch?v=xLVChRVfZ74&t=28s>

Rocha, G (1964) *Dios y Diablo en la Tierra del Sol*. Recuperado el 17 de agosto del 2020.

<https://www.youtube.com/watch?v=yax2nV8YtR4>

Vértov, D. (1929). *El hombre de la cámara*. Recuperado el 10 de agosto del 2020

<https://www.youtube.com/watch?v=yzxrSX79oz4>

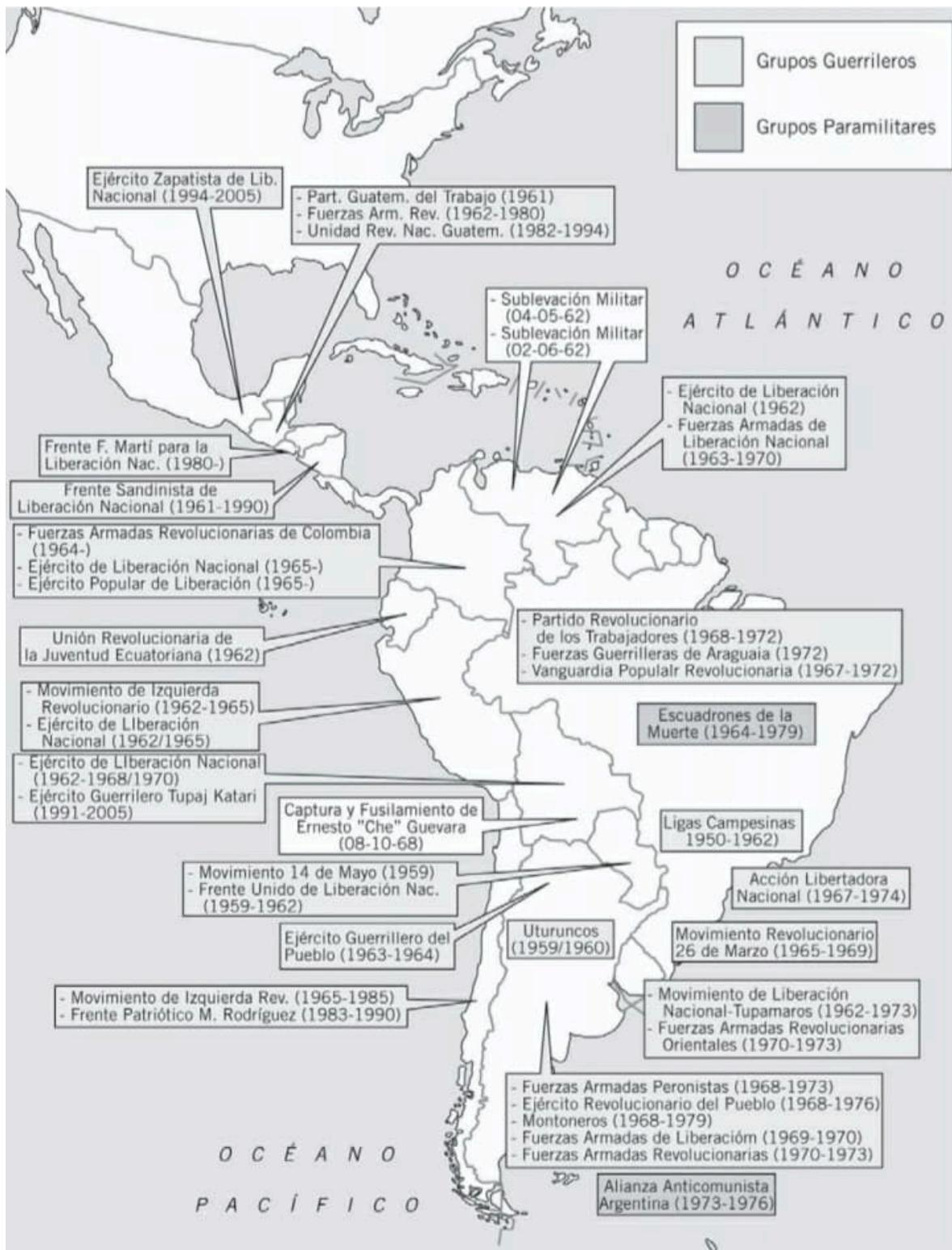
Žižek, S (2013). *The Pervert's Guide to Cinema*. Recuperado el 18 de julio del 2020.

https://www.documaniatv.com/arte-y-cine/el-manual-del-cine-del-pervertido-video_82ac4db00.html

ANEXOS



Anexo 1: Raúl Corrales (1925-2006). La Caballería – The cavalry – victorious rebels – Cuba – 1960.



Anexo 2: Focos guerrilleros y revoluciones.

Imagen extraída de: Eggers-Bras, Gallego, Gil, Gonzales. (2005) *Historia latinoamericana en el contexto mundial del siglo XX*. Buenos Aires. Editorial Maipue, p.81.



Anexo 3: Las dictaduras latinoamericanas

Imagen extraída de: Eggers-Bras, Gallego, Gil, Gonzales. (2005) *Historia latinoamericana en el contexto mundial del siglo XX*. Buenos Aires. Editorial Maipue, p.103.



Anexo 4: David Alfaro Siqueiros: Retrato de la burguesía, 1939, Sindicato Mexicano de Electricistas, de la Ciudad de México, Foto Archivo Carlos Renau.



Anexo 5: Andy Warhol, Latas de sopa Campbell's. Serigrafía y polímero sintético sobre tela. 1962.



Anexo 6: Entrevista a Godard y el grupo Dziga Vertov, Paris, 1969.
(https://www.youtube.com/watch?time_continue=1&v=GQsvOwq7QFU&feature=emb_logo)



Anexo 7: Afiche para promocionar la película “La hora de los hornos” (1968)



Anexo 8: Evasión masiva metro de Santiago (octubre 2018). Fotografía de Daniel Barahona