



Universiteit
Leiden
The Netherlands

Política del anonimato en el cine de América Latina

Pradenas Alvarez, R.I.

Citation

Pradenas Alvarez, R. I. (2022, May 31). *Política del anonimato en el cine de América Latina*. Retrieved from <https://hdl.handle.net/1887/3304594>

Version: Publisher's Version

License: [Licence agreement concerning inclusion of doctoral thesis in the Institutional Repository of the University of Leiden](#)

Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/3304594>

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).

2 Capítulo 2: Cine e identidad en América Latina

En esta sección abordaremos la relación problemática entre política e identidad en el cine militante de América Latina. El discurso sobre la *politización del cine* entre las décadas del sesenta y el setenta no puede ser comprendido plenamente sin una reflexión detallada de la determinación identitaria de las prácticas y discursos del cine politizado. Por este motivo, en las siguientes páginas realizaremos una lectura detallada de los escritos estéticos y políticos sobre cine redactados por los propios cineastas militantes durante los años sesenta y setenta del siglo XX. Momento que ha sido ampliamente reconocido como el periodo de emergencia de la verdadera autoconciencia política del cine del continente.

Uno de los efectos principales de la Revolución cubana sobre el cine militante de América Latina fue la adopción de un discurso latinoamericanista. Esta tradición de pensamiento, que anuda estética y política bajo una fuerte noción de identidad, no se inauguró con la politización del cine de los años sesenta y setenta, sino que tiene su momento de emergencia hacia fines del siglo XIX. Los intelectuales finiseculares produjeron el ordenamiento textual y conceptual sobre “lo latinoamericano” y, a partir de esa misma operación, inauguraron un lugar de enunciación política y estética de bases fuertemente esencialistas. El latinoamericanismo, desde su momento inaugural, surgió como una respuesta contra la amenaza real del intervencionismo neocolonial, particularmente estadounidense, y también funcionó como un distanciamiento radical respecto del pensamiento positivista precedente dominado por el ideal de la modernización que escindía el mundo latinoamericano entre la *civilización* y la *barbarie*. Sin embargo, la determinación ontológica del “ser” latinoamericano mantuvo una voluntad conservadora en lo estético y una necesidad de gobierno sobre la irreductible heterogeneidad social, lingüística y cultural del continente. Esta doble dimensión del identitarismo, que recorre una arteria importante del pensamiento en América Latina, debe ser considerada detalladamente cuando nos preguntemos por el latinoamericanismo del cine militante de la segunda mitad del siglo XX, así como las operaciones de saber-poder mediante las cuales esta tradición produjo su dominio histórico a partir del siglo XIX hasta llegar a definir completamente la politización de la técnica cinematográfica.

Para la década del sesenta –en la cual podemos localizar la emergencia de la politización del cine–, esta corriente de pensamiento identitaria, ya había logrado un dominio hegemónico sobre el modo de comprensión de la política en el continente. Por ello, la politización del cine resultó también determinada por las categorías fundamentales de esta tradición (lo propio/lo

impropio; la identidad/la diferencia; lo auténtico/la copia). Por este motivo, para llevar a cabo nuestro análisis del identitarismo del cine no nos limitaremos a una historiografía de las ideas que nos muestre la coherencia y el desarrollo argumentativo de este pensamiento hasta llegar al campo del cine, ni tampoco referiremos simplemente a una sociología del arte que nos lleve a comprender los *habitus* visuales de los cineastas al momento de tematizar la idea de América Latina en sus filmes militantes, sino que emprenderemos un análisis conceptual que se haga cargo de la categorías filosóficas implicadas en las principales formulaciones y fundamentaciones de esta problemática relación entre cine, política e identidad.

Para ello nos adentraremos en una serie de ensayos, entrevistas y manifiestos, donde podremos ver que estos cineastas al momento de problematizar las directrices políticas de su cine tenían en mente un aparato teórico altamente complejo. En este sentido, un concepto filosófico clave que deberemos examinar en extenso –debido a su recurrencia en los escritos teóricos de los cineastas militantes– es el de “dialéctica”. Esta noción, debe ser analizada con gran detención, no solo porque la relevancia del hegelianismo es indiscutible en el ámbito intelectual latinoamericano a lo largo del siglo XX (véase, Santos Herceg 2010) , sino porque también, en un sentido más específico, este concepto se refiere a un programa de trabajo que define tanto la forma interna del cine politizado como a su inscripción histórica al interior del *telos* de la liberación, en el caso de los cineastas militantes.

Finalmente, nuestro argumento buscará demostrar que al vincular la política del cine con la tradición identitaria del latinoamericanismo el resultado fue una comprensión estrecha de las potencialidades políticas del cine en el continente, ya que mediante las exigencias que imponía esta conjunción entre cine e identidad quedaron fuera de valoración un gran número de obras que fueron rechazadas a priori como una “melodramática y comercial prehistoria” (King 1994, 15)³⁸ del cine. Por lo tanto, la relación entre el cine militante y el latinoamericanismo produjo un campo restringido de comprensión de la política que dejó fuera de visibilidad todo aquello que no se subsumiera bajo las ideas esencialistas de lo propio, lo auténtico y la identidad. Resulta paradójico que una técnica como el cine que en su misma estructura reproductiva destruye toda posibilidad de vínculo entre la obra de arte y las nociones de origen y de unicidad (Benjamin 2015), resultara finalmente restringida a un discurso para el cual las categorías de la esencia y el origen son irrenunciables.

³⁸ Tanto John King, en el libro mencionado, como Antonio Paragua en su libro *Cine documental en América Latina* critican la hegemonía del cine de los años sesenta y setenta que ha concentrado la atención de los autores que buscan pensar la política del cine, pero ninguno de ellos emprende la tarea de descifrar de qué manera se instituyó ese dominio ni cuáles son las bases conceptuales y filosóficas que lo sostienen. En el presente capítulo nos dedicaremos a ambas tareas pendientes.

2.1 Dialéctica del cine

La “identidad” fue un concepto normativo utilizado por los cineastas militantes para definir el valor estético-político de las obras. Bajo este concepto convergieron los discursos legitimadores de la historiografía, la filosofía y también los discursos de los propios cineastas militantes latinoamericanos. En este sentido, estos autores además de ser muchas veces productores, distribuidores, directores de sus obras, fueron también avezados teóricos que escribieron cuantiosos textos donde podemos encontrar sus teorías generales del cine, sus discusiones sobre política, las fundamentaciones de sus obras y los fines que estas perseguían.

En los escritos de estos cineastas, el concepto de “identidad” determina la tendencia “correcta” del cine militante y se encuentra generalmente asociado a un programa de trabajo definido por la idea de “dialéctica”. Este concepto de “dialéctica” reviste un interés particular para nuestro estudio, ya que tuvo un importante rol metodológico e instrumental al interior del pensamiento de la politización del cine. Por ahora podemos adelantar, de modo muy sintético, que su función principal en las teorizaciones de los cineastas fue la de vincular, al interior de una misma teleología, elementos que tienden a la dispersión o al rechazo. En el plano histórico, por ejemplo, el discurso sobre la “superación dialéctica” de las viejas formas coloniales sirvió para producir el efecto de coherencia y continuidad total entre los proyectos de la vanguardia estética y la vanguardia política. Y en el plano de la teoría sobre la forma interna del cine, la “dialéctica” permitió articular una lógica causal que suponía que el modo de producción de la obra tendría un efecto determinable *a priori* sobre la “conciencia de sí” del espectador. A continuación expondremos estas dos dimensiones o funciones de la dialéctica del cine y su relación con el problema de la identidad³⁹.

³⁹ José Santos Herceg, en su artículo “Huellas de Hegel en el pensamiento latinoamericano. Sobre la concepción de filosofía”, nos muestra que en el caso de América Latina los grandes conceptos y sistemas filosóficos europeos adquieren “un carácter instrumental” (46), esto quiere decir que “[s]e ve en ella una herramienta para buscar soluciones a los problemas concretos del continente” (46), a lo que agrega que “[d]e entre el enorme caudal acumulado durante la historia de la filosofía se eligen aquellas herramientas que mejor sirven para enfrentar los problemas que se tengan. El filósofo latinoamericano echa mano de determinados conceptos, categorías, algunos argumentos, para ‘aplicarlos’ en la solución de aquellos asuntos que le interesa resolver” (46). Con los cineastas militantes de América Latina sucedió algo similar con respecto de los conceptos heredados de los discursos filosóficos europeos que, en este caso, se puede verificar en el uso instrumental que se le dio al concepto de “dialéctica”. Por lo tanto, nuestra labor consistirá en desentrañar la manera en que la “dialéctica” fue utilizada al interior del discurso teórico de los cineastas militantes, para demostrar que el uso del concepto responde a funciones teóricas y políticas muy precisas. Nuestro examen no consistirá entonces en verificar el uso “adecuado” o “inadecuado” del concepto según el dictamen de un saber experto sobre el corpus filosófico hegeliano, sino

2.1.a. Vanguardia estética y vanguardia política

Es bien sabido que en los contextos revolucionarios y posrevolucionarios los proyectos de las vanguardias estéticas y las vanguardias políticas muy pocas veces coincidieron y que, más bien, tendieron a los conflictos y a la ruptura entre sí⁴⁰. La Revolución Cubana fue el caso paradigmático que los cineastas militantes del resto del continente tomaron como modelo para su politización. John King señala que durante los primeros años la Revolución cubana parecía ofrecer una gran oportunidad para la liberación cultural, y en este ambiente de efervescencia el cine fue percibido como parte importante del proceso debido a su rol activo en la lucha revolucionaria, pero a medida que las directrices de las políticas culturales del nuevo régimen estatal se fueron definiendo y se hicieron cada vez más inflexibles las crisis se agudizaron. Un grupo importante de artistas e intelectuales fueron sancionados, incluidos varios que habían cumplido un papel importante en la revolución, no solo con la censura de su obras, sino con encarcelamientos y en algunos casos con el exilio⁴¹.

rescatar y dilucidar las funciones instrumentales específicas de esta idea en el caso particular de los cineastas militantes latinoamericanos.

⁴⁰ Para poner un ejemplo significativo de este fenómeno podemos recurrir al libro de Boris Groys *Obra de arte total Stalin* (2008), que presenta el proceso de desintegración y fracaso de las vanguardias estéticas rusas después de la Revolución de Octubre de 1917, debido principalmente a su relación conflictiva con la vanguardia política: “[E]n los primeros años del poder soviético la vanguardia no sólo intentó realizar políticamente en la práctica sus proyectos artísticos, sino que también formó un tipo específico de discurso artístico-político en el que cada decisión respecto a la construcción estética de la obra artística se valora como una decisión política, y, viceversa, cada decisión política se valoraba partiendo de sus consecuencias estéticas. Por lo demás, más tarde fue precisamente la evolución de este tipo de discurso que llegó a dominar en el país, la que condujo a la muerte de la propia vanguardia” (59). Entonces, en este ámbito de relaciones entre vanguardia estética y vanguardia política las diferencias no tardaron en manifestarse. Por un lado, los artistas de vanguardia se veían a sí mismos como muy superiores intelectualmente a los bolcheviques. Estos últimos fueron percibidos por la vanguardia estética como “una indispensable etapa de transición” (61). Por su parte, los líderes del partido educados en ideas artísticas tradicionales tenían “una actitud más que escéptica hacia el nuevo arte de vanguardia” (61) y a esas alturas ya miraban con desconfianza la voluntad de “dictadura artística, que espantaba a los representantes de otras corrientes que les eran más afines estéticamente” (61). Por último, con la estabilización del partido soviético y la llegada del estalinismo el proyecto de transformación y producción del nuevo mundo quedó monopolizado por el Estado y los proyectos constructivos y productivos de la vanguardia estética fueron suprimidos o, más bien, completamente subsumidos por el poder político. Para nuestro argumento la relación entre ambas revoluciones (Revolución cubana y Revolución rusa) no es casual, ya que la influencia del cine del bloque soviético jugó un rol importante en la cuba posrevolucionaria.

⁴¹ Relata John King: “El choque entre las vanguardias políticas y artísticas fue tal vez inevitable cuando la Revolución comenzó a definir sus términos: el sueño de fusionarlas había sido siempre una de las utopías del siglo XX, y era optimista pensar que Cuba podía resolver los dilemas de manera satisfactoria. En el sector del cine los problemas comenzaron con *PM*, un cortometraje realizado por Sabá Cabrera Infante (hermano del novelista Guillermo Cabrera Infante, editor por ese entonces de la sección cultural del periódico *Lunes de Revolución*) y Orlando Jiménez, en el estilo del cine independiente. De acuerdo con fuentes de segunda mano [en aquel momento en que King escribe su libro el filme *PM* seguía desaparecido después de su censura en el año 1961. Analizaremos esta obra en detalle en el capítulo cinco] la película muestra grupos de gente vagando, bebiendo y hablando en el

En el caso particular del cine, la política cultural revolucionaria cubana fue muy activa. El Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) fue fundado en marzo de 1959, a pocos meses del triunfo de la revolución. El cineasta militante Alfredo Guevara asumió el cargo de Director de esta institución y estuvo a su mando durante los próximos treinta años. Guevara escribió en uno de los primeros textos posteriores a la revolución en 1963, lo siguiente sobre este momento fundacional del ICAIC, en oposición a las condiciones precedentes bajo la dictadura de Fulgencio Batista: “En ella [la dictadura de Batista] se movían larvalmente pequeños personajes a precio fijo, no demasiado elevado, reptiles de alquiler que entregaban los llamados noticieros ‘cinematográficos’ al mejor postor. Este era siempre el gobierno de turno, y lo fue con creces la sangrienta dictadura de Batista y con ella la embajada de la gran satrapía continental, el imperialismo norteamericano”(Guevara 1988f, 20). Alfredo Guevara nos cuenta que fue en 1959 cuando Fidel Castro decidió “crear un movimiento cinematográfico” (ibíd.) y dotarlo de los implementos necesarios:

Fidel encargó personalmente estudiar las posibilidades de crear un movimiento cinematográfico y dotarlo de sus instrumentos de trabajo, organizativa y materialmente, el proyecto de ley enviado al Consejo de Ministros quedó redactado sobre bases muy amplias y también precisas. El primer “por cuanto” fijó con toda claridad los objetos y carácter de este empeño. Una frase vino a resumirlos: *el cine es un arte*. Este simple enunciado pretendía servir de catalizador, establecer una fundamental cuestión de principios, operar como advertencia y armarnos para el combate (ibíd., 21).

En esta cita Guevara se refiere al decreto de ley N° 169 con el que se fundó el ICAIC y a partir del cual también se decretó jurídicamente que “el cine es un arte”⁴². En este sentido, si

malecón, y fue televisada en un programa organizado por *Lunes*. El ICAIC no permitió su exhibición en los teatros sobre la base de que mostraba imágenes contrarias a los ideales de la Revolución (...). Pero la disputa creció en intensidad y posteriormente condujo a la intervención de Fidel Castro, quien se entrevistó con los protagonistas en la Biblioteca Nacional en junio de 1961 y promulgó su veredicto en su famoso discurso: ‘Palabras a los intelectuales’. Este planteamiento sentaría las directrices para la siguiente década”. (216-217). Otro caso paradigmático es la censura y el encarcelamiento del cineasta Nicolás Guillén Landrián. Ernesto Livon-Grosman señala lo siguiente sobre el caso de este notable autor: “Una de las paradojas de la obra de Nicolasita está justamente en este doble estándar según el cual lo que era bueno para los directores extranjeros, todos ellos simpatizantes de la revolución, no es lo suficientemente bueno como para que un cineasta cubano pueda evitar la censura que habría de durar cuatro décadas. La difícil recepción que experimentarían sus películas dentro del marco de las instituciones culturales cubanas son a mi manera de ver la consecuencia de la concepción instrumentalista y normativa que la revolución tenía de la relación entre arte y política en un momento en que el establishment estaba definiendo su propia versión del realismo socialista. Los censores que lograron prohibir sus películas nunca lograron articular las razones de su incomodidad pero es posible imaginar que se debió a la combinación de cierta concepción programática del arte y la desconexión respecto de otros discursos y prácticas políticas sobre el cine que ya circulaban fuera de Cuba”. (Livon-Grosman 2013).

⁴² Así rezan los primeros párrafos de este decreto:

“Por cuanto: el cine es un arte.

bien el cine militante cubano tuvo la característica única en el continente de haber nacido junto con la revolución, al mismo tiempo debemos reconocer los marcos institucionales y las determinaciones teóricas que vinieron a regir el destino de su producción bajo directrices “amplias” y “precisas” por parte del nuevo poder estatal. El cine era comprendido como un arte solo en la medida en que tenía un valor funcional para los planes del nuevo Estado revolucionario, y esto, a su vez, significaba que era aceptado como un arte legítimo en tanto que cumplía también el papel de un arma para la revolución. Y, como queda estipulado en este decreto de ley, el campo de batalla de esta arma era la esfera de la *conciencia*. En este punto, el cine cubano pasó a tener un rol funcional y limitado por el poder político estatal. Pero en segundo lugar, esta cita implica también que es el cineasta mismo quien acepta ser subsumido en una nueva función al mando de la vanguardia política. El propio Alfredo Guevara pasó de ser un cineasta militante que colaboró con la revolución a ser un funcionario de la institución estatal del ICAIC, en cuyas tareas se contaban no solo la de administrar las nuevas condiciones y recursos para la producción, distribución y exhibición del cine, sino también implícitamente la labor de censor. Esta figura de artista-funcionario guardaba bastante similitud con lo que expone Boris Groys respecto de la función del arte de vanguardia en el nuevo aparato estatal en el caso ruso: “[S]u capitulación ante la exigencia del papel conductor del Partido, de modo que, en realidad, el papel del artista constructor de la vida se ve reducido a la función de ‘ornamentador’, de diseñador de una realidad creada por algún otro” (Groys 2008, 69). Así escribió Alfredo Guevara en los párrafos finales del ensayo que ya mencionamos antes: “[C]uando se tiene como dirigente a un Fidel no hay modo de hacer nuestra tarea ceñidos al viejo molde de otras generaciones repitiendo hasta el infinito experiencias limitadas” (Guevara 1988f, 26-27). En otro ensayo posterior, titulado “Reflexiones en torno a una experiencia cinematográfica I”, publicado a diez años de la revolución en 1969, Guevara es aún más tajante respecto de la necesaria continuidad que debía existir entre vanguardia estética y vanguardia política: “Es en este sentido –señala Guevara– en el que nos atrevemos a afirmar la correspondencia necesaria entre las vanguardias políticas (...) y las vanguardias artísticas, que tendrán que reconocerse y entremezclarse, pues no son diversa materia social, diversa fuerza revolucionaria” (Guevara 1988a, 33). Ahora bien, esta relación entre vanguardias no implica una igualdad, sino una jerarquía de la vanguardia política sobre la estética:

Por cuanto: el cine constituye por virtud de sus características un instrumento de opinión y formación de la conciencia individual y colectiva y puede contribuir a hacer más profundo y diáfano el espíritu revolucionario y a sostener su aliento creador” (LEY 169). Como veremos algunas líneas más adelante la relación entre cine y conciencia que aquí se menciona se transformó en un problema teórico de primer orden para los cineastas revolucionarios.

La forma más compleja y seria, la más alta del trabajo intelectual, será de este modo la tarea y la naturaleza misma de las vanguardias políticas, *de la vanguardia revolucionaria*, en la que la teoría y la práctica se desarrollan y entrelazan como una sola textura. Nada más natural entonces que los creadores que realizan sus vidas en el terreno del arte busquen y respeten, *en la vanguardia revolucionaria*, la cabeza visible y el brazo actuante *de la cultura de vanguardia* (ibíd.).

En el discurso de Guevara, debemos comprender la continuidad entre ambos proyectos de vanguardia sobre la base de una filosofía de la historia que en su despliegue lineal asimila las contradicciones contingentes al interior de una teleología mayor, la cual nos lleva de una época a otra, de la tradición a la modernidad, o del colonialismo a la liberación. Como señala el autor, en este sentido: “La cultura artística encuentra en ese periodo una doble situación, igualmente riesgosa, que la lleva de la tradición a la modernidad”(ibídem). La operación conceptual de Guevara para proyectar una idea de continuidad necesaria entre vanguardia estética y vanguardia política fue integrar ambos movimientos en la misma idea de “superación dialéctica” de la tradición que corresponde a los “restos de formaciones culturales que definían los rasgos de la nación oprimida en el periodo de la colonización o durante los procesos neocoloniales” (ibíd., 33-34). Y es a través del combate común, que se gestan las nuevas formas de la cultura que, a su vez, “corresponde no solo a la vida real, sino que es *la única y auténtica ruptura* con la condición colonial” (ibíd., 33). *Así, la idea de “superación dialéctica” produce un efecto de continuidad histórica entre ambos movimientos de vanguardia, los cuales, como hemos expuesto más arriba, tendieron en realidad hacia la ruptura y el rechazo.* Por el contrario, Alfredo Guevara afirma: “De ahí que establecer una estrategia política no conlleve limitaciones artísticas de ningún tipo, y sí la exigencia revolucionaria de revalorizaciones fortalecedoras, precisamente para lograr con mayor firmeza, y por lo tanto con más largo alcance, el salto revolucionario e históricamente *irrenunciable* que supone la superación dialéctica de todo el pasado” (ibíd., 34). Todo aquello que no pudiera ser subsumido por este movimiento era considerado política y artísticamente contrarrevolucionario. *Pero además la “superación dialéctica” supuso la recuperación de algo más auténtico, una identidad señera, suprimida bajo los dispositivos culturales del colonialismo*⁴³. En este sentido, todo el discurso de la politización del cine en América Latina no funcionaría sin una reinscripción de su

⁴³ Veremos más adelante en la sección titulada “Genealogía del latinoamericanismo” que este movimiento hacia una esencia fundamental oculta bajo la forma colonial ya operaba con plena vigencia en el discurso identitario del latinoamericanismo de fines del siglo XIX, que veía en la ruptura de las independencias de las jóvenes naciones latinoamericanas un potencial liberador de la esencia del “ser” latinoamericano de índole muy similar a la que se comprendió posteriormente en el discurso del cine militante.

teleología en el discurso identitario que inauguró esa idea de *autenticidad* y de *identidad* a partir del siglo XIX⁴⁴. Por lo tanto, esta idea de “superación dialéctica” de las formas coloniales no implicaba simplemente un corte radical o una sustitución de todo pasado por algo completamente nuevo. En este sentido, la “superación dialéctica” de la forma tradicional o colonial suponía también la restauración de una autenticidad que había quedado suprimida tras siglos de imposición de cultura colonial y neocolonial. Se pregunta Guevara: “¿a qué autenticidad hacemos referencia, a qué nueva situación, a qué apertura de posibilidades?” (Guevara 1988b, 38). Y responde: “[R]escatar la autonomía y autenticidad del espectador individual, y del público en su conjunto, contribuir a devolver la conciencia de sí tenía que ser, por eso, la primera tarea que se impusiera un movimiento cinematográfico de intención revolucionaria” (Guevara 1988b, 39). En este sentido, también se trataba de “cumplir así, para nuestra cultura, con un deber *político*, contribuyendo a recuperar, afirmar, conservar y expresar creativamente rasgos señeros de nuestra identidad, haciéndolos al mismo tiempo –estallar desde adentro para provocar dialécticamente su propia superación” (Guevara 1988c, 133). La “conciencia de sí” del espectador queda vinculada a la “autenticidad” y el “deber *político*” con la “identidad”. Este tipo de anudamiento de las tareas políticas con categorías esencialistas es el tejido conceptual que redujo la política del cine a mecanismos cerrados y programáticos que debían ser perseguidos sin desviaciones.

2.1.b. Colonización de la conciencia y conciencia de sí

Entonces, un segundo nivel en el cual el concepto de “dialéctica” tuvo un rol determinante fue en el ámbito de la estructura interna de la obra cinematográfica y su relación con el problema de la conciencia del espectador. Esto quiere decir que los cineastas militantes propusieron que frente a la forma simplista del cine comercial capitalista, que arrastraba al espectador hacia la ignorancia y a la debilidad, la forma del cine debía ser “dialéctica” para restaurar la “conciencia de sí”. En oposición a las tesis filosóficas que han pensado el potencial político del cine a partir de su capacidad de dispersión, los cineastas militantes latinoamericanos comprendieron la dialéctica del cine sobre la base de su poder para restituir la unidad de la conciencia del sujeto y con ella su identidad⁴⁵.

⁴⁴ Este tema será desarrollado en la parte titulada “Genealogía del latinoamericanismo” de este mismo capítulo de la tesis.

⁴⁵ A esto nos referíamos más arriba cuando señalamos que la “dialéctica” tuvo para el cine militante la función de poner unidad en aquellos lugares que tienden a la ruptura o a la dispersión. En primer lugar, como acabamos de presentar en los párrafos anteriores, al contrario de la concepción de la fuerza experimental de las vanguardias

En un ensayo del mismo año 1969, titulado “Reflexiones en torno a una experiencia cinematográfica II”, Alfredo Guevara se concentró en presentar la fuerza revolucionaria del cine contra la estructura de la cultura y las formas del arte neocolonial. Su escrito se abre con una sección titulada “El cine cubano: instrumento de descolonización”, que describe la manera en que se articula el dispositivo ideológico neocolonial, no solo mediante la implantación de los medios culturales extranjeros, sino también con la colaboración de intelectuales locales que contribuyeron en este proceso de colonización de la conciencia:

Los más importantes periódicos y revistas semanales y especializadas, las editoriales y con ellas el libro de bolsillo, las plantas de radio y televisión, y hasta la escuela, pasaron a manos norteamericanas o quedaron marcados por su influencia (...). Una indiscriminada masa de información banal o deformadora se encargaba de aplastar toda posibilidad de autonomía intelectual. Y este proceso, según crecía y se hacía más absorbente, afinaba sus medios, y los desarrollaba. No pocos intelectuales –y principalmente escritores, inclusive algunos supuestamente –revolucionarios– fueron reclutados para este embrutecedor oficio, y contribuyeron por ceguera o por lucro a profundizar la colonización en el terreno de la conciencia (Guevara 1988b, 37-38).

Dentro de estos dispositivos de colonización de la conciencia, se le asignó un rol principal al cine norteamericano. Señala Guevara que los medios a partir de los cuales se efectúa este sometimiento, como los comics, las telenovelas televisadas y radiales, no son problemáticos solo por su temáticas, sino también y más específicamente por su *estructura* de “lenguaje simplificador” (ibíd.,38), y enfatiza que, “esta es aún hoy, en gran medida, la tarea que realiza buena parte de la producción cinematográfica norteamericana” (ibídem). Las consecuencias sobre los espectadores colonizados eran evidentes para los cineastas militantes: “[C]onduce a un estado **de alienación cultural absoluta, a la ruptura, inclusive patológica, con la realidad**, y en consecuencia a una **indefensión** que individual y socialmente se traduce en un mayor o menor grado de rendición” (ibíd., 39. Énfasis nuestro).

Esta comprensión de la dialéctica del cine, entre la forma de la obra y la liberación o la dominación de la conciencia de los espectadores, no se limitó al discurso de Guevara y a la Revolución cubana, sino que fue prontamente generalizada en las teorías de la politización del cine en el resto de América Latina. En este sentido, uno de los grupos de cine militante que

estéticas como una ruptura con las determinaciones impuestas por la vanguardia política, Alfredo Guevara produjo el efecto teórico de continuidad entre ellas por medio de la idea de “superación dialéctica” de las viejas estructuras y la restauración de una identidad originaria. Y en segundo lugar, como veremos a continuación, en relación con las formas del cine que poseen un potencial de dispersión sobre la unidad de la conciencia del sujeto, los cineastas militantes latinoamericanos vieron, por el contrario, en la forma “dialéctica” del cine el poder de restituir la unidad de un sujeto disperso y debilitado por la ideología colonial.

asumió con mayor determinación las directrices emanadas de la Revolución cubana para la vanguardia estética fue el Grupo Cine y Liberación, compuesto por los cineastas argentinos Octavio Getino y Fernando Solanas. En su influyente manifiesto titulado “Hacia un tercer cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo” (Getino y Solanas 1988, 23), estos autores también hicieron hincapié en el problema de la colonización de la conciencia y, como en el caso de Guevara, señalaron la doble amenaza, por un lado, externa del cine capitalista norteamericano y, por otro, interna en los intelectuales coloniales locales⁴⁶. Según su argumento, la debilidad de los artistas e intelectuales latinoamericanos, y particularmente argentinos, radicaba en su falta de consciencia acerca de la lucha entre dos concepciones de cultura correspondiente a dos clases enfrentadas: “Cultura, arte, cine, corresponden siempre a los intereses de clases en conflicto. En la situación neocolonial compiten dos concepciones de la cultura, del arte, de la ciencia, del cine: la dominante y la nacional” (ibíd., 25). Esta dualidad solo podría ser superada para alcanzar una “categoría única y universal cuando los mejores valores del hombre pasen de la prescripción a la hegemonía” (ibídem, 25). Hasta entonces, afirman Getino y Solanas, “existe una cultura nuestra y una cultura de ellos” (ibídem, 25). El cine revolucionario debía producir una “cultura de y para nosotros” (ibídem, 25). En la retórica de estos cineastas se expresa claramente el modo en que el discurso de la lucha por la conciencia estaba montado sobre un trasfondo identitario. En este sentido, como veremos más adelante, la enunciación de un “nosotros” fue una de las armas retóricas más poderosas del latinoamericanismo⁴⁷.

Frente a la efectividad del dispositivo colonizador de la consciencia⁴⁸, la respuesta de Getino y Solanas fue la propuesta de un tipo particular de cine de descolonización, que debía transformar la estructura del cine y, al mismo tiempo, producir un tipo superior de espectador, el “hombre nuevo”. El así llamado “tercer cine” fue concebido como una superación y síntesis del “primer” y “segundo cine” colonial. El “primer” y el “segundo cine” son obras estructuralmente realizadas para el “hombre viejo”, aquel que “del mismo modo que no es dueño de la tierra que pisa” tampoco es dueño “de las ideas que lo envuelven” (ibíd., 27). El “primer cine” es aquel que corresponde a “la expansión del imperialismo yanqui y al modelo

⁴⁶ Esta doble amenaza ya es legible en el pensamiento político del latinoamericanismo decimonónico. En Martí se expresa en las figuras del “tigre de afuera” y el “tigre de adentro”.

⁴⁷ En el texto de Idelber Avelar “Hacia una genealogía del latinoamericanismo”, al que haremos extensa referencia más adelante, el “nosotros” aparece como una estrategia retórica clave del latinoamericanismo a partir de su surgimiento a fines del siglo XIX.

⁴⁸ “Los *mass communications* tienden a complementar la destrucción de una conciencia nacional y de una subjetividad colectiva en vías de esclarecimiento, destrucción que se inicia apenas el niño accede a las formas de información, enseñanza y cultura dominante” (Getino y Solanas 1988, 28).

de cine que aquel, dueño de la industria y de los mercados, impondría: el cine americano” (ibíd., 30). En este sentido, señalan Getino y Solanas: “El cine hoy dominante en nuestros países, contruidos de infraestructuras y superestructuras dependientes, causas de todo subdesarrollo, no puede ser otra cosa que un cine dependiente, y en consecuencia, un cine alineado y subdesarrollado” (ibíd., 30). La inserción del cine argentino en los modelos del “cine [norte] americano” condujo a la adopción pasiva de ciertas “formas de aquella ideología” que dio como resultado “esa concepción de la relación obra-espectador, y no otra” (ibídem). El “segundo cine”, señala un progreso respecto del “primer cine” en tanto “reivindicación de la libertad del autor para expresarse de manera no estandarizada” (ibíd., 32). En este cine se avizora una tentativa de descolonización, pero no una realización de la tarea revolucionaria. Por ello, las limitaciones del “segundo cine” resultaron evidentes para Getino y Solanas. Por un lado, éste comenzó a generar su propio sistema de distribución y modos de exhibición, incluso sus propios ideólogos y críticos, pero, por otro lado, también produjo una ambición que para estos cineastas militantes resultaba equivocada, a saber, una “tentativa reformista” (ibídem) que aspiraba a una estructura paralela que compitiera con el cine imperialista, con la finalidad de dominar la “gran fortaleza” (ibídem) del cine. Esta tentativa, aclaran Getino y Solanas, es una típica manifestación del desarrollismo e implicó que los cineastas del “segundo cine” quedaran capturados dentro del sistema dominante: “Así ha nacido un cine abiertamente institucionalizado o presuntamente independiente, que el sistema necesita para decorar de ‘amplitud democrática’ sus manifestaciones culturales” (ibídem). Llegamos de este modo al “tercer cine”: “¿Qué otra posibilidad de desarrollo existe para aquella tentativa del ‘segundo cine’ que no sea la de acometer, sin dejar de aprovechar todos los resquicios que aún ofrezcan en sistemas, una obra cada vez más indigerible para las clases dominantes, cada vez más explícitamente elaboradas para combatirlas?”, es decir, “¿[q]ué otra alternativa que el salto a un tercer cine, síntesis de las mejores experiencias dejadas por el segundo cine?” (ibíd., 33). El tercer cine, según estos autores, no buscaba construir una estructura paralela al sistema dominante para mejorar de modo reformista las condiciones existentes, sino que quería ser parte de la toma total del poder político. Al “tercer cine”: “No le importa ya la conquista de la ‘fortaleza del cine’, porque sabe, tal conquista no ocurrirá en tanto el poder político no haya cambiado revolucionariamente de manos” (ibíd., 34). Así escriben Getino y Solanas: “Hago la revolución, por tanto existo (...). El cine de la revolución es simultáneamente un cine de destrucción y de construcción. Destrucción de la imagen que el neocolonialismo ha hecho de sí mismo y de nosotros. Construcción de una realidad palpitante y viva, rescate de la verdad en cualquiera de sus expresiones” (ibíd., 36). Para los autores del Grupo Cine y Liberación “no

basta interpretar el mundo, ahora se trata de transformarlo” (ibíd., 37). La idea del “tercer cine” implicaba la superación de las formas precedentes del “primer” y “segundo cine”, pero también exigía la producción de una nueva categoría de espectador:

El hombre del tercer cine (...) opone, ante todo, al cine industrial, un cine artesanal; al cine de individuos, un cine de masas; al cine de autor, un cine de grupos operativos; al cine de desinformación neocolonial, un cine de información; a un cine de evasión, un cine que rescate la verdad; a un cine pasivo, un cine de agresión; a un cine institucionalizado, un cine de guerrillas; a un cine espectáculo, un cine de acto, un cine acción; a un cine de destrucción, un cine simultáneamente de destrucción y de construcción; a un cine hecho para el hombre viejo, para ellos, un cine a la medida del hombre nuevo: la posibilidad que somos cada uno de nosotros (ibíd., 48).

La producción de esta nueva categoría de espectador, el “hombre nuevo”, requería que la estructura del cine fuera “dialéctica”. En este sentido, una entrevista posterior del año 1976, donde le preguntaron a Solanas sobre la estructura de composición de su famosa película *La hora de los hornos* (1968), su respuesta hizo completamente evidente la matriz hegeliana de su pensamiento del cine. La película en sus tres partes está pensada como un desarrollo hacia la conquista de la “conciencia de sí” de los espectadores:

La película está dividida en tres partes o momentos. Un primer momento que en categorías hegelianas sería el “en sí”, la realidad objetiva, el país real, la situación que padece y sufre, es el “Neocolonialismo y violencia”. Una segunda parte se llama “Acto para la liberación”. Notas, testimonios y debates sobre las recientes luchas del pueblo argentino. Y una tercera parte que se llama “Violencia y liberación”. Notas, testimonios y debates sobre la violencia y liberación.

Las tres partes tienen diferentes tratamientos porque tienen diferentes objetivos (...).

La segunda parte, siguiendo con categorías hegelianas, es el “para sí”, es, digamos, la acción política que intenta cambiar la realidad (Solanas 1988, 59-60).

Finalmente, en esta exposición sobre las teorías de la forma dialéctica del cine, no podemos dejar de referirnos al cineasta brasileño Glauber Rocha. En un breve ensayo titulado “Revolución cinematográfica” del año 1967, al igual que los cineastas ya mencionados, también reparó en los peligros estructurales del cine capitalista, pero en su caso además señalaba que esta “estructura simplificadora” o “no-dialéctica” se encontraba también en cierto cine socialista que debía transformar su estructura. El cine de los países socialistas, señala Rocha, deben liberarse lo más rápido posible tanto de las nociones estéticas heredadas del arte realista del siglo XIX, como de las influencias estéticas organizadas por el mundo occidental capitalista. En este sentido, Rocha es tan crítico del realismo socialista como del cine norteamericano.

Escribe Rocha: “*Existen serios vicios estéticos provenientes del cine americano en el cine socialista. No basta con invertir la moral capitalista en una moral socialista y conservar la estructura del cine americano para hacer un cine nuevo. Lo que debe ser transformado radicalmente es la propia estructura del cine americano fundada en un pensamiento anti-dialéctico*” (Rocha 2011, 65). Para este cineasta, entonces, la “dialéctica” implicaba el surgimiento de otras “dos formas concretas” (ibíd., 60), mediante las cuales el “arte pasa a ser, revolucionario” (ibídem). Estas dos formas son la épica y la didáctica. Escribe Rocha:

La didáctica y la épica deben funcionar simultáneamente en el proceso revolucionario:
La didáctica: alfabetizar, informar, educar, concientizar a las masas ignorantes, a las clases medias alineadas.
La épica: provocar el impulso revolucionario.
(...) La *didáctica* sin *épica* genera información estéril y se degenera como conciencia pasiva en las masas y como buena conciencia en los intelectuales.
Es inofensiva.
La *épica* sin *didáctica* genera el romanticismo moralista y se degenera como demagogia histérica.
Es totalitaria (ibíd, 65).

De este modo, se articula el “violento proceso dialéctico de información, análisis y negación” en el cual el “autoconocimiento total debe provocar inmediatamente una actitud anticolonial” (ibíd., 60). La épica y la didáctica propuestas por Glauber Rocha ya implicaban el paso de una conciencia de liberación nacional a una comprensión de la lucha a nivel continental. En otro artículo titulado “Teoría y práctica del cine latinoamericano”, escrito también el año 1967, Rocha señala lo siguiente: “La conciencia latinoamericana comienza a popularizarse (...). Existe un objetivo común: la liberación económica, política y cultural que implica hacer un cine latino. Un cine comprometido, didáctico, épico, revolucionario” (ibíd., 53), y las últimas líneas del texto se cierran con las siguientes palabras: “Un *Cine Épico y Didáctico*. La mayoría de las películas latinas posee apenas algunos rasgo de esta escuela *Épico-Didáctica*, pero las experiencias van todas en esta dirección. Didáctica es información. Y épica, revolución” (ibíd., 53-58). Y aunque este texto se dedica principalmente a un análisis sistemático de las condiciones del campo del cine en su carácter industrial y comercial, para Glauber Rocha, el cine nunca fue simplemente “un instrumento” (ibíd., 118), sino que para él tuvo el estatuto de “una ontología” (ibídem).

En síntesis, hasta este momento hemos tratado de hacer explícitos los siguientes puntos. En primer lugar, la “dialéctica” tuvo para las teorías del cine militante la función de poner unidad en aquellos lugares que tienden a la ruptura o a la dispersión. Por un lado, en el plano

histórico produjo el efecto teórico de unidad entre los proyectos de vanguardia estética y vanguardia política, aunque en la práctica es posible ver que tienden a los desencuentros y el rechazo y, por otro, frente a las teorías de la política del cine que comprendieron que el efecto del cine tienden más bien a la dispersión de sujeto, las teorías de las formas dialécticas del cine militante latinoamericano pensaron lo contrario, es decir, el cine dialéctico debía restituir la unidad de la “consciencia de sí” de los espectadores y recuperar la identidad originaria. Hasta este punto no hemos entrado en mayor detalle sobre el problema de la identidad en el cine militante, solo hemos esbozado el modo en que el recurso al pensamiento dialéctico del cine se articuló sobre el trasfondo de un identitarismo que tiene profundas y extensas raíces en el pensamiento estético y político del continente. Es necesario entonces realizar a continuación una revisión crítica de esta poderosa matriz del pensamiento latinoamericanista que atraviesa completamente los postulados teóricos, estéticos y políticos del cine militante. Veremos cómo se configuró este discurso a partir del siglo XIX y cuáles fueron las operaciones conceptuales y filosóficas que la legitimaron y le dieron su lugar hegemónico en el continente.

2.2. Militancia e identidad

La restitución y el resguardo de la identidad continental son unas de las ideas más recurrentes que podemos encontrar en los ensayos y manifiestos de los cineastas militantes latinoamericanos, es decir, ésta fue un valor fundamental bajo el cual se congregaron diversos autores del continente. La premisa del rescate de la identidad nacional o continental se impuso al cine politizado como una doble tarea: en primer lugar, para confrontar una versión de la identidad falseada por el sistema colonial y neocolonial y, en segundo lugar, como un modo de condensar o reunir el fundamento del “ser” latinoamericano en constante amenaza de dispersión y fragmentación⁴⁹. Los cineastas militantes del periodo de los años sesenta y setenta, al inscribirse en la extensa tradición latinoamericanista, adoptaron esta tarea como uno de sus

⁴⁹ En este sentido, la relación entre la idea de “identidad” y el pensamiento dialéctico del cine es completamente concordante. Esto quiere decir que tanto la idea de identidad, como la de dialéctica, funcionan como condensadores teóricos de una tendencia insuprimible a la dispersión en el continente en diversas esferas. Por un lado, ya hemos presentado el modo en que los discursos teóricos de los cineastas militantes que utilizaron la idea de “dialéctica” apuntaban a unificar elementos que tendían al rechazo o a la dispersión, ya sea en el plano histórico o en la relación entre cine y conciencia. También mostramos el modo en que esta “dialéctica” siempre tenía como trasfondo una noción fuerte de identidad. Ahora veremos cómo el discurso identitario latinoamericanista, a partir de fines del siglo XIX, también se justificó y produjo su dominio hegemónico desde la idea de una amenaza de dispersión contra la unidad del “ser” latinoamericano.

mandatos principales y comprendieron al nuevo medio técnico del cine como el arma más indicada para penetrar la superficie ideológica proyectada por la oligarquía y sus pactos con las potencias imperialistas.

Como ya mencionamos más arriba, la experiencia de la Revolución cubana fue un motor imprescindible para el movimiento de liberación continental de los cineastas militantes latinoamericanos. Como ha señalado John King, “tal vez el aspecto postCuba más importante fue que este movimiento adoptó conscientemente la bandera latinoamericanista” (King 1994, 129). En este sentido, los cineastas cubanos tuvieron una voz preponderante al disponer sus obras y discursos en relación con los grandes nombres del latinoamericanismo, tales como José Enrique Rodó, José Martí y la mítica figura del guerrillero Che Guevara. Estos cineastas revolucionarios se reconocían no solo al interior de una experiencia revolucionaria nacional, sino que sus obras eran consideradas como estratégicas para el movimiento de liberación continental. Como afirmó el ya citado Alfredo Guevara, la revolución para ellos no era “un simple entorno” (Guevara 1988f, 26), sino más bien la restauración de la “sustancia misma de nuestra vida” (ibíd.). A partir de este discurso, los binarismos metafísicos de lo interno/lo externo, lo auténtico/la copia, la identidad/la diferencia, quedaron tajantemente definidos. El apelativo de “extranjerizante” (King 1994, 129) fue el término negativo utilizado para acusar a aquellos que aceptaban acríticamente las referencias foráneas y, por ello, la política del cine resultó estrechamente restringida al problema de la identidad. El cine no quedó eximido de la normatividad impuesta en el continente a través de los conceptos ontológicos del “origen”, la “verdad” y el “ser”, cuyas tareas políticas fueron definidas a la luz de estos valores esencialistas.

La ontologización identitaria de la política le permitió a este movimiento de cineastas producir su propio campo de inclusión/exclusión. A partir de un fuerte discurso articulado sobre el vínculo entre politización del cine e identidad rechazaron no solo el cine extranjero, principalmente el norteamericano, sino que impusieron un corte con todo el cine producido en América Latina que no se identificara con el sistema de valores y conceptos que ellos declararon como “auténticos” y realmente “propios”. El cine que antecedió al cine militante de los sesenta y setenta, según un consenso generalizado entre estos autores, carecía de todo interés estético y, sobre todo, de importancia política. Este cine anterior realizado especialmente para el “viejo hombre” fue señalado como “la continuidad del arte ochocentista” (Getino y Solanas 1988, 31), cuya categoría estética suprema era la contemplación. Sin embargo, aquí debemos hacer notar que cada uno de los valores vinculados a la idea de identidad continental, desde los cuales los cineastas militantes rechazaron la relevancia política del cine temprano, también corresponden a valores “ochocentistas” y provienen de una matriz esteticista y conservadora que permitió al

latinoamericanismo de fines del siglo XIX responder inicialmente al pensamiento positivista precedente. Esta matriz de pensamiento, como hemos señalado, emergió con toda su fuerza a fines del siglo XIX y cruzó el XX casi por completo hasta llegar a ser parte fundamental de la retórica del cine militante latinoamericano.

Debemos aclarar en este punto que nuestra intención no es negar la violencia del proceso colonial y neocolonial aplicada en el continente a lo largo de su historia, ni tampoco buscamos cuestionar la legítima voluntad de lucha de estos autores; más bien, nuestra preocupación consiste estrictamente en interrogar el modo en que ellos inscribieron su producción fílmica y teórica en un marco identitario, lo cual generó como consecuencia una comprensión restringida de la política del cine que obturó por largo tiempo la posibilidad de pensar una política más compleja y heterogénea del mismo, incubada incluso a partir de sus primeros años de existencia en el continente. Por lo tanto, según nuestra perspectiva del problema, será necesario repensar aquello que se ha comprendido por política del cine –como un modo limitado por el discurso de la identidad–, para proponer una investigación que considere una forma de política radical sobre él, impensada tanto por la violencia de la cultura colonial y neocolonial, como también por la voluntad de poder inherente al identitarismo latinoamericanista.

Para resumir, como veremos en detalle en los párrafos siguientes, la serie de valores comunes que comparten los cineastas militantes de esta segunda mitad del siglo XX corresponden a ideas de larga data en el continente. Por lo tanto, junto a las experimentaciones formales y las innovaciones narrativas que sin duda se produjeron en este periodo, debemos considerar que, contradictoriamente, los modos de pensamiento y comprensión de su politización en términos identitarios nos remiten más bien a una dimensión conservadora de la estética del latinoamericanismo, que vinculó la producción estética con la expresión del “ser” latinoamericano.

En este sentido, el siglo XIX se extiende subterráneamente hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XX, no solo en las extensas formas de poder y violencia colonial que se han desplegado sobre las diversas naciones del continente, sino que también –y esto es lo que resulta más problemático para nuestro propósito de reconsiderar aquello llamado política del cine– en las formas esencialistas e identitarias que determinaron la *politización* de las vanguardias cinematográficas del continente. Las principales categorías utilizadas por estos autores son, entonces, herederas directas de la “hipostatización compensatoria” (Avelar 2012, 23) de la estética que el pensamiento latinoamericanista habría llevado a cabo con el fin de representar y gobernar la irreductible heterogeneidad del continente.

2.2.a. Cine y latinoamericanismo

En el ensayo que abre el libro *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina* (2016), el investigador de cine Mariano Mestman se interroga por el concepto de “latinoamericanismo” que retomaron los cineastas militantes en el segmento histórico entre los años sesenta y setenta inaugurado por el acontecimiento de la Revolución cubana. Mestman asume que aunque la palabra “cine” remite a condiciones productivas diversas dependiendo de cada país de la región (industriales o *amateurs*; hegemónicas y alternativas), sin embargo, siguiendo su argumento, podríamos suponer cierta idea de “América Latina” como un “significante en pleno funcionamiento durante este periodo” (Mestman 2016, 7). Este autor es precavido al señalar que la idea de “América Latina” no debe ser comprendida como una “identidad fijada, establecida desde algún esencialismo” (ibíd.). No obstante, debemos decir también que estas precauciones de Mestman no corresponden al modo en que los valores del latinoamericanismo fueron efectivamente adoptados y utilizados por los cineastas militantes, para quienes, como mostraremos a continuación, la “identidad” fue una categoría ontológica irrenunciable que presuponía la existencia de un “ser” latinoamericano. *Los estudios de cine convencionales generalmente han propuesto entender este periodo únicamente como un momento de ruptura vanguardista con los modos de producción anteriores del cine; por el contrario, nuestra intención es mostrar que, paradójicamente, la base filosófica del discurso sobre la politización de estos cineastas dependió estructuralmente de una continuidad de categorías tales como el “nosotros” y “lo propio” inaugurada por los intelectuales del siglo XIX en los albores de la modernidad latinoamericana.*

Por su parte, Mestman puede proponer una lectura del periodo en base a la lógica de las rupturas debido a que renuncia explícitamente al análisis de los textos teóricos y manifiestos escritos por los cineastas, quienes expusieron sus filiaciones conceptuales respecto al problema de la identidad y sus teorías sobre el arte, el cine y la política. Mestman evita, de este modo, hacerse cargo de un análisis detallado de las categorías filosóficas centrales puestas en juego en las teorizaciones sobre la politización del cine y el latinoamericanismo propuesto por los propios cineastas militantes. En este sentido, Mestman nos anuncia que no tiene interés en establecer una discusión en torno a “los alcances o limitaciones del Nuevo Cine latinoamericano” (ibíd., 10), y “mucho menos con las ‘tradiciones selectivas’ construidas en los discursos de cineastas o los Manifiestos de esos mismos años; ya que, por otro lado, constituyen

un tipo de construcción discursiva propia de casi cualquier grupo o formación intelectual con programas de intervención cultural o política” (ibíd., 11).

Contrarios a esta decisión metodológica de Mestman, que busca separar los modos de producción técnica del cine de las formas de escritura y reflexión conceptual llevadas a cabo por los propios cineasta sobre su medio, nosotros hemos insistido en el hecho de que la comprensión sobre la historicidad de un arte depende tanto de las formas de pensar y decir como de su condición técnica, material y los modos de hacer. En este sentido, para Mestman el latinoamericanismo de los cineastas militantes debe ser comprendido, a partir de la tematización de América Latina y de problemas regionales como la pobreza y el subdesarrollo en los diversos filmes militantes de cada país. En segundo lugar, debe ser pensado también desde fenómenos contingentes como la circulación e intercambio material entre los cineastas de los diversos países del continente, como, por ejemplo, el impulso del Noticiero ICAIC Latinoamericano dirigido por Santiago Álvarez y, también, los traslados de los cineastas de un país a otro en diversos proyectos comunes y festivales continentales⁵⁰: “[E]l grupo argentino de la Escuela Documental de Santa Fe que participó de la Caravana Farkas en Brasil; los films de Raymundo Gleyzer en Brasil y México, o sus proyectos para Chile y Bolivia; los de Humberto Ríos en estos dos países; los de Ugo Ulive en Cuba y Venezuela, y varios otros” (ibíd., 15). Pero, por otro lado, Mestman insiste en el carácter “nacional” de los filmes: “[A]un cuando América Latina constituye un referente (a veces sobreentendido, a veces omnipresente) de muchos films políticos, su proceso de realización y su objetivo de confrontación remiten fundamentalmente a los procesos y conflictos nacionales en que se desarrollan los respectivos cines” (ibíd., 15-16). En este sentido, para este autor, debemos preguntarnos “qué es el latinoamericanismo en el cine de cada país, cómo se articula con otros ‘ismos”” (ibíd., 25). Por ejemplo, en el caso de Argentina con el peronismo; con el modernismo de la antropofagia en Brasil; o con el indigenismo de las zonas andinas, es decir, “qué significa ese latinoamericanismo en películas surgidas en contextos, configuraciones culturales nacionales donde el negro, el indio, el mestizo

⁵⁰ Sin duda, la figura de los festivales resultó crucial para los diálogos y debates de estos cineastas, y también a partir de ellos se establecieron los consensos principales sobre los discursos políticos del cine en la región. A lo señalado por Mariano Mestman, podemos añadir la siguiente cita de Alfredo Guevara, extraída de una entrevista que dio al periódico cubano *Granma* luego de su regreso del Segundo Festival del Nuevo Cine Latinoamericano y el Segundo Encuentro de Cineastas Latinoamericanos de Viña del Mar de 1969. En esta ocasión, se le consultó al entonces director del ICAIC sobre su opinión respecto de los resultados del festival y el encuentro de cineastas, a lo que respondió: “el II Festival del Nuevo Cine Latinoamericano y sobre todo el II Encuentro de Cineastas Latinoamericanos resultaron sin duda alguna, y pese al silencio o las tergiversaciones de la prensa vendida, amarilla, mediatizada o cobarde, el festival y encuentro más importantes que han tenido lugar en los últimos años. Y no me refiero sólo el continente latinoamericano, a nuestra patria dividida por los colonizadores, vendida por las oligarquías que ahorran a sus amos los ejércitos de ocupación, saqueada y exhausta, condenada a la miseria, la muerte y el subdesarrollo por el imperialismo yanqui, su enemigo principal” (Guevara 1988d, 43).

y el mulato tienen significados distintos, como producto de sedimentaciones de procesos históricos, de hegemonía y subordinación, diferentes” (ibíd.). Otra línea de análisis de latinoamericanismo del cine propuesta por Mestman consiste en rastrear al interior de los filmes el modo en que se utilizaron las imágenes y discursos de sus figuras principales, los representantes de la insurgencia y los símbolos de una heroicidad subalterna:

¿[Q]ué significaba, qué sentidos asumía la figura tal vez más rupturista en lo político y al mismo tiempo más unificadora del proceso insurreccional latinoamericano en 1968, la de Ernesto Che Guevara? Una figura, como se sabe, presente a través de sus imágenes más conocidas o de sus frases, discursos o reflexiones en muchas películas del periodo que nos ocupa; aludida, recuperada en eventos clave como Viña del Mar 1969⁵¹. Pero que fue apropiada con sentidos no siempre comunes, cuyo uso (y a veces abuso) generó polémicas como la mencionada entre chilenos, cubanos y argentinos en ese encuentro (Mestman 2016, 26).

Entonces, hasta este punto podemos identificar con mayor claridad las estrategias utilizadas por los estudios de cine para abordar el problema del latinoamericanismo en el periodo del cine militante. En primer lugar, tenemos el tema de la periodización, es decir, cómo determinar una “época” histórica en base a la confluencia de los discursos regionales comunes entre los autores y sus encuentros materiales en diversas instancias (festivales, foros, etcétera). Un segundo elemento, es la definición de lo latinoamericano a partir de los fenómenos sociales

⁵¹ Podemos añadir un par de citas que permiten visibilizar el ámbito de las discusiones y temáticas sobre estas figuras señaladas por Mestman. En primer lugar, una referencia a Alfredo Guevara, quien señala la relevancia de la figura del Che en el contexto del Segundo Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de Viña del Mar el año 1969: “Apenas se había iniciado el encuentro cuando uno de los estudiantes pidió la palabra y dijo: –La delegación de la Escuela de Cine de La Plata propone como presidente de honor de esta reunión al comandante Che Guevara, como símbolo de todos los héroes caídos en la lucha por la liberación de América Latina. La respuesta, una salva de emocionados aplausos” (Guevara 1988d, 47). Por otro lado, debemos mencionar la polémica desatada por el chileno Raúl Ruiz contra los cineastas militantes argentinos. Como señala Iván Pinto en su ensayo “Crítica y crisis en el Nuevo Cine”, del libro editado por Mestman que estamos exponiendo ahora, la confrontación fue reseñada por el crítico Hans Ehrman: “La primera sesión dedicada a este temario fue muy particular. Tal vez por la tendencia de algunos delegados de desahogarse diciendo cosas que no podían formularse en su propio país. Se designó presidente honorario del encuentro al Che Guevara y hubo un tono solemne y declamatorio. Lo político desplazó al cine y el rumbo que tomaba el encuentro no agradó a los chilenos, hasta ese momento testigos mudos de los acontecimientos. Su posición no era de negación de los problemas políticos, sino en cuanto al camino a seguir. Creían que una mejor forma de enfocar el fenómeno del imperialismo y la penetración norteamericanos era a partir de la realidad concreta del cine. Súbitamente se retiraron para deliberar y acordaron emplear una tónica violenta para lograr un impacto. Hubo unanimidad en que la persona idónea para el exabrupto era Raúl Ruiz. Retomaron la sala tras hacer un «collage» de frases e ideas que serían la base de su intervención. Cuando se le concedió la palabra, Ruiz habló desde su asiento y en voz baja. «Que se pare», dijo alguien. «No me paro, estoy bien así», replicó. «Que hable más fuerte», exigieron otros. «No puedo», dijo el realizador de «los tigres» a quien poco le cuesta oficiar de niño terrible: «tengo la voz mal impostada como el ochenta por ciento de los chilenos. La forma en que aquí se están discutiendo las cosas, en forma declamatoria, vaga y parlamentaria, es reñida con la manera de ser chilena. Nosotros conversamos las cosas en otra forma. Aquí se están repitiendo lugares comunes sobre imperialismo y cultura que se pueden leer en cualquier revista; y luego viene Fernando Solanas a contarnos “La hora de los hornos” que ya vimos anoche. Nosotros nos vamos a la sala de al lado a hablar de cine. Los que quieran pueden venirse con nosotros» (Pinto 2016, 194-195).

y materiales singulares de cada nación y su representación en el cine. Y, finalmente, podríamos identificar un panteón de símbolos y héroes comunes al interior de un canon cinematográfico del periodo (José Martí, Simón Bolívar, el Che Guevara, entre otros).

Esta metodología, sin duda, nos abre una posibilidad de tratar el tema en términos histórico-sociológicos, es decir, podemos historiar los momentos de encuentro y desencuentro con fechas y lugares, podemos elaborar un archivo sobre los filmes que traten el tema de “América Latina” y podemos rastrear el universo simbólico e imaginario en la construcción de creencia y discursos comunes. Sin embargo, este modo de análisis no nos permite una reflexión en profundidad de las categorías implicadas en cada intento de justificar teóricamente el vínculo del vanguardismo militante del cine con la ontología identitaria del latinoamericanismo. En otras palabras, el modo histórico-sociológico con que se ha abordado el problema de la herencia latinoamericanista en el cine militante ha posibilitado que los estudios de cine construyan un archivo de referencias materiales y discursivas comunes entre los cineastas; también ha permitido historiar con fechas y lugares las discusiones y debates que sucedieron en aquella contingencia, *pero no permite acceder al sustrato de las categorías filosóficas implicadas en el recorte conceptual mismo de “lo latinoamericano” a partir del siglo XIX, ni tampoco hace posible visibilizar la voluntad de poder inherente a este recorte, que implica a su vez una necesidad de gobierno y representación de la multiplicidad social del continente bajo la unidad esencialista del “ser” latinoamericano. En este sentido, el latinoamericanismo que impregnó las teorías de la politización del cine no consiste simplemente en un conjunto de referencia a nivel temático, sino que fue una construcción de orden filosófica que determinó por completo la historicidad del cine y su relación con el poder.* Entonces, siguiendo a Idelber Avelar, debemos preguntarnos por la posibilidad misma de la producción del latinoamericanismo, lo cual implica, a su vez, interrogar las operaciones de violencia y exclusión que dibujaron los límites de su campo identitario y representacional. A esta tarea Avelar la llama “genealogía del latino americanismo”. En definitiva, para nuestra investigación no es posible interrogar la configuración de la violencia colonial y neocolonial contra la cual emerge como respuesta el latinoamericanismo sin inquirir, al mismo tiempo, en la violencia inherente al identitarismo de esta tradición, su voluntad de poder y su persistencia hegemónica en el pensamiento estético y político del continente. Solo a partir de una investigación tal podremos comprender en profundidad las implicancias filosóficas, políticas y estéticas del vínculo entre politización del cine e identidad.

2.2.b. Genealogía del latinoamericanismo

Para indagar en profundidad en la complejidad filosófica, política y estética de esta matriz de pensamiento que influenció fuertemente al cine militante, tomaremos como referencia dos textos indispensables por su agudeza crítica sobre la fuerza fundacional de la tradición latinoamericanista. En primer lugar, acudiremos a algunos de los ensayos del libro de Julio Ramos *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX* (2003). En este texto, Ramos se sumerge en el momento de configuración del campo político-estético moderno en América Latina en el paso del siglo XIX al XX, con especial énfasis en la figura monumental de José Martí. En la medida en que Ramos realiza su análisis de la emergencia del latinoamericanismo, expone el complejo entramado entre estética, ontología y poder que subyace en las operaciones de los autores que buscaron producir su espacio de legitimidad en el mapa de fuerzas compuesto por el surgimiento de los recientes Estados-nacionales, el avance del mercado internacional, la retórica de la modernización y las transformaciones del naciente campo cultural latinoamericano. En segundo lugar, nos referiremos ampliamente al ensayo de Idelber Avelar titulado “Hacia una genealogía del latinoamericanismo” (2011), que toma, a su vez, como referencia el trabajo de Ramos para oponer a la convencional historia de las ideas del pensamiento latinoamericano un necesario trabajo genealógico en su sentido nietzscheano-foucaultiano, con el fin de desnaturalizar los conceptos desde los cuales se construyó el identitarismo latinoamericanista. *Esto nos permitirá conocer el modo en que las ideas y conceptos propios del siglo XIX llegaron sin crítica hasta las vanguardias militantes del cine y, además, nos dará ocasión de presentar la manera en que el espíritu progresista del latinoamericanismo y su apertura a los grupos subalternos siempre estuvo de la mano con una voluntad de poder que buscaba establecer formas de representación y gobierno sobre lo heterogéneo y reducir la amenaza de la dispersión al Uno de la identidad.* Por estas razones, introducir en nuestro trabajo la referencia a los textos de Julio Ramos y de Idelber Avelar nos parece indispensable para desestabilizar la relación entre política e identidad que establecieron posteriormente los cineasta militantes.

Julio Ramos señala que lo que le interesa, en primer lugar, es analizar “los dispositivos de la autoridad que posibilitan el recorte, ordenamiento textual de lo latinoamericano” (Ramos 2003, 287). De este modo, América Latina no puede ser comprendida como un campo de identidad organizado o demarcado antes de la intervención de la mirada que busca representarlo: “Partimos de la hipótesis que ‘lo latinoamericano’ es un campo producido,

ordenado, en la misma disposición –políticamente sobre determinada– del discurso que nombra y al nombrar genera el campo de la identidad” (ibíd.). A partir de esto, Ramos propone una distinción entre el “espacio múltiple y heterogéneo de la tierra americana” (ibíd., 288) y los diversos intentos de “construir un mundo” (ibídem) o una “lógica del sentido” (ibídem) con esos materiales. En abierta controversia con el latinoamericanismo dominante, señala que el valor de cada reflexión sobre lo latinoamericano no radica en su capacidad referencial o su poder de “contener” la “verdadera” identidad latinoamericana, sino que el concepto de “América Latina” debe ser pensado y analizado como un territorio de disputa y conflicto en el cual cada valor proyectado depende de una determinada voluntad de poder al interior del mapa de contradicciones sociales e intelectuales del continente:

América Latina existe como un campo de lucha donde diversas postulaciones y discursos latinoamericanistas históricamente han pugnado por imponer y neutralizar sus representaciones de la experiencia latinoamericana; lucha de retórica y discurso –a veces seguidas de luchas armadas– que se disputan la hegemonía sobre el sentido de “nuestra” identidad. Es decir, tras cada postulación de lo latinoamericano hay una voluntad de poder (ibídem).

Entonces, el problema no consiste en preguntar cuáles son los lugares de encuentro entre los diversos autores o cómo se instituyeron los consensos sobre la identidad, sino más bien debemos interrogar: ¿cómo fue articulado y quién resultó incluido y excluido en este campo de identidad? ¿Desde qué lugar del mapa de contradicciones se enuncia y postula ese “nosotros”? ¿Qué categorías regulan y controlan aquello que pertenece al “ser” latinoamericano?

Para Idelver Avelar, el libro de Julio Ramos tiene un valor imprescindible. Entre sus muchas contribuciones teóricas –insiste Avelar–, el libro *Desencuentros de la modernidad* tuvo el mérito de mostrar la operación conceptual a partir de la cual los autores finiseculares produjeron el discurso de un “ámbito espiritual y desinteresado de la ‘cultura’” (Avelar 2012, 22) opuesto al surgimiento de la cultura de masas y, en segundo lugar, la “conceptualización del ‘ser’ o una ‘identidad’ latinoamericana” (ibíd) contra la retórica de la modernización. En definitiva, para Avelar el trabajo desarrollado por Julio Ramos muestra claramente que la configuración autónoma del campo estético y de un discurso identitario no solo coincidieron históricamente, sino que “dependieron orgánicamente el uno del otro” (ibíd., 23):

Fue la hipostatización compensatoria de la estética como una reserva no contaminada por el mercado la que hizo posible el surgimiento de la oposición retórica básica del latinoamericanismo. José Martí representa quizás el más rico despliegue de esta lógica. En su trabajo –decididamente anticolonial, anti-conservador y anti-nostálgico en su

intervención política— tuvo que recurrir, sin embargo, a una crítica estética conservadora de la mercantilización con el fin de establecer no solo el lugar del poeta en el mundo moderno, sino también la identidad de “nuestra América”. Aun bastante ambiguas en Martí y plenamente consolidadas en la tradición que lo siguió, las imágenes de la absorción del arte por el mercado y de la división profesional de la labor intelectual se convirtieron para el latinoamericanismo en la metáfora privilegiada de lo originario (ibídem).

Entonces, desde finales del siglo XIX y a lo largo del siglo XX, esta “estructura narrativa post-edénica” (ibídem) fue crucial para la constitución y posterior hegemonía del latinoamericanismo en sus diversas modalidades, incluida por supuesto la del cine militante. La hipostatización compensatoria de la estética propia del latinoamericanismo se conjugó sin problemas con la politización del cine propuesta por los cineastas militantes. Ellos también produjeron su discurso “genealógico” sobre el cual dieron sustancialidad ontológica a su experiencia filmica. La relación entre el “ser” latinoamericano y su expresión en el ámbito estético quedó fervientemente expresada en el siguiente fragmento del cineasta chileno Miguel Littin, quien en el marco del Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de 1982 de La Habana revisaba retrospectivamente la filiación del cine militante con la tradición estética latinoamericanista:

Sin embargo la utopía mantiene su persistente llamada y se forja nuestro ser en el silencio en siglos “en edades ciegas, siglos estelares” y desgarrado y violento surge desmesurado el latinoamericano y es Martí y es Bolívar y es Neruda englobando en un solo Canto General toda la historia “como una espada envuelta en meteoros hundiendo la mano turbulenta y dulce en lo más genital de lo terrestre” y es Carpentier que recuenta el total de la memoria humana añadiendo realidad a nuestra antigua Maravilla y es el Che que exclama: “esta gran humanidad ha dicho basta” y es Fidel configurando una revolución en llamas distinta a todo lo conocido y es Allende enarbolando nuevamente la utopía y es García Márquez quien reescribe con nuevo acento las mil y una noches en Cien años de soledad y es Diego Rivera, Siqueiros y Orozco quienes en una visión cósmica narran toda la historia de América a un solo golpe de ojo, una sola y única mirada, mientras afirman soberbios: “Si me cierran la puerta entraré por la ventana y si me cierran la ventana entraré por el ojo de la cerradura” (Littin 1988, 286).

Esta mito-genealogía se extiende por varias líneas más en el texto de Littin hasta llegar de modo “natural” a los autores del cine militante, quienes quedan completamente integrados a esta épica del despliegue del “ser” latinoamericano:

Huidobro y el creacionismo que no es sino la creación dicha con mayúscula y Glauber Rocha quien precipita Presentación, desarrollo y desenlace para formular en un solo plano de múltiples connotaciones un nuevo verbo cinematográfico desechando manidas

imitaciones del lenguaje y es Alfredo Guevara y Julio García Espinosa convocado el uno a una única y múltiple cinematográfica latinoamericana y afirmando el otro “hoy por hoy todo cine perfecto es reaccionario” y es Emilio Fernández y Gabriel Figueroa quienes agregan cielo, espacio y nubes a nuestro cine y es Rulfo quien en un solo libro profundiza hasta el fondo del insondable ser americano (ibíd.).

Frente a esta manera esencialista de comprender el vínculo con la tradición, que buscó anudar la producción estética con el origen del “ser” latinoamericano, podemos contraponer la tarea genealógica propuesta por Idelber Avelar en su ensayo ya mencionado. Él busca realizar una operación desnaturalizadora de los conceptos sobre los cuales estriba el relato identitario continental, como este urdido por Littin. Es decir, siguiendo esta línea de análisis crítico sobre la fábula latinoamericanista debemos cuestionar, a partir del concepto mismo de la identidad y de la idea del “nosotros” continental, que se configura desde los intelectuales finiseculares, para comprender las limitaciones que esta ontología impuso a la comprensión sobre la política del cine en América Latina a partir de los años sesenta del siglo XX.

Idelber Avelar señala que “una aproximación genealógica [del latinoamericanismo] no asume la existencia de una entidad llamada ‘América Latina’, dotada de una cierta unidad y atributos comunes, sino que más bien investiga cómo ciertos significados han sido atribuidos a ese objeto en el proceso mismo de concebirlo” (Avelar 2012, 20). Esto quiere decir que la idea de América Latina no adquiere consistencia ni sentido sino a partir del momento mismo en que sus atributos fueron asignados por el latinoamericanismo, el cual, en ese mismo acto, además se instituyó como proyecto hegemónico. El trabajo genealógico así definido no busca retornar al mítico origen perdido, sino que busca indagar en el momento primario de esa violencia fundadora que asigna atributos, funciones, lugares y capacidades, inaugurando un campo de identidad. Por supuesto, la referencia central de Avelar es la genealogía del poder Foucaultiana que se clarifica en el siguiente fragmento de “Nietzsche, la genealogía, la historia”:

La genealogía no pretende remontar el tiempo para restablecer una gran continuidad por encima de la dispersión del olvido. Su objetivo no es mostrar que el pasado está todavía ahí, bien vivo en el presente, animándolo aún en secreto después de haber impuesto en todas las etapas del recorrido una forma dibujada desde el comienzo. Nada que se asemeje a la evolución de una especie, al destino de un pueblo. Seguir la filial compleja de la procedencia es, al contrario, mantener lo que pasó en la dispersión que le es propia: es percibir los accidentes, las desviaciones ínfimas –o al contrario los retornos completos, los errores, los fallos de apreciación, los malos cálculos que han producido aquello que existe y es válido para nosotros; es descubrir que en la raíz de lo que

conocemos y de lo que somos no están en absoluto la verdad ni el ser, sino la exterioridad del accidente (Foucault 1980a, 13)⁵².

Por lo tanto, no es tarea del genealogista realizar un juicio sobre la veracidad de las representaciones de una entidad dada de antemano. Por el contrario, una genealogía del latinoamericanismo interroga cómo ha sido posible instituir tales representaciones, “es un axioma de la genealogía que el campo de la representación está siempre delineado por un acto de violencia” (Avelar 2012, 22). En este sentido, la genealogía del latinoamericanismo es también una toma de distancia respecto de la tradicional historia de las ideas que se limita a relatar la continuidad o la evolución del pensamiento latinoamericano, asumiendo de antemano los límites representacionales de la identidad. Contrariamente, esta genealogía sospecha de las grandes narrativas continuas y en su lugar busca los momentos de ruptura y desgarramientos. Las preguntas que guían una genealogía del latinoamericanismo no apuntan entonces a producir un argumento sobre qué es o qué ha sido la identidad, sino que deben indagar “sobre el cómo y a través de qué procesos el postulado de una identidad continental genera un campo de inclusiones y exclusiones, asigna posiciones, interpela y constituye sujetos” (ibíd., 21). El genealogista comprende que el fundamento de la identidad no se encuentra en un origen primordial ontológicamente dado, sino más bien depende de una “ficción interesada” (ibídem). En definitiva, una genealogía, en los términos propuestos por Avelar siguiendo a Foucault, no consiste en cuestionar la imagen monolítica de América Latina, sino en preguntar de modo más radical:

¿[Q]ué pasaría si el materialismo, el tecnicismo, la racionalización, el autoritarismo, todos aquellos elementos identificados por esta tradición como “deshumanizantes” y “egoístas” mostraran compartir las mismas premisas o el mismo suelo que el humanismo que esta tradición reclama para sí misma? ¿Y si el humanismo –el mismo postulado de una esencia humana común, del “hombre” como un sujeto autónomo y dueño de su historia, etc.– hubiera sido posible precisamente gracias a la tecnificación que superficialmente pareciera negar? ¿Qué pasa si el humanismo latinoamericanista es el cómplice no confesado de aquella racionalización a la que parece oponerse? (ibíd., 22)⁵³.

Este tipo de preguntas sin duda resultan problemáticas en términos políticos, pues, como advierte el propio Avelar, el latinoamericanismo surgió como respuesta contra una amenaza

⁵² Citado en Idelber Avelar, “Hacia una genealogía del latinoamericanismo”, 21.

⁵³ Para una reflexión crítica sobre humanismo inherente al discurso latinoamericanista desde sus fuente en Martí, véase el reciente aporte de Alejandro Fieldbaum S., en su libro *Los bordes de la letra. Ensayos sobre teoría literaria latinoamericana en clave cosmopolita* (2017). Particularmente su ensayo “Nuestro niño, nuestro indio, nuestra América. Sobre el humanismo de José Martí” (97-122).

imperialista muy real que no puede ser simplemente obviada en la crítica contra el identitarismo. Por este motivo, el delicado trabajo de la genealogía debe considerar, “cómo develar la dimensión disciplinaria y regulativa de un cuerpo de pensamiento” (ibíd., 24), pero sin dejar de tener presente que esta tradición “también ha producido algunas de las críticas más agudas al intervencionismo estadounidense, a la reificación, a la mercantilización, así como a las justificaciones social-darwinistas sobre las diferencias culturales” (ibídem). Las precauciones metodológicas que se plantea Idelver Avelar (y que debemos seguir en nuestro trabajo) quedan señaladas en las siguientes preguntas:

¿Cómo dismantlar las oposiciones naturalizadas del latinoamericanismo sin hacer ningún tipo de concesión a aquello contra lo cual ha reaccionado (es decir, el imperialismo, el biologismo, etc.)? (...). ¿[C]ómo podría una genealogía del latinoamericanismo reclamar, simultáneamente, el legado de aquel espíritu progresista, crítico y antiimperialista, mientras deshace la retórica mítica mediante la cual dicha tradición se ha reproducido? (ibídem).

Entonces, esta tarea debe ser realizada de esta perspectiva doble. Por un lado, el impulso progresista de la tradición latinoamericanista no puede cegar al genealogista frente al discurso identitario, la retórica del “nosotros” y la producción de todas las “mitologías interesadas en preservar su posición dentro de las jerarquías sociales y económicas del continente” (ibíd., 24-25) y, por el otro lado, el genealogista debe tomar la distancia necesaria respecto de la racionalidad instrumental contra la que reaccionó esta misma tradición.

Como podemos ver, esta propuesta genealógica de Idelber Avelar resulta totalmente pertinente para nuestra investigación al permitirnos interrogar en profundidad la matriz esencialista del cine militante que redujo el sentido de la política al campo de la representación identitaria, y que pese a su impulso progresista y la necesidad de su crítica contra la amenaza muy real del imperialismo cultural y económico norteamericano, no dejó de fundamentar su movimiento de politización en esta ficción interesada que restringió el pensamiento sobre la política en el continente al Uno de la identidad y a la historia del despliegue dialéctico del “ser” americano.

A continuación, entonces, debemos señalar algunos de los puntos donde la politización del cine en la segunda mitad del siglo XX se entrelaza estructuralmente con las determinaciones conceptuales del latinoamericanismo, asumiendo directamente una serie de premisas y categorías ya vigentes desde finales del siglo XIX. En este sentido, la figura de José Martí y el trabajo conceptual desarrollado en su ensayo “Nuestra América” resultará clave para comprender la dimensión estructural de esta herencia identitaria en el cine militante.

2.2.c. La matriz identitaria del cine militante

Si nos hiciéramos cargo de la pregunta por el latinoamericanismo del cine utilizando una metodología convencional en los estudios de cine actuales, deberíamos comenzar, por ejemplo, señalando la presencia sustantiva de José Martí tanto en las imágenes como en los discursos de los cineastas militantes. Podríamos decir, entonces, que el título de uno de los filmes emblemáticos del cine militante, *La hora de los hornos* de Octavio Gentino y Fernando Solanas, lleva como título una célebre frase de Martí (“Es la hora de los hornos y no se ha de ver más que luz”), pronunciada en el contexto de la guerra de independencia de Cuba contra España (De Grandis 2014, 41). Resultaría importante también indicar que en el mismo año 1968 en que apareció este filme del Grupo Cine Liberación, en Cuba se estrenaba otra película de Santiago Álvarez que llevaba el mismo título, haciendo alusión al mismo discurso del prócer. Luego, deberíamos identificar en las películas del periodo cada vez que parece la imagen de Martí o alguna de sus frases, ya sea en la misma *La hora de los hornos*, o las numerosas ocasiones en el cine cubano de Santiago Álvarez⁵⁴ o Gutiérrez Alea, entre otros. Deberíamos, además, citar los fragmentos de los discursos y escritos teóricos de los cineastas que hicieron referencia directa a esta figura cada vez que quisieron argumentar la relevancia de una política continental; así, por ejemplo, el cineasta revolucionario Santiago Álvarez señalaba: “Porque como también dijo Martí, –Patria es humanidad. Hay en América Latina más de 200 millones de analfabetos, llegar e informar de sus problemas no puede ser tarea para mañana, es tarea de hoy, y el cine, poderoso medio de comunicación, capaz de borrar barreras idiomáticas, limitaciones culturales y educacionales, tiene que cumplir ese papel” (Álvarez 1988, 116); o como escribió otro importante cineasta militante, Julio García Espinosa: “Cuestionar al burgués no es desaparecer al hombre como quieren hacer ver los burgueses llorones. Martí decía, el siglo pasado, a los veintiocho años: –Asistes como a una descentralización de la inteligencia: el hombre pierde en beneficio de los hombres” (Gracia Espinosa 1988, 75); o, finalmente, como escribió el ya citado cineasta chileno Miguel Littin: “Se forja nuestro ser en el silencio en siglos, ‘en edades ciegas, siglos estelares’ y desgarrado y violento surge desmesurado el latinoamericano y es Martí y es Bolívar y es Neruda englobando en un solo Canto General toda la historia” (Littin 1988, 286).

⁵⁴ Como, por ejemplo, *Hanoi, martes 13* (1967) que comienza con un preámbulo inspirado en la literatura infantil escrita por Martí, y *El tigre saltó, mató, pero morirá... morirá* (1973), un corto realizado también por Santiago Álvarez en honor al cantautor asesinado Víctor Jara y las víctimas del fascismo en Chile. El título del filme y los intertítulos del comienzo del corto fueron sacados del ensayo “Nuestra América” (1891) de José Martí.

Una vez recolectado este material debiéramos catalogarlo, datarlo y transformarlo en un archivo particular e inventar un título clasificatorio –por ejemplo, el “Archivo martiniano del cine latinoamericano”–. Finalmente, podríamos concluir que en base a estas múltiples referencias al fundador del latinoamericanismo, que aparecen tanto en las películas como en los textos teóricos de varios de los más relevantes cineastas militantes, la influencia de este pensamiento en el cine es evidente y fundamental.

Sin embargo, nuestra motivación por interrogar la influencia del identitarismo en el cine militante apunta a objetivos muy distintos. Si nos importa desentrañar la influencia del latinoamericanismo no es para mostrar cómo circularon los grandes nombres y las consignas, o cómo estos pueden constituir un nuevo archivo, *sino que buscamos indagar en las categorías filosóficas que permitieron, por un lado, imaginar un sustrato común del “ser” latinoamericano, inaugurando un campo de identidad representacional que la politización del cine finalmente hizo propio, y por otro, nos interesa explicitar los binarismos metafísicos (adentro/afuera; origen/copia, propio/impropio) que produjeron una firme restricción sobre la comprensión de la política del cine en América Latina*. Por lo tanto, nuestra pregunta apunta a interrogar, más precisamente, una herencia de categorías estructurales que el cine militante retomó de esta tradición para constituir un discurso hegemónico en lo estético y en lo político, a partir del cual se generó un campo exclusivista que no solo rechazó el cine extranjero capitalista, sino también gran parte del cine realizado en el continente, negando toda posibilidad de política a un gran número de obras. Idelber Avelar nos entrega una primera síntesis de la relevancia de esta figura para toda la tradición identitaria en América Latina en el ámbito que nos interesa:

El carácter heroico que adquirió Martí en el siglo XX garantizó que la ceguera se volviera incuestionable. Mediante el establecimiento de una serie de relaciones metonímicas como aquella que enlaza “nuestra América” con el “hombre natural”, el ensayo “Nuestra América” construyó una hábil ecuación entre los dos términos que permitió el postulado de un ámbito “artificial” del conocimiento “importado” y “libresco” que emerge del otro lado de la oposición. El roussonianismo residual que operaba en Martí se constituiría más adelante como uno de los pilares de la mitología latinoamericanista. La operación crucial realizada por el latinoamericanismo sobre esta oposición consistirá en una identificación automática y deliberadamente engañosa de la autoctonía latinoamericana con aquellos elementos ideológicos roussonianos donde la naturaleza y la verdad colapsan. “Nuestra América” de Martí, brindó uno de los modelos más potentes para esta operación retórica (Avelar 2012, 26-27).

Por su parte, Ramos señala que la operación de Martí en el ensayo fundamental “Nuestra América” se apoya en la estrategia del relato sobre el “enigma hispanoamericano” (Martí

2002)⁵⁵ que el propio Martí se dedicará a desentrañar para postular finalmente una definición de la identidad. En este relato, el “ser americano se representa como efecto de la violenta interacción de fragmentos que tienden, anárquicamente, a la dispersión” (Ramos 2003 290). Ramos cita el siguiente fragmento de Martí: “Éramos una visión, con el pecho de atleta, las manos de petimetre y la frente de niño, éramos una máscara, con los calzones de Inglaterra, el chaleco parisiense, el chaquetón de Norteamérica y la montera de España. El indio, mudo, nos daba vueltas alrededor [...]” (ibíd.). Frente a esta fragmentación de la identidad, el trabajo del intelectual hegemónico consistiría en unificar o condensar conceptualmente esa dispersión: “Su autoridad –ligada, según veremos, a los dispositivos compensatorios de una mirada reintegradora– se basa también en una proyección del porvenir, en una teleología que postula la superación definitiva de la fragmentación” (ibidem).

Esta cuestión que acabamos de exponer puede ser comprendida como un primer punto importante de confluencia entre el latinoamericanismo del siglo XIX y las operaciones del identitarismo del cine militante, pues como presentamos en la sección dedicada a la idea de “superación dialéctica”, esta suponía un progreso lineal hacia la liberación del continente, que a su vez implicaba la restitución de la identidad primordial. Pero más aún, la restitución de la identidad consistía en la destrucción de la falsa ideología del colonialismo que había fragmentado y debilitado al “ser” latinoamericano mediante la colonización de la consciencia.

Un segundo elemento posible de destacar tanto en el latinoamericanismo finisecular como en el cine militante, es que aquella matriz común que hizo posible el discurso reintegrador de la identidad en ambos campos dependió de la efectividad metafísica del binarismo adentro/afuera. Para Martí la tarea de condensación de la unidad era doblemente necesaria: por un lado, consolidaría y garantizaría el buen gobierno contra el peligro del parricidio, los “tigres de adentro”, y, por otro, posibilitaría la defensa de la familia recompuesta contra la amenaza nada imaginaria de la intervención extranjera, el “tigre de afuera” (Ramos 2003, 290-91). Los “tigres de afuera” eran los extranjeros imperialistas, aquellos que venían a neocolonizar tanto a nivel económico como cultural; esta amenaza siguió siendo tan real para los cineastas militantes de la segunda mitad del siglo XX como lo fue para el discurso temprano del latinoamericanismo. Los “tigres de adentro”, en el caso de Martí, referían a la amenaza interna de los intelectuales criollos letrados que pensaban a partir de los libros importados. En este sentido, para los cineastas militantes los “tigres de adentro” fueron los así llamados “intelectuales coloniales”, aquellos que producían guiados por los valores y parámetros

⁵⁵ Citado en Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América latina*, 290.

implantados por la metrópolis imperialista. Estos “tigres de adentro”, en ambos contextos, tenían un rol crucial en la colonización de la conciencia. Recordemos, el modo en que esta colonización fue descrita por el Grupo Cine y Liberación en Argentina, también por Glauber Rocha en Brasil y Alfredo Guevara en Cuba⁵⁶. Siguiendo el desarrollo de este mismo argumento, tanto en el latinoamericanismo de fines del siglo XIX como en los cineastas militantes de los años sesenta y setenta, la enunciación de un “nosotros” fue un arma retórica determinante para la idea de unidad nacional y continental. Este “nosotros” repelía al mismo tiempo a los “tigres de afuera” y a los “tigres de adentro”, apelando a una completa homogeneidad interior. Un claro ejemplo de este punto, como también expusimos más arriba, es la insistencia de los mismos cineastas Getino y Solanas en la idea de que “existe una cultura nuestra y una cultura de ellos”, y que el cine revolucionario debía producir una “cultura de y para nosotros” (Getino y Solanas 1988, 25). Como señala Idelber Avelar: “La retórica de la identidad, la retórica del ‘nosotros’, la retórica de la inasimilable diferencia de América Latina han generado una mitología interesada en preservar su posición dentro de las jerarquías sociales y económicas del continente” (Avelar 2012, 25). En este sentido, Avelar también se refiere al modo en que Julio Ramos advirtió claramente la fuerza de esta arma retórica del “nosotros” en la obra de José Martí:

Ramos muestra cómo en Martí surge un sujeto estético mediante la organización y jerarquización de un espacio urbano moderno percibido como un caos. Parte integral de este proyecto fue la axiología de “lo bajo versus lo alto” mediante la cual los materiales de la modernidad, incluida la cultura de masas, se oponían a un ámbito estético representado no solamente como autónomo, sino también como regulador y compensatorio respecto a un orden mercantil. Además de ser crucial en el proceso de autonomización de la esfera estética en América Latina hacia el final del siglo XIX, esta oposición jugó un rol clave en la aparición del “nosotros” latinoamericanista (ibíd., 22-23).

Esto nos lleva a un siguiente elemento clave de la dependencia estructural del discurso militante del cine respecto del latinoamericanismo finisecular. El rechazo de la cultura de masas y del orden mercantil persistió en el cine militante como un modo de impugnación, no solo de la implantación de la cultura extranjera, sino como la obturación y la negación de la importancia estética y política del cine producido anterior a la politización de los años sesenta y setenta, la cual fue simplemente desechada como una prehistoria del cine melodramática y comercial. En este sentido, tanto para el latinoamericanismo de fines del siglo XIX como para los cineastas

⁵⁶ Remitimos a la sección de este texto dedicada a la dialéctica del cine.

militantes de los años sesenta y setenta del siglo XX, era necesario liberar una esencia identitaria a partir de una ruptura histórica con el colonialismo y su implantación cultural. En el caso de Martí, la ruptura dependía de las independencias de las jóvenes naciones del continente; en cuanto a los cineastas militantes, la restitución de esta esencia y la superación de las viejas estructuras dependían de la ruptura revolucionaria contra el neocolonialismo. Como ya hemos insistido, la Revolución cubana se convirtió en el paradigma de esta ruptura para los países latinoamericanos.

Es importante reconocer también la novedad introducida por Martí respecto de sus predecesores. Él llevó a cabo una inversión completa de los valores positivistas que defendían los patricios como Faustino Sarmiento, quienes bajo el lema “civilización o barbarie” declaraban la necesidad de dominar la naturaleza indómita de América y eliminar totalmente los residuos de las culturas tradicionales, es decir, suprimir a todos los sujetos y las culturas que no correspondieran al paradigma de la modernización (revisaremos el vínculo de las tecnologías de la imagen en su función policial vinculada con el positivismo en la segunda parte de esta tesis). Para estos patricios el poder de la letra otorgaba la posibilidad de dar orden, modernizar y civilizar la tierra americana. Martí invirtió este orden de sentido que buscaba suprimir o destruir abiertamente el caos de la naturaleza y el “hombre natural” americano, y postuló lo autóctono como el fundamento de la definición del “ser” y del buen gobierno. Si bien Martí en cierto modo representaba a América de manera similar a los letrados positivistas, es decir, como una realidad amenazada por la dispersión, y para quien además la homogeneidad del “nosotros” fue una respuesta al caos y la desarticulación del Estado, por el reverso del positivismo imperante, señaló como parte de la amenaza a los mismos “letrados artificiales” (Martí 2002), cuyos discursos dominados por los “libros importados” (Martí 2002)⁵⁷ simplemente excluían a la realidad autóctona del proyecto nacional. Julio Ramos nos aclara a este respecto cómo, por ejemplo, Sarmiento se autorrepresentó como el viajero, traductor, que mediaba entre la “página en blanco del desierto” (Ramos 2003, 293) y la plenitud de la biblioteca europea. En Martí, en cambio, la propuesta fue la construcción de una biblioteca alternativa y el rechazo del modelo de importación a partir del retorno a lo más básico y elemental de lo terrestre, como un modo de replantear el problema del gobierno en oposición a los discursos estatales del positivismo, el progreso y la modernización. En palabras de Ramos:

En efecto, “Nuestra América” emerge en una época de circulación y dominio de representaciones de América Latina como un cuerpo enfermo, contaminado por la

⁵⁷ Citado en Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América latina*, 293.

impureza racial, por la sobrevivencia de etnias y culturas tradicionales supuestamente destinadas a desaparecer en el devenir del progreso y la modernidad. En ese contexto dominado por los discursos oficiales que ante la pregunta –qué somos– respondían “Seamos Estados Unidos”, no podemos subestimar la identidad crítica del saber de la raíz, del acercamiento martiano a las culturas aplastadas por la modernización (ibíd., 296).

En definitiva, para Martí, a diferencia de los letrados positivistas, la conservación del Estado se ve amenazada por la exclusión misma de las culturas autóctonas del campo de la representación política. La nueva unidad postulada por Martí estaba constituida por la integración de aquellos sujetos que habían sido excluidos por el discurso modernizador y el Estado positivista: “el ‘indio mudo’, el ‘negro hateado’, el campesino marginado por la ‘ciudad desdeñosa’” (Martí 2002)⁵⁸. En el campo del cine, es posible leer la continuidad de esta inversión radical de valores llevada a cabo por Martí en las siguientes palabras de los ya citados cineastas Getino y Solanas:

Detrás de consignas como aquellas de “¡Civilización o barbarie!” elaboradas en la Argentina por el liberalismo europeizante, estaba la tentativa de imponer una civilización que correspondía plenamente a las necesidades de expansión imperialista y el afán de destruir la resistencia de las masas nacionales bautizadas sucesivamente en nuestro país de “chusma”, “negrada”, “aluvión zoológico”, como lo serían en Bolivia de “hordas que no se lavan” (Getino y Solanas 1988, 28).

Según el razonamiento Martiano, para mantener un buen gobierno el “hombre natural” debía permanecer incluido en el proyecto del “ser” nacional, pues de lo contrario “viene el hombre natural, indignado y fuerte, y derriba la justicia acumulada de los libros, porque no se la administra en acuerdo con la necesidades patentes de país” (Martí 2002)⁵⁹. Ahora bien, en el reverso de este proyecto integrador propuesto por Martí, y recuperado posteriormente en el discurso de los cineastas militantes, las “masas mudas de indios” (Martí 2002)⁶⁰ no tienen discurso, es decir, aunque estos sujetos y culturas subalternas debían ser objetos de representación e integrados en el discurso nacional, ellos mismos no podían convertirse en sujetos de saber. Así escribió Martí: “En pueblos compuestos de elementos cultos e incultos, los incultos gobernarán, por su hábito de agredir y resolver las dudas con su mano, allí donde los cultos no aprenden el arte del gobierno” (Martí 2002)⁶¹. Como señala Ramos, finalmente

⁵⁸ Citado en Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, 297.

⁵⁹ Citado en Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, 297

⁶⁰ Citado en Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, 297

⁶¹ Citado en Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, 299.

las “masas incultas” siguieron siendo para Martí “un cuerpo peligroso al otro lado de la inteligencia. Ese cuerpo ‘inculto’ no tiene saber; al contrario, es lo otro del saber”⁶². Siguiendo el argumento presentado por Ramos, es posible desprender entonces dos consecuencias de esta operación de Martí:

Primero, que entre el que tiene la autoridad para hablar y el objeto que debía ser representado –las culturas subalternas– existe una marcada distancia, jerarquizante y subordinativa; y segundo, que esa “inteligencia superior” –diferenciada también de los letrados modernizadores– por ser capaz de representar al “desconocido” (el enigma, el otro, la madre olvidada) podía cumplir un papel mediador entre los dos mundo en pugna, proveyendo así el saber necesario para la estabilización del buen gobierno (Ramos 2003, 299).

De este modo, el intelectual latinoamericanista no solo mantiene su sitio de privilegio sobre las masas ignorantes, sino que además se atribuye la posesión de las herramientas necesarias para mantener la unidad del Estado mediante su capacidad de representación y gobierno sobre la multiplicidad social y cultural indómita. La conservación del lugar hegemónico del latinoamericanismo, desde fines del siglo XIX hasta el periodo de politización del cine en la década del sesenta, dependió de esta división entre el saber y la ignorancia. Como diría Jacques Rancière, la hegemonía intelectual se sostiene sobre la división entre dos tipos de humanidades, “el poder de la «forma» sobre la «materia», es el poder del Estado sobre las masas, es el poder de la clase de la inteligencia sobre la clase de la sensación, de los hombres de la cultura sobre los hombres de la naturaleza” (Rancière 2005, 21). Mediante la producción y reproducción de esta división jerárquica se ha mantenido activa la axiomática principal de la dominación al interior del latinoamericanismo, aquella que afirma una “correlación entre una capacidad para mandar y una capacidad para ser mandado” (Rancière 2006, 65). Tal como señala Fielbaum: “[Desde la perspectiva martiniana] [l]os indios no podrán ser buenos

⁶² Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, 299. Siguiendo el argumento de Ramos, Alejandro Fielbaum ha mostrado que el proyecto de integración del indio de Martí no era incondicional. Fielbaum señala en su reciente libro titulado *Los bordes de la letra. Ensayos sobre teoría literaria latinoamericana en clave cosmopolita*, (Leiden: Almenara, 2017), el modelo de legitimización del intelectual en el lugar del gobierno: “En esta dirección, la tarea intelectual en Nuestra América es menos la de imaginar un nuevo orden abstracto y más la de detectar un *nosotros* latinoamericano al cual gobernar de forma adecuada, lo cual pasa por asumir y reconocer su particular composición y las torsiones que ella impone, incluyendo las de dar con el saber de aquellos grupos que no pueden saber ni comunicar su historia” (106-07), por lo tanto, “[l]a importancia de incluir las lenguas indígenas en el ejercicio del gobierno parte del supuesto de que el indio mudo no es quien hablará por sí mismo ante los mestizos” (107). De tal modo que “[e]l arte del buen gobierno ha de ser, por lo tanto, el de hablar por quien no puede hacerlo. El mandamás debe aprender la lengua del indio porque el indio mudo ya no tiene la capacidad de instalar sus palabras en el nuevo espacio público, ni tampoco la de aprender sus lenguas para un eventual uso futuro” (107). En la estructura jerárquica de nuevo cuerpo social moderno el indio no puede ocupar nunca el lugar de la cabeza, pero “[l]ejos de una eventual crítica a tal situación, para Martí el indio ha de agradecer su nueva posición” (108).

gobernantes adultos, pero sí buenos gobernados” (Fielbaum 2017, 108). Así escribió Martí: “la masa inculca es perezosa, y tímida en las cosas de la inteligencia, y quiere que la gobiernen bien” (Martí 2002)⁶³.

En el caso de los cineastas militantes, esta jerarquía entre el intelectual vanguardista y la “masa inculca” se mantuvo tal cual. El sujeto revolucionario, el intelectual y el artista de vanguardia correspondían al lugar necesario del saber y del conocimiento. Recordemos que la función del “cine didáctico” de Rocha apuntaba a “concientizar a las masas ignorantes, a las clases medias alineadas” y así también señala Alfredo Guevara cuando se plantea el problema del verdadero “espíritu revolucionario”: “No es la aventura del ignorante la que nos deslumbra: los pasos de un ciego no son una aventura sino una limitación” (Guevara 1988f, 18). El auténtico “espíritu revolucionario” depende de la lucidez, es decir, “de un dominio absoluto del instrumental de trabajo y de toda la información acumulada a través de siglos y milenios” (ibíd.). A continuación se pregunta Guevara: “¿[Q]ué es y qué significación tiene el espíritu revolucionario, auténticamente revolucionario, en el campo de las artes?” (ibídem), y responde:

El revolucionario es siempre, en último caso, el que hace la revolución, el que, ante la presión de fuerzas renovadoras, abre o rompe las compuertas. El grado de conciencia, el dominio del instrumental metodológico más avanzado en la interpretación del movimiento histórico, y la posibilidad de valorar justamente cada situación concreta o circunstancia práctica asegura al revolucionario, al que hace la revolución, una correcta visión y apreciación, inmediata y en perspectiva, de su mundo y de su situación en él (ibídem).

Más precisamente, el verdadero “espíritu revolucionario” en el campo del arte exige “verdaderos creadores” que, como señala Guevara, no son “dioses” ni “pontífices”, pero en su superioridad intelectual tienen una “libertad absoluta y absoluta lucidez, coherencia absoluta” (ibíd., 19), de lo contrario se nos advierte que “la libertad deviene limitación. La ignorancia y la frivolidad retrasan la revolución artística” (ibídem). La carencia de este saber, no radica en los colonizadores foráneos ni en los internos, ellos también saben lo que hacen como enemigos declarados, sino en la figura del *pueblo* que debe ser a la vez redimido y bien gobernado.

Si bien, por un lado, este discurso instala la idea de la amenaza del “intelectual colonial” que “por ceguera o por lucro” (Guevara 1988b, 37) colabora en la colonización de la conciencia del pueblo, por otro lado, el lugar de la ignorancia radical lo ocupa aquella multiplicidad social irreductible que finalmente resulta señalada como la amenaza más profunda para la

⁶³ Citado en Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, 299.

homogeneidad interior del “ser” nacional o continental. En otras palabras, la oposición entre el intelectual latinoamericanista (ya sea en el caso de Martí o de los cineastas militantes) y los “intelectuales coloniales” no es tan crucial para justificar su lugar hegemónico del revolucionario, el intelectual y el vanguardista (que muchas veces coinciden en un solo sujeto) como la distancia que deben marcar con el así llamado *pueblo*. Concepto de “pueblo”, de este modo, funciona más como un dispositivo de gobierno que como un concepto político emancipatorio. Tal como ha escrito lucidamente Oscar Ariel Cabezas en libro *Postsoberanía. Literatura, política y trabajo*:

[D]ebemos aquí insistir de manera fuerte que si bien el concepto de pueblo fue capaz de movilizar comunidades enteras y reunir las en el interior vacío del concepto de nación moderna, en su función suplementaria, este (pueblo) habría sido insuficiente sin la organización de las relaciones sociales de producción. Bajo el dominio de las soberanías modernas, el pueblo es otro nombre para el nombre de un comando, control y regulación de la relaciones sociales (Cabezas 2013, 114).

A los que agrega:

Así lo que hace del “pueblo” una operación discursiva exitosa es la organización del trabajo moderno comandado por una economía política centrada en el papel del Estado-nación y en el control de los procesos de producción y acumulación de capital. Estas operaciones invistieron la palabra pueblo con todo el rigor de lo que se cierra y también se abre a la maraña de la autenticidad afectiva. Lo que se cierra es el círculo del aseguramiento de la modernidad interestatal con base en los capitalismo nacionales y lo que se abre son las variaciones teológico-políticas de la soberanía nacional popular (ibíd., 115).

Esta positivación de un pueblo identitario, es decir su devenir (dis)positivo de gobierno⁶⁴, es una de las razones centrales por las que hemos propuesto pensar una política del cine no identitaria y hemos propuesto, por el contrario, la idea de una política del *anonimato* (es decir, antiidentitaria y, por ahora sin forma haciendo honor a su nombre, pero que clarificaremos en los próximos capítulo de esta investigación). El “pueblo”, como dispositivo de gobierno principal y *principal* en América Latina, ya sea en términos de un Estado-nación conservador o progresista, no puede ser sino el lugar completamente opuesto al espacio del saber. Es aquel “cuerpo peligroso al otro lado de la inteligencia” que, por lo tanto, constituye la amenaza más radical para la unidad del Estado-nación y, por lo tanto, justifica el buen gobierno

⁶⁴ Esta es una referencia explícita a la noción de “dispositivo” elaborada por Foucault.

de aquellos que se autoatribuyen la capacidad mandar y representar (en términos estéticos y políticos).

En definitiva, la necesidad de señalar un lugar de ignorancia y ceguera, sin conciencia y sin voz, no correspondió únicamente al poder colonial, sino que fueron los propios “emancipadores” quienes a partir de la figura de este “cuerpo peligroso al otro lado de la inteligencia” preservaron la jerarquía propia de su lugar hegemónico. Así escribe Julio Ramos al final de su ensayo titulado “Nuestra América: o el arte del buen gobierno” (Ramos 2003. Cap 9) sobre la operación de la instauración del lugar de privilegio del intelectual latinoamericanista finisecular, pero, que desde esta perspectiva, resulta ser también un comentario evidentemente válido para la voluntad de poder de los cineastas militantes de los años sesenta y setenta:

El objeto de la pugna en que se inscribe Martí es la autoridad sobre la representación – el saber– de lo que realmente somos: la clave del enigma (...) es una reflexión sobre qué tipo de discurso [o en el caso del cine qué tipo de imágenes] legítima y eficazmente podía representar ese campo conflictivo de identidad. Es decir, en el proceso de su representación “nosotros” (...) reflexiona y debate sobre las condiciones de posibilidad y normas de la “buena” representación (Ramos 2003, 298).

Así queda articulado el campo de representación de la identidad o, en términos de Rancière, un “régimen representacional”⁶⁵, que atravesó desde fines del siglo XIX hasta llegar a las principales teorías sobre la politización del cine latinoamericano sin ser cuestionado. Hasta este punto, han quedado expuestas las estrategias conceptuales, filosóficas, estéticas y políticas que inauguraron la hegemonía del pensamiento latinoamericanista durante el siglo XIX y cuya influencia, como hemos demostrado, fue indispensable para la *politización* del cine militante latinoamericano, no solo como una referencia temática de nombres, imágenes y discursos, sino como una determinación filosófica estructural de las categorías y los conceptos sostenidos en una profunda voluntad de poder. En otras palabras, si hemos excavado en esta sección sobre el identitarismo del cine militante hasta la figura misma de José Martí, es porque más allá del modo en que aparece su imagen en los filmes, o la manera en que se hace referencia a sus frases más celebres, dicho autor finisecular inauguró un dispositivo de racionalidad gubernamental

⁶⁵ Introducimos aquí esta idea de “régimen representacional” de Rancière que en nuestra siguiente sección, donde abordaremos la diferencia entre las relaciones del cine con el poder y del cine con la política, será un elemento crucial para nuestro análisis. La idea de “régimen representacional” amplía y complejiza el problema de la metafísica de la representación de la imagen desarrollada en la primera sección de esta tesis, ya que esta idea de Rancière se refiere a todo un régimen de comprensión de las artes y, en este sentido, es un régimen de normatividad sobre las buenas y malas maneras de representar. Esta idea, según nuestra interpretación, puede ser relacionada con lo que se ha mencionado antes a partir del trabajo de Ramos y Avelar como “campo de representación de la identidad”.

altamente efectivo y que fue utilizado con pocas variaciones durante el proceso de disputa hegemónica de los cineastas militantes de los años sesenta y setenta. El hecho de acoplarse sin cuestionamientos a esta extensa y poderosa tradición permitió a estos cineastas dotar a su experiencia cinematográfica de una base ontológica-identitaria y, al mismo tiempo, hizo posible delimitar y restringir la comprensión de la *política del cine* en el continente al interior del mismo campo de valores esencialistas que ellos impusieron.

Finalmente, tomando estas últimas conclusiones, debemos arriesgar un siguiente paso que será desarrollado en la próxima sección de esta tesis titulada “Cine/poder y cine/política”. Este consiste en proponer la siguiente distinción: lo que hasta ahora hemos presentado como *politización del cine*, no es precisamente lo que podemos llamar una relación entre cine y política, sino que más bien debe ser pensada como un vínculo entre cine y poder. El vínculo cine/política, por el contrario, implica siempre una desfundamentación de las lógicas del poder y sus formas de materialización en el ejercicio del gobierno. Nos queda, entonces, la tarea exponer con precisión esta diferencia fundamental entre poder y política del cine para repensar la política del anonimato del cine en América Latina, puesto que esta última se inscribe en la línea de lo que llamaremos cine/política.