

UNIVERSIDAD TORCUATO DI TELLA

Departamento de Ciencia Política y Estudios Internacionales

“La política exterior norteamericana y su visión del movimiento independentista indio y de la revolución cubana, reflejados a través del cine”.

Tesis para optar por el grado de Magister en Estudios Internacionales

Alumno de Maestría: Ignacio Navarro

Tutora: Dra. Lía Rodríguez de la Vega

Firma de la Tutora: 

Abril 2024

Índice

Resumen

Agradecimientos

Introducción 1-3

Cap I Estado del Arte 3-9

Cap II Marco Teórico 10-21

Cap III Metodología 21-27

Cap IV Análisis de Datos y resultados 27-55

Cap V Discusión y Conclusiones 55-63

Referencias 63-67

Resumen

Atendiendo al hecho de que en el marco del proceso globalizador, la cultura ha devenido un elemento más relevante en las relaciones entre sujetos, grupos sociales y países y que como correlato de ello, se ha ido extendiendo el alcance y profundidad del denominado poder blando, este trabajo se propone analizar el desarrollo a lo largo del siglo XX, de la imagen de la lucha independentista de la India y la de la revolución cubana, a través del cine norteamericano y de la manera como ello ha reflejado el posicionamiento de Estados Unidos frente a esos países.

El trabajo adopta una perspectiva cualitativa, que utiliza las técnicas de Revisión bibliográfica, Observación y Análisis de documentos (incluidas dos películas), entrevista semiestructurada, al tiempo que implementa la estrategia de Análisis Temático en el análisis de los datos producidos.

Considerando los postulados del Constructivismo y los distintos señalamientos teóricos realizados sobre cultura, identidad, poder blando, industrias culturales/creativas, etc., se concluye que ambos procesos independentistas considerados tuvieron repercusiones específicas al interior de los Estados Unidos y, en ese marco, la construcción nacional que antagonizaba con un Otro socialista, planteando una realidad en términos binarios y la actuación relacionada a la lucha armada y el despliegue en la misma América Latina de tal prédica, habría de focalizar una visión del Che Guevara, que sintetizara tal antagonismo con la identidad nacional estadounidense, acentuando en la película considerada, rasgos peyorativos sobre esa figura, que ejemplificaran el contraste valórico de las identidades colectivas que representaban por un lado Estados Unidos y por otro el Che Guevara y su planteo socializante, al tiempo que obrara como catalizador/expositor de la relación Estados Unidos-Unión Soviética. En el caso de Gandhi, su figura concedió la oportunidad de ofrecer a la gran audiencia la imagen romantizada de un héroe construido sobre el núcleo valórico sostenido por la normativa interna estadounidense, alejada de cualquier referencia a la lucha armada, que permitía además reforzar un mensaje moralizador acentuado sobre determinadas virtudes como el sacrificio, al tiempo que acentúa la proyección de una “India espiritual” y pronuncia una visión del país del cual Estados Unidos mismo se independizó. Estas dinámicas coinciden con el desarrollo de una articulación entre el ámbito de la defensa y del entretenimiento en Estados Unidos y la normativa interna considerada, que se sostiene en valores coincidentes con todo lo mencionado. En ambos casos, la ficción cinematográfica desatiende las contradicciones de ambos personajes, brindando una versión lineal, limitada y arbitraria de su accionar histórico, proyectando la perspectiva interna mencionada, que interesó difundir y desplegar. De manera que la proyección de ambos procesos independentistas a través del cine estadounidense se hizo con relatos organizados en torno de un núcleo valórico vinculado a los intereses estadounidenses, difundiendo también dichos imaginarios en los públicos de diversas sociedades, influenciadas por el cine de origen estadounidense. Esto posiciona (y posicionó) a la cultura y a las industrias culturales/creativas —en este caso el cine— como un elemento activo, efectivo y duradero en la construcción de trayectorias paralelas a otras dinámicas de la política exterior estadounidense, haciendo de ese país uno de aquellos en que la mirada estratégica sobre las industrias culturales/creativas se presentó más tempranamente, desarrollando una acción efectiva con elementos estructurales identificables como la Oficina de Enlace del Pentágono en Hollywood.

Agradecimientos

A Rajat Kapoor, Lil Romero, Fernando Rojas y Trisha Ziff que tan amablemente me regalaron un poco de su tiempo para poder realizar las entrevistas.

A Héctor Bernardo sin cuya ayuda no hubiera podido contactar a mis entrevistados cubanos.

A mis compañeros del CARI siempre dispuestos a darme una mano.

Quiero agradecer de manera más que especial a Lía que fue, además de mi directora de tesis, mi guía espiritual y mi psicóloga en este largo camino.

Y a Natalia, mi motor, mi sostén y mi combustible.

Introducción

En medio del proceso globalizador, la cultura se torna cada vez más un elemento relevante en las relaciones entre sujetos y/o grupos sociales. Por su parte, en el ámbito de las relaciones internacionales, el poder puede cobrar diversas formas en su ejercicio, la de poder duro y la de poder blando y mientras el primero conlleva dinámicas relativas a lo económico o lo militar, el poder blando *“es la habilidad de obtener lo que quieres a través de la atracción antes que a través de la coerción o de las recompensas. Surge del atractivo de la cultura de un país, de sus ideales políticos y de sus políticas”* (Nye, 2004, p. X).

De manera general las artes y de modo particular el cine, se han establecido como elementos centrales del poder blando, a través de los cuales se transmiten perspectivas específicas sobre determinados eventos y/o personajes, contribuyendo a la formación de representaciones sociales e imaginarios concretos acerca de ellos, en algunos casos, proyectando construcciones sociales que reflejan la perspectiva de los Estados y remiten a núcleos de valores específicos. En tal sentido y a modo de ejemplo, la industria de Hollywood ha sido funcional (y de manera muy exitosa) a los Estados Unidos en esa proyección, en el marco del señalado poder blando. Es por esa razón que resulta de interés explorar más a fondo la relación entre las relaciones internacionales y las industrias culturales como el cine.

Atendiendo a lo señalado, la pregunta que orienta el trabajo es ¿cómo se ha desarrollado a lo largo del siglo XX, la imagen de la lucha independentista de la India y la de la revolución cubana, a través del cine norteamericano y de qué manera ello ha reflejado el posicionamiento de Estados Unidos frente a esos países?

Para responder esta cuestión, se estableció una serie de interrogantes que marcan los pasos necesarios para llegar a responder la pregunta central de investigación:

¿Cómo se ha desarrollado a lo largo del siglo XX, la imagen de la lucha independentista de la India, a través del cine norteamericano y de qué manera ello ha reflejado el posicionamiento de Estados Unidos frente a ese país?

¿Cómo se ha desarrollado a lo largo del siglo XX, la imagen de la revolución cubana, a través del cine norteamericano y de qué manera ello ha reflejado el posicionamiento de Estados Unidos frente a ese país?

En razón de todo ello, para responder las preguntas del presente estudio, se proponen los siguientes objetivos generales y específicos:

Objetivo General

Analizar el desarrollo a lo largo del siglo XX, de la imagen de la lucha independentista de la India y la de la revolución cubana, a través del cine norteamericano y de la manera como ello ha reflejado el posicionamiento de Estados Unidos frente a esos países.

Objetivos Específicos

- Describir el desarrollo a lo largo del siglo XX, de la imagen de la lucha independentista de la India, a través del cine norteamericano y de la manera como ello ha reflejado el posicionamiento de Estados Unidos frente a ese país.
- Describir el desarrollo a lo largo del siglo XX, de la imagen de la revolución cubana, a través del cine norteamericano y de la manera como ello ha reflejado el posicionamiento de Estados Unidos frente a ese país.

Los cambios acontecidos en el contexto de la globalización y los avances en las tecnologías de la comunicación ponen de manifiesto la importancia del rol de la cultura en las relaciones internacionales (Delgado Gómez Escalonilla, 1994), de su influencia en los organismos supranacionales y en la elaboración de políticas públicas por parte de los Estados, al tiempo que su alcance en la construcción de representaciones sociales acerca de las identidades sociales de “nosotros” y los “otros”, en el ámbito internacional.

Por su parte, el cine se destaca entre los bienes culturales por su capacidad de comunicación audiovisual y por el protagonismo adquirido en el escenario internacional, especialmente con fines propagandísticos durante las guerras mundiales y en el período de la Guerra Fría. Así, el cine forma parte de los denominados medios masivos, con gran accesibilidad y llegada a todo tipo de público, con un alcance de comunicación en masa, lo cual genera interés por parte de los Estados.

Tomando en cuenta lo señalado, se plantea el interés y la relevancia de explorar más a fondo la relación entre las relaciones internacionales y las industrias culturales, como el cine, buscando seguir de manera más cierta los discursos vigentes, en este caso de Estados Unidos y su proyección a través de dicha industria cultural.

Cap. I Estado del Arte

Biskind (1983) señala que el cine de la década de 1950, lejos de ser el agente en pos de los valores conservadores más atávicos con el que se lo suele asociar, tendía más bien hacia una gran “avenida del medio” que era fiel reflejo del espíritu de época: la alianza de los corporativistas-liberales con los conservadores, rechazando los extremos tanto de izquierda como de derecha. Esta ideología que se proponía ser una no-ideología, no es otra que el pluralismo, que en ese momento, tras el horror exhibido durante la guerra por los totalitarismos, se ponderaba como el marco ideológico rector que encauzaba las reglas del juego. El autor hace un repaso cualitativo por más de 30 distintivos filmes de la época como *12 angry men* (1957) o *From here to eternity* (1953) y concluye que el punto común entre todo ellos es una tremenda necesidad de consenso y como se jalonaba hacia una visión “media”, conformista, de la vida.

Gregg (1998) sostiene que las películas prestan un servicio aún mayor para entender las relaciones internacionales cuando nos confrontan con aspectos de la materia que de otra manera tendrían nuestra atención sólo periféricamente. Además, las películas son efectivas porque, típicamente dramatizan personalizando, permitiendo al espectador imaginar cómo sería “estar allí”, y lo más importante, sirven como catalizadores para el debate y una indagación más profunda. No obstante, da cuenta de una serie de lo que denomina “riesgos” de tomar conocimiento acerca de las relaciones internacionales a través de las películas. Estos son: la editorialización de la historia por parte de los cineastas, la falta de visibilidad de algunos aspectos de las relaciones internacionales como las relaciones económicas internacionales y la tendencia hacia una visión ultra realista además de muy eurocentrista. Concluye que al tratarse esencialmente las relaciones internacionales de continuidad y cambio, el cine las refleja con maestría recordándonos que la agenda global actual también estuvo presente en el pasado, al tiempo que demuestra que los modos en que esas mismas preocupaciones eran percibidas variaron con el tiempo.

Para echar luz sobre el rol de la cultura popular en la “producción de consenso” en las relaciones internacionales, Weldes (1999) examina los paralelismos entre la serie *Star*

Trek y el discurso de política exterior de los Estados Unidos y llega a la conclusión de que la serie establece una clara la relación entre un ‘nosotros’ -la Federación Unida de Planetas y la Flota Estelar- y un ‘ellos’ –los Klingon, los Romulanos y los Borg- y que hay un paralelismo entre ese ‘nosotros’ –los Estados Unidos y sus aliados occidentales- y los ‘ellos’ –los Klingon y la Unión Soviética durante la serie original y entre los Borg y los nuevas amenazas después. Además, la Federación mantiene como principios rectores la multiculturalidad, el liberalismo y el desarrollo autónomo de cada civilización que van ‘descubriendo’, a diferencia de los Klingon que son despóticos y autoritarios. Sin embargo, la ideología de Star Trek chocaba con tres hechos básicos: la jerarquización, el intervencionismo y el militarismo. En otras palabras, en Star Trek existía una marcada jerarquía que separaba a las civilizaciones en desarrolladas de las subdesarrolladas, en las cuales la intervención estaba más que justificada la mayoría de las veces, violando de manera sistemática uno de los principios rectores de la Federación. Por último, para hacer efectiva esa intervención, la Federación se apoyaba en un poderoso aparato militar, que no dudaba en utilizar de manera muy ofensiva cada vez que lo consideraba necesario. Finalmente apunta que una serie tan popular como Star Trek contribuyó a normalizar esta cosmovisión, siendo un ejemplo perfecto de los mecanismos del soft power.

Por su parte, Lipschutz (2001) analiza cualitativamente cómo fue el cambio de humores en la Guerra Fría -acerca de enemigos, aliados y preocupaciones, a través de los años, desde el macartismo en los 50’s hasta la Segunda Guerra Fría. Tal como el propio autor aclara, las películas (y la producción cultural) constituyen un espejo (distorsionado) de las sociedades, que se proponen describir y disciplinan, porque señalan los límites sociales y los riesgos de cruzarlos. Por eso, si uno observa los productos más logrados de cada etapa dentro del conflicto logra visualizar el estado de ánimo de estas. Concluye haciendo hincapié en cómo las películas elaboraron las grandes preguntas de los temas centrales de la Guerra Fría, siendo las principales ¿Qué es ser estadounidense? Y ¿Qué implica ser uno? La respuesta siempre fue ambigua pero fue bastante clara mientras duró la Guerra Fría: se era todo lo que no era el enemigo. Para el autor, la victoria en la contienda fue una tragedia, ya que al quedarse sin un enemigo comenzó a flaquear la identidad.

Por su parte, en Larson Williams (2002) se interroga acerca de qué es el cine nacional, señalando que la mayoría de los académicos simplemente equiparan ‘cine nacional’ con el cuerpo de las películas producidas en o por un país dado, mientras los patrones de consumo de películas (que invariablemente involucran un rango de producción

internacional) no son tenidos en cuenta. En su abordaje cualitativo concluye que, en términos de paisaje nacionalista, la narrativa actual tal vez deba ser pensada como un continuum del cual su rasgo más sobresaliente sea el presupuesto. Para explicar esta relación, distingue entre cine “global”, “nacional” e “internacional”. En un extremo está el cine de capital intensivo, cada vez más sin rostro, “global”, relacionado con “filmes de acción”, historias del bien versus el mal, con efectos especiales espectaculares y sin mucho diálogo. En el otro extremo está el cine de bajo presupuesto, orientado a festivales, el cine “arte”, “independiente” o “de autor”, este es el cine “internacional”. En el medio del continuum financiero está finalmente la producción “nacional”, de presupuesto mediano, diseñado para la audiencia local, con poca ambición exportadora.

Giglio (2005) considera que entre el 90 al 95% de la producción de Hollywood es de entretenimiento y sólo el porcentaje restante es donde los departamentos de relaciones públicas de Hollywood niegan cualquier intención política o trata de disfrazar cualquier mensaje político. El argumento de su trabajo, de matriz cualitativa, es que en líneas generales, los vínculos entre Hollywood y la política si bien existen y son muchos y fuertes, sólo se dan en dosis muy bajas a través de la pantalla y más bien son a través de una “política práctica” en la que entran en contacto la industria en sí, con sus grupos de presión e intereses, tratando de influenciar en los políticos. Existe un lugar para el cine como propaganda y ese tipo de películas se dan en situaciones muy puntuales, como durante guerras. Concluye señalando que su mayor temor es el futuro de la “película política”, en tanto considera que está en riesgo porque cada película es un producto de alto valor financiero, lo que deja poco espacio para los artistas independientes que vayan contra el consenso conservador que impera en Hollywood.

Para Sengul (2005), las películas constituyen la nación americana, el Estado y el yo en el momento de la representación. Como tales, en su trabajo de perspectiva cualitativa, señala que las películas no deben analizarse aisladas de la política real, o como posteriores a ella sino como sitios constitutivos de la política. La construcción de este límite entre adentro/afuera se logra en el cine hollywoodense durante la era de la Guerra Fría, bajo cuatro temas interrelacionados: la construcción del espacio nacional de Estados Unidos, la construcción del yo nacional o la elaboración del sujeto del varón blanco, la representación de otros prototipos nacionales como el Otro y la construcción de Estados Unidos como potencia mundial. Concluye que lejos de ser un sector que se dedica meramente al entretenimiento, Hollywood funciona como un aparato ideológico del Estado en un sentido Althusseriano en el proceso de hacer política de los Estados Unidos.

Sengul argumenta que el espacio discursivo abierto por las películas es un elemento constitutivo en la construcción de la identidad estatal y nacional. Esta construcción identitaria se logra a través de narrativas específicas, pero también mediante estrategias técnicas, como el uso de filtros especiales o la representación del Otro como el objeto de la mirada de la cámara.

Por su parte, Vidal – Pelaz López (2008) se propone, a través de un breve racconto de la tristemente célebre “caza de brujas” de Hollywood, y en particular, mediante el análisis de la película *The Iron Curtain* (1948), dar una visión alternativa del papel de Hollywood durante la Guerra Fría. En la trayectoria de su trabajo cualitativo, concluye apuntando en primer lugar, que hay que acabar con el mito de que el cine hollywoodense estaba entregado al poder y era totalmente acrítico; por el contrario, fueron los mecanismos de la democracia estadounidense los que acabaron con McCarthy. En segundo lugar, se debe erradicar la idea de que las investigaciones de la HUAC fueron sólo una persecución encarnizada hacia “liberales bienintencionados” y que la existencia de cualquier tipo de militancia comunista era sólo un producto de la paranoia de la época. En realidad, existieron campañas de agitación y propaganda, que los soviéticos llevaron a cabo en todo el mundo libre y también por supuesto en Hollywood, al menos desde los años ‘30s. Por último, y en este mismo sentido, da cuenta de los entretelones internos de la industria cinematográfica, ya que fue desde el interior del propio Hollywood, alarmados por la creciente conflictividad laboral de posguerra, que se puso al Comité en la pista de lo que ellos llamaban “antiamericanismo” en el cine.

En un estudio de perspectiva cualitativa, Vanhala (2011) sostiene que existe un claro paralelismo entre la agenda del departamento de Estado acerca del terrorismo y Hollywood. Las descripciones que hace la industria estadounidense del terrorismo y los terroristas es la que hace el Departamento de Estado, a través de su famosa publicación “U.S. State Department’s Patterns of Global Terrorism”. A su vez, estas adquieren relevancia para el gran público a través de los medios masivos de comunicación, particularmente las cadenas de noticias, ya que estas crean un entendimiento público del fenómeno, creándose de esta manera una sinergia entre estos tres puntales, para formar una visión general en el gran público acerca del fenómeno del terrorismo. Concluye que la películas acerca de la temática carecen de sentido crítico y difícilmente dan una explicación a las causas del terrorismo, indicando la vía de doble circulación, que se genera entre la realidad y la ficción: si bien, de manera clara, los filmes se inspiran en hechos reales, los terroristas de la vida real también se inspiran en ficciones

cinematográficas para cometer sus actos, como demostraron los perpetradores de los ataques de 9/11, quienes habían tenido como ‘tarea’ el visionado de películas como *The Siege* (1998) y *Executive decision* (1996).

Para Gelado Marcos y Sangro Colón (2016), el cine estadounidense es una factoría de prejuicios que tiene un alcance muy profundo, en gran parte de la audiencia, que cree que lo que muestran las pantallas “es” la realidad. En su trabajo, de carácter cualitativo, apuntan que uno de los principales atributos de la industria cinematográfica estadounidense es mostrar a un país o una cultura no propia -la “otredad”, con ‘naturalidad’, más allá de que se esté haciendo una flagrante tergiversación de algo o alguien. Esto resulta una herramienta útil para reafirmar dónde se encuentra el “yo” estadounidense. En realidad, más bien proyectan las necesidades, miedos y fantasías de un tipo particular de ideología estadounidense. Sostienen que ese Otro no sólo es mutable y ha ido cambiando a través de la historia, según los intereses y necesidades sino que los argumentos que se utilizan para despreciarlo también van mutando. Concluyen remarcando que los Estados Unidos, sobre todo por su corta historia y la necesidad de comprimir el proceso por el cual los imperios anteriores han creado su imaginario social, en un lapso de tiempo mucho más abreviado, parecen depender mucho más de la construcción de los Otros para afirmar la identidad propia.

Aydemir (2017) sostiene que Hollywood produce la ideología como medio psicológico en la política exterior de Estados Unidos, comunicándose con su público objetivo, comprometiéndose globalmente a inyectar la imagen de Estados Unidos en la mente de la gente, siendo un vehículo de entretenimiento que facilita la transmisión de mensajes sociales y políticos de Estados Unidos. Hollywood habla de la cultura de los estadounidenses, justifica la necesidad de los valores democráticos en el mundo e intenta poner los estilos de vida del público extranjero en los campos social y político de una forma que resulte adecuada a los valores estadounidenses. Su estudio se propone examinar Hollywood como herramienta de poder blando en la política exterior de los Estados Unidos, en el marco de un abordaje cualitativo. Concluye que el poder blando de los Estados Unidos forma imágenes mentales en el público objetivo, basándose en percepciones y sentimientos objetivos y el público objetivo justifica la imagen, en la medida en que la perciben y de ese modo, los valores globales, que constituyen el poder blando de los Estados Unidos, ganan atractivo simbólico. Hollywood constituye una estrategia de la política exterior estadounidense, que forma creencias y opiniones dominantes en la sociedad, que exalta a Estados Unidos, que relata la política exterior sin

mirar el nivel de educación, cultura, que lleva consigo los beneficios nacionales y los valores americanos al plano internacional, que se propaga en función de los beneficios de Estados Unidos, que forma la opinión pública, que de vez en cuando coopera con los objetivos de las Fuerzas Armadas y la CIA, que se centra en sus objetivos y que, en consecuencia, siguiendo la política del país, ganó legitimidad.

Moody (2017a) apunta que el productor de cine Walter Wanger, al estallar la Segunda Guerra Mundial, en un artículo en *Foreign Affairs*, aludió a las películas de Hollywood como "embajadores estadounidenses" y desde entonces se ha tomado en cuenta la importancia de Hollywood al presentar la ideología estadounidense al mundo. Sin embargo, poco se ha estudiado la relación entre Hollywood y los embajadores reales de Estados Unidos, empleados por la red global de embajadas estadounidenses, relación obviada en el mantenimiento de los intereses comerciales de Hollywood y la hegemonía cultural estadounidense. La publicación por WikiLeaks en noviembre de 2010 de más de 250.000 cables diplomáticos ha permitido contar con más información al respecto. Su artículo emplea tales documentos, desde una perspectiva cualitativa, para explicar el modo como las embajadas han influido en las políticas cinematográficas globales desde principios de 2003, al tiempo que las implicaciones, que tienen para las concepciones del poder estadounidense tras la "Guerra contra el Terrorismo". Concluye que los cables de Wikileaks respaldan la idea de que el Departamento de Estado y su red de embajadas internacionales estuvieron íntimamente involucrados con Hollywood a principios del siglo XXI.

Moody (2017b) retoma la misma temática que (2017a), repasando la poca atención que ha recibido por parte de los investigadores académicos, el apoyo que Hollywood recibe del gobierno estadounidense, especialmente de las embajadas del Departamento de Estado. Examina nuevamente el tema, desde una perspectiva cualitativa, a través de la información provista en los más de 250.000 cables diplomáticos estadounidenses, liberados por parte de WikiLeaks en 2010, dedicándose a seguir el apoyo de la red global de embajadas del Departamento de Estado a los intereses económicos de Hollywood. Concluye que tal apoyo se da especialmente en 4 formas, a saber: 1) las embajadas recopilan datos sobre las condiciones de la situación política, social y económica en países en los que Hollywood tiene, o puede tener, intereses comerciales, 2) las embajadas promueven acuerdos de libre comercio audiovisual que tienen un gran peso en favor de Hollywood, 3) las embajadas monitorean la aplicación o violación de los derechos de propiedad intelectual de Hollywood en otros países y 4) las embajadas intentan influir en

los líderes políticos y empresariales de otros países para favorecer los intereses de Hollywood a través de programas de capacitación, donaciones de equipos y cabildeo. Esta relación entre el Estado y Hollywood evidencia el imperialismo cultural estadounidense contemporáneo.

Guzelipek (2018) aborda el poder blando en la política exterior y apunta a Estados Unidos como el país que mejor lo implementa. Agrega que, en ese contexto, Hollywood, el gran nombre de la industria cinematográfica estadounidense, asume/asumió en determinadas ocasiones un papel político además de artístico y uno de los períodos más politizados de Hollywood coincide con la era de la Guerra Fría. A través de un trabajo cualitativo, concluye que en los primeros años de la era de la Guerra Fría, Hollywood asumió un papel paralelo a la política exterior oficial estadounidense, centrada en el tratamiento del país desde la ideología comunista. En este contexto, mientras que, por un lado, los grandes nombres de Hollywood estaban en la lista negra y suspendidos por las implementaciones rígidas del macartismo; por otro, la ideología oficial del Estado se pulía con las diversas películas de Hollywood. Tan pronto como se evitara relativamente la histeria comunista, la mayoría de los clásicos de Hollywood habían comenzado a centrarse en la consolidación de la imagen del excepcionalismo estadounidense, que se aplicó especialmente contra los soviéticos, es decir que en esa época Hollywood asumió el deber de difundir la imagen invencible de Estados Unidos. Sin embargo, señala también que esa tendencia en la política exterior estadounidense no se limita a la era de la Guerra Fría y que en la actualidad, Hollywood todavía depende de los restos de las dinámicas únicas de la Guerra Fría.

Mozdkhah, Hamidi y Zanganeh (2021) abordan el poder blando en la política exterior estadounidense e indican que Estados Unidos es uno de los países que utiliza más herramientas diversas de poder blando, para implementar patrones de conducta en su política exterior. En ese contexto, señalan que el cine de Hollywood, como industria cultural, colaboró significativamente con el gobierno de Estados Unidos para el logro de sus intereses internacionales. Su trabajo, de enfoque cualitativo, está orientado por la pregunta acerca de cómo será el patrón selectivista en el surgimiento del poder blando en la política exterior de Estados Unidos, considerando la asociación con Hollywood en la era pospandemia. Concluyen que el cine de Hollywood, como herramienta mediática para difundir el poder blando estadounidense, aplicará un patrón emergente de poder blando en la era post-corona virus, sobre la base del activismo selectivista mientras narra.

Cap. II. Marco Teórico

Alexander Wendt inicia su ya clásica obra *Social Theory of International Politics*, aludiendo a dos principios básicos del constructivismo: el que señala que “las estructuras de la asociación humana están determinadas principalmente por ideas compartidas en lugar de fuerzas materiales”, y segundo, el que apunta que “las identidades e intereses de los actores intencionados están contruidos por estas ideas compartidas más que dadas por la naturaleza” (Wendt, 1999, p. 1).

Este trabajo se inscribe en términos generales en la teoría constructivista precisamente porque si bien versa acerca de relaciones internacionales, no prioriza la “fuerza” y el “interés”, por lo general, íntimamente ligados al poderío militar y económico, sino que atiende a la cuestión de que las ideas compartidas –o en otras palabras, la cultura- son las que moldean el tan mentado interés, y éste está, en gran medida, consolidado por la identidad del actor. En correlato con ello, Santa Cruz (2013) y Giménez (1997, 1999, 2005) señalan que la identidad está ligada a un tiempo y espacio determinados.

Así, la experiencia del espacio y el tiempo se inscribieron localmente hasta que la incursión de una sociedad internacional específica, a mediados del siglo XVI, mundializó una percepción específica del tiempo y alcanzó todo el planeta, profundizando la circulación de culturas y buscando universalizar valores. Dicho proceso habría de acelerarse hacia el último cuarto del siglo XX, en torno de la revolución de la información, al tiempo que de cambios en el sistema capitalista, dando paso al proceso de globalización, avanzando a su vez hacia otra experiencia del tiempo y el espacio, en el marco de hibridaciones culturales, procesos de re-tribalización y auge de los nacionalismos (del Arenal Moyúa, 2008). Sólo entendiendo el proceso de mundialización/globalización, puede comprenderse cabalmente el fenómeno de las industrias culturales, que se han servido de él tanto como han contribuido a su expansión, así como también constituyen articulaciones estrechas del desarrollo de las tecnologías que hicieron posible la superación del tiempo-espacio (Adorno y Horkheimer, 1988; Girard, 1982; O'Connor, 2011). Todo ello, en confluencia con el planteo de poder blando (Nye, 2004), que da cuenta de una dinámica de poder que apela a la atracción, proyectada a través de diversos medios (educación, diplomacia, cultura, etc.).

Constructivismo

Wendt (1999) emprende el desarrollo de su teoría, diferenciando a las relaciones internacionales en lo que él denomina cuatro “sociologías” (materialista, idealista, individualista y holista) que producen dos antinomias que se combinan entre sí causando dos fuertes debates (materialismo-idealismo e individualismo-holismo) a la hora de analizar el sistema internacional.

La primera antinomia se cuestiona hasta qué punto las ideas hacen la diferencia en el sistema internacional, siendo los materialistas los que sostienen que la incidencia de las ideas es baja, mientras que los idealistas creen que este hecho es la naturaleza y la estructura de la conciencia social (lo que el autor llama distribución de las ideas y el conocimiento). A veces, esta estructura se comparte entre los actores en forma de normas, reglas o instituciones, y otras veces no. De cualquier modo, la estructura social puede importar de varias maneras: constituyendo identidades e intereses, o definiendo expectativas de comportamiento. En tanto, la segunda antinomia, debate hasta qué punto las estructuras hacen la diferencia en la vida social. El individualismo sostiene que las explicaciones de ciencia social deberían ser reducibles a las propiedades (identidades e intereses) o interacciones entre individuos independientes que, en el caso de las relaciones internacionales, son los Estados. Mientras tanto, desde el holismo se sostiene que los efectos de las estructuras sociales no deben ser reducidas a agentes independientes y sus acciones sino que estos efectos incluyen la construcción de los agentes en tanto un sentido causal como constitutivo. Este desacuerdo se convierte en importante cuando se discute cuáles estructuras “construyen” agentes. Para entender esta idea se debe hacer dos distinciones: en primer lugar entre efectos causales y constitutivos, esto es, que constituyen a los actores sociales, en la medida en que los definen como participantes de una actividad social dada. Así por ejemplo, la normatividad internacional, a través de la institución de la soberanía, constituye a los Estados, pues prescribe qué características han de satisfacer para ser reconocidos como tales, lo que significa que establece quiénes son los participantes legítimos del sistema (Santa Cruz, 2013). La segunda distinción es entre los efectos de las estructuras en las propiedades de los agentes y su comportamiento. Además, se debe tener en cuenta que los efectos en las propiedades afectan el comportamiento pero no sucede viceversa, y por eso son más profundos. Los efectos constitutivos implican una mayor dependencia de los agentes en las estructura, por lo cual también son más profundos. Así, el principal desafío de este debate proviene de los académicos que creen que la estructura internacional consiste fundamentalmente en

conocimiento compartido, y que esto afecta no sólo el comportamiento del Estado, sino también sus identidades e intereses, y debe llamarse a cualquier teoría ubicada en este cuadrante, “constructivista”.

De esta manera, lo que Wendt (1999) denomina como su Teoría Social, se ilustra en una estructura que está compuesta por dos ejes: el de los efectos -causales o constitutivos-, y el eje de “cosas” sobre las cuales se ejercen esos efectos que son el comportamiento y las propiedades de los agentes. Lo que el autor define como debate constitutivo, no se trata de la contribución relativa de las ideas versus el poder y el interés en la vida social, sino acerca de la contribución relativa de las fuerzas materiales brutas a las explicaciones de poder e interés. El problema pasa porque el realismo y los materialistas en general, asumen poder e interés como “sus” variables, cuando en realidad todo depende de cómo estos se constituyan. Wendt (1999) reconoce que las fuerzas materiales restringen y habilitan las formas sociales marginalmente, pero su principal afirmación es que la distribución de intereses ayuda a constituir el significado del poder. Vale aclarar que, no obstante las ideas constituyen intereses, esto no significa que todas las ideas sean intereses y de hecho la mayoría no lo son. Sólo una pequeña parte de lo que constituye los intereses es material y esa parte es la naturaleza humana. El resto es “ideacional”: esquemas y deliberaciones, que a su vez están constituidos por ideas o cultura compartidas. En otras palabras, no se trata de demostrar que los intereses no importan sino de revelar cuán poco de ellos puede explicar el materialismo y reclamar el resto como idealismo. En todo caso, la estructura de cualquier sistema social contendrá tres elementos: condiciones materiales, intereses e ideas. Una premisa clave de la teoría social idealista es que las personas actúan hacia los objetos, incluidos una persona hacia otra, sobre la base de los significados que los objetos tienen para ellos. Las personas tienen muchas ideas en la mente, y sin embargo, sólo aquellas que ellos consideran verdaderas tienen que ver con estos significados. Por lo tanto, de la extremadamente amplia categoría de “ideas”, podemos limitar nuestro enfoque al menos a algo de “conocimiento”, entendiendo este término en el sentido sociológico de cualquier creencia que un actor considere como cierta. El aspecto ideacional de la estructura social podría verse entonces como una “distribución de conocimiento”. El conocimiento puede ser privado o compartido. Como una estructura social, cuyo aspecto ideacional sólo consista en el conocimiento privado sería muy “delgada”, Wendt se enfoca en el conocimiento socialmente compartido, más conocido como “cultura”. El conocimiento socialmente compartido es conocimiento que es a la vez

común y conectado entre individuos (que Wendt llama “conocimiento colectivo”). Este conocimiento colectivo tiene un carácter intersubjetivo (social) (Santa Cruz). Así mismo, el conocimiento compartido puede ser tanto conflictivo o cooperativo, lo que significa que, a diferencia de la extendida creencia de que estos conceptos pecan de un exceso de idealismo pacifista, el constructivismo no sostiene que el conocimiento invariablemente resultará en una estructura pacífica sino que precisamente la debilidad de las estructuras es que no pueden predecir si los agentes, y en particular los Estados, que están dentro, serán aliados o enemigos (Mingst, 2006). La explicación anterior resuelve el debate materialismo-idealismo, pero no dice nada acerca del debate de cómo los agentes se relacionan con esas estructuras que los constructivistas ponen en cuestión. En el campo de las relaciones internacionales, las diferencias entre materialistas e idealistas acerca de si la cultura importa, tendió a ensombrecer un debate igual de importante entre los propios partidarios de concederle un rol preponderante a las ideas, acerca de si existe una estructura cultural para la política. Con respecto a este punto, hay dos vertientes académicas que abordan el tema, la constructivista y la racionalista. La posición que toma Wendt es la de combinar elementos. En resumen, la estructura no surge espontáneamente de la interacción entre los actores, sino que agentes y estructuras se constituyen mutuamente y no se pueden explicar los unos sin la otra (Santa Cruz, 2013). Para desarrollar esta posición hace tres distinciones, y a las ya mencionadas entre los dos “efectos” sobre dos “cosas”, agrega dos “niveles” de estructura -una micro y otra macro- en donde las microestructuras se refieren a estructuras de interacción y las macroestructuras se refieren a lo que el autor llama estructuras de resultados múltiples realizables. Aplicado a la cultura, esto conduce a una distinción entre el “conocimiento común” y el “conocimiento colectivo”. En línea con lo señalado, los constructivistas tienden a estar más interesados en las estructuras de nivel macro (efectos constitutivos de la estructura sobre la identidad y los intereses). La conclusión de Wendt (1999), al menos en lo que hace a la perspectiva más “filosófica”, señala que la cultura se puede ver como una profecía autocumplida, destacando la importancia del proceso social, y en última instancia, el proceso es la resolución del debate agente-estructura. Por otro lado, una parte fundamental del programa de investigación constructivista es indagar acerca de la formación de las preferencias estatales a través del análisis del proceso de interacción, en el cual también se constituyen, en parte, las identidades. De esta manera, el constructivismo sostiene que no sólo el mundo influye sobre los actores, sino que estos, mediante sus prácticas pueden cambiarlo. Quizás ese sea el mayor valor agregado del

enfoque constructivista: el análisis de situaciones más complejas, particularmente de situaciones de cambio de paradigma (Santa Cruz, 2013).

Cultura e Identidades

Para Giménez (2005), los individuos se encuentran sumergidos en un mar de significados al que denomina “entorno cultural”, que puede tomar dos formas, una objetivada, a través de artefactos o comportamientos observables, denominadas “formas culturales” y otras, que se interiorizan en forma de esquemas cognitivos o de representaciones sociales, denominada “cultura pública”, que están relacionadas entre sí. Es decir que no existe cultura sin sujeto ni sujeto sin cultura. En línea con ello, la identidad se define en la intersubjetividad, como un proceso auto-reflexivo por el que los sujetos definen los rasgos que les son propios de los que no lo son, que implican también “círculos de pertenencia” (clase social, etnicidad, nacionalidad), que la fortalecen y precisan, al tiempo que atributos “caracteriológicos” y “estilos de vida”. En cuanto a las identidades colectivas, carecen de autoconciencia y no son entidades homogéneas o bien delimitadas. Dichas entidades relacionales están constituidas por individuos vinculados entre sí por un común sentimiento de pertenencia, lo que implica compartir un núcleo de símbolos y representaciones sociales –al menos de manera parcial-y, por lo mismo, una orientación común a la acción (Giménez, 1997, 2005). En ese contexto, cabe señalar que cobra importancia la cuestión del cuerpo, que constituye, al decir de Le Breton (2002) el vector semántico por medio del que se construye la evidencia de la relación del actor social con el mundo, siendo además desde él desde donde surgen y se propagan distintas significaciones que forman la base de la existencia, tanto individual como colectiva. El cuerpo produce sentido de manera permanente, al tiempo que el orden social se filtra a través del cuerpo y las representaciones del cuerpo son función de las representaciones de las personas, estando ambas insertas en la visión que del mundo tiene grupo de pertenencia del sujeto. Por ello cabe considerar que el cuerpo no existe en su forma natural sino que está siempre inserto en una trama de sentido, es decir que el cuerpo, metaforiza lo social, lo social lo metaforiza a él.

Espacio y tiempo

Ambas variables son aquellas en las que se asientan las relaciones sociales y constituyen un marco de inscripción de la cultura y las identidades, relacionado ello a la dialéctica

entre permanencia y cambio, entre continuidad y discontinuidad. El espacio y el tiempo son cruciales para la formación de la identidad colectiva e individual. Así, el espacio es la realidad material preexistente a todo conocimiento y a toda práctica territorial. Ese espacio apropiado -el territorio- cuenta con otros dos elementos centrales: el poder y la frontera. El territorio es entonces entendido aquí como el resultado de la apropiación y valorización del espacio mediante la representación y el trabajo. Asociado a ello, las prácticas de producción territorial por parte de los poderes pueden resumirse en tres tipos de operaciones: delimitar las superficies creando "mallas"(que implican la noción de límite), implantando "nudos"(que señalan centros de poder o de poblamiento jerárquicamente relacionados entre sí) y trazando "redes" (entramado de líneas que ligan entre sí a por lo menos tres "nudos"), que constituyen el denominado "sistema territorial", que permite asegurar el control sobre todo lo que puede ser distribuido, asignado o poseído dentro de un determinado territorio. Así, puede decirse que los territorios constituyen en última instancia el envoltorio material de las relaciones de poder (Giménez, 1999). Por su parte, en torno de la temporalidad, se considera la temática de la memoria y en torno de ella, cabe señalar que la rememoración se sitúa en dos niveles, uno que se refiere a lo ocurrido y la manera como ocurrió, y otro que se refiere al modo como se relata lo ocurrido. La memoria individual se despliega en un marco social y cada sujeto recuerda en común con otros y la memoria colectiva apunta cómo los grupos humanos reconstruyen el recuerdo de su pasado a partir del presente, en tanto la selectividad de la memoria es la capacidad de ordenar el sentido del pasado en función de los elementos que permiten al grupo social pensar el presente, destacándose así la denominada normatividad de los marcos sociales de la memoria (Halbwachs, 2004). Esa reconstrucción del pasado se desarrolla a partir de los propios intereses en el marco de referencia actual. La memoria colectiva es la que hace posible ordenar la vida de los sujetos cronológicamente y ofrece el conjunto de puntos de referencia, que constituyen los llamados "marcos sociales de la memoria".

La globalización

Del Arenal Moyúa (2008), considera que la mundialización y la globalización son dinámicas íntimamente relacionadas, sucesivas en el tiempo y que contribuyen a su mutuo entendimiento, aunque constituyen procesos diferentes en su naturaleza y efectos. En lo que hace a la mundialización, cabe indicar que las sociedades internacionales diversas

que existían anteriormente, se unificaron en una única sociedad internacional, que se inició en el siglo XVI, cuando una de las sociedades internacionales particulares de ese momento, el cristianismo occidental, dio inicio a un proceso de expansión y conquista, marcado por el dominio y unificación del tiempo y el espacio y por la estatalización de las relaciones internacionales. Dicho proceso finalizó en la década de 1970, con una revolución técnica sin precedentes, que permitió la superación de ese tiempo y ese espacio ya uniformados (bajo la configuración de la instantaneidad y la ubicuidad), en confluencia con cambios específicos dentro del capitalismo, bajo el denominado proceso de globalización. Al mismo tiempo, se evidencia una dinámica de creciente interdependencia, que atraviesa ambos procesos. La noción refiere a una situación de mutua dependencia, en la que se reparten los costos entre los actores implicados, reduciéndose la autonomía y aumentando la vulnerabilidad de los mismos, pudiendo ser simétrica o asimétrica y que encuentra entre sus efectos, la erosión de la soberanía, cambios en la naturaleza y distribución del poder. Respecto a esto último, cabe señalar que existe una gradual valorización del poder blando y, sobre todo, el poder estructural, mucho menos costosos de ejercer y mucho menos visibles. El poder ya no es sólo un fenómeno relacional sino un fenómeno estructural. Este nuevo tipo de poderes se distribuyen no sólo entre los Estados, sino de forma creciente entre los actores no estatales. Puede entonces decirse que la globalización, al menos como sistema de información, unificó al mundo, y las ideas y el conocimiento circulan instantáneamente y con mayor libertad, dando lugar a una nueva economía informacional y global. En su contexto, se distinguen a su vez tres procesos principales: la interdependencia creciente de las actividades humanas, la interpenetración creciente de las sociedades en todos los niveles y ámbitos y la lógica de superación del espacio y del tiempo bajo sus formas/dinámicas territoriales y simbólicas.

Las industrias culturales

Adorno y Horkheimer (1944/1998), notaron que los principales medios de entretenimiento de la primera mitad del siglo XX, formaban un sistema que se retroalimentaba mutuamente, y que lejos de cumplir el rol liberador de consciencia que tenían las obras artísticas de los siglos anteriores, alienaban aún más a los individuos de las clases trabajadoras para que se sometieran más al poder del capital. De acuerdo a su perspectiva, la producción y reproducción a nivel industrial de esta cultura derivó en una

degradación del arte que, en su trayectoria hacia un bien de consumo, se convirtieron a partir de ese momento en productos estandarizados. Esta conquista de la técnica sobre la sociedad constituía la victoria final de los económicamente poderosos sobre la sociedad misma. Como puntualizan: *“Cada uno debe comportarse, por así decirlo, espontáneamente, de acuerdo con su level (sic) determinado en forma anticipada por índices estadísticos, y dirigirse a la categoría de productos de masa que ha sido preparada para su tipo”* (Horkheimer y Adorno, 1947/1988, p. 2). La gran contribución de los autores es especialmente notoria en el campo audiovisual. Aún así, esta obra ha sido criticada por ciertas consideraciones, como por ejemplo, que por el mero hecho de producir cultura a escalas industriales, los productos culturales carecían de todo mérito artístico.

Muchas de las críticas fueron tomadas por Girard (1982), que enfatiza la importancia de los productos culturales fabricados industrialmente para el acceso de todos a la cultura. De hecho, subraya que la maquinaria cultural transformó de manera significativa la vida cultural de una gran porción de la población desde la posguerra -dejando de lado a las élites intelectuales, siendo su principal aporte el vislumbrar la importancia aún mayor que adquirirían las industrias culturales, puntualizando dos fenómenos interconectados: una explosión del consumo por parte de las familias, y por otro lado, una cada vez más imperiosa necesidad de parte de los poderes públicos de controlar esa cultura mediante políticas públicas para hacerla más racional. Así, retoma el contexto en torno de nuevas condiciones de la democratización cultural, observables en 3 fenómenos relacionados entre sí: la multiplicación exponencial según qué país, de los gastos públicos en pro de la vida cultural, pero por otro el estancamiento, en cambio, de la frecuentación de las instituciones culturales, al mismo tiempo que la proliferación por mil de contactos entre las obras y el público; todo ello, gracias a los productos culturales industriales. Finalmente, la aparición de las industrias culturales convoca a abordar el problema del carácter internacional de la cultura. En lo tocante a los materiales, existe la división internacional del trabajo de escala planetaria, con un reparto de la producción y la distribución entre un pequeño número de grandes empresas “multinacionales”, que tienen una sede social en determinados países, pero cuyas fábricas y almacenes están en todos los países, con un mundo cultural -artistas, editores y programadores-, que no puede funcionar en el interior de unas fronteras nacionales, que resultan estrechas para hacer rentable la producción. Así, la solución no consistía en plantear una autarquía cultural

sino hablar de no-dependencia cultural y el medio para zanjar ese problema es la existencia de industrias culturales nacionales prósperas y bien adaptadas (Girard, 1982).

El poder blando

El poder blando da cuenta de un concepto popularizado por Nye (2004). Como es conocido, en política internacional se logran resultados a través del ejercicio del poder y este, en general, es entendido como “ordenar/mandar”, y toma la forma de músculo militar o capacidad económico-financiera, cuyos recursos más probables son formas de la coacción. La novedad en este planteo es que estas dos dimensiones de poder, el militar y el económico, son sólo dos de las cuatro dimensiones posibles, y de hecho ambas pertenecen al hemisferio “duro” de lo que el autor denomina “espectro de comportamientos”, en su teoría general de poder. Del otro lado de este espectro existe un hemisferio “blando”, identificado con la acción de “cooptar”, y en el que también coexisten dos dimensiones de poder: una signada por la configuración de una agenda internacional, cuyo principal recurso son las instituciones internacionales y otra signada por una “intangible atracción” (Nye, 2004, p. 7), cuyos principales recursos son la cultura, la política y los valores. Esto último reviste especial importancia para las industrias culturales en general y a la cinematográfica en particular. Asimismo, la relación entre el poder duro y blando no resulta tajante ni perfecta y el autor destaca que *“si un país puede dar forma a reglas internacionales que sean consistentes con sus intereses y valores, sus acciones van a parecer, de manera mucho más probable, como legítimas a los ojos de los demás”* (Nye, 2004, p. 21). El poder blando descansa en tres fuentes: los valores políticos (alude a cuánto se vive de acuerdo a esos valores predicados al interior y exterior), la política exterior (se refiere a cuando un estado, organismo internacional, empresa o sujeto es visto como legítimo y poseedor de autoridad moral) y la cultura (la alta y baja cultura). La alta cultura, forma más usada de poder blando a lo largo de la historia, sería contrastada en el siglo XX, por la influencia de la baja cultura/cultura popular, relativa a las industrias culturales. Resulta relevante también aclarar bajo qué condiciones es más probable que la atracción conduzca a los resultados deseados y bajo cuáles no: 1) es más probable que la cultura popular produzca poder blando en situaciones en las que las culturas sean similares, 2) el poder blando tiene efectos difusos, a largo plazo, 3) el poder blando tiende a ser más importante cuando el poder es disperso y no concentrado y 4) finalmente, y asociado con lo segundo, el poder blando, de manera más

usual, tiene impacto en metas generales y no específicas. Este último punto es uno de los que más objetan los críticos al concepto, ya que los gobiernos no tienen total control del poder de la atracción.

El cine como industria cultural/creativa

Por su parte, refiriéndose específicamente al cine, Hauser (1984) señala que este constituye el primer paso hacia la creación de arte de masas desde el inicio de la civilización actual y lo señala como el inicio verdadero de la difusión democrática del arte, evolución que busca atraer mayor número de consumidores y satisfacer los costos. Abisel (1985) alude al cine como un espacio de referencia para las personas del mundo y al hablar de Hollywood, apunta que su éxito afectó a las industrias cinematográficas, las películas y las expectativas del público de otros países, de tal manera que el poder económico y político de Estados Unidos se ha transferido al ámbito de la cultura a través del cine. Apunta también que desde sus orígenes, el cine se propuso obtener ganancias y desde ese momento, se transformó en una industria grande y poderosa, que toma el principio de competitividad, respaldado por el sistema económico existente y organizada en función de las exigencias del capitalismo. Alibbi (2014) sostiene que Hollywood ha logrado “vender” Estados Unidos al mundo, apareciendo este como una sociedad utópica, sin errores. Agrega que el cine de Hollywood es el medio ideológico estadounidense de comunicación de masas, con fuerte influencia en otras industrias cinematográficas (proceso al que se denomina “hollywoodización”, en el que otras industrias cinematográficas buscan adoptar el estilo de producción, vestimenta, imitación de su nombre, etc. de Hollywood). En línea con ello Walt (2006) indica que los líderes estadounidenses han buscado lograr que el mayor número posible de países adopten su visión particular de un mundo de orden liberal-capitalista. Las películas hollywoodenses buscan construir una imagen nacional vinculada a la libertad, la igualdad, la prosperidad y otros elementos igualmente positivos, que son reforzados en las historias que se cuentan. De esa manera, las películas de Hollywood funcionan como artefactos culturales que dan ingreso a la cultura y sociedad estadounidenses. Sin embargo, en su paso al mercado global, ha debido incorporar actores de otros países, a veces en roles principales, distribuye material en diversos idiomas, etc.

Ya en el ámbito de las películas mismas y los mensajes que proyectan, Hernández Herrera (2016) da cuenta de una taxonomización de aquellas características que se consideran

parte de la construcción psicológica del héroe cinematográfico, en los 3 períodos que suele señalarse en cuanto a su desarrollo: clásico, moderno o postmoderno, atendiendo a la percepción de la psicología del espectador. Así, considera distintas cualidades, tales como: su capacidad de sacrificarse por los demás, aún cuando ello pudiera llevarlo a la muerte; su carácter altruista, la consecución de la meta que se propone, que deberá realizar en soledad; el contar con un amigo que aparece en la película hablando siempre bien del héroe y sus hazañas o por el contrario, criticándolo y cuestionándolo; la posesión de enemigos, el ser impulsivo o autodisciplinado; el ser valiente y corajudo; el destacar por su integridad, etc. lo que le convierte en un personaje confiable (aunque a veces no suceda); su liderazgo e independencia; que suele amar a una mujer; puede ser soñador; el ser honrado; su integración (o no) de los valores clásicos familiares (enamorarse, constituir una familia), etc.

Por su parte, Jiménez Gascón (2010), estudia el personaje del villano y toma inicialmente para ello la siguiente noción: “El villano es el personaje malvado que se opone al protagonista. Generalmente, los villanos son antagonistas, aunque no todos los antagonistas son villanos (...). El papel del villano siempre connota maldad” (Seger, 2000, citada en Jiménez Gascón, 2010, p. 285). Señala que este personaje es el motor de las películas en las que aparece y apunta que es un potenciador de filias y fobias, dado que sirve para unir al grupo receptor de la película y dirigir los ánimos hacia un enemigo común. Resume las funciones del mismo, señalando: a) Función destacadora o realzadora: la maldad del villano sirve para potenciar la imagen de bondad que posee el héroe, b) Función creadora o generadora de situaciones: el villano crea los momentos en los que el héroe actúa evidenciando su nobleza y capacidad tanto para hacer el bien como para combatir el mal, c) Función explicativa o justificadora: la tremenda maldad del villano justifica la muerte del héroe, cuando esto sucede, d) Función polarizadora: el villano reafirma la unión del grupo receptor de esa historia en términos de nosotros somos los buenos/ellos son los malos, e) Función animadversora: el villano focaliza el odio o la desconfianza en una dirección concreta (eso varía de acuerdo a la situación política), f) Función perpetuadora: el villano sirve para reafirmar y mantener ideales o valores colectivos (justicia, respeto a la ley, castigo para los criminales, etc.), g) Función catártica: los espectadores proyectan en el villano las fantasías amorales o ilegales que las normas y la cultura social le impiden desarrollar y h) Función tranquilizadora: el villano y la mala suerte que éste suele correr en las películas convencen al público de que el mundo es un

lugar justo y seguro y que la maldad no es algo inherente al ser humano sino cosa de unos pocos perturbados, que acaban pagando sus malas acciones.

Cap. IV Metodología

El enfoque cualitativo

Jiménez-Domínguez (2000) señala que el enfoque cualitativo parte del supuesto de que el mundo social está construido de significados y símbolos. Por ello, la intersubjetividad resulta un elemento clave del mismo, al mismo tiempo que funciona como inicio de la captación reflexiva de los significados sociales.

De tal modo, la realidad social es entendida como hecha de significados compartidos de manera intersubjetiva, por lo que el abordaje cualitativo puede considerarse como la búsqueda de un entendimiento profundo de los significados y definiciones de la situación tal como la presentan los sujetos. En tal contexto, el diseño de investigación es abierto y flexible.

Planteamiento del problema

En medio del proceso globalizador, la cultura se torna cada vez más un elemento relevante en las relaciones entre sujetos y/o grupos sociales. Por su parte, en el ámbito de las relaciones internacionales, el poder puede cobrar diversas formas en su ejercicio, la de poder duro y la de poder blando y mientras el primero conlleva dinámicas relativas a lo económico o lo militar, el poder blando aparece como la habilidad de obtener lo que se quiere por medio de la atracción. Dicho poder surge del atractivo de la cultura de un país, de sus ideales políticos y de sus políticas (Nye, 2004).

De manera general las artes y de modo particular el cine, se han establecido como elementos centrales del poder blando, a través de los cuales se transmiten perspectivas específicas sobre determinados eventos y/o personajes, contribuyendo a la formación de representaciones sociales e imaginarios concretos acerca de ellos, en algunos casos, proyectando construcciones sociales que reflejan la perspectiva de los Estados y remiten a núcleos de valores específicos. En tal sentido, se entiende que la industria de Hollywood ha sido funcional (y de manera muy exitosa) a los Estados Unidos en esa proyección, en el marco del señalado poder blando. Es por esa razón que resulta de interés

explorar más a fondo la relación entre las relaciones internacionales y las industrias culturales como el cine.

Atendiendo a lo señalado, la pregunta que orienta el trabajo es ¿cómo se ha desarrollado a lo largo del siglo XX, la imagen de la lucha independentista de la India y la de la revolución cubana, a través del cine norteamericano y de qué manera ello ha reflejado el posicionamiento de Estados Unidos frente a esos países?

Diseño de investigación

El trabajo se propone un estudio descriptivo con una perspectiva cualitativa, en tanto se interesa por cómo el mundo social es producido e interpretado por los agentes sociales (Masseroni, 2007), que se considera permitirá lograr una mayor comprensión del desarrollo a lo largo del siglo XX, de la imagen de la lucha independentista de la India y la de la revolución cubana, a través del cine norteamericano y de la manera como ello ha reflejado el posicionamiento de Estados Unidos frente a esos países.

Por ser un estudio cualitativo no se elaboró una hipótesis, contándose con ideas generadoras.

En razón de todo lo señalado, para responder las preguntas del presente estudio, se proponen los siguientes objetivos general y específicos:

Objetivos

Objetivo General

Analizar el desarrollo a lo largo del siglo XX, de la imagen de la lucha independentista de la India y la de la revolución cubana, a través del cine norteamericano y de la manera como ello ha reflejado el posicionamiento de Estados Unidos frente a esos países.

Objetivos Específicos

a) Describir el desarrollo a lo largo del siglo XX, de la imagen de la lucha independentista de la India, a través del cine norteamericano y de la manera como ello ha reflejado el posicionamiento de Estados Unidos frente a ese país.

b) Describir el desarrollo a lo largo del siglo XX, de la imagen de la revolución cubana, a través del cine norteamericano y de la manera como ello ha reflejado el posicionamiento de Estados Unidos frente a ese país.

Técnicas

La revisión bibliográfica

La revisión bibliográfica es entendida por Hart (1998) como la selección de los documentos disponibles sobre el tema, que contienen información y evidencias sobre un punto de vista en particular para cumplir ciertos objetivos o expresar determinadas opiniones sobre la naturaleza de la temática y la forma en que se va a investigar, así como la evaluación eficaz de tales documentos. Dicha revisión debe hacer posible el acceso a un conocimiento tanto profundo como preciso acerca del estado de la cuestión considerada.

Observación y Análisis de documentos

Dulzaides Iglesias y Molina Gómez (2004) señalan que el análisis documental es una forma de investigación técnica, orientada a describir y representar los documentos de forma unificada sistemática para facilitar su recuperación (Sarduy Domínguez, 2007), mientras que Piñuel Raigada (2002) sostiene que este análisis revela el sentido que emerge del texto, tomando información expresa y latente.

Se analizan documentos oficiales públicos (que den cuenta de la relación estado-industria cinematográfica), al tiempo que también se analizan películas, trabajando sobre todos ellos, con ejes de trabajo, que permitan interrogarlos, a saber:

1. Clase de documento y características (origen, organismo que lo produce, funcionarios/personajes públicos que se nombran en ellos, año de producción del documento, etc.)
2. Núcleo discursivo del texto (tema, ideas centrales)
3. Ideas complementarias/periféricas, que surgen del “texto”.
4. Lenguaje utilizado (tipo de registro, frecuencia de repetición determinados términos, etc.).

5. Representaciones sociales explícitas e implícitas, que contiene el “texto” considerado.
6. Referencias específicas al ámbito de la cultura y el cine.

Instrumentos. La entrevista semi-estructurada

Se propone el uso de la técnica de la entrevista semi-estructurada, concebida como un encuentro entre sujetos que posibilita la lectura, comprensión y análisis de sujetos, contextos y situaciones sociales (Tonon, 2009). A través de ella, se intentará acceder a la perspectiva del sujeto entrevistado, captando el valor simbólico de cada elemento o contexto cultural para el/los sujetos y no solamente su valor sustantivo o icónico desde los criterios académicos (Moreno, 1998, citado en Tonon, 2009).

Esta técnica se relaciona con un diseño flexible en el cual la persona ocupa un lugar central, permitiendo obtener informaciones de carácter pragmático sobre el modo de actuar de las personas y la manera en que reconstruyen el sistema de representaciones sociales en su accionar individual, en la búsqueda de lograr la construcción del sentido social del comportamiento individual o del grupo de pertenencia del sujeto (Alonso, 1999, citado en Tonon, 2009).

Los temas ejes de la entrevista se desprenden de los objetivos de investigación y de los antecedentes teóricos y son los siguientes:

1. Representación de Gandhi en/desde Hollywood
2. Representación del Che en/desde Hollywood
3. Diferencias en el tratamiento de ambas figuras
4. Uso de la cultura como instrumento de proyección estatal

Se Contó con los siguientes informantes clave, que pudieron agregar información pertinente y relevante a la temática considerada:

ENTREVISTADO/A	SEXO	EDAD	LUGAR DE NACIMIENTO	PROFESIÓN	FECHA DE ENTREVISTA
Trisha Ziff	Femenino	68 años	Inglaterra	Realizadora de cine y comisaria artística de fotografía contemporánea. Dirigió una película acerca del fenómeno del “Che”.	10/06/2023
Rajat Kapoor	Masculino	62 años	India	Actor, cineasta y dramaturgo indio.	25/04/2023
Lil Romero	Femenino		Cuba	Guionista (Instituto Cubano de Radio y Televisión; RTV Comercial y 4 Caminos Producciones.	18/05/2023
Fernando Luis Rojas López	Masculino	42 años	Cuba	ExViceministro de Cultura, de Cuba y actual Director Editorial de Casa de las Américas.	27/05/2023

Cada entrevista se llevó a cabo siguiendo los lineamientos de Tonon (2009) para el desarrollo de entrevistas semi-estructuradas, registrándose cada entrevista y transcribiéndose, posteriormente, cada una de ellas, para proceder a su codificación y análisis.

Finalizada las transcripciones de las entrevistas, se procedió al análisis temático que se describe más Adelante (Boyatzis,1998; Braun y Clarke, 2006).

Estrategias de construcción y análisis de los datos

Para el análisis de los datos producidos se utilizó la estrategia de Análisis Temático, método de análisis cualitativo que hace posible identificar, analizar y codificar temas dentro de los testimonios obtenidos.

Braun y Clarke (2006) señalan las etapas del análisis temático propuesto:

Familiarización

Tras la lectura detenida de las entrevistas y las notas tomadas durante las mismas, se derivó en la elaboración de una primera lista de ideas sobre distintos aspectos que parecieron de interés para el estudio (Braun y Clarke, 2006).

Generación de códigos iniciales

Se estableció un primer listado de códigos iniciales que identifican características de los datos que parecieron de relevancia.

Búsqueda de temas potenciales

Ya con una lista de distintos códigos, se re-focalizó el análisis para identificar potenciales temas y se recogieron los extractos de datos incluidos dentro de los temas identificados.

Revisión o refinamiento de temas

En este momento se dio comienzo al refinamiento de temas mediante dos niveles de revisión: la de los extractos de los datos codificados, para ver si aparecían formando un patrón coherente y otro nivel de revisión similar con relación al conjunto de los datos. Esta tarea derivó en que algunos temas potenciales dejaran de serlo y otros fueran incluidos.

Definición y denominación de temas

En este momento se refinó lo específico de cada tema, generando definiciones y nombre para cada tema.

Redacción del informe

En esta última etapa se redactó el informe final, una vez avanzado el análisis total de los temas (Braun y Clarke, 2006).

El marco teórico presentado constituye el marco subyacente que contribuyó en la identificación de temas, selección de datos, etc.

Consideraciones éticas

Se explicó con claridad los objetivos y distintas etapas del proceso de estudio a lo/as entrevistado/as. Se les proveyó de un ambiente amable y acogedor en las entrevistas, de manera que se sintiesen cómodo/as para expresar lo que quisieran y abordar los temas propuestos de la manera en que les resultara más adecuado.

Se hizo un registro de notas durante las entrevistas, buscando agregar elementos al momento de interpretar el sentido dado a lo que manifestaban.

Condiciones de la realización de las entrevistas

Las entrevistas se desarrollaron a través de la plataforma Zoom, sin inconvenientes, con interés por parte de las participantes, en un tiempo promedio de entre 30 y más de 60 minutos.

Tratamiento de los datos

Los datos presentados, no han sido adaptados ni adulterados y la información resultante no se ha manipulado, ni utilizado para otros fines que los de la investigación.

Cap. V. Análisis

Se analiza en primera instancia los documentos abordados en el trabajo:

- **“Mutual Film Corporation vs. Industrial Comission of Ohio” [Fallo de la Corte Suprema de Estados Unidos] (1915)**

1. Clase de documento y características

Clase de documento: Fallo judicial; Extensión: 18 páginas; Productor: Corte de distrito de los Estados Unidos, Corte del distrito Norte de Ohio; País: Estados Unidos; Año: 1915.

2. Núcleo discursivo del texto: Libertad de expresión. Propiedad privada.

3. Ideas complementarias/periféricas: Negocios. Comercio exterior. Moral.

4. Lenguaje utilizado: Registro: formal. Tipo: Jurídico.

Frecuencia de repetición de términos: “Censor/es, censura” (29), “negocio” (14), “película/s/filme/s” (130), “exhibición” (29), “libre/libertad” (16).

5. Representaciones sociales explícitas e implícitas

El núcleo de la representación social se refiere a la libertad de expresión; se infiere que la naturaleza del objeto está expresada por las palabra “negocio”, mientras que la palabra “censura” constituye la relación que el sujeto y/o el grupo mantienen con ese objeto, o sea los sistemas de valores, normas e ideologías existentes.

6. Referencias específicas al ámbito de la cultura y el cine

A la Corporación mutual de Cine. A la producción extranjera de cine.

La relevancia de esta decisión histórica de la Corte Suprema de los Estados Unidos fue que falló que la protección de la libertad de expresión de la Constitución de Ohio, que era similar a la Primera Enmienda de la Constitución de los Estados Unidos, no se extendía a las películas, lo cual impulsó un aumento en la regulación del contenido cinematográfico, que culminó con la aplicación del Código Hays.

- **The Motion Picture Production Code (Código Hays) [Conjunto de directrices de la Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA) para la autocensura de contenidos] (1930).**

1. Clase de documento y características

Clase de documento: Código (conjunto de normas, directrices, que conformaban un acuerdo entre estudios y teatros para autocensurarse, en parte para evitar las leyes de censura locales que existían en el país. Este Código de Producción se flexibilizó en las

décadas de 1950 y 1960 y se abandonó en favor del sistema de clasificación de películas de la Asociación Cinematográfica de América, en 1968. Su Extensión: 8 páginas; Productor: Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA); País: Estados Unidos; Año: 1930.

2. Núcleo discursivo del texto

El texto se propone ligar factores estéticos, sobre todo en lo referido a los desnudos y la sexualidad humana o la representación gráfica de la violencia, la muerte o incluso la danza, el vestuario y los decorados con factores “éticos”, entendidos estos como los valores morales puritanos que se imponen aquí, reflejados en las nociones de decoro, buen gusto y decencia. También pretende ligar el contenido narrativo de las películas a estos mismos valores que asocia con “lo correcto” y la “ley natural”, tal como establecen sus tres principios generales:

No se autorizará ningún film que pueda rebajar el nivel moral de los espectadores. Nunca se conducirá al espectador a tomar partido por el crimen, el mal, el pecado.

Los géneros de vida descritos en la película serán correctos, teniendo en cuenta las exigencias particulares del drama y del espectáculo.

La ley, natural o humana, no será ridiculizada y la simpatía del auditorio no irá hacia aquellos que la violentan (The Motion Picture Production Code, MPPDA, 1930, Principios generales párr. 1-3).

A medida que el texto avanza se especifica a qué se refiere con “rebajar el nivel moral de los espectadores” o “el crimen, el mal y el pecado”, cuando da una detallada descripción de qué es lo que se puede o no mostrar en una película. Por ejemplo, en el título referido a “Sexualidad”, en los párrafos 2 y 3, se alude a “escenas de pasión”, estableciéndose establece que no deben ser introducidas en la trama, salvo que resulten indispensables en ella, no se mostrarán besos ni abrazos de una lascivia excesiva y se sugiere que al abordar la seducción y violación, no se vaya más lejos de la alusión a los temas y sólo cuando no pueda evitarse, etc. (The Motion Picture Production Code, MPPDA, 1930, La Sexualidad, párr.2-a y b -3). Algo similar ocurre con el título dedicado a “El Vestuario”, en cuyos párrafos 1 y 2, se indica que no se admite en ningún caso el desnudo completo y que las escenas de quitarse las ropas deben evitarse si no son indispensables para la trama. De igual manera, en el párrafo 4, del título “Crímenes”, se indica que no se dará lugar al alcohol en la vida estadounidense, fuera de las exigencias de la trama y los personajes.

3. Ideas complementarias/periféricas.

El texto, más allá de ser un código acerca de qué es lo que se puede mostrar y qué no, en pantalla, es un manual de que es deseable en las vidas privadas de los estadounidenses de principios del siglo XX en cuanto a sexualidad, religión, relaciones humanas, qué es lo lícito y qué se considera un crimen, vicios, adicciones y los usos y costumbres, en general. Se trata de un código de buenas costumbres para un buen ciudadano que no debe ser ‘contagiado de malas ideas’. Ya no se trata sólo una cuestión estética sino, por ejemplo, de que la propia idea del adulterio debe ser amonestada o directamente ignorada para no incitar a las audiencias a cometerlo. Las cuestiones atinentes a la “Religión” y “Decorados” van en igual dirección, al igual que lo relativo a la naturaleza del amor “impuro” (un amor que la sociedad siempre ha tenido por malo o que la ley divina condena) (The Motion Picture Production Code, MPPDA, 1930, Decisiones Particulares Sobre la a, párr. 1 -5).

4. Lenguaje utilizado: Registro: formal/estándar. Tipo: jurídico/administrativo.

Frecuencia de repetición de términos: “Film” (11) “Sexo” (7) “desnudo” (18) Mujer (7) “moral/inmoral” (5), “mal/malo” (5)

5. Representaciones sociales explícitas e implícitas

El objeto de este texto es la “moral”, lo “normal” y lo “natural”, en definitiva, lo que es socialmente aceptable en aquella sociedad estadounidense de principios de la primera mitad del siglo XX. La representación social más explícita de la naturaleza del objeto del texto se expresa por contraste de lo que no es “moral” es decir con los términos más usados en el texto: “sexo”, “desnudez”, “mujer”, “blasfemia”, “grosería”. Asimismo, como el alejamiento de ese sistema de valores ponía en riesgo a la comunidad organizada que constituía ese Estados Unidos, resulta la representación implícita. Por su parte, la representación gráfica en las pantallas de cine, de los temas que atentan contra el orden natural -la cohesión social-, constituyen la relación que el sujeto y/o el grupo mantienen con ese objeto, o sea los sistemas de valores, normas e ideologías existentes.

6. Referencias específicas al ámbito de la cultura y el cine

El Código *Hays* es un código para la producción de películas, acerca de lo que se debe mostrar y lo que no. Por ello, en casi la totalidad de sus artículos, se hace referencia al cine y a la cultura, dando cuenta además de cómo el cuerpo metaforiza lo social y cómo lo social lo metaforiza a él.

- **Departamento de Defensa de los Estados Unidos. Instrucción Número 5410.16, Enero 26, 1988.**

1. Clase de documento y características

Clase de documento: Reglamento interno; Extensión: 13 páginas; Productor: Departamento de Defensa (DoD); País: Estados Unidos; Año: 1989 (que posee una nueva versión, de 2015).

2. Núcleo discursivo del texto: Interés nacional. Defensa. Fuerzas armadas,

3. Ideas complementarias/periféricas: Relaciones Estado-sociedad civil. Relaciones sector público-privado. Fuerzas armadas en el cine.

4. Lenguaje utilizado: Registro: formal/estándar. Tipo: administrativo/militar.

Frecuencia de repetición de términos: “Militar” (16), “gobierno” (27), “producción” (71), “asistencia” (33) “equipo” (11) y “defensa (18).

5. Representaciones sociales explícitas e implícitas

El núcleo de la representación social da cuenta del “interés nacional” y por lo tanto la “defensa del país”, se infiere que la naturaleza del objeto está expresada por la palabra “militar” (16) y “gobierno” (27), mientras que la relación que el sujeto y/o el grupo mantienen con ese objeto, está representada por “producción” (71), “asistencia” (33) y “equipo” (11).

6. Referencias específicas al ámbito de la cultura y el cine

Es un código para la producción de películas con ayuda del ejército. Un buen ejemplo es el del título “Política” en donde se señala que:

Se podrá proporcionar asistencia gubernamental a un establecimiento orientado al entretenimiento, producción cinematográfica, televisiva o de vídeo cuando la cooperación de productores con el Gobierno resulta en beneficio del Departamento de Defensa o cuando esto sería en el mejor interés nacional, basándose en la consideración de los siguientes factores: a) La producción debe ser auténtica en su representación de personas, lugares, operaciones militares y acontecimientos históricos reales. Las ficciones deben representar una interpretación factible de la vida, las operaciones y políticas militares, b) La producción tiene valor informativo y se considera para el mejor interés de la comprensión pública de las Fuerzas Armadas de los Estados Unidos y el Departamento de Defensa, c) La producción podrá prestar servicios al público en general o mejorar los programas de reclutamiento y retención de las Fuerzas Armadas de los Estados Unidos, d) La producción no debe parecer que aprueba o respalda actividades de ciudadanos u organizaciones privadas cuando dichas actividades sean contrarias a las leyes de los Estados Unidos (DoDI 5410.16, 1988, Política, párr. a. – d.).

Existe además, la **Ley de Autorización de Defensa Nacional para el Ejercicio Fiscal**, que es el documento normativo que atribuye el presupuesto anual de defensa nacional del país que, en su versión de 2023, por ejemplo, en el Capítulo A, Título XII, Subtítulo E, Sección 1257, certifica la *“prohibición del uso de fondos para apoyar proyectos de entretenimiento que tengan vínculos con el Gobierno de la República Popular de China”* (Ley Pública, Sección 1257, 117-263 -Reference c-), lo cual evidencia la perspectiva estratégica asociada a la temática abordada y su proyección a la actualidad.

- **Studio A: Philip Strub.**

1. Clase de documento y características

Entrevista en video; Duración: 29 minutos; Productor: George Mason University; País: Estados Unidos; Año: 2015; Funcionarios que aparecen o son nombrados en el texto: Phil Strubb, Jefe de la Oficina de Enlace del Pentágono en Hollywood, que es quien concede la entrevista; Don Baruch (antecesor de Strubb en la misma posición); (sin nombrarlo con nombre propio) Mohammed VI de Marruecos; (sin nombrarlo con nombre propio) Donald Rumsfeld y (haciendo alusiones vagas) distintos miembros de las Fuerzas Armadas y el gobierno.

2. Núcleo discursivo del texto

El entrevistado desarrolla anécdotas y experiencias propias, con las que se propone describir las funciones y los objetivos de la Oficina de Enlace del Pentágono en Hollywood, dando cuenta así de la lógica de las relaciones entre civiles y militares, y más

particularmente, entre la industria del entretenimiento y las Fuerzas Armadas en los Estados Unidos. Strub explica el *modus operandi* de esta relación cuando el entrevistador le pregunta qué es lo que ocurre cuando un cineasta acude a él con un guión:

Si nunca trabajaron con nosotros, que tal vez sólo nos quieren mandar las páginas en las que se retrata el ejército, pero nosotros insistimos en que nos muestren el guion entero así podemos ver el contexto, y le pedimos también que nos digan qué es lo que quieren de nosotros y cuándo. Porque ellos no vienen a nosotros buscando verdad o belleza. Quieren echar mano a nuestros activos: barcos, equipo instalaciones e incluso consejo técnico -una especie de derivado esperable de las otras cosas- y no tiene sentido gastar semanas en negociaciones sobre el guión para decirle “ok, no les podemos prestar el equipo que quieren porque no son válidos, no pueden pagarlo, están ocupados a causa de nuestra agenda”, etc. Así como podemos ir con los operadores y decirles que empiecen a considerar a darles el apoyo y estos lean el guión y nos digan “este guión está envenenado, nunca vamos a trabajar con él”. Entonces nosotros -y digo “nosotros” porque cada fuerza militar también tiene una pequeña oficina en Los Angeles, más allá de que no sean parte del DoD, sólo estamos en el mismo piso- y trabajamos estas cosas como un equipo. Los servicios no tienen la autoridad de aprobar o no el apoyo a un film, así como el DoD no tiene autoridad de operar, por eso tenemos que hacerlo como un equipo. Las cosas funcionan bien si los cineastas están dispuestos a hacer cambios, o al menos escuchar nuestros planteos, y las piezas logísticas empiezan a encajar. Es en ese momento que uno de nuestros oficiales en Los Angeles se convierte en oficial de proyecto y va a estar implicado en la producción del film (George Mason University Television, 2015).

Más adelante, el entrevistador pregunta acerca de la ganancia del Departamento de Defensa y las fuerzas armadas al prestar todo ese equipo:

Bueno, esa es una muy buena pregunta porque la verdad, no tenemos métricas en este punto, probablemente porque no gastamos dinero. Cuando la gente, o incluso los cineastas (creo que fue Jerry Bruckheimer) dicen “gracias a películas como Top Gun (1986) hubo un increíble beneficio para la marina por la cantidad de conscriptos que hubo después de la película” respondo que no hay evidencia que apoye eso. Los tipos (sic) que se encargaban de reclutar en la marina hicieron una encuesta y descubrieron que no se podía establecer esa relación mediante porque los encuestados no respondían las preguntas. Nuestro criterio es muy amplio. Tenemos una instrucción de política y ahí dice que nuestro criterio es que si tal o cual producción puede aumentar la seriedad del conocimiento público acerca de las fuerzas armadas y/o ayudar a los programas de reclutamiento o retención de las fuerzas es deliberadamente amplio, y es así porque es muy subjetivo tratar de decidir qué películas apoyar para lograr esos objetivos (George Mason University Television, 2015).

3. Ideas complementarias/periféricas

En la entrevista se tocan muchos temas, pero los más notorios son las diferencias entre el *ethos* militar y el civil, los cambios tecnológicos, la guerra, la burocracia y la propia lógica

del mundo del cine. Así, el entrevistado alude a diferencias culturales del mundo castrense y del cine:

Hay algo cultural que se les escapa a la mayoría de los cineastas: yo estuve en la marina y mi padre fue cirujano general en el ejército durante la Segunda Guerra Mundial, entonces yo crecí en un ambiente militar, y quienes crecieron en un ambiente así saben muy bien que hay cierta camaradería en el ethos del medio ambiente militar. No quiero decir que Hollywood no tenga un ethos, lo tiene, pero lo dejaron de lado hace mucho. Por otro lado, es interesante ver cómo interactúan ambos grupos en el set. Si una compañía nunca estuvo en una instalación militar o nunca trabajó con militares, y los militares no trabajaron con nadie en Hollywood, ambos desarrollan rápido un aprecio mutuo. Los militares piensan “esta gente trabaja muy duro, no se toman descansos todo el tiempo, conocen bien su trabajo y hay una cadena de mando jerárquica, es impresionante”. Por el lado de la gente de Hollywood dicen “estos gigantes hombres y mujeres, tienen tanta responsabilidad”. Es inimaginable para ellos, y por la jerarquía y esas cosas se respetan mutuamente por un período de tiempo (George Mason University Television, 2015).

En cuanto a la burocracia y la logística, y la lógica del mundo del cine, el entrevistado contó una anécdota de cuando trabajó en la producción de la película *Black Hawk Down* (2001), de Ridley Scott:

*Black Hawk Down fue la película más difícil en la que trabajé. En ese caso las fuerzas armadas no estaban preocupadas por los activos en sí. La primera película en la que trabajé fue *La caza del Octubre Rojo* (1992) en la que también estaba un capitán de la marina que era el jefe de la oficina de esa fuerza. Un día recibí una llamada de él desde Seattle, en la que me decía que el submarino no había aparecido y todo que pude decir fue “vaya, lo siento”. Ahora, cuando nos llegó *Black Hawk Down*, los productores estaban determinados a filmar en Marruecos porque la experiencia de Ridley Scott filmando *Gladiator* (2000) allí había sido muy buena dado que el rey había sido muy hospitalario y servicial. El problema es que nosotros no teníamos una base de helicópteros en Marruecos. Entonces, increíblemente, se requería que consiguiéramos un permiso del Secretario de Defensa, de cada persona de alto rango de la secretaría y del abogado en jefe, para hacer llegar cuatro *Black Hawks* y cuatro helicópteros pequeños a Marruecos, más 40 rangers para 6 semanas de rodaje. Yo había conocido a Branko Lustig, el productor de la película, antes de que todo esto pase y me había dicho “Phillip, esto es la caída del *Black Hawk*, no de otra cosa” así que necesitábamos sí o sí los helicópteros. No podíamos recurrir al sector privado porque allí no había ninguno de estos modelos. El rey de Marruecos tenía dos, pero nada más. Y no tenía a quién recurrir. Tampoco podía llamar al oficial en Los Angeles y decirle que haga el papeleo porque era navidad. Estaba atascado. Al final la decisión fue darle a los productores lo que pedían pero a último momento el Departamento de Estado nos dice que no podíamos hacerlo porque no teníamos un *Standard of Forcement agreement* (SOFA) que es un documento legal que establece las reglas entre las leyes internas de un país y las fuerzas estadounidenses estacionadas allí. Yo les dije “¿Hicimos ejercicios conjuntos con las fuerzas armadas de marruecos por 11 años y ahora Uds me piden esto? Pero no pude hacer nada más.*

Entonces lo que pasó fue que la propia productora movió algunas fichas, habló con miembros muy reputados del Congreso y el Departamento de Defensa cedió.

4. Lenguaje utilizado: Registro: coloquial. Tipo: periodístico (reportaje, opinión).

Frecuencia de repetición de términos: “película”, “Fuerzas Armadas”, “militar”, “defensa”, “guión”.

5. Representaciones sociales explícitas e implícitas

El núcleo de la representación social está dado por la “transparencia” y “responsabilidad”; se infiere que la naturaleza del objeto está expresada por las palabras “fuerzas armadas”, mientras que la palabra “cooperación” alude a la relación que el sujeto y/o el grupo mantienen con esos objetos, o sea los sistemas de valores, normas e ideologías existentes. El objeto de este texto son las Fuerzas Armadas. La representación social más explícita de la naturaleza del objeto del texto se expresa por la idea de profesionalismo y ética laboral, de ajustarse a las normas y a la línea de mando que emanan de este cuerpo. Por su parte, la representación gráfica que se hace en las pantallas de cine acerca de las fuerzas armadas, y el modo como se cuenta la historia, constituye la relación que el sujeto y/o el grupo mantienen con ese objeto.

6. Referencias específicas al ámbito de la cultura y el cine

Se alude a diversas películas, tales como: *Wings* (1927), de William Wellman; *Top Gun* (1986), de Anthony Scott; la serie de películas *Transformers* (2007, 2009, 2011 y 2014), saga que retoma la conocida serie de animación del mismo nombre de los 80's; *Lone Survivor* (2013), de Peter Berg; *Pinkville* (inédita), iba a ser la cuarta película de Oliver Stone, acerca de la guerra de Vietnam, que no se realizó; *Godzilla* (2014) de Gareth Edwards; *Man of Steel* (2013), de Zack Snyder; *Black Hawk Down Dawn* (2001) de Ridley Scott; *The hunt for Red October* (1990), de John Mc Tiernan y *Schindler list* (1993) de Steven Spielberg. Por lo demás, se menciona directamente a figuras como Jerry Bruckheimer (productor estadounidense), Oliver Stone (director estadounidense), Ridley Scott (director inglés) y Branko Lustig (productor croata-estadounidense).

Películas

- **Che!**

1. Clase de documento y características

Clase de documento: Largometraje; Duración: 96 minutos; Director: Richard Fleischer; Guión: Sy Barlett, Michael Wilson. Basado en una historia de Sy Barlett y David Karp; Elenco principal: Omar Sharif, Jack Palance, Cesare Danova; Música: Lalo Schifrin; Fotografía: Charles F. Wheeler; Productora(s): Twentieth Century Fox; Distribuidora: Twentieth Century Fox; País: Estados Unidos; Año: 1969; Presupuesto: US\$2.800.000; Recaudación mundial: US\$ 2.500.000; Funcionarios que aparecen o son nombrados en el texto: Ernesto “Che” Guevara (líder revolucionario, Ministro de Industria de Cuba), Fidel Castro (líder del Movimiento 26 de Junio, Presidente del Consejo de Estado de Cuba), Faustino Morales (revolucionario cubano) Tamara “Tania” Bunke (espía argentino-alemana-cubana). En material de archivo, Adlai Stevenson y Valerian Zorin (representantes de Estados Unidos y la Unión Soviética ante las Naciones Unidas, respectivamente). En material de archivo, John F. Kennedy, ex presidente de los Estados Unidos.

2. Núcleo discursivo del texto

Che! (1969) no resulta una excepción frente a la idea de que en una película nada es casual o “inocente”. Desde la secuencia de títulos se muestran imágenes de revueltas y disturbios del hervidero de protesta social que era en ese entonces el mundo: las marchas por los derechos civiles en Estados Unidos, el Mayo Francés, la Primavera de Praga, la Masacre de Tlatelolco, etc. Es desde ese mismo momento que resulta evidente que la película va a abordar la cuestión de la rebeldía y la disconformidad -uno de los grandes motores de progreso a través de todas las épocas y en todas las culturas-, al igual que puede decirse de la insistencia de la misma sobre los límites de las revoluciones.

Considerando que la imagen del Che Guevara como fenómeno mundial, remite a rebeldía, contracultura, el hacer una película sobre su vida, como síntesis del espíritu de época, a priori, parecía acertado. El Che y la Revolución Cubana eran temas muy caros para una importante porción, en general conservadora, de la sociedad estadounidense y eso es lo que seguramente hizo que desde el inicio, el destino de la película estuviera sellado. Desde la paleta de colores usada, el vestuario, el maquillaje, el diseño de producción y sobre todo, su dirección actuarial, se produce un clima de “no seriedad”; más allá de la pátina de objetividad con que se intenta barnizar a la película, se accede a una gran

caricaturización, en la que pareciera ni siquiera ser posible hablar de propaganda anticomunista sino de una película indiferente al hombre y su contexto. El Che Guevara parece solamente utilizado como un nombre vendible para la película, un personaje de una película de acción, sólo que aquí “del lado equivocado”, que termina en tragedia. En otra perspectiva posible sobre la película, cabe considerar a Hollywood como una herramienta de las élites y el Estado en Estados Unidos, en clara acción a través de esta industria cultural (el cine). Lo cierto, sin embargo, es que ambas posturas llevan algo de razón. El filme no ahonda demasiado en la figura del Che, negándose el más mínimo trasfondo de ese personaje tan complejo, lo que la vacía de sustancia la película, aunque sería descuidado pensar que la película es indiferente. Por el contrario, daría la sensación de que *Che!* buscó ser una película que no logró ese objetivo. *Che!* está dirigida por Richard Fleischer, un director de *blockbusters*, de películas de alto presupuesto y que estaba en la cúspide de su carrera, considerado como una “garantía de éxito”.

En cuanto a los intérpretes, hacia esa misma época, Omar Sharif estaba en el pináculo de su carrera, que en los años previos había filmado clásicos como *Lawrence of Arabia* (1962), *Doctor Zhivago* (1965) y *Funny Girl* (1968). A menudo se critica su elección para el rol protagónico por no ser latino (de hecho, la película no cuenta con ningún actor latinoamericano de relevancia), pero Sharif era precisamente taquillero por sus rasgos ‘étnicos’, que lo habían llevado a interpretar diversos roles de ese tenor. Su elección para el rol del Che se debió a que se quiso al actor más popular del momento, de fuerte carácter y especialista en papeles ‘étnicos’ para personificarlo. Es el mismo caso de Jack Palance, actor secundario, que además, hablaba fluidamente el español.

Diseñada para constituirse en un éxito de recaudación y ganar premios, se convirtió en una película denostada por la inmensa carga simbólica-política que tenía el personaje. Aparentemente se quiso dar una descripción oscura -pero más profunda y compleja- de Ernesto Guevara y no se pudo concretar por las presumibles presiones a las que habrían estado sometidos los productores del film. Por ejemplo, aún mostrando la reprobable actuación del Che en la prisión de La Cabaña, se podría haber ahondado en las contradicciones que atraviesa un líder en un proceso político complejo, tales como una revolución o una guerra, que puede llevar a decisiones extremas (como se ha reflejado en películas que abordan a otras figuras, como Lincoln o Churchill). En cambio, con una dirección de actores, que enfatiza en las miradas taciturnas del Che, con una iluminación

que destaca sus facciones ensombrecidas y el oscuro brillo de su mirada fanática, su gesto siempre resulta intrigante y suspicaz; en ninguna escena se ve a un hombre feliz, capaz de amar. De hecho, en la película se obvia cualquier referencia a su relación con Aleida March y es mostrado como un personaje que rechaza la algarabía y el goce, por estar obsesionado precisamente con la revolución, como cuando se niega a ir a la plaza a festejar la victoria: *“nos llevó dos años llegar a La Habana, tras dos días estoy hartos”* (Fleischer, 1969). En cambio, se retrata a una persona que siente cierto gozo al ejecutar a quienes considera traidores a la revolución. Al respecto, destaca uno de los personajes: *“En ese momento todos sabíamos quién iba a imponer férrea disciplina. El Che declaró que una vida, miles de vidas, incluso la suya, no valían nada sino se llevaba a cabo la revolución mundial”* (Fleischer, 1969).

Además, se recurre a una narración caricaturesca que atraviesa a velocidad temáticas muy ricas tales como la crisis de los misiles, la guerrilla en Bolivia y la relación entre el Che y Fidel, y que la corta duración de la película tampoco ayuda a suavizar. El personaje se simplifica como la mente maestra detrás de cada decisión política mayor, que toma el gobierno cubano, muy por encima de Castro: *“Fidel dependía cada vez más del Che. En lo que a mí respecta fue el quien nos lideró en la larga lucha hacia la victoria”* (Fleischer, 1969), dice uno de los falsos entrevistados del *mockumentary* que se recrea en la película. De hecho, Fidel Castro es presentado como un hombre casi débil, extremadamente dependiente del consejo de Guevara. Esto resulta notorio en la escena donde Fidel Castro acude al Che para consultarle por el nuevo gabinete: El Che es el jefe, y le dice a Fidel que el gabinete está repleto de eventuales traidores, que se levantarán contra él y que su única protección es una milicia popular bien armada.

-Por el jefe de la milicia popular- dice Castro levantando una copa de ron.

El Che se niega.

-¿Qué es lo que quieres? ¿Explotar un montón de revoluciones en la cara de los yanquis?-, pregunta Fidel en tono casi suplicante.

El Che se yergue como asintiendo. La cámara realiza un zoom a su rostro casi desquiciado, mientras Fidel aparece mirándolo con temor.

-Yo te necesito-, dice tímidamente Fidel (Fleischer, 1969).

El Che es mostrado como un fanático que pone incluso en riesgo al mundo sino fuera por el buen tino de los soviéticos. En otra de las tantas escenas de diálogo entre Guevara y Castro, el segundo dice *“me culpan de todo lo que has hecho tú”* (Fleischer, 1969). Es aquí, por idea de Guevara, que surge la idea de declarar el carácter comunista de la revolución cubana. El personaje de Omar Sharif responde que para “sacarse a los imperialistas de encima” se necesita “paridad militar” y para ello propone una alianza con los rusos, con la promesa de dejar instalar misiles nucleares en la isla. Luego, cuando soviéticos y estadounidenses ya habían llegado al acuerdo de retirar los misiles, el embajador de la Unión Soviética en Cuba brinda con Castro por *“la paz que conquista la guerra”* (Fleischer, 1969), en una reunión a la que Guevara no fue invitado. El Che entra y pregunta, furioso *“por qué no están los rusos reconociendo su error”*. *“Si en verdad le tememos a alguien es al negligente comandante Guevara que no teme desencadenar un holocausto que no buscan ni mi gobierno ni el de Estados Unidos”* (Fleischer, 1969), responde el embajador ruso. Más allá de la inexactitud histórica, y del consabido malestar que causó sobretodo en Castro la falta de consulta sobre cosas que pasaban en su propio territorio en aquella ocasión, es interesante ver cómo, mediante el registro actoral y el guión, el personaje del Che queda asociado a otros personajes de película que inician sus acciones en un lugar determinado, esperando ampliarlas al mundo (una suerte de villano en las películas de James Bond).

Finalmente, la prueba más evidente de que la película es todo menos indiferente ocurre en la escena final, cuando el capitán del ejército boliviano, que arresta (y luego fusila) al Che, le presenta al campesino boliviano que lo denunció y éste le dice:

Nadie me preguntó qué quería yo. Desde que vino con sus armas y batallas, mis cabras ya no dan leche. Tienen miedo. Los buitres los siguen a todos lados. Apestan a muerte.

Quiero ser libre...

Ser libre de Usted (por Guevara)

Y de Usted (por el capitán)

¿Por qué no se van y dejan que vivamos en paz? (Fleischer, 1969).

Atención aparte merece la representación del lugar donde plantea su lucha el Che, que se inscribe en el largo y problemático análisis de las representaciones de América Latina y su gente por parte de Hollywood: tanto Cuba como Bolivia son bosquejadas bajo ese filtro

de sol, pobreza y baja calidad institucional, impuesto desde los 30's en diversas películas. Sus habitantes aparecen como pobres, sufridos, explotados, pero sobretudo poco urbanos y por lo tanto desconocedores de las complicaciones de la política moderna, lo que los hace especialmente susceptibles a 'caer en las garras' de cualquier dictador. En efecto, las élites, como el presidente de facto de Bolivia en la película y por supuesto como el mismo Che, aparecen con un aspecto de líderes paródicos y en tal sentido, tal vez, el único líder latino honesto y sensato sea el militar boliviano encargado de atrapar y ejecutar al Che. Cabe entonces preguntarse por su fenotipo, dado que es el actor más anglosajón de todo el elenco de la película.

Al repasar la representación de los Estados Unidos en la película, se aprecia que se menciona al país y sus instituciones en varios pasajes, por ejemplo: cuando Fidel le pregunta a Guevara si quiere "*explotar un montón de revoluciones en la cara de los yanquis*" (Fleischer, 1969) o cuando el militar boliviano aclara oportunamente que no tuvieron apoyo de la CIA. Sin embargo es muy notorio cómo en la película no aparece ni un personaje estadounidense (a excepción de, como se mencionó, Kennedy y Stevenson en material de archivo cuando se habla de la crisis de los misiles). Los Estados Unidos constituyen un sujeto pasivo en la película, un actor al que le tocó soportar obligatoriamente, por una cuestión de vecindad, los embates de una revolución violenta en la que no tenía nada que ver. Lo que se narra, aparece como una cuestión cubana, que el Che se encargó de regionalizar y luego la resolvieron los propios países de la región, ante la mirada atenta de la potencia hemisférica.

En definitiva, la película pareciera buscar acentuar más el 'lado oscuro' de las revoluciones que dar cuenta de los múltiples factores, que llevan a una sociedad a romper el *status quo*. Se presenta como una especie de fábula moral para el buen ciudadano acerca de los peligros de romper el orden establecido; una película profundamente conservadora, y aún más, con una mirada conformista acerca del conflicto social y la protesta.

3. Ideas complementarias/periféricas

Si bien *Che!* es una película demasiado enfocada en la cuestión de la revolución y sus peligros, deja un resquicio para el tratamiento de algunas ideas complementarias como la cuestión del liderazgo, la amistad, el orgullo, la identidad nacional y las relaciones internacionales.

Los dos primeros puntos están muy mezclados en la película, con la actividad revolucionaria de Guevara, dada su relación con Fidel Castro, aunque la película guarda un lugar para la descripción de la relación de dos hombres que encararon juntos una lucha armada. La discusión entre Fidel y el Che el día de su partida de Cuba (más allá de las exactitudes e inexactitudes históricas) muestra el lazo que los une; discuten como lo harían dos amigos:

FIDEL: *Ahora veo todo claro, no querés mi consejo porque no soportas ser el segundo de nadie.*

Fidel va en busca de una botella de ron para ahogar sus penas.

CHE: *Y a ti camarada, te deseo buena fe y buena salud* (Fleischer, 1969).

Por último, en torno a la cuestión del orgullo y la identidad nacional, cabe señalar que aparece el tema de la identidad argentina del Che, cuando se lo ve tomar mate en varias escenas. Sin embargo, resulta mucho más precisa la descripción en una de las escenas finales, cuando la guerrilla de Ñancahuazu ya estaba por caer. El Che escribe a Fidel una carta donde no reconoce que está en aprietos y Fidel no entiende por qué no le pide ayuda hasta que su esposa Celia le dice: “*No olvides que es argentino; es su orgullo*” (Fleischer, 1969).

4. Lenguaje utilizado: Registro: Normal. Tipo: literario (guion cinematográfico).

Frecuencia de repetición de términos: “yanquis”, “líder”, “revolución”.

5. Representaciones sociales explícitas e implícitas

La representación social más obvia de la película es la del cambio social (y todo lo que va en contra del orden establecido) como algo extremo, cercano a la locura. La idea de la revolución de esta manera, es lo contrario a una utopía y aparece relacionada con el fanatismo. La representación implícita en cambio, es más geográfica y es un clásico del Hollywood de todas las épocas hasta los años recientes: la idea de América Latina como un continente pobre y subdesarrollado, tendiente por lo tanto a la inestabilidad política.

6. Referencias específicas al ámbito de la cultura y el cine: No posee de manera explícita, aunque aquellos elementos relacionados, han sido ya mencionados.

Gandhi

1. Clase de documento y características

Clase de documento: Largometraje; Duración: 191 minutos; Director: Richard Attenborough; Guión: John Briley; Elenco principal: Ben Kingsley, John Gielgud, Rohini Hattangadi; Música: Ravi Shankar; Fotografía: Ronnie Taylor, Billy Williams; Productora(s): International Film Investors, Golcrest Film International, National Film Development Corporation of India, Indo-British Films; Distribuidora: Columbia Pictures: Reino Unido, Estados Unidos, India; Año: 1982; Presupuesto: US\$ 22.000.000; Recaudación mundial: US\$ 52.767.889

2. Núcleo discursivo del texto

En el caso de Gandhi, las primeras imágenes de la película son imágenes de botes meciéndose tranquilamente sobre el río Ganges. Esta imagen bucólica brinda una sensación de paz y sosiego y es por esa dirección por donde se plantea lo central de la trama.

La película cuenta la vida de Mohandas Gandhi, desde su radicación en Sudáfrica como joven abogado de una compañía hasta su asesinato el 30 de enero de 1948, en India, a manos de Nathuram Godse, y la idea central de la película -sin lugar para demasiados matices- es que el fin no justifica los medios y que más allá de lo justo de un reclamo y las vejaciones a las que puede ser sometida una persona, la paz es el camino. Para sostener esta narrativa se beatifica a Gandhi, haciendo hincapié sobre todo en su ascetismo (resaltado de modo especial, estéticamente, gracias a su khadi), su moderación con los alimentos y su progresiva desexualización. Un hombre así claramente no puede caer en la violencia y la venganza ‘porque es más grande que eso’. Resulta estoico y como bien se refleja en la escena de la Marcha de la Sal, soporta los golpes de las brigadas bengalíes sin quejarse. Por el contrario, los rivales del Mahatma, que abogan por la violencia (y aquí también juega un papel importante la iluminación, la edición, el maquillaje, el vestuario y la dirección de actores) son dados a todos los placeres y lujos. Lo son por supuesto los británicos en cada tertulia de poder, pero también lo es Muhammad Ali Jinnah (líder de la Liga Islámica de India), que aparece como sofisticado y taimado, tomando como modelo -una vez más- a los villanos de las películas de James Bond. En

línea con lo señalado, pueden mencionarse tres escenas de interacción entre dignatarios británicos y entre estos e indios: en primer lugar la conversación entre el gobernador de Bihar, Sir Edward Gait, y el prominente terrateniente, Sir George Hodge. Una luz fría baña la oficina del gobernador que, a pesar de reprochar la actitud de Sir Hodge con su gesto adusto, lo mira como a un par, una persona de su misma clase social y que fue a su mismo colegio, en los dos se intuye ese aire de superioridad moral. “*Nadie sabe lo que cuesta que esta gente trabaje*” (Attenborough, 1982), dice Hodge. Gait no desaprueba el comentario y levanta las cejas irónicamente cuando su secretario lee las reivindicaciones planteadas por los indios. Luego el gobernador sirve dos vasos de whisky mientras con Hodge afirma: *-Somos demasiado liberales.*

Gait responde, sin dejar la expresión sardónica: *-Tal vez, pero esto al menos ha hecho que el gobierno sepa lo que se puede permitir a hombres como Gandhi y lo que se les debe negar.*

Los dos se miran con complicidad (Attenborough, 1982).

La segunda es la escena de la reunión del Congreso Nacional Indio (además de Gandhi, se encuentran en ella Nehru, Patel, Azad y Jinnah) con Lord Chelmsford y su gabinete militar (generales y brigadieres), tras la Masacre de Amritsar (ocurrida en Amritsar, en abril de 1919):

CHELMSFORD: *Deben comprender, caballeros, que El Gobierno de Su Majestad – y el pueblo británico– repudian tanto la masacre como la filosofía que lo impulsó.*

GANDHI: *Si me disculpa, Excelencia, es nuestra opinión que las cosas han ido más allá de la "legislación". Creemos que es hora de que reconozcan que son amos en casa ajena. A pesar de las mejores intenciones del mejor entre ustedes, deben reconocer, por la naturaleza de las cosas, que nos humillan para controlarnos. El general Dyer no es más que un ejemplo extremo de ese principio. Es hora de que se vayan* (Attenborough, 1982).

Una toma en primer plano con el maquillaje estratégicamente aplicado, resaltan el semblante fulgurante del Mahatma. Su expresión es de total confianza; aparece como un superhéroe contra el Mal. Una leve sonrisa de confianza de estar peleando contra las fuerzas del mal se dibuja en su rostro durante toda su alocución. Por su parte, los generales ingleses están exasperados, todo su vestuario es un cliché de las personas alejadas del pueblo que dicen gobernar.

CHELMSFORD: *Incluso si Su Majestad pudiera renunciar a todos las demás consideraciones, tiene un deber para con los millones de sus súbditos musulmanes que son una minoría en este reino. Y la experiencia nos ha enseñado que sus tropas y su administración son esenciales para mantener la paz.*

El rostro de Jinnah aparece como el de alguien taimado e insidioso.

GENERAL: *¿Y cómo te propones hacer ese gobierno tuyo? No creerás que simplemente nos vamos a ir de India.*

Gandhi tiene la misma sonrisa cínica, pero seguridad en su superioridad moral.

GANDHI: *Sí. . . al final se irán. Porque cien mil ingleses simplemente no pueden controlar a trescientos cincuenta millones de indios si los indios se niegan a cooperar y eso es lo que pretendemos lograr: pacífica, no violenta, no cooperación* (Attenborough, 1982).

Luego, en una reunión a solas del gabinete inglés, el mismo general dice en tono de burla acerca de su intercambio con Gandhi:

GENERAL: *"¿No esperas simplemente que nos vayamos?" "Sí.". ¡Hombrecito extraordinario! "No violento, falta de cooperación" – por un momento casi pensé que realmente iban a hacer algo* (Attenborough, 1982).

Todos ríen socarronamente, portando vasos de whisky y/o cigarros en sus manos.

Por último, es interesante analizar la reunión de gabinete de Lord Irwin ante la segunda campaña de Satyagraha. Allí los ingleses son mostrados como torpes y miopes:

IRWIN: *¿Sal?*

SECRETARIO PRINCIPAL: *Sí, señor. Él va a marchar hacia el mar y hacer sal.*

Irwin lo mira, todavía tratando de comprender el significado del acto. El oficial superior de policía ayuda.

OFICIAL SUPERIOR DE POLICÍA: *Existe un Monopolio Real en el fabricación de sal, señor; es ilegal fabricarla o venderla sin una licencia gubernamental.*

Irwin ha escuchado; Está empezando a tener un poco de sentido.

IRWIN: *Muy bien, está infringiendo la ley. ¿Qué ¿Nos privará de dos rupias del impuesto a la sal?*

SECRETARIO PRINCIPAL: *No es un ataque serio a los ingresos, señor. Su importancia primordial es simbólica.*

IRWIN: *No seas condescendiente conmigo, Charles.*

SECRETARIO PRINCIPAL: *No, señor. Yo – en este clima, señor, nada vive sin agua... o sin sal. Nuestro control absoluto sobre ello es un control en el pulso de la India.*

IRWIN: *¿Y esa es la base de esta "Declaración de Independencia"?*

OFICIAL SUPERIOR DE POLICÍA: *Sí, señor. El día que parte, se supone que todo el mundo debe izar la bandera de la "India libre". Luego camina unas ciento cuarenta millas al mar y hace sal.*

GENERAL EDGAR: *Yo digo que lo ignores. Déjalos levantar su maldita bandera, que haga su sal. Es sólo simbólico si decidimos que así sea (Fumando).*

SECRETARIO PRINCIPAL (intencionadamente): *Va a llegar al mar en el aniversario de la masacre de Amritsar.*

IRWIN: *El general Edgar tiene razón: ignórela. El Señor Gandhi descubrirá que hará falta mucho más que una pizca de sal para derribar al Imperio Británico (Attenborough, 1982).*

Más interesante aún es el retrato que se hace de Jinnah. Casi podría decirse que el personaje está puesto allí para contrastar las virtudes del Mahatma. Desde el momento de su aparición, Jinnah se opone a la figura de Gandhi y no sólo aparece en la trama como su adversario político sino que traduce esa oposición en su atuendo, su pose, su gesto. Mientras el Mahatma es humilde, el otro es pomposo; si el Mahatma se adentra más y más en la pobreza, Jinnah a medida que avanza la trama, se declina cada vez más por la suntuosidad y la sofisticación. A Jinnah le molesta que Gandhi no acepte ir en automóvil hasta su mansión y se acerque caminando. A medida que Gandhi se vuelve más y más popular y es vitoreado por las masas, Jinnah aparece cada vez más aislado, sus intervenciones en la película son en general en interiores, lejos de la gente, lejos de la luz del sol, haciendo arreglos con otros políticos. Además -y aquí un gran mérito de la composición del personaje interpretado por el actor indio Alyque Padamsee- sus gestos siempre son de disgusto, desconfianza, insidia. A diferencia del Mahatma, al que siempre se presenta como una persona transparente, en el gesto de Jinnah siempre se adivina una maquinación.

En cuanto a la representación del entorno, podemos decir que la película intenta escapar del, todavía en esos años muy vigente, retrato colonial de los territorios africanos y asiáticos ocupados por los europeos y popularizado por directores como Zoltan Korda, resultando parcialmente exitosa en su empresa. Se indica un logro parcial porque por supuesto no reduce a los habitantes indios a meras caricaturas de gente miserable

mendigando por las calles, y la propia idea de una élite nacional como Gandhi, Nehru y Gokhale, presenta una idea de cierto desarrollo. Sin embargo, la película no puede escapar a construir la asociación clásica de India con ascetismo y hambre. Se puede argumentar con algo de razón que India era -y es- un país con agudos indicadores de pobreza y que al mostrarla, se denuncia la mala gestión británica, pero la película falla en no equilibrar ese concepto. Al final de la película, ante todo, el espectador guarda en su retina la imagen de los asentamientos pobres atestados de gente, algo que el cine indio actual busca modificar. No obstante, hay un tratamiento más benigno hacia India y su gente, que en el caso de *Che!* Si bien aquí también el “pueblo” es mostrado como un sujeto político atrasado, se lo ve mucho más consciente a la hora de emprender las campañas de no violencia, propugnadas por Gandhi.

Con respecto a la representación de Estados Unidos, siendo esta historia una que transcurre antes de la entronización de ese país como primera potencia mundial y cuyo proceso independentista se da contra la primera potencia de su tiempo, el Reino Unido, el papel de los Estados Unidos es más colateral, lo que no quiere decir que no esté presente. Irónicamente, y a diferencia de *Che!* que no tiene ninguno, en Gandhi hay personajes estadounidenses, dos de ellos definitorios en la historia: a) el primero es el personaje del periodista Vince Walker (basado en el mítico corresponsal de guerra Webb Miller), interpretado por Martin Sheen, b) el otro es la también periodista Margaret Bourke-White interpretada con Candice Bergen. Ambos tienen el mismo tratamiento, se los representa, al modo usual, como pertenecientes al ‘país de la libertad de expresión’. Ambos se enfrentan a los británicos que quieren ocultar la verdad, que expone Gandhi al mundo, sin mencionar que precisamente por aquellos años había un movimiento que procuraba crear un frente común entre afroamericanos e indios, por sentir que la exclusión de ambos grupos en esos países tenía características similares. Sin embargo la posición de la película con respecto al país es clara cuando Gandhi dice: “*Me alegro de hablarle a Estados Unidos, donde tantos existen amigos que conozco sólo en mi corazón*” (Attenborough, 1982).

Resumiendo, *Gandhi* opera una compleja editorialización de la historia para sacralizar al Mahatma, mientras omite otros rasgos criticables y criticados. Asimismo, no cuenta que Jinnah, más allá de sus maquinaciones políticas, representaba el temor muy real de la comunidad islámica india, de ser absorbidos culturalmente en un país de amplia mayoría

hindú. La sensación que se tiene es que se intenta de modo nada inocente, crear una asociación entre la figura de Jesucristo y la de Gandhi. Ambos personajes se visten de modo similar -túnicas sencillas, de color blanco-, caminan entre el pueblo como uno más y este los adora y lo más importante, su prédica es muy similar. Desde el inicio de la película, sutilmente, se hace referencia a la influencia de “El sermón de la montaña” en el pensamiento de Gandhi. Cuando está en el tren en Sudáfrica le pregunta al mozo de cuerda negro si creía en el infierno y se da a entender que estaba leyendo la Biblia. Otras alusiones al tema aparecen en otras escenas. La impresión final es que esta es de alguna manera una reversión de una película bíblica, pero acerca de una figura de la historia reciente y por lo tanto más documentada. Es aquí donde se torna más interesante la cuestión de la época en la que esta fue rodada, contraria en algún punto al zeitgeist belicista reggeaneano, pero totalmente aceptable en el regreso a la prédica cristiana de la revolución conservadora.

Relacionado a esto último, *Gandhi* es una película aceptable para ganar el Oscar; es una película correcta en todo sentido -técnica y políticamente- que tiene un camino medio. *Che!*, en cambio, no es mejor película que esta, es una película sin la calidad técnica y de guión de *Gandhi*; sin embargo, es mucho más interesante para el análisis. *Gandhi* al ser un filme tan solemne y poco arriesgado, no tiene tantos matices, en cambio *Che!* está llena de claroscuros y revela mucho del *ethos* estadounidense.

3. Ideas complementarias/periféricas

Al ser una obra mucho más extensa, *Gandhi* toca más ideas complementarias que *Che!*. Las más destacables se refieren a los preceptos morales, la interacción entre razas y religiones y también la identidad nacional y las relaciones internacionales de la época. En cuanto a la moralidad, se ha mencionado ya en el acápite anterior. En torno a la interacción entre razas, destacan sobretodo las escenas de amistad y solidaridad. La conversación entre Gandhi y el mozo de cuerda en el camarote del tren, su relación con el comerciante indio-musulmán Khan, en Sudáfrica y su relación con Mirabehn y Margaret Bourke-White. Las relaciones tensas como las que tenía con Jinnah o Lord Irwin, no se profundizan, con lo que se intenta priorizar el entendimiento, que siempre prevalece sobre la inquina. Mirabehn, Bourke-White y Khan operan como un reflejo de Gandhi, valientes y humildes. Finalmente, es muy interesante la descripción de la realidad legal y política de ese sistema internacional dominado por el Imperio Británico, que es en

definitiva, lo que le da a la película sus notas de mayor realismo. Gandhi empieza la película sintiéndose británico (de hecho en una escena canta “God save the king”) para ir de a poco forjando -junto con su pueblo- una verdadera identidad nacional india. De apoyar la Primera Guerra mundial “*como un ciudadano que pretende beneficiarse de la protección del Imperio*”, pasa a decirle a Kinnoch que “*no hay pueblo en el mundo que no prefiera su propio gobierno al de una potencia extranjera*” (Attenborough, 1982).

4. Lenguaje utilizado: Registro: Normal. Tipo: literario (guion cinematográfico).

Frecuencia de repetición de términos: “británicos”, “independencia” “no-cooperación”, “pacífico”.

5. Representaciones sociales explícitas e implícitas

Precisamente en este punto es donde las dos películas escogidas se miran como el reflejo invertido de la otra, ya que la representación social más explícita es que el cambio social es posible (y virtuoso) siempre y cuando se haga con métodos pacíficos. Es por eso que en toda la película la palabra “revolución” sólo es mencionada en dos oportunidades y con una connotación negativa. Lo de *Gandhi* aparece como una evolución hacia medios mejores, con la idea de que las mejores personas para el cambio socio-político son las que no tienen vicios ni bajas pasiones.

6. Referencias específicas al ámbito de la cultura y el cine: No posee de manera explícita, aunque aquellos elementos relacionados, han sido ya mencionados.

Perspectiva sobre ambas figuras

Haciendo un resumen del tratamiento de los personajes históricos en cada caso, puede señalarse, acerca del lugar que ocupan en la época, el carácter ascético del héroe, en particular relacionado a la gesta política y a la liberación. Éste por lo general no bebe, no fuma, es casto, hecho que revela un notorio resabio de la ética protestante. El Che, como Gandhi, aparece como no tan dado a los vicios mundanos, pero sí a la violencia injustificada, que en el riguroso código moral de los héroes, resulta el peor vicio de todos. Las otras características adversas se derivan de esta, como la falta de diálogo y de negociación, a pesar de que la determinación es uno de los rasgos de personalidad más excluyentes de ambos personajes. Por ejemplo, Gandhi dice a Jinnah, cuando éste está

determinado a separar al territorio en dos Estados diferentes, que él será el primer Primer Ministro de India y eligirá su gabinete, mientras que el Che casi asesina a uno de los guerrilleros bolivianos por cuestionar sus órdenes. La representación oscura de un personaje y brillante del otro no se ve reflejada solamente en los diálogos y situaciones, sino también –como ya se indicara– en la iluminación, el maquillaje y las expresiones a las que se atiende con la cámara. Gandhi aparece en general a plena luz, mientras que el Che aparece entre sombras. En la cara de uno hay una sonrisa confiada o dolor pero siempre humildad y transparencia; en el otro, se sugieren suspicacia e intriga. El Che casi no aparece sonriendo en toda la película y tiene una expresión atormentada. Es decir que, a la representación explícita de las palabras, se suma el cuerpo como vector semántico de la relación con el mundo, que traduce precisamente la caracterización que se pretende hacer del personaje, en un lenguaje encarnado a través de expresiones, miradas, vestimentas, etc.

- **Entrevistas**

Por último, se analizan los testimonios de los entrevistados claves, señalados en el capítulo de Metodología, vinculados de una u otra manera a la producción y promoción de la cultura, en especial, en su formato audiovisual.

Representación de Gandhi en/desde Hollywood

Fernando Rojas apunta:

Occidente como relato cultural ha negado dos de las más grandes revoluciones que se han producido en su seno: Haití y Cuba, eso es una señal de qué valores se quisieron resaltar de las revoluciones y por quiénes. Al mismo tiempo podemos vincular eso con una narrativa de lo que es el “Oriente”, por decirlo de mala manera, se inscribe a Gandhi en lo que es el Oriente, del que dan cuenta autores como Edouard Said; ese relato de Oriente pasa por una infantilización y una folclorización que busca, y a veces ha logrado, dulcificar a figuras que son, aunque sea de modo relativo, rupturistas. Además no es el mismo poder desde el punto de vista de emisión audiovisual, el que tiene Hollywood, que el que puede tener el Reino Unido. También es muy importante el hecho de quién fue tu colonizador directo. Hollywood, en sus películas, ha reivindicado la idea de liberación si hablaba de la propia y sólo hace falta recordar a El Patriota (2000). Es decir, no hay demasiada complejidad si la historia trata de un luchador anticolonial americano (Las transcripciones de completas de las entrevistas se presentan en el Apéndice 1).

Su testimonio plantea la perspectiva estadounidense de reivindicar la propia liberación, mientras las otras disputas libertarias son tratadas de una manera simplificada, incluso

dulcificando figuras rupturistas, lo cual por supuesto altera la proyección que se hace de esa figura y su carga simbólica.

Por su parte, Lil Romero señala:

No conozco a fondo la biografía de Gandhi y precisamente por eso, cuando miro una película sólo miro al héroe que se presenta. Es decir, hay un claro diseño de personaje –heroico- y según las pautas de heroicidad de Hollywood, y en pos, y perdón por usar este verbo porque capaz no es el mejor, de “vender” ciertas características del héroe, que le interesa vender a Hollywood en cierto momento histórico y sociopolítico. Por eso el Gandhi de esta nueva versión que se hace en 2023 (NdR, Gandhi Godse Ek Yudh, India, 2023) no sería ni por asomo aquel de 1982. Había que ver qué le hacía falta a la industria para que saliera aquel personaje en aquel momento. A primera vista pareciera un héroe disidente dentro de lo que son los héroes de Hollywood, pero no necesariamente. Y lo digo habiéndome encantado la película (Las transcripciones de completas de las entrevistas se presentan en el Apéndice 1).

Su testimonio articula con lo anterior y apunta a Gandhi como un personaje heroico, en función del “interés de venta” de Hollywood, en un momento histórico y sociopolítico determinado, mientras alude al cambio de contenido de ese mismo personaje en otra instancia histórica y su proyección otra desde quien narra. Cabe tener presente que si se considera que el cine “puede contribuir/contribuye” a formar/formatear/complementar cierta memoria (colectiva), lo hace siempre desde los intereses del presente, razón que explicaría esas diversas miradas sobre un mismo personaje.

En una línea similar, Rajat Kapoor apunta que:

Está muy idealizada. Es Hollywood. Creo que es un problema de cómo se representa cualquier vida honestamente. Es imposible hacer eso ¿Cómo se lo hace? Incluso este momento no se puede representar de modo fidedigno, porque hay demasiadas verdades para esto. Imagínate tratar de hacerlo para una vida, y una vida como la de Gandhi o la de otro personaje histórico. Por eso no es de extrañar que sea altamente romantizado, más cuando además querés sacar una ganancia de eso. Por eso debe ser algo más dulce, más corto, más propagandístico (Las transcripciones de completas de las entrevistas se presentan en el Apéndice 1).

Y añade con lo dicho, la alta romantización sobre este personaje heroico, coincidiendo con lo que se mencionara en el análisis de la película correspondiente y tal señalamiento contribuye a tener presente la elección arbitraria de rasgos, conductas, mensajes y hasta de un peso simbólico determinado (y no otro) que “se despliega” acerca de esa figura, en el retrato que ofrece la película, vinculado al aspecto propagandístico que también señala el entrevistado.

Finalmente, Ziff indica la característica central de ficción de los productos de Hollywood, con versiones precisamente romantizadas para audiencias occidentales, planteando de modo subyacente, el complejo límite de los relatos de las películas y la configuración de imaginarios sobre personajes históricos a los que ellas contribuyen en sus audiencias:

No puedo decir mucho acerca de él porque no conozco en profundidad su figura, más allá de su representación en las películas de Hollywood, pero debo decir que es

verdad, todo lo que viene de Hollywood es acerca de la ficción no de la realidad. Si miras esas películas no son nada más que ficción, tanto si tratan del Che o de Gandhi, vas a ver versiones romantizadas y mercantilizadas para audiencias occidentales, así que diría que esa es la realidad de cualquier filme hecho por el mainstream (Las transcripciones de completas de las entrevistas se presentan en el Apéndice 1).

Representación del Che en/desde Hollywood

Rojas plantea la diferencia entre ambas figuras, destacando la visión internacionalista de la revolución, por parte del Che y su despliegue en América Latina, territorio considerado como “el patio trasero” de Estados Unidos, con la idea de que tal cercanía modifica sustancialmente la perspectiva sobre el Che:

En el caso cubano en cambio, hay una relación mucho más reciente, directa de confrontación, de ruptura y sobre todo (y este creo que es uno de los grandes peligros que conlleva la figura del Che Guevara) que era que este tenía una visión internacionalista acerca de la revolución. Esta se concretó en el caso del Che Guevara en el Congo y en Bolivia, y no respondían a un plan estrictamente nacional. Además ese plan tenía como principal área de interés a América Latina, que históricamente había sido el patio trasero de los Estados Unidos, desde su inicio como potencia. Por eso, es que es muy comprensible la diferencia en el tratamiento de las dos figuras.

Por su parte, Romero introduce en su testimonio la idea de un *feedback* entre Hollywood y sus públicos, planteando a la figura del Che como un emergente de esos públicos, que la mantiene vigente para Hollywood, casi una suerte de “diálogo” entre el público y Hollywood que resulta en una materialización en película de tal o cual personaje en una película:

Hollywood sabe que su éxito, es el éxito en la gente. Por eso todo el tiempo está testeando a sus públicos y sus públicos no dejaron morir al Che Guevara. Después podemos discutir cómo lo saca, pero si lo sacaron de nuevo es porque fue un emergente de sus propios públicos. Evidentemente las generaciones jóvenes no lo dejaron morir porque fue un referente de sus padres y siguen siendo referentes de sus hijos. Pensando en la maquinaria económica de Hollywood, estos dicen “perdona, si el Che Guevara sigue vendiendo, lo seguimos usando”. Otro tema es discutir qué valores se resaltan. Por ejemplo, no es casual que la película “Diarios de motocicleta” se centre en una etapa de juventud del Che, que es una etapa de búsqueda interior, del sentido de la vida, por lo tanto Hollywood seguramente entiende que hay muchos públicos que están pasando por lo mismo que pasó el joven Che Guevara, por la búsqueda de la identidad, por la búsqueda del sentido de la vida, por recorrer un trayecto que no es sólo de ese Sur Global del que hablamos sino también un trayecto humano, interior, para un crecimiento personal. Por eso creo que la metáfora de ese héroe más dedicado, de ese héroe que escribe poesía, que ayuda a la gente pobre, que tiene como culto la amistad, son valores que el Che siempre tendrá en su mitología y que Hollywood aprovechó en una etapa histórica diferente.

Ziff apunta al cambio —en cuanto a su centralidad e iconicidad— de la figura del Che, en función del paso del tiempo, aunque subsista con fuerza esa figura entre quienes están en una lucha o el mercantilismo en torno de su figura:

Diarios de Motocicleta u otras películas acerca de la figura del Che se hicieron hace más de un década. No pienso que todavía exista una obsesión acerca de su figura. Creo que esto ocurre en parte porque la idea acerca de lo que es el cambio social ha cambiado, y obviamente con ese cambio, las figuras icónicas también desaparecieron. En los lugares donde la lucha continúa vas a seguir encontrando la imagen del Che, pero no tanto en Occidente. De hecho, no pienso que el Che Guevara sea tan popular ahora como hace 10 o 15 años. Creo que las cosas han cambiado y con la tecnología las cosas están cada vez menos enfocadas en los individuos. Por supuesto, todavía existe mucho mercantilismo alrededor de la imagen del Che, pero no creo que sea tan icónico como fue cuando hice “Chevolution”, en 2008.

Diferencias en el tratamiento de ambas figuras

Rojas sostiene que las diversas representaciones de la figura del Che, sea como un loco o aventurero o como un idealista –en una imagen más dulcificada-, buscan contribuir a disminuir el carácter disruptivo de esta figura, el alcance de su programa y visión, por lo que aparece una película también como “mecanismo” para intervenir sobre el nivel de disrupción de una figura histórica, que se narra:

En el ámbito de la intelectualidad Europea, hubo una identificación y un contacto muy importante en la década del 60 con la revolución cubana (...); eso tuvo determinados efectos y también contradicciones pero sin duda explica también porque una buena parte de los carteles y grafitis del Mayo Francés aludían al Che Guevara. Yo creo que también hay una necesidad de contar eso, de narrar eso en alguna medida. Al mismo tiempo hay otra discusión, que pertenece al campo de lo estético o simbólico, y que es el intento de limpiar un poco el carácter disruptivo del Che Guevara. A lo que me refiero es en qué medida un proyecto de idealización convierte a alguien en un idealista, que no tiene un proyecto realizable o concreto. Me parece que esa es una discusión interesante que habría que tener porque también es una manera de disminuir el impacto de la figura. El ícono siempre ayuda más –las remeras, los pulóveres. También estamos hablando de una revolución que se inserta en un momento, en medio de la Guerra Fría, en que aparece como parte de los fundadores del Movimiento de los No-alineados por lo que estaba ofreciendo un proyecto alternativo. En el caso de los Estados Unidos, en primer lugar estamos hablando de una revolución que puso en riesgo su histórica área de influencia. En segundo lugar, hay publicaciones cubanas que van de los años 1967 a 1971, como la Revista Pensamiento Crítico donde se publican varios textos vinculados con los movimientos por la lucha de los derechos civiles en los Estados Unidos, incluso de los Black Panther y el tema del “poder negro”. Entonces Cuba también tuvo una relación muy fuerte con proyectos de izquierda al interior de los Estados Unidos y si algo siempre tuvieron en claro los círculos de poder en los Estados Unidos es que nunca le iban a dar espacio ni oportunidad a esas organizaciones, o sea, había un vínculo de la revolución cubana con escenarios a los que ellos no le dieron ni la menor oportunidad. Sin duda, el derrumbe del campo socialista en el año 1989 también tiene su peso ya que no lo veían más como una amenaza. Por último, creo que la versión más dulcificada, sosa de los últimos años, está destinada a tratar de disminuir el proyecto del Che. Eso puede ser considerado nocivo para su imagen. La diferencia es que las películas de antes se lo catalogaba como loco o aventurero y ahora de otra manera,

pero igual están acortando la amplitud de su programa, su visión y de su identidad. No la revolución como un hecho abstracto sino con los sectores más humildes y no solamente de Cuba sino en un ámbito mucho más amplio.

Romero apunta a las diferencias de las figuras representadas: Gandhi, pacifista, aparece como el héroe que desarrolló un método políticamente correcto, mientras el Che aparece como una contrafigura de todo ello, como íconos, de alguna manera, de la lucha armada y el pacifismo como estrategia:

Creo que tiene que ver con el método. Insisto con el tema del momento. En ese momento a Hollywood le interesaba visibilizar a un héroe que tuviera un método “políticamente correcto”, por llamarlo de alguna manera. El método de Gandhi era pacifista, no implicaba el uso de armas y que no implicaba por detrás ira o confrontación directa. En el caso del Che es bien conocido que tenía otro pensamiento acerca de cómo llevar a cabo la lucha.

Ziff, por su parte, destaca las diferentes percepciones que ella considera, que Europa y Estados Unidos tuvieron sobre el Che Guevara (la visión europea era una visión más liberal y la de Estados Unidos, una más “dura”):

No se puede comparar Gandhi con el Che. El Che era un revolucionario que creía en la lucha armada, tenía un claro entendimiento acerca de lo que era el imperialismo y de las elecciones que hizo para combatirlo, ya fuera en Cuba o en África. Tendría que decir que Gandhi veía el mundo de manera muy distinta. Nunca podría compararlos. Sin embargo, es cierto que la manera cómo es percibido el Che en Estados Unidos, dada su participación en la revolución cubana, y en Europa –esencialmente en Italia y Francia- en 1968, que fue cuando la imagen del Che evolucionó... En los Estados Unidos, siempre se tuvo una línea dura acerca de la percepción del comunismo en contraste de la aproximación más “liberal” que se tenía en Europa, especialmente en ese período que mencioné -1968-, en el que mundo se dio vuelta y eso a pesar de que tenías el Movimiento por los Derechos Civiles, no un movimiento que abrazó el comunismo. Mientras en Europa y las Islas Británicas, el Movimiento por los Derechos Civiles, el Movimiento estudiantil y la Primavera de Praga surgieron desde una perspectiva más socialista, que cualquier cosa que se haya surgido en los Estados Unidos. Entonces, tiene sentido que la imagen del Che haya sido abrazada desde la perspectiva europea, pero no sólo en la europea sino también desde la africana.

Uso de la cultura como instrumento de proyección estatal

Rojas trae con su testimonio la atención a la centralidad de la cultura como elemento de poder, en torno no solamente a la misma como elemento de proyección internacional sino como elemento central en la construcción de las correspondientes narrativas identitarias y de pugna cultural:

Se puede afirmar que hubo una pugna cultural, que es histórica, asociada al potencial de la cultura desde el punto de vista de los polos de dominación y liberación y que tiene a la cultura como escenario de confrontación. El que domina intenta imponer sus normas mientras que el dominado intenta liberarse o no. Creo que desde América Latina hay una percepción de eso bastante elaborada, entre otras razones porque atravesamos un proceso de colonialismo, de explotación hacia las poblaciones originarias y eso ha ido influyendo sobre todo por estar ubicados en lo que podría definirse como la periferia de las potencias centrales. Lo fuimos antes y lo somos ahora. Hay una expresión que es elocuente en cuanto a la relación de fuerzas en la cultura y es que hay una construcción muy clara de lo que es 'Occidente'.

Romero plantea la complejidad del despliegue del denominado poder blando y la representación/proyección de los héroes locales, como una proyección de cómo los piensa “el poder”:

La cultura ha sido el arma que Cuba ha tenido durante mucho para ocupar un lugar en el mundo, y no sólo durante y después de la revolución sino antes de ella también. No por nada la música cubana ha sido reconocida como uno de los enclaves musicales más importantes del siglo XX antes de la revolución, después de ella se le dio un matiz más nacional. Ahora bien, eso es con la música, pero con la representación audiovisual de los héroes ha sido otra cosa, estereotipada. Generalmente se representaron héroes intocables, héroes de acero, en otras palabras, sólo se consideraron héroes a las figuras de la lucha armada. Por ponerte un ejemplo, yo tengo la utopía de que en un billete cubano haya artistas como Alejo Carpentier, o que una calle se llame Nicolás Guillén. El poder blando ha contribuido mucho a Cuba y no creo que tenga el reconocimiento que merece, y eso es la representación de una sociedad y cómo piensa el poder acerca de sus héroes. El único héroe bien representado en el cine cubano fue el José Martí de “El ojo del canario”, de Fernando Pérez Valdés.

Kapoor plantea al cine como un “arma” de uso consciente o inconsciente y da cuenta del poder de proyección sobre las imaginaciones, que tiene:

El cine es un arma que podés usar conscientemente o no. Yo crecí con el cine estadounidense y me imagino que vos también. Para mí ir a América era ir a un país de ensueño. Las cosas pasaban a través del cine. Sin haber ido a Nueva York, yo conocía Nueva York, conocía la calle 42, conocía la 5ta Avenida ¿cómo? Eso es bizarro. Mi realidad era otra cosa, muy diferente, pero escuchaba música estadounidense, escuchaba The Doors, miraba esos films y sabía cómo lucía Nueva York en los 40's, en los 50's, en los 70's sin haber estado ahí, es como vivir en una realidad alternativa, y eso es la guerra.

Trisha Ziff, sin embargo, se aleja de la idea de una “guerra cultural” y se centra en el acceso al dinero y los recursos:

No pienso que haya un “guerra”. Creo que los tópicos del momento tienen que ver con el streaming, quién tiene acceso al dinero, quién cuenta las historias y hace las

historias está mucho más conectado a cuestiones como Netflix, Amazon quién controla los recursos de producción en relación a la película y las historias que son contadas y el cine independiente esencialmente desapareció. Por supuesto todavía sigue ahí pero mucho menos de lo que fue hace 10 o 15 años, pero ¿“guerra cultural”?; no usaría un lenguaje como ese para discutir estos temas.

Cap. VI. Discusión y Conclusiones

Como se señalara, Nye (2004) apuntó la existencia de un poder duro, por un lado, que se relaciona con la coacción y la de un poder blando, asociado con la cooptación/atracción, y en el que coexisten dos dimensiones de poder: la signada por la configuración de una agenda internacional -cuyo principal recurso son las instituciones internacionales- y la signada por la “*misteriosa química de la atracción*” (Nye, 2004, p. 15) -cuyos principales recursos son la cultura, la política y los valores-. Es en este ámbito donde la industria cultural referida al cine cobra una importancia particular y constituye en sí un espacio de confluencia de las tres fuentes en las que descansa el poder blando: los valores políticos, la política exterior y la cultura.

El periodo de descolonización comienza con fuerza al finalizar la Segunda Guerra Mundial, momento en que el cine ya se había entronizado como la expresión cultural más importante del siglo XX, que resultaría definitiva para las generaciones presentes y futuras. El principal exportador de películas era/es los Estados Unidos, el país que desde el principio había apostado de forma más vigorosa y dinámica a la construcción de una industria cinematográfica, destronando a Francia como primer productor mundial y que había resultado como el gran vencedor militar y económico de la Segunda Guerra Mundial (Larson Williams, 2002). Así, los Estados Unidos -y particularmente Hollywood- se convirtieron de modo excluyente en la “Meca del Cine”. De igual manera cabe señalar que la descolonización y los movimientos emancipatorios, afectaban el interés nacional estadounidense y el correspondiente esquema de relaciones internacionales existente. En ese contexto, el cine habría de transformarse en uno de los ámbitos desde los cuales extender cualquier enunciación política en torno de las temáticas mencionadas. En línea con lo mencionado, Biskind (1983) indica que el cine de la década de 1950, resultaba un reflejo del espíritu de época, dando cuenta de la alianza de los corporativistas-liberales con los conservadores, rechazando los extremos tanto de izquierda como de derecha. En una dirección similar, Lipschutz (2001) analiza las dinámicas desde el macartismo en los 50’s hasta la Segunda Guerra Fría, señalando que las películas (y la producción cultural) constituyen un espejo (distorsionado) de las

sociedades, que buscan describir y disciplinan porque señalan los límites sociales y los riesgos de cruzarlos. Esa sensible dinámica identitaria es la descrita por Giménez, que señala cómo la identidad contribuye a deslindar lo propio de lo ajeno, en torno de individuos y grupos sociales (1997; 2005). Completan el panorama los señalamientos de Sengul (2005) acerca de que las películas no deben analizarse aisladas de la política real sino como sitios constitutivos de la misma y que la construcción de este límite entre adentro/afuera se logra en el cine hollywoodense durante la Guerra Fría, bajo cuatro temas interrelacionados: la construcción del espacio nacional de Estados Unidos, la construcción del yo nacional o la elaboración del sujeto del varón blanco, la representación de otros prototipos nacionales como el Otro y la construcción de Estados Unidos como potencia mundial. Es decir que en el caso del cine estadounidense, no se trata de un sector dedicado al entretenimiento, sino que Hollywood funciona como un aparato ideológico del Estado en un sentido Althusseriano, en el proceso de hacer política de los Estados Unidos, de tal manera que el espacio discursivo abierto por las películas es un elemento constitutivo en la construcción de la identidad estatal nacional, logrado a través de narrativas específicas y estrategias técnicas. Ese rol de la industria cinematográfica estadounidense ligado a la sustanciación de contenido y sentido identitario, articulado con el interés nacional, encuentra eco en lo indicado por Gelado Marcos y Sangro Colón (2016) acerca de que el cine estadounidense es una factoría de prejuicios de profundo alcance en gran parte de la audiencia, convencida de que lo que muestra el cine “es” la realidad. En una dirección similar, Aydemir (2017) se focaliza en Hollywood como herramienta de la política exterior estadounidense, que se compromete a comunicar la imagen de Estados Unidos en la mente del público, siendo un vehículo de entretenimiento, que facilita la transmisión de mensajes sociales y políticos de ese país. Inclusive Frost (2023) se refiere, en el marco de la diplomacia cultural, a la diplomacia cinematográfica. Centrados en la misma temática, Amini y Ramezani (2022) apuntan que la función más importante del cine de política exterior estadounidense se remonta a su papel representativo, que implica que grandes audiencias globales conocerán y se identificarán con los procesos y actitudes políticas propias de la política y cultura estadounidenses, así como las interpretaciones del mundo que ofrece ese cine. Esa perspectiva se ve fortalecida por el abordaje de los documentos tratados, tales como el Código de censura cinematográfico de 1930, Fallo de la Corte Suprema de Estados Unidos en “Mutual Film Corporation vs. Industrial Commission of Ohio” (1915), la Instrucción del Departamento de Defensa N 5410.15 (1989), la existencia de una Oficina

de Enlace del Pentágono en Hollywood, etc., que suele ligar factores estéticos con factores “éticos” (entendidos como valores morales puritanos, que se imponen aquí como las nociones de decoro, buen gusto y decencia), que permiten traducir explícitamente los códigos establecidos para la industria cultural del cine, que transmite valores de manera explícita o implícita. Esa visión, que se focaliza en el uso de la cultura como elemento de/para la proyección internacional (de un país, identidad, etc.), encuentra reflejo en entrevistados como Rojas, que señala que *“hubo una pugna cultural, que es histórica, asociada al potencial de la cultura desde el punto de vista de los polos de dominación y liberación y que tiene a la cultura como escenario de confrontación”* y en Kapoor, que plantea al cine como un “arma” de uso consciente o inconsciente, al tiempo que da cuenta de su poder de proyección sobre las imaginaciones de las sociedades.

Por lo demás, las películas en sí traducen lo señalado. En el caso de *Che!* (1969), resulta una caricaturización del personaje, despojado de cualquier profundidad en su análisis, al igual que el de su contexto. La elección de Omar Sharif, actor taquillero, habitual en papeles de ‘rasgos étnicos’, señala también un posicionamiento específico en torno de la diferencia vigente con el personaje abordado y la importancia atribuida a la cuestión corporal como signifiante. Se busca enfatizar su supuesta mirada taciturna, la iluminación de la película da cuenta de escenas en que se destaca sus facciones ensombrecidas y su “mirada fanática”. Se lo retrata como intrigante y suspicaz, sin que aparezca en alguna situación feliz y en cambio se lo muestra obsesionado con la revolución y las prácticas violentas. Cuando se trata de mostrar cierto gozo del personaje, ello sucede en una escena de ejecución de quienes considera traidores de la revolución. Esa visión negativa, que por supuesto propaga la película, se explica en función de la matriz identitaria marxista a la que se vincula la figura del Che, en un contexto de máxima tensión con la Unión Soviética y el rampante macartismo en los Estados Unidos, sumado a la potencialidad de expansión de la revolución en América Latina. Asociado a ello, Jiménez Gascón (2010) describe al villano como un personaje malvado, que se opone al protagonista. El papel del villano siempre connota maldad y es el personaje motor de las películas, potenciador de filias y fobias. Resume sus funciones señalando: a) Función destacadora: su maldad sirve para potenciar la imagen de bondad que posee el héroe, b) Función generadora de situaciones: él crea los momentos en los que el héroe actúa evidenciando su nobleza, c) Función justificadora: su tremenda maldad justifica la muerte del héroe, cuando esto sucede, d) Función polarizadora: el villano reafirma la unión del

grupo receptor de esa historia en términos de nosotros somos los buenos/ellos son los malos, e) Función animadversora: el villano focaliza el odio o la desconfianza en una dirección concreta (lo cual varía de acuerdo a la situación política), f) Función perpetuadora: él sirve para reafirmar y mantener ideales o valores colectivos (justicia, respeto a la ley, castigo para los criminales, etc.), g) Función catártica: los espectadores proyectan en el villano las fantasías amorales o ilegales que las normas y la cultura social le impiden desarrollar y h) Función tranquilizadora: el villano y la mala suerte que éste suele correr en las películas convencen al público de que el mundo es un lugar justo y seguro y que la maldad no es algo inherente al ser humano sino cosa de unos pocos perturbados, que acaban pagando sus malas acciones. En línea con lo señalado, algunos testimonios van en la misma dirección y otros suman nuevos elementos a estas consideraciones (Rojas apunta a *“una relación mucho más (...) directa de confrontación, de ruptura y sobre todo -y este creo que es uno de los grandes peligros que conlleva la figura del Che Guevara- que era que este tenía una visión internacionalista acerca de la revolución (...) Además ese plan tenía como principal área de interés a América Latina, que históricamente había sido el patio trasero de los Estados Unidos, desde su inicio como potencia”*. Romero, por su parte, agrega que la figura del Che, resulta un emergente de algunos públicos del cine estadounidense, que se retroalimenta con la maquinaria de Hollywood y contribuye a mantenerlo vigente, incluso apelando a otras perspectivas del personaje.

En el caso de Gandhi, este es mostrado como un héroe, enfatizándose su sacrificio y su método no violento. En línea con ello, Hernández Herrera (2016) da cuenta de características de la construcción psicológica del héroe cinematográfico, en distintos períodos, destacando diversas cualidades: su capacidad de sacrificarse por los demás (hasta las máximas consecuencias), su carácter altruista, la consecución de la meta que se propone, que deberá realizar en soledad; el contar con un amigo que aparece en la película hablando siempre bien del héroe y sus hazañas o por el contrario, criticándolo y cuestionándolo; la posesión de enemigos, que surgen con evidencia y claridad; el ser impulsivo o autodisciplinado; el ser valiente y corajudo; íntegro, confiable, que posee liderazgo; es independiente, puede aparecer como un personaje soñador; es honrado; que integra los valores clásicos familiares, etc. En línea con lo mencionado, Rojas señala que *“se inscribe a Gandhi en lo que es el Oriente del que dan cuenta autores como Edouard Said, ese relato de Oriente pasa por una infantilización y una folclorización, que busca*

y a veces ha logrado, dulcificar a figuras que son, aunque sea de modo relativo, rupturistas". Romero refuerza la visión de este héroe señalando: *"cuando miro una película sólo miro al héroe que se presenta. Es decir hay un claro diseño de personaje – heroico- y según las pautas de heroicidad de Hollywood y en pos de vender ciertas características del héroe que le interesa vender a Hollywood, en cierto momento histórico y sociopolítico"*. Kapoor, por su parte indica que *"no es de extrañar que sea altamente romantizado, más cuando además querés sacar una ganancia de eso. Por eso debe ser algo más dulce, más corto, más propagandístico"*, mientras Ziff apunta que *"si mirás esas películas no son nada más que ficción (...), vas a ver versiones romantizadas y mercantilizadas para audiencias occidentales"*.

La cultura aparece como un elemento efectivo de proyección de los países hacia el exterior y en tal sentido, las industrias culturales como el cine, pueden formar parte de una estrategia/mecanismo de poder blando, que proyecte al país considerado y al mismo tiempo su propia perspectiva acerca de otros países y personajes de alcance mundial (relacionado, por supuesto, a los usos de la Historia), que contribuyan a cimentar imaginaciones específicas acerca de ellos, entre los públicos de su cine, en coincidencia con el planteo constructivista de que no sólo el mundo influye sobre los actores, sino que estos, mediante sus prácticas, pueden cambiarlo. En esa línea, se retoman los señalamientos de Lipschutz (2001) acerca de que la producción cultural y el cine en ella, constituyen una suerte de espejo (distorsionado) de las sociedades, que se proponen describir y disciplinar, estableciendo los límites sociales (que dan cuenta del "yo" y el "nosotros" y señalan claramente núcleos valóricos específicos) y los riesgos de cruzar tales límites, que en este caso, delinean también perspectivas sobre los países aludidos (Cuba e India).

A modo de Conclusiones

La pregunta que orienta el trabajo es ¿cómo se ha desarrollado a lo largo del siglo XX, la imagen de la lucha independentista de la India y la de la revolución cubana, a través del cine norteamericano y de qué manera ello ha reflejado el posicionamiento de Estados Unidos frente a esos países?

Para poder responderla, se propusieron los siguientes objetivos:

Objetivo General

Analizar el desarrollo a lo largo del siglo XX, de la imagen de la lucha independentista de la India y la de la revolución cubana, a través del cine norteamericano y de la manera como ello ha reflejado el posicionamiento de Estados Unidos frente a esos países.

Objetivos Específicos

a) Describir el desarrollo a lo largo del siglo XX, de la imagen de la lucha independentista de la India, a través del cine norteamericano y de la manera como ello ha reflejado el posicionamiento de Estados Unidos frente a ese país.

b) Describir el desarrollo a lo largo del siglo XX, de la imagen de la revolución cubana, a través del cine norteamericano y de la manera como ello ha reflejado el posicionamiento de Estados Unidos frente a ese país.

Así, en respuesta a la pregunta formulada y los objetivos establecidos, tomando en cuenta los señalamientos del Constructivismo y las distintas consideraciones teóricas realizadas sobre cultura, identidad, poder blando, industrias culturales/creativas, puede decirse en primera instancia, que ambos procesos independentistas tuvieron repercusiones al interior de la sociedad estadounidense. En el caso de la revolución cubana y la figura misma del Che Guevara, puede mencionarse el alcance internacional de su dinámica revolucionaria –incluida América Latina-, su relación con el socialismo y la prédica de la resistencia armada al imperialismo, con el Partido Pantera Negra (de Estados Unidos) e incluso la concesión de asilo en Cuba a varios miembros de este partido y otros radicales afroestadounidenses, etc. (Reitan, 1999). En el caso de Gandhi, su figura llega a Estados Unidos a través de las noticias de sus acciones en la lucha antiimperialista contra los ingleses y puede observarse una primera mención sobre él en mensajes desde el púlpito del pastor unitarista John Haynes Holmes (1915); posteriormente aparecerían los primeros reportes periodísticos de Frazier Hunt, en el *Tribuno de Chicago* (1920) y a partir de esa década su figura fue haciéndose cada vez más conocida, hasta ser nombrado en 1930, por la revista *Time*, “Hombre del Año” y ese mismo año contar con más de quinientos artículos del *New York Times* sobre él. Es por demás conocida su influencia en la comunidad pacifista religiosa estadounidense y sobre los afroestadounidenses, el Movimiento de Derechos Civiles de ese país y en diversas figuras relacionadas al mismo,

como Martin Luther King Jr., con especial acento en la resistencia no violenta (Rodriguez de la Vega, 2019).

Claramente, la construcción nacional que antagonizaba con un Otro socialista, planteando una realidad en términos binarios (nosotros/los Otros) y la actuación relacionada a la lucha armada y el despliegue en la misma América Latina de tal prédica, habría de focalizar una visión del Che Guevara, que sintetizara tal antagonismo con la identidad nacional estadounidense (que se propiciaba), acentuando en la película considerada, rasgos peyorativos sobre esa figura, que de alguna manera ejemplificaran el contraste valórico de las identidades colectivas que representaban por un lado Estados Unidos y por otro el Che Guevara y su planteo socializante, al tiempo que obrara como catalizador/expositor de la relación Estados Unidos-Unión Soviética. A ello se suma también el contraste (obvio) con el núcleo valórico planteado por el marco normativo vigente en Estados Unidos (que busca encarnar gráficamente esos valores contrastantes), como por ejemplo el Código de Censura Cinematográfico de 1930 (su antecedente del Fallo de la Corte Suprema de Estados Unidos en “Mutual Film Corporation vs. Industrial Commission of Ohio”, etc). Todo ello se cataliza en su caracterización como villano.

En el caso de Gandhi, cuya figura trasciende mundialmente, asociada a la noción de “ahimsa” (no violencia), su figura concedía la oportunidad de ofrecer a la gran audiencia la imagen romantizada de un héroe construido sobre el núcleo valórico sostenido por la normativa interna estadounidense, alejada de cualquier referencia a la lucha armada, que permitía además reforzar un mensaje moralizador acentuado sobre determinadas virtudes como el sacrificio, al tiempo que acentúa la proyección de una “India espiritual” y pronuncia una visión del país del cual Estados Unidos mismo se independizó.

En ambos casos, la ficción cinematográfica desatiende las contradicciones de ambos personajes, quitándoles riqueza y brindando una versión lineal, limitada y arbitraria de su accionar histórico. Sin embargo, esas visiones pudieron proyectar efectivamente una cierta perspectiva interna, que pareció haber en el momento histórico en que ambas producciones se dieron y en todo caso interesó difundir y desplegar –con un carácter descriptivo y también disciplinador–, lo cual no significa que futuras producciones sobre cualquiera de ambos personajes no pudiesen interpelar tales sentidos, revisando también dinámicas normativas de las memorias colectivas de distintas sociedades sobre tales figuras, en la medida en que la memoria se construye desde los intereses del presente.

Estas luchas independentistas han tenido repercusión global (y la siguen teniendo) y han contribuido a proyectar no solamente imaginarios específicos sobre dos de sus figuras centrales (el Che Guevara y Gandhi), con relatos organizados en torno de un núcleo valórico vinculado a los intereses estadounidenses, sino también a difundir dichos imaginarios en los públicos de diversas sociedades, influenciadas por el cine de origen estadounidense. Ello posiciona (y posicionó) a la cultura y a las industrias culturales/creativas –en este caso el cine- como un elemento activo, efectivo y duradero en la construcción de trayectorias paralelas a otras dinámicas de la política exterior estadounidense y fundamentalmente a un efectivo elemento de posicionamiento narrativo duradero en el mundo (de hecho puede decirse que en la actualidad, Estados Unidos no es el mayor productor de cine del mundo pero sí su mayor exportador y fundamentalmente, el mayor proveedor de un cine que genera sentidos específicos asociados a los contenidos generados), posicionándose también como uno de los países donde la mirada estratégica sobre las industrias culturales/creativas se presentó más tempranamente, desarrollando una acción efectiva con elementos estructurales identificables como la Oficina de Enlace del Pentágono en Hollywood. La consideración de ambas películas se sitúa además en la finalización del proceso de mundialización y el inicio del proceso de globalización, este último asociado a narrativas específicas como proceso mismo, en cuyo marco ha ido creciendo y se ha ido potenciando otra construcción de narrativas desde los propios países sobre sí mismos.

Aportes de la investigación

Este estudio, de perspectiva cualitativa, recupera la relevancia de la cultura y las industrias culturales/creativas para la proyección de la política exterior estadounidense – y de la política exterior en general- y su acervo de sentido subyacente, ejemplificado en la revisión/proyección de imaginarios específicos sobre dos figuras históricas de alcance mundial: el Che Guevara y Gandhi, como eficaz dinámica de poder propia.

Se considera (y espera) haber hecho una contribución a la profundización de un espacio de abordaje sobre la dinámica de las industrias culturales/creativas y la política exterior.

Propuestas para investigaciones posteriores

En línea con lo ya señalado, distintas propuestas de estudio pueden resultar de interés:

Una posible investigación podría abarcar el análisis del impacto de estos dos procesos independentistas en la Argentina, desde producciones nacionales (cinematográficas o de otra rama cultural), en paralelo a la consideración de la trayectoria de relacionamiento bilateral con ambos países.

Otra investigación podría hacer una exploración de las marcas de memoria de ambos personajes en la Argentina (estatuas, grafitis, museos, etc.), en paralelo al desarrollo de las relaciones bilaterales de Argentina con Cuba e India, revisando la idea de territorialización en torno de la temática.

Otra investigación podría abordar la manera de construir la memoria social asociada a Cuba e India, en función de la proyección de los personajes asociados a tales países, en paralelo al imaginario vigente en el mundo diplomático argentino y su impacto en el desarrollo de la política exterior hacia ambos países, etc.

Los trabajos que se proponen constituyen estudios interdisciplinarios, en la creencia de que la temática cultural/identitaria requiere de la confluencia disciplinaria para abordar de manera más integral a los sujetos u objetos de estudio.

Referencias

Abisel, N. (1995). *Popüler Sinema ve Film Türler*. İmge Kitabevi.

Horkheimer, M. y T. Adorno (1987/1947). *Dialéctica del Iluminismo*. Sudamericana.

Alibbi, A. (2013). Hollywood, The American Image And The Global Film Industry. *CINEJ*, 3.1. DOI: [10.5195/cinej.2013.81](https://doi.org/10.5195/cinej.2013.81)

Amini, A., & Ramezani, R. (2022). The Role of Cinema Representations in American Foreign Policy. *Human Geography Research*, 54(4), 1473-1489. DOI: [10.22059/jhgr.2021.322255.1008283](https://doi.org/10.22059/jhgr.2021.322255.1008283)

Aydemir, E. (2017). Use of Hollywood as a Soft Power Tool in Foreign Policy Strategy of the United States of America. *International Journal of Humanities and Social Science Invention*, 6(11), 79-83.

Biskind, P. (1983). *Seeing is Believing: How Hollywood Taught Us to Stop Worrying and Love the Fifties*. Pantheon Books.

Boyatzis, R. E. (1998). *Transforming qualitative information: Thematic analysis and code development*. Sage.

Braun, V. y Clarke, V. (2006). Using thematic analysis in psychology. *Qualitative research in Psychology*, 3, 77-101.

Delgado Gómez Escalonilla, L. (1994). El Factor cultural en las relaciones internacionales: una aproximación a su análisis histórico. *Hispania: Revista española de historia*, 54(186), 257-278.

Del Arenal Moyúa, C. (2008). Mundialización, creciente interdependencia y globalización en las relaciones internacionales. *Cursos de derecho internacional y relaciones internacionales de Vitoria-Gasteiz*, 1, 181-268.

Dulzaidés Iglesias, M. E. y Molina Gómez, A. M. (2004). Análisis documental y de información: dos componentes de un mismo proceso. *ACIMED*, 12(2). chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgleclefindmkaj/http://scielo.sld.cu/pdf/aci/v12n2/aci11204.pdf

Frost, J. (2023). Cinema as Cultural Diplomacy and the Cold War: U.S. Participation in International Film Festivals behind the Iron Curtain, 1959–1971. *Journal of Cold War Studies*, 25 (1), 75–100. DOI: https://doi.org/10.1162/jcws_a_01122

Gelado M. R. y Sangro Colón, P. (2016). Hollywood y la representación de la Otridad. Análisis histórico del papel desempeñado por el cine estadounidense en la forja de enemigos nacionales. *Index.comunicación. Revista científica de comunicación aplicada*, 6.1, 11-25.

Giglio, E. D. (2005). *Here's Looking at You: Hollywood, Film & Politics*. Peter Lang Publishing Inc.

Giménez, G. (1997). Materiales para una Teoría de las identidades sociales. *Frontera norte*. 9 (18), 9-28.

----- (1999). Territorio, cultura e identidades. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, II, V, 9, 25-57.

----- (2005). *La cultura como identidad y la identidad como cultura*. Instituto de investigaciones Sociales, U.N.A.M.

Girard, A. (1982). Las industrias culturales: ¿obstáculo o nueva oportunidad para el desarrollo cultural? Anverre, A; Breton, A; Gallagher, M. et al. *Industrias culturales: el futuro de la cultura en juego* (pp. 25-44). Fondo de Cultura Económica.

Gregg, R. W. (1998). *International Relations on Film*. Lynne Reinner Publishers.

Guzelipek, Y. A. (2018). The implementation of USA's soft power via Hollywood: looking back to Cold War. *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1(32), 228-240.

Halbwachs, M. (2004). *Los marcos sociales de la memoria*. Anthropos Editorial.

Hart, C. (1998). *Doing a Literature Review. Releasing the Social Science, Research Imagination*. Thousand Oaks, Sage.

Hauser, A. (1984). *Sanatın Toplumsal Tarihi*. Remzi Kitabevi.

Hernández Herrera, M. (2016). “La evolución de las actitudes del héroe en el cine de Hollywood: percepción de psicología del espectador”. Tesis doctoral. Doctorado en Teoría, Análisis y Documentación Cinematográfica, Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II, Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense de Madrid, España.

Jiménez-Domínguez, B. (2000). Investigación cualitativa y psicología social crítica. *Investigación cualitativa y psicología. Dossier Investigación cualitativa en salud*. chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://11363399309270719102.google-groups.com/attach/9f8c3ae9fcaac317/http___www.cge.udg.mx_revistaudg_rug17_3investigacion.pdf?part=0.1&view=1&vt=ANaJVrF2HroVBfIninkwprmgPdJ5ltZU0l0E9fN7UUn5RqtS4PGLSEOeyX_06qx-g-6b8_KyQgFlzZvsW5sRccHow7_dWvhGC9IWtimx7mvage-90ckzMc

Jiménez Gascón, Z. (2010). La construcción del villano como personaje cinematográfico. *FRAME*, 6 (Especial: Nuevas tendencias en investigación en narrativa audiovisual), 285 - 311.

Larson Williams, A. (2002). *Film and nationalism*. Rutgers University Press.

Le Breton, D. (2002). *La sociología del cuerpo*. Nueva Visión.

Lipschutz, R. D. (2001). *Cold War Fantasies: Film, Fiction, and Foreign Policy*. Rowman & Littlefield.

Masseroni, S. (Comp.). (2007). *Interpretando la Experiencia. Estudios cualitativos en ciencias sociales*. Mnemosyne.

Mingst, K. (2006). *Fundamentos de las relaciones internacionales*. Centro de Investigación y Docencia Económicas.

Moody, P. (2017a). Embassy cinema: what WikiLeaks reveals about US state support for Hollywood. *Media, Culture & Society*, 39(7), 1063 –1077. DOI: <https://doi.org/10.1177/0163443716686673>

----- (2017b). U.S. Embassy Support for Hollywood’s Global Dominance: Cultural Imperialism Redux. *International Journal of Communication* 11, 2912–2925. <https://ijoc.org/index.php/ijoc/article/view/6232/2091>

Mozdkhah, E; Hamidi, S., y Zanganeh, P. (2021). Emergence in Power; Reproduction of Soft Power in Foreign Policy of the US with Emphasis on Hollywood Cinema in Post-Pandemic Era. *International Studies Journal (ISJ)*, 18(3), 227-248. DOI: [10.22034/isj.2022.303079.1580](https://doi.org/10.22034/isj.2022.303079.1580)

Nye, J. (2004). Preface. *Soft Power. The Means to Success in World Politics* (pp. IX-XV). Public Affairs.

O'Connor, J. (2011). Las industrias culturales y creativas. Una historia crítica. *Ekonomiaz: Revista vasca de economía*, 78, 24-47.

Piñuel Raigada, J. L. (2002). Epistemología, metodología y técnicas del análisis de contenido. *Sociolinguistic studies*, 3 (1), 1-42.

Reitan, R. (1999). Cuba, the black panther party and the US black movement in the 1960s: Issues of security. *New Political Science*, 21(2), 217-230.
<https://doi.org/10.1080/07393149908429864>

Rodriguez de la Vega, L. (2019). El alcance de Gandhi en las enunciaciones y prácticas de paz en América. En *Gandhi. Perspectivas Latinoamericanas* (pp. 29-79). Embajada de la India.

Santa Cruz, A. (2013). Constructivismo. En Legler, T.; Santa Cruz, A. y Zamudio González, L (Eds.). *Introducción a las RI: América Latina y la política global* (pp. 36-50). Oxford University Press.

Sarduy Domínguez, Y. (2007). El análisis de información y las investigaciones cuantitativa y cualitativa. *Rev. Cubana Salud Pública*, 33(2). <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgclefindmkaj/http://scielo.sld.cu/pdf/rcsp/v33n3/spu20307.pdf>

Şengül, A. F. (2005). Cinema and representation in international relations: Hollywood cinema and the Cold War. Tesis de Maestría en Ciencias. Departamento de Relaciones Internacionales, Middle East Technical University, Ankara, Turquía.

Tonon, G. (2009). La entrevista semi-estructurada como técnica de investigación. En Tonon, G. (Comp.). *Reflexiones Latinoamericanas sobre investigación cualitativa* (pp. 56-75). Prometeo Libros-UNLAM.

Vanhala, H. (2011). *The Depiction of Terrorists in Blockbuster Hollywood Films, 1980-2001: An Analytical Study*. Mc Farland & Company Inc. Publishers.

Vidal-Pelaz López, J. (2008). Cae el telón. El cine norteamericano en los inicios de la Guerra Fría (1945-1954). *HAOL*, 15, 125-136.

Walt, S.M. (2006). *Taming American Power*. W. W. Norton.

Weldes, J. (1999). Going Cultural: Star Trek, State Action, and Popular Culture. *Millenium: Journal of International Studies*, 28(1), 117-134.

Wendt, A. (1999). *Social Theory of International Politics*. Cambridge University Press.

Documentos

Instruction Number 5410.15 [Department of Defense]. 26 de Enero de 1989.
<https://silo.tips/download/departament-of-defense-instruction-31>

Instruction Number 5410.16 [Department of Defense]. 31 de Julio de 2015. Incorporating Change 1, 28 de Junio de 2023 chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://www.esd.whs.mil/Portals/54/Documents/FOID/Reading%20Room/Administration_and_Management/15-F-0744_DOD_Instruction_5410.16.pdf?ver=2017-05-15-135937-830.

George Mason University Television. (2015) *Studio A: Philip Strub* [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=SZAJiVfIU-E>

“MutualFilm Corporation vs. Industrial Comission of Ohio” [Fallo de la Corte Suprema de Estados Unidos]. <https://supreme.justia.com/cases/federal/us/236/230/>

H.R.7776 - James M. Inhofe National Defense Authorization Act for Fiscal Year 2023 117th Congress (2021-2022). Public Law 117-263. <https://www.congress.gov/bill/117th-congress/house-bill/7776/text/pl?overview=closed>

The Motion Picture Production Code [MPPDA] (1930). chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://cinecouple.hypotheses.org/files/2017/07/Code_Hays.pdf

Películas

Attenborough, R. (Director) (1982). *Gandhi* [Película]. Goldcrest Films – International Film Investors – Columbia Pictures.

Fleischer, R. (Director) (1969). *Che!* [Película]. Twentieth Century-Fox Film Corporation.

UNIVERSIDAD TORCUATO DI TELLA
Departamento de Ciencia Política y Estudios Internacionales

“La política exterior norteamericana y su visión del movimiento independentista indio y de la revolución cubana, reflejados a través del cine”.

Tesis para optar por el grado de Magister en Estudios Internacionales
ANEXO I: Transcripción de las entrevistas realizadas

Alumno de Maestría: Ignacio Navarro
Tutora: Dra. Lía Rodríguez de la Vega

Firma de la Tutora: 

Abril 2024

Entrevista a Fernando Rojas

Representación de Gandhi en/desde Hollywood

Occidente como relato cultural ha negado dos de las más grandes revoluciones que se han producido en su seno: Haití y Cuba, eso es una señal de que valores se quisieron resaltar de las revoluciones y por quienes. Al mismo tiempo podemos vincular eso con una narrativa de lo que es el “Oriente”, por decirlo de mala manera, se inscribe a Gandhi en lo que es el Oriente del que dan cuenta autores como Edoard Said, ese relato de Oriente pasa por una infantilización y una folclorización que busca y a veces ha logrado dulcificar a figuras que son, aunque sea de modo relativo, rupturistas. Además, no es el mismo poder desde el punto de vista de emisión audiovisual que tiene Hollywood que el que

puede tener Reino Unido. También es muy importante el hecho de quien fue tu colonizador directo. Hollywood en sus películas ha reivindicado la idea de liberación si hablaba de la propia y sólo hace falta recordar a El Patriota (2000). Es decir, no hay demasiada complejidad si la historia trata de un luchador anticolonial americano.

Representación del Che en/desde Hollywood

En el caso cubano en cambio, hay una relación mucho más reciente, directa de confrontación, de ruptura y sobre todo (y este creo que es uno de los grandes peligros que conlleva la figura del Che Guevara) que era que este tenía una visión internacionalista acerca de la revolución. Esta se concretó en el caso del Che Guevara en el Congo y en Bolivia y no respondían a un plan estrictamente nacional. Además, ese plan tenía como principal área de interés a América Latina que históricamente había sido el patio trasero de los EE.UU. desde su inicio como potencia. Por eso, es que es muy comprensible la diferencia en el tratamiento de las dos figuras.

Diferencias en el tratamiento de ambas figuras

En el ámbito de la intelectualidad Europea, hubo una identificación y un contacto muy importante en la década del 60 con la revolución cubana: la visita de Sartre a Cuba, el Congreso Cultural de La Habana en el 1968, eso tuvo determinados efectos y también contradicciones pero sin duda explica también porque la buena parte de los carteles y grafitis del Mayo Francés aludían al Che Guevara. Yo creo que también hay una necesidad de contar eso, de narrar eso en alguna medida. Al mismo tiempo hay otra discusión que pertenece al campo de lo estético o simbólico, y que es el intento de limpiar un poco el carácter disruptivo del Che Guevara. A lo que me refiero es en qué medida un proyecto de idealización convierte a alguien en un idealista que no tiene un proyecto realizable o concreto. Me parece que esa es una discusión interesante que habría que tener porque también es una manera de disminuir el impacto de la figura. El ícono siempre ayuda más –las remeras, los pulóveres. También estamos hablando de una revolución que se inserta en un momento, en medio de la Guerra Fría, en que aparece como parte de los fundadores del movimiento de los no-alineados por lo que estaba ofreciendo un proyecto alternativo. En el caso de los Estados Unidos, en primer lugar, estamos hablando de una revolución que puso en riesgo su histórica área de influencia. En segundo lugar, hay publicaciones cubanas que van de los años 1967 a 1971, como la Revista Pensamiento Crítico donde se publican varios textos vinculados con los movimientos por la lucha de los derechos civiles en los Estados Unidos, incluso de los Black Panther y el tema del “poder negro”. Entonces Cuba también tuvo una relación muy fuerte con proyectos de

izquierda al interior de los Estados Unidos y si algo siempre tuvieron en claro los círculos de poder en los Estados Unidos es que nunca le iban a dar espacio ni oportunidad a esas organizaciones. O sea, había un vínculo de la revolución cubana con escenarios a los que ellos no le dieron ni la menor oportunidad. Sin duda, el derrumbe del campo socialista en el año 1989 también tiene su peso ya que no lo veían más como una amenaza. Por último, creo que la versión más dulcificada, sosa de los últimos años, está destinada a tratar de disminuir el proyecto del Che. Eso puede ser considerado nocivo para su imagen. La diferencia es que en las películas de antes se lo catalogaba como loco o aventurero y ahora de otra manera, pero igual están acortando la amplitud de su programa, su visión y de su identidad. No la revolución como un hecho abstracto sino con los sectores más humildes y no solamente de Cuba sino en un ámbito mucho más amplio.

Uso de la cultura como instrumento de proyección estatal

Se puede afirmar que hubo una pugna cultural, que es histórica, asociada al potencial de la cultura desde el punto de vista de los polos de dominación y liberación y que tiene a la cultura como escenario de confrontación. El que domina intenta imponer sus normas mientras que el dominado intenta liberarse o no. Creo que desde América Latina hay una percepción de eso bastante elaborada, entre otras razones porque atravesamos un proceso de colonialismo, de explotación hacia las poblaciones originarias y eso ha ido influyendo sobre todo por estar ubicados en lo que podría definirse como la periferia de las potencias centrales. Lo fuimos antes y lo somos ahora. Hay una expresión que es elocuente en cuanto a la relación de fuerzas en la cultura y es que hay una construcción muy clara de lo que es “Occidente”.

Industria cinematográfica del Sur Global

Creo que en primera instancia hay que erradicar cierta idea que se instaló de Cuba como un bloque muy monolítico en el ámbito ideológico-político que está muy ligado al acercamiento al CAME, al campo socialista europeo, que se inició a principios de los 70's y se extendió hasta 1989, es decir, fue un proceso que duró 17 o 18 años. Luego empieza otro que va desde inicios de la década de 1990 hasta la actualidad y que ya suma 30 años. Si a eso además le sumamos los 10 primeros años de la revolución, la de la década del 60's, esos 18 años de acercamiento a la URSS se relativizan. No niego los efectos que tuvo en la cultura cubano, pero creo que a veces no se piensa eso en esos términos. Por supuesto, luego de los 90's, ese proceso de cruce de fronteras ha estado muy presente en la sociedad cubana sobre todo por la necesidad de inserción en el comercio internacional que ya no funcionaba con esos dos grandes bloques de poder y

tenía una gran diversidad de actores, el proceso de migración cubano que ha sido muy significativo, y por supuesto por la aparición de nuevas tecnologías.

A partir de ahí hay dos dimensiones allí, en primer lugar, si vamos a enfrentarnos a esos mensajes de dominación que se emiten permanentemente desde los mismos códigos, o asumiendo que vamos a mantener una relativa situación de igualdad desde el punto de vista de los que vamos a ser capaces de producir.

Plataformas de streaming y democratización de la cultura

Hay una diversificación y ampliación en el ámbito del consumo. La ruptura más fuerte en lo artístico-literario es ver cómo se va articulando esa relación de productor-consumidor con mayor fuerza. Sin embargo, eso no significa una mayor participación en las personas en el ámbito de la producción y la propuesta. Las nuevas plataformas también funcionan en un ámbito dominante. Sólo por dar un ejemplo, hace un tiempo hizo un trabajo en donde analizaba el tratamiento de la memoria histórica en Juego de Tronos y la relacionaba con una serie de Netflix alemana, Dark. La serie tiene códigos alemanes, con actores alemanes, pero desde el tratamiento de la memoria, la concepción de presente, pasado y futuro hay mucha comunión con el cine estadounidense. Entonces también es un arma de doble filo. Puede que la historia se te haga más cercana desde tus experiencias culturales, pero al mismo tiempo el mensaje es terrible. Debe ser a lo mismo que te estás enfrentando vos mismo cuando estás haciendo comparaciones entre Hollywood y Bollywood. Eso no sólo ocurre desde las grandes plataformas dominantes. También ocurre desde escenarios como los nuestros. Volviendo a lo otro con, los youtubers puede haber una falsa creencia de igualdad, pero al final cuando se da una historia y una construcción mediática como la de Shakira y Piqué es muy evidente que no hay una posición de igualdad en los contenidos.

Entrevista a Lil Romero

Representación de Gandhi en/desde Hollywood

No conozco a fondo la biografía de Gandhi y precisamente por eso, cuando miro una película sólo miro al héroe que se presenta. Es decir, hay un claro diseño de personaje – heroico- y según las pautas de heroicidad de Hollywood y en pos, y perdón por usar este verbo porque capaz no es el mejor, de “vender” ciertas características del héroe que le interesa vender a Hollywood en cierto momento histórico y sociopolítico. Por eso el Gandhi de esta nueva versión que se hace en 2023 (NdR, Gandhi Godse Ek Yudh, India, 2023) no sería ni por asomo aquel de 1982. Había que ver que le hacía falta a la industria para que saliera aquel personaje en aquel momento. A primera vista pareciera un héroe disidente dentro de lo que son los héroes de Hollywood, pero no necesariamente. Y lo digo habiéndome encantado la película.

Representación del Che en/desde Hollywood

Hollywood sabe que su éxito, es el éxito en la gente. Por eso todo el tiempo está testeando a sus públicos y sus públicos no dejaron morir al Che Guevara. Después podemos discutir cómo lo saca, pero si lo sacaron de nuevo es porque fue un emergente de sus propios públicos. Evidentemente las generaciones jóvenes no lo dejaron morir porque fue un referente de sus padres y siguen siendo referentes de sus hijos. Pensando en la maquinaria económica de Hollywood, estos dicen “perdona, si el Che Guevara sigue vendiendo, lo seguimos usando”. Otro tema es discutir que valores se resaltan. Por ejemplo, no es casual que la película Diarios de motocicleta se centra en una etapa de juventud del Che, que es una etapa de búsqueda interior, del sentido de la vida, por lo tanto Hollywood seguramente entiende que hay muchos públicos que están pasando por el mismo que pasó

el joven Che Guevara, por la búsqueda de la identidad, por la búsqueda del sentido de la vida, por recorrer un trayecto que no es sólo de ese Sur Global del que hablamos sino también un trayecto humano, interior, para un crecimiento personal. Por eso creo que la metáfora de ese héroe más dedicado, de ese héroe que escribe poesía, que ayuda a la gente pobre, que tiene como culto la amistad, son valores que el Che siempre tendrá en su mitología y que Hollywood aprovechó en una etapa histórica diferente.

Diferencias en el tratamiento de ambas figuras

Creo que tiene que ver con el método. Insisto con el tema del momento. En ese momento a Hollywood le interesaba visibilizar a un héroe que tuviera un método “políticamente correcto” por llamarlo de alguna manera. El método de Gandhi era pacifista, no implicaba el uso de armas y que no implicaba por detrás ira o confrontación directa. En el caso del Che es bien conocido que tenía otro pensamiento acerca de cómo llevar a cabo la lucha.

Uso de la cultura como instrumento de proyección estatal

La cultura ha sido el arma que Cuba ha tenido durante mucho para ocupar un lugar en el mundo, y no sólo durante y después de la revolución sino antes de ella también. No por nada la música cubana ha sido reconocida como uno de los enclaves musicales más importantes del siglo XX antes de la revolución, después de ella se le dio un matiz más nacional. Ahora bien, eso es con la música, pero con la representación audiovisual de los héroes ha sido otra cosa, estereotipada. Generalmente se representaron héroes intocables, héroes de acero, en otras palabras, sólo se consideraron héroes a las figuras de la lucha armada. Por ponerte un ejemplo, yo tengo la utopía de que en un billete cubano haya artistas como Alejo Carpentier, o que una calle se llame Nicolás Guillén. El poder blando ha contribuido mucho a Cuba y no creo que tenga el reconocimiento que merece, y eso es la representación de una sociedad y cómo piensa el poder acerca de sus héroes. El único héroe bien representado en el cine cubano fue el José Martí de El ojo del canario de Fernando Pérez Valdés.

Industria cinematográfica del Sur Global

Desde el punto de vista humano hay conexiones y creo que los seres humanos encontramos conexiones unas con otras. Yo creo en eso: más en la concordancia que en las diferencias. Pero lo cierto es que esas industrias del sur global no existen y en todo caso tendríamos que plantear la forma de conectarnos para construir esas industrias del sur global. En todo caso son una meta, y para lograrlo nos tendríamos que poner creativos. Sobre todo, para conseguir presupuesto para nuestras producciones, para entender que

debe haber políticas públicas desde el sur global que privilegien ciertas producciones y ciertas alianzas, y en ese sentido todavía nos falta un camino.

Podemos pensar que pueden coexistir diferentes formas de producción. Aquí en Cuba por ejemplo ha pasado que estamos siempre muy centrados en la institucionalidad estatal mientras que en otros lugares pasa todo lo contrario. Creo que ambos modelos deben coexistir y, para decirlo coloquialmente “halar” para el mismo lado: el de crear industrias culturales del sur global. Creo que las palabras clave son “inclusión”, “creatividad” para “diseñar” diferentes formas productivas que desemboquen en eso. Insisto, en Cuba pasó siempre lo contrario, el Estado se robó todos los espacios y esas otras formas de producción que podrían visibilizar al sur global no han tenido cabida.

Plataformas de streaming y democratización de la cultura

En lo personal no tengo ningún prejuicio contra las plataformas sino más bien lo contrario. De nuevo poniendo el ejemplo en Cuba, no tenemos acceso a las plataformas y creo que son interesantes porque ellas ayudan a visibilizar. Sin embargo, también hay que decir que Netflix no lo hace para ayudar a visibilizar, sino que lo hace por dinero. Pero al mismo tiempo esto nos demuestra que los temas del sur son vendibles y facturan, las plataformas se dan cuenta que somos un plus para su negocio y en ese punto nos unimos las dos partes. Por eso hay que aprovechar este momento. Lo otro que es importante es la cuestión de la autoestima del sur global en el plano de sus producciones audiovisuales, porque que tanta gente de tantas partes se quede pegada a la pantalla mirando producciones del sur, nos dice que hay algo interesante que a la gente le está aportando. Podemos pensar que tenemos muchas luces que brindar y que la gente las está captando. Creo que lejos de tratar de parecernos a Hollywood, mientras seamos más auténticos más le va a interesar a la gente.

Entrevista a Rajat Kapoor

Representación de Gandhi en/desde Hollywood

Está muy idealizada. Es Hollywood. Creo que es un problema de cómo se representa cualquier vida honestamente. Es imposible hacer eso ¿Cómo se lo haces? Incluso este momento no se puede representar de modo fidedigno, porque hay demasiadas verdades para esto. Imagínate tratar de hacerlo para una vida, y una vida como la de Gandhi o la de otro personaje histórico. Por eso no es de extrañar que sea altamente romantizado, más cuando además querés sacar una ganancia de eso. Por eso debe ser algo más dulce, más corto, más propagandístico.

Representación del Che en/desde Hollywood/ Diferencias en el tratamiento de ambas figuras

No conozco bien su biografía por lo que prefiero no opinar.

Uso de la cultura como instrumento de proyección estatal

El cine es un arma que se podés usar conscientemente o no. Yo crecí con el cine estadounidense y me imagino que vos también. Para mí ir a América era ir a un país de ensueño. Las cosas pasaban a través del cine. Sin haber ido a Nueva York, yo conocía Nueva York, conocía la calle 42, conocía la 5ta Avenida ¿cómo? Eso es bizarro. Mi realidad era otra cosa, muy diferente, pero escuchaba música estadounidense, escuchaba The Doors, miraba esos films y sabía cómo lucía NY en los 40's, en los 50's, en los 70's sin haber estado ahí, es como vivir en una realidad alternativa, y eso es la guerra.

Industria cinematográfica del Sur Global

Sería maravilloso, pero no veo gran posibilidad. Debe haber beneficios para las dos partes. Lo que distingue al cine indio son las inmensas audiencias que tiene, así que no depende en el mercado internacional, por lo tanto no están interesados en hacer films que complazcan a ese mercado internacional. Están interesados en complacer a los espectadores indios. Por eso las canciones y las largas duraciones continuaran. No obstante pienso ¿Por qué debería cambiar? Esa es la especialización del cine indio, si eso es bueno o malo es otro tema. Pero es la especialidad del cine indio y la hace maravillosamente.

Entrevista a Trisha Ziff

Representación de Gandhi en/desde Hollywood

No puedo decir mucho acerca de él porque no conozco en profundidad su figura, más allá de su representación en las películas de Hollywood, pero debo decir que es verdad, todo lo que viene de Hollywood es acerca de la ficción no de la realidad. Si miras esas películas no son nada más que ficción, tanto si tratan del Che o de Gandhi, vas a ver versiones romantizadas y mercantilizadas para audiencias occidentales, así que diría que esa es la realidad de cualquier filme hecho por el mainstream.

Representación del Che en/desde Hollywood

Diarios de Motocicleta u otras películas acerca de la figura del Che se hicieron hace más de una década. No pienso que todavía exista una obsesión acerca de su figura. Creo que esto ocurre en parte porque la idea acerca de lo que es el cambio social ha cambiado, y obviamente con ese cambio, las figuras icónicas también desaparecieron. En los lugares donde la lucha continúa vas a seguir encontrando la imagen del Che, pero no tanto en Occidente. De hecho, no pienso que el Che Guevara sea tan popular ahora como hace 10 o 15 años. Creo que las cosas han cambiado y con la tecnología las cosas están cada vez menos enfocadas en los individuos. Por supuesto, todavía existe mucho mercantilismo alrededor de la imagen del Che, pero no creo que sea tan icónico como fue cuando hice Chevolution en 2008.

Diferencias en el tratamiento de ambas figuras

No se puede comparar Gandhi con el Che. El Che era un revolucionario que creía en la lucha armada, tenía un claro entendimiento acerca de lo que era el imperialismo y de las elecciones que hizo para combatirlo, ya fuera en Cuba o en África. Tendría que decir que Gandhi veía el mundo de manera muy distinta. Nunca podría compararlos. Sin embargo, es cierto que la manera en como es percibido el Che en Estados Unidos, dada su participación en la revolución cubana, y en Europa –esencialmente en Italia y Francia- en 1968 que fue cuando la imagen del Che evolucionó. En los Estados Unidos siempre se tuvo una línea dura acerca de la percepción del comunismo en contraste de la aproximación más “liberal” que se tenía en Europa especialmente en ese período que mencioné -1968- en el que mundo se dio vuelta y eso a pesar de que tenías el Movimiento por los derechos civiles, no que un movimiento que abrazó el comunismo. Mientras en Europa y las Islas Británicas el Movimiento por los Derechos Civiles, el Movimiento estudiantil y la Primavera de Praga surgieron desde una perspectiva más socialista que cualquier cosa que se haya surgido en los Estados Unidos. Entonces, tiene sentido que la imagen del Che haya sido abrazada desde la perspectiva europea, pero no sólo en la europea sino también desde la africana.

Uso de la cultura como instrumento de proyección estatal

No pienso que haya un “guerra”. Creo que los tópicos del momento tienen que ver con el streaming, quién tiene acceso al dinero, quién cuenta las historias y hace las historias está mucho más conectado a cuestiones como Netflix, Amazon quién controla los recursos de producción en relación a la película y las historias que son contadas y el cine independiente esencialmente desapareció. Por supuesto todavía sigue ahí pero mucho menos de lo que fue hace 10 o 15 años, pero ¿“guerra cultural”? No usaría un lenguaje como ese para discutir estos temas.

Industria cinematográfica del Sur Global

Hay un cine del Sur Global. Hay un cine de América Latina, en África. No es una posibilidad, existe. El verdadero quid de la cuestión es ¿quién tiene acceso fuera los países en donde se hacen estas películas para mirarlas? Esa sería mi respuesta a la pregunta. Hacemos películas a lo largo de toda América Latina, coproducimos filmes con España específicamente, pero también en Europa hay películas de toda América Latina y también en África. Si mirás en los festivales está lleno de esas películas. Entonces, la cuestión no es acerca de cineastas de un mundo emergente no mayoritario, esos cineastas existen y trabajan en todos los países a los que haces referencia.

Plataformas de streaming y democratización de la cultura

No creo que Netflix democratice nada, sólo está interesado en el mercado. Lo que se hace y muestra en Netflix no tiene nada que ver con la mayoría de los que se hace en el cine independiente y por eso no creo que tenga nada que ver con la “democracia”. Por supuesto, no hay que hablar sólo de Netflix sino de todas las otras plataformas. En cuanto a si ellos mataron la experiencia colectiva de ver la película en una sala como vos decís, claro que creo que tuvieron un impacto sobre ello, totalmente, porque si también te fijas en el precio de una entrada al cine, tal vez no tanto si te fijas en el precio de una entrada en los Estados Unidos, pero es muy barato ir al cine en México que es donde yo vivo, y la gente va al cine a pesar de que hay Netflix en México. Por lo tanto, no creo que la respuesta a esa pregunta sea tan simple, diría que la pandemia tuvo mucho que ver con el impacto en la concurrencia al cine, en todo caso creo que las plataformas de streaming en general tuvieron tanto impacto como la pandemia en este golpe a la experiencia colectiva de ver una película. El otro aspecto que es muy positivo acerca del streaming es el nacimiento en los últimos años de las series. Las series trajeron toda una nueva energía creativa que no existía antes de las plataformas, entonces acá nada es blanco o negro. Y sí, las series se miran en casa y en todo el fenómeno y el cultural de la TV es algo que

tenés al cine menos poderoso de lo que solía ser en términos de mostrar trabajo y ahora tenés una nueva forma de hacer cine si lo querés poner de alguna manera, de televisión creativa, que es mirada desde casa.

UNIVERSIDAD TORCUATO DI TELLA
Departamento de Ciencia Política y Estudios Internacionales

“La política exterior norteamericana y su visión del movimiento independentista indio y de la revolución cubana, reflejados a través del cine”.

Tesis para optar por el grado de Magister en Estudios Internacionales
ANEXO II: Imágenes Ilustrativas

Alumno de Maestría: Ignacio Navarro
Tutora: Dra. Lía Rodríguez de la Vega

Firma de la Tutora:

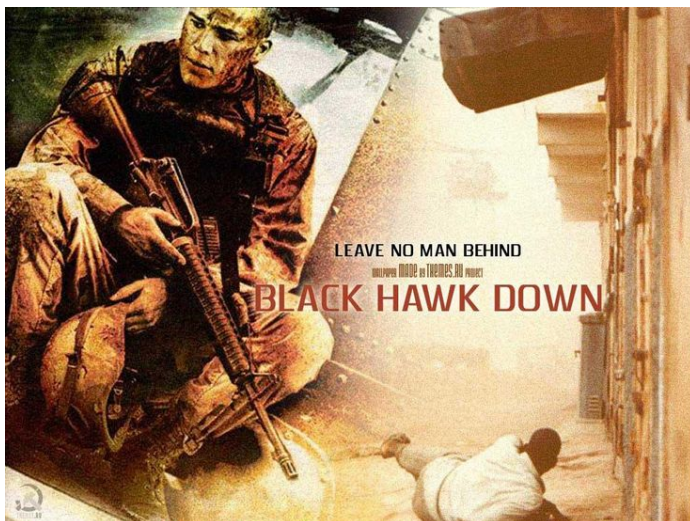


Abril 2024

Imágenes de algunas de las películas mencionadas en la tesis



La leyenda popular dice que *Top gun* (1986), de Tony Scott, fue la causante del masivo enrolamiento de jóvenes para ser pilotos en la marina a mediados de los 80's.



Black Hawk Down (2001), de Ridley Scott



Lone Survivor (2015), de Peter Berg



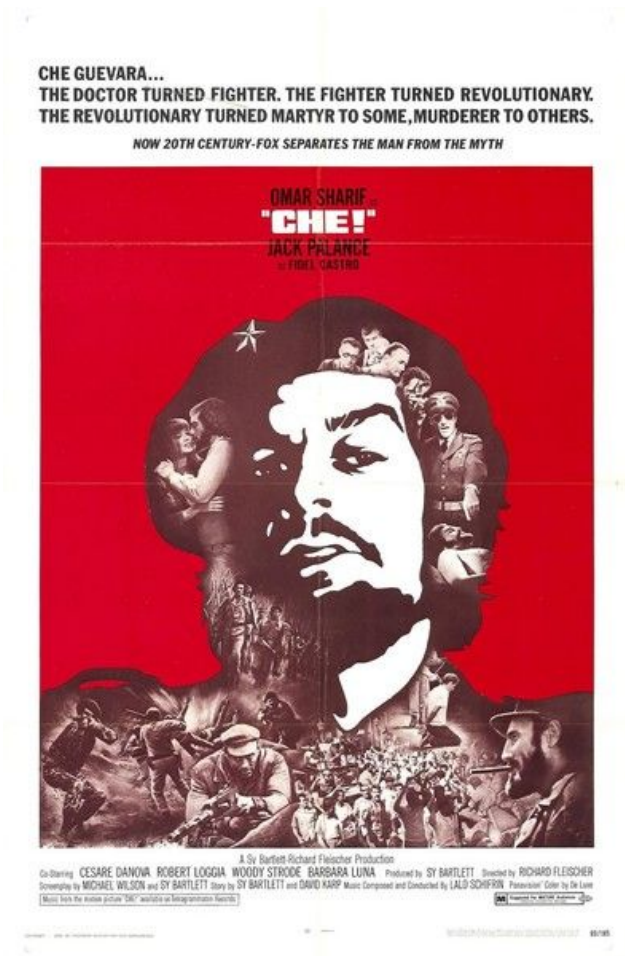
Godzilla (2014), de Gareth Edwards



Wings (1927), de William Wellman, primera ganadora del Oscar y piedra fundamental de la fructífera colaboración entre la industria del entretenimiento y las fuerzas armadas

Imágenes de las películas analizadas

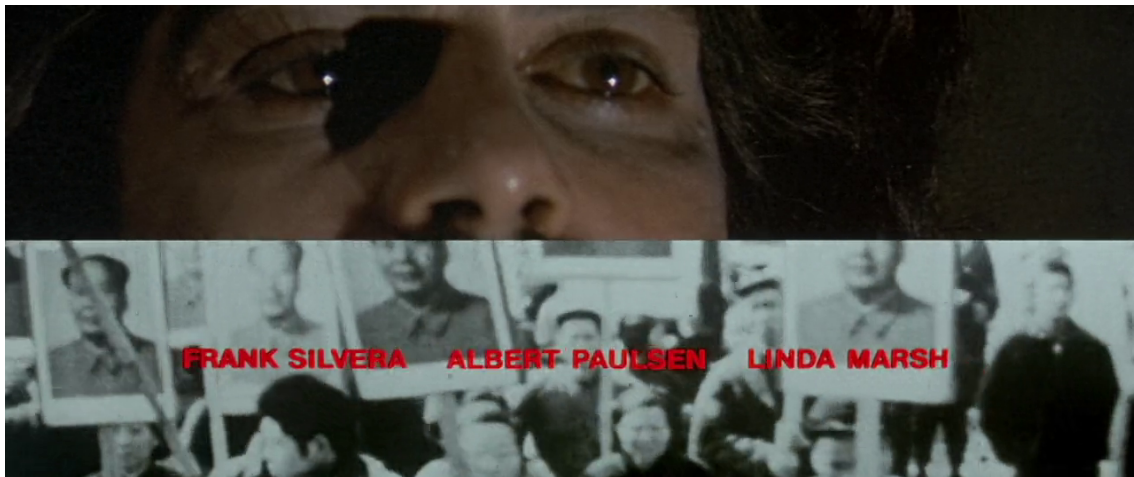
Che!



Afiche oficial



Créditos iniciales







El Che discutiendo con el embajador soviético



“Quiero ser libre de Usted”.



Militar boliviano, que termina atrapando al Che.

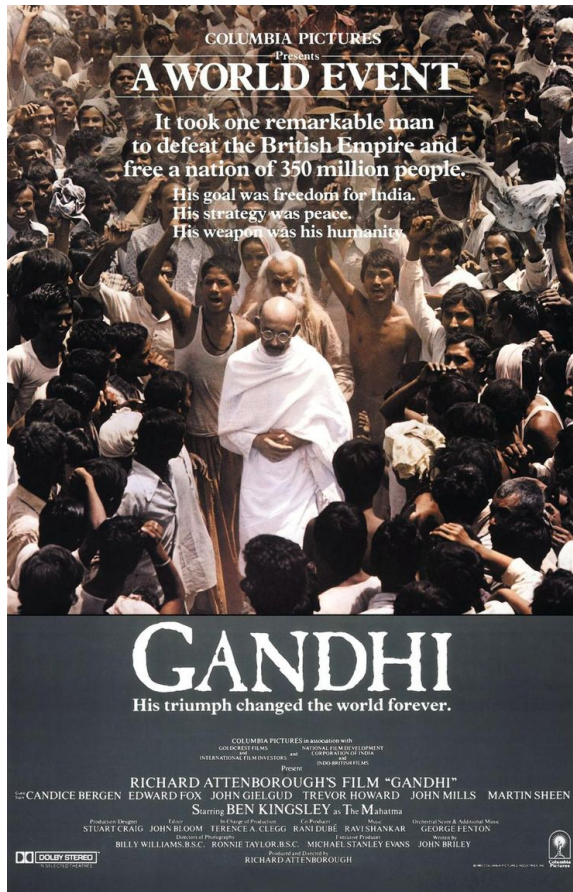


Omar Shariff como el Che, tomando mate.

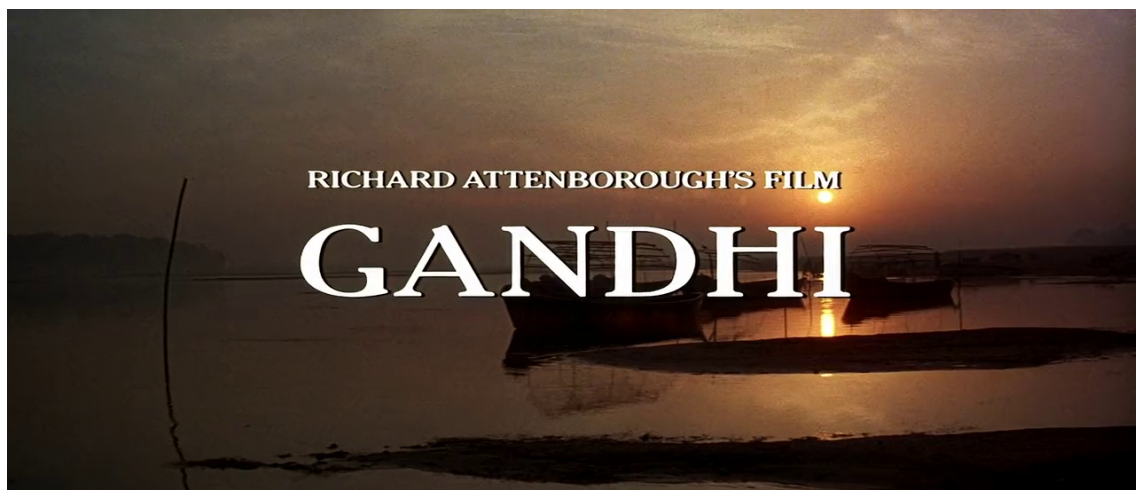


“No olvides que es argentino. Es su orgullo”.

Gandhi



Afiche oficial



Créditos iniciales



Un villano de Bond, arquetipo de los villanos en el siglo XX.







