



UNIVERSIDAD CATÓLICA
SILVA HENRÍQUEZ

Pedagogía en Filosofía

**UNA APROXIMACIÓN A LOS ALCANCES DEL
CINE LATINOAMERICANO PARA LA
INTRODUCCIÓN DE CONTENIDOS FILSÓFICOS
DENTRO DEL SISTEMA EDUCATIVO CHILENO**

SEMINARIO DE TÍTULO PARA OPTAR AL GRADO DE LICENCIADO
EN EDUCACIÓN Y PROFESOR DE EDUCACIÓN MEDIA Y FILOSOFÍA

VALENTINA ALEJANDRA PÉREZ ILLANES

PROFESOR GUÍA: DR. ALEX ANDRÉS IBARRA PEÑA

Santiago, Chile
2018

Autorización para fines académicos

Se autoriza la reproducción total o parcial, con fines académicos, por cualquier medio o procedimiento, incluyendo la cita bibliográfica que acredita al trabajo y a su autora.

Diciembre, 2018.

Calificaciones

Dedicatoria

Dedico este seminario de grado a mi hija Aylén, la persona más importante en mi vida. Alegría, que con su corta existencia, me ha enseñado a cultivar el amor y la felicidad de la maternidad. Ella es, por sobre todo, quien le brinda hoy sentido e intensidad a mi vida.

Dedico también este seminario a mi compañero de vida Felipe, quien me ha acompañado en todo mi proceso universitario, pero particularmente, en este último tiempo, brindándome su apoyo, guía y consejo, sobre todo en los momentos complicados. Le agradezco por creer en mí.

Finalmente, dedico este seminario a mi familia, especialmente a mi hermana Francisca y mi padre Guido, pilares fundamentales en mi vida, quienes me han acompañado, apoyado y comprendido de distintas formas en este proceso.

Agradecimientos

Le agradezco, en especial algunas secciones de esta investigación, al profesor Alex Ibarra, quien me ha acompañado en este proceso con la mejor voluntad, me ha guiado, orientado y por sobre todo escuchado. Agradezco su comprensión, e interés que ha demostrado al trabajar conmigo.

Agradezco a la escuela de Filosofía y con ello a aquellos profesores que han estado conmigo en todo mi proceso formativo, por siempre generar espacios de confianza y comprensión, y entregarme las herramientas necesarias para poder desarrollarme, así como también incentivar la búsqueda autónoma de ellas.

Finalmente agradezco a aquellas personas que de una forma u otra han motivado e incentivado el desarrollo de este seminario, entre ellos al docente Iván Pinto, quien gracias a las enseñanzas que pude recoger en su taller “El cine latinoamericano a dos tiempos”, inspiró gran parte de la temática de este seminario. También agradezco a mi amigo Mauricio Cuevas y su proyecto “Quiltro”, por interesarse en mi trabajo haciéndome parte de él, dedicando parte de su tiempo a ilustrarse junto a mí de todo aquel nuevo conocimiento que trajo esta investigación.

Tabla de Contenidos

AUTORIZACIÓN PARA FINES ACADÉMICOS	2
CALIFICACIONES	3
DEDICATORIA	4
AGRADECIMIENTOS	5
TABLA DE CONTENIDOS	6
ÍNDICE DE TABLAS	7
<i>Tabla 1: PLANIFICACIÓN EN TRAYECTO: UNA APROXIMACIÓN A LA FILOSOFÍA LATINOAMERICANA A TRAVÉS DEL CEL</i>	<i>81</i>
<i>Tabla 2: ORIENTACIONES DE TRABAJO DIDÁCTICO PARA LA PROPUESTA. 84</i>	<i>7</i>
RESUMEN	8
ABSTRACT	8
INTRODUCCIÓN	9
CAPÍTULO I: LA INFLUENCIA DEL TÓPICO DE LA VIOLENCIA DE FRANTZ FANON EN EL MOVIMIENTO DEL CINE DE EMANCIPACIÓN LATINOAMERICANA.	14
LA RECEPCIÓN DE FANON DURANTE LOS AÑOS SESENTA EN AMÉRICA LATINA.	15
EL SENTIDO DESCOLONIZADOR Y JUSTIFICADOR DE LA VIOLENCIA EN FANON.	16
INTRODUCCIÓN DE FANON EN LOS MANIFIESTOS DEL CINE DE EMANCIPACIÓN LATINOAMERICANA	22
CONCLUSIÓN ACERCA DE LA IMPORTANCIA DE FANON	25
CAPÍTULO II: LOS MANIFIESTOS DEL CINE DE EMANCIPACIÓN LATINOAMERICANA	27
EL NUEVO CINE LATINOAMERICANO (NCL)	28
EL <i>CINEMA NOVO</i> Y “LA ESTÉTICA DEL HAMBRE” DE GLAUBER ROCHA.....	31
CUBA Y “POR UN CINE IMPERFECTO” DE JULIO GARCÍA ESPINOSA.....	36
“HACIA UN TERCER CINE” DE SOLANAS Y GETINO	39
REFLEXIONES SOBRE LAS DIMENSIONES DE LOS MANIFIESTOS DEL CINE EN LATINOAMÉRICA.....	47
CAPÍTULO III: TÓPICOS Y CATEGORÍAS DENTRO DEL CINE DE EMANCIPACIÓN LATINOAMERICANA	49
LA DISTINCIÓN DEL CINE DE EMANCIPACIÓN LATINOAMERICANA EN EL CAMPO CINEMATOGRAFICO Y ARTÍSTICO.	49
LA HORA DE LOS HORNOS: NEOCOLONIALISMO, VIOLENCIA (S) Y LIBERACIÓN	54
EL <i>SERTÃO</i> EN DIOS Y EL DIABLO EN LA TIERRA DEL SOL (1964)	59
REFLEXIONES SOBRE EL CINE DE EMANCIPACIÓN LATINOAMERICANA Y SU RELACIÓN CON LAS ESTÉTICAS DECOLONIALES ...	65
CAPÍTULO IV: UNA PROPUESTA PEDAGÓGICA PARA LA INTRODUCCIÓN DEL CINE DE EMANCIPACIÓN LATINOAMERICANA EN EL SISTEMA EDUCATIVO CHILENO	68
IDENTIFICACIÓN DE LA PROPUESTA	68
FUNDAMENTACIÓN DE LA PROPUESTA.....	69
APRENDIZAJES ESPERADOS DE LA PROPUESTA	71
MARCO TEÓRICO DE LA PROPUESTA	72
MARCO METODOLÓGICO.....	74
CONCLUSIONES	76
BIBLIOGRAFÍA	78
MATERIAL DIDÁCTICO	81

Índice de tablas

Tabla 1: PLANIFICACIÓN EN TRAYECTO: UNA APROXIMACIÓN A LA FILOSOSOFÍA LATINOAMERICANA A TRAVÉS DEL CEL. 81

Tabla 2: ORIENTACIONES DE TRABAJO DIDÁCTICO PARA LA PROPUESTA. 84

Resumen

El presente seminario de grado tiene por objetivo realizar una aproximación a la comprensión del fenómeno cinematográfico latinoamericano, de los años sesenta y setenta, desde una perspectiva, que permita desprender saberes a partir de tópicos y categorías filosóficas, que en su desarrollo, contribuyan a la introducción de conocimientos relacionados con la filosofía latinoamericana dentro del aula escolar. Utilizando al cine como aquel recurso que oriente una alternativa didáctica para proyectar contenidos, la metodología utilizada para esta investigación responde al análisis de discursos, en diálogo con la hermenéutica, cuyo desarrollo contempla la lectura interpretativa de aquellos manifiestos teóricos de este movimiento cinematográfico, así como también de dos películas; “La hora de los hornos” y “Dios y el Diablo en la tierra del sol”. Los resultados esperados de esta investigación buscan generar una propuesta didáctica de orientación docente que justifique y permita la articulación de este movimiento como un contenido de alcance filosófico.

Abstract

The present Grade Seminar has by main objective to make an approximation to the Latin-American cinematographic phenomenon in the 60's and 70's from a perspective that allows to detach knowledge from Philosophical categories and topics which by its development contribute to the introduction of knowledge related to Latin American Philosophy inside the classroom. Using cinema as a resource that guides a didactic alternative to project content, the methodology used for this investigation is by discourse analysis, related with hermeneutics, which by its development contemplate the interpretative reading of those theoretical manifestos of this cinematographic movement, as well as two movies "The hour of the ovens" and "God and the Devil in the land of the sun". The expected results of this investigation seek to generate a didactic proposal of teacher guidance that justify and allows to articulate this movement as a Philosophical content.

Introducción

*Para entender el mundo actual,
necesitamos del cine, literalmente.
Solo en el cine encontramos
la dimensión crucial
que no estamos listos
para enfrentar en nuestra realidad.
Si buscas aquello que en la realidad
es más real que la misma realidad,
busca en la ficción cinematográfica.*

(S. Žižek. *Manual de cine para pervertidos*. 2006)

El presente seminario de título, tiene por finalidad realizar una aproximación al fenómeno cinematográfico latinoamericano de los años sesenta y setenta, desde una perspectiva que permita situarlo como un posible contenido que aborde algunos alcances que se reconocen como propios de la filosofía latinoamericana, y que a su vez puedan sentar algunas bases de este campo filosófico en el contexto escolar, entregando con ello la alternativa del cine como re-presentador de estos saberes. Esta investigación se propone entregar una mirada innovadora para la disciplina filosófica y educativa. Los motivos por los cuales resulta relevante desarrollarla se presentarán en los siguientes párrafos.

En primera instancia, las razones que motivaron la elección del tema a investigar, surgen del interés personal de la autora en su afición por el cine y sus vertientes, así también por la intención de querer profundizar en temáticas latinoamericanas. En este sentido, se vio particularmente en esta investigación, la oportunidad de combinar ambos gustos en una perspectiva educativa, que pudiera entregar alternativas para abordar contenidos filosóficos dentro del aula escolar, hecho que se extrapola a la experiencia pedagógica de la autora, al identificar el gran interés de los estudiantes por los medios audiovisuales, y gran falta de re-conocimiento de sí mismos como ciudadanos latinoamericanos.

A raíz de lo anterior, el problema del que se hace cargo esta investigación parte de la identificación de la falta de aprendizajes, dentro del *curriculum* escolar nacional, orientados a las dimensiones de pensamiento relacionados con temas de emancipación latinoamericana, desde una perspectiva filosófica, ciudadana e incluso histórica. Es por esto, que desde la especialización pedagógica de la autora, la consolidación del problema a estudiar, responde a la falta de contenidos referentes a la filosofía latinoamericana, sus perspectivas y pensamientos, dentro de la asignatura de Filosofía y Psicología en el *curriculum* escolar. El cual, muestra una considerable inclinación de contenidos y aprendizajes que apuntan a la historia de la filosofía occidental, que pese a

no dejar de ser importantes de abordar, no brinda espacios, para dar a conocer lineamientos importantes del pensamiento y crítica latinoamericana. Se da cuenta por ende, de un vacío reflexivo en términos de contenidos de la asignatura, que no responden a temáticas que ayuden a un reconocimiento identitario como habitantes de Latinoamérica, y sus alcances éticos e interculturales, contingentes además al Chile de hoy.

En conjunto con la falta de desarrollo del pensamiento latinoamericano dentro del *currículum* de filosofía, existe una baja consideración de materiales tecnológicos y/o audiovisuales como recurso didáctico al momento de abordar contenidos, y una marcada inclinación hacia el análisis de textos. Además, el material audiovisual recomendado, sigue respondiendo a lógicas que dejan fuera la filosofía y producciones, cinematográficas en este caso, que promuevan el pensamiento latinoamericano. Se identifica la poca valoración que tiene el cine como medio que refleja realidades, desde el cual, se pueden extraer reflexiones y análisis de profundidad, que propicien la construcción de significados de su particular metodológica de cognición. Es por ello, que se estudiará, la caracterización liberadora del Cine Latinoamericano y su aproximación educativa, en la cual se pueden consolidar o esbozar los contenidos ausentes en el *currículum* escolar.

Esta investigación presenta una utilidad de carácter filosófico a través del análisis de un movimiento cinematográfico, que se denominará como “Cine de Emancipación Latinoamericana” (CEL), a partir de sus tres manifiestos más importantes, los cuales no se sitúan directamente en el área de la filosofía, sin embargo, en su análisis discursivo e interpretativo, sí se pueden develar variados alcances filosóficos, sobre todo en el área de estudios poscoloniales, geopolíticos, estéticos, y decoloniales de la filosofía latinoamericana. Por otro lado, en la fundamentación de este movimiento, se logran identificar de manera directa e indirecta el desarrollo de las ideas de figuras que si se reconocen en el campo filosófico, como lo son Frantz Fanon y Walter Mignolo por ejemplo. Así también, y a modo de enriquecer el producto de esta investigación, existe una utilidad pedagógica, puesto que se busca la entrega de recursos y material que sirva de orientación para poder trabajar los contenidos y aprendizajes educativos aportados por este movimiento cinematográfico en particular, y que ayudan al conocimiento y reflexión del pensamiento de la filosofía latinoamericana, dejando la posibilidad de trascender incluso del campo estrictamente filosófico.

La producción de contenidos filosóficos que se relacionen con movimientos de liberación recientes y claves en la historia de América Latina, en el marco de la asignatura de filosofía, con un trasfondo que contemple objetivos del plan de formación ciudadana, y en específico, dentro de la profundización de análisis relacionados con aspectos socio-políticos y estéticos, hace que el estudio del CEL adquiera importancia

no sólo como un recurso de apoyo pedagógico, sino que como protagonista de contenidos, consigue utilidad para la asignatura de filosofía, en cuanto a la entrega de saberes que se relacionan con el reconocimiento de la identidad propia a partir de la afirmación de la realidad latinoamericana reciente, así como también ofrece un espacio de innovación didáctica contingente a los intereses actuales de los estudiantes.

A continuación se expondrán aquellos objetivos a los que responde esta investigación.

El Objetivo General es:

Comprender el fenómeno del Cine de Emancipación Latinoamericana, como un eje del cual se puedan desprender contenidos y saberes a partir de categorías filosóficas y estéticas que, en su desarrollo, aporten a entender parte de nuestra identidad americana, y que, en términos de difusión y práctica, se puedan trabajar en un contexto de aula escolar.

A partir de este objetivo, se despliegan tres objetivos específicos que se plantean:

- Exponer, cómo a través del Cine de Emancipación Latinoamericana en tanto manifestación cultural, se genera una reflexión crítica en relación a la realidad Latinoamericana.
- Analizar los tres manifiestos trascendentales del Cine de Emancipación Latinoamericana, para así identificar sus principales antecedentes, influencias, aristas y repercusiones tanto a nivel teórico como práctico, que permitan entregar bases de contenidos relacionados con la filosofía.
- Generar, a partir del análisis de un par de producciones cinematográficas enmarcadas dentro de este movimiento, una propuesta de contenido y material de apoyo didáctico que propicie a la reflexión y al pensamiento crítico relacionado con perspectivas de la filosofía latinoamericana, y que, puedan ser abordadas dentro del aula escolar.

Respecto a la hipótesis del trabajo de esta investigación se sostiene e interroga que:

- Al utilizar el cine como recurso pedagógico se pueden generar reflexiones, valoraciones y análisis respecto de las temáticas que este medio audio-visual busca presentar. Un cine de producción latinoamericana, cuya manifestación estética refleje realidades socio-históricas, culturales y políticas, abre la posibilidad a que los estudiantes puedan aprender e introducirse en contenidos que contengan saberes referentes a la filosofía latinoamericana desde un campo que no necesariamente implica la lectura de textos, *papers*, o material tradicional.

- ¿Por qué el intelectual Frantz Fanon, puede identificarse como uno de los grandes influyentes de los ejes teóricos de aquellos cineastas involucrados dentro de los movimientos emancipadores del cine?
- La teorización y expresión del Cine de Emancipación proporciona tópicos y categorías específicas de su movimiento que se extrapolan a la realidad latinoamericana fuera de la ficción cinematográfica dentro de un campo de reconocimiento y concientizador ¿Cuáles son esos tópicos y categorías?
- ¿Qué consideraciones y lineamientos debe tener la construcción de un material pedagógico que oriente y aborde los análisis necesarios para poder trabajar el contenido de este cine?

Para poder responder y abordar lo anteriormente planteado, se recoge una metodología de investigación de análisis de discursos en relación hermenéutica. Cabe destacar que esta metodología no se desarrollará en un término estricto, no obstante, si se reconocen en ella, algunas características particulares que se han seguido en este trabajo, pues, al plantear un giro discursivo, ve una utilidad en la lectura de discursos, en los cuales se devela la realidad social, suscitando una alternativa al diseño hermenéutico. En este sentido, aquellos discursos analizados se consolidan en los manifiestos del movimiento cinematográfico a estudiar, como también en la consideración de las películas analizadas, pues dentro del cine, también existe un tipo de lenguaje que se puede estudiar, y del cual se pueden develar lecturas relacionadas con la realidad social, en América Latina en este caso. Así también, para el despliegue de este estudio, se realizarán investigaciones de alcance exploratorio y descriptivo. El primer alcance, se debe básicamente, al no existir mayores antecedentes que proporcionen una claridad sobre la perspectiva en la que se estudia este fenómeno. Se utilizará este diseño, por la necesidad de profundizar en un tópico poco estudiado en el campo filosófico y no estudiado en el ámbito pedagógico (excepcionando al cine como recurso en sí mismo). El segundo alcance, se justifica en su finalidad analítica sobre cómo es y cómo se manifiesta un fenómeno y sus componentes. En este sentido, su pertinencia se sitúa cuanto a los alcances descriptivos de ciertos pasajes de este seminario, especialmente en el análisis de las películas escogidas.

Finalmente, antes de profundizar en el desglose de este seminario de título, es preciso aclarar algunas orientaciones de formato a fin de entender mejor el desarrollo de esta investigación. Primero, la repartición del cuerpo de este trabajo consta de tres capítulos que responden a la entrega de antecedentes y conocimientos fundamentales para la comprensión del fenómeno a estudiar. Al ser un estudio exploratorio resulta necesario detenerse en la profundidad de estos apartados. Así mismo, estos capítulos entregan aquellos contenidos que luego, de forma sintética, se contemplarán en el cuarto capítulo, dedicado a la fundamentación y aplicación pedagógica de este seminario.

Por otro lado, la sigla CEL que responde a Cine de Emancipación Latinoamericana, recibe tal nombre, denominado por la autora, debido a que, - y como se ira desplegando a lo largo de esta investigación-, este movimiento, pese a que también puede conocerse como Nuevo Cine Latinoamericano o Tercer cine, se considera que aquellos nombres, no incluyen de forma acabada o no responden en totalidad a la radicalización de este movimiento cinematográfico.

Capítulo I: La influencia del tópico de la violencia de Frantz Fanon en el movimiento del cine de Emancipación latinoamericana.

El colonizado, por tanto, descubre que su vida, su respiración, los latidos de su corazón son los mismos que los del colono... ese descubrimiento introduce una sacudida esencial en el mundo.

(F. Fanon. *Los condenados de la tierra*. 1963)

El objetivo principal de iniciar esta investigación, elaborando un apartado exclusivo al tópico de la violencia desarrollado por Frantz Fanon, es el de dar a conocer un antecedente crucial que presenta la obra de este autor para la fundamentación teórica y también en términos de producción cinematográfica, que se logra identificar dentro de lo que se denomina como cine de emancipación latinoamericana. Específicamente, en lo que refiere al contenido de aquellas obras conocidas como “manifiestos”¹ que se acogen dentro de este movimiento de liberación, en las cuales posteriormente se profundizará, dedicando un capítulo especial a ello.

Frantz Fanon, quien fue un revolucionario, filósofo, y psiquiatra originario de la Isla caribeña de Martinica. Es reconocido por causar, a través de su obra y los estudios posteriores a ésta, una gran influencia para los movimientos de lucha revolucionarios suscritos durante la década de los sesenta y setenta: debido a su aporte a los estudios *post* coloniales; su radicalización existencialista con influencias marxistas, que enunciaron conceptualizaciones para una nueva izquierda, como la raza, el servilismo, la patologización, el cuerpo, etc. y, sus planteamientos críticos referentes a la colonización y la descolonización.

Fanon, presenta un cambio y una importancia que se suscita en un radicalismo revolucionario, que a su vez se diferencia de las clásicas ideas marxistas, puesto que su principal agente de cambio radica en la elevación de los países del tercer mundo, los reales colonizados, los des-humanizados, el campesinado, y no una determinada clase social como lo es el proletariado europeo. Su figura “representa, simboliza, al intelectual comprometido con el proceso de liberación de los pueblos del tercer mundo” (Cerutti, 2006, pág. 253)

¹ En los manifiestos “La estética del hambre”(1965) de Glauber Rocha y “Hacia un tercer cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo del cine de liberación en el tercer mundo” (1969) de Fernando Solanas y Octavio Getino, se identifica una fuerte influencia ideológica de la obra y pensamiento de Frantz Fanon que se manifiesta de forma explícita, tanto en contenido como en la mayoría de sus obras cinematográficas.

La recepción de Fanon durante los años sesenta en América Latina.

Específicamente, es el libro “Los condenados de la tierra” (1963) aquel que ha causado el mayor impacto e influencia de las ideas fanonianas. Obra que en su contenido refiere, en términos generales, al análisis- diagnóstico y crítico de la dominación colonial y de la situación descolonizadora desde el contexto Africano dentro de la guerra de liberación Argelina². Pese a que este libro se sitúa bajo una determinada trama, logró propagarse al punto de ser fundamental para todo aquel movimiento emancipador de carácter tercermundista, incluidos los de la región Latinoamericana. Así también, la circulación de las ideas fanonianas lograron trascender su campo filosófico, llegando a intelectuales de otras áreas, un icónico ejemplo de ello se refleja en el cine, en el caso de América Latina.

Es así como se desencadenó el interés por parte de aquellos cineastas latinos, que posteriormente se podrán considerar como parte de lo que se conocerá como el Nuevo Cine Latinoamericano³, hacia la búsqueda de la emancipación a partir del análisis e identificación de las relaciones colonizador-colonizado en el continente, bajo la tipificación de la obstrucción de una identidad propiamente Latinoamericana, cuestión que en el ámbito cinematográfico, se suscitó en una inclinación de construcción y revalorización de una identidad nacional, regional, y continental basada en la proyección audiovisual.

El contexto de tensión de guerra y revolución, movimientos emancipadores y consignas de lucha desde el que escribe Fanon, también es replicado por tanto, en América Latina, durante la década de los sesenta. El ambiente de la latente Guerra Fría, la revolución Cubana, guerrillas militantes, dictaduras, mítines y revueltas de organizaciones izquierdistas que se desarrollaron en la región, trajeron consigo un apogeo político, filosófico y artístico ligado a estos movimientos. En el caso de la expresividad artística, específicamente, hablando del Cine, la repercusión de las ideas de Fanon, y en general, las problemáticas de discusión de la época, se vieron reflejadas en una carga política que llevaba consigo, principalmente, la lucha por la descolonización y el reconocimiento del colonialismo imperante, la idea de revolución, la inferioridad que representa el subdesarrollo, el rol del artista y/o intelectual en la liberación, pero por sobre todo, el tópico de la violencia. Temáticas que, en su lectura, se despliegan de la obra de Fanon.

Lo que en cualquier caso marca el perfil histórico de esos años a nivel general es la noción de “cambio radical”, la cual cruza todo el espectro de dimensiones sociales:

² Fanon, luego de estudiar psiquiatría, vivió en Argelia en tiempos en que esta era colonia Francesa, en donde apoyo la lucha por la independencia formando parte del Frente de Liberación Nacional (FLN).

³ Conocido por ser un movimiento de cineastas latinoamericanos y del Caribe desarrollado en la década de los sesenta, cuya característica principal era la de apartarse de aquellas producciones de cine comercial, favoreciendo una tendencia hacia abordar expresiones políticas y conflictos sociales.

costumbres, mentalidades, sexualidad, experiencias, regímenes políticos, etc. Gilman sintetiza: “percepción generalizada de una transformación inevitable y deseada del universo de las instituciones, de la subjetividad, del arte y la cultura” (2003: 40). Una percepción respecto de la cual el campo intelectual no sólo no podría abstraerse, sino que incluso funcionaría como la legitimadora de sus propias prácticas, especialmente a través de la pertenencia a la izquierda (Gilman, 2003). (Coviello, 2011, pág. 3)

Desde este contexto es que la recepción que tuvo Fanon, durante el momento de tensión política característico de los sesenta, en América Latina estuvo marcada por la transversalidad de sus ideas, que en el continente sirvieron como una fuerte base teórica y de fundamentación para acompañar las luchas emancipadoras. “Fanon es el ejemplo del intelectual que no se pierde en devancos intelectuales, en logomaquias académicas. El va a las cosas mismas, a la denuncia, a la descripción fenomenológica de la realidad de los colonizados y los oprimidos” (Cerutti, 2006, pág. 254).

El sentido descolonizador y justificador de la violencia en Fanon.

Como se ha venido anunciando en los párrafos anteriores, “Los condenados de la tierra” se presenta como una obra fundamental respecto de la teorización del pensamiento de Fanon, debido a la trascendencia de su contenido y a los tópicos que abarca en ella, dentro de la situación descolonizadora. Uno de los tópicos principales, y a lo cual el autor le dedica incluso un capítulo especial, es el de la violencia, como el principal eje de inicio para toda descolonización, mediante un recorrido que a su vez arroja ciertas pautas reconocibles dentro de las luchas reivindicadoras.

Para Fanon, “la descolonización es siempre un fenómeno violento” (Fanon, 1963, pág. 30). Su discurso, sumamente radical, invita, además de poner en práctica una descolonización a través del uso de la violencia, a reconocer también a la colonización impuesta como un fenómeno violento en diversas formas, las cuales han calado profundamente en la subjetividad y representación de sí del colonizado, así como también, en la destrucción de la identidad cultural y social autóctona.

La imposición colonial y su violencia en un primer momento se caracterizaron por ser de carácter político-militar y en consecuencia, económico. La perdurabilidad del colonialismo, además de reflejarse en la explotación desmedida del territorio bajo la orden del colono al colonizado, también se vio afectada en la subjetividad del colonizado, pues se introdujo en su espíritu, adquiriendo la representatividad de este como un esclavo, una bestia indígena, una “cosa colonizada”, un ser inferior. Una deshumanización y desvalorización del colonizado. Incluso “no le bastaba al colono afirmar que los valores han abandonado o, mejor aún, no han habitado jamás el mundo colonizado” (Fanon.1963.p.36), se hace creer que el indígena representaba la negación

de los valores, y por lo tanto es el mal absoluto. Sin embargo, esta creencia que se esparce e introduce dentro del ser del colonizado, es una imposición que se hace también de manera violenta. Walter Mignolo identifica este proceso como una colonización del ser y del saber, que se ejerce mediante la evangelización, la educación y el castigo.

La colonización del ser consiste nada menos que en generar la idea de que ciertos pueblos no forman parte de la historia, de que no son seres. Así, enterrados bajo la historia europea del descubrimiento están las historias, las experiencias y los relatos conceptuales silenciados de los que quedaron fuera de la categoría de seres humanos, de actores históricos y de entes racionales. En los siglos XVI y XVII, los <<condenados de la tierra>> (como catálogo Frantz Fanon a los seres colonizados) eran los indios y los esclavos africanos. Por esta razón, los misioneros y los hombres de letras se arrogaron la tarea de escribir las historias que, según ellos, los incas y los aztecas no tenían (Mignolo, 2005, pág. 106).

Tras la creación por parte del colonialismo, de un ambiente de inhibición y sumisión que recae en el colonizado, también su hábitat natural, además de ser arrebatado, es transformado en miseria, maltrato, en un pueblo que sufre de sed y hambre, donde además la carga evangelizadora y educativa, impuestas como las únicas y verdaderas vías de civilización, ciencia y modernidad, en contraste con las prácticas y manifestaciones tribales y autóctonas del colonizado, terminan por hacer un convencimiento de la subjetividad inferior de este sujeto. Esta estrategia, que busca el establecimiento del colonialismo, basándose en la destrucción de la cultura, del ahora llamado bestiarío, perdurando con ello su dominación, crea a su vez los primeros indicios de la mirada que lanza el colonizado hacia el colonizador; aquella de deseo, envidia, de las ansias de querer ocupar su posición.

Sin embargo, a pesar de lo logrado por la colonización, se logran identificar en el colonizado ciertas manifestaciones que se relacionan con pequeñas expresividades de lo que queda de su cultura. Es a través de los rituales, la danza, luchas tribales, ritos sagrados, por donde el colonizado encuentra una forma de salida liberadora, pero a la vez canalizadora de la violencia, lo que es a su vez un arma de doble filo, puesto que si bien los ritos y lo mítico cargan parte de la cultura autóctona del colonizado, al colono esto le sirve en la mantención de su sistema, al ser el medio por el cual el colonizado va a inhibir su latente impulso agresivo. Esto porque las distintas ritualidades “cumplen una función económica primordial en la estabilidad del mundo colonizado. A la ida, los hombres y las mujeres estaban impacientes, excitados, nerviosos. Al regreso, vuelven a la aldea la calma, la paz, la inmovilidad” (Fanon, 1963, pág.51).

No obstante, el colonizado encuentra otro medio para liberarse, en el cual el colono no puede intervenir. Es, en su momento de intimidad, en el sueño, en donde puede dilucidar aquel impulso provocado por el estado de tensión permanente en el que se encuentra

cuando está despierto. Es en esa instancia, donde rechaza el mundo del colono, pero a la vez envidia. “El colonizado sueña con sustituir al colono. Ese mundo hostil, representa no el infierno del que habría que alejarse (...) sino un paraíso al alcance de la mano protegido por terribles canes” (Fanon, 1963, pág.46). A partir de instancias como ésta, es que el colonizado se percata que está dominado, pero no domesticado. “Esta inferiorizado pero no convencido de su inferioridad” (Fanon, 1963, pág.46). La aparición de estas nociones, proporciona al colonizado el primer aliento para comenzar a moverse, y así querer avanzar hacia su reivindicación.

La explotación, la inhibición, la inferiorización, y la enajenación que se ejerce sobre el colonizado, es violenta, lleva muchos años presionando, en distintas formas, transformándose en rabia, una rabia acumulada, volcánica, que en cualquier momento estallará. ¿De qué forma?, de igual manera en cómo le pasó al colonizado, él responderá con la violencia para su reivindicación. El colonizado, cansado, decide luchar para así poder recuperar su vida. La violencia atmosférica, que antes era canalizada, ahora se reorienta, el pueblo colonizado descubre que esta violencia puede estallar, y al hacerlo, puede ser capaz de terminar con el régimen colonial. De esta forma, el colonizado descubre en la violencia una realidad que transformará en su *praxis* y su proyecto liberador. Como dice el autor:

A pesar de las metamorfosis que el régimen colonial le impone en las luchas tribales o regionalistas, la violencia se abre paso, el colonizado identifica a su enemigo, da un nombre a todas sus desgracias y lanza por esa nueva vía toda la fuerza exacerbada de su odio y de su cólera (Fanon, 1963, pág.63).

La violencia atmosférica, ahora madura y sale a flote, se ampara en aquella intuición que tienen las masas colonizadas sobre que su liberación debe ser un hecho, que solo puede suceder por la fuerza. Es necesario dar el paso para cambiar de una atmósfera violenta a una violencia en acción, pues solo a través del accionar, el colonizado sabe que se puede sustraer de la opresión colonial. Para el colonizado, esta lucha liberadora en acción, también lo vuelve a humanizar y dignificar, le da la convicción de estar dispuesto a todo para no volver a ser subyugado como “el bestiario”. Es por esto, que se debe entender que para Fanon la violencia no solo apunta hacia el constante ametrallamiento en contra del colonizador, sino que también, carga con ella una fuerte conciencia de libertad, que se ejerce por este medio, y se acompaña de manera fundamental de la acción en masa.

Fanon presenta una gran preocupación por la relevancia de la efervescencia de la violencia, que se relaciona con el accionar del pueblo colonizado. Se trata de su contención y formación, donde aparecen figuras como la del intelectual burgués, los partidos políticos, y los dirigentes. La crítica y cuestionamiento por el rol que deben cumplir estas figuras, en el marco de la lucha del pueblo colonizado y el proceso de descolonización, es un tema que se desprende cuando la violencia toca a la nación desde

el eslabón más bajo. Cuestión que también logró trasladarse a las posteriores problematizaciones que se presentaron en las discusiones de carácter político-emancipador de la región latinoamericana, durante los años sesenta.

En primera instancia, la inquietud se vuelca hacia el cuidado del rol que ejercen los dirigentes políticos que simpatizan con el pueblo y/o que expresan tener conciencia de clase social. Entendiendo la importancia de la revolución en la colectividad, aquellas figuras que aparecen buscando encabezar el movimiento, pueden no estar realmente comprendiendo la lucha del pueblo, llegando a no estar de acuerdo con la forma de su más alta manifestación: la violencia. Al contrario, existe por parte de los cabecillas políticos la idea de evitar toda clase de subversión, incluso adoptando un neutralismo y ansias por sobresalir. Fanon relaciona tales actitudes con una formación política colonialista que se desarrolla dentro de la burguesía colonial, marco desde el cual surgen el interés por la política y la figura del intelectual dentro de un proceso de descolonización. Sin embargo, por muy observador o tal vez simpatizante de la masa que se sea, no es posible comprender su radicalidad e insurrección si realmente nunca se ha estado, ni vivido con ella, si no se ha sufrido desde lo más profundo la opresión colonizadora. Realmente, todo aquello que provenga de la burguesía colonialista, no busca más que auxiliar la labor tranquilizadora de los colonizados.

Según Fanon, resulta muy difícil para el intelectual burgués su inserción dentro del pueblo colonizado, puesto que en su calidad erudita existe un culto por el detalle que se traduce en vías legales y formalidades que en sus intervenciones terminan por truncar un proceso que no busca ser teorizado y menos protocolar, porque es organización y acción. Aun así, Fanon abre una esperanza para el intelectual interesado; cuando éste se interioriza realmente en la situación del pueblo colonizado, es decir, es capaz de conocer en la *praxis* y en la cotidiana la lucha de la cual ser hará parte, no buscando observarla ni encabezarla desde fuera, puede empezar a despojarse de sus intelectualismos para percatarse de la inutilidad de éstos, al comprender que la lucha del pueblo, del pobre, del hambriento, del campesino, está por sobre las teorizaciones, porque consta de ser un esfuerzo por liberarse de los peores costos que les han traído la imposición de la modernidad-colonialidad. Es precisamente este rol el que propone Fanon para el intelectual, o el colonizado que aspira a liberarse de la colonización, el percatarse, para ya no ser otro patrón más, sino convertirse en un hermano, o un igual, que también busque visibilizar la miseria colonial y las ansias descolonizadoras.

Es esencial por tanto entender que la eliminación de los líderes como cabecillas es una de las características más importantes de la unificación del pueblo. En el actuar violento, se produce la desintoxicación del individuo, y el pueblo logra entender que su movilización al encontrar una noción de causa en común convierte su *praxis* violenta en totalizadora, ya que cada integrante “se convierte en un eslabón violento de la gran

cadena, del gran organismo violento surgido como reacción a la violencia primaria del colonialista” (Fanon, 1963, pág.86). Surge un solo sentido hacia el cual avanzar, pues el pueblo reconoce a la liberación como una labor hecha por todos por igual, sin otorgar al dirigente una altura o un reconocimiento especial. El pueblo reconoce con facilidad cuál es su enemigo.

Así mismo, el rol del pueblo con los dirigentes, no debe recaer en la delegación de responsabilidades políticas a un solo líder, si se habla de una lucha por la liberación, no se debe caer en la lógica de eliminar al patrón extranjero para convertir a quien representaba la lucha, en uno nuevo. La colonización no termina cuando se deja de actuar. En esta instancia Fanon advierte un problema al que se le debe poner atención, puesto que en su intervención se encuentra la verdadera descolonización. El hecho de una vez obtenida la salida del colono y tender a traspasar el poder a un nuevo líder que hasta ese momento, se veía como un par, para el autor, consta de ser una parte de las características de la subjetividad colonizadora que ha calado en el colonizado, y que a pesar de la lucha, aún se mantiene. La profundidad de un pensamiento limitado, de incapacidad, finalmente estancan a la descolonización. No se trata, luego de la lucha, ejercer un cambio de la administración colonial hacia una burguesía nacional. Es por eso que para Fanon es fundamental entender que “La descolonización realmente es creación de hombre nuevos. Pero esta creación no recibe su legitimidad de ninguna potencia sobrenatural: la “cosa” colonizada se convierte en hombre en el proceso mismo por el cual se libera” (Fanon, 1963, pág.31). Se trata entonces, de una voluntad que reafirme constantemente la existencia y fuerza liberadora que permita mantenerse en el tiempo.

De acuerdo con los análisis de Alejandro de Oto sobre los planteamientos respecto a la subjetividad del colonizado que se suscitan en “Los condenados de la tierra”:

Las trayectorias que recorre su discurso de oposición incorporan a un sujeto que será en sí mismo la expresión de una crítica al régimen colonial. Al mismo tiempo, es un sujeto, de cierta forma, incompleto, habitado por una falta, una ausencia podríamos decir. La lógica de la exclusión recíproca conlleva dificultades para el reconocimiento porque a diferencia de la dialéctica hegeliana del amo y del esclavo, donde el esclavo es esclavo siempre y cuando el amo lo haya reconocido como sujeto, y a partir de allí lo “objetifique”, en el caso de la sociedad colonial Fanon no ve esa dimensión. El colonizado está, como él señala, fuera de la lógica del reconocimiento en los términos hegelianos porque por parte del colonizador no hay instancia alguna en que se pueda generar tal reconocimiento. Son mundos paralelos. En ese contexto, el colonizado tiene una doble tarea, descubrir el mundo que lo rodea y descubrirse a sí mismo en el proceso. (De Oto, 2003, pág. 145).

A raíz de lo anterior, y pese a otros problemas que se logran desprender posterior al triunfo de la lucha descolonizadora, que se relacionan principalmente con la sujeción y dependencia económica que ejerce la ahora ex potencia colonizadora sobre la ahora

nación independiente, trayendo con ello una nueva confrontación entre capitalismo y socialismo. Fanon sigue reafirmando su radicalización colonizadora, entregando nuevos indicios, con alcances utópicos, de las formas por las cuales ésta puede perdurar:

Pero para que este régimen pueda funcionar válidamente, para que podamos en todo momento respetar los principios en los que nos inspiramos, hace falta algo más que la inversión humana. Ciertos países subdesarrollados despliegan un esfuerzo colosal en esta dirección. Hombres y mujeres, jóvenes y viejos, se entregan con entusiasmo a un verdadero trabajo forzado y se proclaman esclavos de la nación. El don de sí, el desprecio de toda preocupación que no sea colectiva, crean una moral nacional que reconforta al hombre, le da confianza en el destino del mundo y desarma a los observadores más reticentes (Fanon, 1963, pág.91)

En términos concretos, el sentido de violencia al que se alude como fondo y forma en las ideas fanonianas, se relaciona con la ansia descolonizadora causada por el agotamiento del colonizado, al darse cuenta de que su cotidianeidad está sujeta en todos los aspectos de su vida a una violencia colonial. Según Coviello:

En su estudio, Fanon despliega toda una espiral dialéctica de violencia en la que la humanidad se conquista por la negación absoluta del otro. Desde este punto de vista, el hombre nuevo nace tras efectuarse una doble negación: el opresor niega la humanidad del oprimido y éste, para afirmar la suya, niega la de aquel que lo oprime. (Coviello, 2011, pág. 5).

Es así que de acuerdo con el planteamiento de Fanon, la violencia en la descolonización llega a suscribirse en la comprensión de la necesidad de igual forma terminar con el seguimiento del sistema de la dicotomía modernidad-colonialidad. Entendiendo que ambas van de la mano, la destrucción de la razón moderna y su consecuencia, la razón colonial, se traza como parte del final del camino en el proceso descolonizador. “Durante el periodo colonial, se invitaba al pueblo a luchar contra la opresión. Después de la liberación nacional, se le invitaba a luchar contra la miseria, el analfabetismo, el subdesarrollado” (Fanon, 1963, pág.86).

La importancia de hacer énfasis sobre el entendimiento de la violencia y sus matices, radica en la clara distinción entre una violencia colonial y una descolonizadora. La categorización de la violencia colonial responde a la consolidación de la explotación, el racismo, la discriminación, la inferiorización y deshumanización del otro: el indígena marginado. Por su parte, la violencia descolonizadora busca acabar con lo que pretende la violencia colonial, agregando con ello, el reconocimiento y posicionamiento indígena o del oprimido, en su autenticidad. En este sentido, quienes ejercen la violencia colonial, desde el escenario fanoniano, son las potencias europeas, y por ende el europeo en su afán expansión imperial. La respuesta ante esto, es la de una violencia descolonial,

ejercida por el que es oprimido en la colonización, con el fin de introducir la justicia en la humanidad, y acabar con ello con su categorización de infrahumano, esclavo, cosa y bestiarío. En este aspecto, en el proceso descolonizador se lleva a cabo una contra-violencia que se legitima por los fines que persigue: destruir la condición colonial para introducir a un sentido de justicia y dignidad junto al hombre nuevo.

La justificación y legitimización de esta violencia contestataria se sustenta a sí misma en la descolonización y los sujetos quienes la ejercen. A diferencia de la violencia colonial, que se sustenta en el primer mundo, en la modernidad, en el progreso y en una posición de un privilegio autoproclamado, con fuertes cargas racistas y de superioridad. La violencia descolonizadora nace en el tercer mundo, viene desde la masa oprimida, campesina, inculta, salvaje, condenada y explotada, y su necesidad de dignificar y poner fin a su explotación.

Introducción de Fanon en los manifiestos del cine de emancipación latinoamericana

El profundizar sobre el capítulo “La violencia” de la obra más icónica de Fanon, resulta ser un ejercicio necesario y fundamental para comprender el escenario desde el cual los referentes del movimiento cinematográfico, que suscita esta investigación, hablan y convergen. Antes de ahondar de lleno en la analítica del cine de emancipación latinoamericana (CEL), que también puede relacionarse con el llamado Nuevo Cine Latinoamericano (NCL), es importante dar cuenta del por qué Fanon es uno, sino el más importante, de los influyentes ideológicos para este movimiento.

La noción de violencia que postula Fanon, junto con sus aristas, se encuentra trazada de forma implícita como explícita dentro de este cine, y eso se puede ver reflejado, en primera instancia al revisar las expresiones teóricas que elaboraron los artistas intelectuales, en ese entonces, más importantes de la escena cinematográfica latinoamericana, que en consecuencia también fueron trasladadas a sus producciones. Con la adhesión de las ideas fanonianas, la preocupación y carga política se hizo ver fuertemente a través de las prácticas fílmicas, por sobre el sentido de espectáculo y entretenimiento comercial que hasta ese entonces ofrecía este medio de comunicación. Se trata entonces, de en primer momento, entender que producto del contexto atmosférico de los años sesenta y setenta, cuya inestabilidad socio-política a nivel mundial, trajo consigo un entorno revolucionario generalizado. Se logra observar la traslación de este ambiente a las distintas esferas culturales, suscitando un encuentro de carácter explícito entre el arte y la política, llegando incluso a fusionarse en una revolución socio-cultural.

Dentro de este argumento, es que en su mayoría, las representaciones cinematográficas estuvieron fuertemente ligadas a la efervescencia de los movimientos de la ahora

denominada Nueva izquierda⁴ de la región latinoamericana, cuya fundamentación nace desde las guerras de descolonización en África, Asia, el triunfo de la Revolución Cubana, y la circulación de las ideas revolucionarias de distintas figuras características de la época, como Castro, el Che Guevara, y por supuesto Fanon y “los condenados de la tierra”.

El impacto de las problematizaciones que se plantean en la obra fanoniana, se ve reflejado de igual forma en las prácticas militantes y los simbolismos de su representación, de esta manera cuestiones revisadas en el subcapítulo anterior, repercuten en la escena cinematográfica. La interrogante por el rol del intelectual y dirigente político por ejemplo, que plantea Fanon, en estas discusiones se direcciona hacia el rol del artista y su intelectualidad. Para el CEL en su más profunda radicalización, el rol del autor, del cineasta, se asimila al que se plantea para el intelectual colonizado que busca su descolonización. Negando su posición de creador intelectual, cambiándola por la de un colaborador de las masas, en este cine el creador no se encuentra en una posición más alta que la del espectador-pueblo a quien busca llegar, igualmente que el que busca su descolonización. Su papel, radica en entender que la revolución no surge necesariamente desde los intelectuales, sino que por el contrario, nace desde las masas como actor principal, en la cual, el aporte intelectual es el de su estudio y realización.

La problematización por la función del artista en el campo revolucionario, traza en general a todo el CEL, pero específicamente, se logra identificar su teorización en la lectura de uno de los manifiestos más icónicos de este movimiento; “Hacia un tercer cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo del cine de liberación en el tercer mundo” (1969) de los Argentinos Fernando Solanas y Octavio Getino, cuya fundamentación es de las que más se sostienen en las ideas fanonianas de corte militante, aborda, entre otros temas, el rol del intelectual dentro de la lucha, entendiendo en primer lugar, que la cultura y sus expresiones, deben responder siempre a los intereses del pueblo.

A través de su acción el intelectual debe verificar cuál es el frente de trabajo en el que racional y sensiblemente desarrolla una labor más eficaz. Determinado el frente, la tarea que le corresponde es determinar dentro de él cuál es la trinchera del enemigo y dónde y cómo ha de emplazar la propia. Es así que podrá nacer un cine, una medicina, una cultura de la revolución, aquella base en la que se nutriría desde ahora el hombre nuevo que ejemplificaba el Che. No un hombre en abstracto o “la liberación del hombre”, sino otro hombre apto para alzarse sobre las cenizas del hombre viejo y

⁴ “Conjunto de fuerzas sociales y políticas que, a lo largo de dos décadas, protagonizó un ciclo de movilización y radicalización que incluyó desde el estallido social espontáneo y la revuelta cultural hasta el accionar guerrillero, y desde la eclosión de movimientos urbanos de tipo insurreccional al surgimiento de direcciones clasistas en el movimiento obrero” (Torti, 2014, pág.17).

alienado que somos y que aquel alcanzará a destruir atizando desde hoy el fuego.
(Fernando Solanas y Octavio Getino, 1972, pág. 38)

Como se puede ilustrar, al adentrarse de manera preliminar al manifiesto Argentino, fácilmente se puede hacer un símil con el pensamiento fanoniano, pues incluso coincidiendo en la noción sobre el intelectual, también se puede ver la misma intención de una descolonización acabada, la del surgimiento del hombre nuevo, a través de su revolución y lucha, que al igual que en Fanon se justifica a través de la violencia.

Así también el discurso que atraviesa a los cabecillas de este movimiento adhiere a sí el tópico más simbólico desarrollado por Fanon; La violencia. Si bien, esta violencia es pensada desde el escenario político en la inclinación izquierdista de la época en Latinoamérica, fue mayormente reflejada en forma de denuncia de las clases dominantes y su opresión ante el pueblo dentro de las temáticas de las películas producidas. No obstante, la discusión sobre la legitimidad de la violencia como medio de resistencia y transformación, también se hizo notar de manera explícita en los manifiestos, pero desde una perspectiva estética.

Tal es el caso de la “Estética del hambre” (1965) del Brasileño Glauber Rocha, manifiesto también conocido posteriormente como “Estética de la violencia” (1971)⁵. Sin necesariamente realizar un análisis en profundidad de este texto, a primera vista se logran ver las influencias fanonianas respecto de la violencia volcadas en la miseria de la región Latinoamericana. En base a un análisis con inclinaciones filosóficas, Rocha advierte sobre el hambre como aquel síntoma que somete al pueblo latino, que ha calado sus nervios, y que debe ser reconocido en la cultura, y por ende en el cine, tanto en su estética como en sus medios de producción. La superación de esta cultura del hambre, para Rocha solo puede ser a través de la violencia, al ser esta última su más alta manifestación.

El comportamiento exacto de un hambriento es la violencia y la violencia de un hambriento no es primitivismo. Una estética de la violencia antes de ser primitiva es revolucionaria. Punto inicial para que el colonizador comprenda la existencia del colonizado: solamente concientizando su posibilidad única, la violencia, el colonizador puede entender por el horror, la fuerza de la cultura que él explota. Mientras no se levante en armas el colonizado es un esclavo: fue preciso un primer policía muerto para que el francés percibiera un argelino (Rocha, 1965, pág.2)

Para Rocha, esta violencia está muy lejos de suscitarse en el odio, sino que por más pertenece al amor que no es el de una complacencia, sino que implica la acción y la transformación.

⁵ El contenido de este manifiesto, pese a tener otro título, en su contenido esencial no difiere del de la “estética del hambre”, pues al hacer su revisión, la diferencia radica en ser un texto con una mejor redacción y más sintético. Ver Rocha (1971)

Tan solo con una revisión preliminar sobre parte de la fundamentación teórica de un par de los manifiestos de este cine, se puede dar cuenta de la fuerte influencia fanoniana en términos de producción ideológica. Sin intención de profundizar en este apartado sobre cómo la figura de Fanon recorre este movimiento cinematográfico, en términos concretos y prácticos, en la extensión de esta investigación, se dará cuenta por si sola su importancia, específicamente, en el análisis de los manifiestos a trabajar.

Conclusión acerca de la importancia de Fanon

Luego de adentrarse y comparar las ideas de Fanon replicadas en América Latina, sin duda es que existe una fuerte influencia de su figura como un importante eje en los movimientos revolucionarios contingentes a los ámbitos de la expresividad cultural latinoamericana. Fanon marca un precedente digno de profundizar para esta investigación, puesto que es parte de la fundamentación original en términos teóricos del CEL. El análisis de las temáticas que abordó, fueron claramente entendidas por este movimiento y referidas constantemente en sus producciones, de ahí la necesidad de clarificar la perspectiva fanoniana, pues en los siguientes capítulos, al profundizar sobre este movimiento, sobre todo en el análisis en profundidad de sus manifiestos más reconocidos, como también en el análisis de sus películas, necesariamente se deberá volver a recurrir al entendimiento de la génesis de algunas de las expresiones que se expondrán. Teniendo en cuenta que es precisamente Fanon quien las inspiró, habiendo hecho un análisis previo de estos tópicos, se podrá comprender de mejor manera el escenario constitutivo y genérico de esta agrupación de autores.

Es importante entender, que la creación de los textos y expresiones que a continuación se revisarán no nacen desde el mundo filosófico propiamente tal. Su contexto, si bien tiene una carga política y cultural, se asocia al interés del artista por involucrarse en el contexto socio-político, crear a partir de ello y de las ideas contingentes de la época. Es en este sentido, que Fanon se posiciona como aquella figura en la cual suscribirse por ser quien en su calidad de filósofo, psiquiatra y por sobre todo revolucionario, logró identificar la necesidad de “Elaborar teóricamente la tradición, la realidad presente, porque sin teoría revolucionaria no hay proceso revolucionario” (Cerutti, 2006, pág. 259). Las ideas fanonianas, por tanto, consiguieron causar una de las reflexiones más transversales respecto de la realidad Latinoamericana, en contraste con la realidad Africana, en la afirmación de ser de regiones tercermundistas, es a partir de este autor, donde se despliegan el accionar del re-conocimiento identitario perdido al cual se anhela a través de medios revolucionarios, donde el cine también hizo su aporte, al ser el medio masivo de comunicación y/o artístico que buscó reflexionar en forma crítica sobre el reconocimiento de la realidad latinoamericana, entregando lineamientos a su vez para su reivindicación.

Así mismo, el énfasis que se ha hecho hacia el tópico de la violencia, toma relevancia al ser, entre otras, la característica principal que traza al CEL. El entendimiento de la violencia durante los sesenta, nace desde los planteamientos fanonianos, no obstante toma una connotación militante, tras los sucesos históricos de radicalización de la época:

Es así que “para los militantes de las nuevas causas revolucionarias de Asia, África y América Latina, y también para sus compañeros de ruta intelectuales, el descrédito generalizado de los sistemas políticos democrático-burgueses y de los Partidos Comunistas tradicionales desembocó en la convicción de que sólo una revolución *violenta* podía conducir a un socialismo auténtico (...) La violencia adquirió un estatuto central en la vida política de la militancia y la intelectualidad de izquierda”. (Gilman, 2003: 50. Énfasis de la autora). Pero no sólo se dio en estos sectores, sino que también contó con un consenso social bastante amplio: “violencia revolucionaria” y “lucha armada” se convirtieron en algunos de los *decibles* del bloque de los años sesenta/setenta. (Coviello, 2011, pág. 4).

La fusión de la efervescencia violenta proveniente de Fanon y su connotación radical en el contexto (neo) colonial latinoamericano, forman el cimiento desde donde crear y contribuir a la revolución y la liberación de los pueblos, escenario en el cual, el CEL se sitúa. Se trata entonces de consignar que responder con violencia es legítimo y necesario, pues al ser esta misma la cual contribuyó a la instalación de la colonialidad, deberá necesariamente el medio por el cual luchar por una des-colonialidad. “Fanon lo expresó con toda claridad en la década de 1960, y sus palabras se aplican también a la nueva forma de colonialismo neoliberal de la actualidad” (Mignolo, 2005, pág. 107). No es un secreto para la escena intelectual actual, el saber que la filosofía trascendente de Fanon, ha logrado instalarse de forma definitiva en los estudios latinoamericanos y revolucionarios hasta el día de hoy.

Capítulo II: Los manifiestos del cine de emancipación latinoamericana

El objetivo de examinar en profundidad el análisis de los manifiestos más destacados del movimiento cinematográfico denominado en esta investigación como CEL, busca dar cuenta, en primera instancia, la marcada influencia y articulación de las ideas de Frantz Fanon en la esfera artística-cultural, pero también mediante una aproximación al análisis de los discursos aquí presentados, develar bases teóricas e interpretaciones que no solo marcaron una época en América Latina, sino que también, arrojan algunas temáticas que trazan hoy en día estudios poscoloniales, o de lleno, la crítica latinoamericana a la filosofía, dentro de un campo que no es filosófico. A partir de este capítulo, y el siguiente, se profundizará por tanto en la consolidación teórica y expresiva de temáticas y categorías que aborda el CEL como un movimiento crítico y sus posibles alcances con una filosofía latinoamericana, mediante además, una aproximación histórica de la génesis de este tipo de cine y el cine latinoamericano.

Al igual que el surgimiento del cine en todo el mundo y su rápida difusión, este medio llegó a Latinoamérica casi a la par de su invención, hacia finales del siglo XIX, de la mano de algunos artistas vanguardistas que mantenían un constante contacto con el viejo continente. En cuanto a las primeras producciones cinematográficas, hasta las realizadas en la actualidad, en Latinoamérica existe una dependencia de carácter económico de acuerdo a la situación de cada país para poder financiar este medio y su difusión. En este sentido, el cine es un quehacer caro, por la gran cantidad de costos que significa llevar a cabo una producción, y en el caso de los países latinoamericanos o tercermundistas, este antecedente ha limitado sus posibles alcances, así como también sus productos.

El cine latinoamericano, aunque en su mayoría dependiente de los recursos entregados por el estado, y por tanto, del desarrollo capitalista de cada país, en cuanto a la generalidad de sus temáticas, durante el siglo XX, logró visibilizar la intención de mostrar un discurso directamente ligado a tópicos de la contingencia social, pasando por distintas vertientes. La convicción de este medio de comunicación y a la vez, también considerado obra artística, fue (al menos en primera instancia) la de reflejar la realidad del espacio en donde este se alojaba. El apogeo de corrientes, movimientos y dimensiones cinematográficas del cine latinoamericano es mayormente reconocido durante la década de los sesenta y setenta, de la mano de contextos de acción política, social, y cultural respecto de la situación del continente.

El Nuevo Cine Latinoamericano (NCL)

Los inicios de las producciones del cine latinoamericano, en un comienzo, estuvieron influenciados por corrientes francesas, italianas y españolas. Antecedente que surge principalmente, porque en un principio, el cine como obra artística, movimiento y producción, siempre estuvo ligado a la *elite* intelectual de carácter burgués de cada país, y su permanente diálogo con las vanguardias europeas. A raíz de esto, es que muchas corrientes estéticas europeas fueron construyendo las vertientes y cimientos de las producciones cinematográficas, una de las que se reconocen en directa relación, con las primeras ideologías y formas de transmitir el cine en la región latinoamericana, son el Neorrealismo Italiano y la *Nouvelle Vague* (nueva ola) francesa. Es importante detenerse en estas corrientes, pues el panorama mundial, y la crisis, de las que surgen, influyen en la posterior movilización independiente del cine latinoamericano, presentando algunas similitudes con el contexto de tensión que vivía el continente durante y *post* guerra fría. En palabras de Guilles Deleuze:

La crisis que sacudió a la imagen-acción obedecía a muchas razones que sólo después de la guerra actuaron plenamente, algunas de las cuales eran sociales, económicas, políticas, morales, y otras más internas al arte, a la literatura y al cine en particular. Podríamos citar, sin cuidarnos del orden: la guerra y sus secuelas, el tambaleo del «sueño americano» en todos sus aspectos, la nueva conciencia de las minorías, el ascenso y la inflación de las imágenes tanto en el mundo exterior como en la cabeza de las gentes, la influencia en el cine de nuevos modos de relato que la literatura había experimentado, la crisis de Hollywood y de los viejos géneros... Se siguen haciendo, claro está, filmes SAS y ASA: por ellos pasan siempre los grandes éxitos comerciales, pero no ya el alma del cine. El alma del cine cada vez exige más pensamiento, aun cuando el pensamiento empiece por deshacer el sistema de acciones, percepciones y afecciones del que hasta entonces el cine se había alimentado. (...) Nace así una nueva clase de imagen que podemos intentar identificar en el cine norteamericano de posguerra, fuera de Hollywood. (Deleuze, 1983, pág. 287).

Producto de la crisis que el mismo Deleuze identifica, en su definición, el Neorrealismo Italiano se considera una corriente estética nacida tras el término de la Segunda Guerra Mundial (1945). Su exponente más conocido es Roberto Rossellini, y se caracterizó por presentar una nueva mirada y forma de expresar la realidad de la Italia *post* guerra. Tras el fin de la Segunda Guerra Mundial, Italia se encontraba en precarias condiciones sociales y económicas, y una crisis, que buscaron los cineastas reflejar a través de sus *films*, con variados alcances éticos, modos estéticos y de producción muy particulares; en este sentido, el Neorrealismo Italiano planteó películas que nacieran desde la miseria, que supusieran pocos recursos, de acuerdo al estado económico del país, y que a la vez contaran la realidad vivida *post* guerra, en un compromiso moral entre los autores y el pueblo, a fin de no ocultar cosas como la depresión social y la pobreza, haciendo con

ello una crítica social. Por su parte, y aunque en menor medida, la influencia sobre el cine latinoamericano de la *Nouvelle Vague* francesa radicó en que este movimiento, fue el modelo que rompió con la tradición cinematográfica francesa, a partir de jóvenes figuras intelectuales que cuestionaron el cine clásico, como un imperativo decadente y retrógrado, abogando a un cine más reflexivo. Ya en la lectura introductoria de estas dos corrientes, como las principales influyentes en el NCL, se logran ver ciertos tópicos de los que posteriormente este movimiento se apropiaría, “que con el ensamble de las realidades nacionales de América Latina, producirá una fusión, traducida en un nuevo lenguaje estético, temático e ideológico, que con el correr del tiempo llegará a llamarse en forma explícita: Nuevo Cine”. (Orell, 2006, pág. 14).

Debido al inicio de un cine que contemplara la idea de realización a base de pocos recursos, pero que eso no implicara un contenido paupérrimo, es que esta nueva forma de producción se expandió y concretizó por primera vez en 1957 de la mano de figuras emblemáticas de este movimiento, como Fernando Birri⁶, de Argentina, y Nelson Pereira Dos Santos, de Brasil, en un primer encuentro de intercambio de ideas, que posteriormente se formalizó en 1967 con el Primer Festival de Cine de Viña de Mar, organizado por el cineasta chileno Aldo Francia;

Se produjo el Primer Encuentro de Cineastas Latinoamericanos en suelo latinoamericano, valga la redundancia, porque en ese trascendental evento, los cineastas del continente y Cuba traen bajo el brazo sus realizaciones cinematográficas, que eran el fruto de procesos vividos en sus respectivos países tras algunos años (...). La importancia de estos encuentros en Viña del Mar, se determina por una parte por la iniciativa visionaria de Aldo Francia y por otra, en el hecho objetivo, que es el primer festival internacional en suelo latinoamericano. (Orell, 2006, pág. 14)

Donde además se expusieron y sintetizaron las ideas que ya circulaban por la región e internacionalmente, por parte del cine cubano posterior al triunfo de la Revolución Cubana y el *Cinema Novo* de Brasil.

Como un último antecedente, que da el puntapié definitivo a un cine revolucionario y emancipador en la región, se reconoce en 1968 la Primera Muestra de Cine Documental Latinoamericano en Mérida, Venezuela, donde concurren los principales exponentes del NCL. En palabras del cineasta boliviano Jorge Sanjinés:

⁶ Cineasta y actor Argentino (1925-2017). “En 1957 Fernando Birri organiza en la Argentina la escuela documental de Santa Fe, en la que, junto a un grupo de compañeros cineastas y alumnos, realizan notables películas de creación colectiva como *tiredié*” (Jorge Sanjinés y grupo Ukamau, 1979, pág. 44)

Este encuentro sorprende a los propios cineastas por el descubrimiento mutuo que hacen de ideas y obras que coinciden plenamente en la necesidad de orquestar un poderoso movimiento cinematográfico antimperialista. Todos coinciden en que había llegado el momento de dedicarse al combate, a la lucha por la liberación (Jorgé Sanjinés y grupo Ukamau, 1979, pág. 45)

Además se exponen películas de distintas partes del continente, en donde se hace notar la coincidencia de abordar las temáticas contingentes, las que como rol de cineastas comprometidos correspondía retratar, en cuanto a realidad y combate. “La hora de los hornos” de Solanas y Getino, “Vidas Secas” de Dos Santos, “El chacal de Nahueltoro” de Miguel Littin, los trabajos indigenistas de Manuel Chambi en Perú y el grupo *Ukamau* en Bolivia, son algunos de los documentos que apuntaban a la lucha emancipadora y la exposición de la otra cara de la modernidad y la (neo) colonización; la pobreza, la miseria del pueblo no burgués latinoamericano, la violencia y la negación sistemática de la realidad de los pueblos latinoamericanos, fueron los principales detonadores para la radicalización de este movimiento. Radicalización que, además se desarrollaba a la par de la integración en las problemáticas políticas y sus contradicciones. Se define con ello un cine revolucionario, antimperialista, contra el poder opresor y dominante, pero por sobre todo en busca de la emancipación del sistema (neo) colonial y el fomento de una conciencia revolucionaria en los pueblos, que junto a la fuerte influencia de las figuras de Fanon, Castro y la vida y muerte del Che Guevara, culminó en entender esa conciencia como acción: “Solo el conocimiento y el desenmascaramiento del enemigo podía brindar las posibilidades de derrotarlo, y por esto mismo era urgente prepararse para llegar al pueblo con el cine que hacíamos, porque era el pueblo oprimido el que necesitaba la información concientizadora” (Jorgé Sanjinés y grupo Ukamau, 1979, pág. 46).

Finalmente, el entendimiento sustancial por parte de los integrantes del NCL, terminó por transformarlo en un cine con altos alcances políticos, cuya finalidad era la de “intervenir el sentido de la circulación que tradicionalmente discurría desde el centro hacia la periferia” (Taboada, 2011, pág. 38). Se apelaba a la búsqueda por la liberación en una irrupción directa al espectador y su pasividad, la cual se fue articulando a través de distintas vertientes de acuerdo a cada país. La necesidad por concretizar de forma teórica estas rearticulaciones fueron reflejadas en la realización de diferentes “manifiestos que explicitaban el ideario estético y político de esta nueva generación de cineastas” (Taboada, 2011, pág. 38). A continuación se analizarán aquellos tres principales manifiestos de este cine de emancipación.

El *Cinema Novo* y “La estética del hambre” de Glauber Rocha

El movimiento del NCL, tuvo repercusiones frente a la necesidad de una fundamentación más específica de acuerdo a la realidad particular de algunos países latinoamericanos, la cual, no excluyéndose de la interculturalidad que suponía el movimiento a nivel regional, buscaba a partir de demandas particulares de cada país, su expansión por el continente, con el fin de visibilizar vivencias y contradicciones ocultadas por la cara progresista de la modernidad, que junto con la lucha generalizada de la región, contribuyeran a ser una vertiente más para la concientización emancipadora. En tal contexto, es que nace en Brasil lo que se conoció como el *Cinema Novo*: movimiento cinematográfico, el cual no distanciándose del NCL, buscaba expresar la realidad brasileña oculta tras la imagen de eterna alegría, vacación, celebración y carnaval vendida y exportada de Brasil.

El *Cinema Novo*, en cuanto a corriente artística, nació a fines de la década de los cincuenta y tuvo su etapa más reconocida durante la década de los sesenta. Con fuerte influencia del Neorrealismo Italiano, y de algunas obras literarias radicales en su época, su objetivo principal, era el de desarrollar propuestas de expresión en donde se mostraran las aristas de la lucha social a través de películas en donde fuera “posible vislumbrar transformaciones cruciales del campo cultural brasileño e incluso extrapolar sus efectos para el resto de América Latina” (García, 2014, pág. 128). Los cineastas reconocidos de este movimiento, se preocuparon por cuestionar y abordar en sus producciones las problemáticas que hasta ese entonces aquejaban al país, y que a la vez trascendían a la región latinoamericana, por ser consecuencia “del fracaso del proyecto de desarrollo en las sociedades post-coloniales o del tercer mundo, de la incipiente industrialización y de la migración masiva del campo a la ciudad” (Emmelhainz, 2012, pág. 63).

Desde esta convicción, es que la propuesta de este tipo de cine se basó en visibilizar y politizar el miserabilismo encubierto del Brasil cosmopolita y avanzado, el cual, se escondía en dos principales escenarios marginados por la modernidad: el sector conocido como el *sertão*⁷ y la favela. La finalidad de este movimiento aludía a una transformación de la *doxa* sobre los privilegios de las clases dominantes, en base a la concientización y exposición explícita, y a veces vanguardista, de las vertientes de la

⁷ Proveniente de *desertão*, que refiere a la región geográfica del árido Nordeste Brasileño, y que abarca los sectores conocidos como *Sergipe, Bahia, Alagoa, Paraíba, Rio Grande do Norte*, entre otros. . El *sertão* representaba para le mentalidad lusa de la época, aquellos espacios “desconocidos, inaccesibles, aislados, peligrosos, dominados por la naturaleza bruta, y habitado por barbaros, herejes, infieles, donde no habían llegado las bendiciones de la religión, de la civilización y de la cultura” (AMADO, 1995, p. 149) en Benítez, C. (20 de Marzo de 2016). *El sertão (1/3)- Brasil desde fuera n°2*. Recuperado el 11 de Noviembre de 2018, de Iberoamerica social: <https://iberoamericasocial.com/el-sertao-13-brasil-desde-fuera-no2/>.

miseria que sufría el pueblo. Yendo más allá, el *Cinema Novo*, en cuanto a ser una estética politizada, se ocupó de hacer un cuestionamiento a la llamada modernidad (neo) colonial desde el escenario artístico; en donde, es hacia el gigante *Hollywood* a quien apunta principalmente su crítica; por presentar una estética de carácter burgués y comercial que solo responde a las necesidades del mercado, entregando entretenimiento, a cambio de invisibilizar y acallar el verdadero rostro del Brasil. Así también, se identifica una crítica desde el escenario social; por presentar una imagen falsa del país, en donde éste se muestra como moderno y metropolitano, sustentándose en la fundación de la en ese entonces nueva capital del país: *Brasilia* (1960).

Se desprende del surgimiento del *Cinema Novo*, y desde la sensibilidad del entonces artista intelectual de clase media, la necesidad de responder al pueblo al cual querían representar, concientizar y desenmascarar la realidad. En diálogo con Fanon, existe el trasfondo de una lectura que permite dar cuenta sobre una crítica al sistema (neo) colonial, y por ende al colonialismo, que en términos fanonianos responde a la dicotomía Colonizador-modernidad y Colonizado-miseria, representado en el caso de la región brasileña como; burgués y clase dominante - imperialismo (neocolonialismo) y, *sertão* y favelados- marginalidad. Es por medio del entendimiento del cine como un elemento de comunicación masiva y su condición de obra artística, que este movimiento buscó realizar su crítica al (neo) colonialismo y sus consecuencias, basadas principalmente en la partición de exclusión entre lo rural y lo urbano.

Producto de las discusiones surgidas entre cineastas y críticos en torno a las corrientes cinematográficas, se realizó en enero de 1965, en Génova, una retrospectiva de la contingencia del movimiento. En un supuesto diálogo entre el neorrealismo italiano y la propuesta brasileña que tocara el tema del llamado “Nuevo Cine y el Cine Mundial”, aparece la figura de Glauber Rocha⁸ cuya contribución introdujo la primera gran crítica y giro respecto del Cine Latinoamericano. Es en este contexto, en donde el cineasta presentó su reconocido manifiesto: “Estética del Hambre”⁹, irrumpiendo con ello la escena, y lanzando una fuerte crítica al Neorrealismo Italiano, al que denominó como el paternalismo del europeo frente al llamado “Tercer Mundo”.

La “Estética del hambre”; es la consecuencia de una crítica por parte de Rocha hacia las influencias del Neorrealismo Italiano en el NCL, puesto que consideraba que era un modelo inadecuado para las construcciones cinematográficas del continente latinoamericano. En su texto, Rocha desarrolla una serie de ideas de carácter vanguardistas con alcances filosóficos, sociales y estéticos, respecto de la teorización y práctica de un cine latinoamericano comprometido con una lucha emancipadora.

⁸ (1938-1981). Influyente cineasta, guionista, escritor y actor Brasileño que es considerado el padre del *Cinema Novo*, y reconocido principalmente por su película *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964).

⁹ En su idioma original: “*Eztetyka da Fome*”. Traducido y adaptado por Sofía Machain.

Además, en la revisión del escrito presentado por el autor, se ve fuertemente la influencia de Fanon respecto de la fundamentación de sus ideas, citando incluso en algún momento, situaciones expuestas en la obra “los condenados de la tierra”, aun así, es el tópico de la violencia desarrollado por Fanon, el que Rocha toma y adapta para su tesis en relación a la región latinoamericana. En su manifiesto, se logra ver un símil con lo que el cineasta identifica como el antecedente de la expresividad de la violencia: el hambre brasileño, y por tanto, de América Latina.

Diferenciándose del Neorrealismo Italiano, Rocha, más que presentar a Latinoamérica como una región pobre, fue tajante al decir que éste era un continente hambriento, y por tanto, su producción cinematográfica debía estar a la par con lo que era; un cine hambriento, triste, feo, seco, insolente, y que a la vez, fuera hambriento en sus medios de producción. El hambre latina, para Rocha, más que una condición, se constituye como el nervio de la sociedad, que dentro de un cine comprometido con la verdad, se posiciona como parte de su originalidad ante el mundo. La mayor miseria -el hambre- de Latinoamérica, es que no era comprendida. Consciente a su contexto, el cineasta concluye claramente que “El hambre, visto como consecuencia del colonialismo o la dependencia, es uno de los motores sociales que anima las demandas políticas del siglo XX, reunidas bajo el paradigma de la revolución” (García, 2014, pág. 128). No obstante, su crítica apunta hacia una radicalización respecto de la representación del hambre hasta ese entonces expuesta por parte de la literatura y el cine; su representación se hacía por medio de un lenguaje que suponía una especie de sufrimiento mudo, apelando así, a una comprensión acabada de ésta, que diera cuenta de una lucidez.

Añadiendo a la búsqueda de la explicitación del hambre, Rocha, sin dejar nunca de dialogar con Fanon, expresa en su manifiesto una especie de diagnóstico respecto de la problemática situación colonizadora de América Latina. En sus palabras; “Este condicionamiento económico y político nos llevó al raquitismo filosófico y a la impotencia que generan en el primer caso: la esterilidad y en el segundo: la histeria” (Rocha, 1965, pág. 1). Como síntomas del (neo) colonialismo, el cineasta identifica la esterilidad con el arte, cuyas obras hartamente difundidas, no presentan un contenido acabado, “donde el autor se castra en ejercicios formales que todavía no alcanzan a la plena posesión de sus formas” (Rocha, 1965, pág. 1), pero que sin embargo, son festinadas y alabadas por el academismo igualmente estéril. La histeria por su parte, “se produce cuando los artistas intentan abordar directamente los problemas sociales” (Taboada, 2011, pág. 53) , haciendo de ello “una reducción política del arte que hace mala política por exceso de sectarismo” (Rocha, 1965, pág. 1), pues para Rocha el arte se encontraba sobre la política. El esfuerzo por superar la impotencia que es consecuencia del sistema (neo) colonial, termina por ser una frustración cuando ésta se

enfrenta al colonizador; surge aquí, la noción de colonización de la subjetividad, o del ser, desarrollada por Fanon.

La crítica de Rocha se radicaliza a su vez, en cuanto apunta directamente a cortar el diálogo con el cine europeo, añadiendo que sus producciones de autor, giran en torno a sus propios intereses, mientras que en el ideario de producción del *Cinema Novo*, el interés buscaba responder al conjunto. No obstante, también es crítico con las producciones latinoamericanas, sobre todo aquellas de exportación, ya que, desde la perspectiva del europeo estas son recepcionadas como creaciones de un mundo subdesarrollado, cuyo interés radica solamente en tanto despierta su nostalgia de primitivismo del “Tercer Mundo”, las cuales contienen además un disfraz de herencias del mundo civilizado malentendidas al ser producto de la imposición colonialista¹⁰.

La reivindicación propuesta por Rocha, en la que involucra principalmente el rol del intelectual de izquierda y la conciencia política “traducida a la figura del artista paternalista que idealiza al pueblo y estetiza la miseria” (Emmelhainz, 2012, pág. 69), se refleja en el compromiso con la verdad; lema fundamental del *Cinema Novo*, y que en su expresión se relaciona con la exposición de una cultura del hambre antidigestiva. “El miserabilismo del *Cinema Novo* se opone a la tendencia del digestivo. Filmes de gente rica, en casas bonitas, andando en automóviles de lujo: filmes alegres, cómicos, rápidos, sin mensajes, de objetivos puramente industriales” (Rocha, 1965, pág. 2). Son éstas las producciones que se oponen al hambre, y por ende, la esconden e invisibilizan. Lo antidigestivo, para Rocha supone, lo difícil de ver y digerir; imágenes crudas, sobre la pobreza, la suciedad, la marginalidad y miseria, todo lo que se entendiera como poco agradable para el espectador, supone una antidigestión, que a la vez era necesaria, pues planteaba aquella verdad y realidad con la cual el *Cinema Novo* se fundamentó.

Como se esbozó preliminarmente en el capítulo anterior, la mayor expresividad de este cine, y por ende, del hambre, se manifestaba en la violencia. Fiel al entendimiento fanoniano sobre este tópico, la violencia para el cineasta, al igual que para Fanon, es el único remedio contra el colonialismo. La revolución de la violencia en el *Cinema Novo* recorre todas sus producciones, y se manifiesta explícitamente como simbólicamente. Es en la concientización de esta violencia en donde cobra sentido la revolución emancipadora, de la cual es parte el movimiento cinematográfico. En explícito diálogo con Fanon, Rocha alude a que “Fue preciso un primer policía muerto para que el francés

¹⁰ Implícitamente, Rocha lanza un cuestionamiento hacia el razonamiento, interpretación que puede ser leída desde una perspectiva descolonial en su manifiesto conocido como la “Estética del sueño”, donde el autor, entre otros puntos afirma que “La ruptura con los racionalismos colonizadores es la única salida” (Rocha, *La estética del sueño* (1971), 1993, pág. 56). Ver Rocha, G. (1993). *La estética del sueño* (1971). *Revista La Caja*, 56-57.

percibiera un argelino” (Rocha, 1965, pág. 2). Sin embargo, el cineasta se desprende de Fanon, para añadir que el entendimiento de esta violencia no se suscita en el odio, por el contrario, radica en el amor que implica el ansia reivindicadora:

De una moral: esa violencia, con todo, no está incorporada al odio, como tampoco diríamos que está relacionada al viejo humanismo colonizador. El amor que esta violencia encierra es tan brutal cuanto la propia violencia, porque no es un amor de complacencia sino un amor de acción y transformación. (Rocha, 1965, pág. 2)

A pesar del giro místico que le añade Rocha a la caracterización de la violencia, no deja de ser un esencialismo inspirado en Fanon, no obstante, es interesante el vuelco que añade el cineasta, pues, en el contexto de la lucha emancipadora de los años sesenta en Latinoamérica, figuras revolucionarias como la del Che Guevara o Fidel Castro, explícitamente asociaban la lucha armada y la revolución con sentimientos de amor.

Finalmente, dentro de su manifiesto, Rocha apunta a que el NCL no debe ser marginal a los procesos económicos, así como también entenderse como un fenómeno propio de los pueblos colonizados (en contra del cine industrial), en donde se buscaba como fin último su integración económica en dependencia de la libertad de América Latina. El papel de este nuevo cine es el de filmar para crear conciencia de la propia existencia latinoamericana.

Dentro del Cinema Novo, y en particular, en la obra de Glauber Rocha, se logra ver la teoría hecha práctica de los ideales estéticos y políticos planteados por este movimiento. Películas como *Vidas Secas* (1963), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), y *Tierra em transe* (1967) son algunas de las producciones más conocidas de esta corriente. Aun así, la importancia y trascendencia del *Cinema Novo* en Brasil, tuvo repercusiones que se tradujeron en ser unos de los movimientos mayormente reconocidos en el área artística, desprendiéndose de este, obras contemporáneas que tienen reconocimiento mundial, como la famosa película *Cidade de Deus* (2002), un reciente documental realizado por el hijo de Rocha, que muestra la historia de este movimiento, denominado con el mismo nombre; *Cinema Novo* (2016), e influenció en el género musical, con el *Bossa Nova* y el tropicalismo, uno de sus principales exponentes; Gilberto Gil, dedicó incluso una canción a esta corriente, llamada *Cinema Novo* (Ver anexo N°1) en donde se hace un recorrido y homenaje a este tipo de cine.

Cuba y “Por un cine imperfecto” de Julio García Espinosa

Como se ha venido enunciando en párrafos anteriores, dentro del contexto de las luchas liberadoras en América Latina, sin duda que el triunfo de la Revolución Cubana representa un antecedente y cambio paradigmático importante en el continente, trayendo repercusiones en todas las áreas que abogaban hacia la emancipación. Si bien, el movimiento del NCL en si está influenciado por ejemplos de lucha como el ocurrido en Cuba, específicamente, en cuanto a la teorización y producción cinematográfica a nivel país, *post* revolución, también existió una contribución cuya importancia guarda relación con nuevas formas de expresar un lenguaje cinematográfico que fuera propio en la ruptura de los estereotipos Hollywoodenses, y que a su vez, sirviera como una forma de reconocimiento identitario. En 1959 se crea en Cuba el ICAIC¹¹ de la mano de una de las figuras más reconocidas del cine del país y Latinoamérica; Julio García Espinosa¹², el cual, en su proceso por fundamentar y crear nuevas expresividades, escribe el manifiesto “Por un cine imperfecto” (1969).

Si bien, de los tres manifiestos analizados en este capítulo, éste es el que converge por cuestionar otras problemáticas, distanciándose de algunas nociones comunes que presentan los dos restantes; como por ejemplo el tópico de la violencia, no deja de sumar una importancia e influencia que es merecedora de abordar, sobre todo en consideración, que en su lectura, se muestran cuestionamientos retóricos con un alto contenido estético-filosófico en lo que respecta al campo del arte y la figura del artista. En tal sentido, en este manifiesto, con un alto trasfondo reflexivo, a partir del planteamiento de complejas preguntas, García Espinosa busca ir fundamentando sus ideas. Situándose en el campo de la estética propiamente tal, es decir, sin guiños políticos ni poéticos, sino en la problemática que la disciplina busca responder, respecto de qué entender por arte, su función y el rol del artista.

García Espinosa, parte por identificar la “necesidad de hacer cine con los medios que se disponga, sin preocuparse demasiado por los aspectos técnicos, sino por la historia que se quiere narrar, o la realidad que se desea mostrar” (Taboada, 2011, pág. 56). En este aspecto, y muy cercano a Rocha, el autor aboga por la realización del cine en términos de pobreza técnica y no hacia una minuciosidad de ésta. Para él, un cine perfecto se rige bajo categorías estéticas europeas, y como contraparte el cine imperfecto se enfatizaría entonces en producciones de carácter popular que aportaran a una revitalización del NCL. En una crítica hacia el arte y el artista, el autor refiere a la situación del campo cultural, en donde éste se ve reducido a una *elite* intelectual, mayormente burgués, como la desarrolladora de la actividad artística, y que en su pretensión dicen realizar un

¹¹ Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos.

¹² (1926-2016). Actor, director de teatro, escritor y cineasta cubano, reconocido por ser, junto a figuras como Fernando Birri y García Márquez, uno de los fundadores de las teorizaciones del NCL.

arte popular. Sin embargo, el fin que busca expresar el cineasta en su manifiesto, consiste en romper el círculo de *elite* para realizar un verdadero arte de masas:

El arte popular no tiene nada que ver con el llamado arte de masas. El arte popular necesita, y por lo tanto tiende a desarrollar, el gusto personal, individual, del pueblo. El arte de masas o para las masas, por el contrario, necesita que el pueblo no tenga gusto. El arte de masas será en realidad tal, cuando verdaderamente lo hagan las masas. Arte de masas, hoy en día, es el arte que hacen unos pocos para las masas. Grotowski dice que el teatro de hoy debe ser de minorías porque es el cine quien puede hacer un arte de masas. No es cierto. Posiblemente no exista un arte más minoritario hoy que el cine. El cine hoy, en todas partes, lo hace una minoría para las masas. Posiblemente sea el cine el arte que demore más en llegar al poder de las masas. Arte de masas es, pues, el arte popular, el que hacen las masas. Arte para las masas es, como bien dice Hauser, la producción desarrollada por una minoría para satisfacer la demanda de una masa reducida al único papel de espectadora y consumidora (Espinosa, 1969, pág. 14).

Junto a una crítica que también apuntó al cine como medio, García Espinosa propone el extraer el cine y a la cultura artística del campo intelectual y profesional -entendiendo que en la actualidad existen medios para que cualquiera produzca cine - en donde solo algunos pueden producir, y también solo algunos tienen acceso a él, es decir, se inclina por un cine de masas populares en donde éstas se configuren como autoras y espectadoras en torno a la crítica como un reflejo de justicia social¹³. “García Espinosa interpreta los experimentos de las vanguardias, y su exigencia de una participación más activa del espectador como una batalla hacia la democratización del arte” (Taboada, 2011, pág. 57)

Dentro de este ámbito, y teniendo en cuenta los ideales políticos socialistas del autor, se puede pretender culminar en un cine al servicio de la militancia y la revolución, desde donde se legitimaran las expresiones de autores colectivos, sobre todo conforme a temáticas como la pobreza, las luchas emancipadoras, políticas revolucionarias, opresión, etc. como una nueva alternativa que solo la Revolución permite desarrollar. En este aspecto, indirectamente se pueden relacionar nociones fanonianas en las ideas desarrolladas por García Espinosa, puesto que en la lectura de “los condenados de la tierra” se apela constantemente a la crítica de la figura del intelectual y a la necesidad del trabajo en conjunto de la masa: “Lo que el pueblo exige es que todo se ponga en común. La inserción del intelectual colonizado en la marea popular va a demorarse por la existencia en el de un curioso culto por el detalle” (Fanon, 1963, pág. 43). Fanon al igual que García Espinosa pone un énfasis especial a la figura del pueblo y la importancia de mantener una colectividad para ciertos episodios de la vida. Si bien,

¹³ En un símil con el manifiesto de los Argentinos Solanas y Getino, el autor está de acuerdo en la transformación del cine en cuanto a la de proponer un espectador participante de la producción de acuerdo a su realidad.

Fanon no habla del mundo cinematográfico como uno de esos episodios, se rescata el símil que se logra identificar en el autor cubano con la reafirmación de la masa, fiel además, a su ideología política, la cual también se aloja en el lado de las ideas fanonianas.

El autor termina por añadir que el arte y su producción, no es una profesión, pero tampoco una actividad desinteresada, puesto que este siempre tiene una intencionalidad, y esa intencionalidad, al menos en este caso debe quedar conforme a las expresiones populares de Latinoamérica para Latinoamérica, y no como un trabajo a presentar a Europa. Si bien, las ideas desarrolladas por García Espinosa no logran verse en su totalidad en sus producciones cinematográficas (a diferencia de los otros manifiestos cuya teorización guarda relación directa con su producción), la propuesta del cineasta es pensada en términos generales y conforme a en ese entonces, un triunfo del socialismo, y por ende, las luchas emancipadoras en América Latina. Aun así, es importante mencionar algunas de sus obras las cuales no dejan de contener un contenido reivindicador, como por ejemplo; “Aventuras de Juan Quinquín” (1967), y la contribución como guionista de reconocidas películas con temáticas descolonizadoras y militantes como; “*The first charge of the machete*” (1969), “¡Viva la republica!”(1972) y “La batalla de Chile I” (1975).

La figura de García Espinosa cobra además una agregada importancia no solo en sus permanentes colaboraciones en el cine latinoamericano y su diálogo con los movimientos de cada país, no mucho tiempo después, los planteamientos del cineasta cubano logran constituirse como un antecedente que posteriormente puso en práctica y teorizó con mayor crítica y profundidad el cineasta boliviano Jorge Sanjinés junto al grupo *Ukamau* de la mano de su propuesta de cine indigenista, y de la realización producciones con el pueblo participando como actores activos literalmente, y con la capacidad de empoderamiento protagónico de las producciones de las cuales eran parte.¹⁴

¹⁴ Un ejemplo anecdótico producto de las realizaciones en conjunto del grupo *Ukamau*, se produjo en la filmación de la película “La nación clandestina” (1989), en donde, al igual que en la mayoría de las películas de este grupo, los “actores”, eran los verdaderos habitantes a quien se buscaba representar. En este caso, el protagonista de tal film, quien luego de actuar, no distanciándose mucho de su personaje en la vida real (mecánico), siguió los pasos de Sanjinés y se convirtió en permanente colaborador y productor del grupo *Ukamau*. Ljerón P (2018). *Retrospectiva de Jorge Sanjinés*. Santiago. Museo Precolombino s/i.

“Hacia un tercer cine” de Solanas y Getino

Continuando en el marco de las luchas sociales de América Latina durante los años sesenta y setenta, y el desarrollo de la concientización del contexto de confrontaciones políticas en la región, que trajeron consigo posturas de radicalización social e incluso militante, frente a dos principales vías; el avance del capitalismo o una revolución socialista. Es que se reconoce, en el caso del escenario Argentino, junto con los antecedentes del derrocamiento del gobierno de Juan D. Perón producto del golpe de Estado en 1955, el posterior golpe de Estado en 1962 y la instauración definitiva de las dictaduras imperialistas tanto en el país como en la región; el establecimiento de lo que se conoció como la Resistencia Peronista:

Al período que se inicia con el golpe de 1955, podríamos observarlo desde dos planos. Para la clase obrera, significó el comienzo de una etapa de agudización del conflicto de clases, caracterizado por un profundo ataque de la burguesía a nivel relaciones de trabajo; que a través de una racionalización de la producción, busca aumentar la productividad, y de la mano del Estado, revertir la redistribución de ingresos llevada a cabo por el gobierno peronista. Los obreros enfrentaron decididamente esta política en sus lugares de trabajo, apoyándose en las comisiones internas fabriles, pues los sindicatos estaban intervenidos. (Raimundo, 1998, pág. 209)

Desde la clase obrera, pasando por organizaciones sindicales, juveniles, militantes y guerrilleras, cuyo objetivo común era la movilización por la vuelta de Perón -en ese entonces exiliado- al país, así como también poner fin a las dictaduras de esa época, es que muchos simpatizantes de la izquierda se identifican con este movimiento y su estrategia orgánica. Fue así, que desde la vertiente de la intelectualidad artística, y especialmente por parte del área cinematográfica, nace en la década de los sesenta el “Grupo Cine Liberación”; organización, que en un principio, pese no identificarse explícitamente con el movimiento peronista, posteriormente sus principales actores se reconocen como adherentes a tal ideal político, después llamado justicialismo. No obstante, en un comienzo, su objetivo estaba volcado a criticar al (neo) colonialismo y sus aristas, más allá de un ideal político particular, a pesar de que en sus producciones, efectivamente existía un reconocimiento de la lucha peronista, como un movimiento potente de tal contexto.

El “Grupo Cine Liberación” impulsado por los cineastas Octavio Getino y Fernando Solanas, es reconocido por fundar el movimiento denominado como “Tercer Cine”, el cual, en cuanto a movimientos latinoamericanos, es el que más impacto e influencia ha causado debido a su alto grado de radicalización, además de su posterior articulación con movimientos cinematográficos emancipadores, provenientes de fuera del

continente¹⁵. En este sentido, “Tercer Cine, se asocia, de manera más obvia, con el cine del Tercer Mundo (...) Pero evidentemente no todo cine producido en el Tercer mundo puede ser considerado Tercer Cine” (Taboada, 2011, pág. 40). La particularidad de este movimiento, radica, en la división de tres modelos de cine o de maneras de producir cine, y por ende, entenderlo, lanzando una fuerte crítica a lo que para ellos promovía el (neo) colonialismo, reflejado en valores burgueses y la pasividad del público.

Para profundizar, y teorizar su práctica cinematográfica, en 1969, los cineastas elaboran el manifiesto denominado “Hacia un tercer cine”, en donde de manera extendida y detallada se desglosan las ideas que mueven al Tercer Cine, apareciendo nuevamente, y con una fuerte influencia, nuevamente, la figura de Fanon.

A lo largo de la revisión del manifiesto, se logran identificar varias temáticas que tocan los argentinos respecto de los posibles alcances que buscaba el tipo de cine que planteaban; un cine de liberación en y para el tercer mundo. La primera aclaración que hacen los autores respecto de la importancia del tercer cine como medio emancipador, se desarrolla a partir de la distinción entre los medios de producción cinematográfica que suponían tres tipos distintos de cine. Así, hablan del “Primer Cine”; compuesto principalmente por las producciones de *Hollywood*, el cual era el fiel reflejo de la promoción del (neo) colonialismo, la dependencia de los países latinoamericanos y los ideales burgueses dominantes. Identifican también, un “Segundo Cine”; entendido como aquel cine que se conoce como “Cine Arte” o más experimental, es decir, aquel cine, principalmente europeo, que se desliga de las producciones hollywoodenses e industriales, pero que se centra en ser un “Cine de autor”, y por ende, expresión de su individualidad. Finalmente, reconocen a un “Tercer Cine”; como aquel tipo de cine- del cual los cineastas son parte-, que consiste en ser radical, revolucionario, militante e incluso guerrillero¹⁶, donde su principal producto vendría a ser el cine documental, en donde la obra más icónica de este movimiento es el documental-ensayo “La hora de los hornos” (1968) de los mismos autores del manifiesto.

La crítica que surge desde el “Tercer Cine”, se basa en el rechazo y separación del “Primer” y “Segundo” cine, puesto que para los autores, el Primer Cine no solo estaba situado en las producciones hollywoodenses, sino que también se extendía a los films de carácter comercial de los países periféricos -de ahí, el considerar que no todo el cine del tercer mundo era un tercer cine-, cuyo único fin era la obtención de capital a través del

¹⁵ Jorge Sanjinés, ilustra detalladamente movimientos y producciones cinematográficas de carácter revolucionario que surgieron fuera de Latinoamérica dentro de los contextos históricos dados fuera del continente. Ver Jorge Sanjinés y grupo Ukamau. (1979). Elementos para una teoría y práctica del cine revolucionario. En J. Sanjinés, *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo* (págs. 38-42). México D. F: Siglo veintiuno editores.

¹⁶ Los cineastas hacen un símil entre un grupo guerrillero y la producción del “Tercer Cine:” “La cámara es la inagotable expropiadora de imágenes-municiones, el proyector es un arma capaz de disparar 24 fotogramas por segundo”. (Fernando Solanas y Octavio Getino, 1972, pág. 49)

entretenimiento¹⁷. Mientras que el Segundo Cine, si bien buscaba apartarse del cine comercial, constituyéndose como “otro cine” en términos de medios, estética, temáticas, y espectadores:

Para Solanas y Getino, el Segundo Cine, con su énfasis en el autor individual, con su tendencia a la divagación metafísica y estilísticas, es insuficiente ya que en su tentativa de competir con el cine dominante, queda “mediatizado por los condicionamientos ideológicos y económicos del propio sistema” (“Hacia un Tercer Cine” 43). El potencial revolucionario o de desafío de este cine termina siendo recuperado por el sistema (neocolonial) imperante. (Taboada, 2011, pág. 41)

Los cineastas sostienen que ambos cines, de una forma u otra, terminan avalando al (neo) colonialismo, enfocándose solo en las expectativas de un autor, además de no considerar el rol del espectador del *film*, remitiéndolo a una pasividad. En donde, como contraparte, aluden a un trabajo colectivo que abogue por representar la realidad, con el fin de movilizar y activar a las masas espectadoras. El trasfondo del manifiesto, y por ende, del movimiento cinematográfico, se traduce en una denuncia al colonialismo inspirada fuertemente en la lectura e influencia de Fanon, de la cual, situándose en el contexto latinoamericano, también se logra ver en la normalización de la dependencia desarrollada por la región desde las colonias y el avance del imperialismo. No distanciándose mucho de los demás manifiestos, los autores sostienen que tanto el colonialismo como el desarrollo de la dependencia en América Latina, recayeron en las formas de expresividad artística, siendo una de ella el cine, puesto que el lenguaje estético y los medios de producción trabajados en la región, pertenecían a categorías provenientes de la perpetuación del imperialismo y el dominio de las potencias colonizadoras; es decir, Norteamérica, Europa y parte de la potencia Soviética.

A raíz de su crítica, es que Solanas y Getino desarrollan una teoría y práctica de un cine de descolonización, muy fiel a los términos fanonianos, en contraposición de lo que en ese entonces era catalogado como “Cine”; es decir, un mero medio de comunicación, espectáculo, entretención con alcances artísticos. Buscaron distanciarse del cine como objeto de consumo, para abogar hacia una valorización de este medio que lo considerara como un instrumento comunicativo de alta influencia, desde el cual se pudieran reflejar realidades, y así poder concientizar y reivindicar a las masas. Desde una serie de cuestionamientos, es que los cineastas buscaron responder a los alcances del “Tercer Cine” y la superación del cine actual que era cercano a las luchas emancipadoras:

¹⁷ Se puede profundizar en esta idea desde la lectura de algunas tesis planteadas por Guy Debord en su libro “la sociedad del espectáculo” (1967). Específicamente, en el primer y segundo capítulo: “La separación consumada” y “La mercancía como espectáculo” respectivamente. Donde el autor argumenta, entre otras cosas, que “El espectáculo somete a los hombres en la medida en que la economía los ha totalmente sometido. El espectáculo no es más que la economía desarrollándose para sí misma. Es el reflejo fiel de la producción de las cosas, y la objetivación infiel de los productores.” (Debord, 1995, pág. 12)

¿Cómo abordar un cine de descolonización si sus costos ascendían a varios millones de dólares y los canales de distribución y exhibición se hallaban en manos del enemigo? ¿Cómo asegurar la continuidad del trabajo? ¿Cómo llegar con este cine al pueblo? ¿Cómo vencer la represión y la censura impuestas por el sistema? Las interrogantes que podrían multiplicarse en todas las direcciones, conducían y todavía conducen a muchos al escepticismo (...) “No puede existir un cine revolucionario antes de la revolución”; “El cine revolucionario solo ha sido posible en países liberados”; “sin el respaldo del poder político revolucionario resultan imposibles un cine o un arte de la revolución”. El equívoco nacía del hecho de seguir abordando la realidad y el cine a través de la misma óptica con que los manejaba la burguesía (Fernando Solanas y Octavio Getino, 1972, pág. 37) .

La pronta respuesta de todos estos cuestionamientos y críticas apunta hacia el derrocamiento de la visión burguesa/ colonial/ imperante, para transformar el paradigma a través de la revolución, tanto en el pensamiento-teórico como en la práctica.

Se desprende así el debate sobre el papel del artista y el intelectual en la liberación, igual que Fanon en “los condenados de la tierra”, los cineastas conciben entender que la revolución no surge necesariamente desde los intelectuales, sino que por el contrario, nace desde las masas como su actor principal, en el cual, el aporte intelectual es el de su estudio y realización (producción en el caso del cine), en la comprensión de que “Cultura, arte, cine responden siempre a los intereses de las clases en conflicto” (Fernando Solanas y Octavio Getino, 1972, pág. 38) y no como es entendido en el sistema (neo)colonial, donde estas concepciones actúan bajo la competencia de lo dominante y lo nacional, hecho que seguirá mientras sea legítimo el estado de colonia o semi-colonia. Se infiere que mientras no ocurra la liberación del hombre en términos universales, lo importante es rescatar la propia cultura, esa que apunta a la emancipación, esa que es conocida por ser subversiva; es precisamente, la que debe portar y debe aportar el cine, la cultura, la ciencia, el arte, etc. (como artes subversivas).

En este sentido, la crítica a la que apuntan estos autores es que al no entender esta separación, lo que hace, y siempre ha hecho el intelectual, es entender las expresiones artísticas como han sido concebidas universalmente, es decir, bajo parámetros occidentales sin mayores cambios, por lo que el revolucionar estos aspectos nunca ha sido un tema de prioridad. No obstante, en la comprensión de la necesidad de la apropiación cultural. “El intelectual se inserta en cada uno de esos hechos tomando como una unidad a corregir desde el seno del hecho mismo, no desde afuera, con modelos y métodos propios y nuevos” (Fernando Solanas y Octavio Getino, 1972, pág. 38). El papel del intelectual en la liberación, y el de la instrumentalización de las artes, es el de preparar el terreno para la liberación y concebir a la revolución como realidad culminante en el terreno político. Su misión consiste en buscar los medios más eficaces de y para un pensamiento propio, siendo cauteloso en ello, ya que tomando el

planteamiento de Fanon¹⁸, para los cineastas del tercer cine, es importante que el intelectual evite el pensar espontáneamente, ya que si cae en ello, lo más probable es que se incline en pensamientos afrancesados, ingleses, etc. y/o propios de la *elite* intelectual burguesa, debe por tanto, trabajar en eliminar el fomento de la penetración (neo) colonial.

El “Tercer Cine” buscó el reconocimiento de la revolución y la lucha de los pueblos del tercer mundo, como la más alta manifestación cultural, científica y artística; desarrollando una apertura y alternativa, en donde cada pueblo se construya una personalidad liberada, es decir una descolonización cultural, y por ende una apropiación y re-conocimiento identitario que no dependa -como hasta ese entonces-, de los países (neo) colonizados, y de los valores globales nacidos por la necesidad de expansión imperialista. Solanas y Getino, relacionaron la colonialidad dentro de la subjetividad del ser en la relación colono-colonizado, impuesta por el (neo)colonialismo, y acuñada por Fanon, a una interesante analogía, cuyo principal fundamento consistió en hacer una distinción entre hombre y HOMBRE, donde el HOMBRE (con mayúsculas) sitúa al hombre (con minúsculas) en su inferioridad y el reconocimiento de ésta, lo que se traduce en la pérdida de sus propias defensas e identidad, ya que la única aceptación para llegar a ser HOMBRE es el de ser igual a éste, hablar igual, renegar de lo que se es y aspirar a esa superioridad, perder la identidad y sustituirla por otra que es ajena, y convertirse en un vulnerable:

“Para imponerse, el neocolonialismo necesita convencer al pueblo del país dependiente de su inferioridad. Tarde o temprano el hombre inferior reconoce al hombre con mayúsculas; ese reconocimiento significa la destrucción de sus defensas. Si quieres ser hombre, dice el opresor, tienes que ser como yo, hablar mí mismo lenguaje, negarte en lo que eres, enajenarte en mí.(...) El intelectual neocolonizado será siempre empujado a no asumir su posibilidad. Crece entonces la inhibición, el desarraigo, la evasión, el cosmopolitismo cultural, la imitación artística, los agobios metafísicos, la traición al país.” (...)Del mismo modo que no es dueño de la tierra que pisa, el pueblo neocolonizado tampoco lo es de las ideas que lo envuelven. (Fernando Solanas y Octavio Getino, 1972, pág. 39).

Otro alcance que se desprende del movimiento del “Tercer Cine”, en cuanto a revolucionario, se relaciona con los espacios que aborda el cine en sí, es decir, la puesta en escena y fotográfica, las temáticas, y técnicas que desarrollan una estética. En este aspecto, este movimiento determina no concebir una belleza en este cine, ni siquiera considerando nociones como que “la belleza es en sí revolucionaria”, o “todo cine nuevo es revolucionario” (Fernando Solanas y Octavio Getino, 1972, pág. 41), ya que los

¹⁸ Revisar subcapítulo, del capítulo I “El sentido descolonizador y justificador de la violencia en Fanon” o Fanon, F. (1963). La violencia . En F. Fanon, *Los condenados de la tierra* (págs. 54-70). México D. F: Fondo de cultura económica.

autores conciben que el preocuparse por conceptualismos, no son ejes que afecten al estatuto (neo)colonial, incluso siguen fomentándolo, situándose bajo las mismas lógicas de las abstracciones universales-occidentales, añadiendo que tampoco el exacerbar el inconformismo, la rebeldía y la insatisfacción pueden servir como elementos directos que afecten a esta matriz de poder, ya que puede proyectarse como un campo de acción-entretención para el espectador, más aún, si éste es burgués y/u occidental. Los cineastas concluyen que:

Restituir las palabras, las acciones dramáticas, las imágenes a los lugares donde puedan cumplir un papel revolucionario, donde sean útiles, donde se conviertan en armas de lucha. Insertar la obra como hecho original en el proceso de liberación, ponerla antes que en función del arte en función de la vida misma, disolver la estética en la vida social; éstas y no otras son a nuestro parecer las fuentes a partir de las cuales, como diría Fanon, habrá de ser posible la descolonización, es decir, la cultura, el cine, la belleza, al menos, lo que más nos importa, nuestra cultura, nuestro cine y nuestro sentido de la belleza. (Fernando Solanas y Octavio Getino, 1972, pág. 41).

Por lo tanto, este “Tercer Cine”, como una crítica y teorización del “cine de ellos” (Los imperialistas y burgueses) hacia la constitución del “cine de nosotros” (El pueblo que lucha por su descolonización), también involucra un cuestionamiento y una invitación a repensar lo pervertido que se encuentran lo que entendemos por cultura y expresiones artísticas dentro del continente, donde en el caso del intelectual, quien “comúnmente” es asociado a trabajar las temáticas y problemas filosóficos, sociales y políticos propios de su vivir, se encuentra totalmente apartado y desinteresado por abarcarlas y hacerse cargo, más bien, en este caso, quienes se rebelan y buscan el cambio son los marginados, los “incivilizados” y los explotados, pues “Una de las tareas más eficaces cumplidas por el neocolonialismo ha sido la de desvincular a sectores intelectuales, sobre todo artistas, de la realidad nacional” (Fernando Solanas y Octavio Getino, 1972, pág. 45). En este sentido, este movimiento rinde reconocimiento pero también se identifica con estos sectores haciéndose parte y trabajando para ellos.

Se reconoce además dentro de este movimiento, una asociación militante y guerrillera respecto distintas organizaciones político-culturales, cuya orgánica, situada en dar a conocer este cine documental, controversial pero objetivo, combinó al “Tercer Cine” con una radicalización política, que generó incluso distintas formas de difusión, apartadas del “primer y segundo cine”. Pues, bajo el énfasis de hacer una realización colectiva, se rompieron con todos los estándares hasta el momento conocidos respecto de la proyección cinematográfica; en un denominado Film-acto, que incluyera a los espectadores como protagonistas del proceso proyectivo, en donde, su participación era concientizada, porque, recordando el contexto de dictaduras del que nace este cine, las

películas exhibidas por este movimiento se desenvolvían en una situación de clandestinidad, donde había que estar preparado para la interrupción sorpresiva del film, entender quien proyectaba en una sesión, podría a la siguiente no estar¹⁹ o desaparecer repentinamente, y así, otro compañero debería estar dispuesto a tomar su lugar, de ahí la importancia del trabajo colectivo y del film-acto como “el acto político que se inicia con la proyección de la película” (Taboada, 2011, pág. 42).

En palabras de Solas y Getino:

Lo más valioso que teníamos entre manos era:

1. El compañero participante, el hombre-actor cómplice que concurría a la convocatoria.
2. El espacio libre en el que ese hombre exponía sus inquietudes y proposiciones, se politizaba y liberaba.
3. El film, que importaba apenas como detonador o pretexto.

De estos datos dedujimos que una obra cinematográfica podría ser mucho más eficaz si tomara plena conciencia de ellos y se dispusiese a subordinar su conformación, estructura, lenguaje y propuestas a este acto y a esos actores. Vale decir, si en la subordinación e inserción en los demás principales protagonistas de la vida buscarse su propia liberación. (Fernando Solanas y Octavio Getino, 1972, pág. 53).

En este sentido, se reconoce al “Tercer Cine” como un espacio abierto hacia las discusiones políticas y las problemáticas socio-culturales, en donde, la difusión del material cinematográfico era utilizada como un instrumento para generar y difundir (re) conocimiento -no necesariamente ideológico, sino conforme a la realidad y el contexto-, donde la importancia del manejo técnico o el ser un erudito en el cine era irrelevante. El enfoque siempre recaerá en dar cuenta de la realidad para transformarla, crear, debatir y replantear, independientemente del presupuesto, las escenas, la especialización técnica, etc.

Este cine de masas obligado a llegar nada más que a los sectores representativos de aquellas, provoca en cada proyección, como en una incursión militar revolucionaria, un espacio liberado, un territorio descolonizado. Puede transformar la convocatoria en una especie de acto político, en lo que según Fanon podría ser “un acto litúrgico, una ocasión privilegiada que tiene al hombre para oír y decir.” (Fernando Solanas y Octavio Getino, 1972, pág. 52).

Como se mencionó antes, este manifiesto como el movimiento al que se adscribe, fueron los que mayor importancia tuvieron en Latinoamérica, así como también en el mundo. En su primer momento (desligado, al menos explícitamente, de algún partido político), al plantear la radicalización política, y entendiendo los procesos de

¹⁹ “Descubríamos también que el compañero que asistía a las proyecciones lo hacía con plena conciencia de estar infringiendo las leyes del sistema y exponía su seguridad personal a eventuales represiones. Este hombre no era ya un espectador, por el contrario, desde el momento que decidía concurrir a la proyección, desde que se ponía de este lado arriesgándose y aportando su experiencia viva a la reunión, pasaba a ser un actor, un protagonista más importante que los que habían aparecido en los films”. (Fernando Solanas y Octavio Getino, 1972, pág. 53)

emancipación junto con una construcción cultural, es que distintas organizaciones del área artística simpatizantes con la izquierda, también crearon sus teorizaciones y abogaron por involucrarse en un trabajo significativo para la liberación. Un ejemplo cercano, es el caso de Chile, con la creación del “Manifiesto de los cineastas de la Unidad Popular”²⁰ en 1971 donde enunciaron una serie de puntos respecto de la nueva forma de entender y realizar cine: “Es el momento de emprender junto con nuestro pueblo, la gran tarea de la liberación nacional y de la construcción del socialismo.” (Cineastas de la Unidad Popular, 1988). Así también, el momento más icónico de este cine, fue de la mano con la creación y exhibición de la película “La hora de los hornos” de Solanas y Getino, *film* que tuvo su difusión en la clandestinidad, ya que pese a ser producida en 1968, documentos del calibre de este film, fueron perseguidos y censurados. Su estreno formal fue 1973 en sintonía con el fin del periodo de dictadura. Aun así, se reconocen otras producciones adherentes a este movimiento, algunas de ellas son: “Ya es tiempo de violencia” (1969), “El camino hacia la muerte del viejo Reales” (1968) y “Perón, la revolución justicialista” (1971).

“El grupo de Cine Liberación demostró en la práctica, que “por primera vez quedaba probada la posibilidad de producir, realizar y difundir (cine) en un espacio histórico no liberado” (Getino, “Hacia una cinematografía legalizada por el pueblo”⁹)” (Taboada, 2011, pág. 44). En un constante diálogo con Fanon, el cual se intensifica explícitamente en “La hora de los hornos”, el “Tercer Cine” tiene por finalidad el derrocamiento de la situación (neo) colonial y su expansión a todos los ámbitos de la vida social, para trabajar, al igual que Fanon, por un proceso de descolonización de corte nacionalista²¹. En este aspecto, para los autores lo nacional vendría a ser aquello que propicia al (re)conocimiento identitario y con ello una apropiación; “Una cinematografía, al igual que una cultura, no es nacional por el solo hecho de estar planteada dentro de determinados marcos geográficos, sino cuando responde a las necesidades particulares de liberación y desarrollo de cada pueblo” (Fernando Solanas y Octavio Getino, 1972, pág. 42).

²⁰ Ver Cineastas de la Unidad Popular. (1988). Manifiesto de los cineastas de la Unidad Popular. En J. Mouesca, *Plano secuencia de la memoria: Veinticinco años de cine chileno (1960-1985)*(págs. 70-72). Madrid: Ediciones del litoral.

²¹ Este nacionalismo gaseoso podría vincularse quizás al nacionalismo peronista dada la condición militante de los autores, no explicitada en su manifiesto, pero si- y con abundancia- en la hora de los hornos. (...) Otra posibilidad de interpretación es lo nacional se define solo negativamente, es la consecuencia lógica del rechazo tajante de los autores a todo lo extranjero y cosmopolita. (Taboada, 2011, pág. 46)

Reflexiones sobre las dimensiones de los manifiestos del cine en Latinoamérica

Tras la revisión de los alcances de cada uno de los principales manifiestos, como teorizaciones que contribuyeran a la práctica de un cine revolucionario en Latinoamérica, es necesario partir por evidenciar, por qué en este trabajo investigativo se hace énfasis en la distinción de tres manifiestos en particular, así como también, justificar por qué, pese a tener varios elementos en común, no se entienden todos estos movimientos como uno solo más cercano al desarrollado por los argentinos; "Tercer Cine", sobre todo considerando que fue precisamente este movimiento el que se ha reconocido como el de mayor relevancia, y, se ha optado por denominar a estas corrientes cinematográficas como "Cine de emancipación Latinoamericana" (CEL). En primer lugar, bajo el reconocimiento de la existencia de varias vertientes de los movimientos de liberación en el cine, son por excelencia, los tres manifiestos revisados los más reconocidos tanto por el movimiento, como internacionalmente, no solo por la presentación de sus tesis, sino también, por el trabajo práctico desarrollado por sus autores. Si bien, son evidentes los alcances comunes que estos tres tienen, como la asociación a ideales de izquierda, la lectura e influencia de figuras revolucionarias contingentes, entre ellas Fanon, y el distanciamiento del paternalismo europeo hacia las formas de expresión artísticas latinoamericanas, traducido en la búsqueda de la apropiación cultural, basada en la intención de concebir una emancipación de la dominación imperialista, y con ello una identidad auténtica. Existen diferencias y enfoques ideológicos particulares dentro de estos manifiestos que implican un estudio separado de cada uno, cuestión que no implica su desprendimiento del movimiento macro del cine latinoamericano durante la década de los sesenta y setenta.

Principalmente, y considerando la realidad socio-histórica de cada país desde el que surge cada uno de estos ensayos, existen diferencias en cuanto a las formas de producción y presentación de la gran crítica, hacia el cine dominante, que atraviesa a los tres manifiestos. Cada uno de estos cineastas, muy fiel a sus ideologías, desarrolla una representación estética y forma de transmitir su mensaje muy particular. Un ejemplo de ello, se refleja a través de las producciones de Glauber Rocha en comparación con las de Solanas y Getino. En ambos manifiestos se logra hacer una crítica al (neo) colonialismo basada en las ideas anteriormente planteadas por Fanon, sin embargo, existen distintas convergencias en cuanto a la forma de expresar tales ideas. El tópico común que recorre a ambos manifiestos (y que se expone más claramente en sus films), es la violencia. No obstante, la violencia acuñada por Rocha es transmitida en base a una representación estética muy distinta a la que entienden los argentinos; para Rocha la violencia es trabajada a través de la expresión del hambre en los sectores marginales de la región del Brasil, el *sertão*, tiende a contar un relato a través de sus films, que en términos de la separación entre tipos de cine, desarrollada por los argentinos, se asocia más a un "Segundo Cine". Por su parte, Solanas y Getino, entienden y expresan esta violencia en

concordancia a una militancia y la lucha armada conforme a los movimientos sociales del país, de ahí que su relato se expresa en el registro ensayo-documental y la realización colectiva. Siguiendo la introducción de este análisis, es que en el siguiente capítulo se examinarán las dos obras más importantes de estos autores, a fin de profundizar en esta idea enunciada, en términos analíticos, de relato, alcances estéticos y su despliegue identitario.

Sin duda que las corrientes integradas dentro del CEL apelan a un factor común, y aportaron un espacio de organización y movilización que no solo recaía en un círculo intelectual o en sus realizadores, pues siempre la finalidad de este trabajo fue hacia las masas, como un medio de fiel reflejo de la realidad latinoamericana que se buscaba silenciar detrás del progreso del sistema (neo) colonial. La sensibilidad de estos artistas junto con la capacidad de traspasar ideas respecto de la realidad latinoamericana, a través de la pantalla grande, como un instrumento, que se entienda sobre la concepción artística, o de mero estudio, sino, como un medio masivo de transmisión y concientización, es lo rescatable de este movimiento. La particularidad de ello, es el escenario desde el cual se sitúan, y su capacidad para volcar su entendimiento hacia el pueblo, y no hacia ciertas *elites* o clases dominante.

En los siguientes capítulos, se busca dar cuenta de esta particularidad, destacando no solo el cine como medio, sino también la lectura desde concepciones acuñadas por teóricos de la filosofía latinoamericana, que concuerdan muy bien con la apropiación teórica de estos artistas, sin necesariamente estar ellos sumergidos en profundidad en el campo filosófico, sino más bien en la búsqueda de la necesidad de un lenguaje que sirviera para entregar un mensaje concreto.

Capítulo III: Tópicos y categorías dentro del cine de emancipación latinoamericana.

Con el fin de concretizar la línea argumentativa del capítulo anterior, y explicitar uno de los fines de esta investigación; El objetivo de este capítulo, se propone exponer en el análisis de un par de *films* pertenecientes al movimiento cinematográfico, denominado como CEL, las categorías y tópicos que posicionan a este tipo de cine en su particularidad, y que a la vez, pueden aportar a profundizar en reflexiones, a partir de tentativas estético-filosóficas relacionadas con el campo de indagación propio de la filosofía latinoamericana, que se desglosarán para el final de esta investigación. Para lograr tal propuesta, es preciso partir por clarificar aquellos aspectos a considerar, antes de adentrarse en un análisis propiamente tal, respecto de la situación del cine en el campo artístico, y por tanto, su relación con la estética, tanto a nivel macro, como en la singularidad del movimiento estudiado en esta investigación.

La distinción del Cine de Emancipación Latinoamericana en el campo cinematográfico y artístico.

Popularmente, al cine se le atributa la característica de ser conocido como el “séptimo arte”, debido a la validación de su quehacer frente a las otras denominadas “seis artes” antes reconocidas (pintura, escultura, danza, arquitectura, literatura y música). Pero, ¿Se puede realmente situar al campo cinematográfico como un arte? ¿La producción del cine, supone a su vez una obra artística?. Si bien, la finalidad de esta investigación no es hacerse cargo profundamente de lo que se conoce como arte y obra artística, es pertinente acercarse a estas concepciones para comprender la importancia del cine, y a su vez, clarificar a qué entendimiento de cine refiere esta investigación, primero, como campo cinematográfico, y segundo, como lo es el tipo de cine latinoamericano de emancipación. Así, sin desconsiderar la gran cantidad de autores tanto del mundo filosófico como del artístico que han tratado de abordar al arte y sus alcances, la definición sobre el arte, recogida por Walter Mignolo y Pedro Gómez, es la que mejor se adapta a esta investigación:

El arte es el producto del proceso de deliberada organización de elementos simbólicos de una manera que inflencie y afecte los sentidos, las emociones el intelecto. Comprende un amplio rango de actividades humanas, creaciones, y modos de expresión, incluyendo música, literatura, cine fotografía, escultura y pintura. El sentido del arte lo explora una rama de la filosofía conocida como estética, y también disciplinas tales como la historia y el psicoanálisis, que analizan las relaciones del arte con el ser humano a través de las generaciones. (Walter Mignolo y Pedro Gómez, 2012, pág. 8)

Así mismo, como anuncian los autores, dentro de la filosofía, es el campo de la estética el que se hace cargo del estudio de los problemas y alcances filosóficos que pueda tener el arte y su obra. Si bien, la estética en su definición deriva de la palabra griega *aesthesis*: sensación, y en términos kantianos, alude a los sentimientos de lo puro, o a “los principios *a priori* de la sensibilidad” (Mora, 2009, pág. 582), concretamente se integró como parte de la filosofía de la mano de Alexander Baumgarter bajo el estudio del problema de lo bello y su esencia²². No obstante, y buscando un distanciamiento del entendimiento estético en términos estrictos, y a la vez del arte, ya que resulta dificultoso abordar nociones platónicas o kantianas cuando se habla del cine como fenómeno, debido a que éste es un objeto de estudio relativamente reciente. Se considera adecuado, por tanto, situar al cine y su estudio fenomenológico y acercamiento epistemológico, siguiendo en primera instancia, las ideas de Walter Benjamin y Jaques Rancière, puesto que, el primer autor, representa las nociones del cine a partir de su comienzo en la escena de la modernidad, mientras que la lectura hecha por Rancière se sitúa en la contemporaneidad actual de la estética.

En el ensayo “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, Benjamin, se hace cargo, precisamente, de la significación de la aparición del cine y su emergencia en el campo artístico. Para el autor, la llegada del cine, y su anterior, la fotografía, supusieron un cambio radical en el entendimiento tradicional del arte y su área de estudio; la estética. Pues, aparecía una nueva forma de creación condicionada por un lente y su captación de sucesión de imágenes, que admitían a la vez, nuevas formas de percepción, fijadas por la aparición y desarrollo de nuevas tecnologías y su estrecha relación con el ser humano. En este sentido, para Benjamín “el cine sirve para ejercitar al ser humano en aquellas percepciones y reacciones que están condicionadas por el trato de un sistema de aparatos cuya importancia en su vida crece día a día” (Benjamin, 2003, pág. 56). No obstante, su posible categorización como “obra de arte” no surge desde esta conjunción, pues, y sobre todo en la actualidad, cualquiera que tenga una relación con un sistema de aparatos, ya sea, por ejemplo, una cámara de un teléfono móvil o profesional, puede grabar, reproducir y producir. En este sentido, Benjamin ve que “la obra de arte surge aquí solo a partir del montaje²³. Un montaje en el cual cada componente singular es la reproducción de un suceso que no es en sí mismo una obra de arte” (Benjamin, 2003, pág. 66). Así mismo, Benjamin le entrega un valor y una particularidad a la aparición del cine en la modernidad, ya que, al considerar como función social del arte, el mantener un diálogo constante entre el hombre y la técnica (o tecnología), para el

²² Ver Mora, J. F. (2009). *Diccionario de filosofía tomo II*. Barcelona: Ariel. Pag. 582. Palabra: ESTÉTICA

²³ También se puede hacer una lectura de la idea de montaje, a partir del entendimiento de Jaques Rancière del cine como un “arte impuro”, en tanto que es “el arte de la mezcla en general, que está hecho a partir de la mezcla de otras artes (novela, música, pintura, teatro)”. (Ranciere, 2011, pág. 105) en Ranciere, J. (2011). *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual S.A

autor “el cine resuelve esta tarea no solo con la manera en que el hombre se representa ante el sistema de aparatos de filmación, sino con la manera en que, con la ayuda de éste, hace una representación del mundo circundante” (Benjamin, 2003, pág. 84), a través del montaje.

Ahora bien, en una aproximación respecto de una posible función estética que puede abordar el cine, pero que en específico, se ve trazada en el movimiento del cine latinoamericano, así como otros tipos de cine que escapan del objetivo de espectáculo-entretención, se relaciona el desarrollo de la política a través del arte. Según Jaques Rancière:

La política ocurre cuando aquellos que "no tienen" el tiempo se toman este tiempo necesario para plantearse como habitantes de un espacio común y para demostrar que su boca emite también una palabra que enuncia lo común y no solamente una voz que denota dolor. Esta distribución y redistribución de los lugares y las identidades, de lo visible y lo invisible, del ruido y de la palabra constituyen lo que yo denomino el reparto de lo sensible. La política consiste en reconfigurar el reparto de lo sensible que define lo común de la comunidad, en introducir sujetos y objetos nuevos, en volver visible aquello que no lo era y hacer que sean entendidos como hablantes aquellos que no eran percibidos más que como animales ruidosos. Este trabajo de creación de disensos constituye una estética de la política (Rancière, 2011, págs. 34-35).

En este sentido, para Rancière, como cercano al marxismo, existe una relación directa entre el arte y la política, pues sugieren una dependencia entre sí para su identificación. Más aun, la idea anterior del autor se relaciona al menos en un entendimiento general respecto del CEL, puesto que, refleja precisamente, la trascendencia en el campo estético de este movimiento cinematográfico. Entendiéndolo así, este cine se presenta como un conjunto de discursos políticos que tienen que ver, como ya se ha anunciado anteriormente, con una lucha, y reivindicación liberadora de América Latina, en contra del paternalismo occidental y la invasión (neo) colonial, todo esto a través de lo que Rancière denomina como una estetización de la política .

Luego de exponer una aproximación general de la posición del cine en el campo artístico en relación a las tentativas con la que se podría identificar el CEL. Es necesario insistir en aquella radicalidad que suscita este cine, la cual a su vez, le entrega su particularidad como movimiento, distanciándolo de toda noción universal respecto del arte y la estética, pero que, como se ha buscado exponer, no por ello deja de estar exento de las ideas anteriormente abordadas por Benjamin y Rancière. A partir de las nociones desarrolladas por Mignolo sobre la decolonialidad, surge la referencia hacia el entendimiento de las estéticas decoloniales; como una separación de las definiciones sobre la estética y arte conocidas universalmente, puesto que estas concepciones responden a una colonialidad, al ser estas las únicas formas de legitimación, sobre qué es arte y qué no lo es. En este aspecto, las estéticas decoloniales buscan articular una

desobediencia estética y a la vez epistémica, puesto que en este campo, no se aceptan las formas “universalmente” aceptadas respecto de las formas de hacer, conocer y sentir el arte:

Las estéticas decoloniales buscan descolonizar los conceptos cómplices de arte y estética para liberar la subjetividad. Si una de las funciones explícitas del arte es influenciar y afectar los sentidos, las emociones y el intelecto, y de la filosofía estética entender el sentido del arte, entonces las estéticas decoloniales, en los procesos del hacer y en sus productos tanto como en su entendimiento, comienzan por aquello que el arte y las estéticas occidentales implícitamente ocultan: la herida colonial. (Walter Mignolo y Pedro Gómez, 2012, pág. 9)

La articulación de tal herida colonial, por parte de quienes la han sufrido, se refleja en su sentir, su sensibilidad, emotividad y pensamiento, en tanto en que sus expresividades no son legitimadas. En el caso del CEL está herida colonial, es utilizada como un elemento fundador de crítica teórica (en sus manifiestos) y práctica (en sus películas) hacia aquella aspiración por parte de la expresión artística latinoamericana que busca su legitimación basándose en reproducciones artísticas occidentales y guiándose de su paternalismo como inspiración. Aquella crítica a su vez, entrega una salida de las categorías estéticas universales, como se vio explicitado de distintas formas en sus manifiestos, en la no adhesión a las consideraciones estéticas del cine, en cuanto a arte universal u occidental; no existe una preocupación por una estetización y desarrollar una belleza por ejemplo. Es aquí, donde radica la particularidad del CEL, pues busca a través de sus manifiestos hacerse cargo de su propio distanciamiento, acercándose más a lo que se puede situar como una estética decolonial, en el sentido de que a través de su línea argumentativa busca “expandir tanto el análisis de la matriz colonial como los procesos de descolonización, trabajando en el plano de la descolonización del conocer, del sentir, del pensar y del ser” (Walter Mignolo y Pedro Gómez, 2012, pág. 9).

Es por esto, que si bien se puede seguir una lectura tradicional de las categorías estéticas que aborda el CEL, acercándose ellas a lo feo, lo grotesco, lo trágico, etc. Para continuar la distinción de ese movimiento cinematográfico, en una aproximación a la estética decolonial, es que en esta investigación no se hará un análisis estético propiamente tal, aunque sí se pueden reconocer tentativas a lo estético, puesto que el cine se alimenta de lo visual, e indiscutiblemente existen categorías comunes importantes a considerar dentro del CEL. Sin embargo, siguiendo la misma propuesta de los manifiestos analizados, sus productos, y el objetivo de la estética decolonial; se hablará de aquellos tópicos comunes con pequeños guiños estéticos o de imagen para ilustrar mejor las categorías abordadas por este cine, a partir del análisis de dos *films*: “la hora de los hornos” de Fernando Solanas y Octavio Getino, y “Dios y el diablo en la tierra del sol” de Glauber Rocha, películas de gran relevancia para el cine latinoamericano, y que a la

vez se distinguen entre sí por el desarrollo estilístico que tiene cada una para lanzar su crítica.

A pesar que ya se han mencionado anteriormente, antes de entrar de lleno en el análisis de los *films*, es necesario, explicitar cuáles son, precisamente, aquellos tópicos y categorías que recorren, y por ende se logran identificar, en la totalidad de las producciones del CEL, para clarificar que no solo se encuentran en los *films* analizados. Generalmente, las películas que se enmarcan dentro de este movimiento, tienen el sentido arraigado de invitar a la lucha por la liberación, en la explicitación de las consecuencias del (neo) colonialismo en realidad latinoamericana. Por ende, la trama común, a pesar de las diferencias estilísticas propias de cada cineasta o pequeñas variaciones temáticas, se sitúa, en contar historias que lleven consigo una lectura crítica hacia aquellas vivencias de América Latina “ocultas”, en donde sus narraciones, pueden ser más explícitas y con una directa interpelación al espectador, más simbólicas o poéticas, y también acorde a la realidad y problemáticas particulares de cada país desde donde surgen. Es así, como en Bolivia se pueden destacar películas como “*Ukamau*”(1966) o “El coraje del pueblo”(1971) de Jorge Sanjinés, habladas en *quechua*, y cuya crítica se articula a partir de una identificación indigenista y las problemáticas propias de la identidad boliviana. Así también, En Chile se destaca el cortometraje “Por la tierra ajena” (1966) de Miguel Littin, cuya narrativa se hace a partir de la marginación de clases, desde la perspectiva de niños santiaguinos en precarias condiciones. Mientras que en Brasil por su parte, se encuentran películas como “*Vidas Secas*” (1963) de Nelson Pereira Dos Santos y “*Antonio Das Mortes*” (1969) de Glauber Rocha, ambas situadas en el *sertão* brasileño y sus problemáticas (Ver anexo N°2).

Las formas de expresiones estéticas y temáticas en las que se sustenta el CEL para desarrollar su trama, así como también transmitir sus mensajes, que busquen abrir espacios que susciten la reflexión en el espectador, se basan en un recorrido que da cuenta de todo lo que acarrea la “otra cara” que deja el (neo) colonialismo y sus consecuencias, especialmente en la periferia, o todo aquel espacio que no cabe en la capital o la metrópoli como aporte en su proyecto modernizador. Se reconoce un trazado temático que parte por contar el sentir y vivir latinoamericano, a partir de la marginalidad y sus sujetos; los habitantes de las poblaciones callampas, pasando por el campo, las favelas y el *sertao* brasileño, hasta los trabajadores, mano de obra o *prole* explotada, todo habitar que lleve consigo la vivencia de los herederos modernos de la miseria del (neo) colonialismo y la llegada del capitalismo, ha servido de inspiración para este cine. Así mismo, el retrato de personajes que rompen con lo esperado dentro de un cine industrial o comercial de entretenimiento y espectáculo, también son parte de este cine; el hombre negro, el vagabundo, los niños huérfanos o abandonados, el vagabundaje de familias a través del árido *sertão*, gente sucia y harapienta, trabajadora y de vejez

prematura. Todo esto, relacionado con el reconocimiento de tópicos como la precariedad, el hambre latinoamericana, la miseria del pueblo, la rebelión como forma de lucha, y con ello la violencia y sus matices como método de liberación. Para concretizar, siguiendo la idea desarrollada en la estética del hambre, finalmente, este movimiento responde a lo que supo conceptualizar muy bien Glauber Rocha relacionando este cine con representaciones que supusieran lo que él llama una antídigestión²⁴ en el espectador.

La hora de los hornos: Neocolonialismo, violencia (s) y liberación

Como ya se ha referido preliminarmente en apartados anteriores, “la hora de los hornos” de los cineastas Fernando Solanas y Octavio Getino, es, por excelencia, el *film* más destacado del cine documental latinoamericano, así como también, de los más trascendentales del grupo Cine Liberación. Esta producción Argentina, pertenece al movimiento Tercer Cine y en su narrativa responde a las ideas planteadas en el manifiesto “Hacia un Tercer Cine”, el cual, fue elaborado, precisamente, para sustentar de manera teórica las tesis arrojadas a lo largo del *film*, pues “la hora de los hornos” es anterior a su manifiesto, y en la lectura de este, se logran ver varias citas provenientes del documental. Así también, esta producción con una fuerte carga política y agitación social, es un tipo de cine documental que se reconoce a su vez en la categoría de *Film-ensayo*²⁵, ya que su estructura narrativa se asemeja mucho a la de un ensayo escrito, donde a lo largo del *film* se desarrollan una serie de tesis político-social con directa intervención narrativa de sus directores, tanto en el desarrollo de las ideas, como en la invitación explícita hacia la participación del espectador en una potencial militancia y resurrección. Todo ello, acompañado de la recopilación de crudos retratos de procesos sociales relacionados con la llegada del (neo) colonialismo, que a la vez contraponen dos tipos de realidades, en base a testimonios, y la irrupción constante de frases de distintos pensadores y revolucionarios que inspiraron la intención revolucionaria del *film*, que a su vez establecen un nexo audiovisual con la narración.

Estrenada en clandestinidad, pues para su término en 1968, Argentina se encontraba bajo dictadura, de ahí la lectura en su manifiesto, del riesgo y compromiso que suponía la exhibición de este tipo de producciones censuradas. Su estreno formal, fue recién en

²⁴ Ver capítulo II, pág. 34.

²⁵ Se puede pensar como un film-ensayo, ya que presenta todas las características del mismo: presentación y desarrollo de un tema a partir de la explicitación de determinadas tesis, la creación de un relato libre que construye su propia forma, y la utilización de diferentes materialidades y recursos para el desarrollo de los temas expuestos (Campos, 2014, pág. 70).

1973 *post* dictadura. Este ensayo cinematográfico, cuya duración es de un poco más de cuatro horas, se divide en tres partes, las cuales, pese a pertenecer a una misma idea general, sí permiten, en su análisis, hacer una lectura separada, pues cada parte aborda distintas temáticas. Así, para este recorrido analítico, se considerará la primera parte del *film* titulada “Neocolonialismo y Violencia”, de noventa minutos, y se esbozará generalmente la tercera parte, llamada “Violencia y Liberación”, de treinta minutos de duración. Ambas partes, se relacionan directamente con lo desarrollado en esta investigación, respecto del tópico de la violencia a partir de Frantz Fanon, pero, en una apropiación latinoamericana. Además, pese a que el *film*-ensayo se sitúa a partir de la realidad Argentina, todo lo desarrollado en estos apartados, en realidad apuntan, hacia las problemáticas de la (neo) colonización a nivel de toda la región latinoamericana²⁶, de ahí la importancia que deja este documental en cuanto al tanteo de la situación de América Latina después de ser colonia de España, Inglaterra y ahora de Estados Unidos con la llegada del capitalismo.

Como primera parte “Neocolonialismo y Violencia”, en términos generales, busca identificar y abordar los aspectos que promueven lo que se denomina en su título. Contiene potentes ideas que buscan interpelar al espectador, tanto visual como auditivamente. En una inevitable comparación con el primer capítulo de “los condenados de la tierra” de Fanon, se puede decir justamente, que esta parte responde a lo que Fanon identificó con la imposición de la colonización, y su penetración mediante la ejecución de la violencia de distintas formas por parte del colono hacia el colonizado. No obstante, Fanon habla desde su acontecer, es decir, la revolución y vivencia Argelina como colonia de Francia, en lo que además, se sitúa en otro proceso histórico. Por lo tanto, lo innovador de las ideas del *film*, es que al ser un documental que responde a la realidad latinoamericana, a partir de la extrapolación de la situación Argentina, los cineastas, supieron hacer una fiel adaptación de las ideas fanonianas de acuerdo con el contexto socio-histórico de América Latina propio de los años sesenta y setenta.

La organización de la primera parte del film tiene la particularidad de dividirse a su vez en trece capítulos, los cuales, van presentando una serie de reflexiones²⁷, que comienzan

²⁶ El *film* inicia explicitando que está dedicado a cada país de la región latinoamericana, a excepción de Cuba, al reconocerse como la primera parte del continente liberada. Producto de esto, la Revolución Cubana se transformó en una especie de inspiración para el *film*, que se refleja en la constante alusión a las figuras emblemáticas que encabezaron esta revolución; Fidel Castro y Ernesto “Che” Guevara.

²⁷ Como un método que permita entender mejor estas reflexiones a través del análisis de esta parte del *film*-ensayo se identificaron los momentos más destacados de los capítulos, citando directamente la narración del *film* que los acompañan. Debido a la complejidad que supone el citar frases directas de una película que además no se desenvuelven en la narrativa común (contar una historia). Las referencias estarán enmarcadas solamente en comillas para identificarlas, todas aludidas a: “Neocolonialismo y violencia” y “Violencia y liberación” en

desde un recorrido histórico de América Latina hasta Argentina, que contextualiza e introduce el surgimiento y establecimiento del (neo) colonialismo como una forma de explotación colonial a través de las burguesías nativas, las cuales, responden a las potencias mundiales, sustentándose, a través del inminente desarrollo de las “ciudades puerto”. Así mismo, se refiere al país argentino reconociendo que este “tiene la intelectualidad más grande de Latinoamérica, pero la menos latinoamericana” arrojando con ello la crítica hacia la perpetuación del (neo) colonialismo por parte de los intelectuales a través un pensamiento que aspira al reconocimiento occidental, el cual, también se traspasa a todos los círculos intelectuales de la región latinoamericana, y que se refuerza mediante la exposición de imágenes del paisaje autóctono de Argentina, sus habitantes, y sus raíces indígenas, ahora en una vejez miserable (ver Anexo N°3).

Dentro de los tipos de violencia que desarrolla el *film*, la primera en ser abordada, por ser la más común, es la que se identifica como la “violencia cotidiana”, junto a un montaje que da cuenta del diario ejercicio de esta violencia, que principalmente recae sobre los pueblos latinoamericanos, la clase obrera. Se sostiene que “la violencia neocolonial no necesita ponerse en acto, con ser potencia ya vale”, pues su penetración es tan profunda, que su mantención no solo ha necesitado del uso físico de ella, con la temerosa idea que suscita cualquier acto que escape del objetivo (neo) colonizador basta. Se trata de una violencia pasiva, que ha calado en la subjetividad del pueblo latino, tras la historia de opresión que ha vivido.

Algo interesante, que se presenta en todo el recorrido de este *film*, tiene relación con la forma de contrastar realidades, tanto a través de la narración como en imagen. Así se retrata una geografía del hambre; “aquí nace el hambre” refiere a la miseria vivida por el pueblo latinoamericano desde los lugares aislados y periféricos del país y las metrópolis, sitios que sufren todos los tipos de precariedad que ha dejado el colonialismo y el imperialismo, al ser habitados por aquellos sujetos que no encajan en el proyector progresista y modernizador de las ciudades puerto. Por otra parte, y con constantes narraciones que van en tono irónico, se retrata y describen las vivencias de las ciudades puerto, con la abrupta diferenciación de la vida cosmopolita de miserabilidad (Ver anexo N° 4). “Buenos aires; ciudad blanca de una Argentina mestiza, centro del neocolonialismo (...) nido de la pequeña burguesía” son parte de las frases que el narrador ocupa para explicitar que el desarrollo de las capitales no busca más que una reproducción de la cultura europea, dando una constante espalda al resto del país. El ejemplo más contundente de este marcado contraste recae con la vida de los oligarcas de

Solanas, g. y. (Dirección). (1968). *la hora de los hornos* [Película]. Quienes además de dirigir este documental, también se les atribuye la autoría de aquellas referencias.

cada país, la alta sociedad, quienes mismos afirman: “nuestra aristocracia es muy parecida a la inglesa”. Es precisamente este círculo social, el que se identifica por ser los autores de la violencia cotidiana que padecen los pueblos, pues la reproducen como parte de su ser y su adorada religión (el cristianismo), así como también, se validan cuando es necesario a través de las fuerzas armadas, especialmente aquella oligarquía ganadera y burguesía industrial, que concentran una gran cantidad de poder.

En la identificación del sistema utilizado para la penetración neocolonial, se expresa lo complicado que resulta el descubrir que tan arraigado se encuentra este sistema en Latinoamérica, puesto que el neocolonialismo en sus expresiones, también proporciona gran parte de la formación de la identidad del latinoamericano. Hecho que se articula por medio de “la fuerza política que valida al neocolonialismo como un sistema” a través de una “violencia política”, que en su manifestación, da a entender que “en América Latina no se cambia la realidad por medio de la democracia”, puesto que el neocolonialismo siempre negará cualquier expresión que contenga una lucha por la liberación. También, por medio de una “violencia cultural” se establece este sistema, ya que a través de la “colonización pedagógica se sustituye a la policía neocolonial” como aquel dispositivo que desde la infancia perpetua y abala al neocolonialismo, generando dependencia hacia él. “Analfabetismo y colonización pedagógica van de la mano”, pues en un país semi-colonizado es un arma que ha servido para generar la idea de la necesidad de una educación ofrecida por este sistema, pues es dentro de este, en donde se alojan todas las ideas universales, válidas y civilizadoras, hecho que a su vez contribuye a la destrucción de toda cultura y sabiduría autóctona. En este sentido, se identifica a la universidad como expresión máxima de la ideología neocolonial, puesto que es en esta institución donde culmina su profundización, sustrayendo a la intelectualidad de la realidad del pueblo. Finalmente, este sistema y su dependencia se afianzan a través de una “violencia económica” que se ha desenvuelto en “una historia de un interminable saqueo colonial”.

En la dependencia no existe una verdadera forma de desarrollo, éste solo es aparente, puesto que siempre ha sido el reflejo de los intereses de las potencias en la región latinoamericana, concentrados en las llamadas ciudades puerto, mientras el resto de cada país sufre sus consecuencias. Esto es “lo que posibilita el desarrollo de las potencias y hace nacer el subdesarrollo, palabra inventada por el imperialismo”. En una de las escenas más crudas del *film*, estas ideas se ven reforzadas en lo que se muestra el trabajo explicitito del faenamamiento del ganado para su exportación con la constante irrupción de imágenes de afiches y *spots* publicitarios²⁸ que cargan con una estereotipación del modelo de sujetos occidental y norteamericanos, con la contención de mensajes de

²⁸ A lo largo del film se alude a que la publicidad es uno de los dispositivos que ejercen mayormente la violencia neocolonial a favor de la perpetuación de su sistema. Es por a través de los medios masivos de comunicación, quienes” sustituyen las armas bélicas” por donde se desenvuelve de forma oculta esta violencia.

progreso y felicidad, bajo el fondo auditivo de tranquila música clásica. “Es más lo que exportamos que lo que recibimos”, hecho que afirma que por medio de la exportación se sigue perpetuando un saqueo voluntario, a cambio de la importación de los elementos de la vanguardia y la modernidad (Ver anexo N°5).

También, la adaptación de las ideas desarrolladas por Fanon aportan al desarrollo de este *film*-ensayo; “al pueblo siempre se le quiso restar de su categoría humana”, cuyo ejemplo se muestra a través del testimonio de un viejo indígena, quien sostiene que: “el colono debe reconocer alguna vez que la sangre del colonizado es igual a la suya”. Lo que en directa relación a Fanon refiere a que el colonizado “está dominado, pero no domesticado. Esta inferiorizado pero no convencido de su inferioridad” (Fanon, 1963, pág. 46) . No obstante, en el establecimiento del neocolonialismo “el hombre colonizado vale solo por el reconocimiento de la metrópoli” y en este sentido, Latinoamérica no asume su posibilidad creadora, solo se limita a la reproducción intelectual. Para el final de esta parte del film, se desarrolla el capítulo llamado “la opción”, que mediante la explicitación de la condena de los pueblos latinoamericanos por el neocolonialismo, expresado en las vivencias de las violencias, la guerra de hambre, las enfermedades y la vejez prematura, refiere directamente a la única opción reconocida como efectiva para la lucha por la liberación, al igual que para Fanon, esta opción es la violencia, una reaccionaria y reveladora. “En su rebelión, el latino, recupera su existencia”. Como un acto de dignificación del hombre, el final de este capítulo termina con la imagen del “Che” Guevara muerto en un primer plano que se mantiene por dos minutos (Ver anexo N°6). La figura de este revolucionario afirma la idea de “la opción”, en donde concretamente el Che Guevara representa la lucha por la liberación. Al elegir la rebelión, la muerte ya deja de importar. Concientizar la búsqueda y lucha por la liberación, humaniza y reconoce al hombre, le entrega un valor mucho más fuerte que morir, aunque sea luchando.

Esbozar la tercera parte de la “hora de los hornos” denominada “Violencia y liberación”, también es de relevancia para este análisis, pues se constituye como la continuación del capítulo “la opción” de la primera parte del documental. “Dedicada al hombre nuevo que nade en esta guerra de liberación”, en este apartado final se continua la crítica lanzada a lo largo del *film*-ensayo. Sin embargo, siguiendo a Fanon, se desarrolla el proyecto descolonizador en su liberación. Se profundiza también, aún más en el poder de la ejecución de la violencia neocolonial y sus crímenes, dejando potente mensajes:

“Todo el sistema segrega violencia. La violencia invade las calles, se introduce en las casas, penetra en la muerte del hombre. Si el hombre se resiste, es golpeado y destruido. Si cede, ya no es hombre. La violencia del sistema está destinada a inhibir, a aterrorizar, a enmudecer. Intenta hacer del hombre una cosa pasiva, no un hombre que haga historia, sino un sujeto que la sufra, que la padezca”.

El gran sentimiento que mantiene esta violencia; es el miedo del hombre, miedo a su marginalización, a su no adaptación, a su persecución. “El miedo a cometer aquellos actos, que son precisamente, los que le permiten el rescate de su humanidad”. Un miedo que también, acarrea latentemente las formas que adapta la violencia cotidiana cuando esta se ve insuficiente para mantener su normalidad y orden; la tortura como parte de la reafirmación de la intención de mantención del sistema, y el miedo a ser parte de sus víctimas, pues desde la invasión colonial en la historia se han repetido esta lógica, en la guerra, en las matanzas, en las violaciones, en la expropiación y el saqueo.

Siguiendo la idea de una *praxis* revolucionaria, con el fondo de la canción de igual nombre que esta parte del *film* “Violencia y liberación”, se deja atrás la exposición de la violencia neocolonial para dar cuenta de la violencia revolucionaria: “Crear muchos Vietnam” es uno de los ejemplos que busca seguir lo que supone esta lucha y su hipótesis para liberación como reflexión final:

“La liberación de cada país es una invención. El mayor ejemplo latino es la revolución cubana, pues es la muestra de que un pueblo es capaz de su liberación en la medida en que su lucha va direccionada en lo que guarda su historia e identidad original. Tanto Cuba como Vietnam forman parte de ese ejemplo, en donde se refleja además que la revolución no es posible si no se gesta desde una revolución social”.

Para finalizar este *film*, los directores hablan en forma directa con el espectador, invitándolo a la continuidad de lo que entienden que es finalmente este documental; un *film-acto*. Se invita a la apertura del debate y a la participación. Se hace una apertura del *film* que permitan incluso su modificación.

El Sertão en Dios y el Diablo en la tierra del sol (1964)

“*Deus e o Diabo na Terra do Sol*” en su idioma original, es la película más reconocida de Glauber Rocha, así como también del *Cinema Novo*. Estrenada en 1964 en plena dictadura brasileña, no fue extraño que esta producción sufriese de persecución y censura. Fiel al contexto de agitación social de Brasil, el *Cinema Novo* denunciaba el hambre, problemática que desde la colonia ha aquejado a la región brasileña, sin embargo, la llegada de nuevas políticas económicas propias del neoliberalismo, lo agudizó. Con ello “Aumentó la desigualdad económica, la pobreza extrema y la desnutrición de la población-afectando está a 13 millones de brasileños en la década de 1970-, el gobierno “elimino” el problema erradicando la palabra “hambre” de los medios de comunicación” (García, 2014, pág. 136), apuntando a una directa censura del movimiento representado por Rocha.

Situada en el contexto del *sertão* brasileño, este *film* responde al manifiesto “La estética del hambre” de su mismo autor. Con una duración de dos horas, es una mezcla de

géneros que abarcan desde el drama, la acción-aventura y el *western*, todos con la singularidad del montaje que desarrolla Rocha, propio de su cine y del *Cinema Novo*, el cual, recordando a Rancière, se acentúa en una estetización de la política, cargada de simbolismos y críticas implícitas hacia la región *sertaneja*. A través de la narración de la historia de Manoel y su esposa Rosa, Rocha busca reflejar una geopolítica del hambre y del *sertão*, abordando en ello los tópicos que la atraviesan²⁹. Algo importante de destacar de este film, es que en el desenvolvimiento de su narrativa se logran ver mucho guiños a lo que se conoce como cine arte o el “segundo cine” que se ha abordado en esta investigación, hecho que supone lecturas simbólicas e implícitas respecto del mensaje de esta película con una fuerte carga estética, lo cual, a diferencia de “la hora de los hornos”, la develación de su mensaje, se hace un poco más compleja, ya que no es explícito y necesariamente se debe recurrir a aquellos cuadros, escenas, planos y diálogos que aportan a su descubrimiento.

La imagen de un caballo muerto y en proceso de descomposición, es el cuadro que, inmediatamente sitúa a aquel espectador no familiarizado con lo que es el *sertão*, a la introducción del paisaje en el cual se desenvuelve la totalidad de este *film*, y que a la vez da cuenta de la herencia del tópico de la antropofagia literaria³⁰. Se desarrolla la vida de Manoel, un campesino vaquero, cuya historia comienza a desglosarse a partir de la narración en canción de los acontecimientos importantes de su acontecer. Estos versos cantados, a su vez se articulan a lo largo de la película, para describir personajes y situaciones importantes, proporcionando además los cortes o interludios que indican los giros importantes de la obra:

“Manoel y Rosa vivían en el Sertão
Trabajando la tierra con sus propias manos
Hasta que un día, por bien o por mal,
Entró en sus vidas San Sebastião.
Tenía bondad en los ojos
Y a Jesucristo en el corazón”.

²⁹ Continuando con la metodología usada en el análisis desarrollado para “La hora de los hornos”, En este apartado, también se hará alusión a ciertos diálogos extraídos del *film* a fin de reforzar y desarrollar algunas ideas. Haciendo énfasis en lo complejo que es citar desde una película, al igual que en el análisis anterior, los momentos referidos estarán entre comillas, aclarando que todos ellos pertenecen a: Rocha, G. (Dirección). (1964). *Deus e o diabo na terra do sol* [Película]. Explicitando con ello, que además de la dirección, la creación del guión, los diálogos de este *film*, son de autoría de Glauber Rocha.

³⁰ El “Manifiesto Antropófago” (1928) escrito por Oswald Andrade, es un importante antecedente para la determinación para la radicalidad de las ideas de Rocha, en el, se expone por primera vez la contraposición violenta entre un primitivismo indígena y una herencia occidental sobre los latinos. Ver Andrade, O. (1928). Manifiesto Antropófago. *Revista de Antropofagia*, 1-4.

Junto con la narración cantada, se muestra a los habitantes del sertão en su habitad, y con ello la llegada de Sebastião y sus seguidores recorriendo, tal peregrinos, este territorio, reconocible fácilmente por su sequedad, esterilidad y aridez, que en su fotografía y montaje, se refleja a través del paisaje desértico de Brasil; árboles y pasto seco, poca vegetación, un terreno terroso e igual de seco. Sus personajes; un pueblo acalorado y transpirado, vivientes de la precariedad y miseria, arrugados prematuramente por el sol, vestidos con harapos, y devotos de Sebastião, figura en la que han depositado su fe y que a la vez alimenta las esperanzas de sus creyentes, quienes ven en él, la única opción de salvación, a raíz de las promesas que este profeta les ha ofrecido (ver anexo N°7).

Por otro lado, en un cambio de escena, se muestra una de las casas características del sertão; un tipo de hacienda hecha de adobe, antigua y en evidente deterioro. Allí aparece Rosa, la esposa de Manoel, quien trabaja en casa, ingeniándose para poder alimentarse con poco. A raíz de esta vida, Manoel, ya cansado de los malos tiempos, empieza a dar las primeras señales de su intención de depositar su fe siguiendo a Sebastião. Personaje, a su vez, es parte de los símbolos que identifica Fanon respecto de los mecanismos que tiene el colonialismo para apaciguar la latente violencia del pueblo oprimido. Mediante la sacralización y ritualidades, el pueblo haya una forma de liberar su tensión. El pueblo del sertão como heredero moderno de la miseria que ha dejado la colonización, aloja en su devoción “El esfuerzo grandioso de una colectividad para exorcizarse, liberarse, expresarse” (Fanon, 1963, pág. 51). Por tanto, esa amenazante violencia reaccionaria del colonizado, en la ritualidad se escamotea y se canaliza. Tal devoción hacia Sebastião, predicador por excelencia, “Santo Milagrero”, se reafirma, en su anuncio sobre una inminente desgracia quemará al mundo, pero quien lo siga, será salvado.

La situación que gatilla la introducción definitiva de Manoel como feligrés de Sebastião, se escenifica a partir del encuentro de Manoel con su patrón; el terrateniente Morais, el cual, en su constante aprovechamiento de su posición privilegiada de poder y tras una discusión, Manoel, termina por agotarse de la violencia y abusos recibidos por años, y asesina a su patrón. Producto de esto, Manoel comienza a ser perseguido, y con ello, su esposa también. Es así como decide buscar refugio siguiendo a Sebastião, ve en el su primera opción redentora, pues no solo su persona supone una protección, tanto para Manoel como para el pueblo devoto, el Santo milagrero es la figura que inspira la idea de una vida mejor, sus fieles seguidores, al ser habitantes del sertão, han sufrido todos sus males; el hambre, la sed, la pobreza, el calor. Siguiendo a Sebastião viven con la esperanza de la salvación prometida en sus predicaciones (ver anexo N°8):

“Ahora digo: al otro lado de este monte santo hay una tierra donde todo es verde, los caballos comiendo flores, y los niños bebiendo leche en el río. Los hombres comen pan

hecho de piedra, y del polvo nace harina. Hay agua y comida, y la abundancia del cielo, y todos los días, cuando el sol nace, aparece Jesús y la virgen María (...) Quien quiera alcanzar la salvación, quédese conmigo (...) Y el sertão se hará mar y el mar sertão”

La idea de la tierra prometida, “la isla”, es lo que sustenta toda esta devoción, como la liberación del sufrimiento eterno del retrato de los personajes miserables. Así, Manoel se vuelve fiel a Sebastião, hecho que a su vez implica su distanciamiento de Rosa, puesto que ella no compartía tal fe:

La liberación del pueblo adquiere, en el espacio del *sertão*, connotaciones políticas y religiosas siempre entrelazadas. Junto con alegorizar estos fenómenos, Rocha introduce el cuestionamiento político de la opción de la fe justiciera a través de Rosa, esposa de Manoel, cuya lucidez inicial le permite notar que el fervor religioso deviene historia colectiva desatada por el hambre y la miseria. (Garcia, 2014, pág. 138)

Interpelado por Rosa, Manoel empieza a cuestionar sobre la veracidad de esta “isla prometida”, no obstante, su esperanza y fe lo han llevado a un fanatismo enceguecedor.

Así también, aparece en el film por vez primera, Antonio Das Mortes³¹ “Matador de *Cangaceiros*”³². Su figura, cobra importancia cuando es a él, precisamente, a quien se le encarga por parte del párroco de la iglesia y la elite terrateniente, la exterminación de Sebastião y con ello sus devotos. En un principio Das Mortes un tanto simpatizante con la sexta del líder religioso, se niega a realizar tal trabajo, sin embargo es convencido por el párroco de la iglesia: “Esa es tu penitencia, una vez que cometes un crimen mayor se te perdonaran los otros”. Paralelamente, la situación de Rosa, como no creyente de Sebastião, se posiciona como un impedimento para la total devoción de Manoel, que ya deviene en un delirio histérico, lo que lo lleva a atacar a su mujer, y seguir, encomendado por su predicador, un supuesto ritual que implicaba el robo de un bebe, como sacrificio para completar la purificación de Rosa: “Solo llegaremos a la isla si salvamos el alma de los pecadores con la sangre de los inocentes”. Este acto de “sacrificio”, gatilla uno de los climaxes del film, pues tras asesinar al bebé, y simbólicamente “purificar a Rosa”, Manoel se percata del trasfondo del acto: “No puedo vengar la muerte de Jesucristo con la sangre de los inocentes”. En la desesperación delirante de la violenta escena, Rosa, celosa y cansada de Sebastião, aprovecha para tomar venganza, y asesina al “Santo Milagrero”, matando de paso la fe de Manoel.

³¹ Figura de gran importancia para Rocha, a la cual posteriormente, en 1969 le dedica una secuela, titulada con su mismo nombre “*Antonio Das Mortes*”, debido a los grandes alcances morales que oculta este personaje.

³² Se les denomina así a aquellos bandidos rurales que armados habitaban la zona nordeste de Brasil, es decir el *sertão*, cuyo reconocimiento se debía a la forma de llevar sus municiones cruzadas en el pecho. Actuaban fuera de la ley, principalmente robando grandes haciendas y saqueando. Los *cangaceiros* son parte de los habitantes característicos y conocedores del sertão, pues debido sus condiciones, este territorio se convirtió en refugio de estos disidentes bandidos, muchos prófugos de su antigua vida delictual.

Simultáneamente a este acto, sin saberlo, Das Mortes hace lo suyo exterminando a los devotos. Al ir por Sebastião se encuentra con la escena post asesinato (ver anexo N°9).

“De la muerte del monte santo
Solo quedo Manoel, el vaquero.
Por piedad de Antonio,
Matador de cangaceiros.”

Surge un vuelco en el film que plantea esta historia en otro escenario del sertão, y con ello, una segunda lectura de este mismo:

“Manoel y Rosa recorrieron el *sertão*
Hasta que un día Por bien o por mal,
En sus vidas entro Corisco;
El diablo *Lampião*”.

Sometidos ahora a la vida vagante, Rosa y Manoel hallan una segunda opción redentora; en su encuentro con el Corisco, el diablo, un delirante cangaceiro, que tras la muerte de su amigo el *Lampião*³³ decide continuar su vida como bandido, ahora con un fanatismo justiciero. Corisco es la figura que representa aquella potencial violencia descolonizadora Fanoniana, y con ello la fe de Rocha: “No dejo morir al hombre de hambre (...) está aquí mi fusil, para no dejar al pobre morir de hambre” (ver anexo N°10). En el encuentro con el Corisco, Manoel se hace parte de su clan, rebautizándose como “Satanás”. Junto a Rosa se unen a la vida de los bandidos cangaceiros hambrientos de venganza, expresando su violencia hacia la elite terrateniente del sertão. “Al mostrar los delirios sangrientos de Sebastião y los crímenes vengativos de Corisco, Rocha busca sentar un precedente simbólico de justicia cinematográfica haciendo pasar al pueblo de víctima de una violencia colonial histórica, a agente de una violencia descolonial simbólica” (Garcia, 2014, pág. 139).

“Viviendo arrepentido, sin Santo patrono
Volvió Antonio Das Mortes.
Está buscando, de noche y de día...
A Corisco de San Jorge.”

Adentrándose a la última parte del film, reaparece Das Mortes, con la intención de enfrentarse y dar muerte al Corisco, se va en busca de él. Por su parte, el Corisco enterado de ello, lo espera dispuesto para el enfrentamiento, pues huir está lejos de su determinación, como un personaje que representa la violencia de la “Estética del

³³ *Lampião* era el apodo por el que fue conocido el personaje histórico Virgulino Ferreira da Silva, el cangaceiro más importante de Brasil. En algunas ocasiones, Corisco se refiere a este personaje como *Lampião* y en otras, como Virgulino, es importante por tanto, clarificar que son el mismo personaje. También, en algunas ocasiones se nombra a su esposa: María Bonita.

hambre”, y con ello parte de las ideas de Fanon, el sostiene la idea sobre que “en esta tierra el hombre solo vale cuando toma las armas para cambiar el destino (...) no es con el rosario, no es con satanás, es con rifle y puñal.”

“Busco por el sertão todo el mes de febrero,
El dragón de la maldad contra el santo guerrero.
Busco Antonio Das Mortes...todo el mes de febrero...”

Se suscita este enfrentamiento, el Corisco por su parte y Das Mortes por otra, recorriendo el amplio *sertão*, se encuentran en la distancia:

“Ríndete Corisco
Yo no me rindo, no.
No soy pájaro para vivir
Allá en prisión (...)
Me rindo solo en la muerte
Aferrado a mi *parabellum*”

Este enfrentamiento muy al estilo de un *western* norteamericano, que además muestra el estado delirante del Corisco, culmina en el asesinato de este, mientras que Rosa y Manoel escapan del asesino hacia la incertidumbre por el *sertão* (Ver anexo N° 11):

“El mar se hará sertão el *sertão* se hará mar
Espero que hayan aprendido esta lección;
Que estando mal repartido este mundo anda mal.
Que la tierra es del hombre, ni de dios ni del diablo...”.

La lectura implícita que se puede hacer de este *film*, se relaciona con aquellos espacios de la región brasileña que por su hostilidad promueven formas de vida errantes para la supervivencia, la geopolítica del *sertão*, proporciona en la vida del cangaceiro y su violencia una forma de combatir el hambre, la sequía y su escenario hostil, controlado además por el poder violento ejercido por los terratenientes. Todo esto acompañado por una fuerte representación estética y simbólica del paisaje del *sertão*, que a su vez esboza las implicancias éticas que surgen en esa región. Así mismo, de forma alegórica, es Manoel quien representa el agotamiento del pueblo y sus posibilidades redentoras. Primero, cercano a Dios y la fe pagana, representado por Sebastião, la religiosidad y su fervor, el depósito de toda esperanza y salvación. Luego de la mano del Diablo, representado por el Corisco, y la legitimidad de la vida del bandidaje y el uso de la violencia, principalmente hacia los poderosos de la región, vida errante, pero posible en el *sertão*; la tierra del sol.

El traspaso a la pantalla grande de figuras justicieras como el santo y el cangaceiro cristalizó su presencia en el imaginario popular, en tanto agentes simbólicos de la revolución local. Como producto del pueblo brasileño, el Santo, el cangaceiro y los niños de la calle de las grandes ciudades debían ser, desde la lógica de la lucha de clases,

los impulsores naturales de la liberación –aunque fuese desde el espacio simbólico de la literatura y el cine-. De allí que Rocha proclamara en 1965 la violencia como una fórmula artística capaz de liberar al pueblo, al hambriento, al colonizado. (García, 2014, pág. 139).

Reflexiones sobre el cine de emancipación latinoamericana y su relación con las estéticas decoloniales

Continuando con una aproximación a la comprensión del fenómeno que suscita el cine latinoamericano y su razón liberadora como un elemento de alcances epistémicos, es precisamente, en las estéticas decoloniales en donde este tipo de cine se instala. Más allá de reconocer los tópicos y categorías desarrolladas por el CEL como estéticas situadas que lo singularizan y reconocen como movimiento no solo estético, sino que desarrollador de una estetización política que contiene fuertes críticas al proyecto modernizador de América Latina. El concepto articulado por Mignolo al que llama “estéticas decoloniales”, el cual ya esbozado en párrafos anteriores, contribuye el campo fundamental para este movimiento artístico. Si el CEL busca, en su teoría y práctica, alejarse de las concepciones estéticas universalmente aceptadas, incluso negándola en muchos casos, y desentendiéndose de las convenciones protocolares para hacer cine en otros, criticando y denunciando constantemente el paternalismo occidental y hollywoodense, en busca de una productividad original. No se puede olvidar que el nacimiento del cine, ya sea como medio de comunicación, como técnica o como obra de arte, surge desde el desenvolvimiento de la modernidad occidental, siendo un antecedente del cual, el cine latinoamericano no se puede desentender. En este sentido, la propuesta de Mignolo viene a aportar una alternativa de entender la estética y sus espacios desde y en la modernidad, aquella que en Latinoamérica además, se establece como modernidad/colonialidad.

Las estéticas decoloniales, responden a una forma de pensar, sentir y hacer el mundo, y sus expresividades, desde la perspectiva descolonizadora. Reconociendo en primera instancia, el imperativo del paradigma modernidad/colonialidad como dominante en todos los espacios a través de una matriz estructural de poder y también de saber, la cual, “en su despliegue, genera diferentes formas de colonialidad, subordinación y exclusión, entre ellas la colonialidad del poder, la colonialidad del ser, la colonialidad de la naturaleza y la colonialidad de la sensibilidad” (Walter Mignolo y Pedro Gómez, 2012, pág. 15). En este sentido, la colonialidad de la sensibilidad o de lo sensible, se ejerce a través del arte y su estudio: la estética, como determinantes de las formas aceptadas de expresividad, que no sólo radican en el área artística, sino que buscan expandirse a todos los campos de la vida, mediante un discurso eurocentrista hegemónico, que es

validado por su sistema: el (neo) colonialismo, y sus articulaciones: el desarrollo tecnológico y el capitalismo.

La raíz a la que acude Mignolo para dar cuenta de esta colonización de lo sensible, se sitúa en el entendimiento de la estética. Como se anunció anteriormente, la estética, con Baumgartner comenzó a restringirse como todo lo referente al estudio de lo bello, olvidando su origen griego en la *aesthesis*, que responde a la sensación o a lo que lleva a la percepción. En este sentido, Mignolo alude a la recuperación del entendimiento inicial de la estética, puesto que sus posteriores vertientes situaron la comprensión del arte en una colonización de subjetividades, cuyo reparo busca hacer la descolonización estética a través de la liberación de la *aesthesis*, promoviendo la desobediencia epistémica de acuerdo a la vuelta a la sensación, a la emoción original que esta fuera de la norma.

La decolonialidad comienza por la liberación de los sujetos reprimidos y marginados por el racismo y el patriarcado, así como por los valores imperiales sustentados por la teología cristiana, el liberalismo y el socialismo cuando estos proyectos no se presentan a sí mismos como una opción, sino como la única opción. La decolonialidad como opción surgió hacia finales de la Guerra Fría. Visto ya el derrotero de los países descolonizados, era obvio que los procesos de descolonización no eran viables mientras se mantuvieran los esquemas teóricos económicos y políticos heredados precisamente de los procesos imperiales. (Walter Mignolo y Pedro Gómez, 2012, pág. 13)

A partir del entendimiento de la decolonialidad como una opción posible dentro del espacio de la modernidad, para Mignolo:

Todo esto da lugar a la pregunta que indaga por la posibilidad de construir, no tanto modernidades alternativas, sino alternativas a la modernidad que, recogiendo los legados históricos de resistencia y lucha de individuos y comunidades, puedan convertirse en otra opción civilizadora que decolonice cada una de las dimensiones de la modernidad en las que la acción de la colonialidad se instala y se naturaliza (Walter Mignolo y Pedro Gómez, 2012, pág. 16).

En la dimensión de la sensibilidad por tanto, es a través de la articulación de las estéticas decoloniales en donde la opción decolonial se puede desenvolver, sin necesariamente tener que aislarse de la modernidad, es por esto, que el CEL aparece como aquella alternativa práctica desde donde desarrollar un espacio que permita re-pensar las vertientes de la matriz colonial de poder, y a su vez re-conocer nuevos espacios identitarios, que proporcionen elementos que sirvan para el despliegue de diálogos y reflexiones respecto de la misma opción decolonial, retomando incluso algunos de los lineamientos fanonianos, o del proyecto descolonizador. No limitándose solo al terreno artístico, las estéticas decoloniales, así como también el CEL, se proponen además no agotarse en estos espacios, sino que “cumplen sus funciones en todas las dimensiones en

las que la modernidad instala su matriz reproductora. Así, es posible pensar en estéticas decoloniales más allá del territorio del arte en cada uno de los espacios diferenciados del sistema-mundo moderno” (Walter Mignolo y Pedro Gómez, 2012, pág. 16), como el político y el socio-cultural que bien ha sabido reflejar el CEL, el cual termina por establecerse dentro de este campo estético, porque este movimiento ha sabido hacer una lectura de la región latinoamericana, a propósito de los procesos revolucionarios de los sesenta y setenta, que ha arrojado el grado de conciencia necesario para comprender la su situación de colonizado, y la de los (neo) colonizadores, en donde a través de su práctica, busca expandir, desde su territorio geográfico, tal comprensión hacia aquellas subjetividades disminuidas y asiladas de la modernidad/colonialidad, que desde una pedagogía, no solo puede aportar a un re-conocimiento identitario, sino que también, en la actualidad a conocer otros espacios que traen consigo la memoria latinoamericana.

Capítulo IV: Una propuesta pedagógica para la introducción del cine de emancipación latinoamericana en el sistema educativo chileno

El presente capítulo tiene por objetivo exponer, a partir de la síntesis de los análisis articulados en esta investigación, una propuesta pedagógica, que en su desarrollo didáctico, de cuenta del despliegue de aquellos conceptos y contenidos más importantes del Cine de Emancipación Latinoamericana (CEL), y que en el contexto escolar, contribuyan a la generación de reflexiones y pensamientos críticos desde la identificación de los movimientos sociales en América Latina y el campo innovador que ofrece el CEL y su dimensión estética y ética, así como también el cine como un recurso didáctico central. Con ello se sostiene la hipótesis sobre que los estudiantes pueden aprender e introducirse en contenidos que contengan saberes referentes a la filosofía latinoamericana desde un campo que no necesariamente implica la lectura de textos, *papers*, o material tradicional por parte de éstos, se ofrece el cine como recurso.

Tal finalidad, se relaciona con entregar orientaciones de trabajo didáctico que se integren, como una alternativa, en la adaptación de algunos objetivos de aprendizajes establecidos en los actuales planes y programas del Ministerio de Educación. Pese a que lo tratado en esta investigación surge desde la disciplina filosófica, debido a la transversalidad de los temas abordados, la aplicación de esta propuesta didáctica no se restringe solo a la asignatura de Filosofía y Psicología, puesto que su tratamiento supone alcances que se sitúan en algunos de los objetivos fundamentales transversales (OFT) del plan de formación ciudadana del segundo ciclo de la educación media. En consideración de esto, se elaborará una planificación de trabajo en aula, que integre los alcances tanto de esta investigación como de sus vertientes, relacionando los aprendizajes esperados (AE) más cercanos al CEL como contenido, que se sitúen principalmente en el área filosófica, con un trasfondo que responde al plan de formación ciudadana, cuya integración curricular se puede situar también en la asignatura de historia, geografía y ciencias sociales.

Identificación de la propuesta

Nombre de la propuesta: *Fichas de indicación y orientación al docente para abordar los contenidos dentro del cine de emancipación latinoamericana y su relación con el campo de la filosofía latinoamericana.*

Tiempo estimado de trabajo en la propuesta: 10 horas pedagógicas.

Nivel de formación educativa correspondiente a la propuesta: Segundo ciclo de educación media (tercero o cuarto medio).

Fundamentación de la propuesta

Considerando el desarrollo de los capítulos I, II y III de este seminario de grado, es que se explicitará en una perspectiva pedagógica los fenómenos investigados, a fin de situarlos como contenidos abordables, en tanto antecedentes que permitan justificar una implementación de los lineamientos del CEL, que concretamente, responden a reflexiones estéticas con alcances culturales, sociales y políticos desde el pensar, contar y sentir de América Latina, en un contexto que abarca los movimientos sociales de las décadas de los sesenta y setenta, pero que además refiere a los cuestionamientos, críticas y diferentes concepciones que presentan los imaginarios culturales en la actualidad.

Desde la disciplina filosófica, los contenidos articulados a lo largo de este seminario de grado, responden a una lectura que se enmarca en el campo investigativo de la filosofía latinoamericana a partir de las nociones de; colonización-descolonización, colonización-colonizado, colonialidad/modernidad o (neo) colonialismo, violencia y sus tópicos, las luchas emancipadoras latinoamericanas, y la irrupción de las estéticas decoloniales. Así mismo, en el marco de lo que son las estéticas decoloniales, es que se utiliza el cine como una de sus expresiones, que a su vez, aborda varias vertientes de la crítica latinoamericana, desde una perspectiva filosófica y social. Situando a este tipo de cine como un recurso didáctico, se entrega una forma de abordar estas temáticas desde el despliegue de la imagen movimiento, su singular narrativa y su atractivo, que tienden a romper con la cotidianidad dentro del aula escolar y la manera de presentar contenidos. En particular, existe una diferenciación importante entre las dos películas sugeridas. Una al ser un film- ensayo es más explícita en su contenido, se asemeja además mucho a la estructura de un ensayo, solo que se incorpora la novedad de las imágenes entregando una mayor sensibilidad frente a la representación de los conocimientos entregados, que suponen a su vez, una mayor comprensión al encontrarse ilustrados. Por su parte, la otra película sugerida, desarrolla una historia donde se identifican determinados personajes, y momentos fundamentales, como el común de los films, no obstante está cargada de simbolismos, los cuales, en algunas escenas suponen un mayor grado de inferencia.

Junto a lo anteriormente señalado, la implementación de esta propuesta dentro del *currículum* nacional dialoga transversalmente con la promoción de aspectos del plan de formación ciudadana implementado por el ministerio de educación. Esto porque algunos de los objetivos de este plan incluyen:

- Fomentar en los estudiantes el ejercicio de una ciudadanía crítica, responsable, respetuosa, abierta y creativa

- Fomentar en los estudiantes la valoración de la diversidad social y cultural del país.

- Fomentar en los estudiantes la tolerancia y el pluralismo. (MINEDUC, 2016)

Objetivos que buscan además desarrollarse en la integración de los OFT, en donde la totalidad del trabajo curricular puede orientarse a la formación ciudadana, pero que como Contenidos Mínimos Obligatorios (CMO) en el área de historia, geografía y ciencias sociales, orientación y filosofía y psicología, al ser aquellas asignaturas que en sus Objetivos Fundamentales (OF), abordan conocimientos éticos, cívicos y de convivencia. Es por esto, que al no haber explícitamente una asignatura de formación ciudadana, desde la disciplina de estudio en donde se ha situado y se articula este trabajo, es decir, la filosofía, es que es pertinente concretar esta propuesta en la asignatura de Filosofía y Psicología, en el plan común de cuarto medio (filosofía), así como también, su sub-sector: Problemas del conocimiento. En este sentido, la lectura que se puede hacer respecto de esta propuesta se puede ampliar para el plan común de cuarto medio en la unidad “Ética Social”, mientras que en el plan diferenciado responde a la unidad “Diversidad de observadores y diversidad del conocimiento”.

En relación a lo anterior, específicamente el despliegue de esta propuesta para la unidad de “Ética Social” surge desde los siguientes CMO:

- Discusión del papel de las instituciones sociales en la formación de la conciencia moral: la familia, la escuela, la iglesia, el Estado y los medios de comunicación social.
- Las relaciones de poder en la sociedad. Relaciones entre poder y política. La democracia como orden político legítimo y la importancia del estado de derecho. Democracia política y democracia social.
- El concepto de derecho. El papel de los derechos humanos en el desarrollo de una sociedad democrática. Los fundamentos filosóficos de los derechos humanos en su desarrollo histórico. Valoración del derecho a la participación ciudadana, la justicia social, la solidaridad, y la diversidad social y cultural. (MINEDUC, 2001, pág. 17)

En el caso de la unidad “Diversidad de observadores y diversidad del conocimiento” responde a los siguientes CMO:

- La percepción humana como proceso activo y selectivo.
- El impacto de experiencias previas, conocimientos previos, edad, género, intereses, cultura y creencias, en la producción del conocimiento y su justificación. (MINEDUC, 2003, pág. 11).

Por otro lado, y solo a modo de ejemplo, para entender por qué también puede situarse en los contenidos de Historia, geografía y ciencias sociales. A partir del plan

diferenciado “Realidad Nacional” se identifican una serie de CMO que se pueden desarrollar desde la perspectiva de esta propuesta, tales son:

- Geografía: el estudio de la relación sociedad-medio ambiente.
- Ciencia Política: estudio del gobierno, el poder y la política
- Economía: el estudio del intercambio, producción, distribución y consumo de los recursos.
- Sociología: el estudio de la organización social.
- Antropología: el estudio de la cultura. (MINEDUC, s/i, pág. 11)

Para la implementación de esta propuesta, se ampliarán los CMO expuestos desde la adaptación de aquellos AE de cada asignatura, que permitan abordar al cine desde una perspectiva filosófica latinoamericana. Cabe hacer énfasis además, que la elaboración de las orientaciones al docente son abiertas para ser utilizadas tanto en plan común como el diferenciado de Filosofía, en este aspecto, ello quedará a criterio del docente.

Aprendizajes Esperados de la propuesta

Siguiendo la línea argumentativa de la fundamentación de la propuesta a desarrollar. Los aprendizajes adaptados posibles a lograr de acuerdo a las *Fichas de indicación y orientación al docente...* en cada asignatura son;

En el plan común de Filosofía y la unidad de Ética Social los alumnos y alumnas:

- Reconocen el papel de las instituciones sociales en la formación de la conciencia moral desde la dualidad colono-colonizado en América Latina.
- Conocen las variaciones de la fundamentación del Estado de derecho a partir de la crítica latinoamericana.
- Identifican algunas características básicas de los movimientos sociales de Latinoamérica.
- Reconocen y comprenden la función expresiva del derecho universal a partir del proyecto de descolonizador.
- Conocen cómo se relaciona el poder colonial con la cultura, la política y la economía según Frantz Fanon y/o Walter Dignolo.

De acuerdo a los posibles AE que se pueden lograr en esta unidad, el contenido del cine se debe entender como un recurso didáctico necesario, que aborda y sintetiza los contenidos que contribuyen a alcanzar tales aprendizajes.

Para el plan diferenciado de Problemas del conocimiento y la unidad de diversidad de observadores y diversidad del conocimiento los alumnos y alumnas:

- Reconocen como condicionantes de la percepción elementos culturales y sociales.
- Reconocen diferentes factores que influyen en la percepción y por ende en el conocimiento a partir de ella: conocimientos previos, expectativas, cultura y creencias, y su impacto en lo que las subjetividades y comunidades están dispuestas a aceptar como conocimiento.
- Valoran y evalúan la multiplicidad de interpretaciones generadas a partir de la información recogida por los sentidos y las consecuencias que estas tienen para los seres humanos, a partir del Cine de Emancipación Latinoamericana
- Conocen el concepto de percepción desde la perspectiva estética y epistémica decolonial.

De acuerdo a los posibles AE que se pueden lograr en esta unidad, es preciso justificar que la orientación temática de ésta supone una ampliación que contempla la introducción del Cine de Emancipación Latinoamericana en tanto Cine, desde el punto de vista de las estéticas decoloniales y su articulación sobre el entendimiento de la estética en cuanto a la definición original de *aesthesis*, su variación y sus alcances epistemológicos. Es por esto que se puede seguir la orientación temática de esta unidad (lectura epistemológica), no obstante, esta puede articularse con un trasfondo socio-cultural y/o en una dimensión psicosocial.

Marco Teórico de la propuesta

A partir de lo expuesto en esta investigación se sintetizarán aquellos conocimientos desarrollados en esta investigación y que se consideran necesarios para ser abordados como contenidos que permitan una mejor comprensión de la exposición del CEL y sus alcances en la disciplina filosófica.

- Colonización-descolonización y la procesión colono-colonizado: Se introduce el concepto de colonización a los pueblos desde su recorrido histórico y la profundización hecha por Frantz Fanon. Se debe enfatizar en que la imposición colonial en un primer momento se caracteriza por ser de carácter político-militar y en consecuencia, económico. No obstante la perdurabilidad del colonialismo se establece desde la explotación desmedida del territorio colonizado a partir de la ejecución del poder por parte del colono, influyendo en la noción subjetiva de sí mismo del colonizado. Esto se termina por arraigar desde una colonización del ser y del saber (Mignolo). Se introduce el fenómeno de descolonización y sus sujetos; los colonizados, a través del tópico de la violencia como reacción. Para profundizar ver capítulo I, pág. 15-20

- El tópico de la violencia (colonial y descolonizadora): A partir de la lectura hecha a la obra de Frantz Fanon, se debe entender que “la descolonización es siempre un fenómeno violento” (Fanon, 1963. pág. 30). La violencia como única alternativa para llevar a cabo la descolonización, surge como respuesta a la violencia represiva que ejerce el colono al colonizado (colonización del ser), este último, entiende a su vez a la violencia como una forma de reivindicación, liberación y subversión, que se sitúa desde el accionar de la totalidad del pueblo colonizado, es entendida por tanto como una *praxis* de masas reaccionaria, que nace y se legitima al ser la consecuencia de otra violencia (colonial). Para profundizar en esta distinción, ver capítulo I pág. 21.
- Los movimientos emancipadores en América Latina: Dialogando con los contenidos anteriormente señalados con los procesos sociales ocurridos en Latinoamérica, es importante destacar el auge de los movimientos situados en los años sesenta y setenta. Con ello ejemplificar con algunos antecedentes y figuras importantes como La Revolución Cubana, las dictaduras, la influencia del Che Guevara y Frantz Fanon, etc. En este contexto se aluden a las distintas formas de expresión de estas luchas, entre ellas el cine latinoamericano.
- La estéticas decoloniales: Se puede hacer la lectura de la comprensión de esta estética desde el acontecer latinoamericano, debido a la descolonización estética que plantea Mignolo. Se recurre a la definición consensuada universalmente de estética para introducir el despliegue de esta estética a partir de la etimología del concepto de *aesthesis*. Es importante situar las vertientes de esta estética decolonial y los espacios en los que se desenvuelve; como una alternativa desde el paradigma colonial/modernidad. Para profundizar ver capítulo III pág. 64. Se recomienda hacer especial énfasis en este concepto, como una manera de conocer y por ende sus alcances epistémicos si se utilizan en la asignatura de Problemas del Conocimiento.
- El Cine de Emancipación Latinoamericana: Se hace énfasis en esta expresividad que surge desde las luchas emancipadoras en América Latina, al ser también un recurso que contiene en sí mismo el recorrido de estas luchas desde una perspectiva estética con altos alcances éticos y socio-políticos. Se puede sustentar este movimiento cinematográfico refiriéndose brevemente a sus manifiestos más destacados en esta investigación; “La estética del hambre” y/o “Hacia un tercer cine”. Cada manifiesto entrega contenidos en sí mismos que además responden a la particularidad de la representación de

cada *film*. Para profundizar en sus síntesis y análisis, ver capítulo II páginas 30-35 y 38-46. Este contenido se desenvuelve por sí solo en la proyección y análisis de sus películas, no obstante se recomienda introducir algunas categorías de carácter estético y temático que recorren a este cine. Ver capítulo III páginas 53-64.

Marco metodológico

Para la aplicación de esta propuesta y sus contenidos se adopta el cognitivismo como aquella metodología apropiada para una mejor comprensión y obtención de los AE. No obstante, si el docente lo considera oportuno, puede combinar esta metodología con ciertas técnicas constructivistas, especialmente en la introducción de contenidos previos a la utilización didáctica del cine.

En cuanto al cognitivismo, desde la adecuación de la teoría cognitiva de Jean Piaget en la educación en donde el profesor es un facilitador de nueva información, se sitúa el paradigma del sujeto como procesador activo, en tanto es el aprendiz quien lleva a cabo este proceso, en este sentido se entiende a “La cognición como conjunto de procesos mentales superiores así como la manera en que las personas conocen y comprenden el mundo, cómo procesan la información, elaboran juicios, toman decisiones y describen a los otros su conocimiento y comprensión.” (Educación de Adultos en Modalidad Flexible:UCSH, 2018, pág. 4). Considerando que los aprendizajes conducen a representaciones mentales, el cine en tanto imagen movimiento, como medio y recurso didáctico, ofrece directamente la entrega de información y saberes que permiten realizar estas representaciones directamente.

Esta perspectiva metodológica contempla además, la idea de un curriculum abierto y flexible, dando espacio con ello la “Innovación en nuevas metodologías de aprendizaje que favorezcan el procesamiento y permanencia de los aprendizajes” (Educación de Adultos en Modalidad Flexible:UCSH, 2018, pág. 4), permitiendo evaluaciones de carácter cualitativo, hecho que para la evaluación de los contenidos y aprendizajes de esta propuesta; es fundamental, pues se basan principalmente en el pensamiento crítico a partir de reflexiones de los estudiantes.

Así mismo, para esta propuesta y desarrollo metodológico, es fundamental la utilización del cine, no solo como recurso, sino también con algunos guiños metodológicos que consideran principalmente que:

Los niños y niñas desarrollan su vida en un ambiente social donde lo audiovisual está presente de forma constante y reciben permanentes mensajes de forma indiscriminada. Por esto se hace preciso que el profesorado, con la utilización de estos recursos, seamos

capaces de dotar al alumnado de los medios que le permitan analizarlos críticamente. Por otra parte, el cine es un medio idóneo para despertar en el alumnado el interés por múltiples temas: otras culturas, otros paisajes, otros problemas o realidades. A partir de un plano, de una secuencia o de una película se puede despertar en el alumnado el afán por saber más de un hecho histórico, un personaje real o de ficción, un país o un pueblo del que sólo tenga vagas referencias. Y, así mismo, puede percibir pautas de comportamiento y analizarlas con sentido crítico para profundizar en la educación, tan necesaria, de los valores sociales. (Grafión, s/i)

Bajo este aspecto, se considera que la importancia del cine en el uso educativo, ha sido avalada como efectiva por diversas orientaciones metodológicas al docente que ofrece el MINEDUC actualmente. Independientemente que el cine pueda ser considerado como un medio de entretenimiento o distracción dentro del aula escolar, dependiendo del contenido que desarrolle cada film, se pueden encontrar en él varios alcances formativos y valóricos para la educación y por ende, para la enseñanza, que además, al momento de proyectarse brindan distintas alternativas narrativas de ser abordadas temáticas, dependiendo del contenido que se quiera enseñar, que además romper con la normalidad del aula, al ser un medio audiovisual que potencia la sensibilidad, alude a la percepción y la apreciación. En este sentido, para esta propuesta, la utilidad del cine radica en ser un medio del cual se puedan extraer reflexiones que permitan pensar la realidad desde otra perspectiva, que además aporte una innovación en lo referente a los cuestionamientos, críticas y diferentes concepciones que presentan los imaginarios culturales en relación al arte y lo político dentro de un contexto específico pero oportuno de analizar.

A fin de reflejar de manera concreta esta propuesta en la organización estructural de las clases en aula, se presentarán dos fichas de orientación al docente. La primera consta de ser una planificación en trayecto que contemple la adecuación de los contenidos ya expuestos para trabajar esta propuesta, y sus momentos. Se debe entender esta planificación a modo de ejemplo, puesto que esta propuesta puede ser aplicada en más de una asignatura, es por esto que en su proyección no se entrará en mayores detalles, ofreciéndose en cambio, aquellos lineamientos que se pueden aplicar de igual forma para estas asignaturas y unidades, independiente de cual sea. La segunda ficha, más específica, entregará algunas indicaciones al docente con sugerencias para abordar los contenidos, actividades, evaluaciones del tema y las variaciones que se pueden articular en cada asignatura del área de Filosofía y Psicología.

Lo anteriormente expuesto se encuentra adjunto en la sección material didáctico como Tabla N°1: “Planificación en trayecto: Aproximación a la filosofía latinoamericana a través del cine de emancipación latinoamericana (CEL)” y Tabla N°2: “Orientaciones de trabajo didáctico para la propuesta”.

Conclusiones

El siguiente apartado tiene por finalidad, mediante la articulación de reflexiones finales, responder aquellas hipótesis planteadas al comienzo de esta investigación.

En primera instancia, se afirma, algo que siempre ha sido reconocido en el cine, que se relaciona con la particularidad que este tiene para entregar mensajes e información. Al plantear la posibilidad de utilizar este medio, más allá de la entretención, sino como un recurso que contenga saberes importantes para la introducción de contenidos, relativamente nuevos para los estudiantes, relacionados con la filosofía latinoamericana, se logra ver un despliegue que no implica la necesidad de recurrir directamente al análisis de textos o al desarrollo de clases expositivas, esta es precisamente la particularidad que entrega el CEL, pues al tener una finalidad concientizadora del pueblo, también educa, es por esto que en el desarrollo de sus temáticas, se ha encargado de distintas maneras de articular saberes, y críticas que, en un estudio relacionado con la realidad de la región, aun logra trascender y pertenecer. Además, dentro del aula escolar, brinda un espacio que se relaciona con la construcción y develación de parte de los estudiantes respecto de los alcances de la filosofía latinoamericana, sin tener que profundizar en ello como una unidad particular –entendiendo que en la actualidad ese espacio en el *curriculum* no existe-.

Por su parte, en el contexto escolar actual, es necesario hacerse cargo de las temáticas que recorren al CEL, pues particularmente, hoy en día existen una variedad de movimientos en América Latina, que inevitablemente tocan lo que este movimiento en su momento supo ver, por ejemplo el tema del hambre, la colonialidad o (neo) colonialidad del poder/saber, la violencia, etc. Es por ello, que además de profundizar en estos tópicos, el CEL también entrega antecedentes históricos que ayudan y pueden propiciar a una mayor comprensión de los fenómenos actuales que afectan hoy a Latinoamérica desde una perspectiva crítica, de ahí, que esta temática de estudio también trascienda del campo estrictamente filosófico, y pueda alojarse en lineamientos que contemplan a la historia, geografía y ciencias sociales, así como también a la formación ciudadana.

Se recoge también en este estudio la consolidación de la figura de Frantz Fanon, como un fuerte influyente que hasta el día de hoy es digno de estudio, sus ideas, como se ha podido notar a lo largo de esta investigación, no solo han servido de influencia en los movimientos sociales de tercer mundo, y hoy son motivo de investigación de muchos estudios poscoloniales, también se extrapolaron al campo cultural y artístico, como lo es el cine en este caso, permitiendo con ello su masificación y adaptación según cada realidad particular de la región latinoamericana. El desarrollo e identificación del tópico

de la violencia y sus vertientes, tanto del lado colonial como descolonizador, es sin duda, el aporte más trascendental de Fanon, situándose así en todo el recorrido implícito y/o explícito del CEL, pero también de las luchas liberadoras del continente y del tercer mundo, tanto del siglo XX como del presente. De ahí la necesidad de profundizar en sus alcances que guardan relación con los estudios latinoamericanos del último tiempo.

Finalmente, se reconoce, que particularmente la asignatura de Filosofía y Psicología, solo deja un año para estudiar el campo filosófico propiamente tal (cuarto año medio) en el contexto escolar, lo que trae como consecuencia, que la introducción tardía de esta asignatura, en el último año de la enseñanza media, no deje mayores espacios a la profundización del gran campo que abarca esta disciplina, en este sentido, se comprende que no se brinden apartados a estudios americanos, sobre todo considerando que, en primer lugar, la inclinación curricular así como la mayor parte del despliegue filosófico, responden a la universalización occidental, y en segundo lugar, una introducción a los estudios latinoamericanos, supone el conocimiento, aunque sea general, de gran parte de la filosofía occidental y con ello, sistemas, historia, y filósofos, pues es precisamente el campo que se critica. Al no poder profundizar entonces en la filosofía en términos generales dentro del aula, es de esperar que tampoco se haga en una filosofía latinoamericana.

No obstante, sin restar importancia, los estudios latinoamericanos son un fenómeno que se debe considerar, de ahí la necesidad de poder crear orientaciones y poder proporcionar material que pueda permitir detenerse en estos estudios, que en la actualidad son contingentes, pues tienen altos alcances socio-políticos, pero también éticos, que responden a muchos de los imaginarios culturales e identitarios de la América Latina de hoy. En este sentido, es el cine quien puede aportar como un recurso, que en su proyección permite a los alumnos identificar, re-conocer, construir y consolidar conocimientos a través de lo que perciben y relacionan. Se trata no solo de incentivar un desarrollo de pensamiento reflexivo y crítico, sino que también supone una alta capacidad de inferencia y concientización respecto de una mirada, y una forma de contar el mundo que se encuentra a nuestro alrededor.

Bibliografía

- Andrade, O. (1928). Manifiesto Antropófago. *Revista de Antropofagia*, 1-4.
- Área de Educación. Centro de Estudios Sociales - CIDPA. (2016). *Fichero Pedagógico: Formación Ciudadana*. Santiago : Edición Digital. Fotografías © Centro de Estudios Sociales- CIDPA.
- Benítez, C. (20 de Marzo de 2016). *El sertão (1/3)- Brasil desde fuera n°2*. Recuperado el 11 de Noviembre de 2018, de Iberoamerica social: <https://iberoamericasocial.com/el-sertao-13-brasil-desde-fuera-no2/>
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México D. F: Itaca.
- Campos, J. (2014). Filmando teorías políticas: Dependencia y liberación en la hora de los hornos. *Política y cultura, primavera*, 65-88.
- Cerutti, H. (2006). *Filosofía de la liberación latinoamericana*. México: Fondo de cultura económica.
- Cineastas de la Unidad Popular. (1988). Manifiesto de los cineastas de la Unidad Popular. En J. Mouesca, *Plano secuencia de la memoria: Veinticinco años de cine chileno (1960-1985)* (págs. 70-72). Madrid: Ediciones del litoral.
- Coviello, R. (2011). El cine violento de Glauber Rocha. *VI Jornadas de Jóvenes Investigadores. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires*, 1-18.
- Debord, G. (1995). La separación consumada. En G. Debord, *La sociedad del espectáculo* (págs. 8-35). Santiago de Chile: Ediciones Naufragio.
- Deleuze, G. (1983). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Educación de Adultos en Modalidad Flexible:UCSH. (s/i de s/i de 2018). *Las Teorías del Aprendizaje: Cognitivismo en el Proceso de Aprendizaje*. Santiago, Región Metropolitana, Chile.
- Emmelhainz, I. (2012). La figura del pueblo del cinema novo al favelado del nuevo orden mundial. *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, 63-78.
- Espinosa, J. G. (1969). Por un cine imperfecto. *Caracas: Rocinante*, 11-32.
- Fanon, F. (1963). La violencia. En F. Fanon, *Los condenados de la tierra* (págs. 30-90). México D. F: Fondo de cultura económica .

- Fanon, F. (1963). La violencia . En F. Fanon, *Los condenados de la tierra* (págs. 54-70). México D. F: Fondo de cultura económica.
- Fanon, F. (1963). *Los condenados de la tierra*. México D.F: Fondo de cultura económica.
- Fernando Solanas y Octavio Getino. (1972). *Hacia un Tercer Cine* (1969). En O. Getino, *A diez años de "Hacia un Tercer Cine"* (págs. 40-76). México D. F: Filmoteca de la UNAM.
- García, M. G. (2014). Hambre, revolución y derrota: El Cinema Novo y los desencuentros de la modernidad latinoamericana. *Revista Chilena de Literatura*, 127-151.
- Grafió, S. N. (s/i de s/i de s/i). *El cine como recurso didáctico*. Recuperado el 04 de Noviembre de 2018, de La brújula: <http://www3.uah.es/gipi/brujula/art/santiagonova.htm>
- Jorge Sanjinés y Grupo Ukamau. (1978). *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. La Paz: Siglo veintiuno editores.
- Jorge Sanjinés y grupo Ukamau. (1979). Elementos para una teoría y práctica del cine revolucionario. En J. Sanjinés, *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo* (págs. 38-42). México D. F: Siglo veintiuno editores.
- Mignolo, W. (2005). *La idea de América Latina*. Barcelona: Gedisa S.A.
- MINEDUC. (2001). *Filosofía y Psicología. Programa de estudio, Cuarto Año Medio, Formación General*. Santiago: Ministerio de educación.
- MINEDUC. (2003). *Filosofía y Psicología/ Problemas del Conocimiento. Programa de estudio, Tercer o Cuarto Año Medio. Formación Diferenciada*. Santiago: Ministerio de Educación.
- MINEDUC. (02 de Abril de 2016). *crea el plan de formación ciudadana para los establecimientos educacionales reconocidos por el estado*. Recuperado el 02 de noviembre de 2018, de formación ciudadana Mineduc: https://formacionciudadana.mineduc.cl/wp-content/uploads/sites/46/2016/03/LEY-20911_02-ABR-2016.pdf
- MINEDUC. (s/i). *Historia y Ciencias Sociales: Ciencias Sociales y Realidad Nacional. Programa de Estudio, Tercer o Cuarto Año Medio. Plan Diferenciado*. Santiago: Ministerio de Educación.
- Mora, J. F. (2009). *Diccionario de filosofía tomo II*. Barcelona: Ariel.

- Orell, M. (2006). *Las fuentes del Nuevo Cine Latinoamericano*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Oto, A. D. (2003). *Frantz Fanon: política y poética del sujeto poscolonial*. México D.F.: CEAA, Centro de Estudios de Asia y Africa.
- Raimundo, M. (1998). La política armada en el peronismo:1955-1966. *Cuadernos del CISH*, 201-231.
- Ranciere, J. (2011). *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual S.A.
- Rocha, G. (Dirección). (1964). *Deus e o diabo na terra do sol* [Película].
- Rocha, G. (1965). *Estética del hambre*. Génova: Reseña del Cine Latinoamericano.
- Rocha, G. (1993). La estética del sueño (1971). *Revista La Caja*, 56-57.
- Solanas, g. y. (Dirección). (1968). *la hora de los hornos* [Película].
- Taboada, J. d. (2011). Tercer Cine: Tres Manifiestos. *Revista de crítica literaria Latinoamericana*, 37-60.
- Walter Mignolo y Pedro Gómez. (2012). *Estéticas decoloniales*. Bogotá: Publicaciones Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Material didáctico

Tabla 1: PLANIFICACIÓN EN TRAYECTO: UNA APROXIMACIÓN A LA FILOSOFÍA LATINOAMERICANA A TRAVÉS DEL CEL

*Enfatizando que esta propuesta tiene un trasfondo que responde al plan de formación ciudadana (PFD) y la transversalidad de su aplicación en el aula. Se agregará en esta planificación un objetivo que busca este plan y que coincide con los objetivos de esta propuesta, así también respondiendo a la modalidad de planificación se situará en una asignatura específica.

Nombre del profesor: Valentina Pérez	Tiempo estimado: 10 horas pedagógicas
Título: Ética social desde una mirada Latinoamericana	
Unidad: Ética Social	
O.F.T.: desarrollo del pensamiento	
O.F.T.(PDF): Fomentar en los estudiantes la valoración de la diversidad social y cultural.	

Sesiones	Programa	A. E.	Contenidos	Actividad	Evaluación
1 2 horas pedagógicas	Filosofía y Psicología 4° Año Medio	-Reconocen el papel de las instituciones sociales en la formación de la conciencia moral desde la dualidad colono-colonizado en América Latina. -Conocen las variaciones de la fundamentación del Estado de derecho y sus alcances, a partir de la crítica Latinoamericana.	-La identificación de la dualidad Colonización-descolonización, y su procesión colono-colonizado a partir de las ideas de Frantz Fanon y su influencia en Latinoamérica. - La violencia y sus vertientes.	Inicio: Comunicación de objetivos e introducción a conceptos básicos interpellando a los estudiantes. Desarrollo: Uso de diagrama de sol para concretizar contenidos. Con ayuda del profesor, se alude a su conceptualización esperada. Término: a partir de la identificación del concepto de violencia. Los alumnos ejemplifican las distintas manifestaciones de la violencia en la cotidianidad social y cultural. Retroalimentación.	-Formativa
2 2 horas pedagógicas		-Identifican algunas características básicas de los movimientos sociales de Latinoamérica. -Reconocen y comprenden la función	-Introducción a los movimientos emancipadores en América Latina en los años sesenta y setenta. Manifestacion es culturales:	Inicio: Retomando el concepto de violencia, se problematiza los movimientos sociales en América Latina. Desarrollo: Los estudiantes deben ejemplificar aquellos movimientos que	-Formativa

		expresiva del derecho universal a partir del proyecto de descolonizador y sus manifestaciones culturales.	Las estéticas decoloniales y el CEL.	conozcan y su contexto, en diálogo con el profesor y el curso. Mediante preguntas e interpelación directa al curso se nombran aquellas manifestaciones culturales más conocidas. El profesor habla del CEL y su relación con la estética, recordando su definición universal para introducir su opción decolonial. <u>Término:</u> Luego de la introducción al CEL, mediante un diagrama de sol se sintetizan aquellas categorías estéticas que los estudiantes creen que tiene este cine de manera preliminar.	
3 2 horas pedagógicas		-Caracterizan e identifican algunos tópicos comunes del CEL.	-El CEL y su manifestación práctica. -Película “La hora de los hornos” o “Dios y el Diablo en la tierra del sol”.	<u>Inicio:</u> Retomando la clase anterior, se reconocen aquellas temáticas y categorías que contiene el CEL. <u>Desarrollo:</u> el profesor introduce brevemente la película elegida en base a su fundamentación teórica y sinopsis. (30min aprox.). En el resto de la sesión se hace la primera proyección de la película (40-45 min de proyección). <u>Término:</u> Se deja un espacio de 5- 10 min. Aprox. Para hacer una pequeña síntesis de lo visto.	-Formativa
4 2 horas pedagógicas		-Conocen cómo se relaciona el poder colonial con la cultura, la política y la economía. -Reconocen los lineamientos del CEL.	-Película “La hora de los hornos” o “Dios y el Diablo en la tierra del sol”.	<u>Inicio:</u> El profesor retoma la intención de continuar y finalizar con la proyección de la película aludiendo a identificar partes específicas e importantes. Incentiva la toma de apuntes de ser necesario (5min).	-Formativa

<p>5 2 horas pedagógicas</p>		<p>-Sintetizan y critican las manifestaciones del poder colonial a partir de la filosofía latinoamericana y sus alcances ético-sociales.</p>	<p>-Valoración y análisis de los contenidos entregados por el CEL y su relación con la realidad actual en América Latina.</p>	<p><u>Desarrollo:</u> Se continúa con la proyección de la película hasta su finalización (80min.) <u>Término:</u> Se cierra la clase preguntando impresiones generales de la película.</p> <p><u>Inicio:</u> A partir del diálogo general el profesor recoge y sitúa de manera crítica las impresiones del curso luego de la proyección del <i>film</i> esbozándolo con los contenidos vistos anteriormente. El profesor introduce y explica la forma de evaluación de contenidos (10min.) <u>Desarrollo:</u> En parejas o en grupo los alumnos desarrollan un breve ensayo o crítica reflexiva respecto de la trascendencia de las temáticas del CEL (en relación a la película/temática vista) desde una mirada que considere la sociedad actual y los contenidos vistos en clases introductorios al CEL (60min). <u>Término:</u> Los alumnos entregan sus evaluaciones para cerrar con una puesta en común, donde se incentive a reflejar de manera general lo desarrollado en los ensayos (15-20min)</p>	<p>-Sumativa</p>
--------------------------------------	--	--	---	--	------------------

Tabla 2: ORIENTACIONES DE TRABAJO DIDÁCTICO PARA LA PROPUESTA.

Esquema metodológico³⁴

Sesión	Estrategias de enseñanza	Estrategias de aprendizaje	Recursos	Vinculación
1	<p>Comunicación de objetivos y contenidos.</p> <p>Entrega de nueva información. O retomar conceptos ya conocidos desde otro enfoque.</p> <p>Relación con contexto cercano.</p>	<p>Representación de los objetivos del tema.</p> <p>Identificación y construcción de significados.</p> <p>Aplicación.</p>	<p>Cuaderno de la asignatura.</p> <p>Pizarra y plumón: elaboración de diagrama de sol.</p>	<p>A partir del conocimiento previo de los estudiantes respecto del tema Colonialidad/Colonización visto en clases de historia, mediante un diagrama de sol construido en conjunto se interpela a los estudiantes a recordar el concepto de colonización, lo que entienden por descolonización, características de sus sujetos (colono-colonización), características de cómo fue llevado este proceso en América Latina, etc. La vinculación la guía el profesor al concretizar estos conceptos desde el punto de vista de la crítica latinoamericana, se puede aludir explícitamente o implícitamente a las ideas de Fanon para consolidar ideas.</p> <p>El profesor, añade el concepto de violencia, cuidando cómo esta es entendida entre la dualidad colono-colonizado. A partir de esta concepción los estudiantes deben vincular las manifestaciones de la violencia en su entorno y cotidianidad a fin de ir forjando reflexiones y ejercer un pensamiento crítico.</p>
2	<p>Retoma de conocimientos previos y problematización.</p> <p>Preguntas de profundización.</p>	<p>Exploración.</p> <p>Elaboración de nuevas representaciones conceptuales.</p>	<p>Cuaderno de la asignatura.</p> <p>Pizarra y plumón: elaboración de diagrama</p>	<p>Entendido el tópico de la violencia, se sitúa en un determinado contexto como lo son los movimientos sociales en América Latina durante los sesenta y setenta. Se interpela a los estudiantes a que a partir de sus conocimientos culturales</p>

³⁴ Modelo adaptado desde: Fichero pedagógico PFC (Área de Educación. Centro de Estudios Sociales - CIDPA, 2016, pág. 9). **Ver:** Área de Educación. Centro de Estudios Sociales - CIDPA. (2016). *Fichero Pedagógico: Formación Ciudadana*. Santiago : Edición Digital. Fotografías © Centro de Estudios Sociales- CIDPA.

	Entrega de nueva información. O profundización de conceptos previos. Asociaciones en analogía.	Análisis, caracterización y clasificación.	de sol.	reconozcan e identifiquen cuales son estos movimientos y sus manifestaciones. Por ejemplo: las dictaduras, las protestas, movimientos revolucionarios. Especificando en manifestaciones culturales, pueden identificar por ejemplo bandas musicales, determinadas canciones, expresiones artísticas, etc. Se destaca dentro de estas expresiones al movimiento cinematográfico. El profesor debe explicar en qué consiste este movimiento (CEL). Puede hacerlo a grandes rasgos o si lo considera, brevemente a partir del concepto de estética decolonial. Para consolidar el entendimiento de este cine se puede hacer un punteo o diagrama de sol para identificar las características estéticas y temáticas de este movimiento en particular. Este trabajo es tentativo y solo se realiza a partir de lo que creen los estudiantes. Se promueve el desarrollo de ideas previas que tengan los estudiantes y su concretización.
3	Planteamiento de problemáticas. Inducción a la identificación de categorías. Exposición de recurso perceptivo.	Identificación y comparación de la información. Elaboración y reconocimiento perceptivo y representativo.	Ppt. o fichas con imágenes de apoyo. (opcional) Proyección de película.	Con ayuda de apoyo visual, los estudiantes comprenden e identifican aquellos alcances del CEL y se introducen a su vinculación con la realidad latinoamericana. Se comunica la película a proyectar y su sustento teórico característico, para ello se debe brevemente aludir a su correspondiente manifiesto. Se proyecta una película que pertenezca a este movimiento, las sugeridas son “La hora de los hornos” (<i>film-ensayo</i>) y “Dios y el diablo en la tierra del sol” (<i>drama-western</i>). Ambas sirven para ilustrar las temáticas trascendentales del CEL pero tienen diferencias de trama y estilo importantes. También se deja abierta la

				<p>posibilidad de usar cualquier otra película que pertenezca a este movimiento.</p> <p>En esta sesión se sugiere solo se proyecten 40-45min.del <i>film</i>. A fin de rescatar al final de la clase primeras impresiones y vinculaciones de los estudiantes.</p>
4	<p>Exposición de recurso perceptivo.</p> <p>Promoción de impresiones y asociaciones libres.</p>	<p>Elaboración y reconocimiento perceptivo y representativo.</p> <p>Aplicación y sintonización analógica.</p>	<p>Proyección de película.</p>	<p>Se retoma y finaliza la proyección del <i>film</i>. Es importante dejar un breve espacio al final de la clase para recoger las primeras conclusiones y críticas de los estudiantes posterior a la proyección.</p>
5	<p>Formulación de preguntas sintéticas, críticas y/o reflexivas.</p> <p>Socialización de conclusiones y reflexiones</p>	<p>Aplicación y relación de conocimientos previos en un contexto específico.</p> <p>Elaboración de síntesis y conclusiones.</p> <p>Retroalimentación grupal.</p>	<p>Pizarra y plumón.</p> <p>Lápiz y hoja.</p>	<p>Las experiencias de aprendizaje de los estudiantes deben situarse en un contexto problemático que les permita generar reflexiones y posición crítica, que se vincule con su realidad social, y como ciudadanos latinoamericanos.</p> <p>Los estudiantes aplican aquellos conocimientos adquiridos durante las sesiones de manera, ética reflexiva y contingente a un reconocimiento identitario.</p>

Sugerencias y variaciones:

Dependiendo de la asignatura en que se quiera abordar esta propuesta, se pueden presentar variaciones u otro tipo de metodologías distintas a las ya expuestas, es por esto que se ha pensado en otros posibles alcances que de igual manera permiten abordar esta temática:

Sugerencias generales:

- La exposición de aquellos conceptos y contenidos que son nuevos o que se incorporan desde otra perspectiva, debe ser a grandes rasgos pero asegurando su particularidad y diferenciación, de ahí la idea de abordarlo a partir de conocimientos previos que los estudiantes tengan, para solo entregar sus variaciones.
- Respecto a la distinción entre colonización- descolonización y colono-colonizado se siguen las ideas de Frantz Fanon, no obstante, no es esencial particularizar en su figura. Si se puede aludir a este autor a través de su obra “los condenados de

la tierra” o una breve introducción biográfica. Lo importante es ir extrapolando los conceptos de Fanon al contexto latinoamericano.

- Cuando de desarrolle el tópico de violencia, el docente debe tener cuidado de la forma en como lo presenta, el objetivo no es incentivar ni legitimar la violencia en la cotidianidad, sino por el contrario estudiar los alcances de su fenómeno dentro de un determinado contexto y sus variaciones actuales, reconociéndola como fundante de muchas problemáticas actuales.
- La introducción a los movimientos sociales también debe ser breve y lineamientos generales, por eso se sugiere hacerlo en dialogo directo con los estudiantes debido a los conocimientos previos vistos en historia o de cultura general respecto a su conocimiento.
- Para introducir el movimiento cinematográfico CEL, se puede hacer a partir del concepto de estética y su variante la estética decolonial, no obstante, para ello es fundamental que los estudiantes ya tengas nociones previas de esta rama de la filosofía, que podrían haber visto en la primera unidad de filosofía y psicología de 4°medio: “Introducción a la filosofía”. De no ser así, no se recomienda profundizar en ello, articulando el concepto en una dimensión cultural, política y social (tanto de Filosofía, pero principalmente si esta propuesta se aplica en la clase de Realidad Nacional). No obstante, si esta propuesta busca ser aplicada en las clases de Problemas del conocimiento, si es importante profundizar en la estética y las estéticas decoloniales, por su alcance perceptivo, psicosocial y epistémico.
- Para reconocer los tópicos y categorías que atraviesan al CEL se sugiere el uso de imágenes ilustrativas que supongan una variación de la película que se proyectará. Estas pueden ser en fichas que puedan pasar de mano en mano los estudiantes o un ppt que solo contenga aquellas imágenes de otros *films*.
- Es fundamental introducir la diferenciación del film respecto de otros antes de proyectarla, es por eso que se debe aludir a su manifiesto teórico. El docente tiene la libertad de elegir el film a proyectar de acuerdo a sus objetivos y/o el contexto pedagógico en el que está inmerso:
 - o “La hora de los hornos”: Primera parte (Neocolonialismo y violencia) y tercera parte opcional (Violencia y liberación) Es un *film*-ensayo, en modo documental, por ende su desarrollo estilístico no se basa en desarrollar una trama con personajes, y un determinado espacio. Se basa en la adaptación de la recopilación de imágenes acudientes a las diferentes ideas y tesis que el *film* va desarrollando mediante una voz en off. Es explícita y ilustrativa en la entrega de información y contenidos. Si se elige este film es importante exponer las principales ideas de su manifiesto “hacia un tercer cine”, las cuales se reconocen en la partición y caracterización de un primer, segundo y tercer cine.

- “Dios y el Diablo en la tierra del sol”: Desarrolla una trama, con personajes característicos en un determinado contexto. Si bien no es un film muy complejo en su desenvolvimiento, es importante contextualizarlo, reconociendo sus particularidades; El *sertão*, los *cangaceiros*, etc. Además consta de tener muchos simbolismos que el docente debe ir develando en conjunto con los estudiantes.
Si se elige este film es importante exponer las principales ideas de su manifiesto “La estética del hambre”, las cuales se reconocen en la violencia y su manifestación hambrienta.
- Se sugiere en la primera proyección de los film proyectar solo 40-45 min. Cuidando que su pausa no afecte la terminación de una escena:
 - “La hora de los hornos”: duración primera parte 1:24:55. Pausar en primera proyección en min. 42:22 (fin de escena). Duración tercera parte (opcional) 34:22min.
 - “Dios y el diablo en la tierra del sol”: duración 1:58:51. Pausar en primera proyección en min. 40:48 (fin de escena).
- Luego de la proyección del film, en dialogo de las impresiones generales y conclusiones de lo visto, se sugiere que el docente dirija las opiniones hacia la contingencia actual. Por ejemplo el tema del hambre en latinoamericana en el siglo XXI, diferencias entre la periferia y el centro, etc.
- Como forma de evaluación se recomienda que los estudiantes elaboren un ensayo o critica (en parejas o en grupo). Así también, las temáticas que se sugieren para la vinculación esperada en el producto final deben situar al CEL o la película proyectada en una lectura que relacione los procesos actuales en Latinoamérica.
 - Reconocimiento de la memoria histórica a partir de los movimientos sociales de la década de los sesenta y setenta y sus variaciones o alcances en la actualidad.
 - Identificar y relacionar la contingencia del CEL respecto de los problemas éticos, sociales, culturales y políticos actuales en la región latinoamericana
 - Problematicación de la interculturalidad a partir de la repartición centro-periferia
 - Problematicación de la formación de la identidad latinoamericana a partir del paradigma modernidad/colonialidad y sus consecuencias (repartición de realidades)

ANEXO Nº1: CINEMA NOVO- CAETANO VELOSO

*O filme quis dizer "Eu sou o samba"
A voz do morro rasgou a tela do cinema
E começaram a se configurar
Visões das coisas grandes e pequenas
Que nos formaram e estão a nos formar
Todas e muitas: Deus e o diabo, vidas secas, os fuzis
Os cafajestes, o padre e a moça, a grande feira, o desafio
Outras conversas, outras conversas sobre os jeitos do Brasil
Outras conversas sobre os jeitos do Brasil
A bossa nova passou na prova
Nos salvou na dimensão da eternidade
Porém aqui embaixo "A vida mera metade de nada"
Nem morria nem enfrentava o problema
Pedia soluções e explicações
E foi por isso que as imagens do país desse cinema
Entraram nas palavras das canções
Entraram nas palavras das canções
Primeiro foram aquelas que explicavam
E a música parava pra pensar
Mas era tão bonito que parece
Que a gente nem queria reclamar
Depois foram as imagens que assombravam
E outras palavras já queriam se cantar
De ordem e desordem de loucura
De alma a meia-noite e de indústria
E a Terra entrou em transe
E no sertão de Ipanema
Em transe é, no mar de monte santo
E a luz do nosso canto e as vozes do poema
Necessitaram transformar-se tanto
Que o samba quis dizer
O samba quis dizer: eu sou cinema*

*O samba quis dizer: eu sou cinema
Aí o anjo nasceu, veio o bandido meterorango
Hitler terceiro mundo, sem essa aranha, fome de amor
E o filme disse: Eu quero ser poema
Ou mais: Quero ser filme e filme-filme
Acossado no limite da garganta do diabo
Voltar a Atlântida e ultrapassar o eclipse
Matar o ovo e ver a vera cruz
E o samba agora diz: Eu sou a luz
Da lira do delírio, da alforria de Xica
De toda a nudez de índia
De flor de macabéia, de asa branca
Meu nome é Stelinha é Inocência
Meu nome é Orson Antonio Vieira conselheiro de pixote
Superoutro
Quero ser velho de novo eterno, quero ser novo de novo
Quero ser Ganga bruta e clara gema
Eu sou o samba viva o cinema*

Enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=6gr31sdr6g8>

ANEXO N°2: ALGUNAS PELÍCULAS DEL CINE DE EMANCIPACIÓN LATINOAMERICANA



Ukamau (1966), Jorge Sanjinés



El coraje del pueblo (1971), Jorge Sanjinés



Por la tierra ajena (1965), Miguel Littin



Vidas Secas (1963) Nelson Pereira



Antonio Das Morte (1969) Glauber Rocha

ANEXO N° 3: LA HORA DE LOS HORNOS “EL PAÍS” Y SUS HABITANTES



ANEXO N°4: LA GEOGRAFÍA DEL HAMBRE Y LA CIUDAD PUERTO

**LA VIOLENCIA QUE SE
EJERCE SOBRE LOS
PUEBLOS LATINO-
AMERICANOS ES UNA
VIOLENCIA CONSTANTE
MINUCIOSA, SISTEMÁTICA**

**EXISTE UNA INFINIDAD
DE RECURSOS POLÍTICOS
ECONÓMICO-CULTURALES
TAN EFICACES COMO
LAS ARMAS BELICAS**





ANEXO N°5: “LO QUE EXPORTAMOS Y LO QUE RECIBIMOS”



ANEXO N°6: “LA MUERTE DEL CHE GUEVARA”



LINK: https://www.youtube.com/watch?v=X_-jUxpjrQ&t=2542s

ANEXO N°7: EL TERRENO DEL SERTAO



ANEXO N°8: LOS DEVOTOS DE SEBASTIAO



ANEXO N°9: EL SACRIFICIO Y EL ASESINATO DE SEBASTIAO



ANEXO N°10: LA APARICIÓN DEL CORISCO



ANEXO N°11: EL ENFRENTAMIENTO FINAL



LINK SUBTITULADO:

<https://www.youtube.com/watch?v=yax2nV8YtR4&t=2450s>

*Para la recopilación de gran parte de las imágenes expuestas en los anexos, se recurrió directamente a las películas citadas: “La hora de los hornos” y “Dios y el Diablo en la tierra del sol”. Los cuadros representados constan de ser capturas directas de las películas, que reflejan a su vez los momentos analizados en el texto de manera ilustrada, por ende, no se encuentran de modo particular en internet.