

La securitización del cine en el siglo xx: interpretaciones sobre la cultura y el poder*

The securitization of cinema in the twentieth century:
Interpretations of culture and power

César Niño**

Jaime Sánchez***

Fecha de recepción: 25 de octubre del 2019

Fecha de aprobación: 5 de diciembre del 2019

RESUMEN

Las industrias cinematográficas desempeñaron un papel importante en la construcción de la realidad. Los discursos, medios y estrategias utilizados para el desarrollo de los conflictos responden a dinámicas y facilidades de su momento correspondiente. El presente artículo se vale de una visión ecléctica para comprender cómo la securitización del cine influyó en la construcción del imaginario colectivo frente a las relaciones internacionales del siglo xx. En concordancia, es mediante el uso de herramientas de recolección de datos y visones

-
- * El presente manuscrito es producto del Proyecto de Investigación: “Semillero en Estudios de Seguridad y Prospectiva. Escuela de Política y Relaciones Internacionales de la Universidad Sergio Arboleda” Bogotá, Colombia.
- Citar como Niño, C. y. Sánchez, J. (2020). La securitización del cine en el siglo xx: interpretaciones sobre la cultura y el poder. *Via Inveniendi et Iudicandi*, 15(1), 189-217. doi: <https://doi.org/10.15332/19090528/5746>
- ** Profesor Asociado de la Escuela de Política y Relaciones Internacionales de la Universidad Sergio Arboleda. Ph. D. en Derecho Internacional, Magíster en Seguridad y Defensa Nacionales, Profesional en Política y Relaciones Internacionales. Director del Semillero de Estudios de Seguridad y Prospectiva del Grupo de Análisis Político – GAP (A1). Correo: cesar.nino@usa.edu.co. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1417-6643>
- *** Estudiante de la Escuela de Política y Relaciones Internacionales de la Universidad Sergio Arboleda. Miembro del Semillero de Estudios de Seguridad y Prospectiva. Correo: jaimean.sanchez@correo.usa.edu.co. Código ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7317-1332>

hermenéuticas e interpretativas como se analiza el comportamiento de los actores frente a la guerra y las hostilidades, la legitimación, la propaganda y el séptimo arte.

Palabras clave: securitización, cine, narrativas, imaginario colectivo, legitimidad narrativa.

ABSTRACT

Film industries played an important role in the construction of reality. The discourses, means, and strategies used for the development of conflicts respond to dynamics and facilities of their corresponding moment. This article uses an eclectic view to understand how the securitization of cinema influenced the construction of the collective imaginary in the face of international relations of the twentieth century. Accordingly, it is by means of using data collection tools and hermeneutic and interpretative views that the behavior of actors related to war and hostilities, legitimization, propaganda, and the seventh art are analyzed.

Key words: securitization, cinema, narratives, collective imaginary, narrative legitimacy.

INTRODUCCIÓN

No se puede iniciar un análisis sobre la manera en que se ha entendido el cine en el ambiente político sin remitirse a la manera en que los medios de comunicación se han insertado en la dinámica política (Alcántara y Mariani, 2016). La opinión pública nace hacia la edad media como un concepto estrictamente gaseoso, con alcance y acceso limitado que busca conglomerar las actitudes y concepciones de los acontecimientos de la sociedad. La ilustración conforma una coyuntura crítica en la historia de la humanidad para la manera en que evoluciona y se busca liberar el pensamiento y, por ende, la forma en que se concibe la opinión pública. Esta se configura como un ambiente para nada público, bajo una dinámica realmente privada y limitada a los grupos con importancia política y económica, en la cual el pueblo no se entendía como un agente importante al momento de la legitimación y el ejercicio del poder (Garzón, 2013).

En los siglos XVIII al XIX, los llamados partidos políticos de notables o de cuadros (Duverger, 1951) poseían una composición reducida con una configuración meramente jerarquizada. Estaban constituidos como organizaciones que respondían a las necesidades de los grupos dominantes y buscaban articular los intereses de sus conformantes manteniendo una marcada lejanía con la sociedad, que dejaba de lado el verdadero interés social. Es gracias a los medios de comunicación como la configuración social empieza a cambiar en pro del incremento de lo público y lo colectivo. Los primeros cafés en Francia e Inglaterra, donde la información y el derecho a opinar eran reservados, cambian para que la prensa y la radio conviertan el discurso en un asunto del pueblo con influencia en la sociedad.

Permitir el acceso a la información y los acontecimientos propicia un directo empoderamiento de los ciudadanos, puesto que, con el reconocimiento de la influencia que tienen sobre el *statu quo*, la dinámica de las interacciones de los gobiernos hacia estos cambia. En consecuencia, surgen en los siglos XIX y XX los partidos de masas (Duverger, 1951), conformados como organizaciones usualmente reformistas, con motivos y programas ideológicos claros bajo una composición amplia, conformadas por sectores sociales usualmente excluidos del escenario político que reclamaban una activa participación en la toma de las decisiones. Es a partir de este momento cuando los gobiernos comprenden la importancia del apoyo y la inclusión social (Guarín, 2015).

De esta manera, los medios de comunicación producto de la evolución y liberación progresiva del pensamiento desempeñan un papel fundamental en la configuración política, puesto que funcionan como canales aproximados a la realidad conjunta de manera individual y buscan reafirmar o cambiar las aptitudes y actitudes de los individuos frente al clima de opinión. Si bien actualmente se puede ver de manera clara el efecto y la capacidad persuasiva que tienen los medios producto de las redes sociales, junto con las nuevas estrategias de *marketing* durante las campañas políticas y por fuera de ellas, también es cierto que, desde su génesis, los medios masivos constituyen una importante forma de comprender y alterar la realidad y de activar de la política.

De tal manera, en 1960 Klapper establece que los medios de comunicación cumplen un papel importante solo como agente cooperador, donde la información por sí sola no puede cambiar las actitudes y opiniones de forma duradera. Estudios como el de la campaña electoral estadounidense de 1940, realizado por Paul Lazarsfeld, muestran que los medios se constituyen como un agente importante para la configuración del voto de los ciudadanos, debido a que las campañas electorales activan las predisposiciones políticas de la gente (Lazarsfeld, 1953). Aunque el artículo se refiere explícitamente a que las campañas electorales han terminado, dicha afirmación es una falacia cognitiva, puesto que, como lo dicen los mismos resultados del estudio, si bien el hecho de pertenecer a una agrupación social acentúa la predisposición política (Lazarsfeld, 1953), hay también diversos factores que influyen en la totalidad de la decisión política. La exposición a la información es un punto de inflexión, pues los medios ya no solo cumplen la función de informar, sino que permiten generar dinámicas cooperantes entre la comunicación y la conformación de opinión.

Progresivamente, se ha venido reconociendo el papel trascendental que tiene la exposición a la información, los medios y el cine en la perpetuación de la esencia humana, puesto que el arte busca, mediante su verdad, objetar la concordancia que una expresión guarda consigo misma, en que lo externo se convierta en la expresión de lo interno, el alma en carne y que el cuerpo se halle animado por el espíritu para expresarse. Por esto, se encuentra principal foco de interés en el cine como técnica e industria, entretenimiento y vehículo de expresión de ideas y sentimientos (Zizek, 2018), para la representación de la esencia y la vida del ser humano. Y es así porque

es mediante él como se buscó, con la liberación de la manifestación de la opinión, capturar de manera progresiva la realidad de las condiciones sociales, políticas y económicas de cada contexto, además de reflejar las tendencias psicológicas y los niveles de mentalidad colectiva (Kracauer, 1947).

Así, el cine ha servido como expresión artística funcional tanto para las élites de las clases sociales como para las masas (Romero, 2000), a la vez que es un medio de comunicación y socialización del entorno político y social y, además, una herramienta que, mediante la trasmisión de sentimientos, busca configurar la percepción de la realidad retratándose en un ambiente de entretenimiento con un alcance y fuerza nunca antes visto por los medios hasta el siglo xxi (Ojeda, 2016). Representa una manera de trasmisión de la cultura dentro de las masas (Alarcón y Aguirre, 2007) y busca construir con una visión de la realidad por medio de la figuración (Muñoz y García, 2006), ya que los medios permiten una comprensión de la configuración de la realidad.

Y es, en consecuencia, de la comprensión de los coloquios anteriores como los partidos y gobiernos responden con una visión construida de la realidad político-social de la guerra a partir de su momento e influencia teórica e ideológica, y donde se buscó usar los medios como un instrumento para cambiar las predisposiciones y elecciones políticas de los ciudadanos, en búsqueda de la legitimación estatal a través de la propagación directa e indirecta de sus intereses mediante la propaganda.

APROXIMACIÓN METODOLÓGICA

Este documento se ha valido del eclecticismo que permite combinar posturas teóricas, aproximaciones conceptuales y fenomenología de los acontecimientos sociales con base en el análisis cualitativo y vertientes analíticas desde distintos enfoques académicos. Esta investigación se abordó desde posturas interpretativas y hermenéuticas que traen a colación análisis de cine, procesos de operacionalización conceptual de la teoría de la securitización, del fenómeno bélico y de la narrativa en términos cinematográficos.

El siglo xx se convirtió en el espacio y el tiempo del análisis, así como en el escenario de desarrollo intelectual en el que convergen cuestiones significativas de la sociología,

la filosofía, la ciencia política, las relaciones internacionales y la cinematografía. Desde las anteriores disciplinas, para efectos de este artículo, es pertinente preguntar: ¿cómo se configuró la securitización del cine en el siglo xx? A manera de hipótesis, es menester advertir que el proceso de securitización del cine durante el siglo xx respondió a lógicas narrativas y contranarrativas que redundaron en los arquetipos sociales, políticos, económicos y culturales como válvulas de escape para los conflictos o como mecanismo definitorio de la idea de victoria sobre *el otro*.

EL CONCEPTO DE SECURITIZACIÓN DENTRO DEL CINE

El siglo xx estuvo marcado por grandes convulsiones, como respuesta a problemas y amenazas construidas alrededor del concepto de la seguridad (Baldwin, 1997; Buzan y Hansen, 2009; Niño y Castillo, 2017). En ese sentido, la seguridad era concebida bajo una dimensión absoluta y rival, es decir, alineada bajo una categoría de amigo-enemigo (Mouffe y Laclau, 2007) que traía consigo un sistema binario en las lógicas estratégicas del mundo contemporáneo. En efecto, la cuestión militar, la colonización y las dimensiones que cifraron las tensiones estatales forjaron un rumbo de expansión de la seguridad asociada a la guerra (Brown y Ainsley, 2005; Eriksson y Giacomello, 2006). De esta manera, las dos guerras mundiales fueron el producto de choques tectónicos bajo la versión más realista de suma cero (Morgenthau, 1949) que determinaron el equilibrio de poder en buena parte del globo (Barbé, 1987). Por una parte, las lógicas geopolíticas sobre control territorial y expansión imperial; por el otro, asuntos significativos en la exacerbación de nacionalismos y la reestructuración del clásico concepto de soberanía.

Con base en lo anterior, la necesidad de acumular poder, sumado a la evidente competencia por la supremacía de los Estados en relación vital con la cuestión militar, la ventaja cultural cobraba un papel protagónico en las relaciones internacionales del momento. En efecto, la cultura se convirtió en un nuevo campo de batalla y como herramienta para mejorar la narrativa sobre los hechos; y es con base en ella como las técnicas y metodologías para contar la realidad en el siglo xx se tradujeron en que el ciudadano común podría ingresar a este mundo de celebridades a través del ojo inquisitivo de los medios de comunicación (Gilbert, 1983). Así, el inicio de la Gran

Guerra (1914) produjo un punto de inflexión en la configuración del cine como instrumento de poder. El 4 de julio de ese mismo año se inició el rodaje de *El nacimiento de una nación*, de D. W. Griffith, que levantó gran controversia por su contenido racista y por la apología del *Ku Klux Klan*, en contra de los derechos civiles otorgados a la población afroestadounidense (Laurens, 2015).

El asesinato de Franz Ferdinand el 28 de junio de 1914 produjo el estallido de la guerra en Europa y el auge incuestionable de Griffith. En ese sentido, Washington asumió el liderazgo de la industria cinematográfica mundial (Laurens, 2015), al tiempo que se sumaba una variable más a la carrera armamentista que redefinió los actores de la guerra. Cuestiones críticas alrededor de las consecuencias de la guerra, la metaviolencia (Nixon, 2011; Saramo, 2017) y sus causas estructurales desataba perspectivas cinematográficas que lograron convertirse en válvulas de escape ante las convulsiones de la segunda década del siglo xx.

De esta manera, provienen de allí algunos de los factores que impulsaron el cine bélico y la securitización de la pantalla grande a la cima durante la Segunda Guerra Mundial (Coma, 2007). En ese orden de ideas, la securitización es el proceso mediante el cual un tema ingresa a la agenda de seguridad como producto de la construcción de lo *amenazante* de un objeto referente (Buzan, Wæver y Wilde, 1998); en esta oportunidad, de los Estados. Así, el cine se involucra de manera directa como un nuevo teatro de guerra y operaciones. Si bien el concepto se origina a finales del siglo xx y cobra mayor relevancia en los estudios de seguridad después del 11 de septiembre del 2001, es un marco conceptual plausible en la intención de abordar análisis sobre el siglo pasado. La securitización del cine logró combinar las pasiones humanas por entender las desgracias de la guerra y las virtudes de las victorias para los Estados; en otras palabras, el cine se configuró como dispositivo para narrar la guerra, hacerse victorioso y determinar ventajas absolutas sobre actores rivales durante la primera mitad del siglo xx.

La construcción de imaginarios colectivos a través del cine para brindar seguridad y proponer encarnaciones de superhéroes se consolidó, en principio, con la creación de una institución que sería objeto de representación de los bonos de guerra y que luego se llevaría al cine: aquella institución sería *Supermán*, de Siegel y Shuster, en 1933. Dicha institución representó en buena medida la lucha por la verdad, la justicia,

el modo de vida estadounidense y la seguridad nacional (Waid, 2013, p. 21). El siglo xx fue el escenario plausible para que el desenvolvimiento de la guerra tuviera otros espacios de interlocución con las sociedades, desde superhéroes hasta villanos, así como historias cohesionadoras con la idea de la construcción de la nación. En otras palabras, el cine se convirtió en la fábrica de avatares para propiciar sensaciones positivas de seguridad.

La sensación popular que el cine trajo alrededor de una cultura securitizada alcanzó a desempeñar un papel importante a la hora de mantener un pensamiento colectivo optimista sobre la necesidad de triunfo (Velandia, 2017). El cine exaltaba la figura de grandes héroes y forjó la noción sobre la seguridad que, al parecer, era un arquetipo construido desde Estados Unidos. La búsqueda de la esperanza y de un modelo rector en la visión de protección del mundo instauró elementos definitorios que alcanzarían protagonismo durante la Guerra Fría. Por ejemplo, algunos productores de Hollywood, como centro difusor del cine mundial, evidenciaron los peligros de la mutua destrucción asegurada (Hopf, 1998; Velandia, 2017) que traía la disuasión nuclear entre Washington y Moscú.

De tal manera, uno de los traumas del enfrentamiento entre ambos bloques corresponde a la guerra de Vietnam (1955-1975), que supuso, entre otras cosas, una fractura del género bélico (McClancy, 2014; Velandia, 2017). Esto abriría un nuevo espacio sobre la securitización del cine, la apología de protección desde Estados Unidos, la idea resquebrajada de la derrota de Washington con aproximadamente 58 000 muertos, 300 000 000 heridos y varios soldados adictos a sustancias alucinógenas, a lo que se suman la resignificación de amigo-enemigo y un fatídico fracaso en materia de guerra irregular (Brown y Ainsley, 2005).

REFLEXIONES, REALIDADES Y NOCIÓN DE VICTORIA

En momentos anteriores a la Gran Guerra, se encontraban algunos nichos de filmes con corte bélico que tenían como propósito ridiculizar a los alemanes, al plasmar las atrocidades cometidas en la guerra franco-prusiana (1870-1871), además de tacharlos como herederos de la intención de hacer la guerra (Melero, 2016). Este discurso se mantuvo hasta después de haber comenzado la guerra. Una vez esta empieza,

comienzan a presentarse películas sobre guerras ficticias sin temporalidad estricta, pues se va identificando el nuevo interés por usar el cine como medio propagandístico para promover la guerra (Sánchez-Biosca, 1990). De esta manera, se usaron películas en las que se distraía la intención de normalizar la guerra por medio de historias principales que giraban en torno a realzar el valor de la nación y de quienes luchaban por esta (Faulstich y Korte, 1997) o el amor de las parejas separadas por la guerra. Se destacan películas como *La patria llama*, producida por Franz Vogel en 1914, y, en contraposición, había películas que se oponían a la iniciativa belicista, como *Maldita sea la guerra* de Alfred Machin (1912), o ¡Abajo las armas! de Holger-Madsen (1914).

No es sino hasta cuando ya había entrado el siglo xx, con la posguerra, cuando se da el auge de producciones alemanas en las que los expresionistas marcan la pauta con un estilo que mostraba una nueva mentalidad creadora en el campo cinematográfico. Era un estilo llamado siniestro y mórbido por parte de la crítica, a causa de su carácter enigmático (Kracauer, 1947), que contaba con películas icónicas del movimiento, como *Metrópolis*, de Fritz Lang (1927), la primera obra considerada por la Unesco como Memoria del Mundo; *El gabinete del doctor Caligari*, de Robert Wiene (1920); *El estudiante de Praga*, de Stellan Rye y Paul Wegener (1913); *Nosferatu, el vampiro* (1922) o *Tartufo* (1925), ambas dirigidas por Friedrich Wilhelm Murnau. Así, con varias producciones reconocidas internacionalmente, los alemanes contribuyeron a la escena cinematográfica del momento e iniciaron su reputación en el mundo artístico.

En el siglo xx surgen nuevas tecnologías que le permitieron al nazismo trasmitir su mensaje en un sistema propagandístico que acogió el cine como el perfecto canal de difusión poseedor de un gran poder de acceso a la mentalidad de las masas. En ello, resultó clave el establecimiento del Universum Film AG (UFA), estudio cinematográfico central del Tercer Reich (Sadoul, 1977). Si bien durante esa época las películas que ocupaban el protagonismo eran las de mero entretenimiento, luego de la privatización del UFA por parte de las autoridades alemanas surgen producciones que empiezan a mostrar la temprana influencia ideológica que se buscaba desde el departamento de propaganda. Se trataba de filmes como *El triunfo de la voluntad* (documental sobre el Partido Nacional Socialista que mezcla lo artístico con lo político para glorificar al nazismo y directamente a Hitler como la esperanza de la grandeza alemana), dirigida por Leni Riefenstahl (1935) y producida por Adolf Hitler o *El judío Süss*, de Veit Harlan (1940), que expone un discurso notablemente

antisemita. En pleno régimen estaban a cargo de las producciones el Ministerio del Reich para la Ilustración Pública y Propaganda, la Cámara de Cultura, la Cámara de Cine y el Departamento de la Propaganda Política, todos los cuales se encargaban de seleccionar las películas que se proyectaban y de verificar que estas se ajustaran a los parámetros emitidos por el gobierno (Osorio, 2014). De esta manera, se evidencia un claro control del contenido que era producido y visto por los alemanes, además de quien lo producía, normalizando así la segregación social y racial en pro del fortalecimiento del partido que inició una expulsión sistemática a los judíos.

Con el control por parte de la autoridad del partido, inicialmente se establecieron recompensas a la censura para promover el realce de los valores culturales, para pasar luego a una subordinación al nacionalizar la industria cinematográfica guiada hacia la restauración de la identidad alemana. En ello se incrementó la censura que eliminó del panorama la crítica del cine y las producciones extranjeras. De esta manera, el ministro de la ilustración pública y propaganda, Joseph Goebbels, encontró el instrumento que le sirvió a la medida para moldear de manera pedagógica y andragógica a las masas, en concordancia con los valores del régimen (Osorio, 2014). Se cierran así las puertas al mundo del cine independiente y abierto y se promueve y genera un desarrollo artístico a título de lo nacional, que sirvió para perpetuar la ideología y la predominancia del partido.

Si se abordan de manera comparada las producciones cinematográficas sobre el régimen nazi y la Alemania de la Segunda Guerra Mundial y el cine producido en la primera década del 2000, ambos se diferencian según lo que contienen de modo latente sobre la influencia bélica. Se pasa de representar solo el contexto social y político a representarlo con diversos discursos o argumentos, hasta llegar incluso a crear ficciones ucrónicas sobre lo sucedido. Se destacan respectivamente trabajos como *La lista de Schindler* (1993), dirigida y coproducida por Steven Spielberg y basada en la novela *El arca de Schindler*, de Thomas Keneally (obra que plasma la vida de un alemán que salvó de morir en el Holocausto a más de mil personas en un acto de humanidad) y *Bastardos sin gloria* (2009), dirigida por Quentin Tarantino, que consiste en una alteración a los hechos sobre lo ocurrido en la segunda guerra a favor del bando estadounidense, con lo cual se produce una realidad alternativa, tanto simbólica como discursiva.

Por otro lado, sobre el periodo entre las guerras y durante ellas, se destacan producciones como *Casablanca*, de Michael Curtiz (1942), una de las películas mejor valoradas en la historia del cine, en la que los diálogos son el canal para plantear duras críticas a la compleja situación política que representaba la guerra, en un tiempo en que la limitación de la expresión artística, ideológica y política producto del Código de Producción de Hays era un reto para su misma trasmisión. Se rompe así con este a partir de lecturas distintas de la realidad desde el guion (por parte de la audiencia). También hay que señalar *El pianista*, dirigida por Roman Polanski (2002) y basada en el libro de memorias titulado *El pianista del gueto de Varsovia* de Wladyslaw Szpilman, que narra la historia de un músico polaco de origen judío que sobrevivió a los traslados a los campos de exterminio, la destrucción del gueto judío de Varsovia por parte de los alemanes y la posterior rebelión civil contra la Alemania nazi. Se destaca también *Senderos de gloria*, de Stanley Kubrick (1957); *El puente sobre el río Kwai*, de David Lean (1957); *Pearl Harbor*, de Michael Bay (2001), y *Estalingrado*, de Joseph Vilsmaier (1993), entre otras.

De manera paralela, a comienzos de siglo xx la cinematografía italiana hizo gran uso del péplum: se destacan películas exitosas como *La presa di Roma*, de Filoteo Alberini (1905), que buscaba mostrar lo sucedido en el evento final del Risorgimento, *La caída de Troya*, dirigida por Giovanni Pastrone y Luigi Romano (1911), o *Los últimos días de Pompeya* (1908) y *Bodas de oro* (1911), de Luigi Maggi, que buscaba relatar lo sucedido en la guerra de la independencia.

La producción se incrementó a partir de 1910, cuando se gestaron producciones para la gran pantalla basadas en clásicos como la Biblia, Dante, Homero, Shakespeare o Alexandre Dumas (padre e hijo). Entre sus ejemplos están *Jerusalén libertada* (1911) y *Quo vadis* (1913), de Enrico Guazzoni, la última de las cuales se considera uno de los primeros éxitos taquilleros de la historia (relata la quema de Roma por parte de Nerón); *Espartaco*, de Giovanni Vidali (1913), basada en el libro homónimo de Raffaello Giovagnoli; *La caída de Troya*, en (1911); *El infierno*, de Giuseppe de Liguoro (1911), primera producción italiana de gran duración, con 68 minutos de película; o *La odisea*, de Francesco Bertolini, Adolfo Padovan y Liguoro (1911).

Antes de entrar en la Gran Guerra en 1915, la sociedad italiana pretendía ser imparcial frente al conflicto, cuando, a causa de las presiones de la burguesía, los nacionalistas

y los estudiantes, el parlamento se vio forzado a votar a favor de participar en ella. después de que ella finalizara, a pesar de encontrarse en el bando ganador, Italia enfrentaría una pérdida posterior a los enfrentamientos, a causa de la cantidad de muertos y lesionados, junto con una crisis económica y política. Por esta razón, se suspendieron las producciones cinematográficas hasta el despliegue de la Italia fascista posterior a la revolución de 1917. Entonces, desde el inicio y por medio de la pedagogía cultural y una política educativa (Álvarez, 2002), se usó la propaganda como medio de legitimación y esparcimiento ideológico.

Con la finalización de la guerra, el tipo de producciones italianas cambian: pasan de buscar poner en escena episodios históricos al darle una imagen mítica y epopéyica al conflicto en que se representaba al Estado victorioso sobre los demás a tratar meramente dramas mundanos (Coronado, 2005). *Maciste alpino*, de Giovanni Pastrone, Luigi Romano y Luigi Maggi (1916) constituye un ejemplo claro al mostrar un episodio de la Gran Guerra en el que se evita la gran cantidad de muertos, al solucionar directamente la querella con el imperio austrohúngaro.

Luego, de 1920 a 1922, el fascismo fue buscando una cabida en la escena política, que consiguió con La Marcha sobre Roma de 1922, al lograr la conquista sobre el herido Estado liberal y constituirse como un Estado monopartidista personificado por un líder que apoyaba la clase media, y que posteriormente instalaría una visión totalitaria. A la entrada de la nueva Italia no le corresponde una transformación instantánea del cine; es solo hasta la siguiente década cuando el gobierno asume su interés en la propaganda cinematográfica para potenciar el régimen.

En la década de 1920 se crea el LUCE bajo el nombre de Unión Educativa Cinematográfica, que, a partir de 1924, con el apoyo de Mussolini, cambió su nombre a La Unión de Cine Educativo. Fue usado para producir noticiarios favorables al régimen, apostando a ganar las *conciencias* de la población y cambiando de ser una sociedad anónima fundada por periodistas a constituirse como un órgano paraestatal destinado específicamente a realizar la propaganda que necesitaba el régimen para fortalecerse. Se dedicaba especialmente a la producción de noticiarios y documentales dirigidos a los públicos nacional e internacional para mostrarles las hazañas y victorias de la nación, además de promover a Mussolini como el héroe de la posguerra que conduciría el “imperio” a la gloria.

Es por esto por lo que, durante las siguientes décadas, las producciones de la LUCE abarcaron la totalidad de lo reproducido en las pantallas. A partir de 1931, con la Ley 918, se buscaba contribuir económicamente a la creación cinematográfica para convertir el cine en un proyecto económico nacional con bajo riesgo, que compitiera con el naciente fortalecimiento americano y buscando que entretuviera en vez de instruir. Luego, en 1934, se refuerza con la creación de la Dirección General de Cinematografía y se cambia la forma de realizar las producciones, pasando de propaganda en bruto a enfocarse en el contenido y la narrativa con una propaganda más indirecta.

Con el avance de la década, el gobierno comprende que el cine es una herramienta poderosa que podría rendir beneficios más allá del adoctrinamiento, y se configura en pro de potenciar la propaganda política y el desarrollo económico mediante un nuevo cambio en la forma de realizar las producciones del LUCE, puesto que era el instrumento estatal encargado de la producción, promoción y censura cinematográfica. Aunque en 1935, con la facilidad que permitió el gobierno para producir películas gracias a una “apertura mediática”, el Centro Experimental Cinematográfico se convirtió en un gestor de iniciativas antifascistas que, gracias a la multiplicidad de contenido presentado y producido allí, promovía un cambio en la manera en que se había desarrollado el séptimo arte.

Luego, en 1937, se inauguró Cinecittà bajo el lema “La cinematografía es el arma más fuerte”. Se buscaba con ello consolidarlo como el más grande estudio cinematográfico que buscaba propiciar la formación de actores y directores para competir con la industria de Inglaterra, Estados Unidos y la Unión Soviética. Y finalmente, para consolidar la estrategia fascista italiana, en 1938 se suma a las leyes que limitaban las libertades de la ciudadanía la Ley Alfieri, que concretaba al Estado como el único capaz de importar y de distribuir películas, lo que surgió como respuesta a la influencia que tenían las otras industrias.

De esta manera, la Italia fascista se concentró en cambiar el imaginario sobre la guerra manteniendo un discurso que la legitimaba al convertirla en una experiencia patriótica y sagrada en la que los soldados eran héroes considerados mártires de la patria y quienes soportaban su violencia, todo lo cual desdibujaba la realidad objetiva de la guerra. De la época se destaca *Luciano Serra, Pilot*, dirigida por Goffredo

Alessandrini y asistida por Roberto Rossellini (1938), ganadora de la Copa Mussolini (equivalente al actual León de Oro del Festival Internacional de Cine de Venecia) a la mejor película de producción nacional. Narra un drama de guerra sobre la vuelta a la vida normal de un piloto luego de la primera guerra mundial. Y también resalta *El barco blanco*, de Roberto Rossellini (1941), como una de las respuestas de los cineastas para frenar la proliferación de trabajos de exaltación militar del LUCE, tales como el documental *Ali fasciste*, de Fernando Cerchio (1941).

La producción de películas italianas a comienzos de la década de 1940 era lo suficientemente amplia como para posicionarse como la potencia cinematográfica de Europa, que continuaba de la mano del pensamiento de Mussolini, de que el cine debía entretenir más que adoctrinar y evitar al máximo la producción de opinión pública, puesto que el gobierno tenía muy clara la necesidad de tener a la población englobada y así mantener “dormida” a la oposición, ya que estaban en medio de plenos bombardeos enemigos.

Hacia finales de la segunda guerra mundial, el cine italiano renace con el surgimiento del neorrealismo italiano, que buscaba cambiar la narrativa propia de la Italia fascista por películas centradas en retratar historias auténticas de la realidad, con especial énfasis en los sentimientos y la telegenia de los personajes al manejar temas como lo vivido por la resistencia y críticas a la situación socioeconómica.

A pesar de la baja popularidad del tema bélico en la Italia de la posguerra, se destacan producciones como *Alemania, año cero* (1948) y *Roma, ciudad abierta* (1945), de Roberto Rossellini, que retrata un episodio en el que miembros de la resistencia fascista son arrestados y posteriormente torturados por oficiales del gobierno; *Ladrones de bicicletas*, de Vittorio De Sica (1948), que mostraba lo trascendental que podría llegar a ser el robo de una bicicleta en una sociedad afectada económica y socialmente como consecuencia de los rastros de la posguerra; también de De Sica, *Milagro en Milán* (1951) y *Umberto D* (1952) brindan una lectura de la deshumanización y la injusticia de la época, con las paupérrimas condiciones económicas y lo pequeños que eran los ciudadanos frente a la gran pérdida que había dejado la guerra; así mismo, *Días de Gloria*, dirigida por Luchino Visconti, Giuseppe De Santis, Mario Serandrei y Marcello Pagliero (1945), consistió en un documental del triunfo que representó la liberación de Roma en 1944. Por el otro lado del desarrollo de la corriente, se

encuentran *Arroz amargo*, de Giuseppe De Santis (1949), *Los inútiles* (1953) y *La strada* (1954), de Federico Fellini, entre otras.

De la misma manera, antes de la instauración de la Unión Soviética, la industria cinematográfica rusa se encontraba influenciada por los estudios Pathé de Francia, que buscaba reproducir en la pantalla principalmente lo mundano, además de continuar apoyando la cultura y las tradiciones nacionales en Rusia. Se resaltan producciones como *Vingarne*, de Mauritz Stiller (1916), basada en la novela *Mikael* de Herman Bang, una de las primeras películas que trató temas relacionados con la homosexualidad; *Madame du Barry* (1919) y *Romeo y Julieta* (1920), de Ernst Lubitsch; *La sonata de Kreutzer*, dirigida por Piotr Chardynin (1911), *La reina de picas* (1916) y *El padre Sergio* (1918) de Yakov Protazanov, esta última con la dirección junto a Alexandre Volkoff, ambas basadas en las novelas homónimas de Aleksandr Pushkin y León Tolstói respectivamente.

Ya durante la revolución de 1917, los productores se declararon en huelga, lo que desató la emigración de varios miembros de la industria cinematográfica y transformó su dinámica en producciones realizadas desde el exterior por parte de los emigrantes, lo que duró muy poco (Sadoul, 1977). En 1919, después de la firma del decreto que nacionalizó el cine zarista, los ejércitos apoyados por los enemigos de la URSS despliegan combates contra los bolcheviques que desequilibran la economía y hacen que los productores cinematográficos vieran limitada su capacidad de producción, a pesar de las nuevas facilidades.

Posteriormente, en 1922, con una mayor estabilidad sociopolítica y una economía que se recuperaba, los estudios de cine vuelven a abrir sus puertas gracias al gran interés que ve Vladímir Lenin en las películas como canal para llegar a toda la población rusa. Así, al contar con el apoyo del gobierno para nacionalizar la industria en 1919, los emigrantes regresan para conglomerarse e iniciar proyectos cinematográficos. Los estudios más importantes fueron el de Moscú y el de Leningrado (actual San Petersburgo), y se destacan Lev Kuleshov, con su laboratorio experimental donde se realizó una producción bajo el nombre *Efecto Kuleshov* y *La fábrica del actor excéntrico*, basadas en teorías cinematográficas de Grigori Kózintsev.

Así, la URSS, en sus primeros años, desarrolla un proceso de cambio de un cine prerrevolucionario a un cine más político como producto de la revolución, con lo cual

se buscaba realzar el ideario sobre la importancia que tenía la revolución para el pueblo bolchevique, para lo cual Lenin tuvo especial interés en el director de cine y teatro Serguéi Eisenstein. En la década de los años 20, se aumentó el número de estudios encargados de la producción cinematográfica, a lo cual se sumó la introducción de nuevas técnicas en el desarrollo del lenguaje visual y el montaje. Se destacan trabajos como *El hombre con la cámara*, de Dziga Vértov (1929), *La madre*, de Vsévolod Pudovkin (1926), y *El acorazado Potemkin*, de Serguéi Eisenstein (1925), entre otros. También durante los inicios se promovió la creación de documentales que buscaran adentrarse en el discurso posrevolucionario que necesitaban los bolcheviques, además del uso del cine rojo, como *Historia de la Guerra Civil* (1922) y *Tres cantos a Lenin*, de Dziga Vértov (1934) y *El hombre de la cámara* (1929), de Kuleshov.

Gracias a la entrada del cine sonoro en 1931, la repercusión política que podían tener las películas aumentó, lo que constituyó una oportunidad perfecta para aumentar el control estatal. Cintas como *Lenin en octubre* (1937) y *Lenin en el año 1918* (1939) de Mikhail Romm cumplen la función de aumentar el ideario de grandeza posrevolucionaria y de legitimación mediante la lectura heroica de los valores nacionales.

A partir de la Guerra Fría se inicia la construcción de la realidad a partir del papel del enemigo, cuando el desprestigio constituyó una estrategia clave. Luego, con la instauración del Gran Terror por parte del gobierno, todos los campos artísticos se vieron afectados en cuanto a la limitación de producción del contenido. A partir del final de la década, se realizaron una multiplicidad de películas biográficas sobre militares, jefes de Estado y personalidades influyentes entre las cuales se destacan *Alejandro Nevski*, de Serguéi Eisenstein (1938), y *Pedro I*, de Vladimir Petrov (1937).

después, con la entrada de la Segunda Guerra Mundial y gracias al aumento de control y represión por parte del Estado, las producciones cinematográficas se dedicaban a realizar propaganda política mediante los documentales y la ficción, con lo que se buscaba, además de resaltar la importancia de los valores bolcheviques, mostrar a la nación como vencedora frente a los demás países de la contienda. Se destacan *Moscú contrataca*, de Leonid Varlamov e Ilya Kopalín (1941), *Arco iris*, de Mark Donskói (1944), e *Iván el terrible*, de Eisenstein (1944).

Con la subida al poder de Nikita Jruschov en 1956, la censura comienza a disminuir y empieza a aumentar la democratización de los ciudadanos, lo que abre una nueva

época para la cinematografía soviética al pasar de enfocarse en el conflicto y la propaganda hasta explotar historias paralelas a la guerra y la posguerra, buscando continuar con el uso de documentales y manteniendo el discurso de gloria soviética de manera indirecta al poner en la gran pantalla los avances de la URSS. Se destacan producciones como *Cuando pasan las cigüeñas*, de Mijaíl Kalatózov (1957), *La balada del soldado*, de Grigori Chujrái (1959), *El destino de un hombre*, de Serguéi Bondarchuk (1959), *La infancia de Iván*, de Andréi Tarkovski (1962), *Nueve días de un año*, de Mihail Romm (1961), y *Tengo 20 años*, de Marlen Khutsiev (1964).

Después del deshielo de Jrushchov, con el ascenso de Leonid Brézhnev se regresa a la contención y represión por parte del Estado, aunque se mantiene la industria cinematográfica. Durante los años siguientes se buscó retratar temas históricos de la patria, además de incluir las comedias soviéticas que buscaban ridiculizar y mofarse de la vida de la república socialista y de responder a la censura con ellas. Se resaltan *Moscú no cree en las lágrimas*, de Vladímir Menshov (1979), *Andréi Rubliov*, de Andréi Tarkovski (1966), y *Guerra y paz*, de Serguéi Bondarchuk (1967), basada en la novela homónima de León Tolstói. De la misma manera, la incorporación del llamado *western rojo*, como copia de la tradición estadounidense del oeste, ofreció producciones destacadas como *Sol blanco del desierto*, de Vladimir Motyl (1969), *Vengadores no atrapables*, de Edmond Keosayán (1966), o *En casa entre extraños*, de Nikita Mijalkov (1974).

Finalmente, con la entrada de Gorvachov y la *perestroika*, se inaugura una nueva era de libertad para la expresión artística gracias al corte emprendedor e innovador que traen las reformas, llevando a la pantalla temas censurados porque eran contrarios al régimen, además de incluir trabajos antes prohibidos porque “amenazaban el orden”. Se destacan *Masacre: ven y mira*, de Elem Klímov (1985), *Mi amigo Iván Lapshín*, de Alexéi Guerman (1984), y *Kin-dza-dza!*, de Gueorgui Danelia (1986).

En contraposición a estas industrias, se encontraba un gran monstruo norteamericano que, a diferencia de Inglaterra o Francia, en 1909 ya poseía alrededor de diez mil salas de cine (Sadoul, 1977), decidido a competir con Pathé, cuya supremacía se encontraba en pleno auge. Así, motivados por los altos costos del kinetoscopio, comenzaron a ingenierarse técnicas de corte experimental y no convencional para la producción de filmes entre los que se destacan *Asalto y robo de un tren* (1903), primera

película del género Wéstern, y *La vida de un bombero americano* (1903), ambas de Edwin S. Porter, famosa esta última porque fue una de las primeras películas de larga duración, argumento y un primer plano; además de valer, para la época, un gran peso en cuanto a *soft power*, pues era el comienzo de la gran huella que ha impuesto la industria cinematográfica estadounidense en el mundo.

Con base en las influencias que desplegaron en el arte las producciones de los hermanos Lumière, los estadounidenses encuentran interés en el cine como industria y pasan a aglutinar a las personas en grandes teatros bajo el nombre de *nickelodeons*. Son estos los primeros espacios para la presentación de cortometrajes ante el público. En la siguiente década, estos evolucionarán hacia los llamados *palacios del cine*, dándole cabida a lo que podría considerarse como cine moderno. Así, en 1910, gracias a que David Griffith fue enviado por la Biograph Company a filmar en un pueblo cercano a Los Ángeles, se establece Hollywood, donde, bajo la dirección del mismo Griffith, se filma la primera película hollywoodense, *California*.

En consecuencia, a raíz de las implicaciones de la guerra de las patentes y el alto costo que tenía el cinematógrafo de Thomas Alva Edison, junto con los lineamientos de su compañía cinematográfica (restricción y alto costo para las producciones), los cineastas responden creando compañías independientes para sus filmes, a la vez que sienten una gran atracción por la industria californiana. Además de facilitar la técnica de filmación, esa nueva locación abría la posibilidad de grabar en exteriores con la favorabilidad del clima.

Con el advenimiento de la Gran Guerra, la posición interna estadounidense era la de no intervenir en la guerra ni el aislacionismo, asunto que luego se debatiría cuando Hollywood encuentre especial interés en la cuestión bélica. Se producen películas de corte pacifista como *Lay down your arms*, de Holger-Madsen (1915), *War is Hell*, de Ethyle Batley (1915), *The blood of his brother*, de Henry MacRae (1916), *Intolerancia*, de Griffith (1916), y *La cruz de la humanidad*, de Thomas Ince (1916), entre otras. La situación que no se mantuvo durante mucho tiempo gracias al interés que tenía la élite en la incorporación de los aliados en la guerra, haciendo que cambiara de manera progresiva su mensaje (Vaccaro, 2008).

Después de la apropiación de estas nuevas locaciones y dinámicas, el monopolio de la industria sale de las manos de Edison y su compañía con la creación de los llamados

majors de la industria, que manejaban no solo la producción y la distribución, sino también la comercialización y la explotación del cine. Se destaca la creación de cinco grandes: Paramount Pictures Corporation y Universal Pictures en 1912, 20th Century-Fox en 1915, Warner Bros en 1919 y Metro-Goldwyn-Mayer (MGM) en 1924. Se destacaron en el momento gracias a la instauración del *star system*, que les daba cabida a las industrias para moldear actores a su antojo por largos períodos, lo que aseguraba la intención y la calidad de sus películas, además de su completo control desde la elaboración del presupuesto hasta el consumo de palomitas de maíz (Nacache, 1997). Se permitieron así las superproducciones gracias a la capacidad monetaria que alcanzaron. De esta manera, surge en la industria el aclamado director David Griffith por su gran contribución a la industria, gracias a su nueva visión para la figuración social y polemizado por sus creaciones y recreaciones de historias por su gran componente racista, xenófobo y elitista, característico de la sociedad estadounidense de la época.

Comienza así un auge de filmes pro belicistas a causa de la crítica y la mofa a la postura de quienes apoyaban la neutralidad en la guerra. Se destacan *Battle cry of peace* (1915) y *Safe of democracy* (1918), de James Blackton, y *The fall of a nation*, de Thomas Dixon Jr. (1916), polémica secuela de *The birth of a nation*, de D. W. Griffith (1915). Con el apoyo de filmes como *In again, out again*, de John Emerson y Douglas Fairbanks (1917), y *The man without a country*, de Ernest Warde (1917), lograron la motivación que buscaban para adentrarse de lleno con apoyo a la guerra. Una vez dentro de esta, las películas comienzan a articularse en pro de una lógica rival (Mouffe y Laclau, 2007) castigando la supuesta traición y satanizando a los alemanes por medio del discurso propio de estas cintas, a la caza de incentivar el reclutamiento y el sentido de lealtad hacia la nación norteamericana.

Con el *crack* del 29, la industria cinematográfica se vio en un momento de pausa debido a las tensiones económicas y sociales del momento, cuestión que cambia posteriormente con la asunción de Franklin D. Roosevelt de la presidencia con su programa reformista *New Deal*. El escenario del país, como producto del cambio de programa y de la economía en recuperación, favoreció la proliferación de un cine con una crítica fuerte al sistema estadounidense y las condiciones sociales a partir de temas de filmes policíacos y de gánsteres, comedias, wésterns, dramas amorosos

y dramas sobre la fuerza de la nación (más sentimentales que bélicos). Se destacan producciones como *Caballero sin espada* (1939) y ¡Qué bello es vivir! (1946) de Frank Capra, *Motín a bordo*, de Frank Lloyd (1935), *El capitán Blood*, de Michael Curtiz (1935), *El ciudadano Kane*, de Orson Wells (1941), e *Imitation of life*, de Charles Chaplin (1931); esto gracias a que en el idealismo que marcó la industria, el pueblo se animaba a asistir a las salas de cine porque en la pantalla grande podía vivir las fantasías y sueños que la depresión le había quitado.

Así, de los géneros presentes en la industria, el que más influyó en la crítica fue el cine policíaco y de gánsteres, puesto que los temas y situaciones mostrados en la pantalla permitían evidenciar de manera clara la crisis y su legado. Destacan *Solo los ángeles tienen alas* (1939) y el clásico *Scarface, el terror del hampa* (1930) de Howard Hawks, esta última basada en la novela homónima de Armitage Trail, y *Los violentos años veinte*, de Raoul Walsh (1939).

A las limitaciones de contenido se sumaba el Código de Producción de Hays desde 1934 hasta 1968, sistema de regulación de los filmes (y de la industria en sí), con el propósito de que, al acatarlo, las películas no serían después censuradas, como ocurrió con distintas producciones debido a su dura crítica social o al explícito contenido en contra de los valores de la nación. Esta excesiva represión a la creación del contenido suscita, en palabras del psicoanálisis, una trasgresión directa del Código de Hays a partir de su creatividad; es decir, se produce una serie de actos sistemáticos dentro de las películas que es contrario a las normas y a la hegemonía estadounidense. Se expresan así, a partir de los diálogos, las locaciones y la estética, las críticas a la situación bélica, a lo político, a lo políticamente correcto y a la moral. Se destacan producciones como *Casablanca*, de Michael Curtiz (1942), dura crítica al fascismo; *El halcón maltés*, de John Huston (1941), primera película de cine negro (*film noir*); *El cartero siempre llama dos veces*, de Tay Garnett (1946); *Tener o no tener*, de Howard Hawks (1944), basada en la novela homónima de Ernest Hemingway; *El incidente Ox-Bow*, de William A. Wellman (1934), y *Corazones indomables*, de John Ford (1939).

Los estadounidenses entendieron desde un principio que el cine era una herramienta poderosa para llegar al pueblo y, a diferencia que los alemanes, optaron por concentrarse y explotar el entretenimiento a través de la ciencia ficción. Fueron los pioneros de lo que se llamaría *cine de género* al marcar la pauta con superproducciones

homogéneas y diferenciadas por género. Casi de manera inmediata a la declaración de la guerra a los alemanes bajo el gobierno de Woodrow Wilson, se crea el Comité de Información Pública a cargo de George Creel, quien puso en marcha el mecanismo de influencia sobre la población para que no se mostrara reacia a la intervención (Vaccaro, 2008). Usaron a las estrellas de cine como sus bajo la manga, poniéndolas como propaganda publicitaria y también en la pantalla grande y vendiendo historias extremadamente nacionalistas al retratar a los marines americanos como los soldados que podían luchar contra cualquiera que se les parara al frente. Además, crearon la División de Filmes que se encargaba de la censura del mensaje pacifista, con el apoyo de grandes nombres como Heinz, General Electric, Henry Ford y Thomas Alva Edison (Vaccaro, 2008).

Todo esto, gracias a que era lógico que grandes firmas y nombres usarían el cine como medio de publicidad para sí mismos, pues en pleno fortalecimiento norteamericano la publicidad cumplió un papel fundamental. En consecuencia, la utopía superpatriótica inicia en el cine buscando configurar en el imaginario colectivo a Estados Unidos como el salvador del mundo, el imponente guerrero que, a diferencia de Europa, enarbola un estandarte estrellado que representaba la democracia, la justicia y la igualdad, discurso que se ha mantenido hasta el día de hoy. En el periodo entreguerras se fortalece la idea del auge estadounidense que terminar de configurarse cuando la industria cambia de tener una postura antiguerrera a tomar partido en esta, preparando al pueblo norteamericano para volver al enfrentamiento con apoyo de las salas, con producciones como *I wanted wings*, de Mitchell Leisen (1941) o *Dive Bomber*, de Michael Curtiz (1941).

Durante la guerra, se realizaron distintos trabajos que mantenían latente el corazón de la crítica de una manera más directa. Se destacan *El gran dictador*, de Charles Chaplin (1940); *Ser o no ser*, de Ernst Lubitsch; *Náufragos*, de Alfred Hitchcock (1944), y *Los mejores años de nuestra vida*, de William Wyler (1946). Después de esta idea guerrerista y triunfalista, se defolia en un interés marcado por la introspección y el lirismo, reflejado en películas como *Pasión de los fuertes*, de John Ford (1946); *Duelo al sol*, de King Vidor (1947), y *Cielo amarillo*, de William Wellman (1948) (Borrás, 2001). Posteriormente, en 1947 se crea el Comité de Actividades Antiamericanas (HUAC), que tenía como objetivo la caza y eliminación de brotes comunistas en la

industria, cuando un gran grupo de cineastas (simpatizantes o no) se vieron muy afectados al conformarse así la llamada *generación perdida*, producto de la llamada *caza de brujas*. Esta tendencia se mantuvo con el surgimiento de la Guerra Fría, cuando se buscó realzar la gloria de la victoria aliada y se inició la satanización dentro de la industria por simpatizar con el comunismo. Entonces, en las llamadas listas negras se determinaba quiénes podían ejercer su carrera cinematográfica de manera libre o, por el contrario, quién debía terminarla.

Como consecuencia de esto, se ve reflejado de manera casi inmediata un cambio en la conformación de la industria y, así mismo, en la concepción de los personajes: actores de alto renombre que vivieron la nueva era después del 29, como Humphrey Bogart, Mark Robson y Lauren Bacall, se encontraron en un nuevo escenario con un enfoque de crítica menos directo. Se dio así cabida a producciones críticas con el nuevo ambiente y el miedo sembrado por la HUAC, como *Solo ante el peligro*, de Fred Zinnemann (1952), y *Mujer pasional*, de Nicholas Ray (1954). Luego se mantuvo la persecución por parte de la HUAC, que alcanzó así hasta el sindicato de guionistas, cuando se les recalca que, desde antes de la Guerra Fría con la entrada de numerosos directores de izquierda, se caracterizaba a los personajes malos retratando en las pantallas a los hombres “gordos y ricos” (Crespo, 2009), formulando una alegoría a la esencia norteamericana de la cultura capitalista de los *fat cats*.

En 1947 se instaura la Comisión Parlamentaria contra la Infiltración Comunista en Hollywood, presidida por personalidades intelectuales y políticas (Crespo, 2009) y encargada de expandir la actitud anticomunista dentro de la industria por medio de la condena de las narrativas *filosoviéticas*. Se mostraba así una fuerte coerción por parte de los entes políticos influyentes en pro de defender los valores nacionales, logrando así (1) una justificación para la representación de la idea guerrerista en la pantalla grande y (2) rechazo directo de la ideología y del hecho de que se identificara su influencia en la industria. Destacan películas como *Mission to Moscow*, de Michael Curtiz (1943) y *The north star*, de Lewis Milestone (1943).

De esta manera se configuró el control político e institucional de la producción de cintas durante la Guerra Fría, en una dinámica de búsqueda sistemática de células rojas, una cacería de brujas que buscaba coaccionar a los capturados a que delataran más miembros comunistas y a retractarse de sus ideas, al reivindicar la cultura estadounidense. Por

otro lado, durante la guerra de Vietnam solo una película se ocupó la guerra: *Los boinas verdes*, de John Wayne (1968), estrenada el 4 de julio de ese año. Se trataba de una representación que intentaba exponer una contranarrativa a las derrotas mediáticas que tenía Washington ante la opinión pública. En ella se intenta exaltar el papel de las fuerzas especiales estadounidenses, con la idea de configurar héroes y cohesionar a la opinión alrededor de la causa relativa a la Guerra de Vietnam (Anderson, 2013).

Posteriormente aparecen nuevas producciones en la búsqueda de edificar nociones de victoria alrededor de la configuración securizadora; por tal razón, películas como *El francotirador*, de Michael Cimino (1979), *Regreso sin gloria*, de Hal Ashby (1978), *Apocalypse now*, de Francis Ford Coppola (1979), *Pelotón*, de Oliver Stone (1986) y *Full metal jacket*, de Stanley Kubrick (1968), se sumarían a las pretensiones de librarse de las batallas a través del cine. No obstante, fue la popular serie *Rambo*, en particular, la que construyó con más énfasis la noción de victoria apelando a las emociones, a la mística y a la taquilla (Anderson, 2013; Dittmar y Michaud, 1990).

La industria del cine occidental consolidada en Hollywood alcanzó a recrear de manera paralela los modos de vida de la sociedad estadounidense y occidental. En efecto, el siglo xx estuvo marcado por la manera de usar el cine para manipular la percepción y las opiniones del público a través de la propaganda de guerra, lo que incluye largometrajes y documentales, y la propaganda civil, que abarca películas sobre una variedad de temas políticos (Combs y Combs, 2015). Aquí, Rambo logra ser el punto de convergencia de esas anteriores características.

Al parecer, el diseño desde Hollywood para crear un modelo de héroe militar asociado a la guerra contemporánea que libraba Washington desde distintos flancos permitió alcanzar una narrativa sobre la humanidad del personaje; es decir, Rambo tiene casi todas las ventajas físicas de Supermán, sin tener el inconveniente de ser extraterrestre ni inverosímil en exceso. Por eso, según la opinión pública del momento, caló en la mitología estadounidense (Gubern, 1985).

Yes que, con base en lo anterior, es menester identificar que la generación y apropiación de personajes heroicos capaces de lograr objetivos inhumanos es producto de las necesidades colectivas para repensar y resignificar realidades alternas. De tal manera, Rambo como el resto de superhéroes, son mitos y contramitos que florecen con

especial virulencia en épocas de crisis y de inseguridad colectiva (Dittmar y Michaud, 1990; Gubern, 1985; Jeffords, 1994). La securitización del cine y de la realidad que este produce advierte sobre la necesidad humana de invocar héroes para enfrentar los problemas banales; por ejemplo, cuando el 14 de junio de 1985 se produjo el secuestro por parte de Hezbolá del vuelo 847 de Trans World Airlines que cubría la ruta de El Cairo a San Diego (California), con escalas en Atenas, Roma, Boston y Los Ángeles (Infobae, 2016), el presidente Reagan aseguró que estaba estudiando el envío de Rambo a oriente próximo (Gubern, 1985).

En ese sentido, Rambo se tradujo en la recreación de la victoria que no fue, en la puesta en escena de un proceso de heroísmo asimétrico que reprodujo la nostalgia de la victoria en las guerras mundiales anteriores y, finalmente, en la medida de construcción de un patrón capaz de producir nociones de lo bueno y lo malo (Mouffe y Laclau, 2007), de lo sagrado y lo profano y de la gloria y la derrota (Dittmar y Michaud, 1990). En aquella construcción heroica alrededor de Rambo, es vital entender su desempeño en la selva vietnamita: un soldado de las fuerzas especiales estadounidenses irrumpió en la selva debajo de un árbol y, a continuación, una gran serpiente que cuelga lo amenaza por detrás, listo para atacar. Sin ser perturbado, la neutraliza, se burla y continúa su camino (Anderson, 2013). Se asimila un héroe racional y “civilizado” que solo mata cuando es necesario, mientras los vietnamitas exemplifican la idiotez salvaje (Anderson, 2013).

CONCLUSIONES

Durante el siglo XX, el cine fue una industria atractiva para los grandes gobiernos. En tiempos de guerra, la pantalla grande fue una manera de llegar a las masas de manera más fácil y uniforme, de presentar un mensaje ideológico implícita o explícitamente; y es de esta manera como los gobiernos captaron la atención de los ciudadanos a partir del poder de atracción que podían ejercer con él, además de apropiarse de herramientas institucionales, discursivas e ideológicas que permitían legitimar decisiones bélicas y nacionalistas.

La construcción de imaginarios colectivos con base en la definición del contrario fue clave para educar el pensamiento de las generaciones a lo largo del siglo,

perpetuando la rivalidad de idearios; asimismo, la securitización de lo bélico junto con el control la pedagogía y del contenido que era reproducido dentro de las salas de cine constituyeron la estrategia de dominación ideológica clave para que grandes gobiernos cumplieran con los cometidos de sus metas.

Se resalta que los *mass media* producto de la evolución y liberación progresiva del pensamiento desempeñan un papel fundamental en la configuración política, puesto que funcionan como canales aproximados a la realidad conjunta de manera individual. Buscan reafirmar y cambiar las aptitudes y actitudes de los individuos donde la exposición a la información es un punto de inflexión, puesto que los medios no solo cumplen la función de informar, sino que permiten establecer dinámicas cooperantes entre la comunicación y la formación de opinión, al actuar como un agente influyente en el refuerzo y el cambio en el pensamiento de las personas frente a algún tema, con lo cual modelan así el pensamiento y la decisión política.

En este sentido, a partir de la lectura foucaultiana, el poder se encontraba en una dinámica de poseerse y ejercerse; se concentraba en el Estado de manera directa a partir de las instituciones con las limitaciones de contenido y producción y pasaba a ejercerse por medio de la influencia directa o indirecta desde la industria hasta los filmes, ligado al tipo y motivo del mensaje. Además, puede interpretarse una dinámica simultánea de presencia tanto de la máxima como de la máxima invertida de Clausewitz, donde se pueden apreciar la guerra y la política como complementarias de un mismo fin, más que como una sola, en términos de la otra. En consecuencia, los medios audiovisuales se constituyeron como el mecanismo de acción para la construcción de significantes e identidades en torno a la cuestión bélica, la esencia de la nación, los ciudadanos, la acción colectiva y el ejercicio político; asimismo, son el mecanismo crucial para crear, modificar y activar disposiciones ideológicas y, en consecuencia, políticas, que les permitieron a los dirigentes perpetuar las ideas belicistas adentrándose de lleno en la guerra para alcanzar metas políticas.

REFERENCIAS

- Alarcón, W. y Aguirre, C. (2007). El cine como instrumento para una mejor comprensión humana. *Revista de Medicina y Cine*, 4(3), 131-136.

- Alcántara, M. y Mariani, S. (2016). La política va al cine. *Athenea Digital*, 17(1), 319-322. Recuperado de <https://doi.org/10.5565/rev/athenea.1916>
- Álvarez, N. (2002). *Cine y educación en la España de las primeras décadas del siglo xx. Tres concepciones del cine educativo*.
- Anderson, M. (2013). Cómo ganar la guerra de Vietnam: más Rambo. *West East Journal of Social Sciences*, 2(2), 11.
- Baldwin, D. (1997). El concepto de seguridad. *Revista de estudios internacionales*, 5-26.
- Barbé, E. (1987). El equilibrio del poder en la teoría de las relaciones internacionales. *Revista CIDOB d'Afers Internacionals*, 11, 5-17.
- Borrás, M. (2001). *Historia del cine con cien películas*. Madrid: Acento.
- Brown, C., y Ainsley, K. (2005). Entendiendo las relaciones internacionales. *Relaciones internacionales*.
- Buzan, B., Wæver, O. y Wilde, J. (1998). *Seguridad: un nuevo marco de referencia de análisis*. Londres: Lynne Rienner Pub.
- Buzan, B., y Hansen, L. (2009). The evolution of international security studies <https://doi.org/10.1017/CBO9780511817762>
- Coma, J. (2007). *El campo de batalla del cine bélico*. Recuperado de https://elpais.com/diario/2007/01/03/cultura/1167778804_850215.html
- Combs, J. y Combs, S. (2015). *Propaganda en los films y política americana: un análisis y filología*. Londres: Routledge. Taylor & Francis Group.
- Coronado, C. (2005). La primera guerra mundial en el cine italiano: la gran guerra. *Historia y Comunicación Social*, 10, 51-71.
- Crespo, A. (2009). El cine y la industria de Hollywood durante la Guerra Fría 1946-1969 [tesis doctoral]. Universidad Autónoma de Madrid. Facultad de Filosofía y Letras, Madrid, España.
- Dittmar, L. y Michaud, G. (1990). *De Hanoi a Hollywood: la Guerra de Vietnam en la industria americana*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Duverger, M. (1951). Los partidos políticos. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

- Eriksson, J. y Giacomello, G. (2006). La información, revolución, seguridad y relaciones internacionales (RI): ¿Teoría relevante? *International Political Science Review*. Recuperado de <https://doi.org/10.1177/0192512106064462>
- Faulstich, W. y Korte, H. (1997). *Cien años de cine: Desde los orígenes hasta su establecimiento como medio. 1895-1924*. México: Siglo xxi.
- Garzón, E. (2013). Globalización del derecho, fetichismo legal el velo de los derechos humanos. *Revista Verba Iuris*, 30, 30-65
- Gilbert, J. (1983). Cultura Popular. *American Quarterly*, 35(1/2), 141-154.
- Guarín, E. (2015). Una aproximación filosófico-jurídica al sentido de la expresión “realización efectiva de los derechos”. *Revista Verba Iuris*, 34, Recuperado de <https://revistas.unilibre.edu.co/index.php/verbauris/article/view/16/14>
- Gubern, R. (1985). *Rambo, la derrota militar convertida en saga heroica*. Recuperado de https://elpais.com/diario/1985/09/10/cultura/495151207_850215.html
- Hopf, T. (1998). La promesa del constructivismo en la teoría de las relaciones internacionales. *International Security*. Recuperado de <https://doi.org/10.1162/isec.23.1.171>
- Infobae (2016). TWA 847-Afriqiyah Airways AAW209: 31 años después, las imágenes del terror se repiten. Recuperado de <https://www.infobae.com/america/mundo/2016/12/23/twa-847-afriqiyah-airways-aaw209-31-anos-despues-las-imagenes-del-terror-se-repiten/>
- Kracauer, S. (1947). *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*. Princeton University Press.
- Laurens, M. (2015). El cine durante la gran guerra y en torno a ella. *Revista Credencial Historia*, 000(0304), 11-16.
- Lazarsfeld, P. (1953). *La campaña electoral ha terminado*. *Public Opinion Quarterly*. 394-409.
- McClancy, K. (2014). La rehabilitación de Rambo: trauma, victimización y los veteranos de Vietnam. *The Journal of Popular Culture*, 47(3), 503-519. <https://doi.org/10.1111/j.1540-5931.2011.00878.x>
- Melero, J. (2016). La primera guerra mundial y el cine. *Revista de Estudios Culturales*, 20(2), 1-100.
- Morgenthau, H. (1949). *Política entre naciones: la lucha por el poder y la paz*. Alfred Knopf. Recuperado de <http://saldanha.pbworks.com/f/Morgenthau.Politics+Among+Nations.pdf>

- Mouffe, C. y Laclau, S. (2007). *En torno a lo político*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Muñoz, S. y García, D. (2006). *Médicos en el cine. Dilemas bioéticos: sentimientos, razones y deberes*. Editorial Complutense S.A.
- Nacache, J. (1997). *El cine de Hollywood* (2.ª ed.). Madrid: Acento.
- Niño, C y Castillo, A. (2017). Nociones sobre Seguridad y Paz en las Relaciones Internacionales Contemporáneas. Ediciones USTA. Bogotá.
- Nixon, R. (2011). *Violencia lenta y la ambientación de la pobreza*. Cambridge: Harvard University Press.
- Ojeda, S. (2016). La política va al cine. *Revista Mexicana de Análisis Político y Administración Pública*, 5(2), 198-200.
- Osorio, M. (2014). *Arte, música y cine en los años del nacionalsocialismo alemán: entre lo puro y lo degenerado*. Recuperado de <https://doi.org/10.15446/hys.n27.44650>
- Romero, M. (2000). El cine desde la perspectiva de la Ciencia Política. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, (92), 45–70. ISSN 0210-5233
- Sadoul, G. (1977). Historia del cine mundial: desde los orígenes. México: Siglo xxi.
- Sánchez-Biosca, V. (1990). *Sombras de Weimar. Contribución a la historia del cine alemán 1918-1933*. Verdoux.
- Saramo, S. (2017). La metaviolencia del trumpismo. *European Journal of American Studies*, 12(2). Recuperado de <https://doi.org/10.4000/ejas.12129>
- Vaccaro, J. (2008). *Hollywood va a la guerra: la primera guerra mundial y el cine estadounidense (1917-1918)*. Recuperado de https://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/17814/hollywood_vaccaro_CIHC_2008.pdf
- Velandia, Á. (2017). El fracaso del héroe en el cine bélico actual. En *Humanidades digitales: diálogo de saberes y prácticas colaborativas en red* (p. 7). Bogotá: Cátedra Unesco de comunicación. Recuperado de https://www.javeriana.edu.co/unesco/humanidadesDigitales/ponentencias/pdf/IV_34.pdf

Waid, M. (2013). La auténtica verdad sobre Supermán (y sobre todos nosotros). En T. Morris y M. Morris (eds.). *Los superhéroes y la filosofía* (primera parte, p. 427). Barcelona: Blackie Books.

Zizek, S. (2018). *Lacrimae rerum: ensayos sobre cine y ciberespacio*. Madrid: Penguin Random House.

