



UNIVERSIDAD DE CHILE  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES  
ESCUELA DE PREGRADO  
DEPARTAMENTO DE CIENCIAS HISTÓRICAS

**FILMEMOS NUESTRA LIBERACIÓN: EL TERCER CINE Y SU RELACIÓN CON  
LA PRODUCCIÓN CINEMATOGRAFICA DE CHILE Y BOLIVIA  
1967 - 1977**

INFORME PARA OPTAR AL GRADO DE LICENCIADO EN HISTORIA

Estudiante:

Camilo Ignacio Díaz García

Seminario de Grado:

“Cine y sociedad en América Latina”

Profesora Guía:

Claudia Zapata Silva

Santiago de Chile

Junio, 2018

## Índice

INTRODUCCIÓN	4
CAPÍTULO 1:	
<u>AMÉRICA LATINA, CINE, HISTORIA Y PENSAMIENTO ANTICOLONIAL</u>	9
1.1.- EL CINE Y LA DISCIPLINA DE LA HISTORIA	10
1.2.- AMÉRICA LATINA, LOS 60´ Y UNA NUEVA FORMA DE REPRESENTAR EL MUNDO	22
1.3.- CONTEXTO HISTÓRICO DE LA PRODUCCIÓN CINEMATOGRAFICA DE CHILE Y BOLIVIA 1960-1970	34
CAPÍTULO 2:	
<u>LA REPRESENTACIÓN DE LA CIUDAD EN EL CINE CHILENO Y BOLIVIANO 1967-1977 .</u>	40
2.1.- LA CIUDAD LATINOAMERICANA	41
2.2.- LA CIUDAD POR SOBRE EL CAMPO	52
2.2.1.- "EL CHACAL DE NAHUELTORO"	52
2.2.2.- "YAWAR MALKU" ( SAGRE DE CONDOR)	62
2.3.- LAS CIUDADES QUE VIVIMOS	71
2.3.1.- CHUQUIAGO	71
2.3.2.- LARGO VIAJE	81
CONCLUSIÓN	89
BIBLIOGRAFÍA	94



## Introducción

El estudio del cine y la historia han sido una motivación transversal durante mi proceso formativo. Encontrar los diálogos, discusiones y/o repercusiones que tiene uno en el otro, y viceversa, han llamado mi interés desde los primeros momentos del pregrado, por eso creo que es tremendamente importante, para cualquiera que lea esta pequeña investigación, comentar un poco las trayectorias que motivan este trabajo. El punto de partida está en la casa, mis viejos, y sus historias de vida. Mi madre, nacida de los sectores populares de la periferia de Santiago, quien tuvo que enfrentarse a una ciudad y a sus tremendos cambios; mi padre, nacido en los territorios rurales cercanos a la capital del país y trasladado desde allí a la ciudad con todos los cambios que eso significaba. De mi formación escolar, este informe recoge y da gracias a la presencia de Cristóbal Vargas Vergara, amigo y profesor de filosofía que logró mostrarme las múltiples posibilidades de resistir al sistema que nos oprime en la actualidad, agudizó mi mente para la lectura crítica y estratégica, no solo de los libros, sino que de la vida. Finalmente, de mi actual formación universitaria, esta investigación es fruto del cariño y afecto de múltiples personas que he conocido en el camino y que han ido aportando, de formas mucho más significativas que de la misma formación académica. De esta última, solo me interesa mencionar a la profesora Claudia Zapata, que desde el primer momento logró despertar la motivación por los procesos vividos a nivel latinoamericano y que, con el transcurrir de los años, me ha permitido crecer a alero de un proyecto educativo que se contiene en el Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos de la Universidad de Chile.

Esta trayectoria ha ido permeándose con la participación en distintas organizaciones comunitarias o de base, que dentro de la realidad santiaguina permiten mantener viva la idea de la revolución. En este sentido, me parece importante revisar los procesos históricos que han buscado y/o transformado, dentro de América Latina y El Caribe, el lugar que les corresponde a los oprimidos de la región. Esta investigación toma como punto de referencia inicial el hito de la revolución cubana, momento emblemático para los procesos culturales, sociales y políticos vividos en Latinoamérica entre las décadas del Sesenta y Setenta. Como punto final de referencia aparece la sistemática instalación de regímenes militares a lo largo del Cono Sur.

Cada uno de los procesos mencionados, contiene en sí distintas dinámicas, momentos y producciones culturales que dan cuenta de cómo se materializaba la idea de la transformación

social. Esta investigación quiere dar cuenta de cómo se movilizaron estos procesos dentro de las y los productores de material cinematográfico de la época, comprendiendo que el estudio de la producción audiovisual y escritural de estos grupos, nos entrega distintas informaciones en torno a la organización y la proyección de las ideas revolucionarias. En este sentido, es fundamental hacer la revisión de material documental de la época, específicamente, la producción de distintos manifiestos militantes, en los que, a través de un formato corto, se describen ideas y prácticas en las que se pueden visualizar formas comunes dentro de distintos proyectos revolucionarios. A su vez, es preciso recalcar que estos manifiestos dan cuenta de los matices que existen entre las distintas experiencias nacionales. Son tres “*Estética del hambre*” de Glauber Rocha; “*Hacia un tercer cine*” de Octavio Getino y Fernando Solanas; “*Por un cine imperfecto*” de Julio Garcia Espinoza los que se han escogido para ser estudiados ya que en estos se proponen estrategias cinematográficas que no se limitan a sus territorios de producción, poniendo énfasis en las trayectorias comunes de colonización y violencia de América Latina y el Caribe.

Otro punto clave en la articulación de la siguiente investigación, tiene que ver con el carácter urbano de la producción cinematográfica. Para esto se ha integrado un apartado en torno al desarrollo de la ciudad latinoamericana, en el que se revisan elementos comunes como la colonización o los procesos de modernización truncados. En relación a lo expuesto, es central recordar que también la ciudad contiene los procesos tecnológicos y de distribución que son centrales dentro de las trayectorias cinematográficas que se están analizando. Finalmente, y no por ello menos importante, la ciudad también termina respondiendo como un elemento temático en la producción de las películas en estudio, esta relación se hace reconocible a partir de conflictos en relación a lo urbano-rural; o en problemáticas derivadas del crecimiento acelerado de la metrópolis y la correspondiente miseria que conllevaba para las y los más oprimidos.

Para culminar esta investigación se revisarán cuatro producciones cinematográficas, las cuales serán analizadas a partir de dos ejes fundamentales: el primero de ellos es visualizar cuáles son los elementos que vinculan a estas producciones con el Tercer Cine, tomando en cuenta que las películas escogidas dan cuenta, de distintas formas, de la construcción de esta nueva manera de hacer cine. El segundo elemento es la revisión de los personajes que

participan en las distintas historias. Cuál es la realidad material que los rodea; cuáles son los momentos más importantes dentro del desarrollo de la historia; cómo estos dan cuenta de las propuestas particulares de los directores en cuanto a la lectura crítica de la realidad que intentan plasmar.

Finalmente se hace un análisis global en torno a la relación urbano/rural, poniendo en diálogo el apartado acerca de la ciudad latinoamericana con los procesos y conflictos reflejados por los equipos de producción. Siempre se ha tenido en consideración que la creación cinematográfica está asociada al espacio urbano en cuanto a la producción y difusión, sin embargo, es necesario añadir a esta lectura, que la ciudad puede ser vista y entendida a su vez, como un personaje clave dentro de las películas.

Otro elemento principal para entender este trabajo, responde a la ubicación del cine fuera de su espacio comercial (Hollywood) o de la industria cultural dominante (Cannes). La investigación busca visualizar la centralidad del cine como una práctica de creación artística en el siglo XX: por un lado como parte de los procesos de avances tecnológicos fundamentales de la sociedad; y también como elemento trascendental en cuanto a la construcción de imaginarios sociales. En relación a esto último, es importante reconocer que en la actualidad, el cine es uno de los tres espacios comunicacionales más influyentes en el desarrollo de dichos imaginarios, compartiendo esta categoría con el internet y la publicidad.

La forma de acercarse a estas producciones cinematográficas estará determinada fundamentalmente por la relación entre las situaciones presentadas al interior de las películas y los contextos de producción en los cuales se enmarcan estas creaciones. Cabe aclarar que no centraré el análisis en torno a criterios estéticos, aunque aparezcan referidos en función de una mejor comprensión de las propuestas de cada manifiesto (y a su vez de cada producción audiovisual). Lo fundamental en torno al estudio de estas películas está en la revisión de prácticas y temáticas que determinan una forma particular de hacer cine. Atendiendo que el foco de esta investigación está en analizar el cine en clave histórica, y no estética, es que se hace posible generar vasos comunicantes con categorías de pensamiento más complejas, como por ejemplo, el relato identitario de una comunidad tras una producción cultural, o la potencia del cine de levantarse como un discurso contrahegemónico.

Estableciendo entonces que las producciones y prácticas cinematográficas son un espacio más de disputa en donde logran materializarse, consciente o inconscientemente, experiencias traumáticas comunes, formas de enfrentar a las autoridades o relatos ideológicos; es que esta “forma particular” de hacer cine, se reconoce por sostener que en toda producción audiovisual, están las herramientas y condiciones para la transformación de la realidad.

Por el tremendo poder de transformación enunciado, este trabajo también es reflejo de una búsqueda incesante por la apropiación de nuestras imágenes, o mejor dicho, de la construcción actual de una cinematografía contrahegemónica. Dicha idea ha sido tremendamente potenciada por la participación en la Escuela Popular de Cine, desarrollada en Santiago de Chile, específicamente en la población Santo Tomas de la comuna de La Pintana, sector periférico y declarado como “zona roja”. Esta escuela ha logrado la producción de un cine de base, social y “antisocial”, como se enuncia cada vez que se desarrolla el FECISO (Festival de Cine Social y Antisocial). Este espacio, parado a pulso y con autonomía, determina la militancia desde la cual surge esta investigación, en la necesidad de reconstrucción de un cine al servicio de los y las oprimidas, por y para el pueblo, un cine descolonizador tal como lo intentaran hacer los y las participantes del Tercer Cine latinoamericano.

Los elementos ya mencionados se organizan y presentan en dos grandes capítulos. El primero de ellos corresponde al aparato teórico que sostiene esta investigación y el estudio del cine como posibilidad dentro de la investigación histórica. Además, se revisa la situación latinoamericana de los años 60: los ejes en cuanto al pensamiento anticolonial con la figura de Frantz Fanon; el desarrollo del Tercer Cine latinoamericano y una pequeña revisión del contexto Chileno y Boliviano. El segundo capítulo comprende dos apartados, el primero busca reflexionar el tema de la ciudad latinoamericana en base a dos autores, Ángel Rama y su texto *La ciudad letrada* y José Luis Romero con *Latinoamérica las ciudades y las ideas*. Para poder operativizar y caracterizar los conceptos rescatados de ambos autores, fue útil visitar una película clave e influyente en el Tercer Cine como lo es “*Los Olvidados*” de Luis Buñuel, producida el año 1950 en México en la cual se pueden observar muchos de los elementos, estilos y temáticas que se desarrollarán con posterioridad en el cine latinoamericano de los años Sesenta y Setenta.

El último apartado corresponde al análisis de cuatro películas representativas de este movimiento en Chile y Bolivia: “El Chacal de Nahueltoro” (1969) de Miguel Littin; “Yawar Malku”(1969) de Jorge Sanjinés; “Chuquiago” (1977) de Antonio Eguino; “Largo Viaje” (1967) de Patricio Kaulen. Estas películas han sido escogidas por varios aspectos, el primero de ellos tiene que ver con la aceptación y la penetración que tuvo en términos sociales su aparición, esto puede verse en que las cuatro, hasta el día de hoy, representan obras fundamentales en torno a la producción nacional y latinoamericana de cine social. Por otra parte, estas realizaciones dan cuenta de las variadas problemáticas contenidas en lo urbano y lo rural. En ellas se pueden visualizar sintonías, prácticas y temáticas, como por ejemplo, la aparición de personajes olvidados por los relatos hegemónicos (como los niños y niñas, mujeres y hombres, indígenas y/o campesinos); el crecimiento acelerado de las ciudades; o el contrapunto de clase entre los sectores burgueses y los espacios de mayor precariedad.

Por último, y pensando en que este estudio es un análisis comparado de obras cinematográficas, se decidió, en términos metodológicos, establecer parejas según ciertas sintonías temáticas. Es por eso que el análisis considerará: “El Chacal de Nahueltoro” y “Yawar Malku” como una primera pareja, en la que el foco está en la relación urbano/rural; y después “Chuquiago” y “Largo Viaje” donde se analiza la importancia de la ciudad capital como personaje principal.



## **Capítulo 1:**

# **América Latina, cine, historia y pensamiento anticolonial**

## 1.1 El cine y la disciplina de la Historia

Durante muchos años, en la academia clásica, el cine y la historia avanzaron por distintos caminos. De parte del cine, la mayoría de sus acercamientos se expusieron en torno a su calidad de espectáculo y entretenimiento. Los primeros elementos que se pueden detectar para integrarla como disciplina a la universidad estaban limitadas a la historia del arte, no sin antes ser pasadas por un filtro donde pocas obras lograban instalarse dentro de la categoría de “séptimo arte”. Se tenía por ende un registro de la historia del cine pero casi en su totalidad limitada a criterios estéticos, que enumeraban y ordenaban autores y películas derivados de los cánones de la modernidad y limitados casi en su totalidad a los gustos, modas o corrientes de opinión predominantes.

Por otra parte, la historia positivista hegemónica en muchas de las academias a lo largo del siglo XX reconocía la fiabilidad solo de los documentos escritos para poder estudiar los hechos del pasado de manera rigurosa y fiable, por ende las imágenes quedaban fuera de esta categoría de fuentes. Con la aparición de nuevas corrientes historiográficas, esta rigurosidad con las fuentes y con los elementos auxiliares para el estudio de la historia se ha ido ampliando permitiendo que las imágenes así como otras formas de expresión cultural y producción simbólica se puedan integrar como elementos trascendentales del estudio de la Historia, junto con esto y tras un momento de profesionalización también de la disciplina cinematográfica, más precisamente de los historiadores del cine, se ha dotado de una teoría y de un método de estudio que posee mucha sintonía con las nuevas teorías historiográficas que ven la producción cultural como parte fundamental de los procesos históricos. Otra de las características vinculadas al cine como disciplina tiene que ver con su constante diálogo con los procesos tecnológicos y económicos que se verán con mayor precisión más adelante con el estudio en específico del cine latinoamericano.

“Desde hace más de un siglo, pues, el cine y la historia van de la mano y difícilmente pueden ignorarse. El cine cobra sentido si considera su propia evolución histórica y se sitúa en un contexto más amplio; y cada vez parece más evidente que la comprensión del siglo XX quedaría muy limitada y aún defectuosa si no se tuviera en cuenta al cinematógrafo.” (Martinez Gil, 2013, p. 353)

En muchas ocasiones se ha puesto de manifiesto la “autoridad social” del cine por cuanto su radio de acción no se restringe a la proyección protegida de una sala de cine, sino que

dialoga en vivo con los espectadores, es por eso que se hace necesario una primera aproximación al “mundo del cine” o al hecho cinematográfico desde los distintos puntos que lo componen: su condición de medio de comunicación, de lenguaje, industria, obra de arte, testimonio social o diversión. Esta diversidad de puntos de entrada otorga al hecho cinematográfico una dificultad metodológica al que se le suma atender a su lenguaje o forma discursiva y a las implicaciones técnicas que revelan su retórica, es decir, elementos como la escala, el montaje o la iluminación y los hechos sonoros. Además, se debe comprender también que el cine se produce como obra colectiva en la que no solo es el director el que hace todo, sino que entrelazadas ideas de guionistas, actores, productores, equipo técnico o directores artísticos contribuyen a la creación cinematográfica. Finalmente otra de las partes que articulan los hechos cinematográficos tiene que ver con su participación en el mercado, más precisamente su dimensión de consumo y difusión que definirán, dependiendo de su llegada al público, la temática, el estilo y los tipos de actuación dependiendo del país de muestra del film. De esta relación derivarán las marcas de la censura, la crítica o los aplausos para cada obra cinematográfica. Es importante complementar esta idea con el hecho de que cada film se “transforma” dependiendo de la sociedad en la que se presenta, es decir, que cada película está determinada en última instancia por las variadas interpretaciones que se darán en las distintas sociedades donde se exhibe.

En este sentido la utilización de los medios de comunicación como el cine, son un reflejo de las necesidades, proyecciones y posibilidades de las sociedades en las cuales se realizan, lo que implica una directa relación entre el desarrollo económico y las formas de comunicación que estos grupos llevan adelante. El cine desde su aparición a finales del siglo XIX, al conjugar en sí mismo imagen y movimientos (y sonido posteriormente), ha tenido una posición relevante en torno a la construcción de imaginarios e ideales mayores en las sociedades. Con respecto a este punto, Roger Chartier expone que una imagen puede ser entendida como una representación o reproducción de un objeto o de una figura o también como la representación mental de alguna cosa percibida por los sentidos (Chartier, 1992). Algunas corrientes historiográficas se han comenzado a interesar por estas representaciones colectivas denominadas mentalidades o imaginarios, y cómo estas se desenvuelven en el escenario social, como discurso político o en forma de espectáculo de persuasión social (Burke, 2001). En este sentido el cine no solo se haría eco de la historia, sino que también la representa,

construye historia ipso facto al convertir cada imagen grabada automáticamente en pasado, es decir el cine no puede entenderse sin los condicionantes sociales que lo componen y lo han hecho evolucionar, siendo fundamental comprender que la centralidad no está en si el cine falsea o trivializa la verdad histórica, puesto que el cine no es la “Historia”, sino una manifestación o testimonio de la misma, una herramienta en la que no es importante enfocarse en si el cine transmite historia sino en el “cómo” la transmite.

El cine será entendido en este trabajo como una producción cultural que desde la oscuridad de la sala de proyección y de los distintos lugares de difusión impregna todos los espacios del entorno social. Lo que interesa revisar en este trabajo es el activo rol social del cine como documento, testigo y expresión de las audiencias en el sentido en que les devuelve una imagen de sí mismas. No se trata, aquí, de una interpretación candorosa del cine como “espejo” de la realidad, sino más bien en su dimensión de representación nada inocente de la misma, ya que el cine al contarnos una historia nos habla también de sí mismo en el modo que escoge para contarla. Tal como lo expone Marc Ferro, independientemente si es documental o ficción, el cine entrega una imagen muy auténtica (Ferro, 2000). Esta imagen construida por el cine es producto de una sociedad y por ende la refleja, aunque sea de manera sutil o parcial, lo que nos posibilita la aproximación a procesos socio histórico a través del análisis de este tipo de producción. Junto con esto es posible analizar también la manera en que las distintas películas impactan en las sociedades, tanto las de producción local como las de producción externa, ya que la relación con el consumo también es una clave importante para visualizar las formas en que las sociedades establecen vínculos y sintonías con otros espacios. Con lo expuesto anteriormente se pretende dejar en claro que es necesario analizar el cine en torno a su producción de “puente” entre sociedades desde la construcción audiovisual.

Esta lectura de las sociedades a través del cine es también capaz de entregarnos detalles que las sociedades prefieren no mostrar diariamente o no admitir de sí mismas, como por ejemplo los gestos de autocensura o de idealización de ciertos elementos constitutivos de las sociedades. Este reflejo se percibe más aun cuando el cine construye su lenguaje y operatividad buscando directamente la relación con la sociedad que recibe, produce y asimila la producción, particularmente este punto será fundamental más adelante en el estudio preciso del Tercer Cine

en América Latina. Es en relación a esto que dentro de las propuestas cinematográficas pueden reflejarse por acción u omisión, ideologías, miedos, esperanzas y valores de una sociedad.

El cine es, entonces, un constructo ideológico-social vinculado a procesos socio históricos que, como producto cultural, nos muestra tras la apariencia de ilusión, el proceso concreto material y las decisiones narrativas que le dieron forma. Es aquí donde la disciplina histórica propone complementar algunos aspectos de la obra cinematográfica, aportando sustentos temporales y contextuales que permiten dar cuenta de la construcción cultural y del contexto social que significa la filmación y presentación de una película, por ende, tomándonos de los que propone Bajtín:

El arte es indudablemente social, no porque represente lo real sino porque constituye una “expresión” situada históricamente, un conjunto de signo que dirigen uno o varios sujetos constituidos socialmente a otros sujetos constituidos socialmente, y todos ellos están profundamente inmersos en circunstancias históricas y en contingencia social (Shohat, 2002, p. 188)

Si afirmamos que toda narración cinematográfica pertenece a un proceso histórico, implicamos que esta producción remite siempre a un sujeto histórico y a una serie de opciones contextuales que en este caso entenderemos no como instancias aisladas del contexto social (Arresegor, Bisso, & Raggio, 1999), encerradas en una sala sin ningún tipo de relación extra, sino que conectadas con la sociedad, tanto en su relación con el espectador como con el contexto de producción cinematográfica (realidad material del director plasmada en el film) (Caparrós, 1990) (Castell, 2001) y que surgen desde ahí en constante diálogo con los participantes.

Intentaré analizar la producción cinematográfica en clave histórica para que me permita encontrar y plasmar su función como un relato identitario, entendiendo la identidad no como algo dado, fijo y definitivo, sino como una búsqueda que responde a los procesos particulares y contextuales de la producción. Esto, en un periodo donde la construcción o la pregunta por la identidad son necesarias, particularmente para América Latina que tras superar un periodo de catástrofe represiva requiere una revisión en torno a la construcción de identidades dentro del territorio.

Con respecto a la construcción de identidades colectivas me gustaría abordar ciertos aspectos que sirven como base teórica para elaborar un mejor análisis posterior. Un primer punto que me gustaría establecer en torno al tema de las identidades es que si bien no se puede desvincular la identidad individual de la colectiva, este trabajo en particular se articulara en torno a los elementos que influyen en la construcción colectiva de identidades, un primer elemento es entender que las identidades son construidas (elemento que ha sido considerado por muchos autores), sin embargo este no es el elemento central del tema, desde mi punto de vista lo esencial está en que si las identidades son construidas las preguntas para descifrar este concepto deben estar puestas en “desde quien”, “por qué” y “para qué” se construyen estas identidades, las cuales están influenciadas por los distintos aspectos de la vida, el idioma, la religión, la historia, la geografía – por mencionar algunos-.

Para precisar mejor esta última idea, se tomarán las propuestas de Manuel Castells y Pierre Bourdieu con respecto a la construcción de las identidades colectivas a partir de los estímulos externos a los sujetos, si bien no desconocen la existencia de un proceso individual para la construcción de identidades colectivas, los estudios citados en este trabajo se enfocan más en las dimensiones sociales de la construcción de identidad. Castell expone que “los individuos, grupos sociales y las sociedades procesan todos esos materiales y los reordenan en un sentido, según las determinaciones sociales y los proyectos culturales implantados en su estructura social y en su marco espacial/temporal.” (Castell, 2001, p. 200), es decir que más allá de lograr establecer los elementos culturales que influyen a los actores sociales, es necesario, para poder hablar de identidad, someterlo a un aterrizaje temporal-espacial donde se materializan los procesos de identidad. A esto el autor agrega “Puesto que la construcción social de la identidad siempre tiene lugar en un contexto marcado por las relaciones de poder” (Castell, 2001, p. 29). Esta instalación de las identidades en el terreno de la hegemonía, es decir del poder, ha sido trabajado también por Pierre Bourdieu, del cual se desprende las ideas del manejo simbólico (materialización de las experiencias en el cotidiano, expresión de la conciencia) y el manejo práctico (experiencia instalada/ naturalizada) de las experiencias (Bourdieu, 1990). Si bien para el autor estas dos esferas están vinculadas, no necesariamente son determinantes, y al no ser absoluta la determinación, se abre un espacio para la “producción de sentido”, siendo este un espacio para la lucha y competencia entre los productores de sentido. Esta disputa instalada en el terreno de lo hegemónico también está determinada por sus

contextos históricos y materiales, para Bourdieu la “producción de sentido” solo adquiere relevancia en la medida que se busca actuar sobre la constitución de clases y sobre la percepción que las clases que constituyen la sociedad establecen entre ellas, de este modo la constitución de identidades sociales respondería al producto del manejo simbólico de las experiencias, de la lucha de las clasificaciones, por ende la posibilidad del cambio social estará directamente relacionada con la producción de discursos que se instalen como principios alternativos a la división establecida del mundo. En palabras del propio autor “La toma de conciencia se manifiesta por la posesión, directa o indirecta, de un discurso capaz de asegurar el manejo simbólico de los principios prácticamente manejados del habitus de clase” (Bourdieu,1972 visto en (Prud’homme, 1988, p. 3), este punto me parece fundamental para la mejor comprensión del estudio preciso del Tercer Cine como constructor de un discurso que disputó desde el cine ( es decir desde el campo cultural) las estructuras hegemónicas imperantes para la construcción de una nueva identidad latinoamericana.

Solo para cerrar de mejor manera el tema de cómo se comprenderán las relaciones con la identidad dentro de este trabajo, me gustaría agregar un último planteamiento que propone Castells y que me parece pertinente para la investigación. El autor en su texto La era de la información al instalar la idea de la identidad como un espacio de disputa política, propone una división de las identidades basadas en su forma y origen; Identidad legitimadora, identidad de resistencias e identidad proyecto (Castell, 2001, p. 30). La primera de estas identidades estaría definida por las instituciones dominantes, para extender y racionalizar su dominación, eso en términos generales, ya que para la investigación no es central la definición de este espacio. Identidad de resistencia está definida por el autor como la “generada por aquellos actores que se encuentran en posiciones/condiciones devaluadas o estigmatizadas por la lógica de la dominación, por lo que construyen trincheras de resistencia y supervivencias basándose en principios diferentes u opuestos a los que impregnan las instituciones de la sociedad” (Castell, 2001, p. 30), es precisamente la presencia de estos actores la que se ve desarrollada por el Tercer Cine ( Latinoamérica, Asia y África) como proyecto estético-político de una época. Finalmente, la idea de identidad proyecto hace referencia al momento en que estos actores sociales, utilizando las herramientas de que disponen, son capaces de construir una nueva identidad que redefine su posición en la sociedad, en palabras más simples, la instalación material de un proyecto revolucionario que desarticule las estructuras hegemónicas de las

sociedades. El autor también extiende el análisis al comentar que naturalmente las identidades de resistencia pueden derivar en proyecto y con posterioridad instalarse como dominantes, es decir hegemónicas. Me parece pertinente en relación al tema de la identidad cerrar los ejes teóricos en esta parte, para con posterioridad, ver como se aplican estas formas de construcción de identidad a un proceso histórico concreto como lo es el desarrollo del Tercer Cine.

Tampoco está de más decir que el ejercicio de analizar las películas como fuente y agente de la historia ha sido practicado por distintos teóricos, siendo a mi parecer el historiador Marc Ferro y el sociólogo Pierre Sorlin los más trascendentales y precisos a la hora de definir sólidamente esta relación entre historia y cine; y que con esfuerzo han hecho calzar los hallazgos historiográficos, así como reacomodarlos para una teoría del cine a la medida (Arreseygor, Bisso, & Raggio, 1999). Ferro en una de sus exposiciones acerca de esta relación propone que “todos los filmes son históricos, incluso los pornográficos, todo filme tiene una sustancia histórica.” (Ferro, 1987). Esta declaración es iluminadora para comprender una de las ideas más importantes desarrolladas por Ferro, deja de manifiesto la indisoluble e intensa relación entre cine e historia. Esta propuesta tiene sus orígenes en pequeños estudios que el autor hace particularmente con films históricos (momento en el que también incursiona exitosamente en el cine) y que con el correr de los años va a quedar más sistematizado en dos elementos fundamentales que ya se pueden observar con la anterior declaración. El primero de ellos afirma que “Filmar es otra manera de escribir la historia... y serán los historiadores los analistas de estos relatos-filmes, para convertirlos en reflexiones que condensen mil imágenes en pensamientos trascendentes” (Ferro, 2000, pp. 11-17). Claro está que la idea apunta a la necesidad de la disciplina histórica de hacerse cargo del análisis de estos “vestigios” en palabras de Peter Burke (Burke, 2001). La segunda idea hace referencia al cine como fuente y agente de la historia (Ferro, 2000). De esta propuesta me gustaría precisar en la capacidad agente del cine que muchas veces se deja de lado. Ferro habla de agente en la medida que surge como un instrumento de la modernidad y de progreso científico y que hasta el día de hoy (Ferro lo expone en su contemporaneidad y en el mismo gesto lo encuentro un concepto aún vigente) es utilizado por cualquier disciplina que necesite registrar imagen, movimiento y sonido. A esta idea solo me gustaría agregar en pos de la actualización del concepto, que con los distintos avances tecnológicos y la ampliación sin igual de aparatos tecnológicos que graban, esta



necesidad de registro ya no solo se limita a alguna disciplina si no que se instala como necesidad y posibilidad para diversas personas en muchos más espacios de la sociedad.

Del Sociólogo Pierre Sorlin me parece trascendental la propuesta metodológica que logra construir, la que si bien comienza desde un análisis particular del cine italiano, a mi modo de ver es utilizable en distintas realidades. El autor expone que el cine debe ser una herramienta de trabajo para quien pretenda hacer historia social, a partir de esta premisa articula su metodología que parte desde el análisis de la estructura del lenguaje cinematográfico en sus diferentes niveles y campos, para ubicarlos luego como un “producto cultural” susceptible a ser historiado. El autor expone que:

...las películas son representaciones, es decir, documentos que median los hechos, que se interponen entre un advenimiento y las personas que quieren enterarse de lo que ocurrió, sirven para comunicar información. Las fuentes que usan las Ciencias Sociales: artículos de prensa, noticias, testimonios, dibujos, mapas son también representaciones ¿Hay algo que distingue a las obras cinematográficas de las otras representaciones? Si, la intervención del tiempo. Nada nos impide que nos quedemos largamente leyendo una frase de un texto o mirando un detalle de una fotografía mientras no hay medio de parar una película para observarla- o, si se detiene, ya no es una película, sino una fotografía-. Porque simula el movimiento el cine es tiempo y revela una paradoja de los estudios históricos (Sorlin, 2008, pp. 18-19)

De esta propuesta me gustaría destacar dos elementos que son complementarios a las propuestas de Ferro en torno a la relación entre historia y cine. El primero de estos elementos tiene que ver con la particularidad que Sorlin le otorga al cine en comparación con otras manifestaciones culturales, la importancia del movimiento en la comprensión del tiempo otorga al hecho cinematográfico una característica que se refleja directamente en las sociedades. Es la imposibilidad de detener lo que sucede en una película lo que permite a las sociedades integrarse al hecho cinematográfico, pero dicho de una manera más precisa el autor logra comprender que el hecho cinematográfico no está completo sin la mediación que provoca en los sujetos que consumen tales películas. El segundo punto que me gustaría destacar, en completa relación con el primero, tiene que ver con el carácter de mediación del film dentro de las sociedades, en tanto este se presenta como hecho informativo, de distensión o de propaganda política, siendo las sociedades parte fundamental para la construcción del cine como fenómeno histórico.

Ambos autores, desde mi punto de vista, logran complementarse. Por un lado, los estudios de Ferro han permitido visualizar en el cine un espacio significativo para el estudio de la historia, más aún aunque plantee la idea del cine como agente de la historia, la mayor parte de su postura se centra en la posibilidad y obligación de la disciplina histórica de hacerse cargo del estudio de estas “nuevas” fuentes. En este sentido, Sorlin logra complementar este planteamiento con la importancia de la mediación que el cine provoca en las sociedades, es decir que no solo ve en la historia la necesidad de hacerse cargo del estudio de este espacio, sino que además lo historiza y lo ubica de mejor manera en el plano social, lo que posibilita (a la vez que lo complejiza) ampliar los puntos de entrada e influencia para el estudio de la cinematografía. Junto con esto es capaz, sin mencionarlo directamente, de poder visualizar en el cine, como en todos los productos audiovisuales, la dimensión política, la cual permite distinguir los posicionamientos hegemónicos de ciertas industrias como la hollywoodense y a su vez la necesidad de las sociedades de disputar estos espacios tomando conciencia de las distintas formas en la que las obras audiovisuales impactan.

Me parece importante exponer que cualquier utilización o aparición de categorías extraídas desde el campo de la semiología solo serán usadas en la medida que me permitan precisar algunos conceptos dentro del análisis fílmico en su totalidad, y en la correlación con el entorno sociocultural. En relación a lo anterior es que la reflexión que hace Francesco Casetti con respecto a la conjugación de materialismo y semiótica permite precisar un poco más la validez de la producción cinematográfica como documento histórico:

... No se debe cerrar el filme en sí mismo, ni reducirlo a un puro juego de códigos, por el contrario, conviene vincularlo a los procesos sociales más ricos. Lo que permite esta vinculación es el materialismo histórico, cuya lección (...) nos ayuda a inscribir al filme en la historia considerada “conjunto de las luchas y coyunturas esenciales que han dado lugar al presente”. De esta forma, se pretende evitar varios peligros: el exceso de atención hacia la dimensión formal. El papel del autor y el mundo reproducido en la pantalla; y al mismo tiempo aprovechar las ventajas de examinar la obra a la luz de su tiempo y la práctica artística a la luz de las prácticas sociales... (Casetti, 1994, p. 226)

Si bien no es el elemento central de la investigación, es imposible articular un trabajo de este tipo si no se enuncia, aunque sea vagamente, la importancia del cine como engranaje de los procesos sociales, y su rol particular en el plano de la identidad cultural. Así lo entendieron distintos teóricos del cine político europeo como Eisenstein con su teoría del montaje y Leni Riefenstahl con respecto a la propaganda nazi, por mencionar algunos. Es innegable que este

último asunto es un tema controversial en términos teóricos, particularmente con la aparición de la corriente postmoderna que abjuraba de las nociones de identidad enraizadas en la modernidad, promoviendo una concepción móvil y descentrada de ésta, lo cual considero problemático en tanto supone el abandono de la identidad como un terreno abierto a la discusión y la afirmación de su derrota definitiva en los albores de la nueva era. De todas maneras, a partir de distintas coyunturas políticas y sociales, se ha permitido volver a reflexionar sobre este concepto sin descartarla de inmediato. Los Estudios Subalternos son reflejo de esta revitalización del concepto de “identidad”, y en discusión con la posmodernidad, estos han reclamado la trascendencia material de las identidades como reflejo de las disputas hegemónicas en el mundo.

Particularmente este trabajo no compartirá la clave posmoderna de la pérdida de relevancia de las identidades ya que iría en contra de todo lo expuesto con anterioridad (comprender la posibilidad de movimiento y de cambio, en este caso ejemplificado en el ejercicio cultural de la producción del cine).

En relación a lo anteriormente expuesto, surgen muchas preguntas o problemáticas con respecto a la validez del cine como tema histórico, ya que en aspectos más críticos, ¿existiría alguna relevancia del cine como dispositivo de generación de identidad?; ¿Puede el cine de los años sesenta y setenta en Latinoamérica hablarnos de una propuesta o una construcción de identidad con características particulares? ¿Si existiera, se busca rememorar una identidad anterior o como lo planteábamos antes, se propone una identidad nueva? ¿De qué dependería esta identidad nueva?; de todas estas interrogantes (que no necesariamente se buscarán resolver en este trabajo), a las primeras dos por lo menos, y en pos de avanzar con el análisis, pretendo responder afirmativamente de manera tajante, reafirmando con el análisis particular del corpus documental escogido. De esta manera creo con plena seguridad que se puede reconocer la autoridad del cine como un importante actor dentro de los procesos sociales. En cuanto a la identidad, ésta será entendida como un proceso en construcción, permeada por situaciones de colonización, raza y clase en el caso Latinoamericano, en el que los productos culturales (películas) de determinada sociedad juegan un papel decisivo al reedificar una estructura que se renueva a cada momento y que sin embargo permanece. En este sentido, tanto el cine de ficción como el documental, son de igual manera válidos para el análisis de las representaciones

culturales. Finalmente del cine como producción cultural me gustaría destacar dos elementos más: por un lado, sigue siendo un medio relativamente nuevo (en relación a otras producciones simbólicas como la novela) y es lo suficientemente antiguo como para tener una historia de mistificación identitaria, por otro lado, más trascendental, su doble estatuto de medio de comunicación de masas y creación artística (Debray, 1994), lo sitúa en un notable punto medio entre la alta cultura (hegemónica) y la cultura popular (subordinada).

El desarrollo del cine como disciplina a lo largo de su siglo de existencia ha derivado en distintas corrientes y proyectos estilísticos (estéticos) relacionados muchas veces con sus contextos políticos y derivados del fenómeno de cooptación que ha sufrido en ocasiones el cine tanto en términos comerciales como políticos por su gran nivel de penetración en lo social (carácter de Mass media). Algunos de los momentos y estilos que expondré inmediatamente han sido escogidos por su conciencia en torno al impacto del cine en las sociedades, del mismo modo son corrientes que han construido identidades por un lado y por otro son corrientes que desde la disputa con las corrientes hegemónicas lograron instalarse como discursos válidos a la hora de la construcción de una forma de cine.

Una de las corrientes más trascendentales en el estudio del cine es lo que ha sido denominado “Cine propagandístico”. El desarrollo de este cine se puede ejemplificar claramente en dos fenómenos particulares de Europa como lo son el cine soviético y el cine nazi (Ibars 2006/Gubern, 2005). Estos dos ejemplos sirven para ratificar la importancia que el investigador que busca vincular el cine con la historia debe otorgarle a los contextos de producción cinematográfica junto con los elementos técnicos que la componen (montaje, sonido, argumento), para lograr visualizar de mejor manera los contenidos implícitos del atractivo cinematográfico, desarticulando lo implícito de la imagen presentada en la película.

El auge de estos cines ideológicos se desarrolló particularmente desde la década del 20 hasta la década del 50, sin embargo, a partir de los años 60 se comienza a desarrollar una nueva corriente rupturista dentro del mundo cinematográfico. A esta nueva corriente se le ha denominado como cine político, y si bien las anteriores propuestas también se pueden inscribir dentro de lo que podríamos denominar “político” en la medida que es ideológico, este nuevo cine toma su nombre a partir de la auto-denominación de los distintos participantes del movimiento (Ibars, 2006). En este sentido, me parece importante visualizar la división dada en

este contexto entre ideología y política en el marco de las producciones cinematográficas, teniendo en cuenta que la función de este nuevo cine es la denuncia de los sistemas sociales o políticos instalados en el poder hegemónico con claras determinaciones ideológicas, es decir, esta nueva corriente se desmarca de los excesos ideológicos, y establece lo político en una dimensión más transversal en la sociedad. Este cine se consolidó en los años sesenta gracias a la influencia de estudiosos italianos de izquierda que retomaron las propuestas ideológicas de Gramsci, quienes buscaron integrar los preceptos del teórico italiano al cine (Stam, 2009).

Este nuevo cine político se desarrolla como continuador del “Neorrealismo italiano” y se configura contextualmente al alero de distintos movimientos sociales de la década, por lo general se tiende a resumir los múltiples movimientos revolucionarios en la figura del “mayo 68”, sin embargo esta marca simplifica y oculta la gran cantidad de articulación previa al estallido europeo, este hecho solo logra reafirmar los legados coloniales que aún se encuentran dentro de la historia de las naciones latinoamericanas. En este sentido es trascendental la conexión-visualización de la organización de nuevos movimientos revolucionarios en el Tercer mundo, particularmente en América Latina, el Medio Oriente y África (movimientos de descolonización, teología de la liberación, pedagogía de la liberación, cine de la liberación, etc.). De esta manera, la aparición del “Realismo crítico” (Stam, 2009) desarrollado como un argumento estilístico en el que se abandonaron los grandes estudios, los actores famosos y la idea de espectáculo sacrificando la perfección técnica en pos de la eficacia de la expresión directa, derivó en precisas marcas estéticas que tuvieron grandes repercusiones en el mundo. El primero de estos elementos tiene que ver con la centralidad fundamental del guion, denominado “el sentimiento sobre la imagen” los diálogos toman protagonismos sobre la composición icónica de las películas, aparecen los dialectos locales como búsqueda de un lenguaje más esencial y más auténtico unido a la propuesta central de la construcción de una película que retrataba la realidad como se percibía. Otro de los puntos claves tiene que ver con la “muerte del actor”, dentro de la misma idea de filmar la realidad lo más fiable posible, se veía con desconfianza la presencia de los actores “profesionales”, instalándose la idea de que no se necesitan actores para realizar cine, si no que hombres y mujeres (Caldevilla, 2009) que se encarnen a sí mismos. En este sentido, la marca de la improvisación será fundamental en los procesos de grabación de muchos directores. Junto con esto también se vio la aparición de dos nuevos sujetos olvidados por las cinematografías clásicas, siendo la figura de los niños y las

mujeres otro de los elementos que significó un cambio radical en esta forma de presentar el cine. Finalmente, las últimas dos marcas que se le pueden reconocer a este nuevo movimiento cinematográfico tiene que ver con la posición moral del director y a su vez con el sentimiento claro de protesta o denuncia. Como el eje central es la realidad, la sinceridad se constituye como uno de los de los elementos más evidentes en las cintas de directores como Pasolini o Rossellini, quienes a su vez integraban junto a esta necesidad de sinceridad su más fiel sentimiento de protesta, derivado de la postura de romper con el cine como mero espectáculo, es decir la necesidad de posicionar al cine como un método de crítica e instrumento político.

Estas nuevas corrientes buscaban hacer reflexionar sobre nosotros mismos, nuestras creencias y nuestros prejuicios, buscando romper con las estructuras formales del cine hegemónico de mediados de siglo, siendo sus recursos estilísticos influencia directa en el desarrollo del cine en el “Tercer mundo”. Ya a finales de la década de los sesenta, el movimiento del cine político europeo comenzaba a fracturarse principalmente por las distintas concepciones económicas que comenzaron a suceder de cara a la comercialización del cine, sin embargo, como se comentaba con anterioridad, sus influencias rompieron las fronteras continentales de Europa.

## **1.2 América Latina, los 60´ y una nueva forma de representar el mundo**

En América Latina se puede rastrear el desarrollo del cine desde las primeras décadas del siglo XX dentro de un contexto de modernización tanto nacional como continental. Sin ir más lejos, las primeras películas de las que se tiene conocimiento en Chile por ejemplo son de los años 20 (Mouesca & Orellana, 2010) al igual que en Brasil y México. Sin embargo, esta investigación se enfocará en el desarrollo cinematográfico dado entre los sesenta y setenta, vinculado directamente con el desarrollo del cine político europeo, no concebido como un reflejo de Europa en América Latina, sino que como una relación de mutua influencia. Como se mencionaba anteriormente, la influencia del cine político europeo rompió con las barreras continentales influenciando de gran manera los nuevos procesos en el “Tercer mundo”. Particularmente en Latinoamérica, dio como resultado la aparición de la idea del Tercer Cine, categoría que es central en esta investigación tanto en su desarrollo, como en las influencias posteriores que se pueden detectar a partir del estudio de distintos directores que participaron de este movimiento.

Me detendré un momento aquí para contextualizar los procesos vividos en América Latina paralelos al desarrollo del Tercer Cine, con el claro afán de dar cuenta de las múltiples influencias en el desarrollo de este movimiento cinematográfico.

A partir de la revolución cubana se puede detectar en América Latina una serie de influencias en los nacientes movimientos sociales, políticos y artísticos, a los cuales en su mayoría se les puso fin con la oleada de dictaduras y gobiernos represivos. Claudia Gilman (2003), en un esfuerzo por definir esta época de los 60-70, expone que

“El bloque de los sesenta/setenta, así, sin comillas, constituye una época con un espesor histórico propio y límites más o menos precisos, que la separan de la constelación inmediatamente anterior y de la inmediatamente posterior, rodeada a su vez por umbrales que permiten identificarla como una entidad temporal y conceptual por derecho propio” (Gilman, 2003, p. 4),

es en este sentido que a pesar de constituirse como un espacio temporal breve, la capacidad de producción particular (económico, político, cultural) dentro de Latinoamérica y también el Caribe, permite la distinción de un bloque preciso donde se modificaron parámetros institucionales. En este contexto, la descolonización africana, los movimientos anti racistas en EEUU, la guerra de Vietnam, La masacre de Tlatelolco en México (como ejemplo de los diversos movimientos estudiantiles y juveniles), daban pie para que en esta época se buscara un cambio estructural mayor. Gran parte de las sociedades estaban en la búsqueda del cambio, los intelectuales, en su mayoría, eran parte fundamental en la transformación que pedían estos movimientos. En estos contextos muchos cineastas fueron militantes de las luchas por estas transformaciones que se pedían a gritos en muchas partes de Latinoamérica.

Tras la conferencia en El Cairo en junio de 1961, que abrió el espacio para los países no alineados, se sentaron las primeras bases para la idea del Tercer mundo, muy en sintonía con el ejemplo de la Revolución Cubana, la resistencia vietnamita y la descolonización en África. Estos planteamientos proponían un repudio total a las figuras de los Estados coloniales e imperialista, instalando en el plano social la necesidad de que los pueblos tomaran la soberanía y la liberación nacional en sus manos. Se hacía patente la voluntad revolucionaria como eje articulador de las luchas nacionales. Los ojos del mundo que estaban centrados en Europa comenzaban a fijarse en un espacio distinto. Nuevos planteamientos surgieron de estos movimientos sociales: Frantz Fanon y Albert Memmi elaboraban novedosas posturas de los

conflictos sociales, la relación colonizador/colonizado se instalaba como una idea que sobrepasaba los conceptos como el de lucha de clases y permitieron la aparición de nuevos actores que a su vez eran los llamados a construir un nuevo camino revolucionario. El Tercer Mundo se abría como un nuevo espacio entre los totalitarismos hegemónicos (capitalismo/socialismo), en este contexto y sin abandonar por completo la idea de la lucha de clases, se pusieron énfasis en otras relaciones de opresión por ejemplo la idea de naciones subdesarrolladas/naciones subdesarrollantes derivada de “la teoría de la dependencia” (Clacso, 2009), o la importancia de la marca racial en los pueblo colonizados se transformaron en las ideas fundamentales en este auge del sentimiento revolucionario que chocó de frente con una ola de regímenes represivos que devastaron la articulación de estos grupos revolucionarios.

Por último, para cerrar momentáneamente el contexto histórico en el que emerge el Tercer Cine, me gustaría volver a uno de los puntos que se mencionaban al comienzo de esta investigación y tiene que ver con la dimensión tecnológica de la cual es parte el cine. Uno de los principales cambios tecnológicos que tiene que enfrentar la industria cinematográfica es la masificación de la televisión a comienzo de los años sesenta, lo que sumado a la crisis vivida por la industria de Hollywood a finales de los años cincuenta producto de la “cacería de brujas” del macartismo<sup>1</sup>, generó un vuelco temático de los cineastas de otros lugares del mundo por la necesidad de desarrollar un cine nacional, que se hiciera cargo de las problemáticas internas de los países y que fuera capaz de plasmar los problemas “reales” de la sociedad. Sin embargo no es sino hasta mediados de los sesenta que se produce el gran cambio tecnológico que ayudó al desarrollo de estas nuevas propuestas cinematográficas. Susana Velleggia lo expone de la siguiente manera:

Los cambios tecnológicos vienen en auxilio de los “nuevos cines” que irrumpen en varios países. Se perfeccionan las cámaras de 16mm, que se hacen más ligeras, manejables y con mejor calidad de óptica, aparecen emulsiones fotográficas que permiten rodar en exteriores e interiores con poca luz, surgen aparatos de grabación de sonido directo de mayor fidelidad, más portables y baratos, y otro tanto sucede con los proyectores de 16mm. (Velleggia, 2010, p. 174)

Estos cambios tecnológicos permitieron la factibilidad de la producción de imágenes fuera de los grandes estudios y la gran industria, también la producción a bajo costo y el

---

<sup>1</sup> Persecución anticomunista impulsada por el senador Joseph McCarthy (1909-1957) en Estados Unidos de América durante el período de la guerra fría.



desarrollo de una nueva dinámica social con respecto al cine, la cual se vio materializada por la proliferación de circuitos no comerciales o alternativos a las grandes industrias, es en este contexto que se insertan los encuentros de cineastas latinoamericanos como el de Viña del Mar en 1967 y 1969 o el de Mérida, Venezuela en 1968, también la aparición de distintos cine club materializando la difusión de cine en distintos espacios como las parroquias, universidades o escuelas. En este momento de la historia del cine latinoamericano “El campo de la comunicación alternativa encuentra así una impensada ayuda en las innovaciones producidas por las grandes multinacionales del hardware audiovisual.” (Velleggia, 2010, p. 177)

Por su parte, el Tercer Cine se desarrolló con gran intensidad en América Latina a partir de dos factores. El primero de ellos es la gran influencia del “neorrealismo italiano” como corriente cinematográfica (promovida, en parte, por la inmigración italiana al continente), directamente relacionado con el segundo factor el cual hace referencia a la coincidente lectura de la geografía social italiana, en donde convivían un norte rico y un sur pobre (Gramsci 1986/Stam 2009), situación que reproducía con mucha exactitud la realidad global de Latinoamérica. Lo anterior permitió un cruce directo de influencias ejemplificadas en los distintos viajes de directores italianos a Latinoamérica y también los procesos formativos de otros directores referentes del Tercer Cine en el Centro Sperimentale de Roma. El Tercer Cine fue reflejo de las problemáticas evidenciadas por la idea de “Tercer mundo”, denunciando el dominio de Hollywood como un ente imperialista y de continuidad colonial frente a la industria de América Latina, por lo que la propuesta contemplaba un cine por y para los latinoamericanos, que rompiera con el dominio de Hollywood y que se hiciera portavoz de las experiencias y perspectivas latinoamericanas (Solanas & Getino, 1969). Este nuevo cine, al igual como se vio en otros espacios intelectuales, fijó sus principales posturas a través de distintos manifiestos militantes en un contexto de encarnizadas luchas nacionales, por lo que cada una de estas propuestas nació en un contexto cultural y cinematográfico distinto, aunque es evidente la existencia de inquietudes comunes entre ellos. De los múltiples manifiestos que circularon me parece que son tres los que condensan de mejor manera lo que podríamos comprender como un proyecto general del Tercer Cine.

El primero de estos manifiestos se presenta en Génova el año 1965, en el marco de las discusiones en torno al Cinema Novo<sup>2</sup>, llevó por nombre “Estética del hambre” (Eztetyka da fome) y su autor fue Glauber Rocha. El texto hace uso de la técnica vanguardista de la libre asociación. A lo largo de la propuesta del cineasta brasileño se van sucediendo ideas unas tras otras sin poner mucho énfasis en la cohesión o incluso en las contradicciones que se van presentando. Uno de los puntos clave dentro del manifiesto tiene que ver específicamente con la figura del observador europeo, al que se le denuncia su incompreensión de la cultura y el cine latinoamericano “Así, mientras América Latina lamenta sus miserias generales, el interlocutor extranjero cultiva el gusto de esta miseria, no solo como un síntoma trágico, sino solamente como un dato formal en su campo de interés.” (Rocha, 1965, p. 52) , esta idea planteada por Rocha estará presente a lo largo de todo el movimiento teórico del Tercer cine, la figura del extranjero, que después se comprenderá bajo la idea del colonizador, será fundamental al momento de la denuncia de la permanencia colonial en América Latina. Uno de los puntos clave que Rocha expone como culpable del neocolonialismo que se detecta en la época tiene que ver con la esterilidad reflejada en distintos artistas y obras que han circulado mucho por el continente pero que sin embargo carecen de contenido (“original” en palabras del autor) al buscar ser fieles reproducciones de formas de arte extranjera y no un reflejo del sentir de sus propias realidades.

Se evidencian tres momentos trascendentales en el transcurso de la sociedad latinoamericana. El primero es el de la indignación que deviene en anarquía (expuesta por el autor como un discurso impetuoso), la segunda es la reacción política (mala política) que ha derivado en excesos de sectarismos y el último es la sistematización del arte popular, a este punto le entrega su cuota de optimismo exponiendo que es el más eficaz como discurso contra hegemónico, sin embargo para Rocha todos estos esfuerzos serían en vano ya que no responderían a un proceso de autodeterminación y de construcción de un sistema propio ya que en verdad sería siempre reflejo de:

...un titánico y auto-devastador esfuerzo en el sentido de superar la impotencia; y en el resultado de esta operación de fórceps, nosotros nos vemos frustrados, solo en los límites inferiores del colonizador: y si él nos comprende, entonces no es por una lucidez

---

<sup>2</sup> El Cinema Novo, responde a la forma particular en que se manifestó la corriente de los nuevos cines latinoamericanos en Brasil.

de nuestros diálogo sino por el humanitarismo que nuestra información inspira (Rocha, 1965, p. 52)

A esto agregar entonces que “ahí reside la trágica originalidad del Cinema Novo (y de los nuevos cines latinoamericanos)<sup>3</sup> delante del cine mundial: nuestra originalidad es nuestra hambre, y nuestra mayor miseria es que este hambre, siendo sentido, no es comprendido.” (Rocha, 1965, p. 53). De estas dos ideas entonces se puede establecer que uno de los problemas fundamentales para Rocha y que se puede detectar en los manifiestos que se expondrán más adelante, es la herencia colonial y la forma en que el colonizador observa/participa de los procesos culturales latinoamericanos, entre ellos el cine. Como último punto iluminador de este manifiesto, Rocha expone la forma para superar este colonialismo. El autor propone que un elemento principal para superar el colonialismo es la violencia/horror, que permitirá hacer comprender al colonizador la fuerza de la sociedad que explota, es la violencia entonces el punto de articulación para la superación del colonialismo. Pocos años antes, en 1961, Frantz Fanon (una de las influencias teóricas más claras del Tercer cine) publicaba *Los condenados de la tierra*, uno de los textos que más desarrolla la idea de la violencia como posibilidad decolonial.

El segundo manifiesto es publicado en Argentina en 1965 por Humberto Solanas y Octavio Getino y llevó por título “Hacia un tercer cine”. Sus autores lograron plasmar las nuevas formas que estaba tomando el cine en a lo menos tres continentes. El manifiesto logró consolidar el movimiento al punto de otorgarle un nombre, es decir, este es el momento de aparición del concepto Tercer Cine. Evidentemente al alero de su época, los autores exponían de la siguiente manera su espacio de producción “diez años de revolución cubana, la epopeya de la lucha vietnamita, el desarrollo de un movimiento de liberación mundial cuyo motor se asienta en los países del Tercer Mundo” (Solanas & Getino, 1969, p. 1), si bien se puede exponer que en palabras de los autores no todo el cine del Tercer Mundo es Tercer cine, es importante dejar en evidencia la conciencia que los directores (se podría incluir a todas las variantes nacionales vinculados al Tercer Cine), tienen de su época y lo influenciados también que están por ella.

Uno de los primeros ejercicios que los autores realizan es la de construir el mapa de los dos primeros cines. El primer cine sería "el cine dominante, aquel que desde las metrópolis se

---

<sup>3</sup>Paréntesis mío

proyecta sobre los países dependientes y encuentra en estos sus obsecuentes continuadores” (Solanas & Getino, 1969, p. 7), reflejado principalmente en las grandes industrias, materializado en Hollywood pero también en las industrias periféricas, como la brasileña o mexicana, que poseían las condiciones materiales para la producción de una cinematografía más cercana a la de las grandes industrias<sup>4</sup>, es importante mencionar en este punto la lucidez que los autores tienen al proponer como punto central para el análisis cinematográfico los “motores de producción” y no solo limitarse a la articulación de un conjunto de películas como marco documental.

El segundo cine correspondería a la corriente del cine de autor o también reconocido como cine-arte o alternativo, que había tenido mucho impacto en el cine argentino de finales de los 50, de los puntos más relevantes de este apartado es que "el segundo cine comenzó a generar sus propias estructuras: formas de distribución y canales propios de exhibición" (Solanas & Getino, 1969, p. 7). La importancia a mi modo de ver en esta parte del manifiesto está en que el análisis que se plantea no se encasilla en temáticas o estilos, sino, que se enfoca en los modos de producción de cada cine, es decir, que ve en esta constante oposición entre cine comercial y cine-arte un producto de sus diferentes modos de distribución, exhibición, producción, lo que haría del segundo cine no solo un cine hecho de otra manera sino que en definitiva sería completamente “otro cine”. Para los autores, sin embargo, la sola existencia del segundo cine tiene limitaciones, ya que al intentar competir con la industria hegemónica es cooptada y limitada por el sistema neocolonial, en palabra de Solanas y Getino este cine queda “mediatizado por los condicionamientos ideológicos y económicos del propio sistema" (Solanas & Getino, 1969, p. 7), después agrega que el sistema lo integra "para decorar de 'amplitud democrática' sus manifestaciones culturales” (Solanas & Getino, 1969, p. 7). Si bien los autores se plantean críticos frente a los cines, solo frente al primero expondrán un completo rechazo, sin embargo, con respecto al segundo se dejará un margen constante en relación a la importancia que este segundo cine ha tenido a la hora de abrir las posibilidades de construcción de nuevas formas cinematográficas.

Posterior a la sistematización de ambos cines, los autores entran a desentramar las características que compondrían al Tercer Cine. Este debía ser una síntesis entre los dos cines

---

<sup>4</sup> Se podrían revisar las condiciones de esas industrias para ver sus reales similitudes, incluso los autores hablan de una “industria raquítica”.

anteriores y debía diferenciarse principalmente en dos aspectos. El primero de ellos tiene relación con el carácter abierta y radicalmente político que debía caracterizar el desarrollo del Tercer cine y que permitiera generar incluso nuevas formas de difusión y distribución de este cine. A partir de esta idea se comienza a articular uno de los argumentos centrales de los autores: el cine no trabaja solo en el terreno de la conciencia, sino que el film debe constituirse como un “film-acto”, es decir, no debe limitarse solo al hecho de proyección. La película a partir de sus nuevas formas de reproducción y proyección está completamente ligada a las condiciones contextuales en las cuales se desarrolla, en palabras de los autores la importancia estaba "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 filme que importaba apenas como detonador o pretexto" (Solanas & Getino, 1969, p. 17), en este sentido la obra fílmica sería una obra abierta, sin embargo y tal como lo exponen autores como Stam y Shohat, no respondería a una obra abierta a múltiples interpretaciones, su calidad de “abierto” estaría entregada por la convicción que sus creadores ven en que el film está determinado por los acontecimientos del exterior, me parece importante exponer que para comprender de mejor manera este punto hay que entender su contexto de producción. En las nuevas formas que los autores plantean para la difusión (sesiones clandestinas de no más de 25 personas) está la marca de su época en Argentina, caracterizada por un contexto de abierta represión a los grupos organizados de carácter revolucionario, de los cuales Solanas y Getino eran conscientes, por lo que entendían que ante la aparición de este cine revolucionario el gesto del sistema sería la censura y la persecución, por lo que las formas propuestas estarían en concordancia con temas de seguridad de las organizaciones. Es, a partir de esto, que esta idea de obra abierta está influenciada directamente por hechos como la suspensión de la proyección por temas de seguridad, irrupción de guerrilleros en la sala, o las discusiones políticas – por mencionar algunos momentos de inflexión-, de esta vertiente se comprende que cada proyección será distinta al otorgarle novedosos niveles de participación en el hecho fílmico al espectador<sup>5</sup>, en este sentido también se plantea la necesidad de que los militantes se hagan cargo del financiamiento de este cine que al final es “su” cine.

---

<sup>5</sup> En una propuesta un tanto diferente en términos disciplinarios, pero a mi punto de vista en completa sintonía, el director chileno Raúl Ruiz en su “Poética del cine” desarrolla más en profundidad las implicancias y cambios que ha tenido la figura del espectador.

Otro de los puntos que se abordan por Solanas y Getino tiene que ver con la realización colectiva, esta realización colectiva debía luchar fuertemente contra el carácter individualista (burgués) de los otros dos cines presentados, los autores hacen patente la necesidad de que los miembros del equipo puedan remplazar a otro cuando no esté, en este sentido la necesidad de la formación militante aflora como un elemento importante a la hora de la construcción de este cine.

Como último punto de análisis de este manifiesto, está el lugar del cine en la construcción de identidades nacionales e internacionales. Para los autores "En la situación neocolonial compiten dos concepciones de la cultura, del arte, de la ciencia, del cine: la dominante y la nacional" (Solanas & Getino, 1969, p. 2), esta idea del binarismo permea todos los espacios de la sociedad. Para Solanas y Getino lo nacional sería comprendido de la siguiente manera "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" (Solanas & Getino, 1969, p. 6), en este sentido la identidad nacional no respondería necesariamente a un proceso anclado en la historia Argentina, por lo que la propuesta establece la posibilidad de construcción de una identidad. "La hora de los hornos", película de los autores, refleja de muy buena manera este pensamiento, en el que si bien no se desconocen los procesos históricos que han llevado al momento actual de opresión, se establecen a su vez la necesidad de una construcción de identidad nacional que se convierta en el eje del proceso revolucionario, la refundación de la identidad nacional entonces es uno de los momentos trascendentales de este tipo de transformación social. Si bien lo nacional es entonces de absoluta importancia para los autores, no es posible dejar de lado los constantes guiños que se hacen al internacionalismo solidario, reflejado principalmente en el apoyo a las luchas de los pueblos por su liberación, Solanas y Getino establecen como necesaria la existencia de un internacionalismo, pero que provenga de las experiencias nacionales particulares, puestas al servicio como ejemplo para el resto del mundo: "ninguna forma internacionalista de lucha podrá ejecutarse con éxito si no hay un mutuo intercambio de las experiencias de otros pueblos, si no se rompe la balcanización que a nivel mundial, continental y nacional intenta mantener el imperialismo" (Solanas & Getino, 1969, p. 11). Finalmente, me parece importante destacar que este internacionalismo selectivo que se plantea desde el Tercer Cine nada tiene que ver con el cosmopolitismo que planteaban

sus coterráneos como Borges, ya que por otro lado tiene más sus bases en el apoyo y aprendizaje internacional que generan las luchas de liberación.

El último manifiesto que me parece importante revisar se publica en Cuba el año 1969 y su autor es Julio García Espinoza, director y teórico del cine cubano y lleva por título “Por un cine imperfecto”. Este manifiesto se diferencia un poco de los otros dos porque sus principales preocupaciones y planteamientos se establecen más en el campo de la estética que en el de la política, como ocurre en los manifiestos anteriores, donde se establece la búsqueda de una retórica general más que la de una poética particular como en el caso de Rocha y será fundamental la pregunta por el arte, cuáles serían sus funciones y su destino. El tono de la escritura también es diferente, mientras que en el texto de los argentinos es posible ver un lenguaje guerrillero y provocador, García Espinoza desarrolla de manera más mesurada sus planteamientos, más didáctico y reflexivo que los anteriores.

La imperfección de la que se hace cargo el autor tiene dos dimensiones, una práctica y una teórica. El primer aspecto hace referencia a la necesidad de hacer cine con los recursos que se disponga y que estos no se transformen en ninguna medida en una limitante para el trabajo cinematográfico, enfocarse más en la historia que se quiere contar o en la realidad que se desea mostrar más que preocuparse por los aspectos técnicos. Este punto es importante ponerlo en contexto ya que la preocupación del autor aparece porque desde la revolución cubana los recursos para el desarrollo cinematográfico se hacían cada vez menos escasos, es por esto que para el autor “un cine perfecto -técnica y artísticamente logrado- es casi siempre un cine reaccionario” (García Espinoza, 1995, p. 11), para el autor la búsqueda de un cine “perfecto” no es una práctica nada de inocente y está dotada de elementos ideológicos, para el autor este cine “perfecto” tiende a dejar de lado las situaciones más coyunturales a la vez que sitúa al espectador en una posición pasiva frente a la obra cinematográfica. Si bien no es el punto central del manifiesto, la idea de la precariedad y la poca preocupación por lo técnico será una de las ideas que más permearon el movimiento del Tercer Cine.

El otro aspecto al que responde la idea de imperfección se establece a partir de la denuncia de que solo existe un pequeño grupo (la elite) que puede hacerse cargo del arte, es decir son unos pocos los que generan el arte de las masas, en este sentido el autor busca generar una conciencia de que todos los sujetos sean capaces de generar estas prácticas artísticas, en

palabras del propio autor "que, como decía Marx, en el futuro no habrá pintores, sino hombres que, entre otras cosas, practiquen la pintura" (García Espinoza, 1995, p. 18), en este sentido lo "imperfecto" sería comprendido como el quiebre necesario para la construcción de un arte del pueblo para el pueblo, sin embargo para García Espinoza este momento aún no ha llegado por lo que es necesario generar una práctica artística "interesadas" e "imperfectas" con el fin de ir democratizando progresivamente las artes, en este punto reconoce el valor de las vanguardias como iniciadoras del camino.

Para finalizar el análisis de este manifiesto, me parece importante exponer un par de cosas. Para García Espinoza, en su lectura marxista, el arte no es un trabajo, por ende no es parte de la división de este, para el autor, el arte es más una dimensión del sujeto, por lo que se hace necesario la expansión de la idea de espectador como autor, con el fin de eliminar la figura elitista del artista burgués experto de una disciplina. En este sentido la propuesta es mucho más amplia que la de Rocha al no limitarse al "cine de autor" y más inclusiva que la de Solanas y Getino al no limitarse a una forma particular<sup>6</sup>.

Cabe mencionar que estos no fueron los únicos manifiestos que se desarrollaron en esta época, en 1969 en Chile en el contexto del segundo encuentro de cineastas latinoamericanos<sup>7</sup> se firmó por muchos de los participantes, entre ellos Jorge Sanjinés, Humberto Solas, Aldo Francia, Glauber Rocha – por mencionar algunos- un artículo del cual se derivó la idea de Nuevo Cine Latinoamericano, el cual terminó siendo reflejo de otros manifiestos como "Cine y subdesarrollo"(1962) de Fernando Birri, "Manifiesto de los cineastas de la unidad popular" (1970) y de Jorge Sanjinés y el grupo Ukamau "Teoría y práctica del cine junto al pueblo", conjunto de artículos, guiones, testimonios, publicados con posterioridad en un libro el 1979 pero en el que se contenían las experiencias vividas por el colectivo en la década del sesenta y setenta.

Me parece fundamental señalar entonces cuales son aquellos elementos comunes que permiten hablar del "Tercer Cine". Uno de los primeros puntos trascendentales es la denuncia del colonialismo cultural que se había normalizado en Latinoamérica y que se plasmaba de

---

<sup>6</sup> Los autores en su manifiesto exponen la forma del documental y el estilo de contrapunto como la manera técnica de desarrollar el Tercer Cine

<sup>7</sup> Había existido una instancia previa en 1967, sin embargo la importancia dejó al festival de 1969 como el más relevante.



igual manera en el lenguaje cinematográfico, provocando la adopción de ciertas formas ideológicas y estéticas derivadas de las corrientes cinematográficas hegemónicas. Junto con esta denuncia, se propuso a la vez una re-lectura del acto espectadorial, con el fin de reposicionar al espectador latinoamericano como un actor activo (autor incluso en el caso de García Espinoza), convirtiéndolo a su vez en el protagonista de sus propias historias. La denuncia frente a la colonialismo cultural estuvo permeada directamente por las propuestas de Frantz Fanon, quedando en evidencia en una serie de películas desarrolladas en los años sesenta (como la ya mencionada “La hora de los hornos”, de 1968). El problema de la identificación se volvió central, en especial la evidente incapacidad del colonizador de identificarse con el colonizado, como una de las aristas del problema colonial y que también poseía una dimensión cinematográfica, ejemplificada cuando Fanon se refiere a la proyección de la película Tarzán en Europa y las Antillas en su libro *Piel negra mascarar blancas*. En este sentido, las propuestas de Fanon son iluminadoras y adelantadas con respecto a la teoría del cine. Mucho antes que los teóricos psicoanalistas de los setenta, Fanon apunta a la naturaleza cambiante y situacional del espectador colonizado, estableciendo que el contexto colonial de recepción altera los procesos de identificación. Dentro de la misma línea de análisis, la aparición de ideas como el valor terapéutico de la violencia anticolonial y la necesidad de una nueva cultura y de un nuevo ser humano, fueron abordados con distintos matices (a veces políticos) como en el caso de Solanas y Getino, o de manera más estética en el caso de García Espinoza.

Si bien para algunos autores como Roy Armes (1976) el cine del “Tercer mundo” es más una idea que engloba todas las películas realizadas en los países que se autodenominaban tercermundistas (incluyendo los filmes realizados antes de la creación concreta del movimiento y de la idea de Tercer Cine), es preciso señalar que la investigación se articulará a partir de la propuesta de Paul Willemen (1990), para quien el Tercer Cine sería comprendido como un proyecto ideológico unido a un determinado programa político y estético. Para finalizar este punto, me parece preciso cerrar con la visión que tenían Getino y Solanas de lo que era el Tercer Cine, cito: “El cine que reconoce en (la lucha antiimperialista del Tercer Mundo y sus equivalentes dentro de los países imperialistas)... la manifestación cultural, científica y artística más gigantesca de nuestra época... en una palabra, la descolonización de la cultura”. (Solanas & Getino, 1969, p. 3)

En el marco de las teorías cinematográficas “universales” (eurocéntricas), las propuestas del Tercer Cine no han sido suficientemente integradas, y es a partir de este elemento que me parece fundamental historiar y estudiar el proceso del Tercer Cine en América Latina. De un modo más particular, los estudios cinematográficos han apuntado en su mayoría al análisis de las industrias nacionales de manera fragmentada y no dentro de un circuito de desarrollo continental, por esta razón es que la presente investigación buscará analizar, a partir del contexto expuesto con anterioridad, el desarrollo cinematográfico de Bolivia y Chile en clave comparada, con el sincero deseo de romper con la idea fragmentaria nacional de Latinoamérica, y también con el afán de posicionar y reivindicar esta propuesta del Tercer Cine como un proyecto que a nivel continental buscaba convertir la debilidad estratégica (falta de recursos, industria, infraestructura, etc.) en una fuerza táctica.

### **1.3 Contexto histórico de la producción cinematográfica de Chile y Bolivia 1960-1970**

No reconocer las particularidades en los procesos nacionales de América Latina entre los años 60 y los 70 sería un contrasentido, puesto que homogeneizaría muchos procesos distintos en favor del desarrollo de esta investigación. Es por esto, que una parte de este trabajo tiene por idea encontrar las sintonías culturales, políticas y sociales en Chile y Bolivia que se dan en el marco del desarrollo de las industrias cinematográficas, estableciendo como uno de los vínculos trascendentales la situación del exilio, categoría de análisis aplicada por los directores.

La historia boliviana (Klein, 1987 /Whitehead, 2002)<sup>8</sup> tiene características bastante particulares con respecto al resto de las trayectorias nacionales de los distintos países de América Latina. En palabras de la historiadora Olga Flores “Desde que puedo recordar, el país ha estado convulsionado, signado por las palabras revolución, estado de sitio, militares, golpe de Estado, amotinamiento, protesta social, etcétera” (Flores Bedregal, 2009, p. 36). Desde la experiencia de la propia historiadora es posible evidenciar la cantidad de cambios sociales y políticos que se han vivido en esta nación. Desde el año 1952 se inició un proceso de

---

<sup>8</sup>Para un breve recuento de la historia de Bolivia ver Herbert S. Klein, *Historia general de Bolivia*, Editorial Juventud, La Paz, 1987. También ver Laurence Whitehead, “Bolivia, 1930-c. 1990”, en Leslie Bethell (ED.), *Historia de América Latina*. Volumen 16. Los países andinos desde 1930, Editorial Crítica, Barcelona, 2002.

Revolución Nacional (Klein, La revolución nacional, 1987)<sup>9</sup> a cargo del Movimiento Nacionalista Revolucionario (MNR) que se mantuvo en el poder hasta mediados de los sesenta. A este proceso revolucionario sin embargo le siguen una serie de dictaduras militares. Estas dictaduras, que duraron hasta el año 1982, no responden en ninguna medida a un proceso uniforme, no afectaron de la misma manera a todos los sectores de la sociedad, en este sentido, es importante mencionar que si bien se desarrollan gobiernos militares de derecha, también se desarrollan militarismos de izquierda. El primer golpe de Estado que se da en Bolivia durante este período post revolución del 52 es llevado adelante por el General René Barrientos en 1964, impulsado principalmente por una serie de cambios políticos y económicos llevados adelante por el gobierno revolucionario de Víctor Paz Estenssoro, el golpe fue apoyado en un comienzo por la Central Obrera Boliviana (COB). En el régimen de Barrientos se siguieron apoyando la reforma agraria y el sufragio universal, como una muestra de apoyo a la parte campesina de la sociedad boliviana (pacto militar-campesino), sin embargo progresivamente iba quedando claro el gran resquemor que el régimen sentía por el movimiento obrero y por la organización de izquierda perdiendo el apoyo que se le había otorgado en un comienzo generando el paso a la clandestinidad de la COB. Dentro de este primer régimen entonces se puede exponer que “las milicias campesinas que quedaban fueron domesticadas rápidamente por el nuevo régimen militar, los obreros retuvieron sus armas y su autonomía organizativa, especialmente en las minas” (Whitehead, 2002, p. 147). Este pacto militar-campesino dividió a la sociedad boliviana, mientras el Estado apoyaba al campesino por otro lado se reprimía brutalmente al movimiento obrero, la masacre de la noche de San Juan en 1967 es un reflejo de esta brutalidad, esta división marcará un precedente importante en las luchas sociales en Bolivia. En este periodo también se vivió la organización de distintos grupos guerrilleros, de los cuales cabe destacar la participación de Ernesto “Che” Guevara, quien muere ejecutado en 1967 en Ñancahuazu. Si bien Barrientos había logrado una especie de estabilidad política, tras su muerte en 1969 la supuesta estabilidad se vuelve a fracturar.

Posterior a la muerte de Barrientos en 1970 se producen dos golpes de Estado, el primero a cargo de Alfredo Ovando, quien volvió a legalizar la COB y la Federación Sindical de Trabajadores Mineros de Bolivia, en un claro afán por estabilizar la situación política del

---

<sup>9</sup>Para un breve recuento sobre la Revolución Nacional en Bolivia ver Herbert S. Klein, Historia general de Bolivia, Capítulo VIII “La Revolución Nacional. 1952-1964”, Editorial Juventud, La Paz, 1987.

país. En octubre del mismo año el General Juan José Torres da otro golpe de Estado, que si bien duró un poco menos de un año (agosto del 71) “Torres demostraría ser el general más radical y más adherido a la izquierda que jamás ha gobernado Bolivia (Klein, 2010, p. 254)”, apoyado por fuerzas populares, desarrolló políticas anti-imperialistas rompiendo lazos con EEUU, acepto también apoyo económico de la URSS. En este contexto se crea la Asamblea Popular a cargo de la COB y que movilizó a muchos sectores populares de la sociedad boliviana, dando cuenta de la influencia de la lucha armada evidenciada en la solitud de creación de milicias populares. También a su vez escandalizó a los sectores de derecha del país.

En este contexto de agitación social el 21 de agosto de 1971, el general Hugo Banzer logra dar el golpe de Estado provocando un viraje notable hacia la derecha, “apoyado por el antiguo MNR de centro y de derecha de Paz Estenssoro y por FSB [Falange Socialista Boliviana], Banzer obtuvo un importante financiamiento y apoyo de la elite cruceña” (Klein, 2010, p. 307), este golpe de Estado se integró en la política de intervención estadounidense que se dio en América Latina a partir de los años 70, para Xavier Albó “con el tiempo, el gobierno de Banzer, que duró hasta 1978, se parecería a otras dictaduras suramericanas de derechas del período” (Albó, 2008, p. 34), este es a modo muy general el contexto de producción del periodo cinematográfico que aquí nos ocupa.

Los estudios acerca de las cinematografías nacionales como un espacio general de investigación, han estado limitados a descripciones cronológicas o estudios estéticos del cine dejando de lado las implicancias teórico-políticas, culturales y sociales particulares de cada movimiento, este es otro de los motivos por los que encuentro necesario reenfocar los estudios acerca del cine Latinoamericano. En este contexto, para entrar al estudio del cine boliviano, los acercamientos más iluminadores son las investigaciones de Alfonzo Gumucio (1983) al presentar una pequeña cronología del cine boliviano en la cual los elementos más destacables son la posición que ha tenido el cine desde su llegada a este país desde principios del siglo XX. Por otro lado la postura de Gumucio es reveladora ante la falta de estudios más generales acerca del cine boliviano, evidenciando que de los pocos estudios que existen (tanto en Bolivia como en el resto del mundo), la gran mayoría está enfocado al desarrollo del Grupo Ukamau y a la figura de Jorge Sanjines en los años sesenta, generando la impresión de la inexistencia del cine boliviano antes de estas fechas. Ya en un plano más actual la revalorización académica que

ha tenido el cine a lo largo de las universidades ha repercutido de manera positiva en el desarrollo del estudio del cine en Bolivia, es así como aparecen los trabajos de Carlos Mesa Ginsber (1985) y Pedro Susz (2015) desde la crítica periodística (ambos coordinadores de la primera etapa de cineteca boliviana desde 1976) los que, desde su posición de coordinadores de una parte de la cinematografía del país, buscan en términos más precisos clarificar las etapas vividas por el cine boliviano. Si bien estos estudios surgen como un avance en el conocimiento de la historiografía del cine en Bolivia, no logran avanzar en investigaciones más específicas acerca del cine boliviano. En el plano más teórico son fundamentales para esta investigación la figura de Luis Espinal, jesuita que en 1976 desarrolló la escritura de “Cuadernos críticos” en los cuales se buscaba otorgar al espectador armas para introducirlo al lenguaje cinematográfico y por ende a la crítica cinematográfica. Es especialmente clarificador dentro de los doce cuadernos escritos por Espinal, el de “Conciencia crítica ante el cine” de 1976. Hablar del cine Boliviano y no tomar en cuenta la figura de Jorge Sanjinés y el grupo Ukamau es posiblemente uno de los errores más graves que se puede cometer, tanto por su trascendencia como directores, como por los aportes teóricos, políticos y estéticos de su producción, especialmente en su etapa denominada “Junto al pueblo”.

Chile durante los años sesenta (Vitale, 2012 / Salazar & Pinto, 1999)<sup>10</sup> vive distintos procesos de movilización social, no se puede desconocer que el mundial de fútbol de 1962 (Sid & Santa Cruz, 2010) correspondió a un evento que marcó a la sociedad chilena, la masificación de los televisores producto de este evento deportivo, podría establecerse como una de las marcas materiales que quedaron. Desde el gobierno conservador de Alessandri se comenzaban a articular en Chile (en completa sintonía con los procesos revolucionarios del mundo) una necesidad de transformación, la articulación de un movimiento obrero organizado comenzaba a presionar progresivamente al Estado. En el gobierno de Eduardo Frei Montalva se llevaron a cabo distintos planes con el fin de responder a los trabajadores (Salazar & Pinto, 1999). La reforma educacional de 1965, la chilenización del cobre, la implementación de los primeros planes de la reforma agraria (1966), daban cuenta de esta necesidad de transformación a nivel político y social, el desarrollo de nuevas formas artísticas, como la Nueva Canción Chilena, con exponentes como Víctor Jara, Héctor Pavés o Los Jaivas, acompañaban el camino de una

---

<sup>10</sup> Para revisar este proceso Vitale, Luis, “interpretación marxista de la historia de Chile”, Volumen 3 (tomos V y VI), Lom, Santiago, Chile / Salazar, Gabriel Pinto, Julio “Historia contemporánea de Chile, Tomo II. Actores, Identidad y Movimientos”, Lom, Santiago, Chile

juventud que progresivamente iba cimentando las bases para el desarrollo de la Unidad Popular.

Con la elección del Presidente Salvador Allende, se marcó un precedente a nivel mundial, los ojos de las izquierdas del mundo se posaban en Chile y en la “vía democrática al socialismo”. Sin embargo desde un primer momento la derecha en Chile mostró una fuerte oposición al gobierno de la Unidad Popular, ocultamiento de mercadería y paros de camioneros marcaban las prácticas más firmes de la derecha por desestabilizar el gobierno de Allende, esta inestabilidad se traduce en la polarización del país que terminó con el Golpe de Estado el 11 de Septiembre de 1973 (Salazar & Pinto, 1999).

En el ámbito cultural, específicamente con respecto al cine antes del golpe de Militar, bajo el gobierno de Frei Montalva, el Estado desde 1965 se volvía a hacer cargo de los estudios de Chile Films que desde 1950 habían permanecido concesionados bajo una empresa privada llamada Taulis (Orel, 2006). Con la reapropiación de Chile Films los cineastas Patricio Kaulen y Miguel Littin comienzan (al alero del proceso de la Unidad Popular) a desarrollar distintas políticas de apertura y organización de la producción cinematográfica, democratizando los estudios, abriendo a quienes quisieran realizar películas; también se desarrollaron talleres de fomento al desarrollo cinematográfico especialmente enfocados para la clase trabajadora, se buscaba convertir este espacio en el punto neurálgico de la producción nacional, producción que no solo estaba enfocada en la realización de películas, sino que también a la discusión política, educación y difusión de los procesos que se desarrollaban al alero del cine (de este contexto se emana el manifiesto de los cineastas de la Unidad Popular en 1970). La producción entre el 70 y el 73 creció como nunca antes en el país, sin embargo este crecimiento se vio interrumpido por el golpe de Estado que fracturó la organización de los realizadores quienes tuvieron que buscar distintas formas en el exilio para seguir con su camino cinematográfico. (Mouesca & Orellana, 2010)

Los estudios acerca del cine chileno tampoco han sido desarrollados con gran profundidad, en este sentido una primera puerta de entrada son las investigaciones de Jaqueline Mouesca (1992/ 1998) y Carlos Orellana (2010), quienes han logrado desentrañar y distinguir distintas etapas del cine chileno, de estos estudios se deriva la categoría de “Cine de exilio”, etapa que será fundamental y compartida en esta investigación, ya que vincula la producción

cinematográfica de ciertos directores con un contexto político en particular donde el exilio se vuelve esencial. A partir de los años 80 han comenzado a aflorar distintos estudios específicos frente a la cinematografía chilena, particularmente en torno a la época precisa de esta investigación (1967-1977), son pocos los estudios que se han realizado, la mayoría de estos se han enfocado en el desarrollo posterior a la década del 80 del cine en Chile, sin embargo, las propuestas de Patricio Guzmán y Pedro Sempere (1977) como visualizadores y participantes de una época, permiten una entrada más frontal al problema que busca evidenciar esta investigación al dar cuenta de las proyecciones ideológicas movilizaban la resistencia y la producción ambos. Del mismo modo, el texto de Isabel Parra “Conversación con Miguel Littin” (1983) y el de Mónica Villarroel “La voz de los cineastas” (2005) permiten visualizar a partir de la voz de los propios directores las formas de ver el proceso nacional y latinoamericano vivido entre los años sesenta y ochenta.

## **Capítulo 2:**

**La representación de la ciudad en el cine chileno y boliviano 1967-1977 .**



## **2.1 La ciudad latinoamericana**

Mostrar la ciudad es un elemento recurrente dentro de la producción cinematográfica latinoamericana. En este primer apartado del segundo capítulo se busca estudiar la ciudad y sus formas de ser representada por este nuevo cine contrahegemónico, específicamente, las problemáticas correspondientes a la relación urbano/rural, vinculadas a los procesos de modernización impuestos en la mayoría de los territorios latinoamericanos. En muchas de las experiencias nacionales, el proyecto de modernización mencionado solo significó un aumento en la intensidad de la explotación de los recursos naturales de cada país, por lo que se hace necesaria una revisión crítica de las formas de representación. Para visibilizar y analizar de buena forma estas tensiones, se hizo necesario realizar un recorrido por los procesos de construcción de estos centros urbanos, permitiendo trazar otra trayectoria común dentro de las sociedades latinoamericanas.

Otro de los elementos por los que se vuelve relevante estudiar la ciudad, radica en que la producción de películas del Tercer Cine ha estado directamente vinculada a los espacios urbanos, debido al desarrollo tecnológico de estos y a que se reconocen como el circuito por excelencia de distribución de las producciones. Para esta investigación la ciudad corresponde, más que a una categoría temática, a un personaje protagonista de las realizaciones. No se buscará presentar la ciudad como un espacio cerrado en sí mismo o inmóvil, es evidente que estos territorios, desde las guerras de independencia, han sufrido mutaciones, esfumando las similitudes que tenían las primeras ciudades de los colonizadores en un comienzo. Sin embargo, uno de los elementos centrales que persigue este capítulo es, a partir de las propuestas de José Luis Romero y Ángel Rama, revisar algunos aspectos culturales comunes en las trayectorias de los distintos espacios urbanos de América Latina.

Tras las pequeñas experiencias urbanas de las que se tiene registro anterior a la llegada de los colonizadores españoles, las sociedades del continente en su mayoría estaban constituidas por circuitos rurales en los cuales transcurría mayormente la vida cotidiana. Las experiencias urbanas de las grandes civilizaciones americanas como Cuzco y Tenochtitlán significaron experiencias aisladas y a su vez constituyeron los lugares fundamentales de asentamiento de los colonizadores dado su gran poder simbólico para las sociedades sometidas por estos imperios. Es a partir de esto último que se puede comprender el actuar de Cortez por

ejemplo al destruir la ciudad de Tenochtitlán para fundar en ese mismo lugar la capital del imperio Hispánico (Romero, 1986). Estas ciudades estuvieron estructuradas a partir de una razón ordenadora que se revela en un orden social jerárquico transpuesto a un orden distributivo geométrico. (Rama, 1998, p. 19)

Desde la llegada de los colonizadores en el siglo XVI el continente americano se comenzó a transformar progresivamente en una construcción y una proyección de las sociedades europeas mercantiles y burguesas. En este contexto las ciudades se convirtieron en el eje fundamental de la administración del poder político, económico y social. Establecieron perfiles de control y un modelo de sociedad que aseguraba la presencia de la cultura europea como hegemónica, influenciando los territorios que se administraban desde las principales ciudades como Cuzco, Santiago o Quito por mencionar algunas, construyendo, a lo largo del territorio latinoamericano, sociedades urbanas “homogéneas” controladoras de los sectores rurales del continente. Evidentemente los tiempos de desarrollo de esta forma administrativa no fueron iguales en todos lados, desde algunas ciudades la influencia y administración se dio desde el momento de su fundación y en otras de manera más paulatina pero con el mismo nivel de penetración.

Evidentemente el desarrollo social de Latinoamérica, posterior al proceso de colonización, no puede comprenderse sin la constante relación entre estos dos espacios: urbano y rural. Sin embargo y tal como lo plantea Romero:

Si se persiguen las claves para la comprensión del desarrollo que conduce hasta su presente, parecería que es en sus ciudades, en el papel que cumplieron sus sociedades urbanas y las culturas que crearon, donde hay que buscarlas puesto que el mundo rural fue el que se mantuvo más estable y las ciudades fueron las que desencadenaron los cambios partiendo tanto de los impactos externos que recibieron como de la ideologías que elaboraron con elementos propios y extraños (Romero, 1986, p. 10)

A partir de esta reflexión, queda en evidencia que el espacio rural desde el momento de la colonización se ha visto sometido y administrado por la ciudad. Con el progreso de este apartado quedará en evidencia que la propuesta no pasa por la comprensión del espacio rural como estático, sin modificaciones y reconfiguraciones de su sociedad con el transcurrir de los años. Sería ilógico negar las influencias del espacio rural en las transformaciones urbanas, sin embargo, estas influencias en su mayoría son producto de los movimientos espontáneos y de la

necesidad material vivida por el campo siempre bajo un prisma de opresión y control administrativo por parte de las elites ciudadinas<sup>11</sup>.

El territorio administrado por la corona Española se constituyó a partir de la construcción de una red de sociedades urbanas, las cuales, en base a la explotación del mundo rural, convirtieron a las élites de la urbe en los verdaderos beneficiados del trabajo en el campo. Esta forma de administración colonial no fue azarosa, por el contrario y como lo expone Romero, esta era:

Una concepción de la ciudad que tenía vieja tradición doctrinaria y que se había robustecido con la experiencia de los últimos cinco siglos que precedieron a la llegada de los conquistadores a América. La ciudad- en rigor, la sociedad urbana- era la forma más alta que podía alcanzar la vida humana, la forma “perfecta” [...] Y a ese ideal parecía tender el mundo mercantilista y burgués que era, cada vez más un mundo de ciudades (Romero, 1986, pp. 10 - 11)

desde esta reflexión es posible entender de mejor manera la necesidad de la fundación de ciudades o centros urbanos, más allá de las grandes capitales, la construcción de ciudades con funciones definidas (portuarias, militares, administrativas) tenían su génesis en esta percepción filosófica e ideológica que establecía a la ciudades como el espacio más alto de desarrollo de la humanidad.

La red de ciudades construida por los colonizadores españoles no se armó azarosamente, si bien en muchos lugares se encontraron con sociedades completamente rurales, su enfrentamiento con sociedades más avanzadas los sorprendió e influenció directamente en los lugares de construcción de las urbes que constituyeron estas redes. La instalación estratégica de muchas de estas ciudades prehispánicas sirvieron como un mapa para los colonizadores, tal como lo mencionaba en un comienzo, la construcción de Cortés sobre la ciudad de Tenochtitlán, también se vivió en otras ciudades del continente, de esta manera es como aparecen Bogotá, Quito, Huamanga (Romero, 1986) entre otras. Sin embargo, pese a la admiración que provocó en algunos cronistas como Bartolomé de las Casas, la existencia de estas culturas “avanzadas”, el imperio español avanzó sobre el continente con la idea de que esta tierra conquistada:

---

<sup>11</sup> Es innegable la presencia de una elite rural que también administra estos espacios, pero esta élite terrateniente progresivamente ha estado unida al proceso ideológico impulsado desde la ciudad, por lo menos en cuanto a las áreas de colonización española.

estaba vacía- culturalmente vacía-, y solo poblada por individuos que podían y debían ser desarraigados de su trama cultural para incorporarlos desgajados al sistema económico que los conquistadores instauraron, mientras procuraban reducirlos a su sistema cultural por la vía de la catequesis religiosa. (Romero, 1986, p. 12)

Esta misma idea es expresada por Rama de la siguiente manera: "...dispuso de una oportunidad única en las tierras vírgenes de un enorme continente, cuyos valores propios fueron ignorados con antropológica ceguera, aplicando el principio de <<tabula rasa>> (Rama, 1998, p. 18) exponiendo la percepción consiente del vacío dentro del continente americano.

Este proyecto de colonización española no se limitaba solo a la explotación económica o a la construcción material de un espacio urbano, tenía por fin trascendental, la constitución de una sociedad que superara la idea del enriquecimiento personal de los encomenderos, para eso, la ciudad se transformó en el motor e instrumento fundamental para el funcionamiento de esta idea imperial. Fue objetivo principal entonces la construcción de una sociedad,

[...] compacta, homogénea y militante, correspondiale conformar la realidad circundante, adecuar sus elementos- naturales y sociales, autóctonos y exógenos- al diseño preestablecido [...] La sociedad urbana- compacta homogénea, militante- se constituía conformada por una ideología y era invitada a defenderla e imponerla sobre una realidad que se juzgaba inerte y amorfa (Romero, 1986, p. 13)

Con esta reflexión queda establecido que si bien el instrumento material fue la ciudad, esta respondía a una idea pre-establecida, a una idealización del espacio urbano que se instala tal cual como se piensa en los territorios colonizados, sin tomar en cuenta el contexto (geográfico, climático o social) en el cual se instalaban. En este contexto, la ciudad ideal encontraba se constituía partir de dos elementos o principios generales: el primero era la ya mencionada idea de vacío cultural dentro del territorio americano; y la segunda tenía que ver con el control que esta ciudad debía tener sobre el crecimiento material de sí misma, no se podía permitir entonces un crecimiento espontáneo o autónomo, el cual ya había causado tantos problemas en la experiencia española ante el contacto con la cultura musulmana (Romero, 1986). Este control estaba regido bajo la percepción central del orden, condensado en un proyecto que estructuraba el ordenamiento material y social de la ciudad a partir de la idea escrita ya que la escritura poseía rigidez y permanencia, un modo autónomo que remendaba la eternidad. Estaba libre de las vicisitudes y metamorfosis de la historia pero, sobre todo, consolidaba el orden por su capacidad para expresarlo rigurosamente en el nivel cultural (Rama, 1998, p. 22), de esta manera se buscaba evitar los problemas derivados de la expresión

oral, como por ejemplo, la denominación múltiple a un espacio determinado producto de las variadas lenguas de quienes habitaban los territorios.

El proyecto buscaba entonces que, a partir de la construcción de esta red de ciudades, se estableciera una América hispánica, europea, católica, que sirviera de base para el sistema de imperio colonial, donde se construyera hacia la periferia de la metrópolis, un mundo completamente dependiente y sin expresión propia. Para esto último se hacía necesario el establecimiento de una sociedad homogénea y jerárquicamente constituida.

Todos estos elementos, constitutivos del proceso de colonización a partir de la creación de ciudades, son el reflejo de una ideología, pero una ideología extremada – casi una especie de delirio- que, en principio, aspiraba a moldear plenamente la realidad. Pero la realidad – la realidad social y cultural- de Latinoamérica ya era caótica. (Romero, 1986, p. 14) Este desencuentro entre la idea de ciudad que tenían los colonizadores y el desarrollo material o “real” de la misma generó, progresivamente, quiebres y distancias entre el modelo original y un incipiente modelo local.

Los quiebres fueron creciendo con el transcurrir de los años, ya en el siglo XVIII con la formación de incipientes burguesías locales, el papel de los centros urbanos, fundados para mantener el carácter homogéneo del proyecto original, comenzaron a transformarse. Esta burguesía local comenzó a exigir más protagonismo, querían dejar de ser solamente las intermediarias de la ideología metropolitana, sino para crear nuevas ideologías que fueran adecuadas respuestas a la situación que, espontáneamente, se había ido constituyendo en cada región. (Romero, 1986, p. 15) Evidentemente estos cambios no salieron de la nada, estas sociedades urbanas siguieron recibiendo influencias del exterior, ya sea por las estructuras socioeconómicas del mundo mercantil y burgués, las nuevas corrientes de pensamiento, etc. Sin embargo, aun teniendo esos marcos de influencia, estas nuevas ideologías lograron comenzar a desarrollarse. (Romero, 1986)

Estas particulares formas de pensar y proceder en la ciudad, transformaron a su vez la percepción de la misma, esta ciudad esculpida por los colonizadores empezó a descubrir que era una ciudad real, pequeña y miserable casi siempre, con pocos vecinos y muchos riesgos e incertidumbres (Romero, 1986, p. 16). En este sentido la sociedad urbana comenzaba a tomar conciencia material de sí misma, y a su vez, comprendía que también existía una sociedad real,

distinta a los de los primeros colonizadores, definida por los que se quedaron o fueron obligados a quedarse, negros, mestizos, indios, españoles; todos bajo el prisma jerárquico otorgado por la forma fundacional. Esta toma de conciencia de los elementos particulares que cada sociedad urbana poseía, se integró gradualmente a una redefinición de la ideología que sostenía la ciudad a partir de la base colonial que era "...asegurar el dominio de la zona, ser baluartes de la pureza racial y cultural del grupo colonizador y promover el desarrollo de la región en que estaban insertas". (Romero, 1986, p. 17) Esta base colonial no demoró mucho en modificarse y superar con creces las misiones instrumentales que se les habían encomendado y así como lo expone José Luis Romero "Poco a poco, por debajo de las funciones básicas que la ciudad asumía, aparecieron los estilos de vida del conjunto y de cada uno de los grupos sociales, dibujando la peculiaridad de cada cultura urbana". (Romero, 1986, p. 17) Esta reconfiguración tomó la estructura base del pasado colonizador, la repensó y la proyectó en un futuro que se distanció del ideal original, del imperio homogéneo, reestructurando jerárquicamente otra forma de ciudad que se desarrollaría más tarde.

Desde finales del siglo XVIII comenzó a ser más evidente la reconfiguración de estas ciudades. La ofensiva mercantilista diversificó, según sus posibilidades, cada uno de estos espacios. Las ciudades que permanecieron apegadas a las estructuras hidalgas, terminaron por caer en el abandono, mientras que las ciudades que siguieron el camino trazado por las nuevas burguesías "...dieron el salto para transformarse en activas ciudades mercantiles –con una vocación internacional que desbordaba los límites hispánicos-, presididas por nuevas burguesías que crecían en vigor" (Romero, 1986, p. 18), iniciando un nuevo proceso social y cultural que afectó fundamentalmente a las ciudades por sobre las áreas rurales. Los sectores rurales buscaron hacerse parte de este proceso, a través de la búsqueda de una parte del poder y ascenso social, siendo aceptados pero controlados por parte de la sociedad urbana. Este primer desaire daba cuenta, por lo menos en las ciudades con fundación hispánica, de la rigidez y persistencia de la estructura colonial respecto del control de la sociedad urbana por sobre la rural. Con este modelamiento además se mantenía a ciertas poblaciones dentro del proyecto nacional pensado por las nuevas burguesías, centralizando la administración del poder de los nacientes países en sus respectivos centros urbanos.

Uno de los quiebres más importantes que comienzan a visualizarse, son las marcadas diferencias entre la proyección ideológica del crecimiento “ordenado” de la ciudad y su desarrollo real, resultante, en su mayoría, de un crecimiento autónomo derivado de las particularidades que existían en cada territorio, ya sea por motivos geográficos, climáticos o de recursos disponibles. Estas ciudades, que progresivamente iban creciendo, llegadas las últimas décadas del siglo XIX, tuvieron que verse enfrentadas a un nuevo modelo de ciudad proveniente de Europa, donde la sociedad industrial comenzaba a transformar e integrar a las sociedades urbanas a su sistema económico capitalista.

Ya con la nueva burguesía afianzada en el poder y con un control fuerte y centralizado del Estado, fueron progresivamente aceptando la “...ideología del progreso y procuraron acentuar el desarrollo heterónomo de las ciudades conteniendo el desarrollo autónomo mediante el ejercicio de un poder fuerte” (Romero, 1986, p. 19), sometiendo tanto al mundo rural como a los incipientes espacios marginales del espacio urbano. Sin embargo, este nuevo modelo ideológico no demoró en mostrar fisuras y comenzar a fallar. Nuevamente la ciudad “real” superaba materialmente el parámetro ideal de la ciudad “pensada”, ya no producto de las diferencias territoriales o climáticas, sino que se comenzaban a hacer presentes los problemas derivados de las sociedades industriales. La sociedad urbana y rural comenzó a entrar en crisis de manera inversamente proporcional. Mientras la ciudad vivía un proceso de urbanización acelerado, la gente de los sectores rurales migró en búsqueda de oportunidades. Con la migraciones se dio paso a un explosivo crecimiento demográfico dentro de las ciudades, las cuales no tenían otro destino que colapsar, haciendo aparecer velozmente focos de impresionante marginalidad a lo largo de Latinoamérica: villas miseria, poblaciones callampa, rancheríos, que independientemente de sus particularidades, son producto de este colapso urbano, el que no se ha detenido hasta el día de hoy.

La crisis del 30 significó para Latinoamérica un momento de unificación en los destinos económicos y políticos de los años venideros, la naciones tuvieron que ajustarse a los marcos del comercio internacional, donde “... los más poderosos luchaban como fieras para salvar lo más posible de lo suyo aun a costa de ahogar en el fango a sus amigos de ayer” (Romero, 1986, p. 319). Este panorama económico fue el que tuvieron que enfrentar las sociedades que comenzaban a trasladarse a las ciudades. La gente comenzaba a trabajar en las incipientes

industrias que se levantaban luego de la crisis económica, financiada por extranjeros o para sustituir importaciones. Estas primeras industrias se convirtieron en grandes posibilidades de salarios, sin embargo, no daban abasto para la cantidad de demanda que significó la migración a las ciudades, que si bien se estabilizó un poco con la reactivación producto de la segunda guerra mundial, en ningún caso logró reducir por completo la demanda de trabajo.

En este proceso de masificación y metropolización que vivieron las ciudades a mediados del siglo XX se buscó reorganizar y reestructurar la ciudad. A nivel nacional las ciudades fueron progresivamente concentrando y centralizando el poder, las altas burguesías dirigentes de las ciudades "...adhirieron a la ideología de la sociedad de consumo y procuraron impulsar el desarrollo heterónimo de la metrópolis" (Romero, 1986, p. 19), ante esta postura, la ciudad real ya había tomado un camino de ampliación de los grupos sociales, sumándole a los sectores integrados, una vasta muchedumbre de marginales que hicieron inseparable de la imagen de la metrópoli moderna (Romero, 1986, p. 20), este hecho demostraba la imposibilidad de la ciudad ordenada por detener el crecimiento autónomo, acelerado por la increíble explosión demográfica vivida en los espacios urbanos.

En este contexto el cine comenzaba a construir su lugar fundamental en las sociedades, desde sus primeros años como noticieros, hasta su giro definitivo al de entretenimiento social, siendo lo más importante, su fuerza motriz de representar realidades. Progresivamente el cine fue dando cuenta de los malestares de las sociedades urbanas, malestar que se concentraba, principalmente, en la doble realidad que significó (incluso hasta el día de hoy) por una parte, la idea del proyecto oficial inspirado en la ideología del progreso, basado en la vanguardia tecnológica; y por otra, la ciudad construida de manera espontánea por millones de marginados.

El cine, desde su condición de producto urbano y categoría de industria, se instauraba como un criterio general para establecer la diferencia entre una población más o menos moderna, por lo que, con posterioridad a la segunda guerra mundial, comenzó a instalarse en múltiples lugares pronunciándose como uno de los primeros elementos de la globalización. Proliferaron así durante los primeros años vaqueros, indios, inclusive Cleopatra como los principales atractivos de esta actividad.



México se convirtió en una de las primeras grandes industrias estables del territorio Latinoamericano <sup>12</sup>, exportando al continente películas con un claro tinte campestre, protagonizadas por pintorescos y folclóricos personajes que eran enfrentados, fundamentalmente, a dramas amorosos en la llamada “patria chica”. Por otro lado permitió la aparición de la vecindad, lugar claramente urbano y marginal, lleno de personajes que sufren las penurias de la vida urbana. Para marcar un hito importante dentro del desarrollo de los nuevos cines latinoamericanos, es importante recordar, como se mencionaba en el primer capítulo, los vínculos que este movimiento tiene con el Neorrealismo europeo, fundamentalmente desde los aspectos técnicos, en este sentido, la película “Los Olvidados” de Luis Buñuel, se constituye como una obra bisagra para esta investigación, ya que por un lado representa la influencia europea del cine neorrealista - al trabajar con “actores naturales” y abordar temáticas sobre la miseria-, sin embargo, se despliega de manera diferente en cuanto al tipo de miseria presentada por las producciones europeas. Subrayo este último elemento, ya que es una de las primeras obras de crítica directa a las miserias vividas en el continente latinoamericano, distanciándose de las condiciones de miseria europea propias de la postguerra. Esta producción también corresponde a una de las primeras obras grabadas en territorio latinoamericano (mexicano específicamente) que trabaja temas que serán fundamentales en la producción del Tercer Cine.

Tal como lo plantea Leonel Delgado (2015), se pueden diferenciar niveles de crítica dentro de la película: en primera instancia, la idea de modernización tecnológica que vive el México de mediados de siglo; luego, respecto al discurso moral de la modernidad en torno a la educación y a su posibilidad de crear sujetos nuevos, y por último, a la representación, en este caso, de los sujetos subalternos o populares (Delgado, 2015). Me parece que estos tres niveles de análisis son fundamentales para comprender las tensiones de la modernidad. En cuanto al primer nivel, la película es particularmente precisa en evidenciar la miseria que ha provocado la modernidad; ancianos, jóvenes y niños han sido marginados a espacios denigrantes sin los recursos básicos para vivir (vivienda, salud, trabajo), siendo posible reconocer esto en muchas realidades latinoamericanas, ya sea poblaciones callampas, villas miseria, favelas, barriadas o ranchos; ejemplos claros de lo mostrado por Buñuel en su película. Tales sujetos avasallados por la modernización, evidencian claramente las incapacidad de ésta en cuanto a mejora de las

---

<sup>12</sup> Particularmente el hispanohablante, ya que la industria brasileña también fue de gran envergadura desde las primeras décadas del siglo.

vidas de los sujetos nacionales (en este punto cabe cuestionarse si fue verdaderamente la modernización y la modernidad un proyecto que pretendía llegar de igual manera a toda la sociedad).

Con respecto al segundo nivel mencionado, profundizando una idea ya enunciada, la idea de modernidad busca instalarse de muchas maneras, siendo los espacios educativos claves en ello. El profesor Delgado expone en su texto “Los Olvidados de Luis Buñuel (1950) y la deriva de la modernidad” que este discurso de “pedagogía modernizante” se articula como un espacio entre la modernidad y la tradición, entre la ruralidad y el ambiente urbano, sin embargo, en la película el espacio escolar no es necesariamente una escuela desapegada de lo rural (se pueden visualizar los trabajos con animales, en la tierra, etc.), de manera que la película da cuenta del fracaso de la escuela como un espacio modernizador (moral). En un primer momento dicho fracaso estaría dado por el carácter correctivo con el que se presenta la escuela (el niño es enviado a modo de “castigo” a este lugar), siendo este el espacio para “enderezarse” y tomar un “buen camino”, contrario a una visión de la educación como un elemento de liberación. Por otro lado el fracaso de la escuela, independiente de las buenas prácticas que el director desarrolla con el niño, estaría dado por la incompreensión del espacio de salida de este niño que, si bien se muestra motivado por la idea de “superarse”, es atrapado y superado por la marginalidad de su procedencia, materializado particularmente en la presencia de su “amigo” quien finalmente le da muerte.

El tercer y último punto, el de la representación, es más decidor con respecto al desarrollo de esta nueva corriente cinematográfica. Desde el título de la obra, la película busca hacerse cargo de los sujetos olvidados por la modernidad, lo cual logra en plenitud, puesto que se hace cargo de la marginalidad material, cultural y física de los personajes, que grafican en su andar: “la intervención o falta de intervención del Estado en las vidas de estos sujetos marginales que se sella con la muerte” (Delgado, 2015, p. 2) La muerte de los sujetos situados en la periferia de la modernidad/modernización, es un elemento fácilmente detectable en los espacios suburbanos mencionados con anterioridad (favelas, poblaciones callampas, etc.), siendo el desarrollo de enfermedades devastadoras; la falta de medicamentos y profesionales que asistan esta parte de la población; el hacinamiento y la falta de alimentación; temas tratados por la película, no solo como argumento cinematográfico, sino además, enunciados desde los mismos lugares “la interrelación entre industria y localización marginal de esa industria logra

en Buñuel un cometido importante...” (Delgado, 2015, p. 5), elemento fundamental en el posterior desarrollo del Tercer Cine. No se puede desconocer que esta película está desarrollada con recursos del Estado mexicano, sin embargo, es una crítica directa al mismo proceso llevado adelante por el Estado. En este sentido, se relaciona con lo que enunciaba hace unos momentos respecto al cine, ya que éste es producto del fenómeno modernizador mexicano (a mi parecer, puede extenderse a otras las realidades latinoamericanas), pero de la misma manera le enrostra sus falencias: “Se trata de una representación desde la modernidad periférica y enunciada como crítica de la modernización desarrollista” (Delgado, 2015, p. 5).

Este ejemplo de producción cinematográfica es considerado uno de los antecesores fundamentales del Tercer Cine. En esta cinta se enuncian la mayoría de los tópicos y personajes que protagonizarán - de una manera u otra- la totalidad de películas de factura latinoamericana de los años sesenta y setenta. Mujeres, niñas y niños, pueblos indígenas, grandes masas de sujetas y sujetos pobres, excluidos por la “modernidad”, son presentados al igual que lo hace Buñuel, pero plagados de una rabia, un discurso y un estilo nuevo, que buscaba, entre otras cosas, la construcción de una identidad latinoamericana.

A continuación, se analizará una pequeña muestra de películas que dan cuenta de la relevancia de estos tópicos y estilos narrativos, que articulan la propuesta de distintos equipos audiovisuales, personajes y lugares que se hacen presente a lo largo de los films. El fin es establecer los puentes necesarios para la identificación de un movimiento internacional de época como el Tercer Cine, y también para visualizar cuáles serían las particularidades nacionales que plasman los films respecto a: 1) la relación urbano-rural y 2) la figura de la ciudad metrópolis como protagonista de las películas.

## **2.2 La ciudad por sobre el campo**

### *2.2.1 “El chacal de Nahueltoro”*

Llamada originalmente “En cuanto a la infancia, andar, regeneración y muerte de Jorge del Carmen Valenzuela Torres, quien se hace llamar también José del Carmen Valenzuela Torres, Jorge Sandoval Espinoza, José Jorge Castillo Torres, alias El Campano, El Trucha, El Canaca, El Chacal de Nahueltoro”; es una película chilena dirigida por Miguel Littin y producida por El Cine experimental de la Universidad de Chile y por Cinematográfica Tercer Mundo estrenada en el festival de Viña del Mar el año 1969, y a nivel nacional, el 4 de mayo de 1970. Con una duración de 89 minutos en blanco y negro. La película, basada en hechos reales, cuenta la historia del asesinato de una familia en manos de un hombre en las cercanías de la ciudad de Chillán. Construida a partir de crónicas policiales y periodísticas, la historia relata la vida del asesino desde su infancia hasta su muerte en manos de la policía y el Estado. Esta es una película fundamental dentro de “nuevo cine chileno”, de la cual se han estudiado algunos elementos que me parecen interesantes de ir integrando al análisis. Fernando Franulic comenta que uno de sus intereses para analizar esta película es porque “sintetiza la trayectoria de los sujetos populares y la historia social del desarraigo y la pobreza” (2005). Un punto importante recalcar es que la película está trabajada sobre archivos judiciales y periodísticos de la época, los relatos y diálogos en su mayoría responden a las grabaciones y testimonios de la época, así como se muestra en un texto más técnico escrito por Alicia Vega en 1970 “El realizador Miguel Littin utilizó para la etapa de la elaboración del guión los expedientes judiciales auténticos y otros testimonios, como las entrevistas grabadas a Valenzuela por los periodistas José Gómez López, Darwin Contreras y Fernando Rivas Sánchez”(p. 145), en este sentido, es una película construida a partir de fuentes, pero donde su relato cinematográfico no se sustenta en imágenes de archivo, sino más bien, en la reconstrucción de cuadros culturales grabados en los mismos territorios donde ocurrió la historia, marca importante dentro del Tercer Cine, la cual se repetirá en todas las películas que considera esta investigación. La utilización de fuentes le otorga al film ciertas características específicas de la época que “pueden ser fácilmente corroboradas por vastas investigaciones que han planteado la historia y la antropología” (Franulic Depix, 2005), esto pensando que la película no solo da cuenta de la historia particular de Jorge del Carmen, sino que del contexto que envuelve al caso.

Otro de los elementos que se pueden visualizar con respecto al film y su vinculación con el movimiento del Tercer Cine tienen que ver con las productoras detrás de la obra, es así como Cinematográfica Tercer Mundo realiza explícitamente en su nombre, una vinculación con la idea de tercer mundo, que como se ha revisado anteriormente en la investigación, corresponden a la idea principal que le otorga el nombre al movimiento. Por otro lado, el desarrollo del Cine experimental de la Universidad de Chile es parte de los procesos de vanguardia dentro de la cinematografía latinoamericana, tanto por su desarrollo estético-visual, en el que se enmarcan películas como “Venceremos” (1970); Brigada Ramona Parra (1970); Herminda de la Victoria (1969); producciones llenas de contenido social y político grabado con los propios protagonistas de los procesos que militaban, quienes participaban de los equipos de grabación (Salinas & Stange, 2008). Se destaca siempre de esta generación la importancia de Pedro Chaskel, Hector Ríos o el propio Miguel Littin, comprendiendo siempre que los procesos cinematográficos son producidos colectivamente y vinculados a los espacios y pensamientos que se desarrollaban en los espacios de militancia política de estos colectivos.

En relación a lo último expuesto es que se devela otro de los elementos que me permiten integrar este film al proceso latinoamericano del Tercer Cine, ya que se desarrollan las historias protagonizadas por personajes que, constantemente, son apartados de las cinematografías hegemónicas. La aparición de niños y niñas campesinas, de mujeres también campesinas e incluso la propia figura del asesino protagonista de la historia, da cuenta de un afán de la película por reflejar de una manera más cercana a la realidad, la situación vivida a comienzos de los años sesenta. En cuanto al personaje particular de José del Carmen, Franulic expone que “ya sabemos su origen y que sabemos su final, por lo que no es difícil decir que se trata de un marginal cuya existencia misma está en la base de las particiones sociales de la cultura tradicional chilena ...” (Franulic Depix, 2005, p. 4). Si bien la película está protagonizada por Nelson Villagra, quien además participó como actor en varias películas de la época, en el comienzo de “El chacal de Nahueltoro” se ven los agradecimientos que el equipo ofrece a los propios pobladores de las localidades en las cuales se grabó la película, este elemento también se integra a los preceptos propuestos por el movimiento del Tercer Cine, en el cual se desarrollan las filmaciones en los lugares naturales y con las mismas personas del lugar, dándole ese estilo propio de estos nuevos cines latinoamericanos.

Otro de los puntos que se pueden observar dentro del film en cuanto a su vinculación con el Tercer Cine, tiene que ver con su forma de relato, pues la historia está constantemente referida bajo el estilo del contrapunto (elemento propuesto por los argentinos Solanas y Getino como una de las formas fundamentales que debía tener este nuevo cine). Dentro de la película se van mostrando constantes contrapuntos de la infancia del chacal y del momento posterior al asesinato, esto permite al espectador no encerrar a la figura del chacal como un simple asesino como siempre han sido presentados por parte de las cinematografías hegemónicas “Cada una de las secuencias contienen escenas que relatan la historia en tiempo presente y racconto (Vega, 1970, p. 146) El asesino es presentado como una persona con trayectoria, son visualizados sus procesos de vida que desencadenan en este asesinato, dando una mayor amplitud a la dimensión de “persona” del chacal.

La película no se enfoca en la presentación clásica de un asesinato ni de una nota roja periodística, constantemente se pueden ver guiños de crítica social dentro de la producción, en particular, me gustaría evidenciar las críticas contra el Estado, enfocadas principalmente en sus figuras políticas, quienes son presentados como unos desinteresados por la vida de los campesinos y de los presos comunes, que se muestran en una parte de la películas. Junto con esto, desde las primeras escenas, la cinta es tremendamente crítica contra la policía y sus formas de actuar: siempre defendiendo los intereses de los poderosos (el Estado y los patrones de fundo); actuando en contra de los campesino pobres; expulsando a la familia que con posterioridad será asesinada; o simplemente tomando vino de desayuno con los políticos de la zona. Todas estas son marcas de la crítica propuestas por el director y el equipo de producción al alero de las múltiples problemáticas levantadas por el Tercer Cine a lo largo del continente, es decir, nos enfrentamos a “un filme que, como vimos, pertenece a una corriente mayor para la que el cine está al servicio de una causa que excede los límites de lo puramente estético, la causa revolucionaria, liberadora, que debe despertar las conciencias y llamar a la acción” (Donoso, 2010, p. 104)

Un último punto que me parece importante mencionar para vincular esta producción cinematográfica con el Tercer Cine, tiene que ver con su forma de construcción. Si bien la película se basa en un hecho real ocurrido en Chile, la producción ficcionaliza ciertos momentos desde el montaje, para armar una situación mucho más amplia que la del asesinato.

Una película convencional podría haberse enfocado solamente en el asesinato y re construirlo a través de los recursos periodísticos que se encontraban de la época, sin embargo, el director y su equipo construyen de manera vanguardista una película documental-ficción, rompiendo con la división hegemónica de estas dos formas audiovisuales. Este elemento se repite constantemente en las películas realizadas entre los años sesenta y setenta en todo el continente, las cuales son reflejo del trabajo de base con los actores naturales y las locaciones de grabación por un lado, pero a su vez, con la propuesta ficcional del montaje cinematográfico propio de la disciplina artística audiovisual, en torno a esto mismo Catalina Donoso nos expone que:

“Si bien la cinta recurre a diversos registros narrativos, al menos dos de ellos se inscriben en los procedimientos del documental. Varios pasajes, con el testimonio registrado en el acta del juicio y la reconstitución de la escena del crimen como voz de fondo, se filman al estilo de la "recreación" de hechos, una práctica que el documental utiliza frecuentemente y que nos habla sobre una fusión de géneros, en que el registro documental echa mano a la ficción para optimizar sus recursos. Por otra parte, las escenas que incluyen la ficcionalización del reporte del crimen (uno de los personajes principales es el periodista que cubre el caso), se entroncan con el Newsreel, aquellos noticiarios filmados en celuloide que fueron ampliamente populares antes de la masificación de la televisión y que marcaron la producción documental cubana germinal” (p. 104)

Si bien el films se desarrolla a partir de cuatro momentos, es posible visualizar a modo más general, un quiebre estético y argumental que divide la película en dos. El momento clave de esta división es cuando José es tomado detenido después de su crimen, e internado en la cárcel de Chillán. Alicia Vega explica en términos de montaje esta situación de la siguiente manera:

“En la primera el montaje es mínimo ya que, fundamentalmente , es la puesta en cámara la que revela mayor expresividad: los planos muy largos, la cámara en mano que busca y penetra, la incorporación de la geografía del lugar que adquiere significación por el desplazamiento de los personajes, el mundo de los objetos y la profundidad de campo (...) Aquí sin duda el montaje se dispone a relatar de mejor manera los hechos y circunstancias, sin pretender impulsar ninguna idea anterior, solo dejando que la imagen y la palabra expresen lo que ella contienen en su interior” (p. 155)

y en cuanto a la segunda parte se expone que:

“se abandona este método indagatorio y se opta por hacer evidente una tesis sustentada por el guión. Es decir, se intenta expresar una idea anterior a la ejecución de los hechos. Se pretende ahora ilustrar el sentido de clase de la justicia chilena (...) Para este fin se utiliza el montaje como herramienta fundamental. Se compone de diversas imágenes en oposición ideológica (p. 155) (Contrapunto).

En lo que respecta específicamente a los personajes presentados por la película, me parece que es importante partir con la forma en que son presentado los periodistas. Como lo comentaba con anterioridad, la película contiene en su construcción, una base de los relatos periodísticos con respecto al asesinato, esta base periodística es también materializada dentro de la película, siendo una marca estética tremendamente interesante al no quedarse solo en el “estudio” de la situación. Los presenta y les da un espacio clave en el relato de la película, los periodistas son la bisagra entre el pueblo y el hecho policial, son a su vez lo iniciadores de los cuestionamientos ante la figura del asesino, son parte de la persecución y del escarnio público, son la voz constante de la situación, pero también son integrados al relato como una compañía incansable del proceso que vive José (el chacal) con el transcurrir del relato. Entiendo que este lugar que ocupa el periodista y su voz, es reflejo de un periodismo investigativo más profundo, si bien no es idealizado, tampoco es presentado como la prensa actual, que solo se preocupa del hecho puntual y mediático. Este cambio en el actuar del periodista también está vinculado a los 2 momentos que se mencionaron, cuando el crimen se está reconstituyendo, la posición del periodista está vinculada a la información que se entrega a la sociedad a través del estilo de una crónica policial “Todo el contingente de la provincia se ha movilizadado en la búsqueda del séxtuple asesino de Nahueltoro, quien sin ninguna piedad, ultimara cruelmente a una madre y sus seis pequeños hijos, numerosos vecinos se han agregado a la cacería, en todos los sectores ha brotado la indignación ante tan horrendo crimen ...” (Littin, 1969) este es parte del relato periodístico que acompaña la persecución del asesino. Sin embargo, al ser capturado, el mismo periodista cambia su posición para articular la transformación que vive José dentro de la cárcel. Con la crítica directa al poder judicial y político de la época “El periodista, transformado en el eje central de esta segunda secuencia, entrevista al capitán de los fusileros encargados de la ejecución. Luego el periodista interroga la sacerdote en la calle quien reconoce que José está arrepentido... El periodista entrevista al Juez. Este ve el asunto desde un punto de vista ejemplarizado y policial”. (Vega, 1970, p. 149) Posterior a estas entrevistas, el periodista va



cambiando su posición con respecto a la culpabilidad de José. Esta nueva posición se ve reforzada en la película cuando muestra, nuevamente, a través del contrapunto de imágenes, cómo son los últimos momentos del chacal en la cárcel y que, por otro lado, los jueces y políticos disfrutaban de una cena-fiesta en presencia de los periodistas que buscaban conocer la posibilidad del indulto presidencial o demostrar los cambios que el sistema penitenciario había generado en José. La posición de periodista entonces, se vuelve clave para reafirmar la tesis crítica propuesta por el equipo de producción, dejando en evidencia la poca importancia que jueces y políticos otorgan a los presos comunes. En este mismo sentido, cómo la pena de muerte significaba una salida rápida sin tomar en cuenta los procesos de transformación dentro de las cárceles chilenas “se le reemplaza por el periodista; se le elige para que, con una serie de reportajes a los protagonistas del caso (José, el juez, el capellán, el capitán de fusileros) construya la visión de un sistema que se oponga a la situación de José quien, encerrado en la celda, espera su muerte. (Vega, 1970, p. 150)

Otros personajes importantes de mencionar, son los que tienen que ver con la familia asesinada. Una mujer viuda, Rosa Rivas, y 5 niñas, son las víctimas de esta historia. Sin embargo no son solo las víctimas del asesinato, ya que también son enfrentadas a otras injusticias. En la primera secuencia que se presenta a la familia, la mujer corta leña y la niña más grande intenta cuidar a sus hermanas más pequeñas, ante la aparición de José, la mujer le comenta su contexto. Viviendo en un fundo, con mucho trabajo tras la muerte de su esposo, la madre de esta familia comenta lo difícil que se ha vuelto mantener la casa y a las niñas, en esta realidad, la aparición de José puede ser entendida como una figura masculina que ayuda a la familia. Con este gesto de cooperación, Rosa lo invita a comer y a alojar en el precario hogar de campo, en esta situación se muestra cuál es la situación de la casa por dentro, un solo espacio en donde duermen las niñas y se alimenta la familia. Aquí la conversación de la madre con José se extiende y le cuenta cómo fue asesinado su esposo. En una escena cargada de intriga, la mujer invita al chacal a quedarse esa noche en la casa lo que significa para el resto de la historia el comienzo de un vínculo estrecho con esta familia. La noche es cortada por la injusticia, detonante de todo el conflicto de la película, la policía expulsa violentamente a la familia completa, “la misma estructura social que ha lanzado a José a la marginalidad golpea también a la viuda: es desalojada de su rancho por la fuerza pública, que aduce la muerte del marido legítimo y la necesidad de ocupación de la vivienda por otro inquilino” (Vega, 1970, p.

147). Particularmente este hecho da cuenta que esta familia no es solo víctima por el asesinato, la película también la integra en la dimensión de desposeídos, oprimidos, abusados por parte del poder patronal, hecho que los impulsa a plegarse al interminable deambular de José, este punto de la historia es trascendental, porque bajo mi lectura se encuentran, a partir la unión de estas dos historias de abusos, la imagen completa de la vida en el campo. Dos historias con trayectorias distintas, son condenadas de igual manera por su posición de campesinos pobres. Finalmente esta familia, al sumarse a José y su deambular, termina siendo asesinada por la violencia que el mismo mundo rural ha generado, protagonistas de la nota roja del pueblo de Chillán. Esta familia asesinada representa el abuso de un sistema injusto y de una ruralidad patriarcal que las hace desaparecer.

Ya he ido mencionando un poco del actuar de los próximos personajes que serán revisados. Políticos y policías me parece que es preciso analizarlos en conjunto pues su actuar dentro de la película se desenvuelve de esa manera. Con respecto a la policía es interesante mencionar que aparece en todos los momentos de la película, no se limita a un accionar puntual o su presencia solo en el momento del asesinato. La primera aparición de la policía se da en la infancia de José, quien es capturado a los 8 años de edad, esta escena de la captura del niño es tremendamente decidora del actuar que tendrán en toda la historia estos personajes. Los policías son los encargados de velar por la vida de este niño cuando se había arrancado de su familia, estos mismo son los que tramitan cuáles serán los lugares por los que pasara José antes de ponerse a trabajar en el fundo. Llevan al niño frente a una autoridad, donde se hace evidente uno de los puntos críticos mencionados, el alcalde, en una instancia de desayuno, invita al policía a una copa de vino. Reconozco que en esta situación, que el director busca evidenciar la presencia del alcohol en todo los estratos de la sociedad. Como lo mencionaba al principio de este apartado, uno de los elementos que más se irán repitiendo en todas estas películas son las escenas de alimentación, en este caso, el director construye el momento del desayuno a partir de elementos cotidianos de esta comida dentro del campo chileno: leche con nata, pan con mantequilla y mermelada y queque son ingeridas por el alcalde mientras se conversa con el policía el futuro del pequeño José. Dos copas “al seco” y se termina la conversación entre estos dos personajes.

De ahí en adelante los policías tienen tres momentos en los cuales su presencia es fundamental. La primera de ellas es el momento en el que expulsan a la familia de su hogar en el fundo, para luego ser asesinada. Este elemento es fundamental dentro del relato ya que los ubica, nuevamente, del lado del poder, esta vez no del lado del alcalde, pero sí del lado del patrón de fundo, el cual les ordena desalojar a la familia. El segundo momento se da en el instante del asesinato y tiene que ver con la persecución de José, el cual no es capturado inmediatamente, sino con posterioridad a una escandalosa búsqueda presentada dentro del film. Luego de la captura de José encontramos el tercer momento, principalmente asociado al tema de la justicia, ya que es la misma institución policial la que aprisiona y juzga a José, es decir, que el brazo policial del Estado, que ha sido presentado durante todo el relato a un lado de los poderosos, es también el encargado de velar por la justicia. Esta situación, contrastada con las situaciones de nuestro presente, me han llevado a preguntarme, en qué medida los oprimidos podían pensar en la justicia; en qué medida la justicia es posible para los sectores populares cuando son siempre los mismos sujetos los que controlan la justicia y el poder. En síntesis, lo que propone la película termina siendo una historia que no ha cambiado mucho.

Con respecto a los políticos y al poder en general que es presentado me gustaría mencionar dos cosas, la primera de ellas es que desde la situación del desayuno, al comienzo de la película, todo el actuar de la policía está ordenado por el poder, es decir, siempre está presente en los abusos vividos por los sectores oprimidos de la sociedad. El otro momento está casi al final de la película, ya habiéndose desarrollado muchas intervenciones sobre la persona de José, el periodista que está siguiendo la noticia, menciona la posibilidad de un indulto por parte del presidente, para que su condena a muerte fuera cambiada por la de presidio perpetuo. Mencionado esto, el director presenta cómo están, paralelamente, los políticos y jueces, estos se encuentran en una fiesta donde se juega dados, se bebe alcohol y se fuma. Confrontados por el periodista, se da la última decisión entre las risas de los presentes y el juez termina por condenar la suerte de José a la ineludible pena de muerte.

De manera intencionada he dejado para el final la figura de José del Carmen Valenzuela Torres, alias el “Chacal de Nahueltoro”, protagonista de la película. El personaje es presentado a partir de varios fragmentos de su vida, su infancia ha sido mencionada con anterioridad: a los 8 años escapa de su casa buscando comida por los caminos hasta que es capturado por la

policía, este proceso de desarraigo ha sido estudiado como uno de los elementos claves del “huacho” y de la estructura general que corresponde al peonaje. En este sentido el abandono familiar se da a partir de que el huacho José abandona la figura de hijo ya que ve en su familia

“un proyecto fracasado, que lo asfixia, además de la necesidad de reafirmar lo masculino con los otros huachos y gañanes. Para terminar reproduciendo la misma estructura genérica... Así Jorge del Carmen decide salir de ahí, andar por los caminos, porque es su destino caminar y ser un huacho, y sin duda hay mucha rabia estructural en su crimen. Es un crimen específico a la figura de la mujer” (Franulic Depix, 2005, p. 3)

es en este abandono familiar que José pasa a constituirse como parte del peonaje: tomando en cuenta, por una parte, que su padre no existe; por otra, la policía que lo captura a los 8 años lo obliga a integrarse a una especie de orfanato, controlado por curas, los que son parte de la amplia tradición católica campesina que se vive en Chile. Después de un tiempo en este lugar, José comenta que es llevado por el cabo Ulloa a otro sitio donde es obligado a trabajar en labores campesinas. Después de esto se cambia dos veces más de “patrón” hasta que termina por aburrirse y comienza su deambular eterno por la vida. En términos concretos, esta parte de la historia la conocemos a partir de distintos relatos narrados desde la prisión por el mismo José:

“Estructuralmente se les valoriza como elementos expresivos y no solamente narrativos. La secuencia, además de contar con objetividad los antecedentes del drama, incorpora de inmediato la contradicción básica explorada por la película: la condena de un marginado social por un crimen del que no tiene conciencia clara. (Vega, 1970, p. 146).

Después de este primer episodio de la vida de José, emerge el relato del deambular, éste comienza con el momento en el protagonista vuelve a la casa de su madre, la cual había tenido dos hijos más con su propio hermano. Esta situación de incesto marca la vida del personaje, descartando cualquier tipo de ayuda familiar. Posteriormente, el personaje se vuelca al deambular, pero esta vez aparece dentro de la película su vinculación con el alcohol, elemento catalizador de sus penurias y su violencia. Después de caer preso por primera vez en Ralhunco, el deambular de José se remite a trabajos esporádicos en busca de comida y techo, peleas y robos que le permiten conseguir un poco de vino en algún bar. Vega expone que “su

marginalidad es evidente; en términos físicos, el alcohol y la miseria lo han deteriorado. Es un afuerino, que a veces roba algunas ropas para beber vino y otras admite su expulsión hasta de los prostíbulos” (Vega, 1970, pp. 146-147). En este deambular llega a la casa de la familia que comentaba hace unos instantes, la cual será la víctima de toda la violencia y desesperación. José, tras su captura, comienza uno de los tránsitos más interesantes de la película que, como ya se explicó, conformará un quiebre total en la trama. La vida de José cambia completamente dentro de la cárcel, el apartado de la película se llama “Educación y amansamiento”, pues dentro de la cárcel José encuentra un espacio de afectividad, muy distinto a las cárceles actuales “Es con la institución penitenciaria cuando se le da un status de persona, en el sentido moderno del término, pero también dicha institución le va a dar la muerte, la muerte real” (Franulic Depix, 2005, p. 4). En la cárcel José realiza distintas actividades, el fútbol, los trabajos de artesanía, la educación, son parte de los procesos que comienzan a transformar mental y físicamente a José del Carmen. Especialmente me gustaría relevar el aprendizaje de la lectura, la cual da cuenta de un proceso de integración que había sido negada constantemente dentro de la trayectoria del Chacal, para Franulic, hay una pobreza que es esencial y estructural en la vida de José, esa es “el socavamiento del lenguaje desde niño (2005,p. 3). Por eso se torna un hecho tan relevante el que aprenda a leer y a escribir junto a sus compañeros de celda, este aprendizaje constituye un cambio total de la realidad mental de José, “Ahora y solo en la cárcel, él logra formar una subjetividad. Para Foucault el tema de tener una subjetividad no es gratuito, no es automático, es un complejo proceso por el cual el individuo pliega en su interior ese afuera que el lenguaje representa” (Franulic Depix, 2005, p. 5). Mediante este proceso José comienza a tomar plena conciencia de su crimen “José mide ahora su asesinato con una perspectiva social, es decir, incorporando aparentemente a la moral que la sociedad (en la cárcel) le enseñó” (Vega, 1970, p. 148) . El cambio en la actitud del personaje es acompañado por un cambio estético, su pelo y su ropa son distintos a los que lo acompañaban fuera de la cárcel. Además, integremos a este cambio la relación afectiva que mantiene con los otros reos. Este cambio es registrado y visualizado por el mismo periodista que ha seguido todo el acontecimiento y que como mencionaba, al igual que José, ha cambiado su actitud con respecto a la situación global.

Esta metamorfosis de José del Carmen no evita su trágico destino, el fusilamiento, lo que nos enfrenta a un último factor de análisis para el cierre. El cambio vivido en la cárcel no

es suficiente para salvaguardar la vida del sujeto, corresponde por sobre todo a un proceso de modernidad aplicado sobre el cuerpo de este reo. Evidentemente, no estoy hablando de una modernidad ultra sofisticada:

“sino más bien se trata de una modernidad primera, primaria (decimonónica) de la sociedad chilena, aquella que fundó la oligarquía componiendo elementos tradicionales, coloniales sobre el poder socioeconómico con una serie de discursos modernos sobre el manejo institucional de la sociedad y el progreso cultural. En el plano penal, ésta se plasmó en las instituciones penitenciarias que combinaban sólo ciertas cosas de un control disciplinario moderno con formas arcaicas de instrucción religiosa y trabajo artesanal para conducir a una intimidad culposa y redimida del reo. Esa modernidad que cumple sus funciones, que triunfa desde el lejano siglo XIX a la década de 1960” (Franulic Depix, 2005, p. 4)

Esta modernidad instalada en la sociedad chilena fue siempre emanada desde los sectores urbanos, contenedores de los poderes centrales de la sociedad. La cárcel, los jueces y la policía como los agentes de esta modernidad, se encuentran en Chillán, que es el espacio urbano del sector donde se desarrollan los hechos, y en el cual se le condena y da muerte a José del Carmen. Cabe destacar que este proceso es presentado por el equipo de producción de manera doblemente crítica, primero, porque levanta un análisis estructural, de orden macro, donde desestabiliza categorías como justicia o pena de muerte. Pero a su vez, el proyecto audiovisual es tremendamente crítico, debido a que no cae en esencialismos respecto a las formas que desarrolla la sociedad campesina de la época. La película termina generando una lectura crítica de los procesos sociales que se daban entre la sociedad rural y urbana de la época; da cuenta de los vicios que traspasan transversalmente a la sociedad, como el alcohol y la violencia por ejemplo; pero a su vez, visualiza distintas violencias estructurales desde los espacios de poder y de modernidad sobre los sectores rurales, graficado, fundamentalmente, en la Familia de Rosa Rivas y José del Carmen.

### 2.2.2 *Yawar Malku (Sangre de cóndor)*

“Yawar Malku” es una película estrenada en el año 1969, dirigida por Jorge San Jinés y producida por Grupo Ukamau. Con una duración de 70 min y rodada en blanco y negro, se ficcionaliza una serie de hechos ocurridos en Bolivia, en los alrededores de La Paz, que involucraron a una serie de comunidades indígenas, particularmente, a las mujeres de estas comunidades obligadas a ser parte de un proceso de esterilización sin consentimiento, apoyado por el Estado boliviano y ejecutado por sujetos y sujetas estadounidenses. Película fundamental

para la cinematografía boliviana y latinoamericana, desarrolla temáticas y técnicas fundamentales para el avance de un cine representativo de los sectores más oprimidos de la sociedad boliviana:

“Yawar Mallku aborda un problema clave para el horizonte revolucionario: la alienación cultural, sea ésta provocada por el Estado a través de dispositivos, instituciones y tecnologías, como desde los propios sujetos subalternos. La esterilización es la figura elegida —a medio camino entre la metáfora y el documento— para representar estas dos formas de alienación: es al mismo tiempo material/vital y cultural; es ocasionada por la acción destructiva de un factor externo (Cuerpos de Paz, Estado, Ciencia Médica) y la autonegación indígena” (Aimaretti, 2015, p. 91)

Junto con esto, la película contiene distintos conceptos y posturas que serán fundamentales para el desarrollo del cine latinoamericano, tanto en los modos de producción que llevó adelante el grupo Ukamau y San Jinés, como de las temáticas que van surgiendo. En este sentido Carlos Mesa comenta que “Los postulados de Yawar Mallku nos llevan a lo que será la discusión de algunos problemas fundamentales del cine latinoamericano(...) Términos como opresor – oprimido, país dependiente, imperialismo, burguesía criolla como factor de poder, ejército defensor de los intereses de la élite” (Mesa Ginsber, 1985, pp. 86-87), son parte de los elementos que se van sucediendo dentro de la película y que dan cuenta, no solo de una realidad nacional, sino que de elementos claves para comprender la realidad de América Latina. En palabras de Alfonso Gumucio “el mismo control de la natalidad no es sino una manera de referirse a través de lo particular a una problemática general como la de la intervención cotidiana del imperialismo norteamericano en América Latina” (1982, p. 229)

Esta película también posee muchos elementos que la vinculan al Tercer Cine, el primero de ellos es indudablemente, el trabajo con personajes e historias de los sectores oprimidos: tanto la comunidad Kaata donde es grabada gran parte de la película, como también los pobres que viven en la ciudad, esto acompañado de una fuerte denuncia de los colonizadores “yanquis” y del actuar represivo del Estado. En este sentido el grupo Ukamau trabajó de manera

“diferente al cine comercial europeo y americano, Se intentó realizar un trabajo que captara el ritmo de las comunidades, sus tiempos y sus lenguajes. Se trabajó con el plano general en contraposición a los primeros planos. Se utilizaron tomas secuenciales integradas. De esta manera se trata de evitar centralizar las escenas en un personaje (héroe) a través del cual el espectador se identifica y lograr en cambio una identificación comunitaria. Si bien la película posee algunos personajes destacados, ellos tienen la función de guiar y dirigir la historia” (Juan & Pellegrino, 2009, p. 4)

Complementando esta cita, el propio San Jinés comenta en variadas entrevistas, que antes de comenzar la producción de la película tuvieron que juntarse con la comunidad de Kaata, que en un comienzo estuvo reacia a la presencia de estos extraños sujetos y que para poder avanzar en la producción tuvieron que pasar por la lectura de la hoja de coca (elemento clave dentro de la película), la que finalmente les dio la posibilidad de poder seguir adelante con el proyecto,

“Creemos, le dijeron los cineastas, que sería bueno que consultáramos al yatiri. Estamos dispuestos a ofrecer un jaiwaco y a que se vea en la coca la suerte del grupo. Marcelino celebró la decisión, le pareció acertada, feliz la idea. Estaban dispuestos a abandonar la comunidad si el yatiri establecía, en la complicada ceremonia del jawaico, que las intenciones no eran correctas ni estaban sanamente inspiradas. En verdad se había llegado a la conclusión de que había que dar una muestra de humildad proporcional a la prepotencia, al desparpajo, al paternalismo con que el grupo había actuado hasta el momento en un medio en el que el respeto por las personas y tradiciones era fundamental...” (Sanjinés & Ukamau, Teoría práctica de un cine junto al pueblo, 1980, p. 30)

en este sentido vemos cómo, sin entrar a la lectura misma de la historia que presenta Yawar Mallku, tenemos una serie de prácticas impulsadas por el Grupo Ukamau y por Sanjinés que dan cuenta de una nueva forma de hacer cine, proponiendo una mirada del sur para el sur, se trataba de construir “una narrativa propia que tenía que ver con nuestra mentalidad, que conjugaran los ritmos internos de la espiritualidad nacional... que surgieran de la propia experiencia histórica, de las maneras de ser, hablar, vivir o morir” (Sanjinés, 2002)

En cuanto a las formas narrativas que se dan dentro de la película, también podemos ver sintonías en cuanto a los elementos que se han investigado del Tercer Cine, por ejemplo, la historia no se desarrolla de una manera lineal y al igual que El Chacal de Nahueltoro, podemos ver constantemente la utilización del contrapunto a partir de los flashback con los que se cuentan los hechos sucedidos en la comunidad de Kaata o el tiempo “presente” en que se desarrolla la historia en la ciudad de La Paz. Como se mencionó, si bien la película posee ciertos actores protagonistas, está compuesta en muchas de sus escenas por sujetos reales, gente



de la comunidad campesina de Kaata como se deja ver en los primeros créditos de la película. Estos elementos se cruzan

“Para dar cuenta de la esterilización cultural y económica a la que se ve sometida la Bolivia de fines de los ´60, la película explica el funcionamiento asimétrico del ejercicio del poder sin restringirse a un ámbito micro (local), ni tampoco diluirse en abstracciones macro: articula ambas dimensiones para desmenuzar las relaciones entre las culturas indígenas, criollo-mestiza y norteamericana en clave opresor/oprimido, constituyéndose además en el primer trabajo de denuncia explícita en torno a las formas de dominación neocolonial. (Aimaretti, 2015, p. 293)

Tan representativa fue la denuncia impulsada por esta película, que posterior a los primeros meses de distribución internacional comenzaron las investigaciones por parte del gobierno boliviano respecto a las esterilizaciones forzadas de los Cuerpos de Paz estadounidenses a las mujeres de distintas comunidades. Esta denuncia logró generar distintas acciones de las que el propio San Jinés cuenta que “por una vía indirecta, el film actuó sobre otras zonas: dos comunidades campesinas del altiplano impidieron el acceso de los Cuerpos de Paz, alegando que conocían sus prácticas por las denuncias del film difundidas en la radio. (1980, p. 21), este hecho fue clave para la posterior expulsión de los estadounidenses el año 1971.

La película comienza con una cita que define una posición clara con respecto a la neocolonización denunciada por la película y en general por el Tercer Cine, esta cita dice lo siguiente:

“Pronóstico para la próxima centuria. En una conferencia ante el Instituto tecnológico de California, el científico James Donner declaró: el habitante de una nación desarrollada no se identifica con el hambriento de la India o Brasil. Vemos a esa gente como una raza o especie distinta y en realidad lo son. Idearemos, antes de 100 años, métodos apropiados para deshacernos de ellos. Son simplemente animales – diremos- constituyen una verdadera enfermedad. Resultado: las naciones ricas y fuertes devorarán a las pobres y débiles”

Que la película comience de esta manera responde a este proceso ya mencionado de denuncia por la neocolonización, sin embargo, a lo largo del film esta postura colonizadora científica será puesta en cuestión constantemente, es decir, la película no solo se articula desde la

denuncia, sino que a la vez va a proponer distintas formas de accionar para contraponerse a estas formas neocoloniales. El contrapunto más evidente dentro del desarrollo de la película tiene que ver con la mantención de las tradiciones locales, actos rituales y espirituales que no pueden ser comprendidos bajo una lógica occidental. Son estos distintos actos los que finalmente le terminan entregando las respuestas necesarias a la comunidad para accionar y defenderse tanto de los Cuerpos de Paz como del Estado boliviano.

Al igual que el análisis anterior, ahora corresponde comentar los personajes o colectividades que construyen la historia. Lo primero que me gustaría revisar es la forma en que es representada la comunidad indígena, como una colectividad hermética, de oralidad quechua y llena de tradiciones, entre celebraciones y ceremonias espirituales (que están íntimamente vinculadas). El director tampoco busca esencializar a esta comunidad, incluso, el comienzo de la película expone un elemento tremendamente problemático que es el maltrato del hombre (líder de la comunidad) a su esposa a partir del consumo de alcohol. Esta secuencia con la que comienza la película deja ver el espíritu crítico de estos nuevos cines nacionales. De esta comunidad también emana la respuesta al neocolonialismo estadounidense, me parece que es aquí una de las propuestas fundamentales de la película, es desde la colectividad, desde los procesos espirituales (lectura de la hoja de coca, círculos de conversación con humos, mesas de challa) en donde se encuentran las respuestas que permite la organización y la resistencia frente a la presencia del país del norte. Estas respuestas se irán dando progresivamente dentro de la película a partir del relato que Paulina hace a Sixto (hermano de Ignacio Mallku): “Así se desencadena el primer flashback que inicia con las imágenes del rito de pasaje de autoridades en la comunidad... Tras algunas palabras en off de la mujer, el relato se queda sólo con el peso narrativo de las imágenes, trabajadas desde un registro documental y el sonido diegético de una música tradicional” (Aimaretti, 2015, p. 297), en esta secuencia se configuran los elementos centrales de la espiritualidad de la comunidad, fundamentalmente con la presencia de mesas de challa y con la lectura de la hoja de coca, en palabras de Juan y Pellegrino “la hoja de coca cobra un protagonismo especial, aparece como fuente de sabiduría. No pareciera tener rasgos en común con las características que occidente le asigna. La hoja de coca reúne a su alrededor en la celebración, representa la conexión con la Pacha, con la Madre Tierra, con la sabiduría” (p.6), en este sentido, la película da cuenta de los procesos internos de la comunidad para acceder a la verdad, y en particular, para comprender quiénes son los culpables de la

infertilidad de las mujeres de la comunidad. Es en torno a la hoja de coca que Ignacio Mallku logra confirmar su teoría de que son los gringos quienes han traído el mal sobre las mujeres de la comunidad, otorgándole un valor a las tradiciones comunitarias en contraposición a los esquemas impuestos por la colonización.

Hablemos pues de “los gringos”, dos hombres y una mujer, aparentemente motivados por la labor social, se instalan cerca de esta comunidad, de hecho, se muestra en una secuencia el intento de intercambio de dinero por huevos, que no termina a favor de los gringos, y que refleja las personalidades reales de este grupo. Este momento ha sido leído de manera simbólica por Ximena Vergara quien plantea que “esta transacción, el objeto de comercio es decidir, son huevos, óvulos en potencia, animales impedidos en su desarrollo devienen comida. Por ende, la gringa, del mismo modo como se queda con los huevos, se ha quedado con los óvulos de Paulina al dejarlos infecundos (2012, p. 184). Los gringos para integrarse al territorio de la comunidad construyen un “centro de maternidad” en el cual se van atendiendo paulatinamente las mujeres, engañadas, evidentemente, por estos personajes. De aquí en adelante, me parece importante establecer la conexión con la cita del comienzo de la película. Se entiende que la función que representan estos “Cuerpos de Paz” es responden a la lectura de control y eliminación que propone el científico estadounidense. Estos mismos personajes buscan vincularse con la comunidad, regalando ropas a las niñas y los niños, este gesto presentado en la película, es la materialización de la situación colonial, en el que se busca occidentalizar a través de las vestimentas tal cual lo hicieran los invasores españoles a comienzo del proceso colonizador,

“los niños de la comunidad reciben donaciones y se “travisten” con la ropa de otra cultura, con un resultado grotesco. Sin embargo, la comunidad se rectifica y realiza rituales de ofrenda y libaciones... justamente, desbaratando el paternalismo y clientelismo extranjero, la posterior devolución de las prendas es seña de re-aparición y auto-presentación de la propia figura (cuerpo político, cultura política) (Aimaretti, 2015, p. 299)

Siendo estas ropas inmediatamente devueltas, los gringos acuden a la policía, este es otro de los personajes importantes de la película, al igual que en el Chacal de Nahueltoro, la policía se instala del lado de los poderosos, particularmente del lado de los gringos, quienes tienen

“controlados” a las personas de la comunidad, representación del Estado boliviano dentro de la comunidad campesina. Es interesante su figura porque es un personaje bisagra que maneja los lenguajes de la comunidad y también el español, además, es el ejecutor de la violencia en contra de los hombres que dirigen la comunidad. Policías y gringos corresponden a esta denuncia exhaustiva que propone la película, son los articuladores del neocolonialismo de la nación altiplánica.

La película también tiene una parte de su historia en la ciudad de La Paz, en ésta se encuentran un par de personajes que me gustaría comentar. En primera instancia la presencia de Sixto (Hermano de Ignacio Mallku), representa el viaje desde lo rural a lo urbano en búsqueda de mejores oportunidades de vida, sin embargo “Con audacia, el film se adentra en la crudeza de los bordes liminales de la urbe paceña y la sociedad boliviana desde la perspectiva del indio y el migrante” (Aimaretti, 2015, p. 92), es en estos bordes que se instala Sixto, además de ser un “obrero que reniega de su condición india y se encuentra explotado, convertido en parte de una máquina textil”, esta condición se muestra en las primeras secuencias dentro de la ciudad de la Paz, donde se filma el espacio industrial en el cual trabaja. Junto con lo expuesto, también se demuestra la renegación de su identidad india dentro de un partido de fútbol donde se le encara por sus rasgos y este responde “yo no soy indio carajo”. En estas primeras secuencias del personaje, se deja en evidencia el contexto y los elementos que oprimen a Sixto dentro de la capital, el racismo, la auto-negación, la pobreza evidente que se ve al mostrar una pequeña pieza cargada con las cosas más simples. Son mostradas en distintas secuencias “un conjunto de aspiraciones simbólicas y materiales diametralmente opuestas a la idiosincrasia del Mallku (Sixto ha pegado en las paredes, distintos recortes de revista que muestran publicidades y cuerpos femeninos occidentales)” (Aimaretti, 2015, p. 92) . Ante la llegada de su hermano herido, comienza un viaje que lo llevará de decepción en decepción. Primero, enfrentado a la medicina occidental, se visualizan sus problemas económicos al no poder comprar ni los medicamentos ni la sangre necesaria para el tratamiento de su hermano. Luego, comienza un recorrido por la ciudad en busca del dinero para el tratamiento. La venta de su propia cama, e incluso el intento de robarle a una mujer, dan cuenta de los momentos que vive este joven por intentar ayudar a su hermano. Finalmente, es enfrentado a la diferencia de clase en su plenitud, enviado por el médico que trata a su hermano a la casa de otro médico que le puede ayudar, es dirigido a una casa completamente distinta a las revisadas con anterioridad en la película. Con

servienta, niños hablando en inglés, entre otros contrastes, se nota aún más la precariedad y la diferencia social en la que vive Sixto “la narración destaca no sólo las diferencias de clase y raza, sino cultural-lingüísticas pues los hijos del médico observan asombrados a Sixto y hablan en inglés entre ellos, signo del que se vale la narración para denotar el colonialismo interno” (Aimaretti, 2015, p. 300). Humillado por última vez en una reunión de médicos, el joven no logra conseguir la ayuda necesaria para salvar a su hermano, toda esta vivencia termina por devolverlo a la comunidad que le dio la vida para organizar la respuesta y venganza por la muerte de su hermano. Para Sanjiés:

(...) no significa, por el hecho de volver llevando nuevamente los atuendos campesinos, una exaltación de lo indio por lo indio. No. Durante toda su experiencia en la historia (...) Sixto toma conciencia y regresa al campo a tomar el lugar dejado por Ignacio para continuar la lucha desde el fondo de la nacionalidad, desde el origen de su identidad (...) como un arma más de resistencia respecto del enemigo que intenta disolverla. Su regreso es también un símbolo de la unidad de obreros y campesinos. La lucha de clases está planteada. (1980, p 97-98)

Los personajes femeninos de esta película serán trascendentales dentro de la articulación del relato, sin embargo, se les desarrolla poco en comparación con el resto de los personajes. Este es uno de los elementos que no he logrado encontrar en los estudios revisados, por un lado se presenta la figura de La Chola, amiga de Sixto, quien corresponde a la única red de apoyo a la que éste logra acudir en búsqueda de dinero para salvar a Ignacio Mallku. Esta chola, quien es dueña de un local de comida, no tiene los recursos para apoyar a Sixto, sin embargo, me parece importante relevar esta figura dentro de la película, ya que da cuenta de un proceso que hasta el día de hoy permanece en la ciudad de La Paz y que corresponde a la importancia dentro de la administración comercial que las cholitas han logrado obtener y que, tal como se puede visualizar dentro de la película, tiene ya en los años ´60 una importante presencia. Del mismo modo cuando se alimentan en la calle (Sixto y Paulina) también es una mujer la que provee de estos alimentos, tanto en los espacios comerciales establecidos como en la calle, son las mujeres las que desarrollan la actividad económica. Si bien este elemento no está tan desarrollado dentro del film, me parece relevante comentarlo en torno a la realidad que pude observar estando en La Paz.

Por otro lado está Paulina, compañera de Ignacio Mallku, recibe todas las violencias posibles dentro de la película. Desde la primera secuencia es violentada por Mallku, lo que da

cuenta de la existencia de violencia machista incluso dentro de las propias comunidades indígenas. Es importante dicho punto, ya que si bien no se desarrolla con profundidad en el film, es evidencia clara de la no esencialización por parte del equipo de producción respecto de estas comunidades. Posterior a esta secuencia, Paulina tiene que hacerse cargo del traslado de Ignacio, herido por la policía, hacia la capital, en este contexto es violentada tanto por la realidad urbana como por la realidad médica, con las cuales tiene que enfrentarse. Podemos caracterizar esta violencia de orden simbólica, a través del lenguaje que se utiliza, esto se ve graficado, fundamentalmente, en la secuencia en la que no se puede comunicar con el médico que está tratando a Ignacio, se le reclama por los medicamentos para mejorarlo, pero Paulina no entiende español y se hace necesario la aparición de un niño que oficia de traductor. Además de todas estas situaciones, Paulina ya ha sido esterilizada por los Cuerpos de Paz antes de los tiempos que relata la película, en este sentido, me parece que es esta personaje el lugar donde recaen todas las violencias expuestas por la película, tanto simbólicas como materiales. Paulina es violentada por la realidad patriarcal tanto dentro como fuera de su comunidad.

A diferencia de la película anterior, la forma en cómo se desarrolla la relación urbano-rural es mucho más evidente. En cuanto a la confrontación de ambas realidades, es bueno destacar que la comunidad de Kaata se encuentra a 400 km de La Paz lo que la hace un territorio mucho más desapegado de la urbanidad, pero por sobre esta condición, hay otras claves en el film que dan cuenta de la relación conflictiva entre estos espacios. Más allá de todas las situaciones de violencia que se han ido enunciando dentro de este análisis, podemos ver que:

“La llegada de Paulina a la gran ciudad ejemplifica – tal vez algo esquemáticamente- el choque entre la cultura campesina tradicional y la urbana occidental (colisión que, desde la perspectiva propuesta por la película, viviría todo migrante interno): al servicio de la narración, es la música instrumental experimental en off la encargada de comentar el estado interno de confusión y agobio que vive la mujer en ese espacio extraño, hostil, demasiado vertical en oposición al a horizontalidad del campo altiplánico (Aimaretti, Producción estética, intervención social y simbolización de la memoria cultural en Bolivia: Grupo Ukamau y Teatro de los Andes, 2015, p. 296)

Junto con esto se encuentra la figura de Sixto que como ya lo hemos analizado, responde a un marginal dentro de la ciudad, en este sentido, quienes se movilizan internamente, están condenados a sufrir producto de su origen campesino, de ahí que todo este sufrimiento genere un proceso de regreso a la comunidad de donde se emanan también los gestos de resistencia en

torno a los procesos de neocolonización. La primera de estas resistencias es el asesinato de los gringos en manos de la comunidad Kaata, en la cual se demuestra un gesto reivindicativo de las comunidades campesinas del altiplano y, aunque esta genera la muerte de Ignacio Mallku, también desencadena un nuevo proceso en Sixto: abandonar el espacio urbano para buscar la organización de la comunidad en contra del Estado y los Cuerpos de Paz. Esta vuelta a la comunidad da cuenta según mi parecer de 2 elementos importantes de destacar: el primero tiene que ver con la búsqueda de la unión obrero campesina, ya que, como se ha mencionado, Sixto no vuelve renegando su realidad de obrero, sino que vuelve con la conciencia de ser un oprimido (obrero-indígena-campesino). Esto me parece que es un elemento clave en la propuesta del equipo de producción quien enfrentaba en su realidad cotidiana el pacto militar-campesino que mantenía dividido a los sectores oprimidos de la realidad boliviana. En este sentido, Sixto vuelve a su comunidad para organizarse y responderle a esta realidad represiva, es de aquí que surge el segundo punto que quiero relevar: el tiempo de organización y de acción con la cual se cierra la película. Es a partir de la lucha armada que se articula el último mensaje de la película, lo que es un elemento particular de la realización, ya que la última escena muestra un grupo de fusiles en alto, me parece que es la forma de dar cuenta de la postura general de muchos movimientos revolucionarios de la época que, como se han revisado, están en completa sintonía con las producciones cinematográficas de la época. Esta búsqueda de la liberación de forma violenta sostiene ciertas especificidades, ya que se termina vinculando de manera particular con la realidad indígena-campesina de Bolivia, dándole un matiz nacional al cine propuesto por Sanjinés y el Grupo Ukamau que unos años más tarde llamarían “junto al pueblo”.

## **2.3 Las ciudades que vivimos**

### *2.3.1 Chuquiago*

Película estrenada el año 1977, dirigida por Antonio Eguino y producida por Grupo Ukamau. Protagonizada por Nestor Yujiri, Edmundo Villarroel, David Sántalla, Tatiana Aponte, Alejandra Quispe y Jesusa Mangudo. Desarrollada a color. Cuatro historias inscritas en un territorio común, en este caso Chuquiago, o más conocida por su nombre colonial de Nuestra señora de La Paz. El golpe de Estado dado por Hugo Banzer en 1971 fracturó al grupo Ukamau quienes habían producido la película *Yawar Malku* anteriormente analizada y en la que

Antonio Eguino tenía una posición relevante como fotógrafo de la agrupación. Sanjinés sale al exilio junto a parte importante del grupo Ukamau, mientras Eguino y Oscar Soria fundan la Empresa Ukamau de la cual nace esta película. Este cine que no se exilia, fue denominado por sus creadores como un “cine posible”, en el cual se buscaba producir un cine más representativo de la sociedad general de Bolivia, en la que el pueblo pudiera verse reflejado y accionar ante el estímulo audiovisual que se les presentaba. Esta forma de “cine posible” mantenía el acento crítico construido por los cines latinoamericanos de los años sesenta, pero además, buscaba intervenir en el terreno comercial para conseguir una mayor distribución y penetración en los distintos estratos de la sociedad. En este sentido, Chuquiago se transforma en la película con mayor éxito comercial hasta la época, llevando más de un millón de espectadores a las distintas salas del país y sumado múltiples distinciones en festivales internacionales.

La propuesta de Antonio Eguino ha sido elegida para este análisis porque su producción se enfrenta directamente a la dictadura de Hugo Banzer, logrando por una parte mantener el espíritu crítico de las realizaciones anteriores de Ukamau, y por otra, distintos elementos que sintonizan con el movimiento del Tercer Cine y con las demás producciones revisadas en esta investigación. Un primer elemento que me parece clave es la diversificada denuncia de los colonialismos, tanto interno como externo. Al analizar particularmente cada historia que compone el film, quedará más claro este último comentario, podremos ver por ejemplo cómo se desarrolla, con distintas marcas, el peso del lenguaje indígena y su marcado transitar por la ciudad. Por otro lado se muestra también la negación de las raíces y la instalación del “sueño americano” como un actuar característico de la juventud paceña.

En el ámbito técnico-temático, el contrapunto vuelve a aparecer como un recurso importante dentro del relato, a través de éste se muestran los distintos choques culturales que conviven dentro de la ciudad de La Paz. El estilo del relato es bastante particular en comparación a las otras producciones cinematográficas de Eguino, esta nueva etapa de Ukamau, se desvincula de producciones como “Pueblo chico” (1974) o “Pero algo hay que hacer” (1976); donde la trama sigue una estructura narrativa clásica (inicio, desarrollo, clímax, final). Por el contrario: “Chuquiago tiene una estructura narrativa estratificada. Las diversas historias ni están separadas, ni ensambladas plenamente. También esto corresponde a una



manera de ser de la gran ciudad; no es una, sino múltiples; sus habitantes se cruzan en las calles, pero siguen separados en diversos mundos, como el agua y el aceite” (Mesa, 1982, p. 92). Esta forma de presentar las historias da cuenta de una búsqueda por romper con las ordenaciones tradicionales del relato impuestas por las grandes industrias del cine, y a su vez, le entrega a la película tintes de narrativa documental en una producción que constantemente ha sido leída como obra de ficción. Junto con lo anterior, Luis Espinal, quien participa dentro de la producción de esta película, comenta que:

Este mismo guión cinematográfico ha sufrido nuevos cambios en el momento de la filmación por la misma reacción espontánea de la realidad ante el film. Esta interacción entre ficción y realidad queda patente en la cantidad de anécdotas sucedidas durante la filmación. Por ejemplo, en la fiesta del Gran Poder, Johnny (el protagonista de la segunda historia) corría entre la multitud y los bailarines ya que había sido descubierto robando; la escena era tan real, que el actor fue realmente detenido por un policía que no sabía que se estaba filmando una película [...] También en otras escenas ha habido una interacción directa entre los actores que interpretaban la escena y otro público que prácticamente participaba de un modo poco consciente y casi documental (Mesa, 1982, p. 87)

Esta mezcla de recursos documentales y de ficción, ubican a Chuquiago como una obra que está tremendamente vinculada a las producciones del Tercer Cine, dando cuenta de un proceso ideológico por parte del equipo de producción, y a su vez, de las relaciones y transformaciones de la realidad que se va integrando al film.

Finalmente, antes de pasar al análisis específico de cada historia y personaje, me parece importante mencionar que si bien esta película no es tan directa en términos ideológicos como las anteriores del grupo Ukamau, su enfoque está en la posibilidad de interpelar al espectador. Si bien es una película que a ratos cae en la caricaturización de ciertos personajes, a su vez, al dar cuenta de la realidad social de la ciudad de La Paz, logra generar mucha mayor identificación por parte de la sociedad, en este sentido el “cine posible” o “cine abierto” toma otro de los elementos buscados por el Tercer Cine como elemento de liberación, la estimulación del espectador como una parte clave del hecho cinematográfico. Será el propio Eguino quien comenta que: “(...) llamamos a nuestro cine el cine abierto. Estamos cuestionando los temas, y corresponde al espectador pensar en las soluciones. No queremos, ni haremos decir al espectador qué hacer. El público debe examinar los problemas expuestos en la película” (Burton, 1991, p. 214). En el caso particular de esta película, este elemento se logra presentando la realidad, más allá que formas de enfrentar la misma, en palabras de Espinal

“Chuquiago no es un film de tesis, sino de recensión; es un diagnóstico y no una terapia. No propone ninguna solución social, solamente plantea el conocimiento de una sociedad y presenta la estructura y los estratos sociales que hay en ella. Una de las clases está condicionada por otra; como lo indica este desenlace abierto [...] (Mesa, 1982, p. 89). Esta forma de trabajar por parte del equipo de producción ve sus resultados en la amplia aceptación social y comercial que obtiene (no sin críticas evidentemente) hasta el día de hoy. La película se convierte en un referente de la sociedad paceña, y a su vez, en uno de los múltiples pretextos de conversación intelectual respecto a la película en sí y al cine boliviano en general. Justificación de lo dicho es esta intervención recopilada:

“Entonces, si pensamos, como he entendido por la exposición del señor Armayo que el director tiene mucha importancia, que el director tiene que hacer un cine que no sea neo-populista, parecería que fuera el dueño de la maquinita, el súper genio, demiurgo de toda la discusión, que conoce todos los problemas y los propone. Esto supone un público completamente desarmado, por su analfabetismo, un público que recibe, que absorbe un gran mensaje, una gran propuesta política etc. Creo que, por el contrario, en la situación actual, el público tiene que ser estimulado, si quiere comprender, si quiere discutir, si quiere comprometerse. El cine tiene que ser abierto, tiene que ser un cine que propone no que resuelve. En este sentido veo muchos de estos elementos en la película Chuquiago porque propone una realidad sin subrayarla tanto, sin remachar tanto ciertos clavos, como para que se pueda sacar la conclusión de que no hay esperanza, de que aquí entre nosotros solamente hay desesperación. No, no es esta la propuesta. Si sería ésta la propuesta, habría que hacer el análisis de la película en el caso de que todo el conjunto lo dijera, no lo dice; propone hechos y el público es quien tiene que discutirlos (Cotta, 1979, p. 47)

Me parece que esta propuesta es fruto de la lectura particular del proceso boliviano que enmarca la producción de esta película. La imposibilidad de mostrar explícitamente las posiciones políticas, producto de la represión impuesta por la dictadura de Banzer, llevó a este equipo a buscar nuevas formas de estimular los procesos críticos y de liberación a partir de la indagación en la identificación de la sociedad paceña. En estas historias, que parecen simples, están llenas de críticas a la organización estratificada que se ven en la sociedad de La Paz, serán entonces los espectadores y espectadoras quienes deben tomar consciencia de esta realidad y visualizar los puntos críticos que deben ser transformados.

En términos generales Chuquiago presenta cuatro historias que, en su conjunto, muestran una radiografía social de la ciudad de La Paz a través de sus personajes y de su geografía. La primera historia es la de Isico, un niño que es llevado por sus padres del altiplano

a la capital en búsqueda de mejores condiciones de vida. Desde el comienzo de la película esta historia da claves temáticas muy interesantes, la primera de ellas es que, antes de entrar a la ciudad, se pide la bendición al Illimani (cerro más alto de la Cordillera real de Bolivia), posteriormente se recorre la ciudad en donde todos los diálogos, que solo se dan entre adultos, son en aymara. Esto, sumado al silencio permanente de Isico me parecen marcas que dan cuenta de la conexión con las producciones anteriores de Ukamau y del espíritu crítico de estos realizadores, ya que, muestran un proceso vivido, no solo en Bolivia, de trasladarse desde lo rural a lo urbano en búsqueda de una “mejor vida”. En este sentido, Isico es el ejemplo de múltiples niños arrastrados a lo urbano y que terminan por aumentar la población marginal y empobrecida que vive en la periferia de los sectores urbanos de América Latina silenciados y explotados por lo urbano dada su condición “inferior” al no saber español. Este es uno de los elementos con los que da cuenta de la denuncia al colonialismo interno que existe dentro de la sociedad paceña. En cuanto a la forma de contarlo “La narración es exterior al personaje; ya que él no es agente de la acción sino preferentemente víctima. La narración queda abierta, y todo el episodio está motivado por una cierta poesía de la debilidad” (Mesa, 1982, p. 93). Esta forma narrativa también juega un rol fundamental al momento de presentarnos el territorio en el cual se está grabando. Al ser la primera historia de la película, y a su vez, al representar a un recién llegado, las imágenes que van acompañando los primeros caminos recorridos por Isico, muestran “El Alto” en La Paz, desde donde se puede observar con amplitud el territorio, mismo territorio que, con el transcurrir de las otras historias, va a ser penetrando hasta llegar, literalmente, al fondo de la ciudad, que representa también un punto pocas veces trabajado por el cine boliviano: la burguesía en su espacio de vida. Finalmente Isico después de su constante deambular y de pasar por distintas situaciones conflictivas, logra encontrar un espacio de apoyo y/o ayuda en otro niño que lo defiende de quienes lo molestan diciéndole “llama” a modo de insulto por hablar aymara y por su vestimenta. Este niño también habla aymara y le muestra la ciudad desde El Alto nombrándola como Chuquiago.

La segunda historia que presenta Eguino y su equipo es la de Johnny, un joven que se muestra en constante conflicto con su realidad material y con su familia. Éste reniega de la cultura Aymara que está presente en su familia, discute con su padre y con su madre en la mesa porque estos hablan en aymara y les recrimina que son unos explotados y sumisos. Johnny

escucha música disco mientras en su casa se “challa” un estandarte de cullawa<sup>13</sup>. Aquí se muestra inmediatamente las contradicciones entre Johnny y su familia, es tal su necesidad de representar una realidad distinta a la de su familia, que llega hasta aplicar talco como maquillaje para no verse tan moreno: “Johnny, es el itinerario de un hijo de obrero que busca oscuramente una salida, que aspira a salir de su condición” (Armayo, 1979, p. 35). Este personaje busca un cambio de su realidad bajo cualquier consecuencia y en este contexto, un compañero le muestra distintas imágenes de otro joven que ha emigrado a E.E.U.U. y del cual se sabe que ha tenido mucho éxito consiguiendo trabajo y dinero. Este ejemplo motiva a Johnny a buscar una salida similar que termina llevando a una agencia que le promete un exitoso futuro en E.E.U.U., siempre y cuando él pague una cuota para tramitar sus pasajes. Me parece que este es uno de los puntos clave de esta historia y de la película, se representa en Johnny el deseo de emigrar, la búsqueda del “sueño americano” bajo cualquier circunstancia, esto sumado al rechazo familiar que se demuestra constantemente en el transcurrir de su historia. Este elemento a su vez da cuenta del colonialismo interno que la película quiere denunciar, particularmente, en las 2 primeras historias:

“Isico y Johnny se dejan alucinar por un espejismo, el inmigrar (a la ciudad o al exterior); este espejismo solamente les lleva a una mayor explotación. Isico pasa de un trabajo "familiar" al trabajo anónimo e inseguro de cargador; y Johnny es engañado y así se evita una explotación mayor, como subproletario latino en los Estados Unidos.” (Mesa, 1982, p. 92).

Para conseguir el dinero necesario para emigrar, Johnny terminará robando a uno de los “Morenos”<sup>14</sup> mientras se desarrollaba la Fiesta del Gran Poder, después de este robo, el joven utiliza el dinero para pagar en la agencia lo que será su boleto de salida al extranjero, sin embargo, posterior al robo, es doblemente detenido y golpeado, primero por la familia a la cual le ha robado y después es llevado ante la policía. En este transcurrir podemos ver a la familia de Johnny llorando y pidiendo piedad para que lo liberen del crimen que ha cometido, en estas escenas se da cuenta de que este joven, por más que quiera romper con su realidad material, está enfrentado a las limitaciones de su clase. Se le muestra indefenso frente a la justicia, pero

---

<sup>13</sup> Comparsa tradicional de la Fiesta del Gran Poder que se da en La Paz. Actualmente se le conoce internacionalmente como Kullawada.

<sup>14</sup> Los morenos o reyes morenos son parte del carnaval en Bolivia y corresponden a los figurines de la danza de Morenada, en términos sociales quienes participan de estas comparsas son quienes poseen grandes cantidades de dinero, por lo general son familias empresarias quienes invierten mucho dinero en sus presentaciones cada festividad.

también frente a su sueño de emigrar, ya que al salir de la cárcel se ve enfrentado al fraude de la agencia que le había prometido su posibilidad de salir. Aquí, a partir de la estafa, queda evidenciada su frustración absoluta, dando fin al relato de Johnny.

La tercera historia es la de Carloncho, la cual parte en su funeral, un espacio lleno de amigos y familiares, que lo despiden tremendamente apenados por la situación. Sin embargo, a través de un “racconto” se cuenta la verdadera historia detrás de este funcionario de la burocracia estatal:

“Carloncho (David Santalla) ya es un derrotado; tan derrotado que es visto desde la muerte. En el pasado tiene su juventud y sus ideales políticos ya fracasados. El ni siquiera intenta rebelarse; le atan a su realidad precaria un trabajo y una familia. Por eso se ha refugiado en una evasión física, la droga fácil, del trago y de un grupo de amigos. Ya no busca sanar su insuficiencia social; sino simplemente anesthesiarse para seguir viviendo. Por eso su muerte se hace más importante que su vida. Su nivel social mediocre ya le impide exteriorizar su ira y su dolor. Su alegría y sus chistes son sólo un sistema de defensa; la lucidez sería demasiado trágica para él; y así, cubre sus heridas con espuma. Esta tercera historia es la más trabajada narrativamente, con su narración alternante de la vida y del sepelio, con el contrapunto entre el vacío y el recuerdo.” (Mesa, 1982, p. 89)

Me parece que esta cita puede sintetizar en gran medida la tercera historia, sin embargo, es importante agregar un par de reflexiones más. Por un lado, en la figura de Carloncho, la película da cuenta del machismo en su forma más explícita. Mediante los comentarios y las formas de actuar con sus hijas y su esposa, este personaje aparece, desde su rol de proveedor, como un hombre que controla la casa. Vemos a una de sus hijas planchar sus pantalones, y después se le muestra gritando “¿Cómo es mujeres ya está listo ese desayuno?”. Luego escuchamos: “A veces tengo que gritar para hacerme obedecer” (Eguino, 1977) en la escena del desayuno, que es servido por las mujeres de la casa mientras los hombres esperan ser servidos. Sí, como se ha mencionado, la película construye un panorama de las distintas realidades sociales de La Paz, la familia que toma este desayuno representa una realidad más acomodada que la de Johnny, sin embargo, pese a esto, igual emergen dificultades materiales y económicas, recriminadas a Carloncho por la figura de la esposa y madre<sup>15</sup>, quien, además de molestarse y evadir estas incomodidades, ha estado celebrando durante toda la secuencia su

---

<sup>15</sup> Utilizo estas denominaciones también para evidenciar que este personaje no tiene nombre y su participación está reducida a dos imposiciones patriarcales como lo son la posición de esposa y de madre, me parece que es necesario estudiar estos elementos de la película en clave feminista.

“viernes de soltero”, que no es más que una salida entre hombres, compañeros de trabajo a un bar y a un cabaret.

En el mundo social, Carloncho es un funcionario público, lo que sirve entre otras cosas, para materializar una crítica central de la película, lo corrupto e imparcial que son los sistemas burocráticos. En la notaria, lugar en el que se desenvuelve laboralmente Carloncho, se muestran diferencias en la atención al público: un hombre que pasa dinero a través de una carpeta logra que lo atiendan con prontitud; versus, un hombre hablando en aymara, con vestimentas parecidas a las de Isico al que no lo quieren atender. Si volviésemos sobre la idea del contrapunto, veríamos que la figura de Carloncho representa esa doble cara del sistema. Por una parte es un ser muy querido en su lugar de trabajo, y por otra representa a un acosador de mujeres. La historia parte en el funeral y termina en el desarrollo del “viernes de soltero”, que es también la última noche de vida de Carloncho, donde se devela y dimensiona quién es realmente el personaje.

Me parece interesante reconocer el valor de la ironía en esta historia y en qué medida se vuelve un argumento narrativo constante. Partir con la muerte de un personaje querido y respetado por su círculo cercano y, progresivamente, llevarnos a su contrario, a través de la revisión de su vida, se torna una apuesta arriesgada para la época. Entendamos que ante todo, este contraste, es una crítica directa al sistema burocrático, por lo tanto, y por extensión, es enfrentarse a la dictadura en sí, quién administra dicho sistema de dos caras.

Con el desarrollo de esta historia, es posible reconocer el cierre, en términos de espacios, de la realidad paceña. Abandonadas han quedado las imágenes mostradas por Isico desde El Alto, ahora nos encontramos en el centro del sistema burocrático, que a la vez conforma el centro de la ciudad, listos para conectarse con la última historia de la filmografía.

La última historia corresponde a la vida de Patricia, una joven universitaria, hija de un importante empresario, el cual apoya monetariamente, a través de fondos, a distintos artistas bolivianos. La historia de Patricia condensa en sí el despliegue histórico de clase alta en una geografía en particular:

“[...] se menciona por primera vez directamente la zona sur. Patricia, la protagonista de la cuarta historia, ya no sirve como una especie de muletilla en la narración, ya tiene voz propia y es un personaje redondo. A partir de este punto, se puede hacer un análisis de lo que significa la zona sur para los cineastas bolivianos. A diferencia del espacio del indígena, cuando se trata de filmar la geografía burguesa, el cine nacional se interesa más en los espacios interiores [...]

Me parece que esta es la característica más importante de esta última historia, ya que logra materializar elementos que no se habían visto en el cine con respecto a las clases altas. Patricia está en constante conflicto con la posición y con las ideas de su familia burguesa, sus ideas políticas han cambiado por sus estudios en la universidad. La presencia en asambleas de estudiantes contrarios al régimen dictatorial, configuran también el contexto de su relación con Rafael (dirigente estudiantil), quien será uno de los puntos influyentes en la conformación de este pensamiento divergente que la mantiene en conflicto con su realidad y su familia, sin embargo:

“La historia de Patricia apunta a este problema pero no da en el blanco. Por su planteamiento, a través del análisis de un itinerario sentimental, parecería que habría que escoger entre una esposa replegada sobre su condición de madre, sobre su condición de pudiente fútil que pierde todo interés y la de una mujer comprometida con los movimientos colectivos de su sociedad (imagen muy mal evocada).”

Esta mala forma de mostrar las contradicciones de clase de Patricia se van desencadenando junto a una serie de situaciones que la impulsan a seguir las tradiciones de su familia y las imposiciones sociales de su clase: Casarse con Toto (pretendiente de su misma clase) y viajar a E.E.U.U de luna de miel, terminan siendo las decisiones tomadas por Patricia tras el exilio de Rafael producto de la represión de la dictadura boliviana. Me parece que esta historia quiere apuntar a un elemento importante en torno a las contradicciones de clase, pero que a su vez, termina demostrando que la presión social es mucho más fuerte que las convicciones sobre el cambio que tiene Patricia. Si bien es interesante el desarrollo de esta crítica, me parece mal trabajada al someter la figura de Patricia a los intereses masculinos y familiares que la rodean, en este caso, habría que preguntarse por la cantidad de “Patricias” que existieron en Bolivia luchando contra la dictadura y cuál fue el desenlace de sus historias, en relación a esto Arturo Von Vacano comenta que:

“Las Patricias que nacieron aquí, cuando “enfermaron” seriamente de ideas peligrosas, supieron llevar sus convicciones hasta el exilio, la tortura y el martirio, escribiendo historias en las que la pasión y el sufrimiento pudieron dar a nuestro país estar siendo algo que abunda en nuestra historia de verdad y que no asoma en esta película, esta historia de mentirillas: la dignidad humana que se conquista cuando se aprende que un hombre – o una mujer - puede ser destruido pero no derrotado... y se está dispuesto a pagar por esta lección” (sic) (Von Vacano, 1979, p. 86)

En este sentido, creo que la película no logra abordar bien el tema que se propone. Si bien la crítica me parece interesante en torno al planteamiento de la temática, la forma de resolverlo está alejada del buen trabajo visto en las historias anteriores. La trama finalmente se cierra de buena manera, mostrando a Patricia arriba de un auto mientras que por fuera pasa Isico trabajando como cargador, evidentemente estos personajes no se conocen pero conviven dentro de la ciudad.

Para finalizar el análisis he dejado el personaje que en mi parecer es el más importante de la película. Muchos de los estudios y comentarios revisados para esta investigación dan cuenta, desde distintos ángulos, los aciertos y falencias de los personajes, sin embargo, me parece que el principal acierto de la película emerge al entender a la ciudad como la principal protagonista. Revisamos su importancia en las trayectorias de los personajes mostrados: cada uno habita un espacio particular de la ciudad de acuerdo a sus condiciones sociales, en este sentido, se presenta a la ciudad como un espacio múltiple en el que conviven estas biografías, se muestra primero su inmensidad desde El Alto, que responde a los espacios periféricos de Chuquiago, y así, sucesivamente se va internando en la geografía urbana, hasta llegar a las grandes casas del sector sur de la capital donde vive la alta burguesía. La película logra dar una visión panorámica de la ciudad de La Paz, y no solo de sus clases sociales, se muestra en su mayoría locaciones reales de la ciudad, calles, ferias, festividades, la UMSA, he incluso la festividad del Gran Poder; dando cuenta de la importancia de La Paz como un agente activo y dinamizador de las historias. La geografía determina, en parte, las trayectorias de cada uno de los personajes, sin embargo, también da cuenta de que todos conviven en este mismo territorio, de ahí que ninguna de las historias se cierre en su totalidad, ya que la ciudad es un espacio dinámico y en constante transformación. Chuquiago es un fresco de la ciudad de La Paz de la época en que se estrena, sin la relevancia que toma la capital como protagonista, cada una de las historias respondería más a caricaturas de las clases sociales que a una realidad concreta, es por eso que Chuquiago es importante, no solo en términos geográficos (o de escenarios), sino que en términos argumentales y de representación. Aborda la realidad concreta de la ciudad capital, de sus procesos de desigualdad, corrupción y colonialismo interno. La película se cierra con la siguiente frase “Cualquier coincidencia con personas o hechos reales es puramente casual” (Eguino, 1977), dejando abierta a la lectura e interpretación tanto a las geografías y lugares mostrados, como las historias desarrolladas. Habitar la ciudad es un hecho dinámico



traspasado evidentemente por los procesos de modernidad truncada que derivan en las desigualdades que se viven en La Paz.

### 2.3.2 *Largo viaje*

Tercer largometraje de Patricio Kaulen, estrenada el 7 de agosto de 1967, con una duración de 88 minutos, filmada en blanco y negro, producida por Chile Films. Protagonizada por Enrique Kaulen, Emilio Gaete, Eliana Vidal y Fabio Zerpa; muestra varias historias de la ciudad de Santiago, a través del viaje de un niño que busca entregarle un par de alas a su hermano que ha nacido muerto. Esta película se ha vuelto fundamental dentro de la cinematografía chilena al mostrar un fresco de la ciudad de Santiago. Además, al igual como se revisó en Chuquiago, la película construye una radiografía social de las clases que habitan Santiago. Esta película fue escogida por un criterio de contraste, debido a que, diez años antes del estreno de Chuquiago, *Largo Viaje* desarrolla, tanto técnica como argumentalmente, muchos de los elementos representados por Eguino en su película, en este sentido, entiendo que es posible establecer puentes dentro de las producciones cinematográficas chilenas y bolivianas.

En torno al argumento general de la película Alicia Vega comenta que:

“La historia del niño se desarrolla como eje central y se entrecruza con tres breves historias paralelas construidas en torno a la pareja burguesa, los jóvenes de clase media y la pareja marginada de la ley, prostituta-cafiche. La suma de estas cuatro historias que ocurren simultáneamente en el tiempo, además de la constante presencia de la paloma -que oficia de enlace-, compone para el realizador su propia expresión del ritmo de la vida santiaguina”. (Vega, 1970, p. 128)

El argumento inicia con la aparición de una paloma dentro de un campo de tiro, en el que se muestra a la burguesía (a diferencia de Chuquiago, la historia inicia con la clase dominante y con sus prácticas sociales). Uno de los personajes relevantes de la escena, practica tiros mientras su esposa se besa con otro hombre quien es, al mismo tiempo, parte de esta élite y “rival” de tiro de este primer personaje. Este último entra a competir, fallando su primer intento. El ave que se escapa funcionará como hilo conductor, conectando todas las historias presentadas en los primeros diez minutos de película. Luego de este acercamiento general al mundo representado, los sectores marginales comienzan a tomar preponderancia en la trama.

En este sentido, la película se asemeja discursiva y técnicamente a “Los Olvidados” de Buñuel y a Chuquiago, al escoger como personajes centrales a estos sectores marginales. Específicamente, se releva dentro de esta marginalidad a la figura del niño (Enrique Kaulen), quien aporta, de igual manera que la paloma, como eje estructurante del argumento de la película.

A diferencia de Chuquiago las historias de Largo Viaje no están divididas en partes, el relato se entrecruza naturalmente dentro de la ciudad, por lo que el análisis de personajes estará comentado en función de sus relaciones y encuentros dentro de la geografía urbana. Se muestra en una primera instancia a la familia del protagonista, quienes, junto a otras familias, ocupan una casa antigua de la que serán prontamente desalojados. Estas familias de clase baja son parte de la extensa marginalidad que poblaba las urbes latinoamericanas a finales de los sesenta. En el caso particular de Santiago, Kaulen da cuenta de las tradiciones rurales que estas familias portan, a través del “velorio del angelito”<sup>16</sup>, en el que se vela al hermano del niño protagonista “Esta situación debe ser comprendida no sólo por medio del traslado físico de migrantes desde áreas rurales a urbanas, sino también, el traslado simbólico de las costumbres y tradiciones campesinas. La película Largo Viaje pone en evidencia de esta forma, la presencia de una “subcultura” (arraigada en lo rural), que a pesar de encontrarse en el medio urbano, está configurada por sus propias reglas y normas” (Colodoro & Zuñiga , 2015). En este sentido, los participantes de esta celebración dan cuenta de un sector marginal de la ciudad, que a diferencia de los años posteriores, aun habitaba el centro de la ciudad y que sus procesos de marginación, estaban asociados a elementos socioeconómicos más que a una marginalidad geográfica.

La historia sigue su relato mostrando el entrecruce de las distintas historias y del contrapunto entre las distintas clases sociales. Mientras se desarrolla el resto del velorio, que por lo demás ya se ha convertido en una fiesta con un gran consumo de alcohol y baile de cueca, se muestra a una joven burguesa dentro de su departamento. Esta joven ve interrumpido su sueño por el ruido del conventillo, esto la hace asomarse por la ventana para saber cuál es la situación que la despertó, en este sentido, queda de manifiesto que las distintas clases sociales, para finales de los años sesenta, aun compartían el centro de la ciudad. Se muestra también:

---

<sup>16</sup> Tradición campesina en la que se velaba un niño o niña muy pequeña (recién nacida), se acostumbraba a vestírsele de blanco junto a alas de cartón . Pese a ser un funeral se suele celebrar como una fiesta. Escuchar “*Rin del angelito*” de como una referencia cultural de este rito en la obra de la gran Violeta Parra.

“que los personajes, sin percibirlo pasan a ser también protagonistas de las contiguas. El guión estructura con frecuencia situaciones en que participan en un mismo lugar geográfico dos personajes de historias paralelas independientes que han llegado allí por distintas motivaciones y con objetivos dispares” (Vega, 1970, p. 128). Al terminar la secuencia del velorio, se muestra inmediatamente al padre de familia construyendo un cajón con sus manos, en el que llevará a su pequeño hijo muerto. Desde aquí se desencadenan una serie de simbolismos trabajados por Kaulen y su equipo, que también darán cuenta de los procesos de marginación dentro de la ciudad, que a diferencia de la secuencia anterior, se dan en el espacio público. Cuando el padre sale a la calle con el cajón de su hijo, intenta subir a una micro, pero es inmediatamente rechazado. Cuando consigue subir, es advertido que si aparece el inspector, tendrá que bajar, lo cual termina sucediendo un par de secuencias después. Dentro de la micro, y por analogía dentro de la ciudad, se cruza de manera natural, otra de las historias que desarrolla el film y la ciudad: una prostituta y su cafiche. Estos serán quienes representan la marginalidad criolla urbana (Vega, Largo Viaje (1967), 1970) que trabaja y vive en la calle, el diálogo es corto y refiere a una deuda que debe pagar y a la “mala noche” en cuanto al trabajo de la prostituta. Luego, la película retoma el espacio del conventillo y la figura del niño, quien se da cuenta que se le han quedado las alitas de su hermano, aquí comienza el largo viaje por la ciudad, no sin antes mostrar que:

“Los pobres recientemente venidos del campo, han sido incapaces de adaptarse a las lógicas económicas y a las prácticas culturales que tienen lugar al interior de la ciudad. En la historia interna, se observa a los habitantes del conventillo que son expulsados de sus hogares ante la venta del solar para la realización de una nueva construcción; estas personas se verán obligadas a abandonar el centro de la ciudad, buscando habitación en otros sectores. El conventillo debe ser desalojado por la presión de la modernidad, al mismo tiempo que el padre de la familia es expulsado del bus que tomó para llevar al bebé al cementerio (Carvallo & Díaz, 2007 visto en (Colodoro & Zuñiga , 2015) )”

Antes de mostrar el viaje del niño, se puede ver al padre recogido por una carreta que lo llevará al cementerio, en este viaje hasta el destino final, se entrecruza una caravana de autos negros, que funcionan como contrapunto entre las clases sociales, ya que la carreta debe detenerse y dejar pasar a esta caravana, construcción poética de las diferencias sociales incluso ante la muerte.

El niño nos va develando distintas partes de la ciudad, lo primero es enfrentarse con un charlatán que consigue dinero a través de la prédica religiosa, y que dentro de su prédica afirma “conocer el camino al cielo” (Kaulen, 1967). Esta frase genera el interés del niño quien lo sigue para preguntarle cómo entregarle las alas a su hermano. En esta escena se muestra la inocencia del niño y la “astucia” del charlatán, quien lo obliga a pedir dinero junto a él, haciéndose pasar por ciego. Este personaje finalmente desaparece al ver a la policía pasar cerca de él.

El protagonista se ve enfrentado con otros niños en la calle, que le quieren quitar las alitas para poder arreglar un volantín. Para no perderlas, este arranca y las deja dentro de una iglesia, lugar donde serán encontradas por una devota que el niño se ve obligado a seguir. En este transcurrir de la ciudad Kaulen va mostrando elementos propios de la época, como por ejemplo, una protesta en la que el niño se ve enredado, perdiendo de vista a la señora que se había llevado las alitas. En términos narrativos, esta confusión es complementada con una cámara que se aleja del niño, mostrándolo perdido en la inmensa ciudad, dando cuenta que “este Largo Viaje, debe ser comprendido desde la óptica de un niño que desconoce las prácticas propias de la ciudad, pues en la realidad el recorrido que realiza es en términos de distancia, bastante corto; sin embargo, las experiencias y la forma de vivenciar la ciudad, lo configuran como un largo viaje en el sentido espiritual”. Posteriormente, el niño logra encontrar las alitas en una tienda de zapatos y al intentar recuperarlas se le acusa de ladrón. Aquí comienza una huida que es acompañada narrativamente por la alternación de distintas tomas, por una parte, unas de estilo contrapicado (desde los edificios) y por otra, tomas cercanas al personaje. Esta secuencia termina con el niño solo sobre una azotea de alguno de los múltiples edificios del centro de Santiago.

La siguiente secuencia es la más clara con respecto al entrecruce de todos los personajes presentados. Será el azar de la ciudad el que hará aparecer al niño con sus alas para ser pisadas por uno de los jóvenes burgueses. En el llanto del niño se acercan muchas personas, entre ellas una mujer joven, que también parte de la burguesía y que había mirado por el balcón de su dormitorio cuando se desarrollaba el velorio del angelito. De fondo se puede ver al cafiche y la prostituta quienes se acercan a ver qué está sucediendo. La mujer burguesa le “ofrece ayuda”, que es simplemente acercar al niño a la custodia de un policía. Ante esta situación el niño es

“rescatado” por la prostituta quien lo lleva hasta el hotel donde aloja, para comenzar el recorrido nocturno del niño.

El hotel donde transcurre la acción está dentro de una realidad marginal, en la que prostitución y marginalidad juvenil, son parte del contexto presentado por Kaulen y su equipo. La prostituta es encarada por un subalterno del cafiche, quien resulta ser el mismo charlatán que se hacía pasar por ciego. El niño escapa de esta violenta discusión, quedando nuevamente a merced de la calle y de la ciudad, pero esta vez en la noche. Aquí será “atajado” por otros jóvenes marginales que viven en la calle y que han estado planeando el robo a una botillería. El niño es la pieza clave que les faltaba a estos jóvenes para consolidar su plan, ya que éste es el único que puede entrar por el pequeño espacio de una ventana. Alicia Vega comenta que “La secuencia del robo adquiere, al igual que la correspondiente al velorio del angelito, momentos en que el apremio de la acción y la fuerza de la situación se conjugan para impregnar de verosimilitud la imagen. Nuevamente se profundiza a partir de la imagen en el comportamiento de los muchachos ladrones, siguiendo su ritmo vital” (Vega, 1970, p. 130). La secuencia expone el saqueo que logran estos jóvenes marginales y la posterior celebración en la ladera del río Mapocho. A través del viaje del niño es que se puede conocer una realidad pocas veces antes vista en el cine chileno. El río como refugio de los marginados de la ciudad es un punto fundamental en la construcción de Kaulen sobre el centro de Santiago. En la secuencia se puede ver al niño participando del robo y siendo casi “uno más” dentro de la pandilla liderada por “El Cojo”. Al llegar al río comienza la celebración y el consumo de lo robado, alcohol, bebidas y comidas, recorren las manos de cada uno de los participantes de la escena. Posteriormente, cuando el niño ya duerme, llega un grupo de mujeres a unirse a la celebración y comienza una secuencia de carácter sexual que se verá violentamente interrumpida por la llegada de otra pandilla del río. Estos hechos dan paso a una violenta pelea entre los jóvenes ladrones y la pandilla de mayor edad, quienes exigen su parte del botín. La violencia despierta al niño que huye del río y se esconde en una pérgola cercana al Cementerio General. “El Cojo” apuñala a uno de los miembros de la pandilla rival e inmediatamente llega otro joven avisando que venía la policía para arrestarlos por el robo.

El niño se esconde hasta quedarse dormido. El amanecer vendrá a encontrarlo en uno de los puestos de la pérgola, donde se muestran distintas escenas que dan cuenta de las primeras

horas del día comercial y social: carretas con caballos cargando cosas; mujeres armando sus puestos de frutas y verduras; fuegos matutinos para contrarrestar el frío, son elementos que Kaulen releva como parte de este espacio marginal y comercial de la ciudad de Santiago. El amanecer trae consigo otro movimiento del niño, quien por descuido vuelve a dejar abandonadas las alitas de su hermano. La cámara acompaña la confusión que vive el niño en este espacio “caótico” como lo es una feria, en la cual se vuelven a conectar el viaje de éste con la historia de la pareja burguesa, quienes compran las aves a las cuales les dispararán (actividad con la que inicia la película). Finalmente el niño se da cuenta que le faltan las alitas, e intenta recuperarlas, sin embargo ya no están, por lo se muestra abatido, hasta que se da cuenta que las alitas van sobre un camión de basura. Allí comienza la última secuencia de la película, donde el niño corre tras el camión sin poder alcanzarlo. La cámara se va alejando, dando cuenta, por un lado de la pequeñez que significa la vida de este niño dentro de la ciudad, y a su vez, permite dejar abierta la historia, situándola como una más de las múltiples trayectorias marginales que abundan en la ciudad.

Al igual que en Chuquiago, la ciudad se levanta como uno de los personajes principales de esta película, es el contenedor y dinamizador de las historias que se representan. A través de la ciudad, comprendida como personaje, se da cuenta de las luchas que se vivían en la época en cuanto a las transformaciones urbanas. Muestra distintas formas de marginalidad que circulan bajo circuitos similares, que, en el caso particular de Largo Viaje, es el centro de la ciudad. Diez años antes del estreno de Chuquiago, Largo Viaje apostaba por la construcción de un nuevo relato para la cinematografía chilena, en relación a este punto Vega comenta que:

“Patricio Kaulen inicia con “Largo Viaje” una búsqueda temática que hasta el momento no había interesado a ninguno de los directores chilenos del largometraje argumental anteriores o contemporáneos a él. Kaulen incursiona en personajes y situaciones reconocibles del medio social chileno. Esta iniciativa no llega a traducirse en una película lograda, porque el realizador –formado en el manejo de un lenguaje cinematográfico convencional- difícilmente puede o quiere liberarse de sus propias raíces[...] Que Kaulen, por lo tanto, utilizando herramientas rígidas y convencionales, logre crear secuencias que respiren una innegable realidad (velorio del angelito y robo en el almacén) constituye un mérito que lo ubica en una etapa de transición entre el cine estrictamente convencional y el nuevo cine chileno iniciado por Raúl Ruiz (Vega, 1970, p. 138)

En este nuevo relato se ven muchos elementos comunes con la película anteriormente analizada, por un lado, en términos narrativos, no es difícil reconocer que ambas utilizan la naturalidad del habitar la ciudad como un punto de encuentro material, pero que no necesariamente tiene relación con el conocimiento entre los personajes. Es el habitar la ciudad capital lo que permite comprender todas estas historias dentro de un solo relato que no se cierra completamente.

Al analizar dentro de esta investigación tres películas que dan cuenta de los centros urbanos (Los Olvidados; Chuquiago y Largo Viaje) creo posible ver en estas representaciones, las transformaciones que progresivamente se fueron dando en los sistemas sociales de América Latina de la segunda mitad del siglo XX. Cada una de estas películas da cuenta de las problemáticas que tuvieron que afrontar los sectores marginales de las ciudades capitales, ya sea en los centros o en las periferias. Son sus similitudes las que permiten hablar de una historia común dentro de las ciudades latinoamericanas, al ver problemáticas que no se diferencian tanto, independiente de la época particular que cada una representa. Por otro lado, son sus diferencias, las nos permiten visualizar las problemáticas particulares que cada territorio tenía que enfrentar dada su realidad inmediata.

Es necesario, antes de terminar este análisis, mencionar en qué medida Largo Viaje se podría vincular al Tercer Cine, muchos de los elementos que me llevaron a la selección de esta película han sido ya comentados en el análisis de la trama y los personajes, sin embargo creo que difícilmente podríamos integrar a esta producción cinematográfica al movimiento del Tercer Cine, principalmente porque el manifiesto que le da nombre al movimiento salió 2 años después del estreno de Largo Viaje. Sin embargo esta película utiliza 2 recursos que para mí se vinculan directamente al desarrollo de este movimiento. El primero de ellos tiene relación con quienes son en su mayoría los y las protagonistas de la historia, sujetos y sujetas marginales dan cuenta del cambio de paradigma que significó la búsqueda de nuevos recursos narrativos. El niño y su familia, la juventud marginal del río, el cafiche y la prostituta, son personajes que no aparecían dentro de la cinematografía nacional, serán estos mismos personajes marginales los recogidos por el Tercer Cine para protagonizar distintas historias. Por otro lado la búsqueda de una nueva narrativa, independiente de los personajes que se representan, da cuenta también de un proceso de ruptura con los relatos hegemónicos emanados de Hollywood, en este sentido

Largo Viaje busca representar o construir un cine nacional, que debelara las problemáticas que se vivían en Santiago a finales de los años sesenta, este punto también está en sintonía con el movimiento del Tercer Cine. Por último, si bien la película está trabajada en su por actores profesionales, elemento que distancia esta producción de las otras revisadas, la totalidad de los espacios donde se da la grabación corresponden a puestas en escena en lugares reales, esta utilización de la geografía de la ciudad en función de lograr una mayor verosimilitud, también da cuenta de la búsqueda de un nuevo estilo nacional, el que progresivamente fue volcándose, al igual que todo el movimiento del Tercer Cine, a la calle y a locaciones que dieran cuenta de la realidad material de los personajes mostrados por el film. Si bien la película tiene distintas diferencias con las formas concretas en que se desarrollo el Tercer Cine, me parece que su valor dentro de esta investigación está otorgado, como lo mencionaba en el párrafo anterior, por su calidad de puente, temático y técnico, entre “Los Olvidados” (referente claro del movimiento) y las películas que directamente trabajaron bajo los preceptos del Tercer Cine.



## **Conclusión**

Para concluir esta investigación me parece importante dar cuenta de cuales han sido las ideas que se han reforzado y cuales se han ido transformando con el transcurrir de este estudio. Un primer elemento que me parece fundamental de enunciar tiene que ver con la necesidad de estudiar la producción de imágenes cinematográficas en clave histórica, en este sentido también creo necesario que las investigaciones historiográficas se nutran del trabajo interdisciplinario con el fin de complementar de mejor manera los elementos derivados de las producciones culturales de cada sociedad, y a su vez transformar la realidad que se enseña en la universidades que se enfoca excesivamente en el desarrollo particular de cada disciplina.

La apuesta por un trabajo interdisciplinario me ha permitido visualizar similitudes y diferencias dentro de los procesos latinoamericanos de los años sesenta y setenta, representados en la amplia producción cinematográfica de la época, del mismo modo, esta forma de trabajar me ha permitido establecer vasos comunicantes entre estos procesos y las necesidades actuales en torno a la producción cinematográfica local. La investigación creo que da cuenta por un lado de la tremenda influencia que tiene el cine, como espacio de representación y de construcción de realidades, la investigación partió con esta premisa y progresivamente se ha ido reforzando. Veo en el cine una herramienta de transformación social y de denuncia, siempre y cuando este, de cuenta de las problemáticas y necesidades contemporáneas a su creación, en este sentido, la disputa por la cinematografía propia se instala dentro de las luchas contrahegemónicas y anticoloniales, por ende, el cine es una herramienta fundamental para la transformación de esta sociedad, donde lo visual y audiovisual emergen como herramientas claves para el control o el cambio de un espacio determinado.

Estas construcciones audiovisuales han sido progresivamente invadidas por una cantidad tremenda de tecnologías, que, si bien, no “democratizan” (como se plantea en algunos espacios neoliberales) las cinematografías, si otorgan más posibilidad a la creación independiente y la posterior difusión de estas producciones. Desconocer todos estos valores transformadores del cine sería un gesto tremendamente antirrevolucionario y seguir apostando y consumiendo de los cines hegemónicos (cultural y económicamente hablando) también lo es, la apuesta es ahora por la construcción de nuestras propias imágenes, por la construcción de

nuestros propios medios en búsqueda de la autonomía comunicacional que tanto se necesita para el cambio.

En relación específicamente al Tercer Cine, esta investigación partió con la idea de que la producción de un cine rodeado de estas influencias de pensamiento anticolonial, derivarían en un cine con estas mismas características, por ende anticolonial. Sin embargo este punto ha perdido validez por distintas razones. Primero me parece que la producción de los distintos manifiestos revisados en la investigación si dan cuenta del pensamiento anticolonial emanado de las influencias culturales y contextuales de los movimientos de liberación del continente, en función de esto me parece que los manifiestos y sus escritores son parte del desarrollo del pensamiento anticolonial de la época, que buscaba disputar el poder desde distintos espacios políticos, sociales y culturales, con el fin de lograr la liberación. La denuncia de la mantención de elementos coloniales en las realidades del continente o la denuncia de la neocolonización, enfocada principalmente en las intervenciones estadounidenses, creo que dan cuenta del espíritu revolucionario y transformador de este movimiento cinematográfico.

Por otro lado creo que son dos los elementos que desarman las primeras posturas de esta investigación. La primera de ellas tiene que ver con que las producciones cinematográficas están lejos de ser cine anticolonial, esta categoría cerrada es tremendamente difícil de justificar y trabajar, y que fácilmente se puede confundir con el desarrollo de un cine críticos, con respecto a este punto, me parece, que si bien no es posible utilizar la categoría de cine anticolonial, la apuesta de esta investigación está, no en clasificar estas películas dentro de una categoría cerrada, sino que más bien, el enfoque está puesto en la posibilidad de leer y estudiar estos filmes en clave anticolonial, tomando como puntos de referencia los manifiestos y los contextos que dieron origen a estas producciones.

Otro de los puntos que creo relevante en torno a la imposibilidad de denominar anticolonial a este cine, tiene que ver con que sus realizadores y equipos de producción vivieron procesos de formación tradicionales en distintas universidades del mundo, a partir de este elemento, creo que difícilmente estos realizadores podrían desapegarse en su totalidad de las herramientas técnicas y materiales que les permitían hacer cine y que estaban vinculadas técnica y temáticamente a los discursos hegemónicos, por esta razón, la categoría de cine anticolonial me parece que queda en un plano teórico y del discurso político de la época, lo que se ve con claridad en los manifiestos que se han revisado, en donde se plasma la búsqueda de

un relato propio de la realidad latinoamericana, pero que no se resuelven tan claramente en las producciones cinematográficas.

Otro de los elementos que dan cuenta de que este movimiento representa una búsqueda particular de la época, más que una convicción política-ideológica de cada director, está en la revisión de sus trayectorias posteriores. De los cuatro directores revisados, solo Jorge Sanjinés ha mantenido una forma crítica y de denuncia en sus relatos cinematográficos, por otro lado Littin, Eguino y Kaulen, cedieron progresivamente ante las presiones de las industrias internacionales y nacionales que apostaban más por el desarrollo de un cine técnicamente correcto, dejando atrás los discursos críticos y las temáticas que respondieran a las necesidades e intereses de las propias sociedades latinoamericanas. Su giro hacia el espacio comercial termina por sepultar cualquier intención de ubicar a estos directores como parte de las trayectorias del pensamiento colonial en América Latina. Si bien me parece importante destacar sus aportes dentro de la época revisada, no me dan la seguridad de instalarlos en el marco del pensamiento anticolonial ya que creo que finalmente tras su origen burgués, las posturas creadas por estos sujetos responden más, al sentir general del continente dentro de los sesenta, que a una interna motivación y militancia por lo anticolonial (incluso por lo revolucionario). Al respecto cabe destacar, como lo mencionaba anteriormente, al boliviano Jorge Sanjinés quien para mí representa quizá la figura más cercana a un pensador o creador anticolonial en el ámbito de la creación cinematográfica dada su vinculación constante al proceso de movilización social vividos en Bolivia en las últimas décadas.

Otro de los puntos que toma relevancia en esta investigación es el tema de la ciudad latinoamericana y los entramados de poder que se tejen en ellas y en torno a ellas. Al habitar una ciudad capital, creo que ha sido tremendamente positivo revisar las trayectorias históricas que unen a los territorios del continente, en este sentido las mayores conclusiones las han permitido los viajes, que durante el desarrollo de esta investigación, he podido realizar a Arequipa, Buenos Aires, Temuco, La Paz, La Plata, Mendoza, entre otras, que me han dado la posibilidad de visualizar los procesos coloniales en cuanto a la formación y la construcción de las ciudades, la materialización del Damero comentado por Rama, el ordenamiento de los nombres de las calles en relación a los lugares que eran con anterioridad, los circuitos culturales delimitados en ciertos lugares o los mercados como espacios de multiplicidad, son espacios y elementos que no hubiera logrado conectar si no fuera por el procesos investigativo que he

estado llevando, y creo que por ahora son dos las ideas que más aparecen en mi mente. Por un lado la tremenda cantidad de lugares comunes o similares que permiten establecer diálogos entre las distintas naciones latinoamericanas, en particular las experiencias vividas en las ferias libres (con matices evidentemente entre ciudades) me parece que responden al lugar trascendental para el conocimiento de otro espacio en el que no se vive. Otra idea importante responde más a la necesidad de la descentralización de nuestras naciones, ya que otro elemento que he logrado visualizar tiene que ver con el control que se ejerce desde los sectores metropolitanos sobre los espacios rurales, fruto de la herencia colonial. Creo que para transformar esto debemos apostar por el movimiento hacia otras ciudades que no sean las capitales, por un lado para poder descongestionar los niveles de hacinamiento dentro de los sectores metropolitanos y también en la búsqueda de una sanidad espiritual-corporal que nos permita defender y vivir en armonía con la tierra y sus espacios naturales que están siendo tremendamente avasallados por el capitalismo.

Ahora pensando en la relación que se da entre la ciudad como espacio material y sus representaciones dentro de las películas, es que creo importante comentar un par de elementos. Pienso que si bien el cine revisado no es anticolonial, permite dar cuenta de algunas trayectorias coloniales comunes, como por ejemplo, lo que mencionaba con anterioridad del control metropolitano sobre los sectores rurales, tal como se desarrolla en los textos de Romero y Rama, las películas vienen a expresar esas tensiones y jerarquías, en el caso del “Chacal de Nahueltoro” el espacio urbano es quien decide los caminos (en lo judicial particularmente) de las personas de los espacios rurales, en “Yawar Malku” es un poco lo mismo pero enfocado más precisamente a la intervención que el Estado decide hacer sobre la comunidad indígena (rural), aunque ambas dan cuenta de realidades distintas, ambas se conectan al demostrar la presencia de la actitud colonial sobre las sociedades que buscan reflejar. Por otro lado “Chuquiago” y “Largo Viaje” son ejemplos de los procesos de marginalidad que se dieron producto de las migraciones campo-ciudad producidas a lo largo de América Latina. Específicamente en “Chuquiago” se da cuenta de los procesos de colonialismo interno que quedan muy bien materializados en las historias de Isico y Jonhny. También es posible visualizar el contrapunto entre las distintas clases sociales que habitan los espacios urbanos, dando cuenta a través de su forma de habitar la ciudad y de las prácticas culturales específicas de cada clase.

La reflexión más importante que me ha quedado producto de esta investigación y de ver las relaciones entre la producción cinematográfica de una época y las ciudades que emergen, tiene que ver con la necesidad y la posibilidad de construir imágenes propias a partir de la representación de la ciudad, creo que es importante en la actualidad construir imágenes propias, derivada de los sectores marginales de la sociedad y que den cuenta de muchas realidades que ha sido sistemáticamente ocultadas por la forma hegemónica de las producciones contemporáneas. De esta manera es que creo fundamental seguir el camino trazado por “Los Olvidados”; “Chuquiago” y “Largo Viaje” en que los lugares que se habitan son los que deben ser plasmados en la pantalla, es decir, que apostar por la creación de imágenes propias y contra hegemónicas tiene que partir con la identificación y representación de los lugares que habitamos, dando cuenta a su vez de las problemáticas que se dan en estos contextos. Con respecto a este último punto es que emerge la necesidad de volver a hablar de la Escuela Popular de Cine y el Festival de Cine Social y Antisocial (FECISO), lugar, que como lo comentaba en la introducción de este trabajo, responde al espacio de militancia del cual surge esta investigación. De este espacio producción audiovisual es que se ha vuelto una necesidad revisar los temas, las técnicas y los lugares representados por el cine social a lo largo del siglo XX en América Latina, comprendiendo que estas producciones cinematográficas da cuenta de las problemáticas y las necesidad de los sectores marginales. Comprender esto es clave para poder aspirar a la construcción actual de imágenes contrahegemónicas, ya que revisando históricamente los procesos llevados por los distintos grupos productores de material cinematográfico podemos, por un lado, aprender de las técnicas desarrolladas a lo largo del continente, y, por otro, comprender que es necesario visualizar las problemáticas contemporáneas que rodean a los productores y productoras de cine. Finalmente la idea es comprender que no solo por mostrar o representar los sectores marginales de una sociedad se está haciendo cine social, es en la lectura de las problemáticas contemporáneas y en la construcción horizontal, donde están las clave de construcción de imágenes propias, por ende, siguiendo el impulso innovador del Tercer Cine, el foco actual debería estar puesto, por ejemplo, en la entrega de herramientas audiovisuales a hombres mujeres y niños migrantes para la construcción de sus propias imágenes y por otro lado la producción cinematográfica contra hegemónica tiene que estar vinculada directamente al movimiento feminista, quien constantemente da claves fundamentales para la liberación de todos y todas.

Finalmente, no podría terminar esta reflexión sin comentar algo que me ha hecho mucho ruido en cuanto a la presencia de las mujeres. Tanto en la investigación del Tercer Cine como de las películas en particular, las figuras femeninas han sido tremendamente opacadas y acalladas cosa que no es novedad dado el contexto patriarcal en el que vivimos), en cuanto al desarrollo del Tercer Cine, sabida es la presencia de mujeres como montajistas, guionista, fotógrafas o pensadoras dentro del movimiento sin embargo han sido completamente invisibilizadas por los hombres que son los “protagonistas” del movimiento, de los variados textos revisados solo la presencia de Beatriz Palacios es renombrada y ni siquiera por su propio trabajo, es mencionada en una primera instancia por ser pareja de Sanjinés y por ser la montajista de una de sus películas, del mismo modo la presencia de las personajes femeninas dentro de los films se limitan papeles sumisos e intrascendentes, se les cargan los roles de reproducción y de crianza de hijos o mostradas en la cocina, habría que revisar en todo caso si esto responde más a una visualización de la época, a una propuesta patriarcal o ambas. En lo personal me parece que responde mucho más a la segunda, a una realidad patriarcal que es necesaria combatir desde la construcción también de nuevos cines al servicio de la lucha feminista y que también busque a las mujeres que han sido invisibilizadas en estos procesos “revolucionarios”.

## Bibliografía

Aimaretti, M. G. (2015). *Producción estética, intervención social y simbolización de la memoria cultural en Bolivia: Grupo Ukamau y Teatro de los Andes*. Tesis doctoral, Universidad de Buenos Aires, Facultad de filosofía y Letras r, Buenos Aires.

Aimaretti, M. G. (2015). Un ojo responsable frente al dolor de los demás: imágenes de la violencia en dos films del Grupo Ukamau. *Dossier: Estudios sobre el cine latino-americano* , 42 (44), 82-99.

Albó, X. (2008). Movimientos y poder indígena en Bolivia, Ecuador y Perú. *Cuadernos de investigación* (71).

Armayero, F. (1979). De Ukamau a Chuquiago. En C. Mesa , B. Palacios, A. Von vacano , & J. Sanjinés, *Cine boliviano del realizador al crítico* (págs. 30-39). Gisbert.

Armes, R. (1976). *Panorama histórico del cine*. California : Fundamentos .

Arresegor, G., Bisso, M., & Raggio, S. (1999). Teoría y Práctica de la relación cine e historia. *Cuadernos del CHIS* , 4 (5), 231-245.

Bourdieu, P. (1972). *Esquisse d'une Théorie de la pratique*. Paris : Genève.

Bourdieu, P. (1990). *Sociología y cultura*. (M. Puo, Trad.) Distrito Federal, México: Grijalbo.

Burke, P. (2001). *Visto y no Visto. El uso de la imagen como documento histórico*. (T. d. Lozoya, Trad.) Londres , Inglaterra: Crítica .

Burton, J. (1991). *Cine y cambio social en América Latina. Imágenes de un continente*. Ciudad de México: Diana.

Caldevilla, D. (2009). Neorrealismo italiano. *Frame: Revista de cine de la Biblioteca de la facultad de Comunicación* (4), 23-35.

Caparrós, J. M. (1990). El film de ficción como testimonio de la historia. *Historia y Vida* (58), 172-178.

Cassetti, F. (1994). *Teorías del cine*. Madrid, España: Cátedra.

Castell, M. (2001). *La era de la información: economía, sociedad y cultural: El poder de la identidad*. Distrito Federal, México: Siglo XXI.

Chartier, R. (1992). *El mundo como representación. Historia cultural: entre prácticas y representación*. (C. Ferrari, Trad.) Barcelona, España: Gedisa.

Clasco. (2009). *Pobreza un glosario internacional*. Recuperado el 5 de 11 de 2017, de <http://bibliotecavirtual.clasco.org.ar/ar/libros/clasco/crop/glosario/>: <http://bibliotecavirtual.clasco.org.ar/ar/libros/clasco/crop/glosario/t.pdf>

Colodoro, J., & Zuñiga , P. (2015). El paisaje de Santiago a través de la película Largo Viaje. *Planeo* (20).

Cotta, R. (1979). Intervenciones de los participantes. En C. Mesa, J. Sanjines, B. Palacios, & A. Von Vacano, *Cine boliviano del realizador al crítico*. Santiago: Ginsberg.

Debray, R. (1994). *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en occidente* . Barcelona : Paidós .

- Delgado, L. (2015). Los Olvidados de Luis Buñuel (1950) y la deriva de la modernidad. Santiago.
- Donoso, C. (2010). ¿Espectador en acción?: representación e identificación del pueblo/masa en El Chacal de Nahueltoro. *Aisthesis* (47), 100-114.
- Eguino, A. (Dirección). (1977). *Chuquiago* [Película].
- Ferro, M. (1987). Perspectivas en torno a la relación historia y cine . *Histoire et non-Histoire, sous leur forme savante, romanesque ou cinématographique* (págs. 11-17). Barcelona: Memória.
- Ferro, M. (2000). *Historia contemporánea y cine*. Barcelona : Ariel.
- Flores Bedregal, O. (2009). *Carta inconclusa a mi hermano Carlos* . Bolivia: Primigenias.
- Franulic Depix, F. (2005). El Chacal de Nahueltoro: ¿transgresión premoderna o moderna? *Cyber Humanitis* (35).
- García Espinoza, J. (1995). Por un cine imperfecto. En J. Garcia Espinoza, *La doble moral del cine* (págs. 11-30). Santa fe de Bogota: Voluntad S.A.
- Gilman, C. (2003). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en America Latina* . Buenos Aires: Siglo XXI.
- Gramci, A. (1986). *Cuadernos de la cárcel*. Distrito Federal, México: Era.
- Gubern, R. (2005). *La imagen pornográfica y otras perversiones opticas*. Barcelona: Anagrama.
- Gumucio, A. (1983). *Historia del cine boliviano* . Distrito Federal: Fimoteca / UNAM.
- Guzman , P., & Sempere , P. (1977). *Chile: El cine contra el fascismo*. Valencia.
- Ibars, R. (2006). La historia y el cine. *Proyecto CLIO* .
- Juan, M. C., & Pellegrino, C. M. (2009). Voces silenciadas. Oyendo al subalterno en Yawar Mallku. *XXVII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. VIII jornadas de sociología en la Universidad de Buenos Aires* . Buenos Aires: Asociación Latinoamericana de Sociología.
- Kaulen, P. (Dirección). (1967). *Largo Viaje* [Película].
- Klein, H. (1987). *Historia general de Bolivia*. La Paz: Juventud.
- Klein, H. (1987). La revolución nacional. En H. Klein, *Historia general de Bolivia*. La Paz: Juventud.
- Klein, H. (2010). *Historia de Bolivia. De los orignes al 2010* (4ta edición aumentada y corregida ed.). La Paz: G.U.M.
- Littin, M. (Dirección). (1969). *El Chacal de Nahueltoro* [Película].
- Martinez Gil, F. (2013). La historia y el cine: ¿unas amistades peligrosas? *Vinculos de Historia* , 2, 351-372.
- Mesa, C. (1982). *El cine boliviano según Luis Espinal*. La Paz : Don Bosco.
- Mesa, C. (1985). *La aventura del cine boliviano*. La Paz.
- Mesa Ginsber, C. (1985). *La aventura del cine boliviano 1952-1985*. La Paz.



- Mouesca, J., & Orellana, C. (2010). *Breve historia del cine chileno*. Santiago: LOM.
- Orel, M. (2006). *Las fuentes del nuevo cine latinoamericano*. Valparaíso: Universitaria de Valparaíso.
- Prud'homme, J. F. (1988). Identidad social y representación política en la obra de Pierre Bourdieu. *Revista del departamento de sociología* (6).
- Rama, A. (1998). *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca .
- Rocha, G. (1965). Estética del hambre. *Discusiones en torno al Cinema Novo*, (págs. 52-55). Génova.
- Romero, J. L. (1986). *Latinoamerica las ciudades y las ideas*. Argentina: Siglo XXI.
- Salazar , G., & Pinto, J. (1999). *Historia contemporánea de Chile. Tomo II Actores identidad y Movimientos*. Santiago: LOM.
- Salinas , C., & Stange, H. (2008). *Historia del cine experimental en la Universidad de Chile 1957-1973*. Santiago: Uqbar.
- San Jinés, J., & Ukamau, G. (1980). *Teoría práctica de un cine junto al pueblo*. Siglo XXI .
- Sanjinés, J. (2002). Neorrealismo y nuevo cine latinoamericano. La herencia, las coincidencias y las diferencias. *Seminario La influencia del Neorrealismo Italiano en el cine latinoamericano*. Rio de Janeiro.
- Shohat, E. S. (2002). *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*. Barcelona, España: Paidós.
- Sid, G., & Santa Cruz, E. (2010). *Del sentimiento popular a la marca registrada. Fútbol identidad y nacionalismo en Chile* (Vol. II). Santiago: Centro de estudios bicentenario.
- Solanas, F., & Getino, O. (1969). *Hacia un tercer cine*. Buenos Aires .
- Sorlin, P. (2008). Cine e historia, una relación que hace falta repensar. En G. Camarero (Ed.). (págs. 18-28). Getafe: Universidad Carlos III de Madrid, Instituto de cultura y tecnología.
- Stam, R. (2009). *Teorías del cine*. Paidós.
- Susz, P. (2015). *40/24 papeles del cine*. La Paz: Plural editores .
- Vega, A. (1970). Largo Viaje (1967). En A. Vega, *Re-visión del cine chileno* (págs. 127-141). Santiago: Aconcagua.
- Vega, A. (1970). *Re-Visión del cine chileno. El Chacal de Nahueltoro*. Santiago: Aconcagua.
- Velleggia, S. (2010). *La maquina de la mirada. Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano en las encrucijadas de la historia*. Quito, Ecuador: Quipus, Ciespal.
- Vergara, X. (2012). Fertilizar la memoria, reconstruir la masacre: teorías y prácticas en el cine de Jorge Sanjinés. En W. B. (ed.), *Prismas del cine latinoamericano*. Chile: Cuarto Propio.
- Vitale, L. (2012). *Interpretación marxista de la historia de Chile* (Vol. 3 ). Santiago: LOM.
- Von Vacano, A. (1979). Chuquiago y la generación triste. En C. Mesa, *El cine boliviano del realizador al crítico* (págs. 191-207). Ginsberg.

Whitehead, L. (2002). Bolivia 1930-1990. En L. Bethell, *Historia de América Latina* (Vol. 16). Barcelona: Crítica.

Willemen, P. (1990). *Question of the third cinema*. California: BFI publishing.