

**Universidad de Chile**  
Facultad de Filosofía y Humanidades  
Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos

**REALISMO SOCIAL A TRAVÉS DEL  
TEMA CARCELARIO EN EL CHACAL  
DE NAHUELTORO DE MIGUEL LITTÍN,  
(CHILE, 1968) Y CARANDIRÚ DE HÉCTOR  
BABENCO (BRASIL, 2003)**

Tesis para optar al grado de Magíster en Estudios Latinoamericanos

Autor:

**Fernando Luis Ramírez Fuentes**

Profesora Guía: Kemy Oyarzún

**Santiago, Diciembre 2008**



[Palabras preliminares] . .	4
Dedicatoria . .	5
I. INTRODUCCION . .	6
II. CINE Y SOCIEDAD: EL NEORREALISMO ITALIANO . .	15
III. CINES DE AMERICA LATINA . .	19
1. BRASIL Y EL CINEMA NOVO . .	25
2. EL CINE CHILENO . .	29
3. EL APOYO DOCUMENTAL EN EL REALISMO CINEMATOGRAFICO . .	33
IV. EL TEMA CARCELARIO . .	36
Palabras Preliminares . .	36
Cine y Cárcel . .	38
1. EL CHACAL DE NAHUELTORO (1968) . .	39
El Chacal de Nahueltoro . .	40
El entorno social de una película . .	41
Análisis de la película . .	42
Comentarios . .	46
La cárcel . .	47
2. <u>CARANDIRU</u> , (2002) . .	48
Entorno social de una película . .	49
Análisis de la Película . .	51
La cárcel . .	54
Comentarios . .	55
3. SEMEJANZAS Y DIFERENCIAS DE LAS PELICULAS ESTUDIADAS . .	56
El realismo social y el cine latinoamericano . .	56
La referencia a los hechos reales y los aportes del género documental . .	57
Representación de la marginalidad . .	58
Los entornos cinematográficos, los 60 y los 90 . .	61
V. CONCLUSIONES . .	62
REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS . .	64

## [Palabras preliminares]

El cine **Victoria** del Puerto de San Antonio, allá por los años 60, fue para nosotros como el Cinema Paradiso, un lugar para soñar, para expresar por medio de pifias y aplausos nuestra desaprobación con las películas exhibidas. Entrábamos a las dos de la tarde y salíamos a las siete, con los ojos hinchados de un placer que solo el cine lograba. Vimos todos los grandes estrenos a un precio popular, la sala era muy pobre y las películas se cortaban a menudo. Fue nuestro inicio social donde desfilaban principalmente filmes italianos y mexicanos. Las películas de vaqueros eran nuestro plato favorito y nos convertíamos en héroes por varias horas.

## Dedicatoria

*Para Claudia, por su amor incondicional Para Javiera, Nicolás y Camila, hijos de mis entrañas, seres esenciales en los momentos más felices y en los momentos más crudos. Para aquellos seres fraternales de diversas épocas, los nominados son: Francois Preneau, Stephane Belin, Thierry Giraud, André Robert, Ariel Aliaga, Marie Bernard Texier, Rodrigo Alcázar, Ricardo Bugueño, Héctor Pefaur, Omar Jesús Maluenda, Osman Cortés, Héctor Soria, Francisco Callejas, Emilio Figueroa, Pedro Castillo, Alejandro Bozzi... ara Kemy, por su calidad humana y académica.*

# I. INTRODUCCION

El cine desde sus comienzos ha tenido diferentes intereses siendo el social una de sus variantes. Ha acompañado desde sus inicios al siglo veinte, convirtiéndose en muchos casos en un valioso documento poniéndose a la par con las otras artes ya que con el tiempo ha conseguido un lenguaje propio que ha sido objeto de estudio hasta nuestros días.

Su carácter contingente es innegable y por las características de ciertas épocas ha sido, en ocasiones, instrumento de denuncia y de revelación de muchos fenómenos sociales.

El cine se creó en Europa, sin embargo pasó rápidamente a Estados Unidos y a América Latina. Por su carácter masivo se convirtió en un medio influenciado que respondió a diversos intereses entre los cuales el social fue uno de ellos. Es incuestionable que esta vertiente ha servido de espejo a las conmociones que han vivido diversas sociedades siendo la latinoamericana un buen ejemplo que es necesario estudiar.

Más allá del momento mismo, el nacimiento del cine es también sugerente dado que su aparición –aparte de sus apurados decisivos a finales del siglo 19- es hoy reconocido por haber tenido lugar, de hecho, entre la Primera Guerra Mundial y la Revolución Rusa, durante el “corto siglo veinte”, iniciado, según Eric Hobsbawm,<sup>1</sup> en 1914 y culminado en 1991 (con la caída del Muro de Berlín).

En los entornos del paso de un siglo a otro se estaban produciendo una serie de cambios políticos, sociales y culturales de una magnitud importante que originaron un remezón de proporciones y que abrieron los nuevos aires en que se iba a desarrollar el mundo occidental.

Arnold Hauser manifiesta que los comienzos del siglo es un periodo de crítica social, de realismo y activismo, de radicalización de las actitudes políticas y de la convicción cada vez más extendida que una solución radical puede servir de algo.<sup>2</sup>

La invención de los hermanos Lumiere en la Francia de 1895 abrió una nueva era en lo que a imagen concierne, una creación tecnológica que revelaba todo un saber que, derivado del desarrollo de la ciencia aplicado a la producción material, tenía en la imagen en movimiento un punto clave, lo que superaba a la fotografía y restituía con mayor nitidez la realidad.

Asomaba una creación que con nitidez superaba ciertamente a la fijación de la realidad de películas centradas en tiempos relativamente breves, afirmadas en imágenes de la vida cotidiana: un tren llegando a la estación causando pavor y curiosidad entre la gente, una cámara enfocada a una fábrica que espera la salida de sus trabajadores, risas de niños desbordantes, vistas de la plaza pública vestida de un color que se presiente de primavera, los tranvías, etc...

El cine en su origen tuvo un claro acento documental, se trataba de restituir la realidad y se tenía plena conciencia que el cine era el instrumento más avanzado para lograrlo.

---

<sup>1</sup> Hobsbawm, Eric. *Historia del siglo XX, 1914-1991*, Editorial Critica, 2000, Barcelona

<sup>2</sup> Hauser, Arnold. *Historia Social de la Literatura y el Arte*, Editorial Labor, Barcelona, Tomo 3, 1985

De las primeras películas, muchas de ellas con cámara fija y con un plano general básico, se pasó a la cámara con movimiento, aunque filmando también situaciones sin corte. Por lo general, las cintas se proyectaban en salas que poco a poco comenzaron a crecer, ya que el espectador, desde la curiosidad inicial, transitó rápidamente a un interés que se hizo masivo. Era una invención espectacular que progresivamente se ponía al servicio de un público heterogéneo que trascendía las distintas clases sociales.

La irrupción del montaje trajo consigo nuevos desafíos y el cine pasó a incorporar la narración de historias, la aparición de actores y actrices y, algo especialmente importante: la emergencia de un lenguaje propio. Todo esto acontecía en un período muy breve, cuando en futuros muy cercanos asomaban cambios de envergadura.

Las transformaciones del capitalismo internacional influirían notablemente en los caminos que tomaba la incipiente industria en los albores del siglo pasado, a saber, el posicionamiento en un rango superior de Estados Unidos y los radicales cambios registrados en la Rusia zarista que desembocan en la Revolución de 1917, en forma simultánea casi con el término de la Primera Guerra Mundial.

Es de conocimiento general que el cine, como invención europea, pasó muy rápido a Estados Unidos, no sin desatar batallas por patentes y derechos, para luego desplazarse con velocidad desigual por el resto del mundo, e incluso para desarrollarse tempranamente en algunos países de América Latina. Es en este contexto internacional que el progresivo desarrollo de la cinematografía – en medio de una potente captura de público masivo<sup>3</sup> generará inculcablemente un interés político y comercial mayor.

Algunos autores niegan el carácter comercial del cine, ya que en sus comienzos fue más bien un acierto científico que tuvo un gran desarrollo. Lo cierto es que el cine se influenció de diferentes fuentes y tuvo variantes económicas, de diversión, artísticas, etc. Dicho de otro modo, fue una invención total que recibió influencias diversas, aunque sin duda el componente social tuvo una preponderancia clave, toda vez que esta nueva manifestación artística, directa o indirectamente, acompañó los cambios políticos, económicos y sociales en diversos países.

La referencia precedente a Estados Unidos y la Unión Soviética no es adjetiva, puesto que cada país utilizaría el cine en función también de sus propios intereses. No es menor tampoco que el desarrollo de la industria esté cruzado por intereses empresariales, que privilegiaron igualmente la diversión y el negocio, instrumento de la lucha ideológica, parte de un proceso complejo que tiene un momento culminante cuando el cine logra ser reconocido como arte con su propio lenguaje.

En términos generales, esta división primaria marcó ciertos parámetros que dejaron huellas en las posteriores tendencias cinematográficas.

La aparición temprana del interés comercial de la cinematografía suscita en Estados Unidos un revuelo tal que se crean numerosas empresas que harían de ella un instrumento de diversión y expansión. Se puso el acento en una forma de producir sin perder de vista los aportes hechos al lenguaje cinematográfico, se privilegiaron temas y formas de comunicación de corte más bien universal por la expansión ya mencionada a otros continentes, se construyeron estudios para el rodaje de largometrajes en los que se recreaban todo tipo de paisajes, de todo lo cual no era ajeno el componente político-ideológico, una forma de leer la realidad: la opulencia/grandeza de la sociedad estadounidense.

---

<sup>3</sup> Hauser, Arnold. *Historia Social de la Literatura y el Arte*, Editorial Labor, Barcelona, Tomo 3, 1985

Prácticamente desde los días mismos de la revolución, del otro lado, en la Unión Soviética, el cine devenía aparato potente de educación de las masas, sin descuidar la parte formal, mientras realizadores y productores procuraban nutrirse de los adelantos cinematográficos de los cineastas estadounidenses, y viceversa.

Sobre la base de intereses opuestos, la concepción cinematográfica de los soviéticos distaba mucho de la estadounidense en sus raíces: los rusos optaron por un cine más realista y documental, en línea con los principios revolucionarios dominantes, antes que al cine comercial y de entretenimiento.

Además integraron dos dimensiones de representación, usualmente vistas como géneros opuestos: la ficcionalidad y la documentalidad

Desde nuestro punto de vista, existe una razón para explicar esa peculiaridad, derivada tanto de la función pedagógica a la que se entrega esta filmografía, como de sus referentes históricos, pues para mostrarlos con la mayor fidelidad posible no se duda en reconstruirlos sin escatimar esfuerzos. El objetivo es buscar los emplazamientos exactos, los objetos reales y, a ser posible, hasta los auténticos protagonistas, que representan ahora aquellos hechos que vivieron en el pasado.

Esta elección no sólo tuvo ribetes ideológicos, sino también cinematográficos, en el lenguaje, en la manera de filmar, en la elección de actores, en los lugares de filmación donde el realismo social tuvo un lugar importante y en el que estaba presente el hecho de acercarse a una realidad en todas sus dimensiones sin que perdiera verosimilitud, situación muchas veces inversa en la producción de Estados Unidos, que tendía a un cine más pomposo debido a sus raíces comerciales y a la creación de un *star system*.<sup>4</sup>

Esta visión de grandes bloques sin duda no explica todo el fenómeno cinematográfico. En efecto, ya que él registra diversas variantes desde sus comienzos, es decir, no todo se ciñó al realismo o a la diversión, porque también abarcó otros géneros, y no solamente en el cine de ficción, sino también en el documental que tuvo con el tiempo un protagonismo, aunque más secundario.

Cabe igualmente destacar que todos los cines posibles que se fueron creando alrededor de estos bloques aportaron nuevas miradas que también tuvieron repercusión en el cine dominante estadounidense, apareciendo expresiones cinematográficas alternativas en el propio Estados Unidos y en diferentes países del orbe.

La huella del denominado cine independiente o alternativo siempre se desarrolló en función contestataria a la filmografía dominante y con la creación de temáticas propias, incluso podemos citar aquí el denominado cine de vanguardia, que no siempre tomando lo social, tuvo una importancia central en una disidencia más formal respecto a lo que se hacía en cine.

Desde la perspectiva de nuestro trabajo, el realismo social ocupa un lugar central en el debate cinematográfico, aunque con diversas variantes que van desde lo más formal a lo propiamente ideológico.

El carácter documental y realista de los inicios, advertido anteriormente, es luego defendido por algunos autores que ven en el cine una invención que tenía la posibilidad de recrear la realidad o al menos acercarse a ella lo más posible. A esto se agregó un acento

---

<sup>4</sup> El cine clásico de Hollywood tiene uno de sus pilares fundamentales en el sistema de estrellas: Es necesario crearlas para atraer público a las salas. La creación de la estrella se apoya en una importante campaña publicitaria a través de diferentes vehículos de comunicación: revistas, club de fans, etc...

ideológico que veía en el realismo social una importante herramienta de comunicación y de denuncia.

Como queda establecido, la Revolución Rusa representó una contribución central en la idea del realismo, aunque desde una perspectiva ideopolítica que debía servir a la causa revolucionaria orientada a la construcción del socialismo. Además se intentaba crear entre los espectadores una adhesión a esta causa a través de diferentes fórmulas que implicaba la creación de escuelas de cine, donde no sólo había objetivos políticos, sino también artístico-cinematográficos, lo que ponía en tela de juicio la separación que se hizo entre cine realista y formalista.

Los principios del "cine de masas", tal como son expuestos por Eisenstein,<sup>5</sup> derivan, por tanto, de una pretensión de base, la de convertir el cine en pedagogía. Y es precisamente en la intersección entre esa recurrencia y la rotunda intención pedagógica de esta cinematografía donde se plasma una característica narrativa de este cine: la integración de ficción y documental.

De hecho el cine es un producto de las relaciones sociales que se producen en una sociedad y las diversas formas de hacer cine muchas veces obedecen a las situaciones latentes que ocurren en ella por mucho que estas sean intimistas y psicológicas.

La aparición del montaje y sus efectos vino a revolucionar al cine como también lo hizo el sonido en su momento, dándole al cine un carácter más total, una ilusión perfecta del mundo exterior con el sonido, el color y el relieve como lo denominó André Bazin. El crítico francés manifestaba que las otras artes no podían competir con el cine en el campo de hablar de la realidad.<sup>6</sup>

La relación montaje - realismo tuvo un eco importante en Bazin, quien se distanció de los rusos aduciendo que el montaje no servía mucho a la causa de un cine más realista, reivindicando él más bien un cine con filmaciones sin montajes que no tergiversaran la realidad.

Se iniciaban asimismo, las discusiones sobre el cine como arte con un lenguaje propio que tuvo en Francia un gran auge. Este fenómeno pasó a América Latina, aunque con las diferencias propias de cada sociedad, y tuvo un rol relevante ya que algunos cineastas siguieron esos ejemplos y quisieron popularizar el cine como lo había hecho el propio Bazin en Francia.

La aparición del Neorrealismo italiano en los años 50, movimiento que haría un gran aporte a las discusiones sobre el tratamiento de la realidad, fue un momento clave que tuvo una gran adhesión de Bazin.

La opción por los temas, la opción por un tipo de cámaras, los actores escogidos, a veces no profesionales como también la recepción del público, hacen afirmar a Bazin este aspecto de querer filmar la vida de muy cerca y llevarla a la pantalla.

En estos cambios a los que adhiere el crítico, el montaje debía ser lo más transparente posible para no interrumpir la cercanía del espectador con la realidad, se apoyaba en el tiempo real y proponía ciertas formas de filmar, intentaba desechar todo artificio y opinaba que las películas debían mostrar la realidad sin intervenirla. Esto implicaba decorados naturales, sonido directo, planos secuencia, etc.

---

<sup>5</sup> Del Rey, Antonia. El cine Soviético de los años veinte, Universidad de Valencia, 1997, [www.uv.es/samara/](http://www.uv.es/samara/)

<sup>6</sup> Bazin, André. *¿Qué es el cine?*, Editorial Cerf-Collet, París, 2002

La opción del Neorrealismo por representar el drama de la sociedad con sus actores directos donde la marginalidad tiene un rol central se une un sentido ético muy fuerte.

La presencia del fascismo y su cine que tiende a lo espectacular y melodramático, y, del otro lado, el cine estadounidense como una gran maquinaria de entretenimiento, crearían una conciencia entre la gente ligada a los nuevos cines de que había que explorar otros rumbos.

Por lo tanto, no parece un azar que las preocupaciones de los directores y los críticos tuvieran un desenlace homogéneo y que apareciera en una época determinada una serie de películas que tenía, a priori, un fondo común realista y social.

El cine social lo encontramos en Italia con el Neorrealismo, del cual avanzamos algunas ideas a partir de André Bazin, y paralelamente en el propio Estados Unidos con algunos cineastas que muestran una preocupación por los acontecimientos sociales y con mucha fuerza el *Free Cinema* en Inglaterra y la *Nouvelle Vague* francesa. Más tarde se integraría el llamado Nuevo Cine Latinoamericano.

Existen, pues, algunas huellas en común en estas expresiones, aparte de su preocupación por los problemas sociales que tienen relación, en general, con la forma que adoptan para filmar creando una estética particular.

El cine social toma en muchas ocasiones una vertiente militante sobre todo en los años sesenta, hecho que revela que la relación del cine con los movimientos políticos es más estrecha como ocurriría con mayor nitidez en América Latina.

Desde una óptica más teórica, el crítico italiano Francesco Casetti, en su libro Las Teorías del Cine desde 1945, dice que en la época de entre guerras y sobre todo tras la Segunda Guerra Mundial, el debate sobre el realismo y el cine toma mayor fuerza, centrándose estas discusiones en el valor documental o interpretativo o en que si lo filmado daba cuenta de una visión global del mundo o sólo de sus contornos.<sup>7</sup> La preocupación por la dualidad realidad-cine se afirma entonces en numerosas cuestiones extracinematográficas.

Casetti afirma que las primeras películas neorrealistas imponen un sello nuevo, aunque de alguna forma el debate se va modificando por ciertas posiciones planteadas por los cineastas sobre la realidad: la cuestión social, el militantismo y la necesidad de afirmar un cine nacional respecto del cine dominante estadounidense llenaron esta discusión de expectativas.<sup>8</sup>

Cesare Zavattini, uno de los creadores italianos del Neorrealismo Italiano y muy cercano al cine latinoamericano, afirma que la guerra, las luchas de liberación, hicieron que algunos cineastas comenzaran a apreciar la riqueza de lo real y sobre todo a descubrir el valor de la actualidad. El autor afirma que se deben mezclar ciertos elementos de la realidad insertos en la ficción y resaltar lo normal y lo ordinario, filmar lo más cercano a la vida misma, las cosas en su devenir cotidiano, incluso en lo posible en su tiempo real.<sup>9</sup>

Estos debates en torno al realismo ofrecen distintas variantes y sobre todo, tomando en cuenta el Neorrealismo, algunos autores hablan de un realismo crítico, donde el cine adquiere un rol importante, toda vez que no sólo debe describir sino que ir más allá en el

<sup>7</sup> Casetti, Francesco. *Les Theories du Cinema*, Ed. Nathan, Paris, 1999

<sup>8</sup> Casetti, Francesco. *Les Theories du Cinema*, Ed. Nathan, Paris, 1999

<sup>9</sup> Moraes, Diego. *El Neorrealismo Italiano*, Facultad de Humanidades, Universidad de la República

conocimiento de las cosas. En el mismo sentido, otro autor, Guido Aristarco, piensa que hablar de realismo no significa necesariamente el abandono de una estética ni una falta de mediación o reelaboración por parte de los cineastas.<sup>10</sup>

La vocación realista del cine parece ser el tronco común de muchas visiones que hay en torno a esta cercanía entre cine y realidad. De alguna forma los cineastas latinoamericanos de los años sesenta retomarán esta discusión, muchos de ellos dándole un sentido ampliamente social y militante.

Siegfried Kracauer, en su libro *Teoría del Cine*, también participa de este debate, alejándose en algunos aspectos de Bazin y asignándole al contacto con la realidad un valor más documental; paralelamente considera que por su soporte fotográfico el cine puede ir más lejos que la fotografía, tiene una naturaleza que lo acerca más a la realidad,<sup>11</sup> aunque no era necesario retratarla, este autor le daba una gran importancia al formalismo que buscaba explotar otras dimensiones en el cine.

En el entorno latinoamericano los debates en torno a la realidad están dados en muchos casos por el rol que juega el cine respecto a la sociedad en que se produce, el nivel de intervención que tiene sobre esa realidad o cómo aspira a reproducirla sin abandonar ciertos planteamientos estéticos o cinematográficos.

El crítico italiano Francesco Casetti le dedica un breve vistazo a la producción latinoamericana, ligándola a los nuevos cines que aparecen hacia finales de los años sesenta, buscando en ellos algunos puntos en común. Desde esta perspectiva, la realidad aparece entre los puntos centrales.

Casetti afirma que los cineastas quieren tener con la realidad una relación más directa y profunda. El crítico toma palabras de Glauber Rocha, cineasta brasileño, fundador del Cinema Novo, quien habla del carácter importante de la realidad y plantea las formas de filmarla, marcando un sentido rupturista respecto del cine estadounidense: el nuevo cine prefiere las cámaras livianas, el sentido del directo y los actores sin maquillaje. Existe, según Rocha, una necesidad imperiosa de realismo que guarda relación con las condiciones sociales de la sociedad brasileña y que la hace extensiva a toda América Latina.<sup>12</sup>

Se toma el realismo social como un arma para combatir las apariencias y mostrar aquello que el espectador puede reconocer y valora al cineasta crítico interesado en mostrar la cara escondida de las cosas, las situaciones ordinarias y también marginales.

En esta óptica es necesario agregar la importancia de Miguel Littín, cineasta chileno, que con la película que vamos a analizar, *El Chacal de Nahueltoro*, se sumerge en estas preocupaciones dándole a un hecho policial una dimensión social que busca develar las profundas causas de marginalización del campesinado chileno.

El crítico Paulo Antonio Paranagua habla del apogeo del cine latinoamericano en los principios de los cincuenta, lo que coincide con una apertura cultural importante y una situación económica positiva lo que es diferente en cada país latinoamericano.

La apertura de cine clubes, una cierta profesionalización de los cineastas y la llegada de películas de otros continentes abren entonces nuevas perspectivas. La influencia del Neorrealismo es importante, sobre todo porque numerosos cineastas estudiaron en Europa, principalmente en Italia, lo que condujo a pensar que las ideas de este movimiento podían

---

<sup>10</sup> Casetti, Francesco. *Les Theories du Cinema*, Ed. Nathan, Paris, 1999

<sup>11</sup> Kracauer, Siegfried. *Teoría del Cine*. Paidós, Barcelona, 1996

<sup>12</sup> Rocha, Glauber. *El Cinema Novo y la Aventura de la Creación*, en *Problemas del Nuevo Cine*, Alianza Editorial, Madrid, 1971

ser una vertiente de solución a los problemas del cine latinoamericano que se encontraba en plena ebullición.<sup>13</sup>

La generación que abre las puertas a la creación de movimientos culturales cinematográficos, siguiendo a Paranagua, opta por cámaras livianas, por estudiar en el extranjero, son actores de vivas polémicas sobre cómo hacer cine desde su condición de contemporáneos de cineastas europeos que con alguna diferencia cronológica están insertos también en una serie de cambios.

El detalle importante que aporta Paranagua es la importancia central que tiene el documental como punto de partida en muchos cines del continente y su contemporaneidad con el cinema *verité* de los franceses. El documental es una base importante de algunas películas de ficción más tarde y es base también de cierto cine de denuncia como es el caso de la película chilena con la cual trabajamos. La realidad social entra fuertemente en las temáticas cinematográficas, lo que supone diferentes formas de abordarla, sobre todo por la incesante búsqueda de lenguajes nuevos por parte de los cineastas.

En el caso chileno, como señalaremos posteriormente, los años 60 fueron de mucho auge en diversas actividades: literatura, arte, periodismo, teatro, lo que coincide con los aires de cambio a nivel mundial. Las políticas de desarrollismo, reflejo de la presencia de los Estados Unidos en algunos sectores del centro político se enfrentaban con discursos más revolucionarios de cambio social en los cuales muchos cineastas se reflejaban.

De estas discusiones, en un marco de mucha agitación, no sería ajena la Revolución Cubana, que no sólo ejerció influencia en el ámbito político a nivel continental, sino que también tuvo repercusiones en el mundo cultural, específicamente en el cine

Algunos directores cubanos tuvieron una importancia vital tras el triunfo de la Revolución en las discusiones cinematográficas, entre ellos Julio García Espinoza con su manifiesto sobre el "Cine Imperfecto" Allí, él expone algunas ideas claves que influyeron en el cine de la época: el cine imperfecto se opone al cine perfecto, el cine técnica y artísticamente logrado al que le asigna carácter de reaccionario; el Cine Imperfecto es un cine interesado y consciente, el halla un nuevo destinatario en los que luchan y quieren los cambios; debe tener éste un sentido claro en mostrar el proceso de los problemas; este cine puede mostrar realidades desde el documental o la ficción. Finalmente afirma que a este cine no le importa mucho usar diversas cámaras ni filmar en diversos lugares en clara sintonía con tradiciones cinematográficas precedentes.<sup>14</sup>

El "Tercer Cine", nacido en Argentina también adopta discursos similares. En este se hablaba de un cine de liberación que consistía en un medio de expresión para combatir al sistema y de poseer su propia narrativa en relación al cine de Hollywood.

El rol del espectador en este nuevo cine era primordial, proclamándose que debía ser un sujeto activo y deliberador, al revés del estadounidense, al que se consideraba básicamente pasivo. Esta vertiente, liderada por Fernando Solanas y Octavio Gettino, se presenta como un cine de compromiso político, destructor de las viejas formas y profundamente antiimperialista.<sup>15</sup>

En la misma dirección, el brasileño Glauber Rocha, en su "Estética de la Violencia" habla de las percepciones que se tienen sobre la realidad del continente: el latinoamericano

---

<sup>13</sup> Autores Diversos. Historia General del Cine Estados Unidos y América Latina (1955-1975) Cátedra, Madrid, 1996

<sup>14</sup> Del Valle, Sandra. Entrevista a Julio García Espinoza, Revista del Audiovisual Miradas, [www.eictv.co.cu](http://www.eictv.co.cu)

<sup>15</sup> Redacción Revista Miradas. Fernando Solanas, Hacia un Tercer Cine Revista del Audiovisual Miradas, [www.eictv.co.cu](http://www.eictv.co.cu)

no comunica su verdadera miseria al hombre civilizado y ni el hombre civilizado comprende verdaderamente la miserable grandeza del latinoamericano.<sup>16</sup> La originalidad del nuevo cine en relación a la producción internacional es nuestra hambre, que es también nuestra mayor miseria, resentida, pero no comprendida. El nuevo cine necesita hacerse un proceso a sí mismo para comprender mejor nuestra realidad y a la vez para que sea comprendida.

De todos estos manifiestos surge la denominación de “Nuevo Cine Latinoamericano” que tiene sus encuentros cumbres en la ciudad de Viña del Mar, y bajo la iniciativa visionaria, en palabras de María Orell,<sup>17</sup> del pediatra y cineasta Aldo Francia.

Los cambios en el cine de América Latina, se gestan en los años cincuenta, atraídos por las corrientes venidas de Europa, Italia y Francia, sumadas a las inquietudes de muchos cineastas del continente. El encuentro antes citado ofrece la posibilidad a muchos directores latinoamericanos de mostrar sus realizaciones cinematográficas y de sentar las bases de un cine independiente.

De la bibliografía de la época puede desprenderse que lo que queda claro es la emergencia de un cine, y su ligazón con los procesos sociales, básicamente, en algunos casos como compromiso de identificación ideológica y en otros con un leve acento mayor en poseer una independencia de lenguaje y económica de los cines de Europa y Estados Unidos.

Si bien en los últimos 30 años, la autonomía sigue siendo una aspiración siempre vigente, los años 90 y 2000 están marcados por la cooperación y las coproducciones. Los cineastas reconocen que hablar de autonomía económica es hoy prácticamente imposible, y han optado por la celebración de convenios con otros países, sin abandonar la preocupación por la realidad continental.

Carandirú, segunda película tratada en este trabajo, de Héctor Babenco, director que se hace conocido hacia finales de los años setenta, es el ejemplo del filme que ya está inserto en otra época, donde las preocupaciones son diversas y menos ideológicas aunque recurriendo al tema carcelario y al problema de la marginalidad lo que lo emparenta con los cines de los sesenta.

El realizador brasileño Carlos Diegues<sup>18</sup> hablaba en una entrevista reciente de la necesidad de llegar a acuerdos entre países del continente, por ejemplo, para la distribución de las películas, una cuestión sin duda central, sin desconocer que el tiempo ha variado los intereses, que hoy los discursos son menos colectivos y comprometidos, no obstante los fantasmas de una realidad social compleja, carenciada y rica de una diversidad que hoy sí se reconoce explícitamente.

El caso brasileño merece algunos comentarios aparte ya que su peso a nivel continental es diferente. Fue un cine de vanguardia importante en los sesenta y además ofrece una producción nacional que difiere de otros cines. Su reconocimiento es mayor y en la actualidad muchos de sus directores jóvenes son reconocidos mundialmente. Muchos de ellos reconocen una tendencia a lo social y el Cinema Novo de aquellos años pesa todavía mucho en sus creaciones aunque insisten en que es una etapa superada. Aunque no están exentos de los problemas propios del Continente lo que los ha llevado a buscar

<sup>16</sup> Rocha, Glauber. *Estética del Hambre*, “Reseña del Cinema Latinoamericano”, Génova, 1965, [www.cinemanovo.com.ar](http://www.cinemanovo.com.ar)

<sup>17</sup> Orell García, Marcia. *Las Fuentes del Cine Latinoamericano*, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2006, Chile

<sup>18</sup> Silvana Flores. Entrevista a Carlos Diegues (realizador brasileño) -; Bolivia, *El cine de la Tierra del Sol*,

nuevos horizontes económicos debido al cierre sistemático de las productoras que recibían subvención estatal hacia finales de los años 80.

En esta misma línea de reconocerse diferente respecto a los años sesenta el crítico ecuatoriano Christian León, introduce la idea del “realismo sucio” de los años 90, que presenta un relato disolvente abierto por la estética nihilista del registro directo, lo que lo entronca con los cines de los 60 como una huella que permanece, aunque en realidades que ofrecen una diversidad diferente y que lo aleja de la retórica paternalista y redentora que el cine latinoamericano de los sesenta heredó del Neorrealismo Italiano.<sup>19</sup>

Respecto a los temas actuales, el cine busca problematizar la vida en las grandes ciudades, la corrupción de los valores, las crisis de identidad, la marginalidad y la indigencia desde el punto de vista de personajes marginales. Este cambio de focalización, descubre un riquísimo mundo social e interior que permaneció oculto por efecto de las narrativas de redención y progreso, propias de la cultura ilustrada,

La aparición de nuevos cines nos ligan nuevamente al rol de la realidad y a cómo es captada, y también a las discusiones constantes sobre temas urgentes que parecen encontrar en antiguos debates un hilo conductor que, no obstante, va variando con el tiempo, regresan bajo otras perspectivas a una especie de tronco común, donde la dimensión social es siempre protagonista.

Estas nuevas focalizaciones de las que habla León implican nuevos lenguajes, protagonismo más directo de personajes marginales, en ocasiones desde sus propios espacios y un elemento innegable que pone al cine como vehiculador de memoria, sobre todo de los sectores más desposeídos.

El tema carcelario estudiado en las dos películas tratadas son de alguna forma el reflejo de los entroncamientos de un cine inquieto por lo social aunque con diferencias que están ligadas a los profundos cambios por los que ha transitado el continente latinoamericano.

Este nuevo cine encuentra lenguajes renovados, aunque no exento de guiños a expresiones de antaño que también se inquietaron por lo social desde otros ángulos, y de alguna u otra forma no elude las relaciones entre el cine y las dimensiones sociales que lo cruzan.

---

<sup>19</sup> León, Christian. El Cine de la Marginalidad: realismo sucio y violencia urbano Quito Editores: Universidad Andina Simón Bolívar / 2005

## II. CINE Y SOCIEDAD: EL NEORREALISMO ITALIANO

Es imprescindible hablar del Neorrealismo Italiano cuando se hace un estudio del cine realista social ya que echa las bases de un nuevo estilo que muchos directores latinoamericanos utilizan en sus primeras películas en los años 60 y que de alguna forma recorre la cinematografía hasta la actualidad transformándose en un hilo conductor que no siendo copia es huella de una tradición.

La corriente social del cine, tras las experiencias en la Unión Soviética de Eisenstein, tuvo un auge importante en la Italia de posguerra con la aparición del llamado Neorrealismo Italiano.

Cabe hacer notar que la emergencia de un cine social o de un realismo social se ha visto siempre impulsada en contextos precisos, en momentos de crisis sociales profundas, que en muchos casos tienen que ver con la relación desigual entre estados, la dependencia de un país respecto de un centro dominante; tal es el caso, por ejemplo, de los cines llamados periféricos o alternativos frente a la industria estadounidense, aunque esto siempre parte no necesariamente con un afán encubierto de posicionarse ante un cine dominante, sino más bien por la idea de traducir ciertas situaciones de la realidad al cine que se hacen más urgentes cuando hay crisis sociales profundas.

El caso italiano está ligado inevitablemente al surgimiento del fascismo y a las consecuencias de la Segunda Guerra Mundial. Ese marco de crisis social profunda es el que se constituye en un escenario que de algún modo propicia la aparición de este movimiento cinematográfico, impulsado por una serie de directores que se interesan por mirar críticamente los problemas sociales de su tiempo en la perspectiva de llevarlos al cine.

El término de la guerra y la catástrofe que implicó para la sociedad italiana fue un hecho clave en algunas películas de la época y que de paso dan inicio a este movimiento: Roma, ciudad abierta, de Roberto Rossellini es una obra que marcaría un trazo de ruptura respecto del cine anterior, autocomplaciente con el régimen fascista y con temáticas muy alejadas de la realidad que vivía el pueblo italiano.<sup>20</sup>

El cine nuevo, llamado neorrealista, se plantea, pues, firmemente contra los lineamientos generales del fascismo italiano, e incluso, en plena guerra, algunos directores, sospechando la caída derrota del régimen, proponen nuevas formas de hacer cine, utilizando obras literarias llevándolas a la pantalla como fue el caso de obras de D'Annunzio.

El Neorrealismo ofrece apuestas sobre una nueva forma de hacer cine y plantea lineamientos que hoy son más o menos reconocidos en la obra de directores de entonces como Roberto Rossellini, Vittorio de Sica y otros. Si bien existían puentes con otras experiencias, esencialmente con el cine soviético y en mayor medida con el francés, el neorrealismo se aleja de ellos ya que, como dice un autor, es un cine muy italiano,<sup>21</sup> muy propio, y que al mismo tiempo se aleja de la idea de sólo agradar y entretener.

<sup>20</sup> Hovald, Patrice. *El Neorrealismo y sus creadores*, Ediciones Rialp, Madrid, 1962

<sup>21</sup> Schifano, Laurence. *Le Cinema Italien de 1945 a nos jours*, Nathan Université, Paris, 1995

El paso de un cine alejado de la realidad, predominantemente como entretenimiento y a la vez como instrumento ideológico a un cine social, deja entrever el interés que atrajo y las profundidades que recaló, sobre todo al poner en el cine la dura vida de los italianos durante la guerra y la posguerra, sobre la base de una apelación ética.

Para algunos autores, el interés del Neorrealismo radica en la nueva mirada que procura procesar sobre la realidad. No obstante muchos temas habían sido ya abordados, el aporte del nuevo cine es darle una profundidad diferente y más cercano a un realismo propio, nacido de los propios personajes. "Novelar la verdadera vida" parece ser una buena expresión para explicar el Neorrealismo, sobre todo que una característica importante es trabajar, cámara en mano, sobre lo cotidiano, con actores aficionados o con gente reclutada en los mismos lugares escogidos para rodar.

En este sentido, y ligado a estos fenómenos, está la presencia Cesare Zavattini, uno de los fundadores del Neorrealismo y que más tarde se encontrará ligado estrechamente a los cambios cinematográficos en América Latina.

Zavattini aboga por un cine que muestre lo cotidiano, filmando a personas comunes y corrientes, con una cámara al servicio de la realidad, filmándola, e intentando que los hechos de común ocurrencia se transformen en historia.<sup>22</sup> Coincide con esta idea la aparición de personajes populares, y, en muchos casos, temas marginales que toman una gran preponderancia con este cine.

Otras características del Neorrealismo la encontramos en el desplazamiento de la mirada del director, que pasa del individuo a la colectividad, es decir, volvemos a una idea de Bazin en el sentido de que el individuo existe en función de su contexto. No se puede olvidar la crítica, que toma en el Neorrealismo diversas facetas -la ironía, el humor-, y en algunas ocasiones ciertos rasgos de tragedia.

Con toda seguridad la huella profunda del Neorrealismo es necesario destacarla en lo inédito de lo cotidiano. Una serie de hechos contados crudamente, en los que la sociedad italiana se refleja con muy poca dificultad, marcan una tendencia fuerte sobre temas locales y la necesidad de tratarlos con sencillez y verosimilitud.

El Neorrealismo Italiano no es una escuela, como algunos autores han pretendido, sino más bien un movimiento en que algunos cineastas, que ya venían trabajando en el sentido descrito antes de la guerra, encontraron un espacio común.

Al pensar en Rossellini, Visconti, Fellini, Pasolini, es difícil hablar de un colectivo por el reconocido rango de importancia, individual y distintiva de cada uno de ellos.

Cesare Zavattini, ya mencionado, uno de los fundadores del Neorrealismo, es clave para entender este movimiento con su idea de salir a filmarlo todo: las calles, las estaciones, la gente, los puertos, los comercios, el vecindario, los viejos. A la vez es clave para entender la influencia que tuvo en algunos directores latinoamericanos.

Patrice Hovald advierte que un componente importante del cine italiano es haberse preocupado del hombre de la calle, contemporáneo. Sin duda que cada autor italiano de la época es diferente, pero los hermana el profundo deseo común de mostrar la realidad italiana, aunque no sólo mostrarla, sino revelarla, sentirla.<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> Sin autor. RAI, 2001 en [www.italica.rai.it](http://www.italica.rai.it)

<sup>23</sup> Hovald, Patrice. *El Neorrealismo y sus creadores*. Ediciones Rialp, Madrid, 1962

El cine italiano había nacido formalmente en Turín en 1904. Luego, como otros cines, iniciaría una larga marcha que transitó por diversos géneros y donde las circunstancias propias de la sociedad italiana dejarían ciertamente su marca.

El fascismo marcó profundamente una sociedad que perdió fuerza en su cine y literatura, desde cuyo seno emergen formas expresivas nuevas que dan cuenta de esas miserias.

Sin embargo, la producción nacional de cine bajó mucho y la temática se circunscribió progresivamente a los parámetros, e incluso a imitaciones, de Hollywood, censurando toda alusión a la situación político-social de entonces.

Todo ello tuvo lugar sin olvidar que el fascismo se interesó en el cine de una manera especial, por cierto, toda vez que, más allá de restricciones y censuras, creó el Ministerio Popular Nacional y algunos Centros Experimentales de Cine, entre ellos, Cinnecita, que congregó a muchos cineastas, algunos de los cuales animarían protagónicamente el Neorrealismo Italiano.

El interés por el cine manifestado por Mussolini, empero, sería sobrepasado por los mismos que dirigían algunos de estos centros, cuando Milán, Turín y Roma eran importantes como parte también de las expresiones regionalistas italianas, lo que no significa que no hubieran recursos disponibles y apoyo técnico-profesional.

Las huellas del cine soviético, aunque restringidas, llegaban a quienes se formaban buscando-creando un nuevo lenguaje. En el centro cinematográfico italiano de ese tiempo, con todas sus limitantes, muchos dieron sus primeros pasos, al tiempo que fue cuna de grandes creaciones.

A pesar del fascismo, hay entonces cine clubes, debate, revistas y diversas experiencias socio-culturales que anuncian su despertar. La palabra clave fue realidad, las películas extranjeras estaban prohibidas y los cineastas buceaban en la realidad, tenían conciencia de que la novedad debía venir de este proceso. Los temas se fueron acercando al hombre común y esto tuvo coincidencia con el descalabro fascista que ya se sugería.

El cine documental también tuvo su espacio y algunos directores se forjaron en este género, entre ellos Antonioni. Otros cineastas posteriormente conocidos ya anunciaban lo nuevo y potente, entre ellos Rossellini, De Sica, Fellini, Visconti.

Una cinta que marcaría un giro fue *Ossessione*, de Visconti, censurada por Mussolini en las grandes ciudades, y sólo reconocida muchos años después.

La aparición de películas célebres coincide con la liberación de Roma, lo que implica una apertura importante y sobre todo el tratamiento de temas muy italianos con filmaciones de hombres comunes en su aventurosa cotidianidad, en palabras de Hovald.<sup>24</sup>

La aparición de una temática vinculada a la guerra con sus dramas y su profunda manera ética de filmarlos, el rescate de temas marginales, la pobreza, y la introducción de libretos con niños como protagonistas marcan un vuelco en la sensibilidad del público.

Hay en las películas italianas un signo de bondad, según Bazin. Esta misma idea la veremos más tarde en algunas películas latinoamericanas de diferentes países, demostrando la hondura que produjo el Neorrealismo en el continente y sobre todo el interés de algunos italianos en cooperar con el Nuevo Cine Latinoamericano, donde vemos ese tratamiento nostálgico y muchas veces triste de las realidades de nuestras sociedades.

---

<sup>24</sup> Hovald, Patrice. *El Neorrealismo y sus creadores*, Ediciones Rialp, Madrid, 1962

Había sin duda en estos cineastas un interés muy fuerte por mostrar la realidad y subvertirla, en el contexto fértil y complejo derivado del drama de la guerra y la posguerra, donde la emergencia parece ser un signo clave de este cine.

---

## III. CINES DE AMERICA LATINA

La mención al Neorrealismo Italiano en el capítulo anterior obedece a buscar hilos comunes que sobreviven en el cine latinoamericano y que de alguna forma permitan entender el fenómeno del realismo social con algunas características específicas en el Continente.

Considerando lo anterior, corresponde indicar que el objeto de estudio del presente trabajo esta constituido por dos películas latinoamericanas rodadas en distinta época y que presentan rasgos importantes de este realismo social que perdura.

El objetivo es indagar si esas cintas revelan la existencia influyente de aspectos centrales del realismo social, partiendo de la base de que, a pesar de las transformaciones acaecidas, podría conservarse aun una línea en común, derivada del clima de emergencia que viven aun las sociedades latinoamericanas marcadas por el acelerado proceso de mundialización, que hace volver a retomar como preocupación este tipo de temática.

El supuesto es acá que existe una correlación fuerte entre los cambios experimentados por el cine latinoamericano en general y las transformaciones sociales registradas en la subregión durante los años 50 y 60 del siglo pasado.

La Revolución Cubana en todos los análisis ocupa un papel central para entender estos cambios, aunque la génesis se ubica, en muchos países, en años anteriores.

De manera global, ocurren en esos años cambios y tendencias clave. Más allá de la gravosa contingencia económica y social, algunos países latinoamericanos viven un auge importante en el plano cultural que no sólo abarca al cine, sino también a la literatura y el teatro. Este auge cultural está enmarcado en un contexto irregular ya que Chile y México muestran mayor “estabilidad” político-social, mientras Argentina, en los 50, vive el peronismo y golpes de estado; Cuba, la revolución del 59, y el 64 tiene lugar el derrocamiento de Joao Goulart en Brasil.

Se produce un despertar general que va de la mano con las transformaciones políticas y sociales, planos que es difícil separar ya que la apertura que sufren estos países es considerable: se empieza a hablar de cine nacional, de preocupaciones estéticas ligadas a los cambios políticos y sobre todo de un interés por los problemas propios de cada país, en otras palabras, de un lenguaje propio que da cuenta de lo que ocurre verdaderamente en cada sociedad, léase profundos problemas sociales de los que el arte debería hacerse cargo.

El problema de la identidad latinoamericana es también una cuestión relevante en esta especie de panamericanismo que se vive más tarde ligado, en 1959, a la explosión política en Cuba que desemboca en la revolución.

Como advierte John King,<sup>25</sup> los nuevos cines crecieron en un ambiente de optimismo a partir de los años cincuenta y comienzos de los sesenta en diferentes partes del continente y en eso no estaban ajenos los proyectos políticos vigentes: La revolución Cubana y el llamado desarrollismo apoyado por los Estados Unidos.<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> King, John. El Carrete Mágico, TM editores, Bogotá, 1994

<sup>26</sup> King, John. El Carrete Mágico, TM editores, Bogotá, 1994

Son momentos que encuentran a los intelectuales de manera general y a los cineastas en particular en una etapa en donde el compromiso y una declarada claridad política fueron decisivos en los caminos que tomó el cine. De manera general, los cineastas exponen un discurso de izquierda, fuertemente revolucionario y antiimperialista, abogando por un cine nacional que se separara de los lineamientos venidos de Hollywood como centro industrial y de entretenimiento, que dominaba casi toda la cinematografía internacional. Es difícil, como afirma Glauber Rocha,<sup>27</sup> negar la influencia que tiene el cine estadounidense en el continente y que de una u otra forma configura la temática, el tratamiento, el público, la distribución y la proyección.

En este clima de gran apogeo se fueron combinando las ideas revolucionarias y las de un sentido más bien de modernidad cultural que se conjugó con las ideas de cambio político que empezaban a inquietar gravemente a Estados Unidos.

En el mundo del cine y en especial en algunos países este auge se advierte en la creación de cine clubes, la aparición de revistas especializadas. La influencia de algunos cines europeos, como se afirmó precedentemente, como el caso del Neorrealismo Italiano, el *Free Cinema* y la *Nouvelle Vague* nutrieron a muchos cineastas y produjeron un efecto que se desarrolló en filmar lo local con temas ligados a la realidad nacional o lo que se consideraba lo no mostrado de esta realidad.

La presencia del “presente” en el cine es vital como ya lo había expresado Arnold Hauser<sup>28</sup> en sus comentarios del cine soviético de los comienzos del siglo 20 lo que también se demuestra en los cines del continente.

Los nuevos cines asumieron la fuerza del presente encontrando sus espacios de filmación en los propios lugares donde se desarrollaron: las calles de Buenos Aires, las *favelas* de Río, las calles de Santiago, saliendo con sus cámaras a filmar la realidad social cotidiana, el lado oscuro de este auge económico de maneras muchas veces artesanales y con un cine alternativo de bajo presupuesto.

Se privilegiaron los temas sociales, filmando el lado negro de sociedades que exhibían altos grados de inequidad y en donde la expansión social no llegaba a todos los sectores. La aparición de estos temas trajo a la pantalla a las clases sociales que por muchas décadas habían estado ausentes de los circuitos cinematográficos o cuando aparecían ofrecían un lado más folclórico que real.

El tema carcelario también tuvo un espacio en esta expansión de miradas nuevas sobre las realidades sociales, muchas veces siguiendo los cánones establecidos de este tipo de películas y en ocasiones aportando ideas originales como es el caso de las películas escogidas en este trabajo.

Este ambiente generó un lenguaje común que traspasó fronteras, se generaron puentes entre el pasado y el presente apostando a un futuro de grandes cambios que fueron interrumpidos en muchos países con golpes de Estado militares. Esta emergencia dio paso a espacios creativos de gran calidad, no exenta de contradicciones y visiones diversas.

Muchos cineastas eran militantes políticos lo cual dificultaba, en ocasiones, una relación estrecha con las grandes preguntas que se hacían sobre el cine.

Otro elemento a considerar son las influencias de los cines europeos en América Latina, debido, por una parte, a los estudios que algunos cineastas hicieron en Europa,

---

<sup>27</sup> Rocha, Glauber. *Estética del Hambre*, “Reseña del Cinema Latinoamericano”, Génova, 1965, [www.cinemanovo.com.ar](http://www.cinemanovo.com.ar)

<sup>28</sup> Hauser, Arnold. *Historia Social de la Literatura y el Arte*, Editorial Labor, Barcelona, Tomo 3, 1985

principalmente Italia y Francia que hicieron evidente las influencias y sobre todo por la venida de algunos cineastas europeos. A esto debemos agregar el auge que tuvo el cine latinoamericano en los medios intelectuales europeos debido a intereses comunes que abarcaban la política y la cultura.

En algunos festivales europeos era normal ver invitados latinoamericanos principalmente brasileños y argentinos. Europa se nutrió del cine continental como una forma nueva de darle un empuje político a sus propias realidades donde los lenguajes se entrecruzaban. Si bien es cierto las realidades no eran las mismas, habían lenguajes comunes que retroalimentaban a los cineastas de ambos continentes.<sup>29</sup>

El interés social de las películas ligadas a mostrar los procesos que se vivían no caminó separado de los intereses estrictamente cinematográficos. El Festival de Viña del Mar en Chile del año 1967 fue un buen momento de encuentro entre muchos realizadores latinoamericanos que conocían apenas sus propias producciones y fue un momento importante de teorizar sobre lo que se estaba haciendo. No faltaron los adjetivos para denominar al cine latinoamericano: cine imperfecto, cine de la pobreza o lisa y llanamente un tercer cine. Había en el aire un fuerte impulso de trabajar conjuntamente obviando las fronteras, tomando en cuenta ciertos rasgos comunes: la estrechez económica, la ausencia de industria, el buscar lenguajes nuevos separados del cine estadounidense y la relación estrecha con los procesos sociales.

Los sucesivos golpes de estado que sacudieron al continente en Brasil, Chile, Argentina cortaron violentamente los procesos políticos de cambio social y de paso echaron por tierra los fuertes movimientos culturales. Muchos cineastas salieron al exilio, otros se quedaron en un clima adverso en los respectivos países y los esfuerzos de tantos años sufrieron profundas crisis.

El cine entró en un profundo cambio y muchas películas de estos cineastas fueron producidas en el extranjero, los que se quedaron vivieron en una profunda crisis y asfixia cultural por lo que las producciones fueron pocas y por razones obvias con temáticas alejadas de los temas sociales.

Hubo un surgimiento de otros géneros y algunos cineastas sobre todo los que no partieron exploraron en géneros dejados de lado en los sesenta para atraer al público.

Tras la paulatina vuelta a la democracia en los años 80 y 90 hubo un resurgimiento paulatino del cine aunque no con los bríos sociales ni militantes que se impuso en los 60.

La fuerte aparición de la televisión cambió en cierto modo las reglas del juego y aunque subsistió el énfasis en realizar películas, incluso en algunos países con apoyo estatal, la marea continental bajo sus revoluciones y las tendencias políticas de los cineastas naufragaron en los aires nuevos posdictatoriales.

No se han hecho estudios exhaustivos de los años posteriores sin embargo la tendencia iba más bien por el camino de hacer un cine más comercial que pudiera tener acceso a mercados cada vez más amplios. También acompañado de esta tendencia vino la era de las coproducciones ya sea con Europa o con los Estados Unidos, con miras a asegurar la sobrevivencia de un cine que seguía transitando por frágiles aguas económicas.

El aspecto social de las películas no ha decaído aunque se compite con otras temáticas, habiendo una diversificación heredada de los cambios ocurridos. Es imposible eludir los profundos problemas que aun subsisten en el continente aunque se ha perdido, sin duda, la carga ideológica y militante que tuvo el cine en los 50 y 60. Esto lo afirmamos, ya que

---

<sup>29</sup> Della Volpe, G. *Problemas del Nuevo Cine*, Alianza Editorial, Madrid, 1971

esta herencia sigue vigente y se vuelve a ella por lo que significó como riqueza cultural a pesar de los constantes cambios que apuntan en otra dirección.

En Brasil ha habido muchas discusiones sobre el peso que tuvo el Cinema Novo en las actuales generaciones, si bien por muchos es considerado un movimiento ya extinguido se reconoce que debe mantenerse un diálogo con el pasado por la importancia que tuvo.

Algunos directores siguen filmando en condiciones difíciles, otros han optado por las coproducciones comerciales que aseguren dinero y mercado como es el caso de una nueva generación de directores brasileños que han partido con películas de bajo presupuesto y que han terminado filmando con potentes productoras norteamericanas para asegurar la distribución, no eludiendo muchas veces el tema social pero también, bajo ciertas premisas que imponen las productoras dominantes.

Este bienestar podría ser la realidad de un grupo de cineastas, sin embargo no eludiendo la idea de los cambios, el cine latinoamericano vuelve constantemente a lo social aunque con otras premisas y puntos de vista. La realidad de los cineastas, en general, no es la misma, hay algunos que son reconocidos mundialmente, principalmente de Brasil y México, pero hay una gran cantidad que sigue ligado a un constante sacrificio de filmar el día a día con los problemas económicos ya endémicos.

El cineasta ecuatoriano Cristian León habla de la fusión de la ficción con ciertas convenciones del documental para hablar de un fenómeno que irrumpiría en los 90, lo que el cineasta llama el Realismo Sucio.

El realismo sucio fue una denominación con la que se agrupó a una serie de filmes de violencia urbana que a través de procedimientos documentales reconstruyen el relato dramático de personajes marginados socialmente y excluidos del consumo. En estas películas, los huérfanos, los olvidados, los desempleados, los delincuentes son mirados de una manera diferente a los años 60 ya que acá no habría un discurso político que actuara como respuesta y no son tratados de forma paternalista e ilustrada refiriéndose a una forma de ver a los marginados buscando una identificación que toma ribetes épicos según algunos autores.<sup>30</sup>

En algunas películas que podrían ajustarse a esta temática encontramos una variada gama de narrativas que van desde el cine negro, del suspenso, al cine directo y del *cinema vérité*. Hay en los cineastas una búsqueda donde no hay una censura respecto a tomar ideas cinematográficas de todas partes.

De alguna manera el cine social presenta una visión más nihilista de la sociedad y de sus personajes y no aparecen las ideas de utopía y progreso como se reconocía en algunas películas de los 60. El caso de *Carandirú* de Héctor Babenco bien podría entrar en esta categoría.

Para algunos autores el radicalismo político marcó a muchos autores y le dio una fuerza al cine del continente sin por aquello transformarlo en un cine homogéneo, no desconociendo que en los 60 hubo un auge mayor por encuentros continentales que aportaron a una idea de identidad muy marcada.

La cinematografía latinoamericana es hoy una serie de industrias pequeñas y medianas que poco a poco intentan salir de las carencias que tienen que además tienen desarrollos desiguales. Además, pareciera que hoy no vale hablar de nuevo cine, como término surgido en los 60 ya que las bases que echaron las bases de ese movimiento ya no existen. Por una

<sup>30</sup> León, Christian. *El Cine de la Marginalidad: realismo sucio y violencia urbano* Quito Editores: Universidad Andina Simón

parte porque los nuevos directores parecen no acercarse a las tendencias que marcaron un cine del Tercer Mundo o La Estética del Hambre o el Cine Imperfecto. Surgieron nuevas maneras visuales, incluso la exigencia que había puesta sobre el público varió considerablemente ya con fines más comerciales y sobre todo porque el público de cine es más restringido socialmente.

Rodar una película sigue siendo un problema en el continente, de hecho todas estas condiciones no han variado realmente en los últimos 40 años. Dicho de otra manera, las condiciones generales de producción siguen hoy siendo las mismas condiciones con las cuales se enfrentó el movimiento de los años 60 y 70.

En 1980 el crítico de cine brasileño Emilio Salles Gómez afirmaba que “el subdesarrollo no es una etapa ni un paso pero si un estado, una condición, y mientras el cine de los países desarrollados nunca ha pasado por esta condición, los cines del tercer mundo nunca la han dejado”.<sup>31</sup> Lo que sí ha cambiado es el ámbito político, cultural y económico, donde se encuentra este cine. Económicamente, existe un nuevo factor principal: la aportación de dinero extranjero en el cine latinoamericano a través del mecanismo de la co-producción.

El proceso empieza a principios de los años 80 con un aumento del interés por parte de productoras europeas; las cantidades implicadas eran por lo general muy pequeñas pero servían o bien como dinero para desarrollo o bien como fondos para la terminación de películas de producción y dirección independiente, fondos proporcionados por co-productores buscando productos novedosos o exóticos como opinaban algunos críticos, lo que sin duda ha provocado nuevos desafíos. A esto se debe agregar el poco interés que han demostrado los estados para financiar una industria nacional cinematográfica.

Desde el punto de vista político, la militancia, por lo general marxista, de los años 60 y 70, obviamente, ya no es posible. Hasta en Cuba, la retórica política manifiesta, parece haber desaparecido prácticamente de las pantallas de cine, excepto, cuando se ve utilizada con ironía, como en las dos últimas películas del fallecido director Tomás Gutiérrez Alea: Fresa y Chocolate y Guantanamera. Este director opinaba que el carácter político del nuevo cine latinoamericano nunca fue realmente cuestión de líneas de partidos, pero que se halla en el profundo entendimiento del espacio político representado en la pantalla.<sup>32</sup>

La política se mezcló con un sinfín de experimentos estilísticos que no se han desplomado de ninguna manera. Pensando en películas como El exilio de Gardel, (1985) y Sur (1987) de Fernando Solanas o en los dramas del mexicano Paul Leduc, Latino bar (1990) y Dollar Mambo (1992),

En todo caso, el cine latinoamericano reciente conserva un cierto rasgo utópico así como una profunda conciencia social. Dos ejemplos serían la irónica película de María Novaro Danzón (México, 1990) y la comedia política de Sergio Cabrera La estrategia del caracol (Colombia, 1993).

Culturalmente, la proliferación de la televisión hasta en los barrios más pobres, sobre todo cuando la división entre pobres y ricos se expande, ha sido uno de los factores que más han influido en los cambios en el cine. El efecto de la televisión ha sido espectacular en el caso de Brasil con el fenómeno de TV Globo, que con su crecimiento y dominio han

<sup>31</sup> Salles Gomez, Paulo, "Cinema: A Trajectory within Underdevelopment" in R. Johnson & R. Stam, eds., *Brazilian Cinema*, Columbia University Press, 1995

<sup>32</sup> Chanan, Michael. Cine Latinoamericano en los 90. Espacio representacional en el cine latinoamericano reciente en , <http://sacuesta.webs.upv.es>

ayudado a unificar al país más grande del continente, mientras la industria cinematográfica ha ido perdiendo las ayudas estatales y ha mostrado grados de decadencia..

En todos estos países ha existido un claro y serio deseo de desarrollar un tipo de cine y arte popular, que de hecho apenas ha sobrevivido al lado de las películas más taquilleras que tipifican las industrias más importantes de México, Brasil y Argentina..

Este es un cine que no le da la espalda a los géneros pero los utiliza como un vehículo del autor. Esto es distinto a los años 60 y 70, cuando el movimiento se ocupaba de romper los géneros o de inventar géneros nuevos. Algunas de las películas actuales siguen tratando grandes temas nacionales y utilizando personajes típicamente nacionales. El paradigma aquí nos devuelve a Adolfo Aristarain en Argentina, con dos excelentes películas de principios de los 80 como son Tiempo de revancha y Últimos días de la víctima (1981 y 1985).

Estas películas a menudo también asumen nuevos cometidos políticos. Quizás el más sintomático, sea atacar la amnesia social sobre la guerra sucia, o de forma explícita, como en La Historia Oficial de Luis Puenzo (1985), o bien de forma más metafórica, como en Hombre mirando al Suroeste (1985) de Emilio Subiela.<sup>33</sup> Aquí el cine Argentino está nuevamente a la vanguardia, pero el género continúa con ejemplos como el film chileno Amnesia de Gonzalo Justiniano (1994).

También ha habido un claro retorno del género del melodrama muy menospreciado en los años 60 y 70 por las susceptibilidades políticas de la izquierda, que tuvo sobre todo en Chile grandes discusiones en tiempos de la Unidad Popular, ya que los intelectuales y artistas desarrollaron una visión extremadamente crítica de la cultura asociada a los sectores populares.<sup>34</sup>

El aporte de Europa no es menor ya que hubo ciertamente una época en la que las dos vanguardias se juntaban, de hecho existió en el nuevo cine latinoamericano algo genuinamente novedoso que tuvo su punto de partida en Europa: el movimiento abarcó una generación de directores formados bajo el signo del neo-realismo italiano, muchos fueron a estudiar cine a principios de los años 50 en el Centro Sperimentale de Roma para luego volver a su país y sus calles. El estudio cinematográfico jamás les pareció atractivo. Se sumergieron desde el principio en el espacio real del mundo contemporáneo latinoamericano existente. Este imperativo nunca fue abandonado y ha tenido una influencia importante en el estilo visual.

Hay películas que están marcadas por una cinematografía especialmente atraída por el espacio social. Esto no es una cuestión de estilo, que sigue siendo una materia de los logros de talento individual, pero si tiene mucho que ver con la práctica extendida de rodar fuera del estudio con la luz existente y sonido directo, cuanto es posible, lo que permite sacar el máximo a las locaciones donde se filma, sin la intención de retocar posteriormente la imagen o el sonido. Esa práctica responde económicamente y estéticamente a las exigencias del cine pobre.

En este sentido, el imperativo del movimiento original de los años 60 y 70, de ofrecer a su público las imágenes de su propia realidad, sigue siendo muy fuerte, y que continúa recreándose en muchas películas latinoamericanas recientes, desde diferentes maneras y géneros, es un hecho claro.

---

<sup>33</sup> Birri, Fernando. Por un nuevo cine latinoamericano 1956-1991, Cátedra/Filmoteca Española, Madrid, 1996.

<sup>34</sup> Germán Marín, "Elitismo o Populismo", Chile, hoy, año 1, N °7, Santiago, Quimantú, 1972

Debemos agregar que los cineastas latinos están más abiertos a otros cines y encontramos puntos de contactos entre el cine de algunos cineastas estadounidenses y los cines de América Latina, dando con esto una mirada más global que se diferencia un poco de la mirada más nacionalista de los 60.

Por lo cual podríamos decir como reflexión final que a pesar de las co-producciones y de la fuga de cineastas hacia Estados Unidos y Europa en el sentido de firmar contratos y buscar otros horizontes de distribución se conserva un estilo de querer mostrar lo latinoamericano y sus realidades que guarda relación con la huella profunda que dejaron los cines de los 60 con todas sus imperfecciones y militancias, lo cual es muy reconocido en Brasil con la impronta dejada por el Cinema Novo y sus todavía repercusiones hasta el día de hoy.<sup>35</sup>

## 1. BRASIL Y EL CINEMA NOVO

Si trazamos una línea para mirar de cerca la cinematografía latinoamericana el cine brasileño ocupa un lugar clave junto al cine cubano, mexicano y argentino, no desconociendo que los otros cines tuvieron un desarrollo paralelo e interesante, aunque no tan preponderante.

El objetivo de hablar de este cine guarda relación con la película escogida que tiene en nuestra opinión influencias importantes de este movimiento que tuvo en Brasil y en toda América Latina un peso considerable.

Este cine aportó desde el comienzo una nueva mirada y a la vez una preocupación por los fenómenos cinematográficos y sociales donde el neorrealismo italiano tuvo influencias importantes. Además se situó desde fines de los años 50 como un cine que quiso independizarse de las luces hollywoodianas y de algunos cines europeos. Por lo cual nace con esta doble carga de independencia cinematográfica: económica y política.

Es interesante notar, que a principios de los años 50 en Brasil, hubo un auge importante de los cine-clubes que aportaron mucho a los debates cinematográficos y al interés por lo que acontecía en la sociedad. Este interés fue transversal ya que abarcó a la Iglesia Católica, a algunos grupos independientes y al Partido Comunista. Estos cines clubes y la aparición de algunas revistas siguieron ciertas ideas de las revistas especializadas francesas de la época en su interés por la crítica cinematográfica. Siendo este un terreno virgen, las tendencias y las críticas apuntaban al cine anterior por su poco compromiso con la sociedad brasileña y a la vez al cine extranjero que invadía las salas con películas de gran financiamiento que no ponían el acento en los problemas comunes y corrientes de la sociedad.

Otros factores importantes en la irrupción del Cinema Novo son: la atracción que tuvo en el mundo cultural el auge del modernismo de los años 20 y la gran efervescencia cultural que no solo tocaba al cine sino que a otras artes y los constantes encuentros con cineastas europeos que les imprimieron una fuerte influencia, como afirma Paulo Paranagua.<sup>36</sup>

El director Nelson Pereira dos Santos irrumpió en 1955 con una película que echó las bases, según algunos críticos, de lo que más tarde fue el Cinema Novo. Partiendo

<sup>35</sup> Zanin, Luis. *Cinema de Novo*, Editora Estacao Liberdade, Brasil, 2003

<sup>36</sup> Autores diversos. *Les Cinemas de l'Amérique Latine*, L'Herminier, Paris, 1981

con un bajo presupuesto, trabajando con actores desconocidos y muchas veces no profesionales y con decorados naturales la película evoca desde sus principios un gran guiño al Neorrealismo Italiano del cual se basa para esta producción. A la vez dio un empuje a los jóvenes realizadores brasileños que vieron en este ejemplo un ejemplo para sus propios proyectos.

Aparte de aportar una mirada nueva, trata de temas actuales concernientes a la sociedad sin embargo por las penurias económicas, la precariedad y la ausencia de una industria nacional, el director debe retornar a las películas comerciales y a los documentales.

Un tema clave que aporta el crítico Salles Gómez y que decididamente va aportar en las discusiones posteriores que darán nacimiento al Cinema Novo, es lo que llama el cine típicamente colonial que se hacía anterior a este que adquiere formas de mucha copia en el cine brasileño y que lo hace sumirse en una mediocridad.<sup>37</sup>

Esta opinión explica bien la naturaleza de la irrupción del Cinema Novo. El contexto, que propicia muchos eventos, se debe al auge muy potente que tuvo la cultura de manera global. Esto permitió discusiones que fueron a chocar con los intereses mayores de las clases dominantes que vieron en esta apertura un gran peligro para sus intereses lo que coincide con los cambios sociales propugnados en otras sociedades por lo cual son comprensibles también las miradas puestas en la Revolución Cubana en 1959.

Es decir, no solo el cine tuvo un gran desarrollo sino también el conjunto de las artes y esto se unió al descontento global de los movimientos populares, donde el arte en su globalidad se plegó a estos movimientos. Para Pablo Paranagua no es un azar que algunos cineastas del Cinema Novo tuvieran en la primera línea de algunos grupos sociales en protesta.<sup>38</sup>

Esta época tiene también características identitarias donde se habla del ser brasileño y más globalmente latinoamericano, por supuesto entendido desde una óptica de lo social popular.

No es raro encontrar, siguiendo a Pablo Paranagua, discusiones en torno a la realidad y al nacionalismo, como lo hace el Partido Comunista a fines de los 50. Entendiendo el nacionalismo y el lugar del arte como una respuesta al cine extranjero, sobre todo de los Estados Unidos.

Además de considerar el contexto propio de Brasil, se unen otros hechos mayores externos a la realidad carioca como lo son la realidad de otros vecinos de Brasil, y en lo estrictamente artístico los movimientos culturales europeos que aportan, sin duda, influencias. Los encuentros entre pares latinoamericanos y europeos en festivales y congresos dan nuevos bríos a este movimiento.

“No basta con que un cine nacional tenga un tema nacional; debe tener una lógica nacional, una manera de pensar que corresponda a una estructura cinematográfica, a un lenguaje, a un estilo.”<sup>39</sup> Carlos Diegues, director brasileño, explicaba de esta forma el cine de la época, lo que implicó un sello importante y una identificación muy profunda entre lo que se hacía y las expectativas que había en la recepción del público.

---

<sup>37</sup> Zanin, Luis. *Cinema de Novo*, Editora Estacao Liberdade, Brasil, 2003

<sup>38</sup> King, John. *El Carrete Mágico*, TM editores, Bogotá, 1994

<sup>39</sup> Favella, Raul. Entrevista a Cacá Diegues, Buenos Aires., 6 de agosto de 2003, [www.laopiniondelagente.com.ar](http://www.laopiniondelagente.com.ar)

Diegues habla del trauma del cine brasileño que se debatía entre un cine hecho al estilo Hollywood con gran presupuesto y un cine de fanfarria, cómico de baja calidad. En esa disyuntiva estaba el cine brasileño cuando aparece Nelson Pereira dos Santos, con un cine independiente de bajo presupuesto y con temas nacionales muy candentes.

Los jóvenes que empezaron a incursionar en cine no solo tenían la idea de filmar situaciones brasileñas sino también apostaban a una producción nacional que se apoyara en una industria propia, lo que muestra un rasgo central del cine latinoamericano y que aún hoy presenta un desafío aunque más fragmentario.

Además, el cine brasileño tenía otra vertiente de preocupación, que hoy es menos debatida, su carácter anticolonial que implicaba subvertir los códigos como lo explicaba uno de los pilares del Cinema Novo, Glauber Rocha.<sup>40</sup>

Para entender la dinámica del cine brasileño es imposible eludir a este director que decía que el cine latinoamericano refleja exactamente la situación política del continente. En este punto destaca al cine cubano salido de la Revolución y al cine brasileño. Prosigue Rocha que aunque venían de distintos espacios, uno socialista y otro capitalista se identificaron en la perspectiva de hacer un cine culturalmente independiente y a la vez abordaban problemas sociales, políticos y culturales del continente.

Este movimiento, es según Rocha, importante por sus deseos de unificación cultural y política, además tiene objetivos comunes de conquista del mercado dominado por los Estados Unidos. Los cineastas tienen algunas diferencias estéticas e ideológicas pero veía ciertos troncos comunes en las ganas de liberar espacios que estaban en relación directa con los deseos de cambios políticos que tenía la sociedad en general.

Rocha acuña la idea de la “Estética de la Violencia” donde habla de la pasión por la verdad donde la manera de hacer cine toma aspectos redentores y que ha producido una fuerte tendencia a mostrar otra realidad, menos conocida y que ha hecho que se conozcan otros aspectos de la sociedad. Esta manera colonial de mostrar la realidad ha hecho que se haya mostrado equivocadamente la vida de los brasileños y ha contaminado el campo cultural y político.

Por lo tanto los énfasis están puestos en el nuevo cine brasileño en romper las miradas coloniales no solo de Europa sino también de los Estados Unidos que privilegian, en palabras de Rocha, un primitivismo que ha sido impuesto por los propios colonizadores con un fuerte paternalismo. Por lo cual esa hambre de la que habla Rocha no es solo hambre física sino es un hambre de la ausencia, de la carencia y de lo vacío de nuestros propios lenguajes colonizados.<sup>41</sup>

Para Luis Zanin, durante los años 60 y 70, época llena de censuras, la historia nacional se prestó mucho para reflexionar sobre el tiempo prohibido y por supuesto presente. Era común que los cineastas buscaran temas y personajes ejemplares que pudiesen aplicarse a las condiciones del presente.<sup>42</sup>

El crítico brasileño Luis Almeida Salles opina que el acierto del Cinema Novo fue su capacidad de categoría de espectáculo que se impuso como forma de conocimiento

---

<sup>40</sup> Rocha, Glauber. Estética del Hambre, “Reseña del Cinema Latinoamericano” Génova, 1965, [www.cinemanovo.com.ar](http://www.cinemanovo.com.ar)

<sup>41</sup> Rocha, Glauber. Estética del Hambre, “Resena del Cinema Latinoamericano” Génova, 1965, [www.cinemanovo.com.ar](http://www.cinemanovo.com.ar)

<sup>42</sup> Zanin, Luis. *Cinema de Novo*, Editora Estacao Liberdade, Brasil, 2003

de la realidad humana y social y se impuso a una mirada inauténtica fabricada por una dramaturgia alienada con un paradigma consagrado.<sup>43</sup>

El cinema Novo fue un divisor de aguas, que sin duda produjo pro y contras en el cine brasileño en el campo de la crítica, en el campo político, fue un impacto cultural que hizo imposible ser indiferente.

Además estos debates se dieron en un intenso clima político ideológico que se tornó más fértil en la colaboración crítica y cine. Se apostaba a nuevos proyectos y el cine aparecía como una actividad mental que no empobrecía sino que beneficiaba la discusión y el intercambio de ideas.

Hay en la época tres textos fundamentales ineludibles para comprender este nivel de discusión: Una Situación Colonial (1960) de Paulo Salles Gòmez, Cosas nuestras (1961) de Gustavo Dahl y Dos Documentales (1961) de Jean Claude Bernadet. Hubo además un diálogo epistolar entre Gaubler Rocha , Salles y Bernadet llamado Cartas al Mundo.

Había en todos estos debates una claridad en relación a entender una película como estéticamente buena y que fuera el punto de partida para entender el momento histórico, no solo del cine sino que del conjunto de la sociedad.

Finalmente, el Cinema Novo empieza a desaparecer en un clima paralelo a los hechos que van ocurriendo en Brasil, hoy queda como la marca indeleble de una gran referencia a la que no es posible evitar sin embargo poseía carencias que estaban ligadas a los procesos sociales de los cuales fue tributario. La ilusión de querer ser un gran cine de los cambios chocó con las realidades diversas que se asomaban no solo en Brasil sino que en todo el continente.

En los principios de los años 90, la crisis cinematográfica brasileña era muy profunda ya que la producción de filmes bajo casi a cero, se unió a esto el cierre de las productoras ordenada por el gobierno que financiaba algunos proyectos.

Solo a mediados de los años 90 vino el repunte del cine que adoptó como nombre "Retomada". Surgieron nuevos directores, hubo una mayor presencia de la televisión en el apoyo a proyectos y algunos directores que estaban teniendo éxitos encontraron en las coproducciones una fuerte ayuda económica.

Fernando Mireilles,(Ciudad de Dios) Walter Salles,(Estación Central) Héctor Babenco (Carandirú) son algunos de los directores que tuvieron un gran éxito dentro y fuera de Brasil. Los brasileños retornaron al cine atraídos por películas que hablaban de la actualidad, siendo la violencia urbana uno de los temas centrales.

Para el crítico Luis Zanin, la Retomada tiene en la película Ciudad de Dios su punto de partida rompiendo con los largos años de silencio y pocas producciones.

Esta generación se presenta con un cine más impuro, tributario de muchas influencias, con nuevas propuestas técnicas, estéticas y culturales.

Al mismo tiempo, se desmarca de la tradición del Cinema Novo por su alta radicalidad y hace un examen muy crítico del pasado.

La Retomada tiene también una apuesta sobre la producción y ha habido un repunte importante en los últimos años de proyectos cinematográficos. El éxito internacional que han tenido algunas películas que han recibido premios en Estados Unidos y Europa le han dado al cine del Brasil, un empuje enorme.

---

<sup>43</sup> Zanin, Luis. Cinema de Novo, Editora Estacao Liberdade, Brasil, 2003

## 2. EL CINE CHILENO

La inclusión de un panorama general del cine chileno obedece a la elección de una de las películas en estudio, filmada en los años 60, con el objetivo de comprender mejor el entorno que rodea a este largometraje desde un punto de vista socio cultural.

El cine chileno de los años 60 y 70 del siglo pasado no escapa a las vicisitudes del cine latinoamericano en general, ya que el Continente en su conjunto, con diferencias locales en algunos casos, vivía una serie de hechos similares que fueron dándose en los países con cierta aceleración en unos y con más lentitud en otros.

Sin temor a equivocarnos, el continente latinoamericano vivió una serie de acontecimientos que lo llevaron a encontrarse, quizás como nunca, en una identidad que tuvo una férrea línea en lo político y cultural. Los acercamientos entre cineastas, en el caso que nos toca analizar, fueron múltiples y Chile fue el centro de estos encuentros en dos oportunidades en la ciudad de Viña del Mar en el año 1967 y en el año 1969.

El cine entraba en esos años a ponerse del lado del espectro político de izquierda como una forma de rebelión, no solo frente a los problemas centrales de la sociedad y sus injusticias sino también buscando un lenguaje cinematográfico nuevo y un posicionamiento frente a la industria cinematográfica estadounidense, como lo harían años antes los cines de Europa, aunque en contextos bien diferentes.<sup>44</sup>

En el primer encuentro de cineastas latinoamericanos en Viña del Mar (1967) se hará un primer gran balance del cine chileno que ya había dado sus primeras muestras en el año 1902. El cine chileno siguió de alguna manera los pasos de otros cines latinoamericanos con poca producción, grandes problemas financieros y con temáticas traídas desde Hollywood cuna del cine dominante de aquella época y aun de nuestros días.

Según algunos autores, el cine chileno tiene desde este punto de vista dos períodos bien marcados que van desde sus comienzos a principios del siglo 20 hasta el final de la década del 50 momento en que se produce una serie de hechos que van a marcar definitivamente una renovación casi total de la manera de hacer cine.

En esos momentos claves de la nueva inspiración del cine chileno los acontecimientos político-sociales jugarán un rol esencial en las nuevas concepciones donde no solo se hablaba de renovar el cine en sus aspectos formales, técnicos e industriales sino que también en el uso del cine en el apoyo de los procesos sociales que se vivían.<sup>45</sup>

Entre 1902 y 1966 se habían filmado ciento treinta y cinco películas de las cuales algunas se habían perdido. Las nuevas sabias del cine chileno alimentadas por cineastas de finales de los años 50 ponían en entredicho lo realizado anteriormente ya que no reflejaban ni una historia ni una cultura verdaderamente nacionales. Muchas películas chilenas de los años 30 y 40 se contentaron de alimentar melodramas y muchas veces se copiaban temas directamente de cines extranjeros por lo cual muchas de estas no tuvieron un gran éxito por la poca calidad de sus temas. El cine estadounidense, mexicano y argentino ocuparon durante largos años las carteleras nacionales debido a la poca calidad de las películas chilenas y a la falta de una industria nacional seria.<sup>46</sup>

<sup>44</sup> Bowen, Martín. "El proyecto sociocultural de la izquierda chilena durante la Unidad Popular", Nuevo Mundo, Mundos Nuevos, 2008, <http://nuevomundo.revues.org>

<sup>45</sup> King, John. *El Carrete Mágico*, TM editores, Bogotá, 1994

<sup>46</sup> King, John. *El Carrete Mágico*, TM editores, Bogotá, 1994

Sin embargo, a pesar de lo expresado en las líneas anteriores que implica un balance bastante negativo y crítico, el cine chileno tuvo periodos de auge donde por lo menos existió una voluntad política de realizar proyectos en los cuales destacan la creación de Chile Films y luego la creación de la CORFO en los años 40 que ayudó a montar proyectos no solo económicos sino culturales y que coincide con el gobierno del Frente Popular.<sup>47</sup>

La queja de los cineastas jóvenes de los sesenta respecto a estos hitos radica en la poca profesionalización de los cineastas que no profundizaron en una serie de técnicas y temas contentándose con la producción de películas que, por una parte no tuvieron mucho éxito y que no reflejaron ciertos aspectos de la vida de los chilenos y sus dificultades.

En esta larga y accidentada historia de películas chilenas el rol de lo social encuentra un espacio en algunas obras de las primeras décadas del siglo 20, en cámara de un italiano que filma la Mina El Teniente en donde por primera vez se ven los mineros en una pantalla.

El Húsar de la Muerte sobre Manuel Rodríguez revela en su momento una película que se separa de los géneros cultivados en la época: el melodrama, la comedia urbana y algunas películas históricas. Sin duda que en esta aproximación al cine social se revela una falta de interés por algunas situaciones de la realidad que simplemente no aparecían donde se privilegiaba un interés por temas que obedecían a la moda con fuerte tendencia proveniente del cine dominante. Quizás la crítica no busca necesariamente echar abajo esos cánones sino más bien atraer la atención sobre la despreocupación por otros temas que podrían haber sido de interés del público en un sentido de identificación con su propia realidad.

La preocupación social en el cine se manifestó marcadamente hacia finales de los años 50 con la película Tres miradas a la Calle de Naum Kramarenko, que seguía según los críticos una tendencia neorrealista. Paralelamente a esta película se producen una serie de hechos importantes: la aparición de cine-clubes, la inclusión de estudios cinematográficos en las universidades Católica y de Chile, donde las preocupaciones fueron más allá de las meras filmaciones, había mucho interés por los estudios cinematográficos, por las corrientes de cine, por la estética y sobre todo por el rol del cine en la sociedad que se estaba construyendo y por las proyecciones que ofrecía.

La renovación del cine chileno venía muy fuerte y se gestaba en medio de los procesos sociales de cambio que vivía la sociedad y que desembocarían en un hecho clave de la sociedad chilena: el advenimiento de la Unidad Popular y el triunfo de Salvador Allende en las elecciones de 1970. Si bien este hito es clave en la comprensión de estos procesos ya en el gobierno de Eduardo Frei Montalva (1964-1970) se empezaron a echar las raíces de un cine nuevo que se entroncaría en su mayoría en un cine interesado por los problemas sociales de Chile. Sin duda que la gran apertura que trajeron estos años favorecieron el despertar, no solo en el cine sino también en la música y el teatro. El caso emblemático fundamental es Violeta Parra que cambia definitivamente la percepción sobre el folklore y la entrada masiva de la cultura popular en sus creaciones. Como también la presencia de Víctor Jara, no solo en la música sino que en el teatro.

El cineasta Sergio Bravo en los finales de los 50, ya hablaba que la creación de un cine club que apuntaba a un cine experimental quería echar las raíces de un nuevo lenguaje para que fuera totalmente independiente de lo que llamó el cine oficial chileno. La aparición de otras vertientes de creación donde podía citarse la cerámica, obras artesanales y lo que podía aportar la cámara coparon poco a poco el mundo cultural chileno y en documentales de época podían verse prácticas populares locales lo que era una novedad importante.

---

<sup>47</sup> King, John. El Carrete Mágico, TM editores, Bogotá, 1994

Los primeros síntomas de cambio a nivel cinematográfico se vivieron hacia 1962 con la filmación de una serie de cortometrajes que fue una prueba para los jóvenes cineastas, en ellos el tema social fue esencial. Las prioridades sociales y el compromiso de muchos cineastas desarrollaron el género documental que tuvo en Chile una gran importancia y que abrió el paso hacia una serie de largometrajes de gran calidad más tarde. En este género dieron sus primeros pasos muchos cineastas antes de emprender proyectos en largometrajes.

Destacamos a Helvio Soto, Raúl Ruiz, Miguel Littin y Aldo Francia, quienes fueron exponentes importantes por la calidad de sus largometrajes, la mayoría filmados antes del año 1970.

El cine social debe interpretarse en el caso chileno en una doble perspectiva que de alguna forma ya estaba establecida en los cines de Europa. Primeramente en una preocupación por mostrar aspectos escondidos de la realidad, sobre todo que las películas de alguna forma no mostraban a ciertos actores de la realidad social y si lo hacían lo proyectaban desde una mirada burguesa. Por otra parte junto a esto se une una visión revolucionaria que se proyecta desde el cambio social, sobre todo en el caso chileno donde las aspiraciones de los cineastas se plasman en un proceso político vivo, transformándose el cine en un instrumento de agitación, esencialmente por la urgencia de lo que estaba ocurriendo lo que de alguna forma le da un carácter inédito en el continente.

El año 57 y 58 son claves en un despegue más sistemático en las preocupaciones de los jóvenes por el cine, lo que se entronca con otros países que viven procesos similares. Las preocupaciones por los problemas más urgentes de la sociedad también obedecen a una mayor apertura democrática donde se nota una mayor presencia de actores sociales largamente marginados.

El encuentro de cineastas del continente en 1967 es un hito central en las preocupaciones continentales y sobre todo por desarrollarse en Chile. Allí se encuentran muchos cineastas y pueden verse por vez primera películas venidas de países cercanos largamente postergadas, además un intercambio de experiencias y también un primer paso de unificación de criterios sobre un cine del subdesarrollo o del hambre parafraseando a Glauber Rocha.

Para María Orell<sup>48</sup> el encuentro de cineastas no tuvo un carácter competitivo, el festival asignaba gran importancia al encuentro de cineastas del continente, además fue un hecho cultural de envergadura que testimonió positivamente en una comunidad mediocre y conformista.

Para Sergio Bravo, el cine tomó un camino bajo los prismas del neorrealismo italiano sin serlo esencialmente ya que él pensaba que había una raíz más bien de realismo crítico fundada en las ideas del argentino Fernando Birri, no desconociendo que muchos cineastas habían estudiado en la escuela italiana de los años 50.

La elección en 1970 de Salvador Allende tiene una importancia central ya que muchos cineastas se comprometen con el nuevo gobierno y los pone en una posición de protagonistas directos haciendo que sus preocupaciones se mezclen directamente con lo que estaba pasando, lo cual genera una dependencia muy fuerte del presente, sobre todo por lo vertiginoso que fue el periodo de la Unidad Popular en Chile.

Algunos cineastas tienen cargos importantes lo cual produce una carga adicional a su trabajo cinematográfico, además está la lucha contra la escasez de medios para

---

<sup>48</sup> Orell García Marcia. *Las Fuentes del Nuevo Cine Latinoamericano*, Ediciones Universitarias de Valparaíso, Chile, 2006

filmar y dificultades para montar una incipiente industria cinematográfica, sobre todo por los continuos boicots de las empresas estadounidenses que incluía la negativa de pasar algunas películas en salas que controlaban sus empresas.

Es importante recordar que los cineastas más conocidos de la época, que venían realizando varios trabajos cinematográficos interesantes, hacen sus mejores largometrajes antes de 1970 lo que demuestra que después de la elección de la Unidad Popular quedaba poco tiempo para el trabajo cinematográfico y había más preocupación por utilizar este medio en apoyo a las políticas gubernamentales. Hubo más producción en el campo de los documentales.

Esta explosión cultural, en medio de una rabiosa oposición interna y externa hacia el gobierno de Salvador Allende, tenía otros trasfondos que han sido mencionados en este trabajo pero que adquieren una importancia central: la situación política.

El auge cultural en Chile fue de la mano con un proceso de cambios sociopolíticos complejos donde el sujeto popular tenía una importancia vital y que guardaba relación con producir cambios radicales en la sociedad.

Hay una tendencia a reflejar estos movimientos como si fueran autónomos a la sociedad pero en el caso chileno, como lo afirman algunos autores<sup>49</sup> se estaban jugando encrucijadas que sobrepasaban ampliamente los intereses culturales de algunos sectores. Eso explica, sin duda, el alto compromiso de algunos intelectuales que entendieron que la Unidad Popular no era un gobierno más y que los actores sociales no solo querían más cultura y cine sino querían ser protagonistas de los cambios sociales y una sociedad diferente que perfectamente podía ser socialista.

Había en el Chile de Salvador Allende aperturas en las universidades, en el teatro, en la literatura, en la música, en las políticas editoriales, como también había mucho movimiento en las poblaciones, en los sindicatos, en las fábricas.

Desde este punto de vista, Chile se presentaba con una originalidad muy grande que lo diferenciaba de otros países, los niveles de radicalización eran muy amplios y la oposición supo leer todos esos signos con gran claridad lo que condujo al golpe de estado militar de 1973.

Eso explica, sin duda, que entre 1967 y 1970 se ruedan una gran suma de largometrajes, luego se produce un quiebre que debe sin duda guardar relación con la preocupación de los cineastas por las urgencias que imponía la sociedad en esos momentos que se ligaba con la batalla por ganar espacios de distribución en un medio plagado de salas de cine dominadas por empresas estadounidenses.

Cabe hacer notar que en la época 1969-1973 fueron filmados muchos cortos y medio metrajes relacionados con el proceso político chileno. Las películas filmadas por algunos de estos cineastas, sobre todo en 1973, se exhibirán en el extranjero, solo muchos años después debido al golpe de estado cívico-militar.

Muchas películas, nuevas y viejas, fueron destruidas, en los primeros años de la dictadura militar cuando la política represiva imponía terminar con todo vestigio político y cultural de los años anteriores. Eso explica muchas veces la escasez de material de consulta sobre aquellos años. Otros materiales fueron sacados clandestinamente y solo se pueden consultar aun hoy en día en algunos países de Europa.

---

<sup>49</sup> Bowen, Martín. "El proyecto sociocultural de la izquierda chilena durante la Unidad Popular", Nuevo Mundo, Mundos Nuevos, 2008, <http://nuevomundo.revues.org>

Hay películas claves en el cine chileno que tuvieron un gran auge y dieron a conocer definitivamente a algunos cineastas a nivel latinoamericano, europeo y estadounidense. Son los casos de Helvio Soto con Voto + fusil, Raúl Ruiz con Tres Tristes Tigres, Miguel Littín con El Chacal de Nahueltoro y Aldo Francia, con Valparaíso, Mi amor. Sin duda que hay otros que también marcaron una tendencia en esta época, pero hemos querido resaltar a aquellos que trabajaron el largometraje y que produjeron películas que marcaron una época.

Estas películas, como lo advertimos anteriormente, fueron filmadas antes de 1970 y están consideradas claves en la comprensión del cine chileno y su desarrollo. Las bases de este cine están echadas en esta década, el cine posterior al Golpe Militar no está estudiado exhaustivamente además por su carácter fragmentario.

El exilio produjo nuevos fenómenos que merecen otro estudio ya que la ruptura producida por la dictadura en todos los ámbitos, donde el cine no escapa, es profunda y provoca una larga etapa de represión y discriminación. Es difícil hablar de un cine chileno en un periodo de tanta ruptura y fragmentación por lo cual para los objetivos de este trabajo la fecha final es el 11 de septiembre de 1973.

### 3. EL APOYO DOCUMENTAL EN EL REALISMO CINEMATOGRAFICO

El cine en sus comienzos fue de cierta manera documental ya que aspiraba a mostrar en movimiento el mundo real, de alguna forma se convirtió en memoria de una sociedad como lo han sido durante todos estos años los aportes de lo cinematográfico desde diversos ángulos. Sin duda el cine proyecta la realidad y la hace permanente incluso es un apoyo incontestable a la hora de hacer análisis históricos, esto cuando hablamos de los últimos cien años. Esto no escapa a que a pesar de esa "objetividad" el cine y sus narraciones son subjetivas, algunas más y otras menos.

El documental siempre ha aparecido, sobre todo cuando se propaga el cine de ficción, como un pariente menor del "gran cine" sin embargo no hay que olvidar esta veta originaria y sobre todo que muchos cineastas en Europa como en América Latina hicieron sus inicios en el documental. Además existe hasta el día de hoy una mezcla que sigue vigente en la forma narrativa del cine latinoamericano que tiene una veta documentalista en muchas de sus películas.

Lo que acerca el documental a un cierto realismo cinematográfico y en algún caso comprometido es la posibilidad de trabajar con el presente y en algunos casos más históricos a echar mano de testimonios para reconstruir ciertos hechos y traerlos a la realidad presente.<sup>50</sup>

Hay características del cine documental que han servido como base o como metáfora para producir un mayor acercamiento con la realidad como lo apreciaremos en las dos películas del trabajo. Cabe destacar para comenzar el hecho que se acuda a hechos reales para armar la historia de ficción, los testimonios hablados, cortos de época, sonidos ambientales. Podemos agregar el hecho de entrevistar a gente común y en algunos casos recurrir a personajes que no son actores para lograr una mayor credibilidad, situación

<sup>50</sup> Mouesca, Jacqueline. *El Documental Chileno*, LOM Ediciones. Chile, 2005

que ha sido muy común en los iniciadores de un cine realista como es el caso de los rusos, de algunos directores italianos del Neorrealismo y más tarde lo vemos en el cine latinoamericano.

Reviste un interés mayor y un cierto compromiso cuando la ficción es entregada con fórmulas documentalistas ya que ofrece una mayor relación con el espectador, además filmicamente se logran efectos con cámara a mano alzada o con movimientos que asemejan mejor la visión en movimiento de una persona dando paso a una cámara subjetiva que logra una mejor penetración en los espectadores. Esto lo apreciaremos de manera patente en El Chacal de Nahueltoro de Miguel Littín, lo que es una prueba del manejo del género por el director que se fogueó en el documental.

Hay casos de documentalistas famosos con alta sensibilidad social como Flaherty o Jennings que utilizan diversos elementos para ahondar una problemática y que los espectadores puedan sentirse cercanos, estas mismas técnicas son usadas en algunos casos por directores de películas de ficción.

Al querer reconstruir un hecho real desde la ficción, el cine documental es un apoyo clave ya que garantiza una coherencia que hace ver los hechos con ojos más verdaderos. Sobre todo cuando se escogen actores sociales que pueden dar una visión más amplia de algunos hechos aun siendo estos actores. El cine brasileño representa junto con el cine cubano un buen ejemplo que es aportado en muchas de sus películas transformándose en hitos propios de su cine aun siendo cien por ciento ficción.

La mezcla de un guión directriz mezclado con relatos vívidos produce un acercamiento mayor a la historia sobre todo cuando se insiste en su carácter de hecho real. Esto lo podemos ver en Carandirú de Héctor Babenco, además reafirma lo dicho anteriormente en el sentido que el cine brasileño ha integrado esta forma de hacer cine como algo propio que lo destaca de otros cines del Continente.

Hay sin duda una ética propia del documental que pasa a la ficción dándole un mayor peso, el cine italiano de posguerra es un ejemplo muy claro con su carácter de cine con mucho mensaje universal a partir de personajes muy bien logrados y en muchos casos personajes comunes, a veces actores, a veces no.

Además es un buen pretexto para involucrarse en temas contingentes y sacarles partido desde una alta subjetividad y lograr que el espectador se involucre con sus propios puntos de vista. El Chacal de Nahueltoro es un ejemplo claro de la búsqueda por parte del director de querer involucrar al espectador en la historia de un campesino y las condiciones que lo hacen delinquir produciendo en la película y fuera de ella una toma de conciencia sobre un tema judicial que se hace tema de toda la sociedad.

Logra, por otra parte, que el espectador logre un conocimiento de ciertos espacios desconocidos de su propia sociedad lo que conlleva al cine a convertirse en una revelación, otro punto importante en el realismo cinematográfico.

La irrupción de personajes comunes, de historias cercanas a la gente, de narraciones de hechos no muy explotados por el cine comercial unieron al cine de ficción con el documental ya que como fue el caso italiano se tomaron historias dramáticas de lo que vivía la gente posterior a la guerra, en el caso latinoamericano es similar ya que el apoyo documental se aprovechó, sobre todo en el cine de los 60, como una herramienta ideológica importante para denunciar hechos sociales y sus consecuencias. En este punto preciso el cine documental tiene una relación muy cercana con el cine de ficción.

El llamado Cine Directo que tenía una relación directa con la realidad, incluso en el apoyo tecnológico con cámaras ligeras tuvo una vertiente militante muy pronunciada que ejerció una influencia importante en muchos cineastas europeos y latinoamericanos por sus filmaciones de los movimientos populares y sus actos de expresión.<sup>51</sup>

No es posible separar en ciertas épocas el cine documental con el cine de ficción ya que se nutren mutuamente sobre todo porque en América Latina se fundan varios movimientos y escuelas que reivindican el documental como un género de difusión y postura política frente a la dominación estadounidense generando de paso una proyección propia del continente.

La ola documentalista se expandió en muchos países de los cuales Cuba, Brasil, Argentina y Chile aparecen con creaciones de gran envergadura.

---

<sup>51</sup> Mouesca, Jacqueline. *El Documental Chileno*, LOM Ediciones. Chile, 2005

## IV. EL TEMA CARCELARIO

### Palabras Preliminares

Tras hacer una panorámica del realismo social en el cine, focalizado principalmente en el Neorrealismo Italiano, como fiel exponente de esta corriente e influencia manifiesta en los cines de América Latina, abordaremos el tema carcelario en dos películas del continente, una chilena de los años 60 y otra brasileña de los años 2000,

La vigencia de los temas marginales y la constante inquietud por mostrar realidades propias a través del cine con sus personajes, nos manifiestan claramente lo ineludible de algunas problemáticas y la necesidad creciente de dar voz propia y singular a seres que no siempre tienen un espacio en las complejas vicisitudes actuales

El cine chileno y brasileño son fieles exponentes de estas preocupaciones que pretenden una universalidad partiendo de temas locales como una forma de afianzar nuevas miradas dentro de contextos cada día más globalizadores.

El tema carcelario forma parte de la marginalidad que organiza su representación desde el cine.

La cárcel es un espacio que ha ganado un sitio en el cine. Algunos autores lo consideran un subgénero que reúne algunas características propias como lo mencionaremos más adelante.

La cárcel como institución es una creación moderna que data de los siglos 18 y 19. Es la continuidad, siguiendo a Michel Foucault, de la era de los suplicios que buscaban marcar un punto de ruptura entre el bien y el mal enviando a la sociedad un mensaje claro de lo que pasaba con aquellos que infringían la ley.<sup>52</sup>

La cárcel llega con un lema mayor que consistía en Vigilar más que Castigar para separarse del sistema anterior.

Para la instalación de esta institución el sistema judicial debió hacer una serie de transformaciones entre las cuales figuraba la rehabilitación de los internos.

La literatura más apropiada sobre esta institución son los estudios de Irving Goffman en su libro Internados y el libro de Michel Foucault Vigilar y Castigar.

Goffman hizo estudios sobre lo que él llama las "Instituciones Totales" que se definen en sus palabras como "un lugar de residencia y trabajo, donde un gran número de individuos en igual situación, aislados de la sociedad por un periodo apreciable de tiempo comparten en su encierro una rutina diaria, administrada formalmente".<sup>53</sup>

El autor nos habla de las continuas contradicciones entre la mantención de normas de humanidad y el maltrato hacia los internos, entre cuidarlos y ejercer medidas punitivas.

---

<sup>52</sup> Foucault, Michel. Vigilar y Castigar, Siglo Veintiuno Editores, México 1993

<sup>53</sup> Goffman, Irving. Internados, Editorial Amorrortu, Buenos Aires, 2000

Observamos que el tema de la reinserción es vital en los discursos penitenciarios y que muchas veces no tiene un asidero en la realidad. La rehabilitación a la que debe aspirar cada interno es una pieza clave en su transformación.

Michel Foucault que trabajó en Francia el tema carcelario de manera práctica, ya que en los años 70 visitó cárceles por largo tiempo con un grupo llamado GIP,<sup>54</sup> nos dice que el castigo toma ribetes terapéuticos y produce una doble mirada engañosa que nos habla de lo punitivo y lo rehabilitador.<sup>55</sup>

Foucault se apoya en el hecho que muchas leyes, ya antiguas, se afirman en el principio de enmendar la vida de los reclusos pero que han fallado sistemáticamente ya que los regímenes penitenciarios descansan más bien en un sentido castigador.

Por otro lado apunta al hecho que las leyes que pretenden ser universales, por no decir naturales, han cargado su carácter punitivo sólo a las clases más numerosas y menos ilustradas.<sup>56</sup> Prueba de esta afirmación son las dos películas tratadas en este trabajo.

Foucault manifiesta que “la prisión es la región más sombría en el aparato de justicia, es el lugar donde el poder de castigar, que ya no se atreve a actuar a rostro descubierto, organiza silenciosamente un campo de objetividad donde el castigo podrá funcionar en pleno día como terapéutica e inscribirse la sentencia entre los discursos del saber.”<sup>57</sup>

Si nos atenemos a una parte de la afirmación del filósofo francés podemos decir que la cárcel actúa siempre como lado oscuro de la sociedad, un aparente terreno de nadie donde se ejercen una serie de hechos coercitivos que la sociedad desconoce o silencia.

Foucault es muy categórico en su visión sobre la cárcel, nos dice que “la prisión es el único lugar en el que el poder puede manifestarse de forma desnuda, en sus dimensiones más excesivas, y justificarse como poder moral”.<sup>58</sup>

El hecho delictual, ligado al nacimiento de la cárcel, tuvo desde el siglo 18 una tribuna importante y fueron muchas las publicaciones que se dedicaban al tema desde el ámbito sensacionalista. Lo delictual y lo carcelario ejercieron desde aquellas épocas una fascinación sobre todo porque los espacios carcelarios eran cerrados y no se tenía mayor información..

De alguna forma se privilegió una mirada opresiva, que a veces no distaba mucho de la realidad y paralelamente una mirada redentora donde se apostaba al cambio de los presos por diferentes vías: la religión, el trabajo, la educación.

La cárcel se construyó desde la sociedad aunque fuera de la sociedad, iniciando todo un proceso de separación de los sujetos que no cumplían con las normas.

La representación carcelaria opta en general por un clima desfavorable donde los reos deben echar mano de una serie de estrategias para desenvolverse en un espacio donde muchas veces prima la individualidad. Entendiendo, volviendo a Foucault, que la cárcel no es un lugar privilegiado de rehabilitación sino muchas veces de reincidencia.<sup>59</sup>

<sup>54</sup> Foucault conformó el Grupo de Información sobre Prisiones (GIP) el 8 de febrero de 1971. [www.michel-foucault-archives.org](http://www.michel-foucault-archives.org)

<sup>55</sup> Foucault, Michel. *Vigilar y Castigar*, Siglo Veintiuno Editores, México 1993

<sup>56</sup> Foucault, Michel. *Vigilar y Castigar*, Siglo Veintiuno Editores, México 1993

<sup>57</sup> Foucault, Michel. *Vigilar y Castigar*, Siglo Veintiuno Editores, México 1993

<sup>58</sup> Foucault, Michel. *Vigilar y Castigar*, Siglo Veintiuno Editores, México 1993

<sup>59</sup> Foucault, Michel. *Vigilar y Castigar*, Siglo Veintiuno Editores, México 1993

## Cine y Cárcel

El cine no ha escapado a esta fascinación que ejerce la cárcel desde sus comienzos. En su momento la literatura también recogió esta inquietud y son variados los libros que han tocado el tema desde la ficción y en algunos casos llevados al cine o a través de historias verdaderas posteriormente filmadas.

Para algunos autores el tema carcelario es un sub-género en el cine ya que si observamos su desarrollo encontramos diferentes filmes que lo han tratado y que han variado poco de una época a otra.

Hay lugares comunes que se repiten: lo inhóspito del lugar, historias de seres que viven en espacios opresivos, el personal penitenciario representado de manera represora y corrupta y una constante que desarrolla las ansias de libertad de los reclusos.

La idea de la reclusión produjo un profundo corte entre aquellos que iban a la cárcel y la sociedad en su conjunto. De una u otra forma se estigmatiza a estas personas y se

Lo cierto es que el comienzo de esta nueva era carcelaria alimenta las diversas construcciones que se hacían sobre estos personajes que en un comienzo aparecieron en la literatura para luego ser tratados en el cine. Según Foucault el sistema carcelario colaboraba en la creación de la figura del delincuente como alguien amenazador para la vida cotidiana pero extremadamente alejado por sus orígenes provocando un quiebre entre la vida “normal” y la vida antisocial de estos sujetos.<sup>60</sup>

La representación carcelaria desde el cine ha optado en general por una imagen amigable de los reclusos produciendo en los espectadores un juego de identificación.

La representación carcelaria ofrece, en general, dos vertientes aunque una sobresale sobre la otra: como opresión en muchos filmes y como redención donde la prisión actúa como elemento de cambio con todas sus limitaciones recuperando de alguna forma un elemento de su génesis como lo era la posibilidad de reformar.<sup>61</sup>

El Chacal de Nahueltoro, película chilena de los años 60, toca el tema de manera original por el rol rehabilitador que cumple la cárcel en el personaje principal y la otra de los años 2000, Carandirú, película brasileña, que muestra la cotidianeidad de una cárcel de Sao Paulo, mostrando a los personajes en sus labores diarias, no teniendo como fin una mirada moral sino más bien una mirada hacia seres que les toca vivir una experiencia de la cual quieren afrontarla de la mejor manera posible.

El hecho de entrar en la cárcel es en sí un hecho clave ya que permite mirar un mundo que nació cerrado y que se justificaba por el hecho de tener en su interior a los más peligrosos de la sociedad. De alguna forma la cámara en el cine es la sociedad que penetra en un lugar tradicionalmente vedado.

El realismo social y el cine en América Latina se cruzan en este tema en donde los espacios punitivos y rehabilitadores se juntan en una extraña mezcla.

Si siguiéramos la línea de opinión de Gonzalo Aguilar respecto a la cárcel podríamos concluir que la mirada que se tiene sobre ella no tiene en América Latina una mirada original,

---

<sup>60</sup> Foucault, Michel. *Vigilar y Castigar*, Siglo Veintiuno Editores, México 1993

<sup>61</sup> Aguilar, Gonzalo. *El Melodrama y la Prisión*, Revista Nueva Sociedad, N° 208, 2007, [www.nuso.org](http://www.nuso.org)

pareciera que este “género” abordara el tema siempre desde una perspectiva redentora o melodramática con algunos ejemplos que son diferentes.<sup>62</sup>

Se favorece mucho una mirada emotiva sobre el ser marginal que sufre las peripecias del sistema y de su propia vida llena de males.

Hay películas célebres de años recientes donde los personajes nos resultan atractivos y donde la cárcel y su connotación negativa refuerzan la voluntad de libertad de los presos, dándose como clave la idea foucaltiana de que la cárcel no cumple ningún rol en los cambios de las personas sino más bien refuerza los malos actos..

En las últimas décadas se han hecho varias películas de cárcel de gran taquilla donde el prisionero se convierte en un héroe y en algunos casos su posible inocencia refuerza los lazos afectivos entre espectador y el protagonista.

Algunos ejemplos reconocidos son Papillón, dirigida por Franklin J. Schaffner (1973) a partir de las memorias de un preso francés que es llevado a la Guyana Francesa y logra escapar, es el clásico ejemplo de la identificación, nunca nos enteramos con certeza de las causas de su encierro sino más bien de sus ansias de libertad. Se crea un imaginario curioso donde la ficción cinematográfica puede variar radicalmente respecto a la historia real y el personaje toma un vuelo y reconocimiento que la película va a crear.

Expreso de Medianoche (1978) dirigida por Alan Parker, también recurre al mismo esquema, la pena del prisionero estadounidense, condenado en Turquía, supera largamente su delito y lo hace coincidir con un problema diplomático entre Estados Unidos y Turquía. Sueños de Libertad (1994) de Frank Daravont, basado en un libro de Stephen King, pone en acción a un presunto inocente que pasa más de veinte años en la cárcel.

El cine carcelario en América Latina ofrece diversas películas que guardan relación con el cine social de denuncia. Un caso es Memorias de la Cárcel de Nelson Pereira dos Santos, y El Chacal de Nahueltoro de Miguel Littín. Estos dos filmes plantean situaciones de denuncia e incurrir en la temática de la marginalidad intentando desentrañar aspectos que provoquen una mirada crítica en el público, tomando las dos características de documental.

Hay también una tendencia, que se ha hecho más común actualmente, la de filmar a los presos en su vida cotidiana y en algunos casos dejando que ellos mismos cuenten sus historias. Ya aparece esta línea en la mencionada Memorias de la Cárcel (1984) y más recientemente en Relatos desde el encierro(2004) de la mexicana Guadalupe Miranda y Prisionero del Enrejado de Fierro(2004) de Paulo Sacramento.

## 1. EL CHACAL DE NAHUELTORO (1968)

La película El Chacal de Nahueltoro fue estrenada en el festival de Viña del Mar en 1969 y es considerada una de las mejores películas latinoamericanas de los años 60.

Su director, Miguel Littín, es considerado uno de los exponentes más importantes del cine chileno de la década del 60, no solo por esta película, y sus aportes a la cinematografía chilena, sino también por su trayectoria y participación en la vida cultural de aquellos años. Actualmente vive en Chile donde ha desarrollado un trabajo importante filmando en la última década varios largometrajes de los cuales destacamos: Tierra del Fuego (2000) y La Última Luna (2005).

<sup>62</sup> Aguilar, Gonzalo. El Melodrama y la Prisión, Revista Nueva Sociedad, N° 208, 2007, www.nuso.org

Comenzó su carrera como actor de teatro en los años 50 en la Universidad de Chile y poco a poco se fue interesando por el cine comenzando con algunos trabajos en el género documental. Su primer largometraje argumental fue El Chacal de Nahueltoro en 1968 y no filmó otros hasta después del golpe de estado por la premura de la situación política durante los años de la Unidad Popular (1970-1973)

Durante este período tuvo la responsabilidad de Chile Films, organismo que fue creado en 1949, y que ayudó a fomentar el cine de aquellos años pese a todos los problemas políticos derivados de esa época.

Desde su corta pasada por este organismo impulsó tareas que tenían relación con las exigencias que ponía la situación política. Propuso montar una serie de talleres que cubrieran todas las áreas del cine: documental, ficción y cine infantil, pero hubo pocos avances, solo el cine documental produjo algunos trabajos, y ninguna película de ficción vio la luz durante este periodo, evidenciando que muchos directores estuvieron abocados a labores políticas en apoyo a Salvador Allende.

Sin embargo, algunos logros se consiguieron: se creó una compañía distribuidora nacional, la progresiva nacionalización del cine, la exhibición del nuevo cine latinoamericano y el manifiesto mejoramiento de los recursos técnicos que fueron aprovechados por algunos cineastas.<sup>63</sup>

Su militancia política lo llevó desde los comienzos a postular un cine comprometido con los cambios sociales lo cual lo reflejó en sus creaciones. Apoyó el gobierno de Salvador Allende incondicionalmente lo que se reflejó en los variados trabajos fílmicos de apoyo a la Unidad Popular y a sus logros políticos. Al borde del Golpe de Estado filma La Tierra Prometida que no pudo verse en Chile.

Tuvo una participación fundadora en el *Manifiesto de los cineastas* de 1970, donde destacamos algunos párrafos: “Cineastas de Chile, el momento ha llegado de comenzar en conjunto y con nuestro pueblo, la gran tarea de liberación nacional y la construcción del socialismo, ha llegado el momento de reivindicar nuestra propia identidad cultural y política.”<sup>64</sup>

El periodo fue de mucha agitación política lo cual implicó un trabajo cotidiano, amplio que dejó en segundo plano su trabajo como director de cine abocándose esencialmente a las campañas en apoyo al gobierno de Allende. Tras el golpe de Estado salió al exilio donde siguió su carrera como director filmando varias películas importantes: Actas de Marusia, Sandino, Alsino y el Cóndor, El recurso del Método, etc. Después de varios años de exilio regresa clandestinamente a Chile y filma, en 1986, un documental Acta general de Chile.

## El Chacal de Nahueltoro

---

La película *El Chacal de Nahueltoro* narra la historia de José del Carmen Valenzuela, quien en agosto de 1960 asesinó a Rosa Rivas, su conviviente, y a las cinco hijas de ésta por lo que fue encarcelado en septiembre del mismo año y condenado a la pena de muerte. En abril de 1963, tras el rechazo de indulto por el Presidente de la República, fue fusilado en la cárcel de Chillán.

<sup>63</sup> King, John. *El Carrete Mágico*, TM editores, Bogotá, 1994

<sup>64</sup> Hennebelle, Guy. *Les Cinemas de l' Amerique Latine*, L'herminier, Paris, 1981

La película está basada en hechos reales apoyándose en el expediente de la causa judicial, entrevistas de prensa al asesino múltiple y extractos de emisiones radiales de la época.

Es una película argumental con base documental propia de una época en que esta mezcla formaba parte de una herencia cultural que había dado pruebas de eficacia en el tratamiento de temas contingentes.

Miguel Littín, escoge un hecho policial, largamente publicitado por su espectacularidad y violencia en los diarios de la época para darle una mirada social que busca hacer comprender y denunciar las ineficiencias del aparato judicial y de manera más global las difíciles condiciones de vida de los campesinos en el sur de Chile.

## El entorno social de una película

José del Carmen Valenzuela Torres era un hombre pobre del campo que trabajaba como temporero en lo que hoy es la octava región de Chile. Formaba parte de lo que algunos historiadores llamaron el “bajo pueblo” o lo que algunos autores, como el historiador chileno, Gabriel Salazar denominaron el peonaje.

Chile en los 60 exhibía un desarrollo importante en algunas áreas lo que contrastaba fuertemente con la situación en el campo. El autor José Bengoa lo llamó un país semi rural<sup>65</sup> en donde los sectores populares relacionados con el agro estaban ligados a actividades de sobrevivencia con un acceso nulo a la educación. La pobreza en el campo ofrecía índices muy altos a pesar de los esfuerzos que se hacían en la época y de los constantes discursos que hablaban de mejorar las condiciones de vida, entre ellos la urgencia de una Reforma Agraria que solo vio la luz años más tarde.

Este sector no poseía tierras lo que posibilitaba su nomadismo en variadas regiones del sur de Chile. Trabajaban temporalmente en las grandes haciendas, con una vida errante y muchas veces colindante con el robo, el pillaje y crímenes.

Gabriel Salazar, los describe como “peones”, que muchas veces no tenían familia, que se sentían compelidos, más bien, a andar la tierra, escapando a los montes, dormían a cielo descubierto o en cualquier rancho disperso...”.<sup>66</sup> Cuando se tenían noticias, siguiendo a Salazar, “alguien avisaba que estaban presos, que los habían heridos en una riña de borrachos, que lo habían visto convictos, enjaulados o engrillados.”<sup>67</sup>

A la luz de este contexto, el llamado Bajo Pueblo era un sector difícil de controlar pues no se reconocía dentro del orden patronal existente. No olvidemos que el campo chileno estaba regido por un sistema de latifundios donde miles de personas dependían del trabajo de pocos empleadores que detentaban la propiedad de grandes tierras. Además, los trabajadores tenían una relación estrecha con los patrones ya que muchos vivían en los mismos lugares de trabajo, otros, tenían una relación contractual, que los hacía más autónomos aunque más precarios en sus niveles de vida.

Un peón no podía mantenerse con el jornal que entonces pagaban por su trabajo y al ir de un lugar a otro no se le consideraba, lo que aumentaba los grados de explotación y en algunos casos de persecución. En ocasiones trabajaba sin salario y solo se le daba comida.

<sup>65</sup> Sin autor. Cuando los Pobres son Protagonistas, <http://www.nodo50.org>

<sup>66</sup> Salazar Gabriel. Historia Contemporánea de Chile, Volúmenes I al V, Lom Ediciones, Santiago de Chile, 1999-2002.

<sup>67</sup> Salazar Gabriel. Historia Contemporánea de Chile, Volúmenes I al V, Lom Ediciones, Santiago de Chile, 1999-2002.

Como en el caso de José del Carmen Valenzuela Torres, eran personas siempre sospechosas, sin hogar, hijos naturales abandonados a su suerte, sin tierras y sin posibilidades de trabajo estable, que vagaban por los campos sin rumbo fijo, en medio de la violencia y el alcohol.

Una información policial de la época retrata a José del Carmen Valenzuela Torres lo que coincide plenamente con las descripciones hechas por el historiador mencionado: "Valenzuela huyó a los 9 años de aquel hogar miserable, aburrido de las diarias golpizas que caían sobre su espalda. Hasta los 21 años, José del Carmen trabajó como gañán en los fundos del sector, deambulando constantemente y bebiéndose los pocos pesos que lograba ganar. Además, infringía la ley con pequeños robos y hurtos. En los sectores marginales de la provincia de Ñuble, era conocido como "El Trucha", "El Campana" y, más comúnmente, como "El Canaca".<sup>68</sup>

La situación general antes mencionada actúa como telón de fondo del personaje que en los años 60 cometió una serie de crímenes que fueron muy publicitados por la prensa por su sensacionalismo. Miguel Littín toma este caso y lo lleva al cine para denunciar los hechos que rodean la vida de este hombre que lo conducen a cometer uno de los crímenes más sangrientos de la historia policial chilena.

## **Análisis de la película**

---

La película *El Chacal de Nahueltoro* comienza en el momento en que el hombre es llevado por Carabineros a la reconstrucción de los hechos que originaron su encarcelación generando el repudio de la gente del lugar por los horribles crímenes, la cámara a mano alzada toma el rol de testimonio directo moviéndose en medio de la gente con sonido directo de los gritos contra el hombre. Una voz femenina en off, a partir del expediente del caso, narra los hechos acontecidos.

La película está dividida en cinco partes:

### 1. La niñez de José

La escena del hombre llevado desde la cárcel a la reconstrucción de los hechos es abruptamente cortada dando paso a un flash back que hace una reconstrucción biográfica de algunos episodios de su infancia. Esta reconstrucción se hace en off a partir de los testimonios de José del Carmen y le da un carácter estrictamente testimonial a su narración.

José se va de su casa siendo pequeño, en una panorámica se ve su silueta que vaga por un amplio paraje, la inmensidad del paisaje es abrumadora al lado de la silueta, lo que refleja una gran soledad. Luego, el niño es perseguido por carabineros y llevado a un orfanato. Se observan variadas tomas del niño en primer plano y plano medio en un constante movimiento, lo que produce una situación de desequilibrio constante. Hay variados zoom del niño con alejamientos y acercamientos. El director crea un ambiente de mucha melancolía con las tomas del niño y sus desaventuras. Esta elección se acerca mucho a la introducción de niños y su manera de filmarlos propio del neorrealismo Italiano que creaba un aura de mucha emotividad. Se une a estas escenas una música estridente que acelera el dramatismo.

La voz en off del protagonista narra sus primeros años, desde su partida tempranamente de la casa, su estadía en el orfanato y los distintos lugares donde paró para trabajar, lo que refleja su vida errante.

---

<sup>68</sup> Sin Autor. José del Carmen Valenzuela Torres: "El Chacal de Nahueltoro", <http://cronicasrojas.blogspot.com>

El final de la primera parte termina con imágenes de José del Carmen ya adolescente, se le ve trabajando. Estas acciones son acompañadas por la voz en off del detenido que enumera la larga lista de personas para las que ha trabajado. Con la vuelta a la reconstrucción de los hechos y la aparición de un periodista que narra lo acontecido concluye este episodio. Esta vuelta recupera la cámara a mano alzada que se mezcla con la muchedumbre que acompaña al hombre hasta el lugar. Hay una cámara subjetiva que hace las veces de testigo de los hechos, de acorde a los movimientos de la gente que se agolpa para ver al detenido. La intención documental y de la filmación en vivo es clara en estas escenas.

## 2. El andar de José

La segunda parte se inicia con una toma a distancia de José, ligeramente brumosa, donde lo vemos ya adulto. Paralelamente a las tomas de su vida errante de fondo en fondo, el personaje nos narra sus distintas experiencias destacando aquellas que guardan relación con diversas riñas y estadías en la cárcel. Habla también de una mujer que lo acogió y le brindó cariño. La historia familiar está narrada de manera poco coloquial, más bien son narraciones descriptivas sacadas de los expedientes. Los momentos de emborrachamiento del personaje se desarrollan en quintas de recreo donde observamos otros hombres como él, hay enfoques de los rostros ebrios y tristes, la cámara siempre a mano alzada con planos medios y primeros planos de los personajes, nunca la cámara es posada, todo es movimiento, incluso con tomas con cámara subjetiva. El andar de José es accidentado, con poco equilibrio, como si anduviera siempre medio ebrio y la cámara restituye estas acciones enfocando en ocasiones en diversas direcciones.

El encuentro de José con Rosa Rivas y sus hijas es muy importante para el desarrollo de la historia. Hay un interés en el director en mostrar esta relación ya que se inicia una posible relación familiar. Se utiliza un plano secuencia que ralentiza la acción para posarse más tiempo en los dos personajes. Rosa narra algunos pasajes de su vida, abandonando el carácter testimonial, lo que se intercala con primeros planos y planos medios de las hijas dentro del lugar donde viven, que es muy precario, lo que refleja su pobreza y pone al espectador en una posición afectiva con filmaciones de niños. La fragilidad de la relación nacida de cierta desconfianza se filma con planos en movimiento que hacen salir y entrar a los personajes del campo de la filmación.

Se observa luego a José del Carmen cortando leña para la mujer, dando a entender que la pareja comienza una relación que no tiene grandes rasgos de afectividad. A estas escenas se inserta la expulsión violenta de Rosa y sus hijas del lugar que habitan en el fundo debido a la muerte del marido de ésta, cronológicamente esto ocurre después del encuentro con José del Carmen.

Ella insta a quedarse al hombre. Tras la expulsión del fundo vemos un plano general que se transforma en panorámica de la larga caminata del hombre, la mujer y las niñas buscando un lugar para vivir, esta escena es importante ya que los espacios filmados se transformarán en el futuro lugar del crimen. Se ve una inmensidad donde hay ausencia de techo, los personajes deberán vivir al aire libre.

Viviendo ya en un descampado, tras la expulsión del fundo, una riña entre los personajes marca la antesala de los asesinatos, los dos están ebrios y José comienza a matar a la familia empezando por la mujer y luego a las hijas. Hay un paralelismo entre la reconstrucción de los asesinatos, y la acción asesina de José del Carmen. A medida que el hombre retoma la narración de los hechos, asistimos a los asesinatos de la mujer y de sus cinco hijas por parte del campesino. La horrorosa escena, está filmada con ruido

ambiental, sin mucho diálogo y en ciertas partes con una cámara lenta que hace más fuerte la situación, además la cámara se mueve de un lado a otro tomando el ritmo del hombre que está ebrio, produciéndose ciertas tomas con cierta nebulosidad, como reconstruyendo la mirada perdida entre la embriaguez y cierta locura que el hombre poco a poco empieza a calmar. Se mezcla una cámara subjetiva que corre tras las víctimas, con tomas más generales del hombre tras de ellas.

Estas escenas de gran violencia son acompañadas por el interrogatorio del juez al hombre, la cámara adopta una panorámica que va de izquierda a derecha como si estuviera mostrada por un testigo. Mientras el hombre narra, el juez va haciendo preguntas sobre los hechos. Tras matar a una guagua de pocos meses, el hombre empieza a recuperar el sentido, no ocultando su pavor de lo que ha hecho, dándose a la fuga del lugar.

Esta segunda parte termina con la llegada de los cuerpos al pueblo y el recibimiento en silencio en la larga calle del pueblo campesino. La cámara desfila enfocando a cada uno de los observadores con planos medios.

### *3. Persecución y apresamiento*

La tercera parte es la más breve de la historia, la policía junto a habitantes del lugar van tras la caza del hombre. Se utilizan planos generales de los lugares de búsqueda, una voz en off de una radio local da cuenta de los resultados de la acción y se interroga sobre el posible paradero del prófugo. Vemos a José del Carmen en varios lugares, en caminos, en un tren junto a otros hombres como él que van errando de pueblo en pueblo. Mientras está bailando en una quinta de recreo, el hombre es sorprendido por la policía que lo conduce a la cárcel de Chillán.

Ya en este lugar, es entregado a Gendarmería que procede a los trámites de rigor. Aquí no hay voces, solo ruidos ambientales que son cortados por una voz en off, de una radio que habla sobre la manera que la defensa va a tratar el caso del hombre aduciendo como atenuantes una vida miserable, sin educación y sin conciencia de lo moral. Terminados los procedimientos de rigor el hombre es conducido al interior de la cárcel, el ritmo de entrada a los pasillos es lento, con cámara subjetiva lo que permite leer dos paneles puestos antes de entrar a los patios "REDIMIR POR EL TRABAJO" y luego REDIMIR Y NO DEPRIMIR, de esta forma se abren las puertas, la cámara hace su entrada a la cárcel. La cámara subjetiva es la sociedad que entra a un lugar poco conocido y muy estigmatizado.

### *4. Educación y Amansamiento, vida carcelaria*

La entrada de la cámara a la cárcel de Chillán es un hito original y novedoso. Por largo tiempo un espacio lleno de misterios es visitada tras las huellas de José del Carmen. Las primeras aproximaciones son documentales: planos generales de los pasillos, el patio, los internos caminando, otros en labores de trabajo, un juego entre internos con una pelota y el personaje tomando el balón y chutándolo, la imagen se detiene y José del Carmen en primer plano ríe.

La cárcel en la película no exhibe durante toda la historia ningún rasgo de violencia lo que contrapone este lugar a la vida anterior de José como desposeído y marginal. La cámara vertiginosa de las dos primeras partes se detiene, el ritmo se hace más lento, hay una clara intención de ruptura entre las dos facetas del personaje.

El proceso de socialización del hombre se muestra en toda su complejidad: la alfabetización, el trabajo, la religión El espacio carcelario es mostrado en toda una amplitud positiva, contraponiéndose a la vida anterior del interno que era un infierno desde su pequeña infancia y luego se contrapone al desenlace con el fusilamiento. Si bien la cámara

no pierde su movimiento, deja su actuar violento y vertiginoso. No hay un intento de exploración sino más bien enfoca a los personajes en sus labores, lo que se observa en la mayor lentitud de los planos sin duda se pierde el dramatismo a favor de la cotidianeidad.

Aquí la película abandona su carácter de documental y se adentra en las emociones del propio José del Carmen en sus relaciones cotidianas con los demás reos y con el sacerdote.

Hay una cotidianeidad que parece detener el tiempo donde se muestra al interno en sus labores y lentamente se muestra su transformación: mejor vestido, peinado, aprendiendo a leer y a escribir, hablando correctamente con algunos interlocutores contrastando con las escenas de vagabundaje y parranda de la primera parte..

La cuarta parte finaliza con la llegada de los guardias al patio, se opta por una cámara subjetiva de los gendarmes que lo vienen a buscar para llevarlo al juzgado, se ve trabajando al fondo del patio a José del Carmen quien, a medida que la cámara avanza hacia él, va cambiando su rostro adivinando la noticia. Es llevado para ser notificado de su fusilamiento. Han pasado ya tres años desde que llegó a la cárcel de Chillán.

##### *5. La muerte de José*

La voz monótona de una acturaria anuncia que José del Carmen es condenado a muerte y se ve al detenido firmando la sentencia.

Tras la notificación, José del Carmen concede una entrevista al periodista que constantemente ha cubierto los hechos, transformándose este en un sujeto crítico del fusilamiento. Las preguntas del periodista versan sobre su madre, su pasado, su infancia y lo hace reflexionar sobre los asesinatos dándole una amplitud social que el detenido no tenía antes de entrar a la cárcel.

Los cambios notables que muestra el hombre van a ir variando la mirada que la sociedad tiene de él, asume de alguna forma la culpabilidad de lo que ha hecho

La película abandona nuevamente su carácter documental adentrándose en la intimidad de José, se le ve preocupado aunque no pierde su tono silencioso. Habla mejor pero sus oraciones son cortas. A través de los personajes que toman un papel más protagónico, el cura y el periodista, nos enteramos de las opiniones del protagonista sobre su madre, sobre la posibilidad de pedir un indulto presidencial y sobre su muerte.

La cámara comienza su transitar entre planos medios y primeros planos de los personajes. De las tomas generales en su contacto con los otros presos pasamos a planos más íntimos que muestran la preocupación por el desenlace. Hay juegos de cámara con José sonriendo y otros en franca angustia, llorando.

La preparación de los gendarmes que actuaran en la ejecución y la posterior entrevista al oficial a cargo se sucede con tomas del personaje en conversaciones con el cura que no oculta su pesar con el desenlace.

Hacia finales de la película el Director Nacional de Prisiones visita a José del Carmen para asegurarle que la institución se preocupara de su madre. En los rostros de las autoridades penitenciarias existe una preocupación retenida que contrasta con las opiniones del juez sobre la ejecución del detenido. Incluso en la entrevista que hace el periodista al juez, este elude sistemáticamente la pregunta sobre si el detenido que entró preso en 1960 es el mismo que la justicia va a ejecutar.

La película concluye con el fusilamiento de José del Carmen y con los gritos de algunos presentes, entre ellos el periodista que grita "asesinos" contraponiéndose a las primeras escenas cuando pedían su cabeza.

## Comentarios

---

Es difícil no comparar esta película con *El Hombre de Alcatraz*, (1962) dirigida por John Frankenheimer que narra la historia de un hombre que fue condenado por asesinato a 30 años de cárcel. En varias ocasiones el hombre pidió la libertad la que fue rechazada sistemáticamente. Con el correr de los años y por una situación bastante curiosa, un pájaro llegó a la celda del hombre. A raíz de la muerte del pájaro este se interesó poco a poco en la ornitología convirtiéndose en una eminencia en el tema y a pesar de estos cambios, y de los llamados a su libertad por sus pares, el hombre murió en la cárcel.

*El Chacal de Nahueltoro* es una película de denuncia apoyada en tesis bien precisas que buscan a través de los hechos mostrar la dura condición de los campesinos y sus penibles condiciones de vida.

Littín recurre a los mecanismos más usados por el realismo: locaciones en lugares donde estuvo el personaje, personas que fueron testigos de los hechos, filmaciones en la cárcel de Chillán, entrevistas y textos sacados del proceso judicial lo que muestra un fuerte carácter documental y una forma de filmar que no es ajena a crear en el espectador una toma de posición respecto a los hechos.

Además una creación ambiental proclive a la denuncia y a la inmediatez periodística como la voz del detenido mientras se muestra su vida pasada de niño y adolescente y la dureza de algunas tomas con juegos de cámara y cámara alzada para mostrar la exaltación de los ánimos de la opinión pública que pedía el fusilamiento del asesino.

En la transformación que sufre el hombre hay una búsqueda clara de empatía entre el espectador y el protagonista, como ocurre en muchas películas carcelarias.

Con el fusilamiento de José del Carmen se suceden algunos gritos de protesta, se infiere una realidad dividida pero la película no se adentra en estas manifestaciones que ponen en duda las decisiones judiciales, más bien hay un silencio donde el espectador va a tener un rol clave.

*El Chacal de Nahueltoro* no es una película neutra que solo se remite a hechos. Mantiene un carácter documental con fuerte tendencia a la denuncia en la manera como la película va a contraponer la primera parte hasta los asesinatos y la segunda de la cárcel y el fusilamiento donde hay un tono esencialmente más intimista.

Observamos un tratamiento diferente de las cámaras en las dos partes mencionadas: por una parte mucho primer plano y planos medios con cámara alzada, con ritmos vertiginosos, cámaras muy dinámicas donde no hay mucho espacio para la tranquilidad, con movimientos bruscos de zoom de acercamiento y alejamiento, con música estridente en ciertos pasajes adoptando en las tomas de multitud una cámara subjetiva que se mezcla con la gente y ciertos planos secuencia permiten un acercamiento al tiempo real. En la otra parte se contrapone con la llegada a la cárcel donde el ritmo se va a aquietar para mostrar tranquilamente la vida carcelaria en sus actividades cotidianas donde el hombre es capaz de sonreír, incluso con tomas que se detienen para filmar emociones y cambios, con José peinado, jugando fútbol, en la escuela recibiendo clases de Historia de Chile.

La acentuación de los cambios y la propia narración del hombre sobre su nueva condición le dan una fuerza mayor en contraposición con la decisión judicial final que lo condena tres años después de su encarcelación a la pena de muerte.

Hay una clara intención en Littín de enfatizar en las dos facetas del hombre ya que con José cambiado las posibilidades son más claras de estar juzgando a alguien que adquirió

conciencia no solo de su culpa sino que de su condición de persona. En ese instante, José abandona su condición de “salvaje” y adopta otro espacio donde es capaz de conversar con sus interlocutores, lo que hace más injusta su situación.

Con esta película Miguel Littín se sumó a la denuncia de un sistema social que condenaba a alguno de sus miembros a una marginalidad brutalizante y que su destino era domesticar a estos mismos marginales para que en el mejor de los casos muriesen con resignación, tal fue una opinión del director aparecida en un texto de la época.<sup>69</sup>

Dos facetas muestran el peregrinar del José del Carmen: una de vida miserable, de vagabundeos y trabajos esporádicos, sin domicilio fijo, de constantes riñas, de bares y alcohol y otra que coincide con su llegada a la cárcel donde integra todos los espacios de civilidad: escuela, trabajo, deporte y contacto con otros presos que son pobres como él.

## La cárcel

La cárcel como espacio descrito anteriormente en los textos citados demuestra la idea que se tiene de este lugar de manera general en la sociedad: vigilar y rehabilitar, siendo el castigo un término menos utilizado usualmente debido a las polémicas que ha suscitado siempre.

La cinematografía se ha encargado de darle ciertas características que son recurrentes en muchas películas donde el castigo ocupa un lugar central y donde la rehabilitación ocupa un lugar menor.

Por lo cual vale preguntarse si la cárcel en esta película chilena entra en esta tradición.

La llegada de José del Carmen a la cárcel y su entrada a los patios está marcada por los escritos que se observan: **Redimir y no deprimir, y Redimir por el trabajo**, lo cual supone una antesala que el director se encarga de resaltar. En esos textos están delineadas las características de aquella cárcel que alberga solo a gente pobre y con un apoyo irrestricto de las personas que tienen un rol en el lugar como el sacerdote.

La cárcel aparece como un lugar tranquilo, alejado de la violencia que hay en la historia del hombre lo que manifiesta un contrasentido respecto al espacio carcelario como opresivo y castigador de otras películas.

No hay en la película ningún atisbo de violencia carcelaria, los espacios carcelarios filmados son lugares de educación y amansamiento como se propone en el título de la cuarta parte, que obedece a un intento manifiesto de apaciguar la violencia de una persona. Encontramos en este término la idea foucaultiana de la cárcel como medio para amansar a una persona en las directrices que propone la institucionalidad.

La violencia institucional solo es descargada manifiestamente en el fusilamiento, la ausencia de los gendarmes es manifiesta durante todo el proceso carcelario y solo aparecerán para cumplir lo que dicta la ley: el fusilamiento. No podemos dejar de pensar en la historia de Sacco y Vanzetti que fue llevada al cine, (Giuliano Montaldo, 1971), ya que provocó un cuestionamiento de un sistema que pone en contradicción sus propios pilares de rehabilitación y en muchos casos como el citado de ajusticiamiento de individuos que son inocentes.

<sup>69</sup> Bowen Silva, Martín. El proyecto sociocultural de la izquierda chilena durante la Unidad Popular. Crítica, verdad e inmunología política, <http://nuevomundo.revues.org/>

Históricamente el espacio representacional de la cárcel, de manera general, no es positivo, es un espacio lleno de vicios, de violencia, donde la humanidad, la solidaridad se hará desde los personajes que engrandecerán un lugar que de por sí está estigmatizado.

Su nacimiento formal tuvo siempre un lado oscuro, de encierro donde no era posible acceder con facilidad y en donde se cumplían una serie de ritos disciplinarios.

La llegada a la cárcel del acusado lo cambia de espacio y lo somete a otra vida, corta violentamente con un espacio de violencia y vicio para reinsertarlo en un espacio donde encuentra un sistema que lo redime, que lo rescata y lo civiliza. Hay en esta elección de Littín un fuerte sesgo político ya que el hombre se vuelve consciente, se redime y su redención hace posible ver la injusticia de la sociedad.

Foucault fue siempre crítico de esta redención ya que, según el autor, los detenidos eran modelados para un tipo de sociedad donde el amansamiento tenía un rol central.

La justificación de esta mirada podría plantear dos hipótesis: contraponer el espacio de violencia que está inserto en la sociedad, sin que por ello la cárcel sea el lugar más violento o presentar la cárcel en su lado positivo, atípico como imagen que se va a contraponer con el desenlace ya que la cárcel cumpliría su objetivo de rehabilitar aunque va a sobresalir la idea de la justicia de castigar.

Encontramos una opinión que puede ser interesante para ilustrar lo comentado: “en los casi tres años que estuvo preso mientras duraba su proceso Jorge aprendió a leer y a escribir, aprendió a confeccionar guitarras, e incluso se hizo católico. Una vez educado, se mostró tremendamente arrepentido de sus actos. Sin embargo el indulto presidencial no llegó.

En resumen, se tomó un salvaje, se le educó, rehabilitó, comprendió su error y su culpa...y se le fusiló.”<sup>70</sup>

Sería interesante indagar en el imaginario de Miguel Littín sobre el rol de la cárcel en su película. Nos atrevemos a pensar que el director no tiene un opinión muy diferente a los demás sin embargo el acierto en sus objetivos pone a la cárcel como espacio de rehabilitación frente a dos hechos claves de la historia de José del Carmen: la cárcel es menos violenta que la sociedad que envía a un joven José a vagar a los ocho años por los campos y frente a los cambios ocurridos en un joven adulto de veintitrés años tras tres años preso la justicia no trepida en fusilarlo. La afirmación de Michel Foucault en Vigilar y Castigar parece acertada en el sentido que se penaliza la condición del detenido, es decir, marginado y salvaje, y no el delito y sus atenuantes.

## **2. CARANDIRU, (2002)**

Carandirú es una película basada en un libro que fue Best Seller en Brasil, Estación Carandirú, del doctor Drauzio Varela.

Este profesional entró en la cárcel de Carandirú en Sao Paulo con el objeto de trabajar con los enfermos de Sida y durante 14 años ofició voluntariamente conociendo el lugar y a los internos. A partir de sus experiencias en la cárcel escribió su libro que luego Héctor Babenco llevó al cine.

---

<sup>70</sup> Sin autor. Estoy harto, El Chacal de Nahueltoro, <http://bombaencamino.blogspot.com/>

Héctor Babenco no es un desconocido en el cine latinoamericano. Es argentino de origen y vive en Brasil desde hace treinta años, toda su carrera como director la ha ejercido en ese país. La distribución de sus primeras películas han sido muy deficitarias debido al problema que existe en el continente para ver filmes de países vecinos y solo lo hemos conocido por películas de gran taquilla que han sido co-producciones con Estados Unidos, como el caso de *Carandirú* y anteriormente *El beso de la Mujer Araña*. Tuvo también un gran éxito con *Pixote* y *Lucio Flavio* aunque son menos conocidas.

Héctor Babenco en muchas ocasiones ha eludido el tema del Cinema Novo como influencia ya que considera que estamos en otra época y que el cine ligado a la militancia es parte del pasado. No niega una relación de compromiso con la realidad ya que sus películas siempre han sido contingentes. Un niño de la calle en *Pixote*, un mafioso en *Lucio Flavio*, un homosexual y un preso político en *El beso de la Mujer Araña* y el tema carcelario en toda su globalidad en *Carandirú*.

Babenco siempre ha incursionado en temáticas marginales aunque con un apoyo comercial importante lo que podría alejarlo de otros directores que se han batido en las típicas carencias del cine continental.

Este director ha sido reconocido por estos filmes ya que ha instalado temas que tienen una gran atracción comercial como social. En el momento de mayor auge del tema homosexual Babenco filma *El beso de la mujer Araña*, ganando algunos premios en Hollywood. En los momentos duros del auge de la delincuencia y el problema que había traído la dictadura militar filma *Pixote* con jóvenes de la calle muchos de ellos con problemas judiciales. Por lo cual tocar el tema carcelario podría leerse como un “aprovechamiento” de una cierta audiencia que pareciera estar más abierta a ciertos temas, sobre todo el carcelario que es un tema definitivamente cerrado y oscuro pero que empieza a tener una receptividad que mezcla interés real y *rating*. La prueba de aquello puede ser el éxito comercial de *Tropa de Elite*, (2007) sobre la historia de un comando de la policía y sus relatos para combatir a los narcotraficantes en Sao Paulo.

## Entorno social de una película

El término de las dictaduras militares en el continente trajo consigo una serie de cambios políticos y sociales. Muchos actores sociales tuvieron una gran esperanza sobre lo que iba a ocurrir. La elección de un sistema neoliberal trajo, en el caso de Brasil, una serie de cambios que resintieron a la sociedad en su aspecto cultural y social. La elección por un sistema de privatizaciones donde el Estado jugaba un rol menor y la profunda concentración de dinero produjo un fenómeno de exclusión mucho más profundo y con otras variantes que las acontecidas en los años 60. Incluso el cine sufrió un revés importante porque las productoras que recibían algunos beneficios que fomentaban el cine nacional, incluso en tiempos dictatoriales, debieron cerrar sus puertas a finales de la década de los 80.

Las grandes ciudades sufrieron una espiral de violencia nunca antes vista y poco a poco los grupos sociales más afectados fueron perdiendo la confianza en la clase política. A esto se juntó un alza cualitativa de la delincuencia y una pauperización que contrastaba con las ganancias de grupos sociales minoritarios.

Una carta reciente de la Iglesia brasileña da cuenta de estos peligros y las consecuencias que pueden traer los altos índices de exclusión: “vivimos entonces un período contradictorio, en el cual varias tendencias se entrecruzan. Crecimiento económico en los últimos cinco años y concentración de la riqueza en pocas manos; rentabilidad

del capital financiero y desvalorización del trabajo; megaurbanización y el campo transformado en agroindustria; desarrollo de las comunicaciones y desinformación de grandes sectores sociales; fortalecimiento del poder económico y debilitamiento del poder político; emergencia de la conciencia ecológica y devastación del Planeta (Amazonia); movimientos sociales que proclaman que “otro mundo es posible” y el desaliento general con la política. Este es un ambiente cultural propicio al desarrollo de actitudes individualistas que se manifiestan también en el campo religioso”.<sup>71</sup>

Debido a esta situación se ha instalado un discurso sobre la seguridad ciudadana que ha tenido enfoques diversos aunque predominando una tendencia a la criminalización. Esto ha traído consigo en los últimos años una modernización de los aparatos judiciales continentales que se han querido poner a la par con los modelos judiciales europeos y estadounidenses

En un reciente estudio se manifiesta lo siguiente: “la situación de América Latina, considerada como la región con mayores índices de violencia del mundo, en sus diferentes manifestaciones (como por ejemplo, estructural, institucional e individual), pero donde, a partir de la década de los ochenta, particularmente en los espacios urbanos, la relación violencia/criminalidad, y más específicamente la criminalidad violenta, se ha incrementado de manera significativa.”<sup>72</sup>

En relación al tema carcelario, algunos textos dan cuenta de la situación global del continente donde se observan índices similares de hacinamiento y por consiguiente altos grados de encarcelación con las diferencias notables entre cada país, poniendo de esta forma este tema entre las discusiones claves de las sociedades.

Un documento expresa lo siguiente: en los últimos años se evidencia en América Latina un crecimiento inmanejable de la población carcelaria debido a la tendencia a resolver cualquier delito por medio de la prisión preventiva, el lento procedimiento penal y la resistencia a aplicar sanciones alternativas, incluso en aquellos pocos países donde existen, pero también en razón de la reciente legislación antidrogas y la creación de sentencias más duras para contrarrestar los problemas de la seguridad ciudadana.”<sup>73</sup>

La constante criminalización ha hecho que los índices de prisionización se hayan doblado en poco más de diez años en muchos países del Continente lo que ha hecho del asunto carcelario un tema contingente que inquieta a las autoridades y que también se ha proyectado al cine y más tarde a la televisión.

La Violencia, la marginalidad, la exclusión son temas altamente tocados en películas actuales sobre todo por las condiciones de vida en muchas grandes ciudades latinoamericanas. El tema carcelario forma parte estas temáticas ya que a pesar de las transformaciones ocurridas en los aparatos judiciales de muchos países latinoamericanos, los sistemas penitenciarios están siendo sobrepasados por la cantidad de personas detenidas, cifra que crece día a día por los altos índices de criminalización y por el tema de la seguridad ciudadana.

El complejo penitenciario Carandirú tenía todas las características de una cárcel temida hoy por las autoridades, albergaba 7000 internos que vivían un alto hacinamiento y era un foco latente de posibles motines y situaciones de violencia que se observan en la película.

---

<sup>71</sup> Documento. Iglesia de Brasil, Análisis de Coyuntura, <http://www.redescristianas.net/2008/04>

<sup>72</sup> Carrá, Juan. La otra cara de la inseguridad, <http://noticiasalternativas.blogspot.com/2006/10/sistema-carcelario>

<sup>73</sup> Del Olmo, Rosa. ¿Por qué el actual silencio carcelario?, <http://sala.clacso.org.ar>

---

La masacre final vino a confirmar un problema que no ha sido resuelto ni en Brasil ni en los demás países de América Latina.

## **Análisis de la Película**

---

La película comienza con una imagen aérea de Sao Paulo y con un picado que cae dentro de la cárcel, la idea de Babenco con esta toma era hacer ver este recinto con 7000 internos conviviendo en medio de esta gran mega ciudad en medio de una serie de discusiones sobre seguridad ciudadana. El recinto era uno de los más grandes de América Latina.

La primera escena es de gran tensión y muestra las relaciones de los internos con la autoridad, sobre todo muestra a un líder, Dele, que media entre los internos para evitar una riña que puede desembocar en un gran enfrentamiento. El alcaide llega acompañado de otros guardias y con el médico, personaje central de la película y narrador en off en ciertas escenas, dejando al interno dirigir la operación de distensionar el ambiente. Luego de algunas agitadas conversaciones, con cámara en mano que muestra a los internos sucesivamente, la tranquilidad vuelve a las celdas.

El alcaide confiesa más tarde al doctor que los internos viven su vida y que de alguna forma la paz interior depende de sus propias relaciones, donde la autoridad no tiene un gran rol debido a la gran cantidad de presos.

El término de la jornada y el tránsito del doctor hacia la puerta principal sirve como excusa para ver la cárcel por dentro, en plena noche y con los internos haciendo sus actividades, unos viendo televisión, otros comiendo, la celda de los aislados. Hay una clara intención de mostrar la cotidianeidad de la cárcel en gran parte de la película.

Observamos luego al doctor en el metro, con voz en off contando su parecer sobre esa realidad para él hasta ese día desconocida y a la vez sobre el sentimiento de inseguridad de aceptar o no ese trabajo.

La escena siguiente muestra al doctor en sus labores cotidianas tras las rejas, todo es calmo y los internos se preparan para ver al doctor. Existe, sin duda, un gran contraste con la primera escena de la película.

Asistimos a la presentación de una serie de personajes que van a desfilarse en la consulta, mostrando un claro tinte documental al producirse el encuentro entre los pacientes y el médico, tomando la cámara fija y el plano medio el espacio del médico que escucha. Él es un interlocutor que habla poco y que deja fluir los testimonios de los internos. Babenco echa mano del humor y de cierta picardía popular de los personajes para producir un acercamiento con sus experiencias y con lo que tienen que contar. Hay un claro afán de producir una empatía entre los personajes y el público.

Desde este punto de vista asistimos a una revelación de ver a prisioneros narrando sus experiencias con mucha libertad, sin duda que no es un documental pero notamos un intento claro de llegar con la cámara a un sector de la sociedad que en general no tiene voz.

Desfila Barba, un interno que aparecerá en variadas ocasiones siendo crucial al final de la película. Luego Dele, el mediador del comienzo, contará la historia que causó su caída a la cárcel.

Las historias que ocurren fuera de la cárcel son cinco, son narraciones hechas por los propios internos, sea frente a la cámara como si fuera una entrevista, sea en los pasillos en espacios muy coloquiales. Estas historias tratan de los hechos que condujeron a los detenidos a la cárcel. El médico actúa en todas ellas como un aparente entrevistador

informal y se generan conversaciones comunes y corrientes como si se desarrollaran en una calle cualquiera. La cámara toma planos medios de los personajes mientras conversan produciendo un ambiente muy tranquilo lo que hace olvidar el lugar donde están. Babenco insiste mucho en el ambiente calmo para de alguna forma contrarrestar la imagen que tiene la gente de la cárcel.

Aparecen variados personajes que muestran la diversidad de internos con historias dispares. Entre ellos, Lady Di, un homosexual que más tarde contraerá matrimonio con otro interno.

La llegada de Deusdete, un joven lejano al mundo delictual pero que llega preso por asesinato, nos ofrece la posibilidad de ver la vida cotidiana de diversos grupos, la cámara entra y sale de algunas celdas ofreciendo esta visión mientras el joven busca un lugar donde ser aceptado. La historia de Deusdete forma parte de las cinco narraciones extramuros.

Majestad es otro personaje clave, cuenta su historia que lo une a dos mujeres y se produce el segundo flash back, siempre bajo la mirada atenta del doctor que se convierte en un personaje omnipresente en muchas actividades de la cárcel y sobre todo respetado por los miles de presos. Es un personaje eje que va modelando la película sin tener un rol protagónico ya que en el filme no hay protagonistas centrales, la colectividad es lo más importante donde algunos se destacan sin descollar.

La historia de Zico, un joven drogadicto y sus relaciones con Deusdete, el joven recién llegado, da paso al tercer flash back que nos saca de la cárcel. También esta historia es relatada al doctor en uno de los pasillos de la cárcel.

Se suceden tomas variadas de otras partes de la cárcel, el pabellón de los aislados, de los enfermos, lo cual muestra un realismo muy fuerte muy ligado a las propias experiencias del doctor sacadas del libro.

La historia de dos amigos, Claudiomiro y Antonio, asaltantes de bancos, es la última experiencia llevada al flash back. Babenco escoge de entre los internos estas historias que, como decíamos, ilustran las causas de la detención de algunos de ellos, sin profundizar mucho en sus vidas. No hay un afán de buscar las causas ni entrar en opiniones sobre la vida de los reos. Intuimos que muchos de ellos han vivido siempre en un ambiente delictuoso sin que por aquello el director altere el curso del discurso que quiso adoptar: la cotidianeidad de una cárcel y la vida común y corriente de los internos.

La misma actitud del doctor en la película es la de hacer su labor, escuchar a los pacientes sin haber de por medio un juicio moral. La vida cotidiana de la cárcel es lograda desde este punto de vista por la minuciosidad con que se construyen las historias, donde la cámara ofrece planos generales que sitúan muy bien el entorno que sirve para comprender la magnitud del lugar y las difíciles condiciones de vida.

Asistiremos a dos momentos de gran alegría en la cárcel: la visita de la cantante Rita Cadillac quien ofrece a los internos sus canciones y de paso hace una campaña de prevención del Sida, enseñando el uso del condón con baile incluido. Paralelamente un interno, Lula, reparte condones a todos los reos de aquel pabellón (1800 personas).

De igual forma, la visita es un momento esperado por todos los internos que se visten para la ocasión y reciben a sus familiares. Es el espacio de los intercambios afectivos, de los encuentros amorosos y sexuales en una apertura que ofrece muchos momentos de tranquilidad. Vemos niños jugando en los pasillos, en los patios y decenas de personas que comen junto a sus familiares. La cámara va de un lado a otro de los pabellones haciendo sentir este momento y de paso haciendo las veces de observadora de las actividades que

implica la visita, hay algunos planos generales que nos hacen adentrarnos en la inmensidad de la cárcel.

Otros actores que tienen un rol importante son los evangélicos que ocupan un espacio importante en la vida cotidiana y espiritual de los internos. Tienen sus propios lugares de oración y visten por lo general con camisa y corbata. En la realidad carcelaria sus celdas son las mejor aseadas y tienen una disciplina que se destaca por sobre los otros internos. Es un fenómeno muy latinoamericano que es visible en las diferentes cárceles chilenas y latinoamericanas.

El asesinato de Zico por parte de una banda que dirige Majestad, y la muerte de Deusdete en manos del propio Zico antes de esta escena, muestran los únicos momentos de alta tensión y crudeza en relación al clima de tranquilidad que reina en la película. Estos asesinatos rompen el hilo narrativo de presentación de personajes y las vistas constantes de la cárcel para mostrar una realidad muy latente y que puede producirse en cualquier momento del día.

El mismo director opinaba que es difícil comprender que en un lugar tan hacinado no ocurran más hechos de violencia lo que contrasta con la violencia callejera de Sao Paulo donde hay más muertes que en la cárcel. En palabras de Babenco, la cárcel ofrece una mayor sujeción a leyes que los propios internos imponen para mantener la paz social.<sup>74</sup>

El partido de fútbol, un elemento muy popular y de gran convocatoria en Brasil, es la antesala de la tragedia final. Es la final del campeonato, con canción nacional brasileña de fondo, mostrando un lado cívico y de mucho respeto donde todos los internos en la cancha y en los pabellones entonan la canción. La cámara enfoca a los jugadores como se acostumbra en las transmisiones deportivas y enfoca a los internos que hacen de público como se muestra un estadio antes de una contienda futbolística, incluso con comentarios y con alineación de equipos.

Un poco antes del final del partido, el doctor abandona la cancha para retirarse de la cárcel y con voz en off anuncia la tragedia que se avecina. Una pelea por una ropa tendida cerca de la cancha provoca una batahola general que desemboca en un motín de grandes proporciones donde los internos sacan a relucir todas sus armas blancas escondidas y poco a poco se toman la prisión. La cámara tranquila pasa en tomas rápidas donde los gritos de los internos y las provocaciones abundan.

La llegada de la policía militar en las afueras de la cárcel excita los ánimos. El alcaide logra que los internos se desarmen y que poco a poco se retiren a sus celdas, el lanzamiento de un objeto que cae cerca del alcaide provocará la entrada de la policía militar y la posterior masacre que deja como saldo 111 internos muertos como registran las cifras oficiales de la tragedia real. Las tomas son rápidas, con planos generales de los patios y los presos huyendo por los oscuros pasillos, buscando lugares para protegerse.

A medida que la policía abre el fuego contra los internos, algunos presos van narrando frente a la cámara lo ocurrido como si se tratara de una entrevista, culpando a la policía de tan injustificada violencia.

Las escenas finales son de patios llenos de cadáveres y de internos que se encierran en sus celdas. La sangre corriendo por las escaleras se mezcla con el blanco del detergente produciendo una extraña mezcla.

En el final de la película, vemos al doctor en el metro. Su voz en off da cuenta de sus pensamientos sobre todos aquellos hombres que ha conocido y de las amistades que ha

---

<sup>74</sup> sin autor. Diario La Capital, Rosario, Entrevista a Héctor Babenco, <http://fotograma.com>

hecho. Además agrega que si no hubiera sido médico no habría podido conocer la realidad carcelaria, lo que implica una toma de posición sobre un sub mundo del que solo hablan los que han sido testigos.

La película se cierra con el prólogo del libro de Drauzio Varela donde lamenta la muerte de estos 111 internos diciendo que él conoce solo la versión de ellos sobre los lamentables hechos. Notamos una toma de posición en estas frases

La masacre de Carandirú fue en octubre de 1992, su cierre definitivo en septiembre de 2002 y su demolición en diciembre del mismo año. La explosión de los pabellones con tomas reales muestran el cierre de uno de los capítulos más sangrientos en la historia carcelaria de Brasil y sin duda de toda América Latina.

## **La cárcel**

---

El mundo de Carandirú es carcelario, solo cinco historias de los presos sacan la historia fuera de la cárcel.

Asistimos a una reconstrucción muy fiel de las historias que ocurren en la cárcel y sus dinámicas cotidianas, además vemos como la autoridad maneja la situación en una relación muy negociadora con el mundo de los internos y donde muchas cosas son permitidas en aras de la paz social.

Tenemos en Carandirú un amplio espectro de perspectivas para comprender fielmente la vida cotidiana de una prisión. Babenco dedicó mucho tiempo en la reconstrucción de los hechos y su entorno. Trabajó con el autor del libro para la concepción de los personajes y filmó en la propia cárcel antes de su demolición. Luego reconstruyó ciertos lugares en estudio para obtener una fidelidad de los lugares recreados.

Las tomas generales de los pabellones logran la amplitud donde conviven 7000 personas y los oscuros pasillos donde apreciamos mucho deterioro nos dan un clima de mucha tensión y nos devuelven la realidad de lo que son las cárceles en América Latina.

La concepción de los personajes más destacados está creado bajo la supervisión del autor del libro, Drauzio Varela. La idea central de Babenco apunta a mostrar a los personajes en sus aspectos cotidianos, resaltando rasgos populares de seres muy controvertidos ligados a crímenes y actos delincuenciales.

Sin duda que hay ciertos clichés de películas carcelarias, no obstante a partir de lo picaresco y de un humor bien acabado se logra una empatía con seres marginales que les ha tocado vivir experiencias límites en un entorno de mucha violencia, drogas y mucha pobreza.

La cotidianeidad carcelaria es mostrada en sus aspectos reales donde tenemos una visión global de lo que ocurre en una cárcel día a día, mostrando actividades como el trabajo en la cocina, la venta de enseres para los internos, las celdas de aislados y castigados, las prácticas religiosas, las visitas y los momentos de entretención animados por personas externas.

El contacto con los dramas de los internos y sus problemas médicos relacionados con la prevención del Sida está a cargo del médico del penal que tiene un rol gravitante como eje de las historias. Todo fluye como si abriéramos una ventana y observáramos la vida de los presos, seres muy dañados y que poseen perfecta conciencia de sus actos.

La representación carcelaria no es diametralmente opuesta a otras representaciones en otros filmes ya que el director logra la empatía entre los internos y los espectadores como ocurre a menudo en películas de este estilo o “género”, no obstante el mismo Babenco afirma que “la diferencia con otras películas del género es la desaparición del ansia de libertad, en Carandirú el personaje presidiario no la quiere sino que quiere permanecer vivo, la libertad será una consecuencia que vendrá en algún momento.”<sup>75</sup>

Reconocemos en estas afirmaciones los comentarios anteriores en el sentido que el cine actual posee un carácter más nihilista, donde los discursos redentores no tienen cabida debido a la despreocupación que existen por los problemas de los presos.

Babenco afirma que su interés radicó en mostrar la cotidianeidad de seres encerrados, muchos con crímenes a cuestas y que viven la vida de la manera más “normal” posible, es la mirada a una realidad marginal que tiene sorpresas, donde los seres están entregados y en donde no hay muchos discursos rehabilitadores. La redención no tiene espacio. Es la suma de experiencias carcelarias, es un rompecabezas de vidas humanas que se construyen por intermedio de la cámara, la suma de experiencias crea las historias, no hay personajes mejores ni peores que otros, no hay protagonistas, no hay secundarios ni primarios, es el colectivo que emerge en donde algunos tienen la palabra.

Me interesó, manifiesta Babenco, ver esa idea de que dentro de un presidio, donde hay leyes organizadas por los propios presos, el respeto personal es mucho mayor que afuera, en la sociedad, que a pesar de ser un ambiente de gente violenta, la violencia no ocurre dentro del presidio. Sólo ocurre cuando el presidio es invadido.<sup>76</sup>

La masacre final en la película, hecho real que dejó 111 muertos, ocurre después de un partido de fútbol. Hay cierta lógica en una cárcel de 7000 detenidos que cualquier situación puede desembocar en una tragedia, quizás allí uno se pregunte porque es posible que esto no ocurra siempre en un lugar de alta tensión donde la convivencia cotidiana es a veces tan difícil.

El director escoge una representación cotidiana no exenta de desbordes, y magnifica la parte final con hechos de sangre muy violentos y crudos para lograr una idea de la desproporción de la decisión de terminar el conflicto por esa vía.

En lo que respecta a lo cinematográfico, el carácter documental de la película radica en las entrevistas a los internos, una cercanía que la da las historias, la familiaridad de los personajes y su humor. Además tenemos una cámara que cumple las veces de pasear por la cárcel y sus laberintos, adentrándonos en cada rincón de aquella gran cárcel, como si fuera la sociedad que entra a enterarse de todo lo que ocurre.

## Comentarios

Babenco ha estado a la vanguardia en lo que respecta a filmar situaciones contingentes que guardan relación con las preocupaciones sociales actuales. En estas inquietudes se acerca no solo a una tradición en Brasil, ligada al Cinema Novo, sino que también a sus pares, que siguen una línea de cine social que ha identificado mucho a los brasileños.

Fernando Mireilles, joven director brasileño, manifiesta que en muchas películas actuales “no hay una misma intención política a la del cinema novo, se retoma la búsqueda de un lenguaje competente para reflejar los problemas sociales del país. En algunas

<sup>75</sup> Esnal, Luis. Entrevista, Héctor Babenco: el argentino renegado, La Nación Revista, 2008 <http://www.lanacion.com.ar>

<sup>76</sup> Sin autor. Diario La Capital, Rosario, Entrevista a Héctor Babenco, <http://fotograma.com>

películas se muestra un pueblo marginado y discriminado, que sufre la violencia. La diferencia del Cinema Novo con las películas actuales de las que hace parte *Carandirú* es que consiguen conciliar elementos de un cine típicamente comercial y temas de mucho carácter social. Se logra de esta forma que un amplio público acceda a temas y los discuta.<sup>77</sup>

Además, un guiño al Cinema Novo puede estar en la preponderancia de los temas urbanos que poco a poco fueron acaparando a algunos directores y sobre todo el tema de la violencia que en Brasil es un fenómeno muy temido sobre todo por las agudas divisiones sociales que ha engendrado el modelo económico vigente que instaura una alta exclusión.

Esta inquietud general es tomada por Babenco en su película *Carandirú*. Según el director no es posible evadir las problemáticas actuales aunque se desmarca del Cinema Novo en sus intencionalidades. Mis filmes, dice el director, no son políticos ni militantes, "con mi cine pretendo entretener, pero con ética, respeto y solidaridad"<sup>78</sup>

Sin duda que la constante idea en Brasil de cerrar las relaciones con el Cinema Novo están dadas por la complejidad de las nuevas situaciones, a pesar de eso, el crítico Luis Zanin<sup>79</sup> destaca que siendo una realidad que muchos directores comparten, es importante también resaltar que de vez en cuando es necesario dialogar con un cine que tuvo un rol central en los años 60 y que le dio al cine una fuerza autónoma que finalmente no pasa desapercibida.

### 3. SEMEJANZAS Y DIFERENCIAS DE LAS PELICULAS ESTUDIADAS

A través de las semejanzas y diferencias de las películas estudiadas se pueden establecer algunos nexos importantes para comprender el desarrollo del realismo social.

En los capítulos anteriores se ha dado un panorama para contextualizar los filmes en relación a su época y las exigencias que tenía cada director con su proyecto. Sin duda que encontraremos diferencias notables como también algunas similitudes que obedecen al encuentro constante que tienen los directores de cine con los temas sociales y sobre todo aquellos que han hecho de lo social su forma de cine.

#### El realismo social y el cine latinoamericano

---

Las herencias culturales son importantes a la hora de hacer balances. El cine latinoamericano conoce mucho de eso debido a las dinámicas que fue adoptando en función de su relación con la realidad. De manera global los cineastas han adoptado ese estilo por las urgencias que impone la realidad en general y por sus propias convicciones. Esto no implica que no hayan utilizado otros estilos sin embargo el telón de fondo de los constantes avatares ha llevado al cine latinoamericano a esa constante preocupación.

<sup>77</sup> Sin autor, Ciudad de Dios de Fernando Mireilles, <http://www.cinemanovo.com.ar>, Diciembre, 2005

<sup>78</sup> Rojas Lindsay, Carlos. Clima guerra civil en Latinoamérica atenta contra cine y sociedad. (Entrevista a Héctor Babenco), <http://www.dacdirectoresdecine.org.ar>, febrero, 2004

<sup>79</sup> Zanin, Luis. *Cinema de Novo*, Editora Estacao Liberdade, 2003, Sao Paulo

En este punto específico las dos películas estudiadas tienen similitudes importantes por el apego a una fidelidad de la narración con los hechos contados, no obstante las diferencias propias de cada director y la época en que filman.

Volvemos a encontrarnos con una tradición que a la hora de filmar opta por los lugares propios donde ocurrieron los hechos, a una reconstrucción fiel que descansa en el uso de las técnicas del documental, en algunos casos con actores no profesionales y con documentos reales que sostengan la historia.

A estas características podemos agregar la fidelidad con la historia que implica traspasar al espectador la idea que esta viendo algo real que además lo conmueve, donde también entra la técnica con las formas de filmar y reproducir de la mejor forma posible los hechos: el sonido, la luz, los planos.

Miguel Littín logra esto montando la historia como una crónica periodística, dando la sensación de una filmación en directo y en la opción de algunas tomas logra un tránsito entre lo documental y lo psicológico.

Babenco es un director pulcro, no lleva hasta el límite las técnicas documentales pero las maneja muy bien. Hay una búsqueda de fidelidad a partir de la filmación en la propia cárcel y en la reconstrucción en estudio de algunos lugares que el mismo conoció. Además en la reconstrucción de los personajes, acude a su amigo Drauzio Varela, autor del libro, como fuente privilegiada.

## **La referencia a los hechos reales y los aportes del género documental**

---

Las dos películas se basan en hechos reales lo que pone al espectador en un estado de mayor expectación, sobre todo si tiene algún antecedente sobre el tema. La primera entrada a las películas en los créditos nos documenta sobre la veracidad de los hechos.

El cine tiene una gran potencia cuando se trata de mostrar de cerca algo que para nosotros está lejano o incluso prohibido o simplemente mostrar una cara diferente de los hechos, sobre todo cuando se trata de personajes marginales que no tienen un gran espacio en el mundo real, sería el caso de los reclusos.

La importancia del hecho real es innegable a la hora de escoger un tema que va a mostrar, sin duda, imágenes inéditas sobre la vida de alguien, en el caso de las biografías o va a explorar un hecho desde otros puntos de vista donde no están ajenos los peligros de la manipulación mediática

La apelación al hecho real tiene hoy una connotación mediática que tiene relación con los aspectos comerciales y con los estudios que se hacen sobre los gustos del público. En este mismo momento en Chile se han hecho en el año 2008 casi diez programas sobre la cárcel. Hay un entrecruzamiento en los aspectos de saber más sobre temas desconocidos y la idea comercial de atraer público.

El filme Carandirú tuvo una gran taquilla en Brasil, como también lo tuvo el libro y posteriormente la teleserie de TV GLOBO.

En las películas tratadas encontraremos, sin duda, una visión diferente sobre la elección del hecho real que tiene su base en las características ideológicas de cada director. Littín manifiesta que su filme es de denuncia y Babenco opta por negar este aspecto aduciendo justamente argumentos ideológicos.

En relación al tema documental y sus influencias, Miguel Littín, por la época, toma todos los elementos disponibles del género para montar su película, sobre todo por la novedad de mostrar un cine nuevo y vanguardista que va a tratar el tema desde la perspectiva de la denuncia social. La recurrencia a las fórmulas documentalistas sirve para un mayor efectismo y dinamismo con cámara a mano alzada, planos secuencia, primeros planos y medios y con cámara subjetiva.

Estamos en presencia de lo que puede denominarse ‘capturar lo vivo, lo medular’<sup>80</sup> muy propio del documental y que tiene sus códigos: el “abuso” del zoom, la cámara nerviosa en una multitud dando la impresión de la filmación en directo, dará el aspecto de un frenesí visual que va a lo esencial del momento como ocurre en El Chacal de Nahueltoro.

Babenco, tomando también algunas fórmulas documentalistas, sobre todo en la construcción de los personajes con planos medios, no es un director efectista, más bien en sus películas hay cámaras con tomas tradicionales fijas que van narrando la historia sin mucha presión. Maneja los tiempos y se detiene en lo esencial sin grandes distorsiones. Notamos en su estilo una madurez cinematográfica que lo separa de la impetuosidad del Littín joven en los 60 muy apegado a las nuevas corrientes.

Según un crítico de cine, Babenco no quiere caer en la trampa del documental, maneja muy bien el género pero sabe desprenderse de él en los momentos precisos.

El propio director afirmaba que hay en su película un estilo casi documental pero que el sólo quería mostrar una historia, no había intencionalidad de develar nada.<sup>81</sup>

Los dos directores utilizan la entrevista o un simulacro de entrevistas para acercarse a la emotividad del público. Está comprobado que esta técnica es altamente satisfactoria a la hora de hablar ciertos temas por la proximidad que va a producir.

## **Representación de la marginalidad**

---

La elección de personajes populares y de temas marginales va de la mano con el cine social con raíces militantes de los 60. Glauber Rocha en Brasil se inquietaba por todas aquellas cosas que no eran mostradas en los noticieros y hubo una preocupación por regiones de Brasil desconocidas para el gran público.

Sin duda que la novedad que aportaron los directores de cine fue la manera como representar esa marginalidad sobre todo en una época donde había una fuerte influencia de lo político. El neorrealismo italiano fue una corriente clave en la elección de filmar lo marginal desde una óptica que intentaba mostrar a los nuevos actores sociales desconocidos en la pantalla hasta ese momento y sobre todo narrando sus propias vivencias.

La discusión se instaló en la forma cómo se entregaba esa historia donde hubo elecciones ideológicas: una mirada de desconfianza de los sectores populares y una forma sentimentalizada de abordar a los pobres.

La opción por la imagen sentimentalizada que se le atribuye al neorrealismo tiene un punto crítico por la extracción pequeño burguesa de los cineastas que habrían optado por esta imagen, tomando partido por los pobres y hablando por ellos.

<sup>80</sup> Breschand, Jean. Le documentaire, Cahiers de Cinema, Paris, 2002

<sup>81</sup> <http://fotograma.com>

En el caso de las películas, los dos cineastas optan por la empatía con sus personajes lo que pone en evidencia una relación con el género carcelario y también, en el caso de Littín con una opción política, no así Babenco que busca desentenderse de esa opción.

En Littín se advierte claramente la profunda empatía que logra el personaje y el público. Hay un contrapunto entre las dos “vidas” de José del Carmen, primero como personaje marginal que reúne una serie de características de la picaresca y un tono trágico más ligado a su toma de conciencia debido a su paso por la cárcel que produce su socialización.

Mencionamos la picaresca, aunque con ciertas reticencias, ya que el personaje popular es fruto de una sociedad que lo maltrata y su comportamiento errante, no adscrito a ninguna convención, lo hace vagar por una serie de lugares que nos son mostrados a medida que avanza la historia y a su vez en contacto con una serie de personajes salidos de la institucionalidad: la policía, sacerdotes, periodistas, jueces.

Littín refuerza el contacto para criticar a la sociedad en su conjunto, como era una de las características de la picaresca en sus inicios e introduce con José del Carmen ya cambiado la idea de un cambio social. El protagonista ya integrado nos ofrece la idea de un cambio que lo hace tener mayor conciencia sobre su propia suerte.

No hay una rebelión en la historia, salvo el periodista que toma partido por evitar el fusilamiento y echa por tierra los discursos sociales que plantean la rehabilitación. A pesar de los cambios, el hombre es fusilado.

La intención final es, sin duda, producir en los espectadores una toma de conciencia que implica pone en entredicho los mecanismos de injusticia propios de una sociedad profundamente discriminatoria.

La apropiación del discurso por parte de José del Carmen es directo cuando comienza su proceso de socialización, las tomas lo ponen en un primer plano al revés de la primera parte donde habla en off y muchas veces aparece fuera del campo visual como si no tuviera existencia.

Las cámaras erráticas, los planos secuencia, los diversos movimientos con cámara alzada y temblorosa aludidas y ligadas al documental es bueno también situarlas como propios de una vida sin objetivos seguros, de una persona que va de un lugar a otro. ”

La cámara posada y tranquila de la segunda parte, con José del Carmen siendo entrevistado y mostrado constantemente en sus labores diarias nos dan a entender que el hombre tiene otra vida que no está exenta de críticas y tomas de posición aun cuando aparezca resignado.

José del Carmen toma posesión de su historia, lo que antes de su encarcelamiento no podía hacer.

En Carandirú, si nos adscribimos a una mirada actual sobre la marginalidad, muy crítica de la posición adoptada en los años 60, donde impera el paternalismo y el sentimentalismo producto del neorrealismo, aparecen rasgos más crudos donde la marginalidad es presentada en toda su magnitud sin que haya cuestionamientos superiores ni posturas políticas manifiestas

El desfile de internos delante de la cámara, que produce una empatía evidente al igual que el Chacal de Nahueltoro, tiene un lado perturbador ya que no está en Babenco hacerse cargo de los discursos de los protagonistas donde hay ausencia de objetivos. El recluso se hace cargo de lo que habla sin que hayan discursos redentores ni políticos.

Además el lado perturbador antes mencionado está ligado al hecho que los internos se presentan como seres comunes y corrientes, con ausencia de dramatismo y con ausencia de fines. No sabemos si lo que dicen es verdad o mentira, en palabras de Babenco, simplemente el director quiere mostrar que son seres que quieren vivir de la mejor forma posible su encarcelamiento.

La ausencia de fronteras es una característica de la representación en *Carandirú*, allí Babenco se mueve en un entorno actual de los discursos sobre la marginalidad, estar en la cárcel no difiere mucho de otros espacios que tienen sus reglas propias. La violencia carcelaria no se distancia mucho de la violencia fuera de la cárcel, en Sao Paulo hay más muertes en las calles que en la cárcel, incluso los reclusos tienen una serie de normas rigurosas que hacen imposible que estén en cotidianas rebeliones aun sabiendo la precariedad de la vida diaria.

Babenco transita entre dos discursos, el político, que toma partido por los reclusos y se sumerge en una crítica social aun desconociéndola discursivamente y una mirada más actual propia de los años 90 que pone a los personajes marginales en un espacio comunicativo, las tomas con los presos hablando a la cámara, sin que ello implique tomar partido por sus afirmaciones. Esta óptica marca una diferencia con el cine de los 60 donde se privilegió una mirada positiva del mundo delincuencial como víctima del sistema.

Asistimos, como decía González Iñárritu,<sup>82</sup> director de *Amores Perros*, a espacios que se presentan como manchas sociales donde la imagen fílmica se muestra incapacitada de ir más lejos.

Babenco opta por las narraciones íntimas de los reclusos más que a una mirada sobre las causas de sus males. De hecho en el filme no hay ninguna participación ni de la autoridad penitenciaria, salvo en la masacre, ni de personas externas a la cárcel, salvo el médico que actúa como confidente más que como mediador.

La intencionalidad de mostrar a los verdaderos culpables de lo que pasa con los reclusos no es un dato manifiesto. Observamos algunos rasgos de sus existencias en las historias narradas fuera de la cárcel donde adivinamos la precariedad y la violencia pero está entregado como información general.

En una entrevista sobre *Carandirú*, Babenco manifestaba que no tenía intención de juzgar a los presos sino más bien mostrar su voluntad de vivir a pesar de las condiciones adversas que presenta una cárcel.

Podríamos afirmar que el cineasta actual se siente incapacitado de hablar por aquellos marginales para buscar soluciones a sus problemas y prefiere hablar desde ellos y con ellos. En esta idea que recorre algunos textos se puntualiza con vehemencia la diferencia que existe con los cineastas de los 60 que buscaban ser los portavoces de los oprimidos.

De cierta manera, la imagen fílmica pone en escena las dificultades que existen para nombrar la marginalidad y la complejidad que presentan los sectores marginales al momento de querer tener un discurso más sólido sobre ellos.

No obstante, aun cuando los mundos presentados sean muy herméticos y no den cuenta global de sus posibles causas, hay en los directores actuales una claridad sobre los profundos problemas sociales y su difícil solución.

Pareciera ser que sienten que el cine como medio no puede hacerse cargo de lo que ocurre en la sociedad, como lo advierte Víctor Gaviria, director colombiano: "estamos en

---

<sup>82</sup> León, Christian. *El cine de la Marginalidad*, Editores: Universidad Andina Simón Bolívar, Ecuador, 2005

---

presencia de un cine que no se hace cargo del cambio social , yo no hago cine para la educación y la rehabilitación, hay instituciones dedicadas a estas labores”<sup>83</sup>

## Los entornos cinematográficos, los 60 y los 90

---

Las diferencias son notables a la hora de hablar de compromiso, de época y de producción. Los cineastas actuales se sienten más libres en sus opciones ya que admiten herencias diversas, al revés de los cineastas de los 60 que abogaban por un lenguaje común alejados del cine dominante.

El cine está más proyectado a lo global por lo que el fenómeno de las co-producciones es una fórmula de proyectarse en el mercado internacional lo que no inquieta a los cineastas sino que los potencia. El cine de los 60 se presentaba más nacionalista y buscaba una cooperación continental más que internacional.

La relación con el público es vital ya que los productos deben ser de calidad y generar que la gente vaya a las salas por lo cual las producciones acuden a todos los medios que utiliza el mercado lo que para algunos cineastas no es un obstáculo a la hora de hablar de la realidad.

La carga ideológica ha desaparecido, el militatismo de los 60 es muy criticado por los cineastas actuales aunque reconocen que los movimientos de la época marcaron una huella que sigue siendo manifiesta.

En el caso actual los cineastas hablan de la “Estética de la marginalidad” como un producto que es ofrecido a los mercados internacionales apropiándose los cineastas de los códigos estandarizados que se les ofrecen, al revés de los cineastas de los 60 que propugnaban lenguajes propios, alejados del cine dominante.

Esta situación no es muy categórica a la hora de hacer diferencias sin embargo ofrece parámetros reconocibles por los discursos críticos de los cineastas a sus antecesores.

Los cineastas reconocen esta situación de apropiación aunque aducen que se mezclan con otros estilos como el documental, tratando temas marginales, reelaboran los discursos dominantes introduciendo temas locales donde aparecen igualmente signos de contestación que los emparentaría con el cine de los 60.

---

<sup>83</sup> León, Christian. *El cine de la Marginalidad*, Editores: Universidad Andina Simón Bolívar, Ecuador, 2005

## V. CONCLUSIONES

Tras la investigación realizada sobre la presencia del realismo social en dos filmes latinoamericanos de distintas épocas pudimos observar una serie de fenómenos que tuvieron su corroboración o diferencias en las distintas fuentes consultadas.

Debemos enfatizar algunas situaciones que seguramente ya fueron mencionadas pero que sirven a la hora de hacer los últimos comentarios.

Las manifestaciones del realismo social se desarrollaron tempranamente por los convulsionados hechos que rodearon los inicios del siglo veinte, lo cual indica desde ya una relación entre el realismo social y los cambios que experimenta la sociedad siendo estos de diversa índole.

El carácter documentalista que mostró el cine desde sus inicios ayudó mucho al desarrollo de estas manifestaciones que se ocuparon de mostrar la realidad desde ángulos documentales como ficticios.

Los cineastas rusos son los primeros en desarrollar esta línea realista social que va a tomar direcciones diversas en el Neorrealismo Italiano, el *free cinema* inglés, la *nouvelle vague* francesa, en grupos independientes estadounidenses y el nuevo cine latinoamericano. Todas estas expresiones tienen una gran contemporaneidad y solo se alejan unas de otras por pocos años.

Esta línea realista social tiene características propias en la forma de filmar, en su apego a los paisajes naturales, al uso de la luz y el sonido, a un tipo de cámaras y a planos a veces específicos que se entronca con una tradición que viene de los cineastas rusos.

Ulteriormente cada movimiento le ha inflingido un sello propio a partir de las condiciones específicas de cada sociedad.

Las fuentes bibliográficas ofrecen diferencias a la hora de establecer los fundamentos del realismo social, sobre todo por su persistencia de filmar la realidad lo más fielmente posible.

Hay ligeros puntos de vista que apuntan más bien a diferencias ideológicas entre un cineasta y otro sobre todo que la militancia, en general, de izquierda tuvo un rol central por mucho tiempo.

En América Latina, el realismo social tuvo un gran auge debido a las influencias importantes del neorrealismo italiano y sobre todo por los convulsionados hechos que se desarrollaron en la década de los 50 y 60 en muchas partes del continente.

Las dictaduras militares, los fracasos de la izquierda y la instauración de un modelo económico neoliberal echaron por tierra todos los proyectos políticos con fuerte connotación social y cortaron de raíz por largo tiempo las expresiones artísticas que sufrieron un gran deterioro.

La realidad social fue una preocupación constante de los cineastas sobre todo porque presentaba características de gran actualidad y urgencia. Tomás Gutiérrez Alea, director cubano, planteaba que muchas veces ni siquiera era una necesidad ser militante político para filmar ciertos temas ya que estábamos inmersos en ellos.

La elección de filmes con tema carcelario obedece a observar como los directores abordan este fenómeno, ya muy recurrente en la filmografía mundial, y sobre todo cómo los cambios de época pudieron haber influido en sus filmaciones.

En los 60 hubo una adhesión fuerte al cine de connotación social heredero del neorealismo italiano y en los 90 encontramos fenómenos nuevos que manifestaban una gran apertura a diferentes géneros y un fuerte discurso apolítico.

Establecer los puentes entre dos películas que tienen en común el tema carcelario no parecía difícil pero se fueron estableciendo lazos que ponían la tarea más compleja no obstante se asomaban algunos puntos de encuentro.

Fue interesante constatar que el realismo social sigue vigente aunque hay un cambio de perspectiva que es importante, que tiene relación con la pérdida de su carácter militante. El aspecto documental es muy utilizado actualmente y las sociedades en su conjunto ofrecen una serie de situaciones de urgencia a las que resulta difícil abstraerse.

Hay una mayor diversidad en las elecciones cinematográficas de parte de los cineastas más jóvenes lo que los aleja de sus antecesores más reticentes en la época a las influencias.

La marginalidad es un tema de gran convicción aunque ha variado también su perspectiva, mientras la generación de los 60 la utilizaba con fines de contestación y denuncia la generación de los 90 la desposee de esa connotación pero sigue siendo utilizada como un elemento indisoluble de las sociedades actuales.

Las situaciones cada día más urgentes que ofrecen las sociedades latinoamericanas, entre los problemas nuevos que emergen sumado a los problemas que se mantienen hacen pensar que el cine no va abandonar su mirada social sobre todo que actúa como espejo de lo que muchas veces los espectadores quieren ver.

El cine actual es menos voluntarista y personal, defiende sus estilos y formas de producción sin renegar en algunos casos de sus mensajes pero no adscriben a proyectos colectivos que impliquen sacar al cine de lo que algunos llaman contar historias.

El realismo social no es la única manifestación del cine, ni tiene un monopolio sobre la realidad ya que hay otras expresiones y géneros. Puede agotar sus herramientas sin embargo se rehace a partir de las vicisitudes de las sociedades y de los cineastas que optan por esa opción.

Actualmente hay una alta demanda por un cine más social que se haga cargo de lo que ocurra en la sociedad en diferentes planos, ciertamente menos ideologizado, pero persiste un estilo que tiene una tradición y mientras la sociedad latinoamericana no solucione sus problemas endémicos y haya un público que quiera ver su ver su propio cine, este tipo de manifestaciones no desaparecerá.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUTORES DIVERSOS. Historia General del Cine Estados Unidos y América Latina (1955-1975, Cátedra, 1996)
- AGUILAR, GONZALO. El Melodrama y la Prisión, Revista Nueva Sociedad, Nº 208, marzo-abril 2007, [www.nuso.org](http://www.nuso.org)
- ALEJOS-GRAU CARMEN La liberación en el cine latinoamericano, Anuario de la Historia de la Iglesia, Universidad de Pamplona, España, 2002.
- ALLEN, ROBERT Faire l'histoire du Cinema, les modeles americains, Nathan, Paris, 1985
- AMIEL, VINCENT. Esthetique du Montage, Nathan, Paris, 1997
- ANDREW, DUDLEY. André Bazin, Cahiers du Cinema, Editions de l'Etoile, Paris, 1983
- AUMONT, JACQUES. Esthetique du Film, Armand Collins, Paris, 2004
- AUMONT, JACQUES. Moderne?, Cahiers du Cinema, Paris, 2007
- BAZIN, ANDRE. Qu'est-ce que le cinema ?, Cerf-corlet, Paris, 2002
- BRENEZ, NICOLE. Cinemas d'avant-garde, Cahier du Cinema, Paris, 2006
- BRESCHAND, JEAN. Le Documentaire Cahiers du Cinema, Paris, 2001
- BRON, JEAN ALBERT. A la decouverte de l'image, Ellipses, Paris, 2001
- BOWEN, MARTIN. El proyecto sociocultural de la izquierda chilena durante la Unidad Popular, Nuevo Mundo, [www.nuevomundorevues.org](http://www.nuevomundorevues.org)
- BURCH, NOËL. El tragaluz del infinito, Madrid, Cátedra, 1987
- BURCH, NOEL. Praxis del cine. Ediciones Gallimard, París, 1970.
- CALIX, ALVARO. La falacia de más policías, más penas y más cárceles, Revista Nueva Sociedad, Nº 208, marzo-abril 2007, [www.nuso.org](http://www.nuso.org)
- CASSETTI, FRANCESCO Les theories du Cinema, Nathan, Paris, 1999
- CASSETTI, FRANCESCO. El film y su espectador, Madrid, Cátedra. (1989)
- COLLET, JEAN. La Nouvelle Vague, *Conversation avec Jean Luc Godard*, Cahiers du Cinema Nº 138 , Paris, 1962.
- DEBRAY, REGIS. Vie et Mort de l'image, Gallimard, Paris, 1995
- EISENSTEIN, SERGUEI. Lecons de Mise en Scene, Femis, Paris, 1989
- EISENSTEIN, SERGEI. La forma del cine, México D.F., S.XXI. (1986
- EISENSTEIN, SERGEI. Reflexiones de un cineasta, Barcelona, Lumen, 1990
- FORD, CHARLES. Histoire du Cinema Francais Contemporain 1945-1977, Edition France-Empire, 1977
- FOUCAULT, MICHEL. Surveiller et Punir, Gallimard, Paris, 1989

- 
- FOZZA, JEAN CLAUDE. Petite Fabrique de l'image, Magnard, Paris, 1983
- GARCÍA M., GABRIEL. La soledad de América Latina, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1990
- GARDIES, ANDRE. 200 mots –clés de la theorie du cinema, Cerf, Paris, 1995
- GAUTHIER, GUY. Le Documentaire, un autre cinema, Nathan Université, Paris, 1993
- GOFFMAN, IRVING. Internados, Editorial Amorrortu, Buenos Aires, 2000
- HAUSER, AMOLD. Historia Social de la Literatura y del Arte, Tomo3, Labor, Barcelona, 1985
- HENNEBELLE, GUY. Les Cinemas de l' Amerique Latine, L'herminier, Paris, 1981
- HOVALD, PATRICE. El Neorrealismo y sus Creadores, Ediciones Rialp, Madrid, 1962
- HURTADO, MARÍA. La industria Cinematográfica Chilena, Ceneca-Ced, Santiago, 1986
- KING, JOHN. El Carrete Mágico, TM editores, Bogotá, 1994
- KRIGER, CLARA. Diccionario de Realizadores, Cine Latinoamericano I, Ediciones del Jilguero, Buenos Aires, 1997
- LARCHER, JEROME. Chaplin, Le Monde Editions, Cahiers du Cinema, Paris, 2007
- LEÓN, CHRISTIAN. El Cine de la Marginalidad: realismo sucio y violencia urbano Quito Editores: Universidad Andina Simón Bolívar / 2005
- LITTIN, MIGUEL. El Chacal de Nahueltoro, Santiago, Zigzag, 1970
- MINISTERIO DE RREE. Cine Chileno, 1990-2008, Gobierno de Chile, 2008
- MOUESCA, JACQUELINE El documental chileno, LOM Ediciones, Santiago, 2005
- ORELL, MARCIA. Las Fuentes del Nuevo Cine Latinoamericano, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2006
- PAVARINI, MÁXIMO. Control y Dominación, Siglo 21 editores, Buenos Aires, 2003
- PINEL, VINCENT. Le Montage, Cahiers du Cinema, Cahiers du Cinema, Paris, 2001
- PREDAL, RENE. 50 ans de cinema francais, Nathan, Paris, 1996
- RICHARD, NELLY. Arte y Política, Universidad Arcis, Santiago, 2005
- SCHIFANO, LAURENCE. Le Cinema Italien de 1945 a nos jours, Nathan Université, Paris, 1995
- SIETY, EMMANUEL. Le Plan, Cahiers du Cinema, Paris, 2001
- SOLANAS, FERNANDO. La Mirada, Punto sur, Buenos Aires, 1989
- TARKOVSKI, ANDREI. Esculpir en el tiempo, Ediciones Rialp, Madrid, 1991
- VEGA, ALICIA. Re-visión del Cine Chileno, Aconcagua, Santiago, 1979
- WACQUANT, LOIC. Las Cárceles de la Miseria, Manantial, Buenos Aires, 2000
- ZANÍN, LUIS. Cinema de Novo, Estacao Liberdade, 2003, Sao Paulo