

## **Cine político nuestroamericano. Colonialidad, pueblo y representación.**

Cinemanovo, Grupo Ukamau, Nuevo cine chileno

### **Resumen**

Esta clase plantea al estudiante un abordaje posible al problema de la representación de los pueblos en el cine político latinoamericano de los años 60', a través de la "colonialidad" (Quijano) y la construcción retórica del concepto "pueblo" (Laclau) en la posibilidad de su aplicación sobre tres corpus cinematográficos específicos de la época: El Cinemanovo en Brasil, el Centro de cine experimental de la Universidad de Chile y el grupo Ukamau en Bolivia. Partiendo de la premisa de que el *colonialismo* es un factor insoslayable para pensar lo latinoamericano -hoy, en el lugar de esta escritura- pero también en los años en que se sitúan estas escrituras audiovisuales específicas. Observamos entonces que el cine acá revisado, fue efectivamente consciente de dicha condición estructural y que a través de sus búsquedas estéticas y representaciones sociales intentó también ser un arte político que se pensaba a partir e intentando dar respuesta a esta condición estructural. También es importante señalar la coyuntura que tuvo por esos años, el debate en torno al *neocolonialismo* y como estas cinematografías plantean una *respuesta crítica* a través de una estética que podemos denominar *contra-espectacular* (Comolli) en cuanto se desmarca de los *estereotipos* que sustentan la invisibilización de los pueblos -por *sobre* o *subexposición* (Didi Huberman)- en el cine hegemónico de la época. La construcción estética del pueblo y por ende la posibilidad de su representación textual, tanto audiovisual (películas) como lingüística (manifiestos) es otro problema que atraviesa no sólo a las cinematografías que acá se reseñan, sino al debate político en la época especialmente dentro del campo ideológico de las izquierdas, donde estos realizadores se reconocían parte y desde donde nosotros podemos reconocer discursivamente lo enunciado en sus textos audiovisuales y escritos. En todos ellos, un capítulo especial posee el concepto de "pueblo" casi siempre postulado como premisa, como causa, lugar de legitimación, sujeto y cuerpo de la experiencia de lo real, y desde allí incluso como realidad en sí misma. Para Laclau, la construcción del *pueblo* en su sentido y uso político discursivo es obediente a una determinada construcción y lógica semiótica. En este sentido, la idea de un *significante vacío* puede ser una herramienta de análisis para la representación social en el cine y particularmente para estos tres casos y que estos análisis pueden ser

complementados con los conceptos presentes en los mismo manifiestos de la época - *antropofagia dialéctica; estética del hambre; estética del sueño* en el caso del Cinemanovo- así como en las interpretaciones en torno a estos fenómenos audiovisuales (*narrativas contra-históricas, extrañamiento brechtiano, etc.*), que por otro lado son comunes también a otras manifestaciones del *arte político* de esos años.

**Palabras claves:**

*colonialidad del poder, Neocolonialismo, cine contra espectacular, subexposición, sobreexposición, estereotipo; signifiante vacío; lógica de la diferencia; lógica de la equivalencia; Cinema Novo; antropofagia dialéctica; estética del hambre; estética del sueño; Nuevo cine chileno; Centro de Cine Experimental, narrativa contra-histórica; grupo Ukamau; extrañamiento brechtiano.*

**1. Representación popular en la disputa por la imagen y la palabra.**

Vamos a revisar tres movimientos cinematográficos de los años 60 en Latinoamérica, expresiones de culturas distintas pero que comparten varios rasgos en común. Un capítulo central tiene que ver con la matriz fuertemente colonial, de carácter ancestral que recorre la cultura latinoamericana y la conciencia sobre dicha situación a la hora de pensar y pensarse. Esta matriz no hay que entenderla como condición de origen, es decir como resabio histórico remoto u olvidado, sino como condición estructural y condición *sine qua non* para pensar al continente en su presente postcolonial

Esta determinación histórica y el conjunto de sus consecuencias culturales es lo que Quijano llama “colonialidad del poder”, concepto que traspasa la esfera puramente económica o política del concepto de colonialismo y que atraviesa las relaciones de raza, clase y género, los hábitos, y por ende también el mundo de las representaciones estéticas, donde dichas formas se reproducen o entran en crisis. Desde este primer punto de vista, apostamos a una hipótesis inicial: tanto el Cinema Novo, como el Nuevo cine chileno, el cine en Bolivia, Colombia, Argentina o Cuba en esos años, son propiamente formulaciones críticas al colonialismo imperante, en tanto lejos de reproducir la dinámica hegemónica, sientan en el banquillo a aquellos “sentidos comunes”

conformando expresiones de una política decolonial mediante una discursividad manifiestamente contrahegemónica.

Desde las condiciones ideológica y etaria de los realizadores, nos referimos a una juventud directa o indirectamente cercana a una intelectualidad de izquierda. Estos jóvenes, estaban fuertemente influenciados por lo que en ese entonces se debatía y se complejizaba en distintos circuitos, académicos, estudiantiles, sindicales, partidarios etc.<sup>1</sup>. Así podemos mencionar desde ya la problemática del *neocolonialismo*, factor clave para pensar no solo la dependencia política y económica hacia las potencias metropolitanas y especialmente a la hegemonía norteamericana tras la segunda guerra mundial; sino también las expresiones culturales e incluso las problemáticas políticas e históricas en la configuración de la “identidad”, el problema de “lo nacional”, así como el de las representaciones de “lo popular”, todos ejes sobre los cuales problematizan explícitamente los nuevos cines latinoamericanos.

Esta formulación tiene que ver con una primera diferenciación con respecto a la praxis del cine industrial y por ende del cine hegemónico comercial -colonizador- del momento. Un *cine contra espectacular* (Comolli, 2010) es un cine que niega la estandarización de la imagen, la reproducción de estereotipos, es decir que niega las simplificaciones propias de un cine que se ofrece como producto de consumo, que por lo tanto debe obedecer a los criterios de cualquier otra mercancía (ganancia económica, masividad, estandarización, esquematismo, etc.). El cine que acá analizamos se instaló en la vereda contraria, lejos de intentar “espectacularizar” la realidad intentó *politizarla* y en esta búsqueda recorrió todos los elementos de la construcción cinematográfica, es decir, tuvo que ver con los “cómo” -los modos de montar, de fotografiar, narrar, etc-, los “dónde” -la circulación de las obras, los modos de exhibición, de recepción etc.- y también con los “qué” -los temas tratados, los personajes retratados y los discursos que se construyen a partir de su aparecer-, es en este último punto, donde la construcción de “lo popular”, el sentido y la noción de pueblo se convierte en una premisa recurrente y

---

<sup>1</sup> En este sentido es capital precisar algunos textos que son insoslayables para la comprensión del período, y que tiene que ver precisamente con la condición colonial como marco que regula las relaciones internas y externas de los países latinoamericanos. Uno de ellos es el texto *Los condenados de la tierra* de Franz Fanon, publicado a principio de los años 60 con un prólogo de Jean Paul Sartre. De este último autor podemos también mencionar *Colonialismo y Neocolonialismo* publicado unos pocos años más tarde.

necesaria tanto para los textos audiovisuales acá analizados, así como para las discursividad políticas que contextualizan el momento histórico en que estos surgieron.

La construcción y la representación de lo popular posee un carácter reivindicativo y también proyectivo, hay un cierto imperativo ético de dar visibilidad los invisibilizados de la historia, en una búsqueda quizás *benjaminiana* de escribir una historia *a contrapelo*, que sea capaz de hacer aparecer a los vencidos, a aquello siempre ocultos por la historiografía oficial. De este hecho podemos inferir juicios *apriori* como el entender esta ética/estética dentro de lo que Enzo Traverso define -sin afán peyorativo hay que reconocer- como “cultura de la derrota” que es matriz finalmente de una estética de la melancolía (Traverso). Pero más allá de las apreciaciones personales y las respuestas generales, lo cierto es que este vasto corpus filmográfico da cuenta de un problema más general y que tiene que ver con entender a la imagen y a la palabra -y en particular a la imagen cinematográfica- como un territorio político en disputa, como un campo de conflicto permanente (Didi Huberman). Esto quiere decir, que toda y cualquier imagen, muestra en tanto que invisibiliza, que toda palabra expone en cuanto oculta, es decir que tanto las imágenes como las palabras existen dentro de un marco que las hace posibles por ende están enmarcadas en un régimen sensible que hace posible lo visible y lo decible (Rancière) ¿Qué es lo invisibilizado en la imagen espectacular? ¿Quiénes son los invisibles? ¿Quiénes a la postre son los rostros ocultos de la historia, los que no alcanzan a constituirse en imagen y que cuando lo son, están expuestos nuevamente a desaparecer en la censura (*subexposición*) o en el estereotipo (*sobreexposición*)? La respuesta a estas preguntas son evidentemente los vencidos de la historia, los oprimidos, los subalternos, los que no le dan nombre a ninguna calle, los que no conforman ningún monumento, los anónimos, quienes no tienen acceso ni a la imagen ni a la palabra y que habitan siempre en el límite de lo visible y lo decible.

Este tipo de cine contra-espectacular, en cuanto cine político encontrará en ellos, a los protagonistas de una contra-historia general y de cada una de sus historias en particular. Expondrá sus rostros, sus vidas y sus nombres y esta voluntad no solo configurará un capítulo en la representación de los pueblos y de la cultura popular en el cine, sino que impondrá una ética en el hacer cinematográfico que continuamente tendrá que cuidar el límite de la exposición y el de la sobreexposición, la representación justa o

la aparición deliberada del cliché, tanto en la configuración colonial del “exotismo” como del “estereotipo” característico a las lógicas del espectáculo global.

## 2. El pueblo ¿discursividad vacía?

La categoría “pueblo” tiene en Latinoamérica un papel central en la conformación de su pensamiento político, es sin lugar a duda un concepto, un nombre, una palabra sujeta a las distintas circunstancias históricas, ideológicas y los distintos *discursos de poder* que la atraviesan. El significante “pueblo” seguirá siendo el mismo, pero éste puede estar a la espera de distintos otros significados que logren nuevamente darle un sentido. Por lo tanto, a nivel lingüístico estamos en presencia de aquello que Laclau denomina un *significante vacío*. Un significante a la espera, a la espera de un sentido - feliz o infeliz- para su significación.

Si algo, en lo que estos cines decidieron apostar, fue en la construcción de una determinada *imagen* del pueblo, es decir un determinado relato o narración que logre llenar aquel vacío del significante. El “pueblo” antes de “ser algo en sí” es una construcción discursiva que posee ciertos rasgos característicos: Por un lado, siempre implica una totalización, una idea, un *significado* de totalidad, pero en la que al mismo tiempo no pueden estar todos sus *significantes* incluidos. Desde una dialéctica negativa, el concepto también se construye en su exclusión. Así, por ejemplo, el *pueblo* que construye el cine latinoamericano es uno que excluye a los ricos, a los imperialistas, o a los miembros de las burguesías nacionales. Esta exclusión, a su vez no es meramente pasiva, no es simplemente lo que queda afuera sin más, sino que es la frontera necesaria que nos permite comprender lo que sí queda dentro. Volviendo al ejemplo, lo que se define en esta exclusión es precisamente la identidad de lo interno, de la mismidad, del “nosotros” en construcción, o sea: no-ricos, no-imperialistas, no-burgueses, etc. Así, hablamos de una exclusión activa, lo que Laclau entiende como *lógica de la diferencia*, que en su frontera permite precisamente entender lo -múltiple- que queda adentro: *lógica de la equivalencia*.

¿Qué es lo que queda adentro? ¿Es todo el pueblo subyugado, oprimido, hambreado; el que efectivamente aparece frente al objetivo de los “nuevos cines”? ¿O

es solo una parte que nos da cuenta de ese “todo”, ¿que ya sabemos imposible de representar? Los años 60 construirán una noción, una retórica y un imaginario de pueblo que será común al pensamiento de izquierda de la época, pero dicha noción por más que pretenda dar cuenta de todos los oprimidos, es imposible que logre cuantificarlos y dar cuenta de la diversidad de *lo oprimido*, por lo tanto, los cineastas tendrán que elegir una parte para dar cuenta de ese todo (sinécdoque). Así en *Barravento*, por ejemplo será una comunidad de pescadores, en *Vidas secas*, una familia campesina errante por el *sertao* o en el Chacal de Nahueltoro, un campesino analfabeto.

La construcción populista de la noción de pueblo, según Laclau es por ende una operación retórica, donde una parte hegemoniza una totalidad (siempre imposible). Acá hay un punto sustancial para el análisis: ¿Cuál es la parte que hegemoniza el entendido de pueblo en estos cines en particular? ¿Estos significantes dan cuenta de un significado de “pueblo” para la época? Los campesinos, los indígenas, las mujeres, las minorías de género, los niños, los estudiantes, las amas de casa, los obreros... ¿Quiénes logran ser rostro –hegemonizar- la noción de pueblo? Y a partir de esta construcción imaginaria ¿Qué clase de pueblo es el que se construye y concibe?

### **3. Cinema Novo. Visibilización y des-exotismo**

Fue un movimiento cinematográfico dentro del Brasil que surge en respuesta a diferentes formas artísticas previas. Originalmente el nombre devino de una revista que se iba a editar en el año 1961 sobre cine, revista que jamás se editó por falta de recursos económicos. El Cinema Novo se desarrolló con una impronta particular dentro de la idiosincrasia inter-cultural del Brasil. Su sello distintivo se resume en esta frase: “hacer cine en Brasil sobre Brasil”. Un cine que se asumía más comprometido con la realidad y lejos del cine industrial.

Una gran influencia para esta corriente que excede lo cinematográfico fue el Neorrealismo. Simpleza en los recursos técnicos, escenarios naturales, actores no profesionales, improvisación, bajo presupuesto de producción etc. Así como el “pueblo” italiano era aquel que circulaba en medio de ciudades arruinadas por la pobreza y la guerra, el pueblo del Cinema Novo habitará en las favelas, las playas o el *Sertão* y a

diferencia, por ejemplo de la construcción popular del melodrama, acá habrá una plebe cruda y sin *esteticismos*... al menos los usuales.

Antes del Cinema Novo, la *chanchada* hegemonizaba una construcción de lo popular a través de una comedia burda, musical con los enredos típicos y con un fin claramente esteticista y espectacular. Es el *pueblo for export* de la industria cinematográfica brasileña (Cinedia- Brasil Vita Films y Atlántida, fueron las productoras sobre la que se consolidó esta industria) común a la posterior aparición de la TV y correlato de las comedias rancheras en México, y los melodramas tangueros en Argentina. En este escenario la Compañía Vera Cruz, mega compañía cinematográfica, apuntaba a alcanzar una estética de la superproducción. La película *O Cangaceiro* (1953), de Lima Barreto fue una película emblemática de la compañía en este propósito, que a su vez construirá, bajo estos moldes, al Cangaceiro, como aquel personaje popular que el Cinema Novo tendrá entonces que *des-exotizar*

*“Las preocupaciones principales: Renovación del Cine Brasileño; ahora con la particularidad de realizar un cine al servicio del pueblo, con un claro sentido educativo, realista y funcional (...) Un cine para el pueblo hecho por el propio pueblo.”*(Rodríguez. 1994. p33)

Antes de iniciar un rastreo de las fases del llamado Cinema Novo, es conveniente destacar que entre 1946 y 1964, se vivió una “bonanza” política en Brasil, ya que la democracia, permitió consolidar cierta mejora económica común a los proyectos desarrollistas e industriales de mediados del siglo XX. De este modo se desarrollaron algunas industrias importantes como la automovilística, la siderúrgica, la naval o hidroeléctrica entre otras, así como se puso en marcha la Reforma agraria tan reclamada en aquellos años en distintos países del continente. El crecimiento económico y político durante los períodos de Juscelino Kubitschek, Jânio Quadros, João Goulart, se vio también reflejado en el terreno de la cultura, y motivaron la discusión de temáticas locales, que a su vez tuvieron carnadura en revueltas estudiantiles, como las de la reforma universitaria que atravesaron aquellos explosivos años.

a) En la denominada fase pre-cinemanovista o de prólogo entre los años 1954 y 1959, el ejemplo más relevante de este período es el filme: *Río 40 graus*, del considerado *padre* del Cinema Novo, Nelson Pereira dos Santos. Es un filme que revela la realidad de la favela Carioca (Río de Janeiro). La película atravesó dificultades de

producción, financiamiento, se hizo con mucho entusiasmo, pero pocos recursos. Las cámaras se consiguieron prestadas, por nombrar una de las dificultades a la hora de rodarla. Por otro lado, también enfrentó problemas de censura. Al respecto Rodríguez cita: “ *EL jefe de policía, Sr Menezes Cortés prohibió el film el 23 de septiembre de 1955, alegando que en Río de Janeiro es difícil alcanzar la temperatura de 40°, que se ofrecía una apariencias degradante de la ciudad* “una cuestión de aspectos de miseria de Río (...) dando la falsa impresión de que en Río no se trabaja (...)” y sobre la postura de los autores: “Es sobre todo, organizado con la técnica comunista, donde sólo aparece el lado malo de la vida de los países no comunistas”. Sin embargo, gracias a las presiones nacionales e internacionales se logró su estreno -la censura acabó siendo su mejor agente de prensa-. El filme tuvo una calurosa recepción por parte del público y la crítica nacional e internacional, y estuvo filmado con equipamiento liviano por un grupo de jóvenes entre los años 1954 y 55. Esta fase se puede considerar como una de aprendizaje y formación, donde todavía las problemáticas sociales no son tratadas como parte de una dimensión política integral. Simplemente se comienza a exhibir el horizonte del marginado con cierta crudeza con claro contenido social, pero sin una clara carga política discursiva. Desde la perspectiva de la teoría del Tercer cine, un cine aún “de efectos”.

b) Entre los años 1960 y 1964 podemos considerar una cierta etapa de esplendor. Los periodos son cortos porque los hechos sociales, políticos, culturales y estéticos ocurrían con gran vertiginosidad, acá es cuando aparece un Cinema novo autoconciente que va constituyendo una estética propia. Desaparecen las influencias neorrealistas, se dejan de lado las “crónicas de la pobreza” y se focalizan en un cine social-popular. Aparece la dicotomía de la sociedad brasileña, las problemáticas vinculadas con las diferencias étnicas etc. Se presenta un estudio más elaborado de los personajes, se plantea una estética más dirigida al análisis y la reflexión de los mismos y su conflicto social, con una orientación a las posibles soluciones. Aparece la presencia del *pueblo* en las películas y la literatura brasileña como fuente de creación, esto exhibe la necesidad de “alimentarse” de la literatura y la cultura propias, así como las del colonizador. Esta conciencia, es una de las más originales del panorama vanguardista latinoamericano y es la que entendemos como *antropofagia dialéctica*. Por otro lado, el acercamiento de los directores a un compromiso político se hace evidente. 1962 es el año en que el cine brasileño tiene mayor participación en festivales internacionales, las geografías variadas



del Brasil, aparecen en la pantalla, el Sertáo, el litoral, el Nordeste, lo rural le gana a la ciudad.

Un filme emblemático es *Barravento* (1961) de Glauber Rocha. Se filmó en una zona del litoral bahiano, donde se analizaba la situación de una comunidad de pescadores negros, que trabajaban como si todavía estuvieran en la época de la esclavitud. La película ataca la alienación religiosa, el conformismo y la pasividad, buscando desentrañar el choque cultural y señalando las formas posibles de liberación. Los conflictos religiosos, culturales, étnicos serán constantes en los filmes de Glauber Rocha uno de los más reconocidos exponentes del Cinema Novo, no solo como cineasta sino también como teórico y ensayista. Uno de los filmes destacables de este período es *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira Dos Santos. Cabe destacar que está basado en la novela homónima de Graciliano Ramos, escrita en 1938. Otra película que cierra esta etapa es *Dios y el diablo en la tierra del sol* (1964) de Glauber Rocha, donde se muestra “Nuevo Cangaço”. Acá se presentan dos formas de alienación (el misticismo y la violencia) explorando la imposibilidad de toma de conciencia por parte del pueblo y su ataduras simbólicas y culturales.

c) En 1964 hay un Golpe de estado por parte del mariscal Castelo Branco. Si bien ya antes del golpe de estado existió cierta censura sobre alguna de las temáticas que atravesaban los filmes, el quiebre que implicó la caída de la democracia en todos los órdenes se hizo sentir entre los realizadores de este movimiento. Así, al principio la situación de la censura era “soportable” pero con el correr de los años y la consolidación en el poder del Terrorismo de estado, la situación para los directores se hizo insostenible. Reaparece la ciudad como área temática. El medio urbano sirve como marco para las referencias a los conflictos políticos que estallan allí. Las luchas estudiantiles, la burguesía, la clase burguesa, las clases medias y trabajadoras se encuentran más reflejadas en los filmes de esta etapa. Los mensajes políticos son cada vez más pronunciados, y se focalizan en la reflexión acerca de la derrota de la burguesía.

En el año 1965, Glauber Rocha es invitado a una reseña del cine brasileño en Génova, donde presenta una tesis que aportará de sustento ético, político y teórico al movimiento: “*La estética del hambre*”. Una película que grafica la estética de este período es *Terra em Trance*, se trata de una obra que es una denuncia contra las derechas fascistas tropicales, aparecen en escena todos los actores sociales que

contribuyeron a la derrota de la democracia, los políticos de derecha, los de corte populista, los periodistas, los dirigentes sindicales y el pueblo en un país imaginario, *El Dorado*, con todos los ingredientes que permiten claramente anclarlo al Brasil.

d) En 1968, un nuevo golpe de estado, pero esta vez más violento y represivo, se instaló en el país y entonces ya fue imposible sostener una producción tan cargada de temáticas políticas. Muchos debieron exiliarse para evitar las persecuciones y las alternativas fueron dejar de producir o buscar una estética que supere la censura. Así aparece la fase de cine metáfora también conocida como *tropicalismo*. Estas claves cada vez más encriptadas para poder seguir ejerciendo, evitando la censura, produjeron un conflicto de comunicación en algunos casos por el hecho de resultar incomprensible para el gran público. Sin embargo, películas como *Macunaíma* (1969) de Joaquim Pedro de Andrade, tuvieron cierto éxito de público. Una de las características es la utilización del color, la exuberancia, actores reconocidos popularmente de la TV o de films comerciales. En este caso el protagonista interpretado por Grande Otelo, un famoso actor popular. La historia se entiende, tiene humor, pero a su vez se pueden practicar lecturas profundas vinculadas con la desaparición de personas que acontecía por aquellos años por Brasil y el resto de Latinoamérica. Esta fase deja de lado las producciones independientes e ingresa en el sistema de estudios, porque los objetivos cambian y existe una necesidad de llegada al gran público. Dentro de este período Glauber Rocha escribe en el exilio otra manifestación estético política: *La estética del sueño* (1971)

#### **4. Nuevo Cine chileno. Centro de cine experimental de la U. de Chile.**

El cine chileno de la época de los '60, se caracteriza principalmente por la actividad generada al interior del Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile, que funcionó desde 1957, a partir del trabajo de Sergio Bravo y de un grupo de colaboradores, todos venidos del Cineclub de la Universidad, hasta el 11 de septiembre de 1973, día del golpe de estado por parte del general Pinochet, sobre el presidente socialista salvador Allende, día que marca además el inicio de una de las más cruentas dictaduras cívico-militares del continente que se prolonga por largos 17 años. Ese mismo día, los militares intervienen la Universidad saqueando las dependencias del Centro de Cine Experimental y expulsando a todos sus trabajadores. Dentro del desarrollo del Cine Experimental se puede hablar de tres etapas, según Claudio Salinas

y que a su vez enmarcan distintas etapas en la constitución del imaginario de lo popular en el *Nuevo cine chileno*.

a) Entre 1957 y 1963. Aquí el Centro de Cine Experimental es una entidad autónoma con auspicio de la Universidad de Chile. El énfasis se encuentra en la vocación documentalista y en la búsqueda de construir una identidad nacional. Así, las principales propuestas tienen que ver con el registro de las distintas actividades de la cultura popular chilena, los artesanos del mimbre, el trabajo de los organilleros, el trabajo diario en el campo, etcétera. Todos estos documentales, ya plantean una nueva forma de narración que, como dirá Héctor Ríos *"nace del repudio a las falsificaciones de la realidad nacional presentadas por el cine de ficción chileno y el rescate de las verdades más profundas de la identidad"*. Sergio Bravo, el principal cineasta de esta etapa y fundador del Centro Experimental calificará como inmoral filmar la vida cotidiana de una campesina mapuche penetrando en su casa encaramado en una grúa" planteando claramente la idea de un cine austero ajustado a una realidad austera, como premisa ideológica y técnica en el desarrollo de esta nueva estética. Sin embargo, estas propuestas estéticas aún no se configuran en propuesta política, como lo confirma una película de diez minutos, fundadora de este período -[\*Mimbre \(1957\) de Sergio Bravo\*](#)-.

b) Desde 1963 a 1968 el funcionamiento del Centro se caracterizará institucionalmente por la dependencia del centro al departamento audiovisual de la Universidad de Chile y el trabajo conjunto con el personal de canal 9 de televisión que permitirá el desarrollo de documentales por encargos y a un acercamiento a la ficción, lo que resulta importante destacar, es que a pesar de que el Centro Experimental se estructura como una productora, siguen manteniendo los mismos métodos y recursos que vienen desarrollando desde 1957: la misma economía y escasez de medios, el uso de la cámara en mano, la iluminación natural, la ausencia de puesta en escena, etc. por lo tanto lo que en un principio, se constituía como una búsqueda, en esta etapa se constituye como una propuesta estética asumida. Esta etapa tiene como figura principal a Pedro Chaskel quien realizará el montaje de [\*El Chacal de Nahueltoro \(1969\) de Miguel Littin\*](#), largometraje que cierra el período.

c) La tercera y última etapa se caracterizará por una clara finalidad política y de propaganda. El contexto lo exigía: Allende asume el poder y con él la intención de convertir a Chile en una república socialista genera una polarización política en la sociedad de la cual los cineastas no escapan. En 1970, el mismo año del triunfo de la

Unidad Popular se redacta el Manifiesto de los cineastas de la unidad Popular en donde se responden a la pregunta sobre el rol del arte y del artista en el tejido y la historia social y en donde también se comprometen en el desarrollo de una narrativa contra-histórica. Esta última etapa se caracteriza por el cambio de temática y también por la influencia del resto de la cinematografías latinoamericanas, especialmente del cine cubano y de la figura de Santiago Álvarez, lo que significó para algunos cineastas chilenos el mejor modelo de síntesis entre vanguardia política y artística.

Por otra parte, esta etapa nace bajo una matriz continental que fue dada en el festival de cine de viña del mar del año 1967. Hasta 1966, el Festival de Cine de Viña del Mar, se caracterizaba por ser un Festival de Cine para aficionados, pero ahora daba un paso sustancial en el reconocimiento de las nuevas propuestas estéticas, así, se desarrolla un Festival, para el cine documental y experimental para 16 y 35 mm exclusivamente para cineastas chilenos. Así entran a participar, tanto el Cine experimental de la Chile y por otro lado, el instituto fílmico de la Universidad Católica, al año siguiente, se realiza la 5ta. versión del Festival, que por primera vez tendría un carácter internacional. Junto al Festival, se realiza el Primer Encuentro de Cineastas Latinoamericanos, que contó con la asistencia de delegados de siete países y películas de nueve (Argentina, Bolivia, Cuba, México, Perú, Uruguay, Venezuela, Brasil y Chile). Su importancia dentro del nuevo cine latinoamericano según Mariano Veliz se manifiesta en tres direcciones:

1. Constituyó la primera cristalización de un ideal regional que intentó construir canales de comunicación al interior de los países latinoamericanos.
2. Funcionó como el acta de nacimiento de un movimiento que a pesar de su diversidad estética, compartía un objetivo de clara identidad continental.
3. En ese Festival participaron los principales cineastas y rostros más visibles del cine latinoamericano: Octavio Getino, Gerardo Vallejo, Raimundo Glayzer, Jorge Sanginés, Miguel Littin, Patricio Guzmán, Pedro Chaskel, etcétera.

En dicho Festival, conviven tanto las películas de influencia neorrealistas que podríamos calificar como cine social y un naciente cine militante.

## **5. El grupo Ukamau en Bolivia**

El grupo Ukamau, surge de un deseo manifiesto en buena parte de los cineastas militantes de la época, la idea de romper con la política autoral que está asociada a los valores de la individualidad burguesa, así el grupo Ukamau en Bolivia, como el Cine liberación o cine de la base en Argentina, es una nueva apuesta para la construcción de un cine popular, y de una realización colectiva... sin embargo a pesar de la búsqueda es insustituible el papel que tuvo Jorge Sanjinés en el desarrollo de cine político boliviano.

Sanjinés comenzó sus estudios artísticos en Chile, allí tuvo la oportunidad de filmar cuatro cortometrajes con cámaras de 8 mm y 16 mm antes de formar el grupo Kollasuyo Films, en 1959, con el productor Ricardo Rada y el escritor Oscar Soria. En esa filmografía inicial podemos encontrar *Un día Paulino* (1962) y [\*Revolución\* \(1963\)](#). En estas primeras producciones se destacan las influencias del montaje soviético de la década vanguardista, bajo referentes históricos como Kuleshov y Eisenstein y desde ya la herencia cercana y contemporánea del cine de Fernando Birri.

En Bolivia por entonces, como en gran parte del continente se suceden las dictaduras militares, se posiciona el dictador René Barrientos, que logra derrotar al Movimiento Nacionalista Revolucionario (MNR), es este contexto el que marca fuertemente la obra de Sanjinés, así lo podemos ver tanto en *¡Aysa!* (1964) y *Ukamau* (1966).

*Aysa*, hace foco en uno de los principales y más característicos grupos obreros de Bolivia, los mineros, en el relato se trata la explotación de los trabajadores en el silencio sordo de la mina que es solo interrumpido por el grito en quechua que anuncia los usuales derrumbes: *Aysa!*

La segunda película, es sin duda el hito fundacional del grupo Ukamau y de las características de este “nuevo cine” en ella Sanjinés se desmarca de un indigenismo habitual hacia lugares de experimentación más vinculados al vanguardismo. De paso, como era un modo usual de la época, la teoría era compañera de la práctica, así discursivamente aparecen algunos puntos de confluencia con las teorías de Tamayo y Mariátegui, explicitadas a su vez por el mismo autor. El estreno de Ukamau significó el fin de la colaboración de Sanjinés y Oscar Soria con el Instituto Cinematográfico Boliviano (ICB) y a su vez como un hecho no premeditado, supuso el bautismo de los miembros del grupo, que a partir de ahí serán conocidos como “los ukamaus», nombre

que fue finalmente el utilizado por el mismo grupo ([Exhibición del reportaje sobre el rodaje y estreno de la película "UKAMAU", 1966](#))

Sin embargo, quizás el film emblema del grupo vendrá hacia el año 1969, y se trata de [Yawar Mallku \(1969\) del Grupo Ukamau](#), un film decididamente político donde la decisión de construir un cine revolucionario es un hecho palmario. La película tendrá un exitoso recorrido, dado en gran parte por el interés (político también) del grupo en darle mucha importancia al lugar de la recepción de la obra. Recordemos que una de las características generales del nuevo cine latinoamericano es precisamente la de transformar la actividad cinematográfica en su totalidad atento en las características “superestructurales” (temáticas, estéticas e ideológicas) así como en las infraestructurales (circulación, producción etc.). Con este especial ahínco en la recepción de la obra y debido a la fuerte presencia ideológica y ética que guía el actuar de esta generación de cineastas, la película Ukamau paradójicamente tendrá una muy buena recepción en grupos locales y en la izquierda europea pero no así dentro de las mismas comunidades indígenas que eran el centro de las preocupaciones del grupo. Es por esta razón que desde esta película se comienza a trabajar fuertemente en el ámbito de la recepción por parte de las mismas comunidades originarias que le daban rostro y palabra a cada uno de los fotogramas allí presentes. Es lo que el investigador David Wood denomina como una *práctica brechtiana andina*, es decir una técnica que permite el distanciamiento o extrañamiento del espectador con respecto a la “ilusión” narrativa del teatro -en Brecht- y en este caso del cine. El *extrañamiento brechtiano* construye un espectador pensante y crítico o al menos requiere de un espectador activo, que es sacado del lugar pasivo en que ha sido instalado por la tradición burguesa del arte narrativo. Así la búsqueda del grupo Ukamau es potenciar el carácter revolucionario de las narrativas propuestas a las audiencias deseadas: campesinos y obreros.

Estas técnicas y búsquedas se evidencian en un cine de exilio, Así El enemigo principal del año 1973 tendrá una buena acogida entre indígenas campesinos y obreros. Esta película fue realizada en Perú. [¡Fuera de Aquí! \(1977\) Jorge Sanjinés](#) (Ver fragmento del minuto 40:53 al 48:45) será producida en Ecuador. A diferencia de [Chuquiago \(1977\) Antonio Eguino](#) (Ver fragmento del inicio hasta el minuto 20:34) Todos estos films son decididamente radicales en su postura, y algunos llevan la marca de un cine de exilio, es decir, un cine que se enmarca en un contexto político que se hace atrozmente personal.

### **Preguntas orientativas**

- *¿En cuál o cuáles elementos textuales (audiovisuales y/o escritos) se hace presente una crítica al exotismo colonizador? ¿Cómo?*
- *¿Cuál o cuáles elementos formales darían cuenta de un cine contra espectacular? ¿Por qué?*
- *¿Cuáles son las particularidades de lo popular que a su juicio hegemonizan la construcción del pueblo como totalidad, en el cine político analizado?*
- *¿Cómo se construyen las lógicas de diferencia en la filmografía planteada? ¿Podrías señalar recursos formales específicos que den cuenta de lo anterior?*
- *A tu juicio ¿Cuál o cuáles son los pueblos subexpuestos por el cine político acá analizado?*
- *Luego del visionado de los filmes y la lectura de algunos manifiestos, sintetice y caracterice la noción de pueblo como que en ellos se construye*