COLECCIÓN PERIFERIAS

EL CINE REBELDE

LA DESCOLONIALIDAD LATINOAMERICANA A TRAVÉS DE SUS CINEMATOGRAFÍAS CRÍTICAS

ALAN QUEZADA FIGUEROA

POLIEDRO EDITORIAL
DE LA UNIVERSIDAD DE SAN ISIDRO

El cine rebelde

La descolonialidad latinoamericana a través de sus cinematografías críticas

Alan Quezada Figueroa

Quezada Figueroa, Alan
El cine rebelde : la descolonialidad latinoamericana a través de sus cinematografías críticas / Alan Quezada Figueroa. - 1a ed. - Beccar : Poliedro Editorial de la Universidad de San Isidro, 2022.
Libro digital, PDF - (Periferias)

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-987-48341-4-0

1. Cine. 2. Cine Argentino. 3. Descolonización. I. Título.
CDD 791.43098

Colección Periferias

Diseño editorial: Soledad Lohlé

Poliedro Editorial de la Universidad de San Isidro

Universidad de San Isidro Dr. Plácido Marín

Av. del Libertador 17175 Beccar (B1643CRD), Buenos Aires, Argentina

Poliedro Editorial de la Universidad de San Isidro es propiedad de la Fundación de Estudios Superiores Dr. Plácido Marín
Autorizada provisoriamente por Decreto PEN Nro. 1642/2012 conforme a lo establecido en el artículo 64 inciso "c" de la Ley 24521

Índice

Introducción……5

Capítulo 1. Argentina. Cine para la liberación……... 17
1.1 Fernando Birri: para una imagen descolonizante…….……...….... 17
1.2 Del Tercer cine: una introducción……..... 31
1.3 El pensamiento descolonial desde sus fuentes……..…..……...… 51
1.4 La construcción del *espect-actor*……..……. 58
1.5 Montajes y desmontajes en *La hora de los hornos*……. 72
1.6 La herencia estético-política del Tercer cine……..... 93

Capítulo 2. De la *Estética del hambre* a una estética del hambre……...…… 108
2.1Glauber Rocha…… 108
2.2 *Barravento*……...……. 121
2.3 Fundamentos para una estética del hambre…….....……..... 133
2.4 Después de la Estética del hambre……..… 142
2.4.1 Elementos para un cine descolonial……...……..……. 144
2.5 La herencia cinematográfica brasileña de la *Estética del hambre* en tres actos……..……...……... 147
2.5.1 *La isla de las flores*…….……...… 147
2.5.2 *Tropa de Élite*……...…….…. 150
2.5.3 *Ciudad de Dios*……...…..…..... 153
2.5.4 El panorama desde tres filmes……..……...…….. 156

Capítulo 3. El Cuarto cine de Jorge Sanjinés y el Grupo Ukamau…….…… 158
3.1 Jorge Sanjinés: una vida cinematográfica entre la teoría y la práctica…..….. 158
3.2 Sobre la tiranía del primer plano……...……...… 165
3.3 El Cuarto cine, un encuadre intercultural……..…….. 171
3.4 *Lloksy Kaymanta*…….….. 192
3.5 El *film-arma*……...……... 212
3.6 Después del Grupo Ukamau…….…….. 223

Material de consulta...……..……. 237

Introducción

Hace poco más de cincuenta años el cine latinoamericano comenzaba a reflejar la necesidad de despertar conciencias y dar marcha a una transformación política y social. La palabra que parecía penetrar en las ideas críticas de quienes pensaban en aquella necesidad es la de "revolución". Hoy, a cinco décadas de aquellas cruentas batallas de la imagen cinematográfica, es posible cuestionar esas ideas y conceptos, respecto de su pertinencia, es decir, si son ya anacrónicas o bien, si aquellas interpelaciones ya no serían útiles en nuestro tiempo, ya sea porque las formas del colonialismo se han transformado, ocupando estrategias cada vez más sutiles o bien, porque con el tiempo aquellas ideas han perdido fuerza y han quedado obsoletas, frente a los nuevos retos que implica la lógica imperial.

La Filosofía de la liberación y el pensamiento descolonial plantean lo que podría pensarse como la permanencia de aquellas ideas o su devenir en clave crítica. Esto quiere decir que con el pasar de los años y frente a los cambios de clima político que han tenido lugar en el territorio latinoamericano, el pensamiento crítico de la región se ha ido agudizando, de tal modo que podrían repensarse los conceptos en función de un modelo más asequible de transformación.

Las consideraciones hacia las premisas revolucionarias de la década del sesenta siguen en pie, en tanto que las consecuencias de la devastación que se advertían en aquel tiempo, siguen estando presentes o en otros casos se han acrecentado. Con todo, habrá que considerar en esta propuesta la presencia del hambre, de la explotación y de la discriminación, entre otros temas escabrosos, como el objeto principal que dirija la atención del análisis. Se piensan tales fenómenos como las categorías negativas que conjugan también los intereses cinematográficos de la gran etapa del cine político, denominado Nuevo cine latinoamericano y a su vez de la Filosofía de la liberación y las teorías descoloniales, entre las que se encuentra aquí una amplia relación conceptual que se irá dibujando a lo largo de la investigación, pero partiendo del *principio material* en la Filosofía de la liberación, que en la imagen cinematográfica también se manifiesta como la defensa de la vida. Se trata de una relación que en la actualidad resulta imperiosa, en función de pensar dichas cuestiones de manera integral, entre la imagen en movimiento y la palabra escrita.

A partir de sus imágenes, cineastas como Glauber Rocha, Jorge Sanjinés, Octavio Getino, Fernando Solanas y Fernando Birri, problematizan la realidad de su tiempo, quizá

incluso antes que la filosofía latinoamericana[1]. Se trata de un fenómeno sumamente vigente, en tanto que la realidad casi generalizada en los países latinoamericanos de aquellas décadas —sesentas y setentas— mostraban un clima de violencia y persecución a los artistas y teóricos que alzaban la voz contra la injusticia imperante2.

No obstante el proceso creativo de los mencionados artistas, se trata a su vez de teóricos que se inscriben en el cine como medio de expresión, en función de denuncia y transformación de un sistema que atentaba contra la vida humana. Los cineastas mencionados podrían pensarse como filósofos de la imagen, ya que buscaron opciones diferentes de lo que implicaba la imagen cinematográfica de sus tiempos, insistieron en dar un giro a la imagen cinematográfica, pues ésta tenía una importante presencia en las conciencias de las personas, de manera que se veía sumamente involucrada en la *opinión pública* (Dussel, 2011b).

De este modo el sujeto permanece adormecido, no sólo en cuanto al mundo que lo circunda, sino entorno a sí mismo, al padecer una suerte de *esteticidio* que lo aleja cada vez más de sí y dirige su sensibilidad, además de fabricar sus deseos, con tendencia hacia el consumo. Esta expresión está inspirada en la categoría de Boavntura de Sousa, *epistemicidio*, en cuanto que esta última tiene que ver con el despojo del conocimiento de ciertas comunidades o pueblos enteros, lo que facilitó su dominio por parte de los países dominantes. Así como De Sousa piensa en las posibilidades de dominio frente al despojo desde la epistemología, es posible pensar un dominio también desde las sensibilidades, el cine, en este caso, resulta uno de los medios más influyentes en la formación de las subjetividades, por lo que fácilmente dirige la sensibilidad de toda una cultura y la aleja de las construcciones propias de la misma, esto es la imposición del sueño americano y la transformación del espectador en consumidor.

---

[1] La publicación del texto que abre el debate sobre la autenticidad de la filosofía en Hispanoamérica es de 1968, *¿Existe una filosofía de nuestra América?* De Augusto Salazar Bondy,de la que doce años después llega la réplica *La filosofía americana como filosofía sin más* (1980), de Leopoldo Zea. La Filosofía de la liberación surge en Argentina a principios de la década del setenta. Por otro lado, *Tire dié* de Fernando Birri, se estrena en 1960, siendo la precursosra del Nuevo cine latinoamericano; de ahí se siguen las producciones que aquí se plantean como las imágenes revolucionarias del cine politico: *Ukamau* (1966), *Barravento* (1961) y *La hora de los hornos* (1968). Cabe mencionar que en el año de 1950 surge *Discurso sobre el colonialism* de Aimé Césaire y en 1961 aparece *Los condenados de la tierra*, que suscita ya la discusión con la tradición europea, más específicamente con Jean Paul Sartre. Si bien estos últimos dos tratados son anteriores a la primer película militante de Fernando Birri y además inspiran a las producciones del Grupo cine liberación, todavía no se convierten en sistemas filosóficos, como lo consiguió a la postre la Filosofía de la liberación de Enrique Dussel.

[2] De modo parecido a los que sucedió con los cineastas mencionados, Enrique Dussel fue víctima de un atentado de bomba en su casa, en Argentina, motivo por el cual sale al exilio, para radicar en México. Jorge Sanjinés es detenido en el aeropuerto de Lima, en donde logra escapar, pero su esposa es capturada por la CIA. En los otros casos el exilio no se detona a raíz de acontecimientos de la misma magnitud, sin embargo permanecer en el país significó para estos personajes, atentar contra la vida misma.

Estos filósofos de la imagen surgen en un momento clave en el que la premisa de norte a sur es la *liberación*; desde el pensamiento hasta las formas creativas de los autores latinoamericanos. Se trataba de salir del colonialismo, de manera que el punto de arranque sería la superación del colonialismo mental. Ir más allá de la mirada sesgada por la imagen industrializada hollywoodense[3] no sería sencillo, en tanto que la batalla se libraría contra la monstruosa magnitud de un cine que tiene una larga tradición en la formación de las conciencias de públicos diversos, ir contra esta gran maquinaria sería casi como ir *contra natura*, considerando que numerosas generaciones han crecido y se han desarrollado con esa imagen creada —y distorsionada— por la lógica industrial de la cinematografía.

La batalla más grande es la de una imagen complaciente contra una imagen violenta, que busca interpelar a su público, pero no siempre de manera amable, sino agresivamente, de tal modo que en ocasiones esta imagen puede resultar acusadora contra el espectador mismo, porque ya no se trata de creaciones que sigan encubriendo la verdadera violencia que es la generadora de tanta hambre, miseria y muerte. Se trata de la saturación de la imagen que impide que lo esencial sea invisible a la vista. Ante la trivialización de la mirada se manifiestan formas incómodas de las que históricamente el público ha buscado escapar, no por sí mismo, sino porque su gusto se encuentra adiestrado. Este adiestramiento tiene lugar, gracias a la imagen seductora del cine hollywoodense, de manera que se podría decir que sus producciones se han especializado en cautivar públicos, seguir generando seguidores a nivel mundial, que al ver una película busquen el escapismo de la realidad, se trata de una de las armas más efectivas de la industria cultural.

El desafío de aquellos cineastas consistía en atacar, en ser ofensivos, pero desde la propia capacidad creativa y desde la militancia política, el reto también se generó en torno al desinterés de las diversas creaciones artísticas y de diferentes tipos, respecto de la política y de la vida misma. Tal como lo sugiere la Estética de la liberación, se trata del desarrollo de un arte para la vida, se busca ir más allá de las clásicas creaciones que han funcionado como encubridoras de la muerte o bien, de aquellas que estén al servicio de un sistema que atenta contra la vida misma.

[3] Como ejemplo de la imagen arquetípica del cine de Hollywood se puede pensar en *El mago de Oz* (1939), que ha sido declarada Memoria del mundo, por la UNESCO. La intención de este tipo de cine es encubrir las atrocidades de la guerra —la Segunda guerra mundial fue el motivo por el que su participación en el Festival de Cannes, en 1940 fuera cancelado—, recordando los valores de la amistad, la valentía el amor, que ayudan a la humanidad a sobreponerse de los dolores del mundo. Esto logra que el sujeto se disocie de su realidad y se sienta cada vez más ajeno a su responsabilidad, en cuanto a su poder de transformación en el mundo.

Así como la filosofía se ha pensado en su utilidad más allá de la academia, el cine político latinoamericano piensa en su desborde más allá de la sala de proyección, por lo que en aquellos años de militancia política el asunto fue sumamente serio y enriquecedor, en tanto que el proceso de producción de un filme no se trataba solamente de la creación de imágenes bienintencionadas sin más, con miras a una perspectiva revolucionaria; antes bien, hacer una película implicaba un gran compromiso, cada imagen tendría que ser consistente con el modelo crítico que le interesaba destacar al autor, es por ello que en estos tiempos surge el teórico cineasta latinoamericano.

El teórico del cine como se ha dado en llamar aquí, busca la manera de interpelar consciencias, pero más allá del discurso académico, ya que reconoce la potencia de la imagen en movimiento para transmitir, no sólo las ideas que le parecen relevantes, sino las sensaciones que llevarían al público a sentir la necesidad de una transformación sociopolítica. Estos registros visuales —al menos en los casos que aquí se analizan— van acompañados por libros, artículos, manifiestos y discursos que llevan más lejos las consecuencias de las imágenes. Se trata de desarrollos teóricos que bien podían haber entrado en diálogo con la filosofía comprometida de su tiempo, para generar un discurso creativo y revolucionario.

Una de las cosas que llama la atención de este periodo creativo, es la coincidencia entre los temas que preocupaban a los autores que dieron vida al movimiento del Nuevo cine latinoamericano, pues las distintas propuestas surgen de manera coincidente alrededor de un eje rector que muestra el desarrollo de aquellos temas críticos tan similares, en cuanto al espíritu liberador. Desde el cono sur hasta la región norte de la América Latina se desarrollaron propuestas que buscaban la superación de la miseria y de la colonización cultural que secuestraba las cualidades creativas de los artistas y de los públicos del *sur*. La relación que acerca a dichas propuestas es la formación de la Escuela italiana y el encuentro anual de cineastas en cuba, que es en donde Fernando Birri comienza a fraguar su espíritu combativo a través del cine.

Si bien el movimiento es más amplio de lo que aquí podría presentarse, parece pertinente hacer mención, al menos de algunos otros movimientos que formaron parte del proyecto del Nuevo cine latinoamericano, entre ellos se cuenta: la Cinemateca del tercer mundo, en Uruguay, el Nuevo cine chileno, el Nuevo cine Venezolano, el cine socialmente comprometido en Colombia, tachado de "pornomiseria" y la icónica cinematografía

posrevolucionaria de Cuba, que resultó una de las grandes escuelas desde la que se podía pensar otra América.

La investigación que aquí se presenta se centra sólo en tres de los grandes grupos de este movimiento, debido a la magnitud de cada propuesta y a la imposibilidad de abarcar la totalidad de ellas; se han elegido estos tres, debido al acercamiento teórico que acompañan sus producciones cinematográficas, ya que se encuentra una potencia crítica con relación a la Filosofía de la liberación, tales son: el *Cinema novo* en Brasil, el Grupo cine liberación, en Argentina y el grupo Ukamau en Bolivia, estos grupos presentan los temas estandarte que representan al Nuevo cine latinoamericano, se trata del hambre, la miseria, la explotación, el racismo y la colonización en general. Lo anterior no pretende posicionar a estas cinematografías en el pedestal, en cuanto al nivel de importancia, sino partir de las producciones más visibles, en cuanto a su éxito a nivel internacional y la generación de categorías críticas que formaron respecto de sus obras.

La Revolución cubana marcó así un antes y un después, un horizonte desde el que los demás países, a través de sus cinematografías pudieron voltear a verse a sí mismos e imaginar su realidad de otra manera. Esta indagación respecto de sí, daba cuenta de nuevas posibilidades impensables en otro horizonte temporal, la imagen cinematográfica presentaba algo que el discurso escrito mostraría de manera diferente, es decir, inclinada a las formas de la racionalidad.

La potencia estética provee al autor de grandes posibilidades para interpelar a su público, pero también para desarrollar en él inclinaciones críticas que lo inciten a actuar y así transformar su realidad. Las imágenes crudas, distintivas de este tipo de cinematografías, chocaban de frente contra el "buen gusto" de la época, por lo que los autores no sólo se enfrentaban a la política en turno, sino también al imaginario creado por la industria del entretenimiento que sobreprotegía al espectador, alejándolo a su vez de la realidad, generando en él un sentimiento de lejanía en cuanto a la realidad tal como es, una realidad que no le concernía transformar. En todo caso, se sometía a juicio la imagen incómoda, tachándola así de pornográfica, violenta, vulgar y de mal gusto.

Frente a esta avalancha de críticas y juicios parciales, los cineastas desarrollaban manifiestos como una contraofensiva fuertemente crítica, para dejar constancia de la intención con la que desarrollaban sus obras, de tal manera que no sólo podían entrar en diálogo con otras tradiciones cinematográficas, sino que se propiciaba el diálogo con los públicos, dada la mala prensa que se hacía al respecto.

De la *Estética del hambre* (1965), a *Hacia un tercer cine* (1969), hasta *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo* (1979)[4], se puede pensar en el tratamiento estético-político que surge como una necesidad de pensar al mundo de otra manera y pensar también al espectador, como una parte fundamental de la obra, porque se trataba también de conferirle su justa dignidad y hacerlo consciente de la posibilidad de colaborar en la construcción de su propio mundo y salir de aquel estado de quien está condenado a lo que recibe del mundo.

Este movimiento, a pesar de tener a la cinematografía como su centro de gravedad, va más allá de ésta y se complejiza al participar en el discurso teórico y en la *praxis* política, así como en las movilizaciones sociales que los hacen consistentes con sus ideas5, de manera que además arriesgaron la vida en diferentes ocasiones. Este movimiento fue tan efectivo, que la misma razón imperial lo tuvo como peligroso, a pesar de ser un enemigo que no implicaba un gran peligro para el cine industrial; sin embargo, la conjunción entre la imagen cinematográfica, la teoría y la *praxis*, se desdibujaría de los límites en los que el sistema podría tener trazado el control de las situaciones que implicarían peligro, como consecuencia se tienen los exilios de los cineastas6.

Bien puede pensarse en un diálogo entre la estética y la política con los autores que representaban la opción crítica de la filosofía desde ese entonces en América Latina, como Enrique Dussel, Osvaldo Ardiles, Rodolfo Kusch, Aníbal Quijano, Theotonio Dos Santos, Bolívar Echeverría y Adolfo Sánchez Vázquez, entre otros, que desde la filosofía ponen el acento en la necesidad de repensar al mundo, pero esta vez partiendo desde un lente crítico que permita deconstruir el sistema que niega la vida y la dignidad de quienes se hallan más allá de este sistema, de quienes habitan la *exterioridad* (Dussel, 2011a), son las mismas ideas germinales que tendrían su continuación en el pensamiento descolonial, que en la actualidad demuestra la vigencia de aquellos principios, así como de aquellas imágenes cinematográficas, aunque probablemente no hubo relación alguna, lo que hace sumamente enriquecedor este encuentro de tradiciones.

[4] Se trata de los tres manifiestos teóricos que surgen de estas tres cine

[5] Jorge Sanjinés recorrió con su proyector las montañas, para llegar al público al que le interesaba interpelar: los indígenas, pues no planeaba quedarse con el público de butaca, según lo manifiesta él mismo. Por otro lado, Octavio Getino y Fernando Solanas hacían proyecciones clandestinas que hacían que peligrara la propia vida.

[6] O bien, la desaparición de Raymundo Gleyzer del grupo cine de la base, o el intento de asesinato de Glauber Rocha.

El teórico mexicano Joaquín Barriendos, en su tratado *La colonialidad del ver*[7] (2011), pone el acento en el control de la visualidad como una forma de dominación, de manera que se reconoce el gran problema del mundo contemporáneo a partir de la visualidad, como canal de entrada para la colonización de las conciencias. Lo anterior ya había sido advertido por los cineastas antes mencionados. En el caso de Glauber Rocha, por ejemplo, el *cine digerido* es el mayor enemigo de un cine de conciencia, del mismo modo ocurre con las otras dos cinematografías, que hacen la crítica al respecto pero desde su propio lenguaje, es por ello que, parafraseando a Walter Mignolo, se podría decir que estos filmes nos ofrecen una *opción descolonial*.

Según lo piensa la socióloga boliviana Silvia Rivera Cusicanqui, la imagen guarda una potencia mayor, respecto del discurso escrito y a su vez tiene la posibilidad de llegar a más personas, por lo que podría pensarse como una forma de socializar el conocimiento. Particularmente ve en Jorge Sanjinés a un gran sociólogo de la imagen, ya que desde sus obras podría entenderse la historia de la Bolivia profunda, esa que durante muchos años se conservó invisible, porque no es hasta hace poco menos de quince años que se entendió la forma plurinacional y diversa de este país. El cineasta boliviano se convierte en parte importante de la construcción de su propio país, por lo que no sería descabellado pensar que sin él hace cincuenta años, la Bolivia de la actualidad no sería la misma.

Con la intención de ir más lejos del *ver*, se promueve aquí una *descolonialidad del sentir*, ya que en el sentido amplio el cine no se trata de mera visualidad, no sólo por la suma de lo auditivo, sino porque la característica de estas películas va más lejos: en sentido kuscheano podría decirse que se trata de películas que tienen olor, hieden, porque surgen de la *América profunda*. A partir de su sistema de distribución y proyección fueron más allá del cine hegemónico, se podía sentir realmente al Otro como un espectador que comparte la experiencia. El grado de interpelación es desarrollado por una amplia experiencia vivencial, por lo que el propio diálogo y la participación complejizan la forma sensible bajo la que se inscribe la experiencia.

Ante el imperio de la mirada, la interpelación se desarrolla a partir de una complejidad sensible en la que juegan los diversos canales que interactúan con la sensibilidad. Es por ello que con el cineasta brasileño se pensará una experiencia que tienen que ver con la violencia del amor, dado que estas narrativas buscan vulnerar el corazón,

[7] Inspirado en las teorías de la colonialidad del poder de Aníbal Quijano y la segunda ola del pensamiento descolonial.

desarmándolo de los múltiples caparazones que le ha injertado un sistema de entretenimiento superfluo que lo ha sesgado de su propia realidad.

Es preciso ir más allá de la visualidad para pensar desde la amplitud sensible, un fenómeno tan complejo, como un filme que surge desde el lamento salido de la *exterioridad*, ese lamento que busca su destino final en aquellos que en otro momento fueran sordos y ciegos ante el infortunio y la injusticia humanas. De nada serviría descolonizar el ver, si dicha acción no se entiende como parte de una función más amplia, es decir, estética. Desde su magnitud, la *descolonización del sentir* permitiría un giro epistemológico que permitiera comprender y captar el mundo a partir de una mirada crítica desenajenada, de esta manera se coloca al sujeto en un lugar específico de enunciación que funcionaría como el punto de apoyo para transformar su mundo.

La afirmación del sujeto tiene posibilidades desde el reconocimiento del propio cuerpo y de la agudización de la sensibilidad. Se trata del momento en el que toma consciencia del secuestro de su verdadera sensibilidad. Esta consciencia se consigue renunciando a los analgésicos del entretenimiento simple que lo ha alejado de sí y de su comunidad, porque se le ha presentado el mundo desde otra lógica en la que no se asumía como un ser con dignidad, ni capacidad para organizar su propio mundo, sino que recibía un tratamiento como mero espectador-consumidor.

Su propósito, además de contemplar pasivamente los objetos para los que fue creado —en una relación de creación de público para los objetos y no al revés—, es el de convertirse en un cliente asiduo en el siniestro proceso comercial que implica ver, como una transacción mercantil, mediante una película que se rige por los principios de la oferta y la demanda. Lo anterior es planteado sin el ánimo de inscribir en esa dinámica a todo producto cultural fuera del aquí analizado, o bien, sin el ánimo de comenzar una absurda batalla contra el sistema del entretenimiento, ya que por principio estaría perdida.

Será preciso encontrar la manera de ofrecer una opción crítica, descolonial, aun cuando en el mismo mundo conviva la *industria cultural* que tiene como propósito el entretenimiento enajenante y clientelista del que se busca desmarcarse aquí. Los teóricos del Tercer cine habían comprendido que un esfuerzo para eliminar al cine hegemónico, buscando su mismo éxito, no sólo sería una labor infértil, sino que además suscribiría a la misma lógica imperialista; las intenciones de un cine que busca este objetivo aspira al éxito comercial, a pesar de tener una intención original más allá del cine industrial.

Resulta interesante pensar en el devenir del Nuevo cine latinoamericano, a partir de las consecuencias que estos filmes y tratados generaron. Si bien su muerte se ha planteado en diversas ocasiones, verlo de manera simple implicaría adoptar la misma lógica de producción industrial que se buscaba negar desde el inicio, ya que desde su intención inicial, estas propuestas no buscaron llegar a grandes públicos en los circuitos de exhibición comercial y sin embargo, algunas de las piezas lograron cierto auge inédito en una película que tuviera intenciones de escapar a la lógica del mero entretenimiento.

No se puede negar la muerte de este movimiento quizá desde su origen. Un movimiento que se autodetermina "nuevo" no resistiría los embates de la temporalidad, porque nada es nuevo permanentemente y sin embargo parece probable que esa misma haya sido la intención de sus autores.

Quiere decir que en el orden natural de las cosas, la muerte de un cine con estas características es incluso deseable, a partir de dos posibilidades: la trascendencia de la lucha a otros niveles y con otras características a partir de la implementación de nuevas técnicas y recursos más potentes; o bien, que el cometido se hubiese cumplido. No tendría caso seguir hablando de miseria, de hambre y de violencia en un mundo en el que tales condiciones ya no son vigentes, porque se ha contribuido a su eliminación. En cualquier caso, la muerte de este movimiento no significa su desaparición, sino su trascendencia.

El caso de Jorge Sanjinés, en Bolivia, quizá el más representativo, en tanto que sigue produciendo películas, bajo el manto de su tercera fase de producción desarrollada en este medio siglo[8]. Su última película, *Juana Azurduy* de 2016, representa una etapa de reivindicación respecto de los personajes que hicieron posible la Bolivia actual. Otra de las piezas representativas de esta etapa es *Insurgentes* (2012). En este momento el país ha dado un giro radical en su proceso intercultural, por lo tanto, continuar con un cine de ofensiva ya no tendría la misma utilidad y no se correspondería con el apoyo que se busca para una Bolivia mejor, el cine que pone el acento en una historia no contada[9] busca la afirmación de los valores de la plurinacionalidad. El cine del boliviano sigue siendo crítico y en su camino causa estragos ante una clase media inconforme, por lo tanto su camino continúa con la administración de la Escuela Andina de Cinematografía en La Paz, en donde busca

[8] El cineasta manifiesta que su primera etapa es de enfrentamiento contra las dictaduras militares. Después de 1982 en un periodo democrático en el país, existieron otras condiciones de producción y se desarrolla el periodo reflexivo. En una tercera etapa, cuando las condiciones del país son enteramente diferentes, es momento de afianzar la memoria, para fortalecer los pilares de esa transformación sociopolítica, esta última es la etapa histórica.

[9] Se narran los movimientos de Tupac Katari, Bartolina Sisa, Zárate Willca y otros líderes de la cultura indígena que lucharon por el reconocimiento y los derechos de ese Cuarto mundo olvidado.

formar jóvenes que desarrollen el cine nacional frente al reto de conseguirlo en un país sin industria.

Por su parte, el Grupo cine liberación abandonó su ejercicio clandestino después del proceso democrático posterior a *La hora de los hornos* (1969), ya que no tenía sentido seguir llevando a cabo esas acción es de ofensiva; en su lugar sería más útil apoyar el proceso histórico que se estaba viviendo. Tanto Octavio Getino como Fernando Solanas, llegaron a ocupar algunos cargos burocráticos relativos a la cultura, contribuyendo así desde otro ángulo, al desarrollo de la cinematografía en el país, se trata de otra fase de la lucha, pero esta vez desde dentro de las instituciones. Si bien Solanas ha seguido produciendo documentales10, también ha incursionado en el mundo de la política, en el que sigue activo hasta el día de hoy. Al igual que en el caso anterior, el formato de *La hora de los hornos* y su potencia revolucionaria ha devenido en otro tipo de narrativas, ya que a pesar de resultar complicado seguir los mismos parámetros en esta década, sigue siendo un gran documento que en sus denuncias, desafortunadamente, sigue siendo vigente en gran medida; por lo tanto, puede pensarse como un medio de reflexión y de sensibilización que puede ser útil para transformar aquellas situaciones violentas que siguen siendo vigentes.

Glauber Rocha termina su legado a causa de su lamentable fallecimiento prematuro, sin embargo su obra cinematográfica se conserva como un gran legado del cine crítico y político brasileño, siendo una de sus piezas más icónicas *Tierra en trance* (1967), en la que se hace una curda lectura de los procedimientos políticos en el Brasil y en América Latina. Su obra escrita, aunque breve, no deja de ser profunda y de significar un gran alcance, lo que lo posiciona como uno de los autores más críticos del proceso colonialista que sigue viviendo la región, en gran medida, lo que guarda una estrecha relación con el pensamiento descolonial contemporáneo. Su presencia fue muy importante para la construcción de la cultura en el país y su influencia se sigue desbordando en algunas de las obras cinematográficas más icónicas de la actualidad.

Es la intención del presente tratado mostrar la forma en la que estas cinematografías han trascendido en el tiempo, más allá de sus creadores, ya que el nuevo siglo ha traído también otras posibilidades narrativas y técnicas, de manera que su influencia queda patente. Cabe mencionar que esta influencia no se deja ver a gran escala, consistentemente con las dificultades que tuvieron esos desarrollos en su tiempo; de la

[10] El año pasado presentó su más reciente documental: *Viaje a los pueblos fumigados* (2018), en el que sigue conservando su tono crítico y comprometido socialmente.

misma manera su reflejo en la *praxis* no resultó demasiado visible en aquellos años, por lo que a la distancia es posible comprender las dificultades, pero también los logros conseguidos por aquellas realizaciones.

Interesa aproximarse al fenómeno, atendiendo a las implicaciones que tuvieron lugar en cuanto a los esfuerzos de estos autores por transformar la realidad. La imposibilidad de estas consecuencias a gran escala, da cuenta de la imposibilidad de cualquier objeto por sí mismo, para transformar la realidad, de manera radical. Lo anterior significa que dicho proceso, en todo caso, es sistemático y continuo, de manera que los cambios que se lleven a cabo no se reflejarán en gran forma, ya que es justo también considerar las dificultades propias que vivió cada uno frente a la persecución política y el hecho de poner la vida en riesgo. La cuota de transformación de cada uno de estos movimientos no era solamente aislada, sino que en ocasiones se sumaba a otros movimientos o bien, se posicionaba como la vanguardia de la que nacerían diversos proyectos con fines de liberación.

Uno de los puntos de confluencia en estas propuestas es el paso del mero espectador al *espect-actor* y a la postre, en un sentido *poiético*, al *espect-autor*, éste último va más allá de lo dado para llegar a la transformación, organiza su *praxis* a partir de la expectación y el diálogo de los diversos materiales críticos de los que dispone, por lo que comienza a diseñar una nueva realidad, en la que será activo, en tanto responsable de los acontecimientos que se siguen. Sería interesante investigar la *praxis* de todos estos personajes que se desarrollaron más allá del cine y que continuaron con las premisas liberadoras.

La organización de la presente investigación se divide en tres capítulos: el primero está dedicado a la gestación y la forma del cine político argentino, desde Fernando Birri y sus imágenes provocadoras de marginación —y como figura central del Nuevo cine latinoamericano— y miseria, hasta el nacimiento del Tercer cine, del que la pieza capital, *La hora de los hornos* significa la obra culmen de la construcción crítica que buscó dar forma y movimiento al proceso de liberación de la Argentina y de América Latina. Se piensa aquí una relación con la tradición de las teorías de la descolonialidad, comenzando por Aimé Césaire y Frantz Fanon, hasta Walter Mignolo y la Filosofía de la liberación de Enrique Dussel. Asimismo, se busca rastrar ñas consecuencias de dicha propuesta hasta el cine actual.

A partir de las herramientas discursivas generadas hasta este punto, se plantea un segundo capítulo referido a la vida, obra y pensamiento del brasileño Glauber Rocha, de quien uno de los conceptos principales a destacar es el del *hambre*, se pretende entonces dar continuidad a su teoría, reconstruyendo la *Estética del hambre* a partir de los manifiestos y los filmes del autor, para ponerla en diálogo con la Filosofía de la liberación. El elemento esencial para pensar en un desarrollo crítico desde este sitio será el hambre, a partir de donde se genera un eje discursivo que permita repensar las categorías aplicadas a la estética. Es decir, se trata de un planteamiento desde el brutal padecimiento del hambre, como forma sensible que detona todo un discurso desde la negatividad. A partir de sus imágenes y de sus ideas se piensa en la construcción sensible que tendría la potencia para interpelar al público. Estas imágenes también se piensan desde el desarrollo cinematográfico actual, teniendo siempre de frente aquella *galería de hambrientos* de la que Rocha piensa como objeto principal de este tipo de cine, pero también desde estas reflexiones con una finalidad transformadora.

El capítulo final dedicado a la forma de la Filosofía intercultural —Raúl Fornet-Betancourt— en diálogo con del cine de Jorge Sanjinés, no sólo es el estadio concluyente de la investigación, a partir de las condiciones de *praxis* que generó y sigue generando, se trata de distintos niveles de transformación, que no han resultado menores para la transformación social en Bolivia. El cine de Sanjinés mostró una Bolivia invisible con todo y sus vejaciones, de tal manera que se piensa aquí desde la potencia de la interculturalidad y el significado de sus imágenes para las personas que, a su vez, eran los protagonistas principales, de manera que se les otorgó voz y dignidad a los grupos excluidos por el sistema. La cinematografía actual boliviana se debate entre seguir con la tradición comenzada por Sanjinés o ir más allá, con propuestas que tengan otro tipo de alcance; ésta es ya la herencia innegable en cuanto al parámetro creativo, marcado por el cineasta del Grupo Ukamau. Bolivia ha dado una de las perspectivas críticas más desarrolladas y más incluyentes del Nuevo cine latinoamericano, siendo la propuesta que mostró un mundo silenciado durante quinientos años.

1. Argentina. Cine para la liberación

1.1 Fernando Birri: para una imagen descolonizante

la miseria
último argumento
último fundamento de la comunidad moderna
es el telón de fondo
de todos nuestros dramas
de nuestros pensamientos
de nuestras acciones
e incluso de nuestras utopías
está bien claro
que lo esencial no es
lo que piensa un dictador
no es la urgencia material
sino una verdad más alta
que es la verdad
a la altura del hombre
y yo agregaría
al alcance de la mano
Jean-Luc Godard, *Historia(s) del cine*

Un tren que atraviesa por Santa Fe, Argentina, es la constante que comparten dos filmes atribuidos a Fernando Birri: *Tire dié* (1960)[11] y *Los inundados*[12] (1962) que, a pesar de tener un formato distinto —documental y argumental[13], respectivamente— muestran una misma cara de la realidad, que ha sido invisibilizada por la oferta mediática que disloca la realidad con sus imágenes estilizadas según el canon imperialista de belleza. Las imágenes se centran en los lugares y habitantes de la *exterioridad,* ésta es una de las categorías esenciales de la Filosofía de la liberación de Enrique Dussel, en ese *más allá* del sistema que

[11] Se trata de un mediometraje de estilo documental, en el que Birri conjuga una labor colectiva de enseñanza y creación, dado que los estudiantes de la Escuela Documental de Santa Fe, frente a las escazas posibilidades económicas para hacer cine, llevan a cabo una labor dictada por el directo, para salir y retratar la realidad de Santa Fe. En la imposibilidad de llevar a imagen en movimiento todos los fotodocumentales que habían realizado los estudiantes, se eligió aquel que da forma a *Tire dié*, pues parecía, dentro de las demás propuestas —esenciales también—, la más urgente, pues retrataba la realidad de los niños que padecen la miseria en aquel rincón del mundo. La primer película del santafesino muestra así la difícil vida de los niños que crecen en medio de la pobreza y para contribuir a la manutención de sus familias, se ven en la necesidad de perseguir el paso del tren, exponiendo su propia vida, mientras piden diez centavos a los pasajeros que atraviesan por la provincia.

[12] Ésta es la segunda realización del autor, para la que encuentra en un formato narrativo más cercano a la ficción, otra forma de presentar la miseria que se vive en su Santa Fe natal. En este caso se trata de la vida de las familias santafesinas que viven en la miseria, a las orillas de Río salado, situación que los hace vulnerables en cuanto a las inundaciones para las que el sitio es idóneo. En un tono humorístico, Birri nos introduce en la vida de la familia de Dolocitos Gaytán, quienes al mudarse a un vagón de tren a causa de la inundación, son anclados por el tren que atraviesa por Santa Fe, situación que marca el ritmo del filme, en tanto que la aventura se convierte en un modo de vida deseable, ya que su situación se vuelve noticia y comienzan a vivir de la caridad de las personas, la vez que van recorriendo distintas partes del país, que no hubieran conocido si no fuera por aquel accidente.

[13] Aunque también con una base documental este último.

ya no responde a otra cosa que a un rubro de producción mercantil[14], sin embargo es sólo en el momento de la interpelación que el Otro irrumpe para hacer estragos en la realidad propia:

No es algo, sino alguien que se revela y se posiciona ante un supuesto orden que lo había dejado fuera, de manera que se hace presente con cierta violencia, tal como sucede en el inicial primer plano de *Tire dié* (06:35-06:39), en el que uno de los niños protagonistas mira fijamente a la cámara y después da la vuelta, como invitando a la cámara a acompañarlo, "El gesto como memoria histórica se convierte en destino cinematográfico porque es aquello que éste asume y soporta." (Cangi en Godard, 2014, 30) Este gesto se acentúa en tanto la imagen mencionada es posterior a una detallada descripción cuantitativa de diversos órdenes respecto de la provincia de Santa Fe[15] y sus estadísitcas de producción y consumo.

La distinción de la que nos advierte Dussel parece quedar ilustrada en el filme de Birri, mediante esa carga irónica que se imprime al presentar justo antes del primer plano del menor, algunos datos minuciosos como que "32,800,000 vasos de cerveza se beben cada año" (04:42-04:47) y algunos más sobre el consumo de ciertos materiales, la actividad agrícola, la vivienda y la salud pública, entre otros. El cineasta juega entre dos planos: el visible y el invisible o bien, el de una fantasía que se halla dentro del sistema y otra que se halla en el exterior. Con la mira puesta hacia el mismo objetivo, pero bajo un tono diferente, se presenta también esta *exterioridad* en *Los inundados*, en la que también se alude a la invisibilidad, el personaje principal, Dolores Gaitán narra:

> Esta es la historia de mi familia, de mi mujer: la gorda Oti y de mis hijos, y también la del amigo Fune, mi compinche y la del viejo trapero Don Martín Orellano, fundador del barrio y la de Cazals, la de Zavala el pescador y Bustos, y en fin, centenares de familias santafesinas argentinas, digamos. Cuando esta película acabe ya casi todos nosotros volveremos al bajo inundadizo, al barro en donde fueron a buscarnos para hacerla (00:14-00:48)

Los inundados también narra la miseria, pero esta vez por otros medios. Pareciera que el ferrocarril que atraviesa por ambas películas es el mismo tren del progreso que prometía la modernidad[16] y que sólo transita por las consecuencias de manera superficial y

[14] Menciona Dussel (2011) que cotidianamente formamos parte de una *cosa-sentido* más, por ejemplo, el taxista puede ser visto como una extensión del vehículo, el soldado como un miembro más del ejército y el oficinista como parte del corporativo, es decir que la identidad se posibilita por el sistema al que pertenezcamos.

[15] "La manera irónica que se elige para la presentación del film, como un remedo de la forma «objetiva» en que los documentales tradicionales presentan a esta ciudad, nos está señalando la existencia de otra realidad, ubicada en las orillas de la ciudad, en donde las estadísticas se hacen inciertas." (Paranaguá, 2003: 290)

[16] Uso el término de "modernidad", a partir del texto de Dussel: *1492 El encubrimiento del Otro. Hacia el origen del "mito de la modernidad"*, en el que sitúa los efectos de la modernidad desde las periferias. Al respecto menciona: "Vemos ya perfectamente constituido el "mito de la Modernidad": por una parte, se autodefine la propia

acelerada. En ambos casos el tren simboliza el desarrollo, pero éste no tiene ya lugar para los que quedaron fuera del proyecto moderno. Retratar a esos inundados funciona para Birri como medida para uno mismo, en cuanto a una deconstrucción de la mirada parcial, "El hombre es la única medida del universo, pero esta medida se mide a sí misma según lo que pretende medir: es un relativo de relativos, una variable absoluta." (Epstein, 2015: 78) Es así que el desarrollo sólo puede medirse desde el subdesarrollo.

Birri advierte que el *subdesarrollo* económico no determina el subdesarrollo mental —intelectual y creativo—, dicha palabra es incluso de índole colonialista; de tal manera, es preciso hallar las vías para desmarcarse de aquella situación, ésta es la función revolucionaria del documental, pues al testimoniar una realidad colonizada, busca negarla. La finalidad del documental social se encuentra en la toma de conciencia de la realidad, por lo que se trata de poner en marcha una transformación que nos lleve "…de la subvida a la vida." (Birri en Zito, 1987: 23) Para tal motivo, el cineasta debe rebelarse mediante una *desobediencia epistémica*[17] con miras a que esta desobediencia se tradujera en otros órdenes como el estético y el político. De este modo es que se puede pensar en "El cine como una potencia expresiva en un tiempo de miseria. Es potencia de creación de mundos por venir. Para ello no cesa de enfrentarse a un […] cine pornográfico o cine cosmético." (Cangi en Godard, 2014: 37)

El artista de Santa Fe deja ver que fue preciso primero una transformación propia, ya que reconoció en sí mismo valores de orden burgués y fue sólo así que pudo trabajar para cambiarlos. Pretender partir de una conciencia obrera o campesina hubiese sido un error —aunque confiesa que gratificante—, porque no partiría de su personalidad

---

cultura como superior, más "desarrollada" (y no queremos negar que lo sea en muchos aspectos, aunque un observador crítico deberá aceptar que los criterios de tal superioridad son siempre cualitativos, y por ello de una incierta aplicación); por otra parte, se determina a la otra cultura como inferior, ruda, bárbara, siendo sujeto de una culpable "inmadurez". De manera que la dominación (guerra, violencia) que se ejerce sobre el Otro es, en realidad, emancipación, "utilidad", "bien" del bárbaro que se civiliza, que se desarrolla o "moderniza". En esto consiste el "mito de la Modernidad", en un victimar al inocente (al Otro) declarándolo causa culpable de su propia victimación, y atribuyéndose el sujeto moderno plena inocencia con respecto al acto victimario. Por último, el sufrimiento del conquistado (colonizado, subdesarrollado) será interpretado como el sacrificio o el costo necesario de la modernización. La misma lógica se cumple desde la conquista de América hasta la guerra del Golfo (donde las víctimas fueron los pueblos indígenas y el Irak). Veamos este discurso tal como se desarrolló en el tiempo del nacimiento de la Modernidad, en la disputa de Valladolid en 1550, la más insigne de los últimos quinientos años, por sus consecuencias y actual vigencia." (1994: 69-70)

[17] "Paralelamente a la reorganización geopolítica del mundo que acontecía en aquel momento, y coincidiendo con la circulación de ideas afines a la teoría de la dependencia, para muchos en el campo cultural una inscripción en aquel espejismo llamado modernidad se presentaba como un callejón sin salida; la única opción parecía ser la de la descolonización mediante la desobediencia epistémica." (González en AAVV., 2018: 66)

verdadera, sino de una aspiración, por lo que un primer paso fue desarrollar un pensamiento situado[18] para así sumarse a los valores de la clase popular.

Birri tuvo un amplio acceso a la cinematografía mundial, por lo que la coincidencia con el Neorrealismo italiano lo encaminó a una decisión respecto de su formación cinematográfica "Decido, entonces, que hay que ir a Europa a aprender a hacer cine dentro de los métodos del Neorrealismo." (Birri en Zito, 1987: 52) Es así que se forma de primera mano como aprendiz de Cesare Zavattini y Vittorio de Sica, que en este tiempo significaban un modelo importante en América Latina "Las películas del neorrealismo italiano levantaron una oleada de optimismo respecto a las nuevas posibilidades de hacer cine." (Stam, 2015: 117)

Al volver a su natal Santa Fe, la Universidad Nacional del Litoral apoya al cineasta para impartir un seminario en el que puede desarrollar métodos que tienen la marca neorrealista, pero con elementos del contexto propio: se trata de los fotodocumentales, "Lo que yo quería era descubrir el rostro de la Argentina invisible —invisible no porque no se le veía, sino porque no se la quería ver—." (Birri en Zito, 1987: 53)

Es así como *Tire dié* nace de una propuesta colectiva de aquel seminario en el que los miembros salieron a fotografiar la realidad santafesina, con un interés social, de tal modo que entre todos los trabajos se eligió por consenso la historia que parecía más apremiante: la de los niños que se ven en la necesidad de pedir centavos para contribuir a la subsistencia familiar. Se trata de un trabajo colectivo en el que la teoría y la práctica convergen, el cineasta le llamó una "película-escuela" en tanto que su realización fue parte del aprendizaje de los alumnos, menciona el santafesino que se ve aprendiendo sobre la marcha (Birri en Zito, 1987: 54). Bajo este sentido de *praxis* que integra contenidos —y aprendizajes— técnicos cinematográficos, sociológicos, historiográficos, políticos y geográficos, entre otros, se buscó sostener la tesis del artista, respectiva a la independencia del subdesarrollo económico que prima sobre el creativo e intelectual: "La decadencia de la creación artística es inseparable del progreso de la civilización burguesa." (Lifshitz, 2017: 123) Porque es en el desarrollo de las facultades creativas que se hallan ciertos gérmenes de una conciencia descolonizadora y más allá, las posibilidades de liberación.

La cinematografía por la que se interesó Birri tenía la intención de que el argentino —y el latinoamericano— se reconociera como tal, más allá de la supuesta identificación

[18] Es decir que su perspectiva parte desde el contexto en el que se encuentra en cuanto a geografía, temporalidad, estatus socioeconómico, formación, etc.

con valores extranjeros extraídos de la cinematografía hollywoodense[19] presente en la mayoría de las pantallas del país, "Y es en el cine, una industria que seguía el influjo discursivo del progreso, donde se alza una voz que recuerda a aquella parte olvidada que vive con el ombligo pegado al espinazo, en una miseria tan honda que llega hasta el sueño…" (García, 2017: 184)

La forma de conseguir el propio reconocimiento es documentando la realidad, "…empezar por ver lo que tiene frente a sus ojos, escuchar lo que tiene al lado de su oreja." (Birri en Zito, 1987: 55) El Nuevo cine latinoamericano no refleja la necesidad de un creador, sino la de una realidad histórica, social y política que encuentra distintos portavoces.

El Neorrealismo italiano cobra una gran influencia en la cinematografía argentina, un buen número de cineastas latinoamericanos adoptan el estilo de Rosellini, Visconti, Sica y Zavattini, ente otros; esto permitió la fuerza de una tendencia social y política en el cine. Se comienzan a utilizar no-actores y a ocuparse locaciones que evidenciaban la miseria, el protagonismo venía dese la marginalidad. Sin embargo no se trató de una simple copia de estilo, ya que incluso se menciona un Neorrealismo latinoamericano: "Así lo confirma Paulo Antonio Paranaguá al sostener la existencia de un Neorrealismo latinoamericano, que se trata de un fenómeno característico de la transición del modelo clásico-industrial al cine de autor o independiente." (Piedras, 2011: 52)

Los inundados se convierte en la primera película argumental de la región, y a pesar de su formato es concebida como el *film-manifiesto* del movimiento cinematográfico desarrollado en Santa Fe, que se pronuncian por un cine nacional: realista, crítico y popular. La película parte de un profundo relato sobre la realidad santafesina, de tal manera que se respalda en lo documental, haciendo uso de cualidades humorísticas de la picaresca criolla[20], y brindando otra posibilidad de concientización. Para el cineasta argentino la revolución debe ser constante movimiento, de manera que la diferencia entre los dos filmes aquí abordados puede dar cuenta de una movilidad estilística. La versatilidad de formatos despliega diversas posibilidades de concientización, si se piensa en la distinción entre los sujetos que ven dichos filmes

> …ya no sé más dónde empieza la palabra cine y dónde termina la palabra vida, tampoco sé más dónde termina la palabra poesía y dónde empieza la palabra revolución. Y alguna vez

[19] En palabras de Adorno "El arte de los consumidores es el arte manipulado." (Adorno, 2007: 12)
[20] Género literario adaptado de la picaresca española en América Latina. Una de las obras emblemáticas es el *Lazarillo de Tormes*, un anónimo del Siglo XVI.

> también dije que el acto que transforma la cosa en otra cosa, «la metáfora viva», es la revolución. (Birri, 1996: 22)

En esa transformación constante el cineasta, así como los asistentes, estaba incluido, pues se tenía la intención de que nadie terminara de ver la película en el mismo estado en el que se encontraba antes de verla, asimismo esperaba que ningún cineasta de América Latina sería el mismo que antes de hacer una película, "En la teoría y la praxis de una Poética de Transformación de la Realidad. Una poética crítica, una poética de la liberación." (Birri, 1996: 24)

Birri usa expresiones como la "revolución de la belleza"[21] o "militantes de la imagen" para expresar una necesidad de trascendencia a los modelos del cine hegemónico y para desarrollar públicos que quepan en las propuestas. Lo mismo sucede con la Escuela de Cine Documental de Santa Fe que fundó en 1956 y que en sus palabras, tenía como propósito: "…que los ciegos vean, los sordos oigan y os mudos hablen." (Birri, 1996: 52). Resulta útil recordar que para él, el conocimiento se iría adquiriendo conforme se diera el movimiento, por ello es que se precisa que los que no han tenido voz, hablen. Consistentemente con esta postura, no se negaba el acceso a dicha escuela a estudiantes que no tuvieran un nivel universitario, sino que se les incorporaba en diversas cátedras como la de sociología, de estética cinematográfica, de historia y geografía.

Tanto *Tire dié* como *Los inundados* funcionaron como films-escuelas[22] a partir de esto los alumnos adquirieron, no sólo habilidades técnicas, sino también herramientas para autodescolonizarse, "…porque estos cineastas se identifican consigo mismos al recuperar su identidad nacional: esto es, autodescolonizarse." (Birri, 1996: 55) Sin embargo, piensa Birri, no se trata de crear un nacionalismo hermético que se convierta en *nazionalismo* (1996), sino de desarrollar un horizonte internacionalista de fraternidad y de solidaridad, incluso menciona que, con miras al desarrollo planetario, es precisa la cooperación entre el primer y el tercer mundo, "Porque el cine transformado no va a caer del cielo: su historia, que ni siquiera ha comenzado, estará determinada en gran medida por su prehistoria." (Adorno, 2007: 128).

[21] En este sentido recuerda a los personajes de Buñuel de quien ya conocía su trabajo, "Buñuel quita la máscara bella de la pobreza, sus personajes no son seres humildes simpáticamente vestidos, cantores alegres que sufren por las injusticias y abusos de otros…" (García, 2017: 185) Birri llamaría al cine de estos personajes prototipo, un cine de *Guns and Guitars*.

[22] La primera se hizo con 125 personas y la segunda con setenta y cinco, de manera que el cineasta buscaba cualquier intersticio posible, para que los estudiantes tomaran lugar en las acciones de realización.

La expresión del Nuevo cine latinoamericano[23] remite para el realizador a un estilo de cine, uno que sobre todo remite a un tema: el de la dignidad humana, ése sería su denominador común. Según lo manifiesta, tal es una proeza si se toma en cuenta que otros movimientos cinematográficos o escuelas en otras partes del mundo se han concretado en contextos nacionales, por ejemplo: la *Nouvelle Vague*, el Neorrealismo italiano, el Expresionismo alemán, etc. Sin embargo el Nuevo cine latinoamericano se trata de un movimiento que tuvo estallidos en distintas latitudes del llamado subcontinente, respondiendo a las condiciones políticas de colonización y que de manera coincidente buscaban un medio de liberación, "Por más vueltas que se le dé a la cosa, el tema moral, humanístico, de la dignidad del hombre, se llama en términos políticos, liberación de la dependencia económica neocolonial. (Ayer española, portuguesa, francesa, holandesa, inglesa, hoy U.S.A.)" (Birri, 1996: 85)

En un tono revolucionario podría mencionarse que el tema presente en el Nuevo cine latinoamericano debe ir mutando para no morir, ya que para el cineasta la revolución debe ser la expresión de una metáfora viva[24], es así que en estas posibilidades diversas se pueden encontrar distintos estilos a lo largo de la región. Frente a la magnitud de propuestas de las que el cineasta ha sido testigo, declara en 1981[25], que el Nuevo cine latinoamericano ha desarrollado una poética propia, pero no la "expresiva-formal", sino la síntesis entre eso que menciona como expresivo-formal y lo ideológico[26]. Es decir que en cuestión de técnicas y estilos cinematográficos no se hallaría una identidad definitiva dentro del Nuevo cine latinoamericano, sino que su poética llevaría un sentido de creación entre el contenido —que se comparte— y la forma, que alude quizá a lo precario de estas cinematografías, en cuanto a recursos económicos, "…un cine técnicamente pobre pero imaginativamente rico." (Stam, 2015: 117).

Birri piensa en el cine como una herramienta para la transformación, pero no como elemento autónomo que funcionaría revolucionariamente por sí mismo, al respecto menciona:

---

[23] Estas son ideas expresadas por Birri en el año de 1983, a poco más de veinte años de realizadas sus dos obras principales —*Tire dié* y *Los inundados*—, lo que se resalta en función del surgimiento de distintas cinematografías que se pueden inscribir en el movimiento del Nuevo cine latinoamericano.

[24] Concepto que probablemente toma de Paul Ricoeur, quien seis años antes (1975) publica su libro *La metáfora viva*, en el que analiza las posibilidades del lenguaje poético que no se ha insertado en el lenguaje oficial, de tal manera que su posibilidad de transformación lo mantiene vivo.

[25] En una charla llamada *La metáfora viva*, como parte de un seminario en el III Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano en la Habana.

[26] Remata Birri: "La síntesis de la inteligencia, de la belleza y de la verdad, tal la propuesta de este cine poético." (Birri, 1996: 113)

> …la cámara no es «una ametralladora» [...] puede usarse «como una ametralladora». Es decir, que la cámara puede usarse como una forma de acompañar un proceso, pero sin la ilusión idealista de que con esa cámara, y con sólo esa cámara, vamos a transformar la realidad… (Birri, 1996: 110)

En este punto Birri clarifica su posición con respecto del cine como una posibilidad más de transformación, expresa que de ser preciso abandonaría el cine para dar un paso más allá en la transformación, en este sentido se estaría de acuerdo con lo siguiente: "No hay más, no una solución pues el artista no promueve remedios o paliativos sino que desvela, señala y expresa." (García, 2017: 194) cabe mencionar que ese develamiento que puede significar un filme, posibilitaría un paso más hacia el horizonte de la utopía. En otros casos, como el de Birri y su construcción del film-escuela, ocupa la película como el objeto transformador, sólo si se trata de una construcción colectiva que enfrenta al sujeto con la realidad.

Con un promedio del diez por ciento del cine nacional contra el hollywoodense que acapara el resto, la oferta cinematográfica ha alienado al público de tal manera que se identifica con los personajes de la pantalla y no necesariamente con su propia gente; esta propaganda no sólo se desarrolló desde el exterior, el cine nacional —lo mismo comenta para México y Brasil en sus épocas de auge— adoptó las formas y trató de reproducir los contenidos, siendo así que ese diez por ciento de cine nacional sería acaparado por la oferta nacional colonizante. Éste es el signo de la enfermedad. En las palabras de García: "La enfermedad tiene que ver con la negación de la vida convirtiendo a los instintos del hombre en demoledores de la fuerza vital." (2017: 191) Como *conciencia malvada* (García) de su tiempo, Birri se posiciona como un desarrollador de imágenes *incómodas*, en cuanto desarrolla una imagen que busca desentrañar la realidad, para extraer de ella un diagnóstico que tenga a la imagen como prueba.

Uno de los propósitos del cineasta fue demostrar que el argentino es muy distinto de cómo lo muestra su cine nacional y en ese mismo espíritu se suma a las premisas del *Cinema novo* "…queremos hacer un cine feo…" (Birri, 1996: 176) Referido a una fealdad vista así por el canon vigente[27] que ha construido en gran parte el gusto. Birri nota esta manipulación del gusto también a través de la oferta y la demanda, es decir que se ofrecían aparentes opciones: un cine popular y un cine culto, que se traduciría en un cine comercial y un cine de élites, respectivamente; es por ello que su aspiración es fue la de desarrollar un cine popular y culto a la vez, para lo que se valió de algunas herramientas del Neorrealismo,

[27] "El esteticismo es la imposición ideológica dominadora de la belleza vigente, de las culturas del centro y las clases oligárquicas (que se impone por los medios de comunicación colectiva). Es la ideología de la belleza fetichizada." (Dussel, 2011: 194)

pero no más como estilo que como actitud moral —que lograra un acercamiento a la realidad desde el entendimiento y la sensibilidad—.

Tire dié nace de un ejercicio de fotodocumental que Birri implementa en su seminario en Santa Fe, con miras a prevenir que nuevas generaciones de niños cayeran en ese mismo ejercicio peligroso. Un documental como éste supone el desborde de una realidad que por lo común se procesa sólo en datos estadísticos o de interés para unos cuantos

> La imagen en movimiento fue una manera poderosa de dar voz a estas críticas, porque era capaz de traducirlas en los lenguajes audiovisuales del cine y el video, añadiendo la dimensión del relato a los que de otro modo habría permanecido en el campo de la economía política, accesible sólo a profesionales especializados. (González en AAVV., 2018: 81)

Es por ello relevante el direccionamiento del filme, es decir, hacia qué públicos es dirigido. No buscaba quedarse encerrado en los círculos de culto y pretendía llegar más allá de los espacios populares, porque la interpelación sería útil en ambos casos.

La noche de la presentación de *Tire dié* tuvo un lleno total, por lo que tuvo que hacerse una segunda función para retransmitirla, de tal modo que se buscó no dejar fuera a nadie, pues se encontraba el pueblo mismo —habitantes del mismo Santa Fe, en el que se desarrolla el "tire dié"— entre muchos de los que irían a ver el filme, "Pero el fenómeno culturalmente revolucionario no estaba sólo en la cantidad de gente sino en los distintos sectores de la ciudad de los cuales esa gente provenía y cuyas respectivas opiniones, curiosidades, intereses, representaba." (Birri, 1996: 252) En este sentido el santafesino buscaba afirmar su cometido: "…el film debe empezar en la realidad y terminar en la realidad." (Birri, 1996: 252) Porque buscaba transformar a ese mismo público que era el mismo que aparecía en pantalla, de manera que al reconocerse se hiciera consciente de su realidad. Eso que se dificulta en la cotidianidad: mirarse a sí mismo, se esperaría de una película como *Tire dié*, porque presentaría una versión aparentemente inaudita del yo. *Los inundados* presenta una sátira donde "todos son pícaros" y buscan engañar a los demás, aunque algunos con cierta justificación, con ello buscó "Una sátira que deje como saldo la toma de conciencia de un disconformismo, de una esperanza lumpenproletaria." (Birri, 1996: 284) En este ambiente familiar y de barriada es que Birri piensa que se puede hallar un elemento que compagine al público con los acontecimientos en la pantalla, ya que se trata de ahondar en una problemática presente a nivel nacional y en Latinoamérica.

Es en esta versatilidad del artista que se presentan distintas posibilidades de interpelación, pues es probable que un solo estilo atraiga sólo a un tipo de público. Sin

embargo el objetivo es el mismo, ya que en *Los inundados* no es todo risa, sino un vaivén de sensaciones alrededor de las diversas situaciones ahí mostradas que responden a la complejidad de su realización: "Es mucho más que un humor burgués inglés, por ejemplo. Tiene otras connotaciones y características: la burla, la chacota, el ironizar sobre situaciones negativas en sí mismas." (Birri en Zito, 1987: 61) Los actores que aparecen en la película eran actores de circo y de variedad, es un filme sobre marginalidad hecho por marginales.

La recepción de *Los inundados* se materializó en un público *interclasista*, "Creo que no hay un público sino muchos públicos, experiencia que otros compañeros latinoamericanos (Sanjinés, por ejemplo) han seguido llevando adelante." (Birri en Zito, 1987: 65) La película tuvo éxito en Venecia, en donde ganó el León de Oro de San Marcos en 1962, como ópera prima, además de otros premios.

A finales de 1963 Birri regresa exiliado a Italia, intentando antes asentarse en algún país latinoamericano —Brasil, Cuba y México— y poder seguir haciendo cine, sin éxito. En 1979 realiza *Org*, sin embargo él mismo reconoce que ya no entra en su periodo latinoamericano de cinematografía, sino que es una película de un latinoamericano hecha en Italia, pasa entonces de la consigna ""Por un cine nacional, realista y popular" y llega a "Por un cine cósmico, delirante y lumpen". En todo este arco no hay una negación sino una enorme expansión" (Birri en Zito, 1987: 74)

Desde *Los inundados* Birri siguió dirigiendo películas y participando en diferentes proyectos[28] hasta 2011[29] en que dirigió su última película. Sin duda la obra y el pensamiento del cineasta son vastos, de manera que este trabajo se limita a las dos obras a las que se ha aludido, en función de su importancia como parteaguas para el siguiente estadio del cine argentino y las grandes implicaciones que tuvo para el desarrollo del Nuevo cine latinoamericano, éstas representan quizá aquella intuición de la que hablaba Epstein, respecto de las posibilidades de *diagnóstico* de la cultura "…apenas se ha intuido que la imagen cinematográfica nos previene de un monstruo, que porta un veneno sutil, que podría corromper todo el orden razonable imaginado a duras penas en el destino del universo." (2015: 10)

El tren que atraviesa el puente en el que se hace el tire dié no detiene su marcha, sigue constante hacia su destino, mientras los niños corren al lado de las ventanillas con la esperanza de obtener el pedido; después ya no es posible seguirle el paso, algunos corren

[28] Ocasionalmente actuaba en algunas películas, además de ser poeta y titiritero.
[29] Su última película fue realizada en Argentina y lleva el nombre de *El Fausto criollo*.

tras él cuando ya les ha dado la espalda; unos cuantos que se quedaron abajo del puente forcejean por ganar una de las monedas que no alcanzaron a ser pescadas inmediatamente. Ese ten representa la esperanza de contribuir al sustento de sus hogares, es quizá la misma esperanza de Dolorcitos en *Los inundados*, quien se había habituado a una vida cómoda dentro de un vagón del tren, de tal manera que se ve seducido por la idea de no volver, él desea quedarse en el recorrido. Pero el progreso no es para todos y menos para quienes llevan ya el distintivo de la marginalidad. En ambos casos los sujetos se habitúan a vivir de la caridad.

En *Tire dié* uno observa pero también es observado. Mediante un plano subjetivo uno se convierte en pasajero del tren (26:03-26:08), es posible ver desde la ventanilla a los pequeños que piden dinero. En la siguiente toma subjetiva (26:12-26:17) la interpelación se vuelve más grave, uno de los chicos mira directamente, su mirada es ineludible; mientras mira no deja de gritar la consigna por los diez centavos. Como aquellas, hay otras tomas que confrontan a quien observa el espectáculo cada vez más impresionante por lo riesgoso. Birri nos ubica entonces dentro del vagón, nos pone en la perspectiva de quien mira y es testigo de la miseria, nos hace responsables de nuestras reflexiones. Viajamos junto con los que se compadecen, pero también junto a los que deciden aportar y por otro lado, junto a los que han elegido disociarse mediante el deseo de apropiarse de la creencia de que la situación de esos niños es debido a una elección propia, pues están así por no querer trabajar, de tal manera es que se evade en lo posible el malestar.

Un plano detalle encuadra una de las ventanas (31:52-31:55), posterior a haber cumplido con la demanda un sujeto entrega el dinero a uno de los chicos y cierra la ventanilla. Ha cumplido con su cuota y ahora se dispone a cerrar las persianas de la realidad, mientras más pronto pase aquel sinsabor quedará todo atrás como una simple pesadilla, tal como se muestra la siguiente escena de un plano entero (31:54-32:01) que encuadra al tren por la parte trasera, marchándose, significando el término de la corta faena; para unos hubo suerte mientras que para otros no hubo éxito y se fueron con las manos vacías, ir al tire dié no significa necesariamente ganancia.

En *Tire dié* el ojo es acusador, la mirada que ve a la cámara interpela y se hace manifiesta, Birri es cuidadoso para no generar con ella una ofensa, pero tampoco desvirtúa el objetivo al grado de generar lucro[30]. En un final primer plano (34:10-34:40) se manifiesta

[30] Al respecto menciona: "Mostrara la pobreza y la miseria del prójimo es una labor de tremenda responsabilidad. Si no se cumple bien, el resultado puede ser una ofensa o un insulto. Otro riesgo es que la obra se convierta para el creador en un motivo de lucro." (Birri en Zito, 1987: 41)

el rostro de una pequeña que aún no alcanza a tener edad para ir al tire dié. Sus ojos muestran la inocencia de quien no conoce aún su condena, por eso interpela, porque esa mirada refleja lo que cada uno —posible pasajero del tren— sabe sobre su probable destino

> La pequeña que abre sus ojos asombrados —todavía no tristes— es una de las tantas criaturas que en cuatro o cinco años más, podrán protagonizar escenas semejantes a las que muestra la película, y que son la realidad diaria de ese rincón santafesino y de muchos otros a los que no ha llegado aún el ojo acusador de una cámara cinematográfica. (Birri en Zito, 1987: 42)

La película concluye sin más, cierra de tajo con las palabras que lo anuncian: "FIN". Dicha brusquedad busca posiblemente generar un momento de impacto en el público, no es tan fácil ahora salir de la película —realidad— porque no cerró con la ligereza acostumbrada de una narrativa al estilo hollywoodense, es decir, con una conclusión preanunciada y alentadora. Quizá el corte brusco ayude a voltear a ambos lados de la sala y reconocer-nos en la realidad, "Birri nos punta con la imagen porque cree que la función del documental social en Latinoamérica es la de no escamotear al pueblo, sino denunciar, enjuiciar, criticar y desmontar la realidad que documenta." (Paranaguá, 2003: 291).

Probablemente la pretensión de Birri fue la de crear una escuela de cine reflexivo, antes que la de perpetuarse como autoridad cinematográfica. La importancia de estas novedosas propuestas viene dada por su impacto reflexivo, como condición previa al movimiento, es decir, a la transformación,

> Que la "sustancia activa", es decir, la información o el análisis de una película, sea perecedera no es una condición de suyo negativa en el caso del cine documental, el cual puede dar por plenamente cumplida su función una vez que llegó al espectador y produjo en éste el efecto deseado. (Mendoza, 2015: 135)

Es pensable que Birri, al concebir al cine como un medio, no tuviera reparo en sacrificarlo si ello significara una transformación permanente, o lo que fue para él la revolución. *Tire dié* y *Los inundados* siguen haciendo estragos en las consciencias, siguen teniendo fuerza en tanto que aquellas condiciones retratadas no se han superado aún, de otra manera una de las pocos posibilidades sería seguir existiendo como reliquia de un pasado ya superado, o bien de una neocolonización devastada.

Los pintorescos personajes de *Los inundados* expresan ciertos deseos que a pesar de ser absurdos[31] en apariencia, están íntimamente relacionados con una realidad ya no fácilmente reconocible: justicia y dignidad; muestra en "…hondo dramatismo de la

[31] Dolorcitos Gaitán deseaba finalmente una nueva inundación que les permitiera seguir viviendo de la ayuda pública.

injusticia social prevaleciente en el país." (Getino, 2016: 51) Aunque mediante un deseo de resolución de la miseria, inmediato e inoperable, Dolorcitos acepta volver su sitio, de donde no debió haber salido. Más forzado que por deseo corre tras el tren, en una secuencia que muestra un plano entero, visto desde la parte trasera del tren y después un plano entero del tren en marcha visto por él al tratar de alcanzarlo; en esta secuencia la cámara toma intermitentemente a Dolorcitos, a la parte trasera del tren y después a una multitud que despide a la familia. La carrera continúa hasta que el personaje es asistido por su familia al alcanzar la puerta del costado del tren en la que se sitúan (1:16:01-1:17:06).

Sobre el personaje opina Getino: "Su protagonista, el "cabecita negra" Dolocritos Gaitán, evidenciaba con su sólo acto de presencia el carácter apócrifo y falso de muchos de los personajes gauchescos que hasta entonces habían poblado las pantallas argentinas." (Getino, 2016: 51) El público de *Los inundados* se ponía en perspectiva con estas imágenes, pero quedaba intranquilo, porque al igual que en *Tire dié*, no hay una resolución del conflicto, ni un cierre edulcorado que permita salir de la proyección sin ninguna raspadura en la consciencia.

La película de Fernando Birri representó algunos de los cuestionamientos que desarrollaban a la par los intelectuales de la época sobre la ruralidad como espacio mismo de la naturaleza que representaban una oposición al desarrollo y a la modernidad cosmopolita[32].

Mientras viajan en el vagón con destino a su lugar de origen, Dolorcitos y Óptima mantienen la siguiente charla:

> Óptima: Me parece todo un sueño.
>
> Dolorcitos: Al fin y al cabo estábamos conociendo mundo, casi a la vejez.
>
> Óptima: La vida está mal hecha.
>
> Dolorcitos: —da un sorbo a su mate y voltea a la ventana desde donde se ven trabajando unas máquinas para la agricultura— Mirá que este país es grande.
>
> Óptima: Y hay de todo. Yo a veces me pregunto: ¿a quién hay que echarle las culpas? Si a nosotros, si al destino…
>
> Dolorcitos: A los gobiernos.
>
> Óptima: ¡bah!, todos son iguales, puras promesas nomás.
>
> Y pensar que yo nunca había ido más allá del Salado; y alguna vez tenía que tocarnos a nosotros también ¿no?

[32] "…a partir de los escritos de los filósofos del siglo XX y de teóricos culturales, como Carlos Astrada, Ezequiel Martínez Estrada o Rodolfo Kusch, prometen una visión más auténtica y sustancial de la realidad de los males de la nación, sin el barniz del carácter superficial e ilusorio de los espejismos civilizatorios de la ciudad-puerto." (Andermann, 2915: 114)

> Dolorcitos: Al fin y al cabo uno se queja al cuete nomás
>
> (1:17:35-1:19:41)

Esta conversación en apariencia superficial, guarda los lamentos de cientos de familias que no han conseguido las condiciones de una vida digna y quizá ni siquiera imaginan cómo sería ésta, al mantener la perspectiva corta como el horizonte del que se parte. Entre satisfacción por lo vivido y la añoranza de quien sabe que difícilmente se repetirá, la pareja se resigna a regresar.

De forma parecida a la supuesta conclusión de *Tire dié*, Birri no nos da aquí más que una toma en contrapicado que mira hacia las nubes, si bien no es el corte tajante de dicha película, lo que posiblemente produce desamparo sería la última aparición de Dolorcitos en primer plano, fumando y alzando la vista hacia el horizonte soleado, haciéndose sombra con la mano derecha: "¡Aquello sí que era vida!" voltea el rostro y mira hacia la cámara "ahora vaya a saber pa cuándo será la otra inundación" (1:22:02-1:22:16) Así, el filme da cuenta de una tonalidad tragicómica que sólo en apariencia es más amable, pero que también lleva una potente resonancia en el público.

Ambas películas de manufactura colectiva, pero con el sello distintivo de Birri como director, representan un punto álgido de la cinematografía, no sólo argentina, sino una de las expresiones-manifiesto del Nuevo cine latinoamericano. Diferentes cineastas reconocen la trayectoria del santafesino y toman su obra como parámetro para seguir desarrollando un cine crítico y social, y en lo posible llevarlo más lejos aún. Tal es el caso de Octavio Getino y Fernando Solanas, quienes en su obra culmen: *La hora de los hornos* (1968) llevan a cabo un homenaje al director de *Tire dié* y *Los inundados*.

Los bonaerenses reconocen la capacidad crítica de las imágenes de Birri, sin embargo tienen el afán de superarlas, radicalizando aún más la propuesta. Una de las observaciones por parte de Getino fue que al santafesino le faltó tocar el mundo del proletariado, que era, según entiende, el protagonista principal del país, de manera que sólo se quedó en los pobres como si se tratase de una sola dimensión y no hubiera complejidad entre éstos.

> Solanas y Getino, que provienen de una izquierda tradicional argentina europeizada, se propusieron hacer un breve documental con ambiciones sociales sobre la clase obrera del país. Sin embargo, durante la producción evolucionaron hacia la posición de la izquierda peronista. El proceso de producción, en otras palabras, marcó la misma trayectoria ideológica de un modo que ni los autores mismos podrían haber previsto […] Después de darse cuenta de la naturaleza endeble de sus «certezas» iniciales, los cineastas abrieron su proyecto a la crítica y a las sugerencias de la clase obrera argentina. Bajo la presión de estas críticas, el filme sufrió na serie de cambios. En vez de plasmar unas opiniones preconcebidas en una puesta en escena concreta, la realización de la película implicaba

> indagaciones y búsquedas. El coro se convirtió en un manifiesto revolucionario. (Shohat-Stam, 2002: 260)

Afianzados en ideas más elaboradas y situados en el propio contexto, denuncian el colonialismo cultural que normalizó la dependencia de América Latina, influenciados fuertemente por el pensamiento del teórico martiniqués Franz Fanon, del que acuñaron la frase "Todo espectador es un cobarde o un traidor", por lo que se hace evidente la negación al concepto de espectador —quien se queda a la expectativa, quien no acciona—.

El cine de Fernando Birri abre una brecha significativa para el Nuevo cine latinoamericano, en el sentido formal e ideológico que, finalmente él no concibe como condiciones independientes, antes bien, se implican la una a la otra. La conciencia revolucionaria desde la imagen cinematográfica tiene la posibilidad de surgir desde la carga documental y la ficción, que el autor conjuga en sus realizaciones, dando cuenta con ello de lo imaginario, en cuanto a los límites de ambas categorías, pues hay un grado de documento en las ficciones, así como la creación de un documental ocupa ciertos elementos de la construcción narrativa, basada en elecciones que hacen que no se documente netamente la realidad. El director le da un peso sumamente importante al desarrollo revolucionario relativo a los contenidos de sus filmes en cuanto que espera cumplir con un objetivo específico, que podría ir incluso más allá del cine.

1.2 Del Tercer cine: una introducción

La sentencia de Frantz Fanon ha resonado con fuerza desde la segunda mitad del siglo pasado hasta nuestros días: "Todo espectador es un cobarde o un traidor", no pocos teóricos han decidido que el pensamiento del martiniqués siga siendo clave, como estandarte de lucha por las condiciones de miseria y de opresión que atraviesa una parte sustancial del mundo. Octavio Getino y Fernando Solanas acuñaron en sus acciones la frase de Fanon, en función de construir un nuevo modelo cinematográfico, tenían en la mira un *cine-acto* que desempeñara una función más allá que la de su proyección.

La demanda de Fanon apuntaba a una radicalidad necesaria de las acciones, en virtud de la liberación de los grupos colonizados. No sólo éste es el modelo que encontramos en los trabajos del Grupo cine liberación, sino que es el modelo mismo que

prima en lo que se llamará aquí la "segunda ola del giro descolonial"[33] y aún en los actuales desarrollos del pensamiento crítico descolonial, intercultural y de la Filosofía de la liberación, que se hacen constar en las ideas de algunos de los pensadores contemporáneos que se inscriben en dichas líneas[34].

La hora de los hornos es considerada como la obra más emblemática del movimiento cinematográfico —aunque en estricto sentido es correcto mencionar que va más allá de ser un movimiento cinematográfico— que comienza a gestarse en la Argentina de finales de la década del sesenta. En esta pieza se hallan resguardadas muchas de las ideas, de los conceptos, de las memorias y de los acontecimientos clave, bajo los que se desenvolvían los movimientos de liberación que aparecían en diferentes tratados y en la acción de diversos grupos que marchaban hacia el sendero de la liberación, teniendo como parámetro el suceso que inspiro a toda esta época: la Revolución cubana.

A pesar de su larga duración, la película presenta una amplia cantidad de datos, recursos visuales y memorias auditivas que no podrían pensarse como fortuitas dentro de la obra, es por ello que cada secuencia es un bombardeo de información, quizá imposible de capturar de manera inmediata y en un primer vistazo, en su totalidad, por el público. Este recurso de contraposición violenta de imágenes[35] y de rápida sucesión, no hace que el filme pierda sus posibilidades de interpelación, al contrario, se logra nutrir el diálogo de quienes participan de aquella sesión de cine-acto, mismo que surgirá a partir de diferentes perspectivas y de diferentes formas de captar el producto cinematográfico y la realidad, sobre todo, tiene el efecto cinematográfico de sentir el film como violento en su primera vista. Se desarrolla esta contraposición de imágenes con inspiración de Eisenstein y su *montaje intelectual*, quien menciona: "El montaje intelectual no es por lo general de sonidos sobretonales fisiológicos, sino de sonidos y sobretonos del tipo intelectual, es decir el conflicto y la yuxtaposición de las emociones intelectuales acompañantes." (Eisenstein, 2006: 80)

---

[33] "El segundo momento del giro descolonial comienza con el final de la segunda guerra mundial y la emergencia de nuevos movimientos de liberación en Asia, África y el Caribe. Si la primera ola de descolonización fue americana en sentido amplio, la segunda será más que nada asiática y africana. Pero nuevamente aquí intelectuales del Caribe juegan un papel central." (Maldonado-Torres en, Dussel-Mendieta-Bohórquez, 2009: 690)

[34] Se trata del especialista en Fanon: Nelson Maldonado Torres, y una buena parte del Grupo Modernidad/Colonialidad/Descolonialiad: Ramón Grofoguel, Enrique Dussel y Walter Mignolo, entre otros.

[35] Que se desarrolla como inspiración de Eisenstein y su *montaje intelectual*, del que menciona: "El montaje intelectual no es por lo general de sonidos sobretonales fisiológicos, sino de sonidos y sobretonos del tipo intelectual, es decir el conflicto y la yuxtaposición de las emociones intelectuales acompañantes." (Eisenstein, 2006: 80)

La hipótesis que intentará desarrollarse, fluctúa alrededor de la idea de que una pieza cinematográfica como *La hora de los hornos*, no pierde vigencia a través de los años, respecto de sus posibilidades transformadoras y de acción colectiva, mismas que habrían sido prescritas desde su gestación. Leer este complejo film-ensayo desde el Siglo XXI y con un conjunto de recursos teóricos y contextuales distintos de los que se disponían hace cincuenta años, hace que la obra siga dejando constancia de su trascendencia a través del tiempo.

Los temas desarrollados en la película no son cuestiones ya superadas en el tiempo, antes bien, muchas de las situaciones referidas al colonialismo han sido acentuadas a través de los años, de manera que no sólo parece relevante sino necesario, atender al llamado que hace ya medio siglo nos hacen con preocupación sus autores. Reflexionar en torno a *La hora de los hornos* desde el presente es actualizar sus posibilidades críticas, estéticas y políticas; pensarla desde otros recursos es como si se continuara en el desarrollo de aquellas asambleas clandestinas que tenían lugar en torno a la proyección y en las que se buscaba, bajo el diálogo, un objetivo similar: la macha hacia un movimiento de liberación, asentada por diferentes saberes, no sólo teóricos, sino procedentes también del pueblo.

La categoría de *Tercer cine* encuentra en los manifiestos de sus autores, no sólo la necesidad de su desarrollo en las producciones de los territorios del Tercer mundo[36], sino la permanencia en tanto recursos que buscan ir más allá de las pantallas[37]; el cine sería una herramienta comprometida con las acciones que tuvieran lugar en la vida. La posición radical de la propuesta lleva la intención de pensar en la incidencia del cine como potencia transformadora. El Tercer cine entonces sería el parteaguas audiovisual de transformación que puede conjugarse con las diversas teorías descoloniales y la Filosofía de la liberación, desde donde interesa pensar aquí en la potencia cinematográfica como pilar de la liberación. Se busca reflexionar sobre sus posibilidades desde los actuales desarrollos teóricos que presentan cierta agudeza al respecto, como etapa posterior a la segunda ola del giro descolonial.

Pensar en el cine-acto como un recurso para la *praxis* de la descolonización es pensar también el papel del público frente a la obra y más allá de ella, es decir, la

[36] Como situación geopolítica que no corresponde con un Primer mundo capitalista, ni con un Segundo mundo socialista.
[37] En una etapa anterior pensaba Fernando Birri que un propósito noble, como el de la revolución, justificaba el ir más allá del propio objeto artístico, pues sería el propósito al que éste serviría.

construcción del *espect-actor* (Boal, 2001) que pierde la supuesta pasividad tan condenada por Fanon. La intención fundamental del Grupo fue la de lograr obras cimentadas en la colectividad, para que así lograsen un verdadero desarrollo crítico más allá de las academias, y así conseguir un apoyo para la transformación de la realidad.

Es así que para este momento en la cinematografía latinoamericana el panorama del espectador cobra otro sentido, uno que escapa al estilo prescrito por el cine hegemónico que se aprende en las salas de proyección a lo largo de nuestro mismo territorio hasta la actualidad; se trata aquí de una acción subversiva que hace las veces de un giro creativo, en cuanto al público y a los autores que buscan ir más allá del recurso del entretenimiento.

El pensamiento de Fanon estuvo a su vez influenciado por otro martiniqués contemporáneo de su tiempo, se trata de Aimé Césare, quien en 1950 publica su *Discurso sobre el colonialismo*, que se puede pensar ya como un manifiesto del pensamiento descolonial. Dos años después Fanon publica su libro *Piel negra, máscaras blancas* (2016), en el que habla sobre la imposición de la blanquitud como colonización de la subjetividad, impregnado a través de distintos ámbitos, incluso en el del lenguaje, "Hablar es emplear determinada sintaxis, poseer la morfología de tal o cual idioma, pero es, sobre todo, asumir una cultura, soportar el peso de una civilización." (Fanon, 2016: 49) Desde aquí es posible notar la importancia que el psiquiatra le dará a los discursos culturales como parte de la colonización, que seguirá tomando fuerza hasta su última obra.

En 1961 Fanon fallece y se publica su obra *Los condenados de la tierra*, posiblemente su obra de mayor influencia[38] en el pensamiento crítico de espíritu descolonial, en ella Fanon incita a partir de la violencia como respuesta a los colonizadores que han oprimido históricamente a los pueblos del Tercer mundo. Fanon llama dejar de imitar los productos europeos, desde ahí es que discute el papel de los intelectuales y de la cultura nacional, "…previene a los revolucionarios de terminar reproduciendo el eurocentrismo y de permitir a una élite tomar el poder y beneficiarse económicamente de acuerdos neocoloniales con el primer mundo." (Maldonado-Torres en, Dussel-Mendieta-Bohórquez, 2009: 692)

Los mismos años en los que comienza a gestarse el movimiento del Nuevo cine latinoamericano, son años en que los intelectuales caribeños y africanos cobran una gran influencia en nuestro territorio, se habla ya sobre temas de poscolonialidad,

[38] So obra se publica en distintos idiomas y se difunde alrededor del mundo, posicionándose como un estandarte del pensamiento crítico latinoamericano, influyendo en Augusto Salazar Bondy, Leopoldo Zea y Enrique Dussel.

descolonización y liberación también en el Medio Oriente y en la India, producto de esto es que en este periodo comienzan a formarse en distintas regiones ejércitos de liberación nacional, así como diferentes desarrollos teóricos comprometidos con dichos temas. El pensamiento alrededor de la cinematografía, a pesar de su supuesto espacio limítrofe como producción artística, se inscribió en una suerte de rebelión que no tendrá consecuencias menores en cuanto al desarrollo de su influencia en espacios estratégicos[39]. Cabe recordar que por aquellos años el desarrollismo se presentaba como un tema común en América Latina, en aras de lograr Estados comunes al orden neoliberal, con rostros de desarrollo.

A pesar de que muchos de los teóricos estaban previamente inscritos en el pensamiento marxista, la influencia de personajes como Fanon y Mariátegui, resultaron un gran complemento que trascendía la mera reproducción del sistema de pensamiento en torno al filósofo alemán, "El marxismo europeo y el socialismo histórico mantuvieron con pocas variaciones las mismas coordenadas teóricas del pensamiento europeo tradicional —de Hegel y Marx a Lenin." (Maldonado-Torres en, Dussel-Mendieta-Bohórquez, 2009: 694) Es por ello mismo que Césare abandona el Partido Comunista francés y que Fanon articula distintas críticas a algunos principios marxistas[40]. En este momento la caída del socialismo real causó desilusión en cuanto a la izquierda a nivel global, pero a su vez permitie la generación de un pensamiento crítico que ve más allá del eurocentrismo[41].

Para Fanon la revolución es la cura de la enfermedad colonial. La enfermedad tenía como síntoma el deseo de pertenecer a la civilización, sin importar si esto significaba un mecanismo de sobreexplotación. Según lo piensa Sartre, Fanon descubrió ese mecanismo, se da cuenta de las tácticas del colonialismo y las analiza a fondo para poder derrotar a los colonizadores.

> Cuando Fanon, por el contrario, dice que Europa se precipita a la perdición, lejos de lanzar un grito de alarma hace un diagnóstico. Este médico no pretende ni condenarla sin recurso —otros milagros se han visto— ni darle los medios para sanar; comprueba que está agonizando, desde fuera, basándose en los síntomas que ha podido recoger. En cuanto a curarla, no: él tiene otras preocupaciones; le da igual que se hunda o que sobreviva. Por eso su libro es escandaloso. (Sartre en Fanon, 2007: 9)

[39] Fernando Solanas ha ocupado distintos puestos dentro de la política argentina, lo cual le ha permitido hacer importantes cambios en beneficio de sus compatriotas.
[40] No obstante, menciona Maldonado-Torres, muchos tildan a Fanon de marxista, otros de hereje del marxismo, pero pocos lo leen en sus propios términos.
[41] Fanon nace en Martinica, una colonia francesa, por lo que su formación es al estilo francés, de tal manera que para el desarrollo de su pensamiento tuvo que partir de la crítica a sus propias ideas. Se introduce en el pensamiento de Sartre y a pesar de sus diferencias, consigue llegar a una conciencia revolucionaria.

El problema con los países colonizados es que no existe una unidad entre ellos, el Tercer mundo no existe como comunidad, sino que es una empresa a realizarse, América Latina, Asia y África tendrían más posibilidades de no caer en el control por parte del imperialismo mientras se mantengan unidas. El indígena tiene dos opciones: la servidumbre o la soberanía, el problema es que la primera ya ha sido normalizada por él a través del culto a la cultura europea, de la que nunca serán parte porque "Nuestras almas bellas son racistas." (Sartre en Fanon, 2007: 20)

Es así que Sartre apoya la tesis de Fanon, no hay forma de eliminar la violencia si no es mediante la violencia, de tal modo que menciona una doble función al matar a un europeo: es matar a un opresor —el europeo— y a un oprimido —yo—. Es fácil predicar la no violencia cuando se es el verdugo, ese es el humanismo racista que fabrica esclavos y monstruos; el imperialismo hasta el día de hoy sigue fabricando a sus propios enemigos. El filósofo francés piensa en los europeos como enemigos del género humano, "Hace siglos que Europa ha detenido el progreso de los demás hombres y los ha sometido a sus designios y a su gloria…" (Fanon, 2007: 287)

En *Los condenados de la tierra*, el tema que le interesa a Fanon es el de la descolonización, dentro de la que uno de los objetivos era la creación de seres humanos nuevos[42], pero este proceso no es inmediato, sino un proceso histórico que se tiene que comprender por quienes viven esa transición, pero sobre todo es un fenómeno violento, es decir, el colonizado que busca la descolonización debe estar siempre dispuesto a la violencia. Si el colonizado no participa de los valores, los bienes y las instituciones de los colonizadores, entonces una transformación pacífica no sólo sería inútil, sino inconsistente con los objetivos de la descolonización, porque respetarían sus instituciones, sus bienes y sus valores, esos que nunca fueron realmente suyos. Es por lo anterior que el propósito de las colonias de los países capitalistas convierte a los sujetos en productos que consumen productos y que a su vez pueden ser comerciados, porque no sólo obedecen a la reproducción de su sistema, sino que lo defienden.

Sin embargo, Fanon nota que el mismo colonizador puede ponerse a favor de la descolonización, sólo en el caso de sentir cercano el peligro de la violencia, esta postura le permite aparentar suscribirse a los valores de los colonizados, lo que le garantiza su propia seguridad, ya que ante la opinión pública, es incluso un defensor de los Derechos humanos, tal como lo muestran los Estados Unidos en cada producto cultural que ofrecen al mundo.

[42] Idea también asumida por el Che Guevara, quien escribe incluso un discurso sobre el hombre nuevo.

Su cinematografía, por ejemplo, es la venta de fantasías de libertad y justicia, una oferta seductora para quien aspira a la descolonización; a este recurso se suman otros que pasan desde lo político, lo académico y se hacen sobre todo rentables en el entretenimiento. Pero esos productos también han enseñado que dichos recursos se consiguen siempre con violencia, es decir, que el colonizador siempre le ha enseñado al colonizado que el camino a la liberación es la violencia.

Fanon citando a Césaire suscribe: "*Mi apellido: ofendido; mi nombre: humillado; mi estado civil: la rebeldía; mi edad: la edad de piedra.*" Este fragmento es también citado en *La hora de los hornos*, su importancia radica en la vastedad de una descripción mínima del rebelde, que es quien ha sido humillado y esa humillación lo acompaña todo el tiempo que es nombrado; si olvida ese nombre es posible que se deje seducir por aquello contra lo que lucha, "Cada colonizado en armas es un pedazo de nación viva." (Fanon, 2007: 120-121) Cegarse por las pocas concesiones que da el colonizador es entonces entregar ese pedazo de nación para ser depredado, convertido en oro o en algún otro mineral valioso. Como respuesta a los primeros estallidos de violencia el colonizador busca desesperadamente estrategias para ofrecer al colonizado mínimas ventajas y así contener su acción, crearán empleos y llevarán a cabo obras sociales que de aceptarse, irán mostrando su verdadero rostro de paliativos genocidas. Piensa Fanon que es importante recordar en todo momento: "…vale más hambre con dignidad que pan con servidumbre." (190)

A través de los siglos el colonialismo ha mostrado diferentes rostros, en su aspecto maternal, le hace entender al incivilizado que lo protegerá contra sí mismo si es necesario —siempre es necesario—, es capaz de ir contra su biología y su "…desgracia ontológica." (Fanon, 2007: 9) Si bien a nivel subjetivo se introduce esta necesidad de protección contra el propio salvajismo, a nivel cultural también actúa efectivamente mediante los intelectuales y los artistas: "…el intelectual colonizado va a intentar hacer suya la cultura europea. No se contentará con conocer a Rabelais o a Diderot, a Shakespeare o a Edgar Poe, pondrá su cerebro en tensión hasta lograr la más extrema complicidad con estas figuras." (Fanon, 2007: 200) Con el tiempo irá apareciendo en él un vacío del que buscará liberarse y proporcionalmente sensibilizarse frente a su realidad.

Se puede pensar entonces en ciertas fases de la descolonialidad: la primera es la asimilación del colonizado en la cultura del colono; en segundo lugar el colonizado empieza a recordar lo que es realmente propio, es decir, los rasgos esenciales de su pueblo y de su cultura, como las experiencias infantiles, los cuentos y la literatura; el tercer periodo es el de

la lucha, el colonizado va a sacudir al pueblo, hace ahora "Literatura de combate, literatura revolucionaria, literatura nacional." (Fanon, 2007: 203) Buscan ser portavoces de una nueva realidad, tal como lo consiguen Getino y Solanas en su empresa cinematográfica e intelectual.

Estos nuevos portavoces deben luchar con los estilos adoptados por el pueblo desde las instituciones. Si no se trata del arte de élite, se trata al menos del arte de masas[43], que implica un exotismo como expresión nacional, intentos de creaciones de quienes son en realidad extranjeros en sus propios pueblos, es decir, artistas enajenados que han sido desprendidos de su realidad, ya que para que funcione su producción, como colonizado, debe confesarse inferior. El proceso de colonización trivializa la cultura de un pueblo y sistemáticamente lo despoja de su creatividad.

Para liberar a un pueblo es también preciso liberar la imaginación y con ello la creación, porque las narrativas sustentan los valores de la lucha y contribuyen a una transformación intestina de los sujetos enajenados que van complementando ese vacío que ha dejado la producción de sentido extranjera, "Una nación surgida de la acción concretada del pueblo, que encarna las aspiraciones reales del pueblo, que modifica al Estado no puede existir sino en medio de excepcionales formas de fecundidad cultural." (Fanon, 2007: 226) Fanon nos invita a hacer algo mucho más grande que seguir a Europa, su estilo es tentador, pero debemos ir más allá, de lo contrario estaríamos condenados al fracaso, tal como lo que sucedió con Estado Unidos que, al imitar a Europa, ahora se convirtieron en los "amos de la enfermedad", el camino está en avanzar por nuestro propio sendero para crear al ser humano nuevo que ha sido acallado históricamente.

El tratamiento que los realizadores de *La hora de los hornos* le dan a la violencia es notable y procede de una investigación profunda, el mismo Juan Domingo Perón manifiesta que la violencia, mientras esté en manos del pueblo, no es violencia, sino justicia. La película no sólo es violenta en su contenido, sino que su mismo formato también se expresa bajo esa lógica, de tal modo que su montaje es salvaje, es un bombardeo de fragmentos que probablemente no genera un acercamiento simple al público, sino que lo interpela a partir de una realidad velada, "Para Solanas no hay opciones intermedias y acuerda con Fanon que se trata de liberarse o morir." (Campo, 2012: 111) Bajo la

[43] Dussel (2015) distingue entre lo popular y la expresión de masa, recuperando lo primero como forma de resistencia y memoria.

inscripción del pensamiento de Fanon, la obra no reproduce los modelos culturales europeos, sino que desarrolla un discurso indignado que pretende una expresión propia.

Solanas describe a éste como un film-ensayo porque entre otras cosas, tiene diferentes elementos como una introducción, el desarrollo de un tema y la exposición de diversas tesis que busca sustentar bajo las citas de diversos autores. La necesidad de un ensayo audiovisual como éste surge de la necesidad que se manifiesta en el filme, del compromiso de los intelectuales que regularmente se encuentra al servicio de los valores europeos. En su profundo análisis, la película presenta múltiples recursos que en sí contienen una complejidad discursiva digna de analizar, no sólo diegética, sino extradiegéticamente, por lo que existen ya algunos tratados al respecto y podrían producirse obras dedicadas a los distintos capítulos del filme; por tal motivo es que se atenderá sólo algunos recursos que volverán a aparecer en lo posterior, o bien, algunos se abordarán más adelante.

La hora de los hornos se manifiesta como una herramienta en función de la lucha, pero que a decir de Fanon, implique una revolución que se desarrolle primero dentro de la gente, de manera que el fuego de la lucha surja desde dentro y no se abandone sin más por no estar encarnada. A pesar de suscribir algunos ideales peronistas, en esta etapa, los autores encontraron, más relacionados con Fanon, la falla en la debilidad de Perón, en cuanto a que una revolución de partido es dudosa si no es violenta.

> *Los condenados de la tierra* constituye algo más que un texto del cual se vayan a extraer citas. Fanon no es un objeto para los fines de *La hora de los hornos*, sino un precursor que es leído en clave latinoamericana. La estructura del film, su desarrollo, los conceptos vertidos en el mismo y las conclusiones que indican una solución violenta para superar la dependencia de la Argentina, le deben más que un puñado de citas al libro de Fanon, instigador de *La hora de los hornos*. (Campo, 2012: 118)

Solanas refiere que por aquellos años no había muchos documentales de reflexión y que los que existían eran panfletarios o casi televisivos. Su carrera cinematográfica es cimentada básicamente de manera autodidacta, ya que en Buenos Aires no había escuela de cine, la única era la Escuela documental de Fernando Birri, en Santa Fe. Entre su trabajo de publicidad, algunos viajes y el guionismo de historietas, Solanas afirma su deseo para realizar *La hora de los hornos*, de manera que invita a colaborar como investigador a Octavio Getino; es así que se comienza a gestar nuestro filme. La película no es un documental informativo, sino un filme-ensayo y un cine-acto que en su formato ensayístico aborda desde diversos ángulos, la cuestión del colonialismo.

El enemigo encarnado por la industria cinematográfica hollywoodense parece ser un monstruo invencible, en tanto que ha reescrito la historia universal, piensa Solanas[44] que es de este modo que puede dominar sobre otros. Este tipo de producciones presentan al estadounidense como un sujeto valiente ante culturas "raras". A lo largo de la película se deja ver un arduo trabajo de investigación y de documentación por parte de los autores, el reto fue presentar eso al pueblo de manera entendible, para que se entere de cómo nace el dominio colonial en su propio país y además, el papel que juega él mismo en ese proceso.

Al ser un film de denuncia y agitación, era claro que debía renunciar a los circuitos de proyección comunes a cualquier película lograda, se trata de tiempos en los que se vivía una censura salvaje, sin embargo estaba decidido, la película se realizaría y además buscaría lidiar con el tema de la persecución y la censura, es decir, el proceso también era militancia.

En una cifra alarmante de la primera parte de la película se menciona que en lo que corre del siglo —casi setenta años—, Estados Unidos realizó cuarenta y un intervenciones armadas, así que el papel de la Organización de los Estados Americanos (OEA) se pone en cuestión, porque encubre al colonialismo. Estos son los datos que sustentan la aparición intermitente de la palabra "liberación" en la pantalla[45], como si se tratara de una terapia de *shock* en la que se suministran descargas para despertar a la conciencia. Argentina es un país enrome en el que cabrían cerca de diez países europeos y sin embargo es el granero del mundo, nos narra la voz en *off*, es así porque, entre otras cosas, la intelectualidad, a pesar de ser brillante, está al servicio del neocolonialismo.

La violencia con la que viven nuestros pueblos está presente en todo momento, es sistemática y ha sido normalizada, lo ratifica la secuencia que muestra en primer plano la mecánica de "checar tarjeta", mientras los obreros que llevan a cabo la acción se van sucediendo (15:21-15:28), "Para dominar al hombre no son necesarios aun el napalm ni los gases tóxicos, existe una infinidad de recursos políticos económicos culturales tan eficaces como las armas bélicas." (15:29-15:35) La clave que aquí se busca resaltar es la de aquellos recursos culturales, como medios de control, pues es desde los grandes medios de

[44] Entrevista a Fernando Solanas por la Cineteca Nacional, al recibir la Medalla Cineteca Nacional 2018, por los cincuenta años de *La hora de los hornos*, el 25 de julio de 2018, consultado en: https://www.youtube.com/watch?v=OJrjDRkDCjI&feature=youtu.be, recuperado el: 11/11/18.

[45] "Nuestro primer gesto
Nuestra primera palabra
LIBERACIÓN
LIBERACIÓN
LIBERACIÓN
LIBERACIÓN
LIBERACIÓN" (04:14-04:19)

información que se manipula al pueblo, de tal manera que sus deseos de entretenimiento y en general, su tiempo de ocio, está marcado ya por ciertos parámetros que responden a las dinámicas neocoloniales. Es por lo anterior que se hacen evidentes las estructuras de dominación mediática, ya que en otro momento aparece otro mensaje en pantalla: "La violencia neocolonial, no necesita ponerse en acto; con ser potencial ya vale." (16:20-16:26) Es decir, la amenaza es suficiente, basta con que sepamos de su superioridad bélica y que asimilemos nuestra inferioridad en cuanto al desarrollo.

Imágenes de niños con hambre, enfermos, miserables; cifras alarmantes sobre muertes infantiles[46] y una música parecida al candombe, se disponen a incomodar al público de *La hora de los hornos*. Aparece en la pantalla la secuencia de *Tire dié*, en la que los niños persiguen al tren, esperando recibir sus diez centavos (24:46-25:56), imagen que se contrapuntea con la aparición de un edificio monumental y una alegre música que invita a pensar el progreso y olvidar la miseria, la película parece retar al público, ¿un efecto podrá cambiar el ánimo de éste? Ahora se trata de Buenos Aires, una ciudad "blanca" y progresista, una ciudad administrada por colonos que nada tiene que ver con la Santa Fe pobre en donde los niños arriesgan sus vidas por una moneda.

La característica de los países latinoamericanos es la dependencia económica, política y cultural, con raíces en España, Inglaterra y Estados Unidos, son capítulos del interminable saqueo colonial. "Subdesarrollo" es una palabra inventada por el imperialismo. Tanto el desarrollo, como la universalización cultural, son grandes promesas imperiales, son mitos que se refieren a la adopción los valores culturales europeos, así como su estilo de vida y modas de consumo. El intelectual y el artista que buscan esta universalidad, encuentran su adscripción a la repetición de ideas y formas ajenas, lo que les vale la posibilidad creativa, se trata de quedarse en el nivel de espectador. Estos personajes trabajan en función de un colonialismo interno que busca ofertar las mismas ideas a la gente: ofertas de cosmopolitismo y de desarrollo que llevan de fondo el desarraigo cultural.

Es así que se despolitiza al pueblo, se le obliga a pensar en inglés y se le crea un desprecio por todo lo nativo, "La guerra en Latinoamérica se libra ante todo en la mente del hombre." (1:11:10-1:11:14) En esa guerra se enlistan como soldados los propios intelectuales, que van en contra de su propio pueblo, porque defienden un ideal que les ha prometido el éxito, pero que no irá más allá de esa promesa.

[46] En Brasil se habló de más muertos anualmente por inanición que los muertos en Hiroshima y Nagasaki (20:04-20:08).

En su calidad de ensayo, la película presenta como último capítulo de la primera parte "la opción", es decir, una propuesta de salida que ya se había venido anunciando desde el inicio: la violencia. La existencia se recupera mediante la rebelión, "En su rebelión encuentra el latinoamericano su existencia." (1:21:30-1:21:38) lo que se demuestra con el primerísimo primer plano del rostro del Che Guevara muerto (1:21:02-1:24:29), a quien se le dedica a la película y quien en su expresión final pareciera mirar fijamente a la lente de la cámara, que es donde se encuentra con la mirada del público que es interpelado, al final parece ser una invitación al autoexamen sobre el colonialismo interno, sobre la propia identificación de los rasgos coloniales que reproducimos día con día.

La introducción de la segunda parte del filme: Acto para la liberación, nos hace énfasis en la intención del filme y lo que se espera del público:

> Esto más que un film es un acto, un acto para la liberación argentina y latinoamericana, un acto de unidad antiimperialista. Caben en él aquellos que se sienten identificados con esta lucha. Porque no es éste un espacio para espectadores, ni para cómplices del enemigo, sino para los únicos autores y protagonistas de proceso que el film intenta, de algún modo, testimoniar y profundizar.
>
> El film es el pretexto para el diálogo, para la búsqueda, para el encuentro de voluntades. Es un informe abierto que lo ponemos a la consideración de ustedes para debatir tras la proyección. Importa, sobre todo, crear este espacio unitario, este diálogo de la liberación; nuestras opiniones valen tanto como las de ustedes y podrán agregar a este acto cualquier otra manifestación o experiencia que enriquezca esta crónica de la liberación.
>
> Para finalizar, cedemos la palabra al compañero relator, que desde la sala actualizará las circunstancias presentes del carácter de este acto y solicito a todos, como primer acto de voluntad conjunta, un caluroso homenaje a los pueblos y sus vanguardias armadas que hoy están combatiendo contra el imperialismo y el colonialismo. (05:06-06:15)

Es así que se aclara la intención de la obra y la dinámica en la que se espera que se desarrollen las acciones. Se recuerda la sentencia de Fanon sobre la cobardía o la traición de quien funciona sólo como espectador, de tal manera que la película no es para quien sólo planea verla pasivamente, la postura es radical y no es negociable, considerando que el acto de ir a la proyección era ya un compromiso que ponía en riesgo la propia vida. Se precisaba que los asistentes fueran personas comprometidas, que estuvieran dispuestos a proteger el proyecto y no delatar las reuniones clandestinas.

Esta segunda parte está situada sobre todo en el caso argentino y al análisis y crítica de Perón. Se narra el ascenso al poder, la fuerza revolucionaria que desató desde lo popular y su extraño debilitamiento, dado que una contundente mayoría lo apoya y además está dispuesto a luchar. Esos cuestionamientos, además de ser puestos a debate, son también respondidos, algunos, en una entrevista a Perón que se incluye en la película, en donde él

mismo confiesa haber cometido un error al no pelear más, si dos tercios de la población lo apoyaban (47:06)

El peronismo es para los autores, una expresión que va más allá de cualquier posición teórica o cualquier escuela de pensamiento, porque se trata de un movimiento situado que parte de circunstancias específicas, por lo que los intelectuales lo desconocían

> Una de las cosas más importantes que debemos compender nosotros, intelectuales argentinos y latinoamericanos, es que una de las formas del mal llamado subdesarrollo cultural o artístico es la imposibilidad de nuestras "masas intelectuales" de crear categorías propias." (Solanas en AAVV, 1988: 72)

De 1958 a 1962 se impone la búsqueda del desarrollismo y pretende apoyarse del modelo estadounidense. En este periodo se dan variados enfrentamientos y uno de los logros más importantes de la época, son las ocupaciones fabriles, gracias a la fuerza de los movimientos populares.

En la tercera parte se presentan algunos testimonios de militantes, respecto de sus experiencias con las armas, o bien, con las dificultades propias de la persecución. La violencia sigue siendo la constante, pues es el lenguaje que hemos adquirido de los colonizadores, es así que Argelia, Cuba y Vietnam, son ejemplos de que los ejércitos colonialistas no son intocables

> …cuando un pueblo puede liberarse a cualquier costo es invencible. Pero puede concebirse la victoria sobre los ejércitos neocoloniales, si no se les oponen otros, desde el pueblo; el poder lo tienen sólo aquellos que poseen las armas, o aquellos resueltos a poseerlas. El lenguaje de las armas es, en nuestro tiempo, el lenguaje político más efectivo, ¿no debe prepararse para él el pueblo? ¿No significará esto una larga y dolorosa guerra? ¿Caben otras alternativas para la liberación? (05:16-06:17)

Una vez más aparecen problematizadas las ideas de Fanon, no ya como una sentencia que debe considerarse forzosamente, sino como un cuestionamiento que problematiza una posible respuesta negativa. La película invita al diálogo, porque además de darle voz al público, interpela a la participación, busca saber la opinión generada al respecto y ahí se manifiesta su cualidad crítica. En el minuto diecisiete el film se detiene y se abre un espacio para el diálogo, lo cual ratifica la incompletud de la obra, fuera de la participación.

Para comenzar la revolución es preciso, en primera instancia, vencer al hombre amedrentado, al colonizado que aún perdura dentro de nosotros, para pasar a ser el que se arriesga en aras de la liberación, no hay espacio para la pasividad ni para la inocencia, el intelectual que no está en función de la liberación nacional, está en contra del proyecto

descolonial, porque no hay opciones intermedias, el sistema es violento y no se puede echar abajo más que con violencia.

El film es estratégicamente inconcluso, porque la violencia no ha tenido fin, por eso promueve el diálogo y la *praxis* de liberación; la premisa es la violencia, protagonistas son todos, los que ven la película están conminados a dar paso a la transformación mediante su *praxis* cotidiana. Esperar a que el cambio tenga lugar sin lucha sería contribuir al problema, el filme termina invitando al diálogo que completará la función del film-acto.

Para Solanas era importante inventar sus propias imágenes, porque se sentía habitante de un país dependiente, uno que no existía, además de la escuela rusa, considera que Glauber Rocha fue el pionero en América Latina de una expresión crítica y propia. El argentino tenía el afán de acercarse con su cámara en todo momento, hacer primer plano de todo y acercarse a la realidad de los personajes, no deseaba mirarlos desde afuera, sino estar en la realidad con ellos, como se puede ver en algunas tomas de *La hora de los hornos*, en las que la cámara deambula entre las multitudes o cerca de algún personaje o de un detalle. Ese mismo estilo de interpelación acompaña al cine-acto en su desarrollo, incluso se implementa con la experiencia de que, al cambiar cada rollo de la proyección, en esa pausa accidental, la gente alzaba la voz para discutir. A pesar de la censura y del peligro que esto implicaba, la gente asistía a las proyecciones.

La hora de los hornos no tenía exactamente un guion, sino que se iba construyendo sobre la marcha, sólo había estructuras básicas de lo que se quería. Lo que sí se sabía firmemente era lo que no se quería, por ejemplo: que no tuviera el formato hablado de un noticiero y que no se prestara a confusión como otro producto de la intelectualidad que había abandonado al pueblo, se buscaba recuperar la confianza de los sectores populares. En este mismo espíritu es que la construcción de la película está cimentada en procesos de diálogo y de organización.

A pesar de sus escasos recursos se buscaba también que la película estuviera fundamentada, no sólo en ideas, sino en imágenes que atraparan al espectador, de manera que se desarrollaran códigos estéticos que conectaran con el público. La imagen de la película está constituida a través de diversos fragmentos, materiales que se tenían, pero que formaran una unidad en cada secuencia[47]. La película contiene lo mismo imágenes

[47] Al respecto menciona Solanas: "Lo importante era que cada secuencia tuviera unidad por sí misma. Cada secuencia debía tener un estilo de cámara, una luz y una óptica. Y una idea formal de cómo resolverla." (comentario del autor en las características especiales del DVD).

documentales, que escenas recreadas que podrían pasar por reales, de manera que la composición resultaba importante para tal efecto.

Al ir a terminar la película a Italia, Solanas invita a Birri, quien radicaba en aquel país en su exilio, a ver la película

> Nosotros, en cierto modo, continuamos un viejo camino ya iniciado por otros. En este sentido hay que mencionar a Fernando Birri con la Escuela Documentalista de Santa Fe. Consideramos que ha sido el aporte más grande del cine argentino; un cine realmente de testimonio, más cierto y más verdadero. Continuamos pues, una obra ya iniciada. (Solanas en AAVV, 1988: 69)

Fue entonces que Birri se da cuenta de que su trabajo dejó una semilla que germinó en algunas conciencias. En el Festival de Pessaro, al terminar la proyección clavaron una manta bajo la pantalla con la inscripción de Fanon: "Todo espectador es un cobarde o un traidor", la proyección se realizó en el mismo afán de acto el dos de junio de 1968, se proyectó una parte cada día y la secuencia que muestra al Che Guevara muerto[48], la gente estalló en aplausos durante los cuatro minutos que dura.

La película comenzó a distribuirse ilegalmente para distintas organizaciones clandestinas y se llevaba a cabo la acción como había sido planeada, más de cincuenta grupos, en época de dictadura, hace pensar al filme como un éxito en cuanto a su objetivo de compartir y crear actores para la transformación. Se proyectaba en casas familiares, en clubes, en algunos conventos, es decir, el circuito de proyección fue totalmente ajeno a lo común; incluso se generaron grupos dedicados a su difusión, impulsados por su propia voluntad. Para Getino no existe un modelo para hacer cine, así como no existe uno para la liberación, cada país y cada cine tienen un contexto propio del que parten y condiciones que marcan el ritmo de los procesos que deberán llevar a cabo, de tal manera que *La hora de los hornos* no prescribe una fórmula, sino que interpela, busca la participación y el diálogo.

Este cine-acto no es un cine de espectáculo, es un cine-ensayo que va definiendo sus formas particulares de combate, es decir, sus formas estéticas se fueron definiendo en las necesidades de la lucha y esas necesidades buscaban trascender la expectación y la falta de compromiso, así como con un arte que le quite la voz a su público, porque su acento está puesto en la mera contemplación.

A partir de su espíritu revolucionario, los autores de *La hora de los hornos* deciden continuar teorizando a partir de las posibilidades del cine como una herramienta descolonizadora, lo que los lleva al concepto de Tercer cine, motivados por la

[48] Escenas que se consiguieron en una fecha muy cercana a la muerte del revolucionario.

preocupación de tener siempre un cine de efectos, pero no de causas. El cine de la industria acaparaba el mercado y una opción que pudiera ponerlo en jaque resulta imposible, de tal manera es que se piensa en un cine descolonizador más allá del mercado de imágenes.

Si el cine siempre implicó grandes costos es porque el sistema de la producción cinematográfica controlaba también los medios. Además de esto, la ideología neocolonialista instauró en los cineastas la idea de la imposibilidad de realizar un cine revolucionario en un país sin revolución, como si la revolución no se pudiese pensar como proyecto, además de poder crearse espacios diversos de exhibición y distribución más allá de las salas de cine, así que el único modelo posible parecía ser el del cine de Hollywood.

Es evidente que la cultura y la conciencia revolucionaria se consiguen cuando se conquista el poder político, pero también es cierto que si previamente los medios científicos y artísticos contribuyen, se abren otras opciones para la revolución. Es así que, siguiendo a Getino y Solanas, se precisa de una medicina, una política y una cultura de la revolución, en el mismo sentido que apuntaba el Che Guevara con su idea del hombre nuevo, no un hombre en abstracto, sino l que se construye de las cenizas del hombre viejo alienado.

El pueblo neocolonizado no es más que espectador de su propia miseria y devastación, no es dueño de la tierra que pisa, pero tampoco de sus ideas. Mientras el pueblo siga aceptando su situación como neocolonizado, entonces difícilmente trascenderá esa situación que le niega la vida, para el sistema es por ello importante mantener la educación y los medios bajo su resguardo colonial. El gusto colonizado es un canal de control de las conciencias porque castra de su creatividad al sujeto y sobre todo lo aleja de cualquier consideración política. El cine y el arte como abstracción, como revolución, son elementos estériles. La idea de que la belleza en sí es revolucionaria, caricaturiza la idea miasma de revolución, de tal modo que cualquier autor puede considerar cumplida su cuota revolucionaria a partir de cualquier expresión. Pero el asunto no es producir una resistencia débil porque ésa es consumida por el sistema y presentada como parte de la crítica que éste mismo permite, al contrario, sus valores revolucionarios deben estar fuertemente cimentados:

> Insertar la obra como hecho original en el proceso de liberación, ponerla antes que en función del arte en función de la vida misma, disolver la estética en la vida social, éstas y no otras son a nuestro parecer las fuentes a partir de las cuales como diría Fanon, habrá de ser posible la descolonización, es decir, la cultura, el cine, la belleza, al menos, lo que más nos importa, nuestra cultura, nuestro cine y nuestro sentido de belleza. (Getino-Solanas en AAVV, 1988: 38)

El potencial del cine se ha reducido, según lo piensan nuestros cineastas, ya que se ha estandarizado incluso su tiempo de duración, así como su estructura narrativa básica, de tal modo que el consumidor es sólo un pasivo espectador y no se le incentiva su capacidad como colaborador en la historia, sólo puede escuchar y observar, contemplar ese objeto para el que fue hecho como consumidor y no al revés.

Ya no hay espacio para la pasividad o para la inocencia, el intelectual debe ir más lejos y ejecutar actos de liberación, conjugar sus acciones con las de los obreros que van a la huelga, con la de los estudiantes que se ponen en marcha para manifestarse, arriesgando su educación, la de los militantes que son torturados y no delatan a sus compañeros. Por eso es preciso pasar a un Tercer cine que esté comprometido con la verdad, dejando en segundo plano el tema de los recursos que si bien son necesarios, lo es más la liberación de los sujetos alienados y sometidos. Este cine sabe que la batalla contra el cine hegemónico está perdida de antemano, no trata de competir contra él, sino de servir en el proceso global de liberación.

La cinematografía ya ha causado movilizaciones más allá de *La hora de los hornos*[49]. El cine cada vez fue más accesible, material y técnicamente, fue preciso desmitificar su producción, como si sólo estuviera a la mano de "artistas superdotados", "genios" o "privilegiados". El cineasta-militante surge para destruir la imagen del colonizado incivilizado y monstruoso, pero también la del exótico habitante de la periferia y construir una imagen crítica revolucionaria que invite a incidir en la realidad, por ello es que se busca un cine-acción. Enseñar a usar un arma sólo es un acto revolucionario cuando junto con ello se enseña quién es el enemigo, de lo contrario no sirve de nada, por eso es que un cine revolucionario debe de situar al sujeto en su realidad.

El cine tiene un enorme poder de convocatoria y puede invitar más a la gente a pensar que el llamado de un discurso partidista; se trata de la penetración de la particularidad de la imagen fílmica. Es el "…documento vivo y la realidad desnuda." (Getino-Solanas en AAVV, 1988: 53) Los medios audiovisuales siguen superando por mucho a cualquier otro instrumento de comunicación.

En cada proyección se produce un espacio liberado, un territorio descolonizado. Éste es un acto político en el que el pueblo puede oír y hablar, "Estoy convencido de que la función del artista, del creador, del que descubre, es la de abrir nuevas perspectivas a la vida, a la relación que tenemos con la vida, con todo lo creativo." (Solanas, 1989: 229). La

[49] En Bolivia, Montevideo, Chile y Argentina, la gente se ha manifestado a partir de algunas proyecciones.

película pasa así a segundo plano, ya no es lo más importante, porque se está desarrollando el diálogo, de no producirse dicho diálogo se puede pensar que la mera proyección no tiene sentido, ya que el acto no se está llevando a cabo y la liberación del mero espectador no está ocurriendo. El público se convertía en actor desde el momento de tomar la decisión de asistir a una proyección que implica la transgresión de las leyes e incluso un destino trágico, arriesgando su propia vida.

El espacio liberado posterior a la película albergaba debates, actuaciones, lecturas de poemas, música, vino y mate compartidos. Ahí se entendió que lo más valioso es el compañero participante que se volvía cómplice en esta convocatoria. También se reconoce como valioso el espacio libre que permitía la exposición de las inquietudes y las discusiones de las que el filme era apenas el detonador que encendía la *praxis*.

El Tercer cine es también un cine-acto, una acción inconclusa que busca completarse en su proceso histórico de liberación. El cineasta que se libera de da cuenta que dentro del sistema no cabe nada, fuera cabe todo porque todo está por hacerse

> Somos conscientes que con una película, al igual que con una novela, un cuadro o un libro, no liberamos nuestra patria, pero tampoco la liberan ni una huelga ni una movilización, ni un hecho de armas, en tanto actos aislados. Cada uno de éstos o la obra cinematográfica militante, son formas de acción dentro de la batalla que actualmente se libra. La efectividad de uno u otro no puede ser calificada apriorísticamente, sino a través de su propia praxis. Será el desarrollo cuali y cuantitativo de unos y otros, lo que contribuirá en mayor o menor grado a la concreción de una cultura y un cine totalmente descolonizados y originales. Al límite diremos que una obra cinematográfica puede convertirse en un formidable acto político, del mismo modo que un acto político, puede ser la más bella obra artística: *contribuyendo a la liberación total del hombre*. (Getino-Solanas en AAVV, 1988: 62)

En suma, el Tercer cine representa la lucha antimperialista de los pueblos del Tercer mundo y se construye a partir del reconocimiento de la propia cultura, en una función de destrucción-construcción. Surge del mismo pueblo y busca trascender la figura del espectador, y los mecanismos de difusión y exhibición surgen de éste mismo, "No es un Cine-contemplación, sino un Cine-acción…" (Velleggia, 2009: 202)

La acción tiene que ver con la propia vida, no sólo respecto de ponerla en peligro, sino de ofrecerla a los demás como acto revolucionario y transformador, porque sólo mostrándose es como se puede transformar; compartir es la posibilidad de mostrar la propia enajenación. Es importante que también los cineastas aporten a la batalla por la descolonización del gusto en favor de la vida, porque como lo menciona el Grupo Cine Liberación: la cultura dominante no es nuestra, sólo la padecemos. "Ocurre que la difusión

de nuestro cine en los mercados mundiales, no depende de la validez cultural, técnica o expresiva del mismo, sino de la relación de fuerzas existente entre los diversos espacios socioeconómicos." (Getino, 1990: 204) Es por ello que el cine latinoamericano tendrá más obstáculos para llegar a su público, ya que éste ha sido dominado culturalmente por las producciones imperiales, así que el estilo y los deseos han sido creados por la industria.

Piensa Benjamin que la miseria se ha convertido en objeto de consumo, es decir, como objeto de disfrute; podría decirse que el gusto ha quedado restringido a la imposición institucional artística y la atrocidad que encierran imágenes como las de *La hora de los hornos*, en las que se ven niños hambrientos o enfermos, han perdido su verdadero significado, "Lo que debemos exigir del fotógrafo es la posibilidad de dar a su placa una leyenda capaz de sustraerla del consumo de moda y conferirle un valor de uso revolucionario." (Benjamin, 2004: 42) Pero la lucha contra la miseria también se ha transformado en un objeto de consumo, de manera que nos señala Benjamin, el problema mismo al que se ha venido aludiendo: cuando el público cae en una relación de espectador-consumidor, adopta cualquier tipo de expresión sin ningún filtro, es más, ni siquiera se siente facultado para hacer alguna distinción entre lo que le gusta y lo que no le gusta.

A su vez, quien desarrolla este tipo de expresiones ya no es más un creador, sino un servidor, no crea un partido sino una capilla, y no desarrolla una escuela sino una moda. De nada sirve un arte que crea espectadores, por más que éste tuviera una gran calidad, "…la mejor opinión puede ser inútil si no vuelve útiles a quienes la comparten." (Benjamin, 2004: 49) El espectador, además de poder opinar lo mismo de cualquier pieza, si se la han ofrecido como una obra suprema, no se presta a cuestionar, sino a contemplar, basado en parámetros que no son propios, pues parte de la *praxis* que no posee, se trata de generar recursos propios ante los objetos estéticos y ante la vida.

Ignoramos que todos los días actuamos, todos lo hacemos, sin embargo, no todos transformamos la realidad porque, entre otras cosas, nuestra formación nos ha desvinculado del conocimiento de nuestras capacidades transformadoras. Para Augusto Boal, "…todos los seres humanos son actores, porque actúan, y espectadores, porque observan. Somos todos *espect-actores*." (Boal, 2001: 21) Sin embargo, esto no quiere decir que lo hagamos libremente, es decir, como sujetos liberados. Los intelectuales que han sido formados bajo una tradición extranjera tomada como mayor respecto de un pensamiento propio, situado, no generan recursos que contribuyan a responder a su propia realidad, de la misma manera que los artistas obsesionados con las tradiciones europeas, por mucho

adaptarán discursos ya hechos, con pequeñas modificaciones. Esto quiere decir que actuar y observar en la vida diaria no nos lleva simplemente más allá de ser un espectador, para Boal el camino crítico al respecto puede ser trazado por el arte, en su caso el teatro. Como ejemplo menciona:

> En Brasil los latifundistas no permitían que los campesinos los miraran en la cara mientras hablaban con ellos: eso significaba falta de respeto. Los campesinos se habían acostumbrado culturalmente a hablar con los señores de la tierra mientras miraban el suelo y murmuraban "sí señor, sí señor, sí señor". Cuando el gobierno decretó una reforma agraria (antes de 1964, fecha del golpe fascista), los emisarios del gobierno iban al campo a comunicar a los campesinos que ahora se podían convertir en propietarios de sus tierras. Los campesinos, mirando al suelo, murmuraban: "Sí compañero, sí compañero, sí compañero". La cultura feudal estaba totalmente impregnada en sus vidas… Las relaciones del campesino con el terrateniente y con el compañero del Instituto de Reforma Agraria eran completamente diferentes, pero el ritual seguía igual. Tal vez porque en los dos casos el campesino era el espectador pasivo: en el primer caso le quitaban la tierra, en el segundo se la otorgaban. Seguramente no pasó lo mismo en Cuba, ahí los campesinos fueron actores de la reforma agraria." (Boal, 2015: 65-66)

De nada sirve actuar ni observar si no es para liberarse o bien como un acto libre, ya que como colonizado, significa un acto de servidumbre, quien observa su propio despojo y no interviene, dando oportunidad para la depredación. Podría decirse entonces que un arte que no emancipa, no está tampoco emancipado, la obra y su espectador sólo están cumpliendo un ciclo deseable en un sistema cerrado que ofrece discursos esperando las mismas respuestas. Si, como lo piensa Boal, por lo general el teatro lo hacen las clases dominantes, el pueblo no debería quedarse en el papel de espectador, ""Espectador", ¡qué mala palabra! El espectador es menos que un hombre y hay que humanizarlo y restituirle su capacidad de acción en toda su plenitud." (Boal, 2015: 67)

El Teatro del oprimido, por otra parte, ya no delega poder en los personajes, ni para que piense por él, ni para que actúe por él, el espectador piensa y actúa por sí mismo y esto mismo es un modelo de acción que después puede fortalecer su cotidianidad. Es así que el teatro puede no ser revolucionario por sí mismo, pero es un ensayo de la revolución.

El pensamiento propio y la acción contribuyen a la descolonización y viceversa, es decir, se trata de dos momentos que no son necesariamente corresponsables, pero que en distintos planos pueden contribuir al proceso de liberación. Lo cierto es que quien está liberado, es libre de mandatos externos que no le corresponden y organiza su vida en función a las elecciones que más le convengan. Si se retoma la idea inicial de Fanon, se diría que todo colonizado es un cobarde o un traidor, de manera que habría que distinguir a quien goza de los recursos mínimos a sabiendas de estar colonizado y contribuir al mecanismo de la colonización, de quienes desconocen sus posibilidades de liberación. Getino y Solanas, en conjunción con estas ideas y herederos de la corriente que se

comienza a gestar en América Latina, plantan las posibilidades de un cine, que entre otros medios, puede contribuir a una *praxis* revolucionaria para la liberación de los condenados de la tierra.

1.3 El pensamiento descolonial desde sus fuentes

Los principios ideológicos del Grupo Cine Liberación se hallan arraigados en el pensamiento crítico de dos grandes teóricos que ha dado el caribe americano, se trata de Aimé Césaire y Frantz Fanon —maestro y alumno respectivamente—, quienes incluyen en sus escritos fuertes críticas al colonialismo, que a la postre resultarán de gran importancia para la conformación de varias teorías críticas nacidas en las periferias, o lo que se conoce cada vez menos como Tercer mundo[50], de la misma manera que algunas de sus ideas claves son citadas en *La hora de los hornos* (1968), por lo que resulta conveniente ofrecer un recorrido que tenga alcance hasta el actual discurso descolonial, en función de reflexionar en torno a la vigencia y la importancia de los temas y conceptos trazados desde mediados del siglo pasado por aquellos pensadores martiniqueses.

En su *Discurso sobre el colonialismo*, publicado en 1950, Césaire presenta al colonizador, como aquel que desarrolla una condición de des-civilización, en cuanto a su proceso colonizador, al respecto menciona "Y digo que la distancia de la *colonización* a la *civilización* es infinita…" (2015: 17) Contrario al discurso colonial desde los orígenes de la invasión a América en el Siglo XV, que le daba un tratamiento de incivilizado al nativo[51], Césaire coloca la barbarie a la cabeza de la lógica colonialista, ya que ésta implica la negación de una civilización. El colonizador destruye civilizaciones enteras posicionándose como la culminación de la civilización, o más actual, del desarrollo, rechazando culturas

[50] Este mimo término se usará en este trabajo en cuanto que los motes que le siguieron siguen siendo falacias imperialistas, para designar a aquellos países que en función del mercado, la misma lógica del *sistema-mundo* (Wallerstein) deja fuera, éstas son: países subdesarrollados y países en vías de desarrollo; conceptos que en el apariencia son cada vez más amables, pero por lo mismo resultan más enajenantes. En el lenguaje popular suelen usarse categorías como: "de segunda" o "de tercera" para designar de manera despectiva a personas u objetos de menor grado. En México se designa la "tercera raíz" a los descendientes de sangre africana o bien, afromexicanos, que en la misma tónica podríamos entender como los más radicalmente excluidos —los habitantes de la *exterioridad*, según el concepto dusseliano—, junto con los pueblos originarios. En aras de la incomodidad que sugiere el término —ya que posiblemente ello contribuyó a la iniciativa de superar dicho concepto de nuestro lenguaje— resulta más ilustrativo seguirlo usando, dada su potencia sensible negativa y en conjunción con el discurso de nuestros pensadores y cineastas críticos.

[51] Recuérdese la disputa desarrollada en Valladolid, entre Fray Bartolomé de las Casas y Juan Ginés de Sepúlveda, respecto de la supuesta barbarie contenida en los habitantes del Nuevo Mundo, en la que la defensa estaba cargada de los principios aristotélicos que excluyen como humanos a quienes se hayan fuera de la *polis*, es decir, que incluso en otro contexto tendrían que guardarse los mismos usos y costumbres para entrar en el orden civilizado.

complejas "...de las que ni Deterding, ni la Royal Dutch, ni la Standard Oil me consolarán jamás." (Césaire, 2015: 19), menciona el teórico y poeta.

La colonización entonces no es distinta de un proceso de cosificación, por ello la analogía con aquellos productos industriales que menciona el autor. Dicha confrontación con la lógica de mercado no parece lejana al actual clima de destrucción de las conciencias y del ambiente por medio de los proceso industriales de producción, de los cuerpos esclavizados bajo los eufemismos de las leyes laborales y el libre mercado, así como del ambiente que cada vez da más muestras de la devastación. Para Césaire, nos hallamos ante el *bárbaro moderno*, el despilfarrador, el mercantilista, el vulgar, el idiota y el separatista, es decir: el estadounidense. Es así que "…por la cabeza no se pudren las civilizaciones. Lo harán, en primer lugar, por el corazón." (Césaire, 2015: 23) La presente reflexión promueve una *descolonialidad del sentir*[52], en cuanto que el control de los cuerpos y de las consciencias se ha hecho posible mediante los deseos, el gusto y los gestos más simples de las producciones del entretenimiento masivo, siempre teniendo como parámetro el estilo de vida occidental, *blanco* (Echeverría) y *pulcro* (Kusch).

Fanon, por su parte, habla desde la zona del *no ser*, porque las categorías del *ser* no alcanzan a demarcar la realidad, es la vuelta a aquella narrativa dulce en la que el paradigma es llegar a *ser* bajo el régimen neoliberal, del estilo de vida próspero, para despegarse de los orígenes incivilizados, negando la realidad en la que se habita, mientras que para Fanon se trata de afirmar la "…verdad de la experiencia corporal y geopolítica de los que piensan desde el no-ser." (Grosfoguel en Fanon, 2016: 262) Lo anterior evita que el negro siga pensándose como blanco, o bien, que deseche esa *máscara blanca* de su propia alienación.

Nelson Maldonado-Torres afirma que mientras las ciencias coloniales parten del *ego cogito* de Descartes, las ciencias descoloniales partirían del *damné*, es decir, del condenado de Fanon y Césaire. El lugar de enunciación desde el que se reflexiona la realidad, exige una distancia epistémica que si bien, no desecha el aparato conceptual clásico europeo, precisa un modelo auténtico de pensamiento[53] con miras a la autonomía del pensamiento y la acción de los pueblos libres.

[52] En franca alineación con la *colonialidad del poder* de la que advertía ya Aníbal Quijano, así como la colonialidad del ser, del saber y del ver (Mignolo, Maldonado, Grosfoguel y Barriendos), que resultan los cimientos para pensar en la sensibilidad como un territorio secuestrado, por el que se somete también a pueblos enteros.

[53] Tal como se increpa en el debate sostenido entre Augusto Salazar Bondy (2011) y Leopoldo Zea (2005), quienes intentaban averiguar las posibilidades de un pensamiento propio de Latinoamérica —el primero en realidad, más inclinado a la América hispana, dada la amplitud que implicaría toda la América Latina—.

El clima político posterior a la Revolución cubana (1959) marcó nuevos referentes en las consciencias de su tiempo, así como el panorama de la liberación gira la mirada de varios pueblos alrededor de América Latina, una de las ideas más revolucionarias era la del *hombre nuevo*, presentada por el Che Guevara —idea que aparece constantemente en textos de la época, así como en *La hora de los hornos*—. Se plantea la necesidad de ir más allá de la caricatura política que se queda en el intento de emular a los supuestos países desarrollados, es preciso salir de la fantasía del subdesarrollo que se ha impreso en las mentes de las personas que han limitado su horizonte a partir de dichas creencias.

Fanon piensa que en la sala de cine, el negro se siente Tarzán si acaso no se encuentra en el mismo sitio un blanco

> …Fanon apunta a la naturaleza cambiante y situacional del espectador colonizado: el contexto colonial de recepción altera los procesos de identificación. La conciencia de las posibles proyecciones negativas de otros espectadores provoca el angustiado abandono de los placeres programado por el filme. (Stam, 2015: 121)

Es así que la promoción de un nuevo ser humano busca ir más allá de esta conciencia endeble, incapaz de afirmarse a sí misma. Lo mismo se puede pensar con el espectador colonizado que mira un filme en el que la narrativa clásica muestra al ejército estadounidense salvando a otros países de sus propios líderes-dictadores. Este nuevo ser humano sólo nacerá, según Fanon, después de la revolución, dejando atrás la *dependencia* (Borón, Dos Santos), que surge también como una teoría que cuestiona la supuesta prosperidad de los mercados en igualdad, siendo que el sometimiento de las economías periféricas contribuye a la riqueza de los países imperiales, son las economías centrales las que se benefician a costa de las demás.

Sartre reconoce a Fanon la necesidad de su análisis a partir de la importancia geopolítica y *corpo-política* (Mignolo, 2015) desde donde surge el pensamiento propio que conserva la huella histórica. El pensamiento es siempre corpóreo, colorido y ubicado geohistóricamente, es por ello que el giro descolonial se construye sobre el pensamiento crítico fronterizo, en el límite entre las condiciones propias de existencia y el pensamiento externo. El *Discurso sobre el colonialismo*, de Césaire, no proviene de las ciencias sociales o de las categorías filosóficas "…sino que proviene del cuerpo, de la persistencia casi incurable de la herida colonial; de una memoria sin archivo." (Mignolo en Césaire, 2015: 198) Se trata de ese pensamiento sin archivo que se origina con la esclavitud del Atlántico que hizo posible al mundo moderno colonial, de quienes no podrían aportar su pensamiento al mundo, porque lo único valioso era su trabajo sin reconocimiento.

La herencia de Césaire y de Fanon es enorme para el giro epistémico —y estético— descolonial

> La terrible marca de la colonialidad moderna no ha sido tanto, o sólo, la explotación de los esclavos, *sino fundamentalmente y más que nada el hecho de que se injertó un dispositivo mental que naturalizó la disponibilidad de la vida humana y la hizo equivalente a cualquier otra mercancía, tanto para venderla como para deshacerse de ella cuando deja de ser útil*. Miremos hoy al rededor nuestro y veremos que este principio todavía está en pie. (Mignolo en Césaire, 2015: 202)

Césaire pronosticó la amenaza que serían los Estados Unidos y sus acciones que se presentan a nivel internacional con el rostro del humanitarismo que apoya incluso a los movimientos de liberación en el mundo. Con un nuevo colonialismo llega un nuevo tipo de dominación, posiblemente uno más sutil, porque ataca también por la sensibilidad, ya no sólo como vejación —en un estado terminal— sino como promoción de anestésicos, o bien, narcóticos que evitan el potencial de las sensibilidades otras, para reducir el campo estético a un formato reducido y obediente a la supuesta universalidad que exige la inscripción a la axiología occidental.

Desde la herida colonial y tal como Sartre lo hace a partir de su relación con las ideas de Fanon, se cuestiona el humanismo europeo —y posteriormente estadounidense— que nunca contempló el sitio de lo humano otro, ese que se enuncia desde su herida, desde su dolor ancestral de esclavitud y masacre. Por ello es que la imposición de una lengua no es la simple exigencia por dominar un idioma distinto, sino cargar con todo el peso de una civilización, según lo piensa Fanon y lo replican Octavio Getino y Fernando Solanas en *La hora de los hornos*, que en su doceavo capítulo de la primera parte —"La guerra ideológica"— se advierte que: se nos enseñan a pensar en inglés.

El saber y la sensibilidad son medios imprescindibles para el llamado descolonial, para generar lo que Fanon nombró como la *conciencia del damnificado*, para lo que es preciso en primer término poner en cuestión el saber y el sentir, como horizontes colonizados que se deben superar para lograr el giro descolonial.

Parece ser que Césaire se adelantó a los desarrollos del pensamiento poscolonial, a la crítica del eurocentrismo, a la ceguera ante la racialización y a una propuesta descolonizadora, y sin embargo, hasta el día de hoy, su voz ha sido ignorada a niveles excepcionales. Es en *La hora de los hornos* que se ofrece una reivindicación de estos teóricos martiniqueses y que se abre la invitación a lo que Maldonado-Torres va a expresar como un cambio de la *geografía de la razón*, más allá de los *diseños globales imperiales* del "…sistema-mundo europeo/euronorteamericano moderno/colonial capitalista/patriarcal." (Grosfoguel en Césaire, 2015: 156) Órdenes que podemos cuestionar desde lo interno, con

miras a una liberación que va más allá de lo unidimensional en que se quedan los discursos con pretensión crítica.

El concepto de *revolución* resulta al día de hoy un tanto estridente y en apariencia anacrónico, sin embargo y tomando como base a Césaire y Fanon, como un pensamiento que avanza, podemos rastrear el recorrido de las violencias ejercidas y que necesitan de una *praxis revolucionaria* (Sánchez Vázquez). Siguiendo a Grosfoguel en la mutación de los colonialismos se diría que "…fuimos del «cristianízate o te mato» en el siglo XVI al «civilízate o te mato» en los siglos XVII y XIX, al «desarróllate o te mato» en el siglo XX y, más recientemente, al «democratízate o te mato» a principios del siglo XXI." (Grosfoguel en Césaire, 2015: 165) Y con relación a las formas internas hasta podría aumentarse el "masculinízate o te mato", dentro de otras violencias que comienzan a visibilizarse en el mundo contemporáneo, pero que no son universales y que requieren un tratamiento particular, situado.

Frente al gran reto de la descolonización, Maldonado-Torres alerta sobre la importancia de distinguir entre la descolonización y el americanismo, la descolonización es mucho más grande que un localismo, no sólo el tercer mundo padece un proceso de colonización, sino que los imperios también generan colonialismos internos[54], "La gran ironía del proceso de colonización es que el *don imperial* […] se presenta como donación…" (Maldonado-Torres en Césaire, 2015: 189) De tal forma que no sólo desde fuera se aspira al *sueño americano*, sino que desde dentro se puede vivir en la fantasía de estar en un sitio privilegiado, aunque eso incluya vejaciones, finalmente se está cobijado bajo el manto de las estrellas y las barras.

Es por lo anterior que piensa Mignolo: "…la condición humana tiene que predicarse sobre la experiencia de *los condenados de la tierra*, esto es, de la mayoría numérica que fue marginada o cuestionada en su humanidad." (Mignolo en Fanon, 2016: 326) Porque, más allá del romanticismo que se pueda generar alrededor de la figura de la víctima, es el condenado de la tierra quien a pesar de haber sido puesto en cuestión en su humanidad, resiste y se manifiesta desde su *exterioridad* (Dussel), conoce los límites de su humanidad porque ha transitado las fronteras del *no ser* y es en su existencia que se debería escarmentar ante las atrocidades de la condición humana surgidas del humanismo

[54] A corto plazo puede pensarse en los millones de colonizados que viven en el epicentro del colonialismo, en Estados Unidos: afroamericanos, latinos, pueblos originarios y varios grupos que se enfrentan a una realidad opresiva.

fragmentado de occidente, "…no sólo es resistencia sino re-existencia…" (Grosfoguel-Mignolo, 2008: 34).

Es posible repensar ciertos conceptos básicos para desmarcarlos de su peso colonialista, como el de "desarrollo", esto es, quitando la carga de la universalidad y comprendiendo que en diferentes periferias se comparte la *herida colonial*

> El proyecto de descolonización comenzado en el siglo XVI e intensificado en el siglo XX requiere urgentemente de intervenciones descoloniales a nivel planetario, no para culminar el proyecto inconcluso de la modernidad sino para trascender la modernidad/ colonialidad hacia, lo que Enrique Dussel llama, un mundo transmoderno. (Grosfoguel-Mignolo, 2008: 35)

Es decir, un mundo en el que sea pensable la distinción más allá de la uniformidad —blanca, masculina y heterosexual— global en torno al capitalismo, que además en sentido estricto es imposible, por eso el proyecto descolonial antes que aludir a una universalidad —que está basada en el modelo del dominio imperial— llama a la pluriversalidad.

Se precisan medios que nos permitan ver desde la *exterioridad*, desde ahí es que se puede interpretar el mecanismo económico, político, social y cultural en el que nos hallamos insertos, porque la normalidad es pensar desde la existencia de un Estado como líder mundial; las reflexiones deben ir más allá, porque seguir captando el mundo desde esa óptica es seguir reproduciendo un mundo organizado por una *etnoclase* (Gómez, 2014) blanca, europea y cristiana —católica o protestante— que garantiza su permanencia a través del mito moderno del progreso y el desarrollo. El horizonte civilizatorio descolonial está al servicio de la vida, sin caos ambiental o el comercio de la salud; esta opción descolonial tiene su dimensión estética, más allá de la *descolonialidad del ver*[55] (Barriendos), llevada a una crítica de la colonialidad del sentir.

No se trata de salir de los códigos sensibles occidentales, ni de desarrollar códigos no-occidentales originales, sino de generar una postura descolonial en la que se acepta el pluralismo, por eso en lugar de una estética de colonial ser trataría de estéticas, "Así, liberar la *aiesthesis* de la colonialidad es una de las tareas de esta opción." (Gómez, 2014: 16) De manera que, entre algunas otras tareas, consiga que el objeto estético sea más que una mercancía. Asimismo, se trata de superar la colonialidad de los cuerpos, desde los que se experimenta la herida, esto se piensa desde una búsqueda de lo propio, "…desmantelando todo aquello que lo encubre, lo desodoriza, lo silencia y lo deforma." (Gómez, 2014: 19) El sentir, el pensar y el hacer son dimensiones de esta *praxis* estética. Mignolo afirma que la

[55] Una postura descolonial tiene que ser crítica también con el imperio de la vista.

estética, bajo su norma burguesa de belleza, colonizó a la *aesthsis*, que es un término común a todos los organismos vivientes.

En opinión de Rancière, estaríamos más encaminados a una estética de la política, porque ésta es concerniente a lo común y no a la lucha por el poder, la política consiste en "…volver visible aquello que no lo era y hacer que sean entendidos como hablantes aquellos que no eran percibidos más que como animales ruidosos." (2011: 35) Esos animales ruidosos son los mismos que balbucean porque no hablan el idioma imperial, en este sentido la política es importante en su relación con lo sensible, porque nos permitiría captarnos desde dentro mismo de la cultura alienante, es por ello que en última instancia piensan los miembros del Grupo Cine liberación que no importa que sus películas pierdan el estatus de arte, si cumplen su función política; lo que no se puede perder es su potencia estética, en cuanto a la sensibilidad que contribuye al reconocimiento de la alteridad.

El Tercer cine tiene la función de liberar a quien está alienado y sometido, porque es un cine de destrucción y construcción, de tal manera es posible hacer conexiones conceptuales entre las distintas fases del pensamiento descolonial y los objetivos políticos y de *praxis* del grupo Cine liberación. La palabra revolución retumba desde los escritos de Frantz Fanon y al parecer pierde fuerza a lo largo del tiempo, sin embargo, será posible pensar su vigencia en cuanto a la transformación social en la historia del país argentino, en la que no sólo el cine fue responsable, sino una parte de las herramientas que pusieron en movimiento a ciertos sectores.

Para hablar de transformación es importante pensar en los destinatarios del trabajo del Grupo, con la intención de pensar en torno a ellos mediante las categorías del pensamiento descolonial, por lo que se precisa el devenir del espectador clásico en un *espectador emancipado* (Rancière) que actúe y que se ponga en movimiento, al poder observar una realidad otra. Ésta es una demanda del propio Fanon en *Los condenados de la tierra*, en donde menciona que "Todo espectador es un cobarde o un traidor", consigna con la que se manejan también los creadores del Tercer cine, y la que queda un registro fotográfico de una manta colgada con dicha consigna en el Festival de Cine de Pesaro (Italia), antes de la proyección, invitando al público a salir de su papel pasivo, que en palabras precisas, ni siquiera es un papel.

1.4 La construcción del *espect-actor*

Toda expresión revolucionaria se dirige a un destinatario si es verdaderamente revolucionaria. El destinatario, por definición, no puede sólo ser quien reciba la dosis de contenidos significativos, para procesarlos y obedecerlos sin más, al contrario, se trata de quien emplea su autonomía frente al mundo y desde ahí empieza su *praxis* transformadora.

Sánchez Vázquez es uno de los filósofos que cuestiona la concepción de que los objetos llevan por sí mismos un código que debe ser entendido a través de su concepción cerrada e inmutable. Por tal motivo es que reconoce en la Estética de la recepción, un valioso esfuerzo para darle su justa autonomía al espectador. Esto no quiere decir que la producción no sea significativa en la formación conceptual y sensible del espectador; sin producción no hay consumo y sin consumo no hay producción, o bien, la creación afecta la recepción y la recepción a su vez afecta al proceso creativo, aunque en algunos de los casos el creador ahoga cualquier indicio de participación en su obra, bajo la fantasía de la originalidad, aunque para Umberto Eco la obra es abierta en cuanto puede ser interpretada de modos diversos.

La Estética de la recepción colocó en primer plano el estatus del receptor, el problema que ve en ello Sánchez Vázquez, es que guarda cierta radicalidad, de manera que el papel del creador y de la obra palidecen. Se trata de hacer convivir los diferentes elementos que juegan en el proceso estético: "Habría que admitir que la recepción adecuada sería la activa y creadora; es decir, la que actualiza el potencial creador del texto." (Sánchez Vázquez, 2007: 74) Conviene tomar en cuenta que el tema es complejo, en cuanto que la interpretación a su vez puede estar condicionada por la estructura socioeconómica y por la ideología dominante, por ello es que las expresiones críticas tienen grandes dificultades para salir a la luz, tal como sucedió con el caso de Luis Buñuel, Glauber Rocha, Jorge Sanjinés y, Octavio Getino y Fernando Solanas, entre otros; estas obras de orden crítico son necesarias para contribuir al desarrollo de un público que cuestione los productos culturales que recibe.

El capitalismo ha dado muestras de hostilidad a la creación libre o al arte que genera posibilidades de reflexión. Se privilegia el valor de cambio ante el valor de uso[56], como si el público fuera el último eslabón, a pesar de que sin público no habría mercado. No obstante

[56] "Y es que esta sociedad, a través de la ideología dominante, no sólo favorece la recepción pasiva y deformada del gran arte, sino también la pasiva y superficial adecuada o propia del seudo arte "de masas", que difundido, sobre todo, por los medios visuales de comunicación, supedita por completo el valor estético al valor de cambio." (Sánchez Vázquez, 2014: 79)

para generar un público cautivo se promueve la recepción simple, banal y pasiva, que consuma los productos para los que fue creado —no los productos que se crearon para él (Dussel, 2014)—.

Es así que se produce una sociedad enajenada a la que la industria incluso introduce en una lógica de lo que llama "creación de públicos", es el sujeto transformado en un adorador del objeto de entretenimiento, "…el capitalismo viola el principio de crear un objeto o hecho *poiéticos* para un sujeto, y un sujeto, que dialogue con tales objetos o hechos, se los apropie e interprete novedosamente, haciendo suya la potencial capacidad comunicativa del fenómeno que se le ofrece." (Palazón, 2006: 224) Por esta razón el sujeto está más lejos de conocer su potencia creadora, las artes, piensa Palazón, están más dedicadas a la dictadura de la inversión y la difusión, pero no generan vínculos de comunicación.

Mientras la Estética de la recepción piensa que el receptor afecta la obra en su aspecto significativo, Sánchez Vázquez, mediante su Estética de la participación piensa que es posible afectar su aspecto formal-material, es de este modo que propone pasar de la recepción —que todavía desde el nombre sugiere un papel limitado— a la participación, orden el que se inscribe la obra del grupo Cine liberación. Es para Sánchez Vázquez una recepción activa que afecta la realidad sensible de la obra. El filósofo tenía en mente algunas producciones de arte cibernético, videojuegos y en otro caso una pieza cinematográfica[57] en la que se incide en el rumbo de las acciones.

Su teoría se desprende de un ciclo de conferencias dictado en 2004 en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, por lo que su concepto parece una teoría en gestación, no en cuanto a los argumentos, sino en cuanto a los productos que sirven como ejemplos, dado que al poco tiempo —en el 2011— fallece en la ciudad de México. A pesar de conservar cierta lucidez, el pensador algecireño no continuó desarrollando su interesante teoría, quizá por falta de tiempo o por no tener la intención de llevarla a cabo más allá, sin embargo es posible repensar su categoría en este espacio, al menos en una buena parte del cine político latinoamericano del siglo pasado, esto, en función de la participación en cuanto a la lectura de sus ideas, ya que además de sugerir una transformación del objeto

[57] Hoy en día son más comunes los casos en los que la participación del público transforma la obra, quizá el ejemplo más a la mano, por su actualidad y difusión es la película norteamericana *Black Mirror: Bandersnacht* (2018), en la que la interactividad se desarrolla desde el inicio de la trama. Se piensa en este ejemplo, o porque sea el primero, sino porque es el más actual y quizá por lo mismo el más complejo; no obstante estos elementos se presentan ya en otros medios expresivos como la literatura expandida o el teatro y la poesía participativos, los *happenings*, entre otros recursos.

mismo, se piensa en el desborde en tanto una transformación social[58] como la culminación de un proceso que termina en la realidad misma. Es posible que dada su función política desbordada, Sánchez Vázquez hubiera podido inscribir la *Hora de los hornos* como una película en el orden de la Estética de la participación.

Para que surja esa participación el creador mismo debe desarrollar su obra de tal forma que el espectador pueda tomar parte en ella. No se trata de que la participación obedezca intuitivamente a la supuesta intención del autor, sino del desarrollo de la propia potencia *poiética* para transformar la pieza. Cabe mencionar que en un segundo momento la participación pude venir de un público autónomo que no espera a que la producción le sea abierta, por lo que es posible producir una nueva pieza que cumpla con las expectativas o con las necesidades —prácticas, pedagógicas, políticas, etc.— que se requieren[59]. La apropiación estética de los medios sensibles resultará una interesante posibilidad para que los públicos logren liberarse del yugo de la enajenación; es por medio de la creación que se asoma una opción descolonizadora del gusto, si se trata de la función estético-social del momento creativo.

Sin embargo el enemigo colonialista hace bastante difícil dicha labor, al haberse apropiado de las instituciones, los medios y los discursos creativos respecto del *deber ser* de la producción cultural simbólica, ya que "…rigen la negación del principio creador en el trabajo, la hostilidad al arte, la reducción de la creatividad a sectores minoritarios y la apropiación privada de productos artísticos." (Sánchez Vázquez, 2007: 89) La enajenación entonces se inserta como antítesis de la creación[60], de manera que el grueso de la población se encuentra colonizada mediante el gusto.

Sánchez Vázquez llama a socializar la creación para estimular las facultades de la sociedad, en cuanto a la posibilidad de organización y de transformación de su realidad, quienes tienen de frente el peso de una supuesta "alta cultura" mercantilizada, ya sea en su función comercial o de culto, como "cultura de masas" mediática. Frente a la enajenación que detonan las aparentemente limitadas posibilidades, se encuentra la posibilidad de la

---

[58] En este punto es posible aludir a su gran obra *Filosofía de la praxis* (2003), en la que piensa en la *praxis* más elevada a la *praxis revolucionaria*.

[59] Así, el arte contemporáneo ha presentado el formato de intervención que no sólo se puede producir cuando un artista afecta la cotidianidad, o las obras de otro artista, sino que el público mismo puede intervenir en el espacio público y en el institucional, así como otros modelos de acción más complejos que requerirían de una investigación amplia.

[60] "Hoy se ha perdido el sentido lúdico, la complicidad participativa que se tenía antes frente al teatro, la música o cualquier otro espectáculo. Y esto representa un empobrecimiento del cine y del espectador, un empobrecimiento de su capacidad de juego imaginativo, y una negación de la esencia misma del fenómeno artístico, que es la imagen poética." (Solanas, 1989: 88)

creación como medio de liberación y descolonización de la sensibilidad y la *praxis*, "…en la posibilidad que abre al desarrollo de la capacidad creadora, en mayor o menor grado, de cada individuo, reside su valor humano o la alta función social que puede cumplir." (Sánchez Vázquez, 2007: 97)

Es con el dramaturgo y teórico brasileño Augusto Boal, que es posible pensar ya desde la figura literaria del *espect-actor*, para designar al sujeto participante, en consonancia con Sánchez Vázquez o al *espectador emancipado* que propone Jacques Rancière. Boal piensa la cuestión desde su particular desarrollo: el Teatro del oprimido, sin embargo, su categoría ofrece posibilidades para pensar otras manifestaciones estéticas.

En el Teatro invisible, como subcategoría del Teatro del oprimido, es primordial la acción del público, un público que paradójicamente no sabe que lo es, ya que al mismo tiempo actúa[61] y —al menos hasta donde entiende— está llevando con regularidad su vida cotidiana. Se trata de un aprendizaje colectivo.

Por otro lado, el Teatro foro[62], es otro tipo de tratamiento en el que el sujeto se sabe espectador, pero consigue hacerse parte de la acción dramática con conciencia, con pleno conocimiento de causa, cooperando para el aprendizaje colectivo, "La pieza —*o modelo*— debe presentar un error, un fallo, para estimular a los espect-actores a encontrar soluciones y nuevos modos para enfrentarse a la opresión. Planteamos preguntas, pero es cosa del público aportar buenas respuestas." (Boal, 2002: 69) Es preciso mencionar que las respuestas del público deben trascender la participación oral, no está permitido dar una opinión hablada, se trata de pasar a la puesta en escena y transformar las acciones a partir de la propia actuación.

Es necesario que se trate de situaciones concretas que remitan a los sujetos a su cotidianidad, si bien en el caso de Boal se participa actuando, en el caso de nuestro *cine-acto* se trata de algo más que de un foro —o de una situación cotidiana— se trata de un espacio de resistencia, pero también de riesgo. Ambos buscan transformar la realidad, pero

[61] El Teatro invisible es una suerte de "puesta en escena" en un espacio público, en el que se desarrollan acciones dramatúrgicas por parte de los actores, que tienen el compromiso de no hacer del conocimiento de los demás que se trata de una actuación, o bien, una puesta en escena. De este modo es que se desarrollan las acciones como si se tratara de cualquier acción en la vida cotidiana. De manera aparentemente indirecta se invita a las personas que se encuentran *in situ* a participar, ya sea ante una injusticia o una situación indirecta de opresión, de manera que ni siquiera al terminar la pieza, se hace del conocimiento de las personas que fueron parte de un sistema de acciones organizado, porque lo importante es el elemento pedagógico —inspirado en el modelo de Freire, la Pedagogía del oprimido— que en la mayoría de los casos, pierde su potencia si las personas se dan cuenta que de alguna manera fueron impulsadas para actuar.

[62] En este caso las acciones se desarrollan dentro de un formato más tradicional de teatro, a partir de un foro, ya sea cerrado o en un área pública, pero designado *ex profeso* para tales acciones. La gente asiste a ver una puesta en escena y se le invita a participar para transformar las conclusiones.

mediante vías diversas, privilegiando la participación que se requiere, no sólo en acto, sino en potencia, para las situaciones que requieran de la acción en la realidad.

Boal llama *juego-lucha* al formato en que los espect-actores buscan ofrecer mejores propuestas y superar las ya puestas en escena, se trata de ofrecer nuevas alternativas

> …los actores representan una determinada visión del mundo y, en consecuencia, intentarán mantener este mundo tal como es, haciendo que las cosas sigan exactamente de la misma manera..., a menos que un espect-actor pueda intervenir y cambiar la aceptación del mundo tal como es por una visión del mundo tal como debería ser. Hace falta crear cierta tensión en los espect-actores; si nadie cambia el mundo, éste quedará como está, y si nadie cambia la pieza, ella también quedará tal como es. (Boal, 2002: 71)

Es en el acto que los espect-actores se dan cuenta que, de no ser ellos quienes transformen la realidad, continuará reproduciéndose el sistema opresor; de la misma manera que *La hora de los hornos*, se genera una asamblea a partir de un ambiente hostil e incómodo que impulsa a los participantes a alzar la voz y buscar soluciones ante la negatividad del sistema colonizante.

Se invita al espect-actor a transformar las escenas y redirigir la lógica de las acciones, de manera que no resulten más en la reproducción de la negatividad del sistema. Si bien en *La hora de los hornos* el objeto material ya no puede ser transformado[63], el compromiso es aún más fuerte porque se trata de salir a las calles a transformar el mundo; el compromiso comienza desde la asistencia a la proyección, que implica tener ya un pie en la *praxis*, de ahí corresponde el enfrentamiento con el sentimiento de rabia en torno a las imágenes violentas. La película es clara: se trata de violencia contra violencia, no hay otro camino que el de la revolución para salir de las vías de la neocolonización.

El brasileño piensa en el Teatro foro como una ejercitación para la *praxis*, es un medio en el que se reconoce el arsenal de opresores y las posibles tácticas para liberarse de tal situación. Se trata de una especie de juego, es una acción lúdica, como una manera entretenida de aprender en comunidad "¡En la ficción, ensayo la acción! El Teatro Foro no produce catarsis: estimula nuestro deseo de cambiar el mundo. ¡Produce la dinamización!" (Boal, 2002: 84). A diferencia del cine-acto, en este último se juega la vida, "En más de una ocasión, los espectadores terminaron arrestados." (Schumann, 1985: 29), aunque no deja de ser un ensayo para una acción posterior, podría decirse que es un ensayo dentro de la *praxis* misma, pero en la lógica de una asamblea. No se trata de oponer ambas lógicas, sino de enriquecer la figura del espect-actor más allá del teatro, porque se entiende bien que el arte

[63] Al menos no de manera amplia, aunque se hicieron algunas alteraciones en cuanto a quitar algunas secuencias, para hacer más corta la proyección, ya que el transcurrir del tiempo en uno de estos sitios siempre implicaba un riesgo, sin embargo respondía más a las necesidades del público al que se le proyectara.

no transforma por sí mismo la realidad, no es un objeto milagroso, en todo caso funciona como dispositivo que ofrece un modelo de liberación, poniendo al sujeto en carne viva a experimentar la negatividad del sistema.

Con todo y las diferencias que pueden existir con la propuesta del Grupo cine liberación, la categoría del espect-actor parece ser significativa dentro del orden de una Estética de la participación, con miras a la *praxis* descolonizadora. Lo anterior debido a que no se trata de un solo modelo de acción, sino de formas diversas con las que el público puede interactuar, distintas vías para transformar la realidad.

El cineasta cubano Tomas Gutiérrez Alea se inscribe también en la indagación respecto del espectador. Si bien es cierto que el cine cubano posrevolucionario generó un modelo propio de representación —menciona que casi era suficiente con sacar la cámara y registrar la vida cotidiana para tener un documental logrado—, también creyó necesario armar al espectador para la lucha revolucionaria, tal, manifiesta, era la función del cine cubano, seguir fortaleciendo a la Revolución contra sus detractores. El espectador sólo se piensa como la persona que se sitúa frente a una pantalla, sin embargo, suma Gutiérrez Alea, en algún momento abandona la sala de cine y se enfrenta a la realidad, a su vida cotidiana, es así que se piensa en una imagen que contribuya, un "…cine verdaderamente, integralmente revolucionario, activo, movilizador, estimulante y al mismo tiempo consecuentemente popular." (Gutiérrez Alea, s/f: 38)

Es a partir del cine soviético que el cine se considera como el arte colectivo por excelencia, en cuanto que fue congruente con el momento de la transformación social que estaba teniendo lugar en la posrevolución rusa. Aquella fue la escuela de gran parte del cine que buscaba una opción revolucionaria —así como el Neorrealismo italiano y, según piensa el cubano, en menor medida el cine de la Nueva ola francesa, ya que éste no alcanzo el nivel de lo popular—, sin embargo esta batalla siempre ha sido desigual, sobre todo por el cautiverio en el que el cine ideológico neoliberal mantiene a los espectadores, es decir, así: siendo espectadores:

> En el mundo capitalista —y en buena parte en el mundo socialista— el gran público está condicionado por determinadas convenciones del lenguaje, por fórmulas y géneros del espectáculo que son los del cine comercial burgués, de tal manera que puede decirse que el cine, como producto original de la burguesía, casi siempre ha respondido mejor a los intereses del capitalismo que a los del socialismo, a los de la burguesía que a los del proletariado, a los de una sociedad de consumo que a los de una sociedad en revolución, a la alienación que a la desalienación, a la hipocresía y a la mentira que a la verdad profunda… (Gutiérrez Alea, s/f: 44)

El cine popular no se refiere solamente a un cine aceptado por el pueblo, sino a un cine que expresa sus intereses y necesidades y que responda a ellos, de tal manera que el público siempre estará por encima de los intereses de cambio —mercantil—. La creación artística, piensa Gutiérrez Alea, tiene que tener una función estética traducida en el disfrute de la vida y por lo tanto debe enriquecer la vida cotidiana, para contribuir con ella y en todo caso, conservar el estatus de un país revolucionario[64].

La *papilla ideológica* de los productos culturales, hacen que el espectador se vuelva cada vez más pasivo y a su vez, que la actividad artística se burocratice, obedeciendo los dictados del gusto que se inscribe en los valores burgueses, quitando todo rastro de concepción dialéctica en el proceso creativo, si es que se pudiera mencionar aún un proceso creativo.

El sujeto debe ir más allá de ser un mero espectador, ante cualquier obra y ante la realidad, de tal modo que se pueda liberar de la gran oferta de productos colonizantes, ir más allá de la mera expectación es contribuir con la acción a transformar la realidad, pero también poder enfrentarse a contenidos de mero entretenimiento que en apariencia no digan nada, pero de los que se puede extraer una reflexión enriquecedora, ya que de ningún modo parece viable la posibilidad de eliminar los productos de la *industria cultural*. Es así que para Gutiérrez Alea, el cine, por más revolucionario que sea, no debe descuidar sus cualidades en cuanto al disfrute, "El cine puede acercar al espectador a la realidad sin dejar de asumir su condición de irrealidad, ficción, realidad-otra, siempre que tienda un puente hacia ella para que el espectador regrese cargado de experiencia y estímulo." (Gutiérrez Alea, s/f: 58) Es así que advierte el cineasta sobre el peligro de caer en el éxtasis de la negación de la realidad, por lo que debe tenerse sumo cuidado en la construcción del puente entre la realidad y la ficción. La evasión sería la función que el cine tiene para la *clase esencialmente hipócrita*, comenta el autor. Esa evasión se desarrolla porque para esa clase, el mundo funciona de manera favorable y no es deseable conocer sus estragos.

De este modo "…un espectáculo *socialmente productivo* será aquel que niega la realidad cotidiana (los falsos valores cristalizados de la conciencia cotidiana, de la conciencia ordinaria)…" (Gutiérrez Alea, s/f: 62) El sujeto entonces no es un ente pasivo que recibe de los objetos un contenido específico, sino que puede fungir como actor o espectador frente al mismo fenómeno. Dependerá del nivel de colonización de cada uno, el

[64] Parece ser el mismo sentido que le da Trotsky, como una Revolución permanente y sistemática que debe ir *in cescendo* alrededor del mundo.

lugar en el que se posicione respecto del mundo; descolonizarse es abrir la percepción a lo aparentemente invisible, a la alteridad.

No se pretende erradicar la calidad de espectador, por ello la categoría que se toma aquí de Boal, en su construcción lingüística, lleva contenido el papel de espectador. No podrá transformar la realidad mediante su acción, quien no se detuvo a observar antes sus inconsistencias, es así que el *espectador contemplativo* deviene, "…espectador «activo» sería aquel que, tomando como partida el momento de la contemplación viva, genera un proceso de comprensión crítica de la realidad (que incluye al espectáculo, por supuesto) y consecuentemente una acción práctica transformadora." (Gutiérrez Alea, s/f: 64)

La historia del *happy end* es la misma historia del conformismo del pueblo, del que la comedia ligera y el melodrama han sido patrocinadores, "La actual sociedad positiva elimina cada vez más la negatividad de la herida." (Byung-Chul, 2017: 53) Se puede pensar en la sociedad del conformismo, en tanto que no se hace consciente, en nuestro caso la *herida colonial*. Es al terminar estos filmes que el espectador se queda conforme con su realidad, no se precisa ningún cambio, porque los valores del libre mercado y el esfuerzo laboral algún día rendirán frutos. La realidad, por otro lado, es hostil e indeseable, de ella se tiene demasiado en la cotidianidad como para contaminar con ella el tiempo de ocio. Esto sería lo que Césaire mencionaría como la *actitud estéril del espectador*, "El imperialismo económico ha dado nacimiento a un imperialismo estético." (Solanas, 1989: 99).

Para salir del atolladero de la inacción es preciso que el cine problematice la realidad, que muestre sus atrocidades y sus inconsistencias. No basta con dejar la *obra abierta*, según el autor, es preciso que se impulse al espectador a elegir una determinación en cuanto a la realidad, es lo que menciona como una *verdadera guía para la acción*

> …y no debemos olvidar que en la práctica el espectador no puede ser considerado como una abstracción, sino que está condicionado histórica y socialmente de tal manera que el espectáculo ha de dirigirse en primera instancia a un espectador concreto, frente al cual puede desplegar al máximo su potencialidad operativa. (Gutiérrez Alea, s/f: 70)

Es así como el devenir espect-actor es también una suerte de reivindicación del público. Dado que se trata de los años posteriores a la Revolución cubana y se perseguía la concepción del *nuevo hombre*, era preciso constituir un espectador nuevo que correspondiera al nuevo estatus, eso es lo que Octavio Getino y Fernando Solanas manifiestan bajo la imagen del Che Guevara como figura rectora a lo largo de *La hora de los hornos*.

Rancière coincide en que frente al panorama de la ideología dominante que ha infestado al mundo del arte, es preciso "…convertir al espectador en actor consciente de la

transformación del mundo." (2011: 59) Habrá que decir que ese actor debe asumirse como transformador. Menciona también el francés que los explotados no lo son porque no comprendan su situación como sometidos, ni porque un medio se los haga consciente van a transformar la realidad, en su lugar expresa que son explotados porque se creen incapaces de transformar la realidad. Si bien es cierto que se ha apuntado demasiado como antecedente a la desubicación del espectador en cuanto a su propia situación, no queda claro que sean conscientes de dicha situación, ya que esto negaría toda la historia del colonialismo afianzado entre la civilización y la barbarie de la que se ha hecho mención antes, el sujeto advierte la realidad con relación a contrastes[65]. De cualquier modo es pertinente tener en cuenta la segunda idea sobre tomar partido en la realidad, por ello es que la categoría de espect-actor y sus fundamentos en el pensamiento de Boal, Sánchez Vázquez y Gutiérrez Alea, dan cuenta de una aproximación, una suerte de ensayo para la *praxis* liberadora.

Sin herida no hay verdad, porque no se desarrolla la verdadera percepción, la sensibilidad es vulnerabilidad y por lo tanto la exposición a lo distinto, a lo *invisible*, a la alteridad, será lo que nos enfrente con la realidad, "En el *infierno de lo igual*, no hay verdad." (Byung-Chul, 2017: 54) El espect-actor es el que busca más allá de lo igual, o bien, el que, a decir de Gutiérrez Alea, a pesar de enfrentarse a lo igual, puede romper con su actitud crítica el cristal de la ideología. Sin dolor ni vulneración, prosigue lo igual, plantea el filósofo, sobre la misma idea que se ha venido reafirmando. Es así que una estética que parte de la incomodidad, no sólo permitirá generar una consciencia crítica que cuestione la realidad y sepa distinguir el lugar de su situación, sino que se inclinará al cambio. La lucha es contra el *imperio de la belleza* o *calocracia*, según lo nombra el pensador surcoreano, porque elimina lo bello en cuanto impone un canon.

Con-mover al espectador (Híjar, 2007) es ya un principio para la *praxis*, dado que significa moverse en consonancia con los otros, se trata de una comunidad en la que juega el creador y el destinatario, para comenzar la marcha. Alberto Híjar se inscribe también en la batalla contra el cine hegemónico que no apela, más que a lo más simple de la sensibilidad, se trata de atacar esa forma dominante y dirigirse hacia la *revolución en el cine*, contra su forma burguesa, "Estamos convencidos de que esa lucha, esa revolución y esa vanguardia sólo pueden avanzar al lado del espectador, junto al pueblo." (Híjar, 2007: 278)

[65] Recuérdese cuando el mismo Fanon menciona que un espectador negro en la sala de cine siente que es como Tarzán, siempre y cuando no se halle en esa misma sala un sujeto blanco.

Dentro de las ideas anteriormente mencionadas se hace patente la idea de que los productos culturales afectan la concepción del mundo de las personas, en ese mismo sentido podría parecer una exageración, casi como una esquizofrenia antineoliberal, sin embargo, no es gratuito que la visualidad en nuestros días resulte el *imperio de los sentidos*, o bien, posicionarse a la cabeza de estos; si bien Godard[66] pensaba que el cine dio forma al Siglo XX, Badiou, en la misma tónica menciona: "El pensamiento del hombre del siglo XX se vio modificado por el cine." (2014: 38)

Este artefacto se posicionó rápidamente como una de las atracciones más grandes de la cultura contemporánea, por lo cual, y recordando lo dicho por Gutiérrez Alea, si la historia del capitalismo va también acompañada por la historia del cine, no es extraño que los valores del mundo contemporáneo se inscriban en este formato, sobre todo si en el transcurso de los años hemos sido testigos de sus alcances, de tal modo que es uno de los medios al que quizá nos exponemos desde la edad más temprana, pero también el que permanece a lo largo de nuestras vidas, es como si el cine hubiese formateado las consciencias de varias generaciones, pero se trata de un cine *predigerido* que no invita a la participación, sino antes bien a la pasividad.

Badiou llama la atención en cuanto a lo esencial del cine, menciona que el cine no es el arte de las imágenes, sino de su relación, por lo que es posible que nuestra configuración mental del mundo contemporáneo se corresponda con las formas de relación entre las imágenes en el cine, incluso podría tomarse aquí el atrevimiento de decir que quizá pensamos el mundo mediante cierta lógica correspondiente al montaje y a la narrativa cinematográfica y es por ello que el cine sigue siendo uno de los medios más representativos de nuestra realidad.

Si recordamos alguna experiencia o bien, si imaginamos cómo realizaremos tal o cual acción, lo hacemos quizá bajo las normativas del montaje, aunque sin advertirlo; bajo esos imperativos de la conciencia es que participar de una forma cinematográfica fuera de lo común, es posiblemente más difícil —lo que no quiere decir necesariamente que sea poco atractivo, ya que se siempre se han generado públicos en torno a esa otra lógica

[66] "*Cogito ergo video*", suscribe *Historie(s) du cinema* de Jean-Luc Godard, en cuanto que ver nos inscribe ya al movimiento de la historia y del desarrollo del Siglo XX, con relación a esta idea menciona Oubiña "Estos ocho videos están ahí para testimoniar que el siglo XX ha sido pensado por los filmes." (2003: 24) Al tiempo de pensarlo es que lo fue también configurando. En sus *Historie(s) du cinema* Godard insiste en que el cine ha sido una *industria de la mentira* y una *sucursal de la evasión*, por lo tanto era evidente que el cine se vendería a la industria de la muerte, por ello menciona también que el cine verdadero era ese que no se podía ver, desde la década del ochenta y con cientos de películas vistas, el cineasta francés advierte sobre la enajenación como manto cinematográfico.

narrativa—, porque resulta agobiante, cansado o tedioso. El filósofo francés expresa: "…el cine con el que sueño, el cine de lo sagrado aéreo —nuevo—, es un cine que no puede tener ese espectador, moldeado a lo obligado: la novela, el robot, lo serial. Será necesario, entonces, tener nuevos espectadores." (Badiou, 2014: 55)

Con esta diversidad de ideas que quizá transitan distintos caminos, se puede dar fe de que la construcción de un espect-actor, de un público autónomo, participativo y emancipado, ha sido uno de los imperativos que ha trascendido en el tiempo para varios pensadores, sobre todo para los que han advertido en dimensión común del cine, el peligro de suscribirse en los valores capitalistas[67] que pueden ir incluso contra la propia vida. Esto es, la facilidad del cine como un medio de colonización de conciencias, desde Césaire y Fanon, hasta Badiou se apela al surgimiento del nuevo espectador, una vía de tránsito o bien la caída de éste, para llegar al espect-actor.

Alberto Híjar pone en cuestión otras producciones simbólicas y menciona que hasta la poesía puede ser enajenante cuando se inscribe en una lógica mercantil y descuida su sentido de *poiesis*. Cuando la poesía surge entonces a tono con su lógica originaria, puede tener un poder transformador que va encaminado a lo práctico, considerando lo histórico y lo social. Si la poesía, o cualquier otra expresión artística resulta enajenada, es también enajenante. Así mismo, cualquier creación puede dar un giro de tuerca cuando es una creación libre, en este caso un cine popular o la *fiesta carnavalesca,* "La praxis estética abre posibilidades mil." (Híjar, 2013: 177) Justamente es cuando obedece a su *dimensión estética*, que la libertad creativa permite el desarrollo de un intersticio que potencia la actividad del espect-actor.

La hora de los hornos hace una relectura del *acto espectatorial* (Stam, 2015), se fue más allá del eco de la intención de los autores, porque a pesar de que pueda considerarse como un film panfletario, ya que se parte de una posición, se permite el disenso en el *acto*, se busca que cada uno se vuelva protagonista de su propia historia y de la historia colectiva, "El pueblo no es destinatario del filme, sino un hacedor que interviene en todos sus tramos." (Aguilar, 2015: 181) Es así que la película tuvo la intención de cambiar al espectador por el militante o por el actor de la historia, desde el momento en que se asistía

[67] "La norteamericanización fue más efectiva en la estética popular y en la hegemónica, gracias a los entretenimientos audiovisuales de la televisión." (Acha, 1994: 171) La pantalla chica ha funcionado también como una extensión de la lógica cinematográfica, pero a mayor escala en cuanto a la seducción de programas cortos, pero con una supuesta amplia gama de contenidos.

a la función se generaba una acción militante, éste es el espet-actor: asiste a contemplar las imágenes a la vez que actúa.

Menciona Gonzalo Aguilar que: "El espectador es impulsado a actuar pero lo que debe hacer ya está predeterminado." (Aguilar, 2015: 186) Y en cierto sentido es verdad, sin embargo no en un tono dogmático. Si bien la película incita a la acción revolucionaria no se podría decir que es la única, es decir, cualquier filme se inscribe en una posición política o hasta sentimental, todos los géneros parten de una idea para convertirse en productos fílmicos. La película invita a la lucha, pero también es cierto que como cine-acto, el asistente espect-actor, tiene una voz que alza ante los demás, es un momento en el que puede afirmar o negar las ideas que le dan forma a *La hora de los hornos*; lo cierto es que nuestra cinta resulta honesta en todo momento, porque no oculta sus intenciones de militancia, es una invitación que no quita autonomía al participante, en tanto que puede inscribirse o no en las acciones que se organicen a la postre, pero va más allá de un cine ideologizante, que bombardea al sujeto con valores ajenos[68] a sus propias posibilidades de vida, para minar su espíritu a largo plazo, en cuestión de su enajenación, buscar ser quien no se es, o generar una idea de éxito que nunca verá reflejada en sí mismo.

Si bien la película indica una clara vía revolucionaria, es preciso destacar que tiene un principio rector: la vida, y la vida se reproduce gracias a los principios de la *liberación*. El fondo último de la Filosofía de la liberación es el *principio material* (Dussel, 2011) de producción, reproducción y desarrollo de la vida humana. Difícilmente alguien discutiría en la pausa para el conversatorio, que la violencia y el hambre no son temas relevantes que urja transformar. Se trata de un cine específico y radical a favor de la descolonialidad y de la liberación, un cine que busca reivindicar a los colonizados, violentados y a los miles de muertos por hambre; a esos Otros que viven en la *exterioridad* del *sistema-mundo* porque no son contemplados por los grandes proyectos del progreso y el desarrollo, tal como mostraba en sus películas que superaban la narrativa clásica del héroe *yanqui*, por parte de Eisenstein y su *héroe colectivo*[69].

[68] Se trata de las producciones *anestésicas* que provocan "La reducción de los imaginarios a fórmulas iconográficas felices y estables en la resultante de una *escopía neocolonial* a resistir." (Ossa, 2013: 204)

[69] El caso de Dziga Vertov también resulta iluminador en cuanto la potencia creativa más allá de lo común de su tiempo. Para él, se trataba de crear un cine cercano a la vida, lo que llamaba la *concretividad sensible cercana a la vida* (Vertov, 2011) que enfrentaba al espectador directamente con los objetos. A diferencia de Eisenstein, la radicalidad de aquél para distanciarse de la retórica del espectáculo burgués, alude a la presencia humana en la cotidianidad, tomando incluso con su cámara, a los protagonistas de sus filmes que eran los protagonistas mismos de las fábricas, los bares, la construcción y las calles. Mientras Eisenstein estimula creativamente al espectador, Vertov le asesta un golpe de realidad con su *cine-ojo*, sin embargo se hace evidente que ambos tienen como principio la trascendencia del espectador.

El problema no está en la radicalidad de los imperativos del filme, sino en exigirle a éste lo que no se le exigiría a cualquier melodrama corriente o a cualquier comedia romántica reproducida en serie desde los anales de Hollywood[70] —el *cine-producto* (Solanas, 1989)—, porque esa es la condición de la colonización mental: no advertir que la primera abre el canal del diálogo y le confiere dignidad y autonomía al público, mientras que las segundas nunca han llevado a la pantalla narrativas que se correspondan con las condiciones de vida del tercermundista, si no es desde la excentricidad y el folklor.

Para el grupo Cine liberación la forma de generar una conciencia política a través del cine sería sólo mediante el documental —al menos en un primer momento[71]—. La ficción serviría solo para países que ya hubieran llevado a cabo su liberación cultural. Produjeron entonces una nueva concepción respecto del espectador cinematográfico como co-creador, se entendía que el público debe ser principalmente el autor de su transformación, por lo que debe salir de la pasiva expectación. El *cine-acto* conminaba a los asistentes al debate y a seguir la acción militante en las calles.

Volviendo a la cuestión sobre la posible guía radical que implicaba el movimiento generado por *La hora de los hornos*, es útil tomar en cuenta el dato referido a que en las proyecciones llegó a ser frecuente que el filme se detuviera antes de lo previsto. Estas interrupciones se generaban por personas que consideraban necesario hacer un apunte o desarrollar una discusión, tanto fue así, que incluso hubo proyecciones que no concluyeron, ya que en última instancia era el asistente quien decidía las acciones[72], aunque esto no fuera parte de una especie de reglamento. La descolonización de las imágenes en la que incurrió el filme, contribuyó a la descolonización de la mirada colectiva y el reconocimiento la propia potencia de *praxis* como comunidad

> En la manifestación negativa de un siervo que ya no sirve al reconocimiento del propio amo, se expresa la desenajenación autoafirmativa. Regresando a sí mismo, el sujeto logra entender su epocalidad y participar en la confección de un nuevo contenido. El cine

[70] No se trata de negar toda producción hollywoodense, sino de advertir que en un sentido amplio han funcionado como recetas, afectando las formas narrativas de varios países a nivel global, pero en otro sentido que su lógica industrial monopoliza, no sólo los espacios de proyección y distribución, sino que coloniza conciencias, de manera que uno puede desconocer partes significativas de la propia historia, pero no así algunas —por lo menos— de las películas taquilleras estadounidenses.

[71] *Los hijos de Fierro* (1972) de Fernando Solanas y *El camino hacia la muerte del viejo* Reales (1974) de Gerardo Vallejo no son estrictamente documentales, al agregar elementos de ficción, abren el campo creativo.

[72] Octavio Getino al respecto menciona que cada exhibición respondía a las características de quienes la organizaban y al público asistente, "La libertad del "exhibidor" o del "público" fue así mucho más respetada que la del autor, disuelta y al servicio de aquella otra." (Getino, 1990: 70) Esto quiere decir que *La hora de los hornos*, en su amplitud, puede pensarse todavía como una obra viva, está hecha para descomponerse, manipularse, reducirse o aumentarse en cuanto a las necesidades de quien así lo requiera. Más allá del romanticismo, la obra sigue viva por su actualidad conceptual y desafortunadamente, por el clima neocolinialista que no ha terminado, sino que se ha hecho más sutil.

> militante con sus exhibiciones semi-clandestinas, intenciones pedagógicas y transferencia didáctica de recursos, espera reparar la subjetividad herida de aquellos recluidos en el temor, la sumisión y la muerte. (Ossa, 2013: 206)

No obstante las constantes invitaciones a la acción. La película ofrece un final abierto. Es abierto porque no ha terminado hasta nuestros días la historia del neocolonialismo. Se invita al público a poner la última palabra, a participar, pero quizá lo más importante es que el público reconozca que el filme no se trata de un documental con un orden narrativo común, sino que se trata de la vida misma, y que si no termina es porque le corresponde a él, terminar con la producción de dominación y barbarie que trae la colonización, en principio interna

> La pasividad de la experiencia cinematográfica, esa cita entre el exhibicionista y el *voyeur*, se transforma en un encuentro «teatral» entre seres humanos de carne y hueso. El espacio bidimensional de la pantalla da paso al espacio tridimensional de la sala de exhibición y la política. La película induce a la ficción en vez de a la fantasía autocompasiva. En vez de vibrar ante la sensibilidad de un autor, se anima a los espectadores a que sean los autores de su propio relato colectivo. En vez de poner a un héroe en la pantalla, el filme invita a poner a los miembros del público a ser los protagonistas reales de la historia. En vez de ser un lugar de regresión, el cine se convierte en un escenario político desde el que se puede actuar. (Shohat-Stam, 2002: 260)

No sólo se exige el esfuerzo intelectual y sensible del público, sino que se le conmina a la acción; sería absurdo arriesgar la vida para estar en la proyección, en ese ambiente de represión masiva y quedarse pasivo en una butaca. El espect-actor es antes espect-autor, porque antes de la *praxis* imagina una suerte de guion para la acción. Es preciso mencionar el esfuerzo y la *praxis* de Getino y Solanas, durante los dos años de realización del filme, enfrentándose a problemas de represión, por lo que, por el lado del autor se puede decir que da la muestra a través de la marcha de su labor creativa.

La batalla que Octavio Getino y Fernando Solanas se propusieron librar es contra la maquinaria que busca convertir al espectador en *espectador-consumidor* (Getino, 1990) mediante el modelo de la neocolonización. El espectador deviene una cifra como objeto de lucro, se cuenta en taquilla y sirve en función de su capacidad de consumo, la maquinaria cinematográfica neocolonial está lejos de la liberación cultural de su público; nuestros cineastas se pronuncian —en otras palabras— por el surgimiento del espect-actor.

En palabras de Solanas: "Conociendo los misterios del dominador podremos liberarnos. Porque creo que esto es lo esencial: liberarnos. Una palabra que ahora el tiempo y la moda han dejado de lado pero que yo refloto con toda su hermosura." (1989: 86) Un gran número de claves para desenmascarar la lógica del dominador la da *La hora de los hornos*, sin por ello ser una guía acabada. A tres décadas de esta declaración se puede dar fe de la potencia y actualidad del pensamiento liberador a través de la Filosofía de la liberación

y el pensamiento del *giro descolonial*, por lo tanto las imágenes y el discurso de nuestro filme parece haber trascendido las modas academicistas y cinematográficas, desde sus modestos recursos[73] y su desarrollo accidentado, la historia contemporánea del tercer mundo sigue dándole vigencia y necesidad a varias de las consignas que invitan a la acción.

Así como Solanas expresa su deseo de que las generaciones posteriores lean sus palabras, también se vuelve importante leer sus imágenes que, así como los conceptos de Césaire y Fanon no sólo resultan actuales, sino potentes frente al clima devastador del imperialismo. De este modo, se han de recuperar las imágenes, con miras a salir de las *prisiones conceptuales*, como les llama Solanas, referidas al supuesto desuso en la actualidad, se trata de desenterrar algunas ideas, para fortalecerlas con el discurso de las teorías descoloniales y la Filosofía de la liberación.

1.5 Montajes y desmontajes en *La hora de los hornos*

Ficha técnica:

Nombre: *La hora de los hornos*

Año: 1968

País: Argentina

Dirección: Octavio Getino, Fernando Solanas

Duración: 260 min.

Eisenstein fue pionero en el juego y creación de los distintos tipos de montaje —métrico, rítmico, tonal, amónico e intelectual—. La escena de los escalones de Odessa, dentro de su película *El acorazado Potemkin* (1925) podría ser considerada como una violación al estilo de montaje métrico, ya que lleva un patrón en cuanto al contenido de las imágenes y en cuanto a la duración de los planos en relación con el movimiento en el fotograma. El objetivo es conseguir un ritmo emotivo en el público.

[73] Refiriéndose a Spielberg, Solanas menciona: "Al costosísimo esfuerzo de fabricar un tiburón a transistores, nos cabe oponerle la opción del tiburón metafórico." (1989: 102) La opción del tiburón metafórico es también la *opción descolonial*, tal parece que la llegada a las actuales ideas del pensamiento descolonial, representa una necesidad de los pensadores del Tercer mundo colonizado, por lo que a través de distintas vías, se nota la comunión con la necesidad de la liberación.

La hora de los hornos parece haberse producido en la lógica del *collage*, en tanto que yuxtapone texto, imágenes de archivo, noticieros, escenas grabadas, voz en *off* y citas de otras películas, por lo tanto su estilo es poco ortodoxo y podría inscribirse en el montaje intelectual, en cuanto convergen imágenes que en su relación podrían parecer desconcertantes, pero que exigen una labor reflexiva por parte del participante, todo esto con una carga de emotividad, "Estructuras emotivas aplicadas a material no emocional." (Eisenstein, 2006: 76) Para el cineasta ruso se trata de la categoría más elevada del montaje, es el juego entre el intelecto y las emociones.

El arte, para Eisenstein, tiene una misión social: poner de manifiesto las contradicciones del ser, por lo que es entonces conflicto. Esta potencia la logra el cine a través de su nervio, que es el montaje, "…en mi opinión el montaje es una idea que surge del choque con las tomas independientes —tomas incluso opuestas una a otra, el principio "dramático"." (Eisenstein, 2006: 51) En tanto el montaje se compone de diferentes tomas, éstas resultan ser las células del montaje, analógicamente pensando. El cine es entonces un contrapunto visual, porque es en la yuxtaposición de elementos diferentes, de los que nacen conceptos y emociones. Es así que la categoría del montaje intelectual guarda su importancia en cuanto que no dirige las emociones ni el pensamiento, como lo ha hecho el cine convencional.

Por lo tanto, piensa el cineasta que en cuanto al sobretono visual no se puede decir "lo veo", así como en cuanto que el sobretono musical no se podría decir "lo escucho", en ambos casos se diría: "lo siento". Lo intelectual no se disocia entonces de lo sensible, así como también forma y contenido van de la mano. Esta es la necesidad del montaje, no sólo se trata de enlazar escenas, sino que resulta un medio para detonar emociones. Tal como lo pensaba Tarkovsky: el material esencial del cine es el tiempo, al que debe esculpir; en el caso de Eisenstein, en la famosa escena de la escalera de Odessa ya mencionada, mientras cae la carriola, parece detenerse el tiempo.

En un tono decididamente más radical manifiesta Dziga Vertov:

> NOSOTROS declaramos que los viejos filmes novelados, teatralizados y demás tienen la lepra.
>
> —¡No os acerquéis a ellos!
>
> —¡No los toquéis con los ojos!
>
> —¡Peligro de muerte!
>
> —¡Contagioso!

> NOSOTROS afirmamos que el futuro del arte cinematográfico es la negación de su presente.
>
> (Vertov, 2011: 171)

A pesar de que ambos cineastas se encontraban dentro del ambiente del constructivismo revolucionario y tenían el mismo espíritu revolucionario en cuanto al cine, las vías en las que lo concebían eran opuestas, mientras para Eisenstein la ficción podía atacar directamente a la razón y a la sensibilidad, para Vertov no debía de haber concesión, el cine mostraría lo que a los ojos imperfectos era invisible, pero siempre inscrito en el formato documental. Ambos estarían de acuerdo en la potencia ideológica del cine, pero tal como Vertov lo manifiesta en la cita, el cine dramático es la muerte del mismo, mientras que para Eisenstein esto ocurriría con el montaje épico, descriptivo[74]. En consonancia con esta lógica de la evasión, menciona Solanas "…en la situación neocolonial se vive indigestado de información inapropiada y abundante de lo que no interesa, al tiempo que se ignora lo fundamental que puede pasar a la vuelta de la esquina." (1989: 85) El cine es también una mirada sobre la vida, a través de una ventana rectangular.

Para Vertov la cámara es más perfecta que el ojo humano porque percibe el caos de los fenómenos visuales que ocurren en el espacio, pero que no advertimos comúnmente. El imperativo de filmación es que las tomas tengan: la necesidad, la precisión y la velocidad, que no tiene el ojo, "No podemos hacer que nuestros ojos sean mejores de los que son, pero, en cambio, podemos perfeccionar ilimitadamente la cámara." (Vertov, 2011: 178) El cineasta tenía una firme creencia en la potencia de la cámara para subsanar las debilidades del ojo humano. Piensa su cine como un cine liberado de las dieciséis o diecisiete imágenes por segundo —medida común en las producciones de aquellos años—, del mismo modo el lenguaje teatral[75] y la literatura no deben contaminar la imagen cinematográfica. El salvajismo del mundo, y la rapidez de la producción obrera son invisibles al ojo humano, por lo tanto el mundo del proletariado es invisible, así como el de la miseria cotidiana.

En su filme icónico *El hombre de la cámara*, Vertov da cuenta de las contradicciones entre las clases y cómo éstas conviven en la cotidianidad. No se usan actores ni decorados, ni trajes que adornen a los personajes, porque éstos hacen lo mismo que hacen en la vida

[74] Es curioso, como se verá más adelante, que éste parece ser el mismo problema dentro de los cineastas del Nuevo cine latinoamericano, sobre todo entre Glauber Rocha, Jorge Sanjinés y, Octavio Getino y Fernando Solanas. La discusión girará en torno al uso de la ficción para lograr un tono revolucionario o bien, la inclinación por el documental; por otro lado se debate también la exigencia al espectador en cuanto al esfuerzo intelectual de interpretación o bien, un formato más sencillo para conectar con el pueblo.

[75] Algo que para Eisenstein será esencial, al venir del ambiente del teatro y sobre todo haber basado su teoría del montaje de atracciones en el teatro Kabuki.

cotidiana, visten igual y habitan los mismos lugares, de manera que la premisa es: hacer visible lo invisible, se trata del Cine-ojo:

> El *Cine-ojo* se entiende como *lo que el ojo no ve*,
> como el microscopio y el telescopio del tiempo,
> como el negativo del tiempo,
> como la posibilidad de ver sin fronteras ni distancias,
> como el mando a distancia de un aparato,
> como el tele-ojo tomavistas
> como el rayo-ojo,
> como *la vida de repente*, etc.,
> Todas estas diferentes definiciones se completaban mutuamente, pues el *Cine-ojo* englobaba:
> *todos* los medios cinematográficos,
> *todas* las intervenciones cinematográficas,
> *todos* los procedimientos y métodos,
> todo lo que podía servir para descubrir y mostrar *la verdad*.
> (Vertov, 2011: 201)

El interés principal de Vertov y de su grupo —Kinokis— no es la inscripción de su trabajo en la institución del arte, sino ligar su trabajo a los fenómenos vivientes. Buscan explicar la vida tal y como es. Ir más allá del emborrachamiento al proletariado con el *cine-vodka* lleno de propaganda, como si se tratara de un antídoto para confortar la pesadumbre laboral y cotidiana. Mostrar la realidad tal y como es, mostraría también la forma en la que los trabajadores son influenciados desde la cultura. Abiertamente manifiesta Vertov que no quiere la *fábrica de atracciones* de Eisenstein, ya que para él, el estilo eisensteineano se prestaría como lo ha hecho el cine anterior, a la enajenación.

El movimiento que desarrolla Vertov manifiesta ir al ritmo de la revolución proletaria mundial, el *director brujo*, menciona, sólo embruja a su público y lo disocia de cualquier distinción de clase. Las narrativas perfumadas llenas de besos y crímenes deben morir, porque ellas están lejos de liberar al público. Entre ambas poéticas —la de Eisenstein y la de Vertov— hay una gran distancia en cuanto a la forma, pero no así en cuanto al objetivo.

El cineasta francés, heredero de la tradición[76] crítica cinematográfica de Vertov y de Eisenstein y además, seguidor de cerca de las cinematografías políticas de América Latina —y del mundo—, expresa: "…nunca entendí la cámara como un fusil. Existen otras maneras de hacer cine político con una fuerte carga ideológica." (2014: 30) Lo anterior se entiende bajo un contexto en el que, tanto los cineastas rusos, como los latinoamericanos, en el momento de sus producciones icónicas y de sus teorizaciones, habita un clima de posguerra[77]. Para los últimos, se trata todavía de una lógica colonial bajo nuevas estructuras de control, lo que bien le llaman Getino y Solanas: el *neocolonialismo*, de manera que podría decirse que no es lo mismo pensar desde un territorio con hambre, miseria y enfermedad, que desde un país que en todo caso fue colonizador[78].

El francés se pronunciaba también contra un cine pornográfico o cosmético, la forma del cine tiene que ser modificada si se quiere pensar como un medio revolucionario. *Historie(s) du cinema* (1988) es quizá la película monumental de Godard en la que muestra la catástrofe sangrienta del Siglo XX, él también considera importante como condición del cine, hacer visible lo invisible o bien, forzar sensiblemente lo impensado, esto es, la incomodidad de la muerte en masa, la guerra y la enfermedad, entre otras catástrofes distintivas de la historia de la humanidad, el cine ha funcionado también como una *industria de la evasión*.

Entre diversas secuencias y fotogramas variados en un estilo similar al de *La hora de los hornos*, Godard denuncia la complicidad de los gobiernos europeos con la muerte, dicha complicidad ha quedado disminuida por medio del espectáculo, incluido el cine, por lo que el filme resulta en una revuelta irónica de imágenes y palabras que se encuentran y se desencuentran. De esta manera, y a pesar de lo antes referido, parece ser que esta emblemática película es también violenta en cuanto a sus detonaciones cual arma de fuego que ataca con imágenes y discursos interpelantes, por lo que el montaje de *Hsitorie(s) du cinema* está lejos de no parecer un fusil.

Bajo la forma del *collage* se encuentran los heterogéneos como un lazo oculto entre dos mundos, por ello piensa Rancière que se trata de un medio político estético, ya que juega "…sobre la línea de indiscernibilidad entre la fuerza de legibilidad del sentido y la fuerza del extrañamiento del sinsentido." (Rancière, 2011: 62) Tanto *La hora de los hornos*, como *Historie(s) du cinema*, juegan yuxtaponiendo diferentes elementos que provocan un

[76] Fundador, junto con Jean-Pierre Gorin, de Grupo Dziga Vertov, como cineastas políticamente activos.
[77] Al igual que sucedió con el Neorrealismo italiano en 1945, después de la segunda guerra mundial.
[78] Fue en la década del sesenta que Francia junto con Gran Bretaña, pierden la totalidad de sus colonias.

sobresalto en la consciencia del espectador, imágenes tan disímiles que responden a un diálogo que contradice lo captado por el ojo o viceversa, logran un bombardeo devastador del sentido, al menos del supuesto sentido común que ha conferido el cine tradicional, el cine evasivo por excelencia. La *política de la mezcla de los heterogéneos* es un juego dialéctico que es necesariamente definitorio de un arte contestatario —tal como sucedía ya con el movimiento dadaísta, que incorporaba diferentes elementos, cuestionando siempre los límites del arte—, piensa el filósofo francés, en cuanto que hay producciones que politizan y otras que despolitizan.

Los intertítulos presentes a lo largo de *La hora de los hornos* fueron influencia de Eisenstein y su cine silente, sobre ese elemento junto con la voz en *off*, se discute que la película no permite el desarrollo activo del espect-actor, porque ya se está dictando el rumbo hacia el que se debe de mirar, como una especie de normativa. No obstante, la anterior no parece ser una contradicción que eche abajo la labor crítica del filme, antes bien, al surgir como un cine-ensayo, lleva los elementos suficientes que permiten organizar una argumentación sobre un tema y de ahí descomponerlo en secciones que no exigen la inscripción de quien lo mira, sino la reflexión y la posterior discusión; quiere decir que la película no sólo inscribe sentencias en la pantalla, sino que busca justificarlas mediante las imágenes, tal y como lo haría un ensayo que tiene como finalidad demostrar una hipótesis: arroja argumentos que deben ser justificados durante el desarrollo y desde ahí someterlos a crítica.

Queda claro desde el inicio que los creadores no buscaban desarrollar una película que se pudiera entender de diversas maneras; su intención era llamar la atención sobre un tema específico y urgente, lo que parece válido como un producto crítico totalmente lejano a un cine alienante, que es justamente lo que se crítica en *La hora de los hornos*, la *deformación cultural* que se produce a través de los medios de comunicación y cómo éstos han sido capaces de derrumbar el pensamiento crítico y los proyectos libertarios en América Latina[79]. Antes bien, la suscripción del grupo Cine liberación en el estilo de las bases del

[79] En el 1968 surge en Uruguay la Cinemateca del Tercer mundo y al siguiente año en Viña del mar, Chile, se desarrolla el Festival de Nuevo Cine Latinoamericano, en el que confluyen Mario Handler —precursor de la Cinemateca del Tercer mundo en Montevideo—, Glauber Rocha, Jorge Sanjinés, Octavio Getino y Fernando Solanas, entre otros, este importante evento se desarrolla bajo la presidencia honoraria del Che Guevara —fallecido un año antes—, éste era el apogeo del cine latinoamericano y desde el que algunos años después, la producción de cine militante se ahogaría debido a la persecución que sufrieron varios de sus realizadores.

Se trataba de un importante ambiente revolucionario y cinematográfico, que podría decirse que se desarrollaba a la par de algunas producciones académicas críticas en Latinoamérica[79], por ello el tema de los filmes como armas revolucionarias es común en este contexto, "El logotipo simbólico de la Cinemateca es la figura de un cineasta que levanta su filmadora hacia el cielo, como un arma. Este dibujo se hizo a partir de

cine-ojo, buscaba ofrecer una amplitud en la mirada con respecto a los fenómenos que, como lo pensaba Vertov, el ojo humano no podía captar. En este caso no sólo se ilustran aquellos elementos que el ojo no puede captar, sino que se describen mediante los intertítulos en el filme, lo que resulta interesante al hacer convivir al tipo de montaje eisensteineano y las tomas severas de Vertov, "Con esta concepción, la agrupación pretendió desligar a la cinematografía del tradicional rol estético, disociado de las circunstancias sociales en la que es creada, y derribar el hábito contemplativo del espectador. (Flores, 2013: 161)

El monstruo del desarrollismo se manifestaba en los cuerpos, mientras el anticomunismo ganaba terreno en la región latinoamericana, vejaciones, violencia, hambre, enfermedad y muerte asolaban la región, mientras los analgésicos culturales ponían el velo a aquello tan incómodo de mirar, "El cine entonces propone una consigna única y total: *la aparición de los invisibles*." (Ossa, 2013: 123) Nuestro filme trata de dar voz a las víctimas y de recuperar las identidades desterradas y omitidas por la cultura, tal cosa no se podría lograr más que por medio de un *cine imperfecto* (García Espinoza, 1982), imperfecto sobre todo porque no se suscribe en las técnicas canónicas del cine más taquillero, la simetría de un filme también puede contribuir al control y la violencia.

La intención del grupo fue la de desarrollar un cine que podría afectar a la memoria y con ello salir de clichés étnicos, disolver el estilo melodramático tan común en el cine de fórmulas e interpelar a la mirada hacia un ejercicio más profundo, generar pues una mirada contestataria. Se trataba de crear un nuevo imaginario que estuviera al servicio de la vida

> Montar la historia a través del collages, ensambles y yuxtaposición de créditos, carteles y consignas es darle *positividad* a un otro olvido: por fin el desheredado encuentra la fortuna en la imagen, ésta lo defiende o lo protege del flujo inconsciente de la comunicación domesticada. (Ossa, 2013: 201)

Es sobre ellos que *La hora de los hornos* se proyecta, forma y contenido[80] pretenden hermanarse para desubicar al público en un primer momento, porque es sólo desubicando e incomodando al espectador, que es interpelado y se interesa por hacerse responsable de su propia situación, pero esto no lleva un propósito paternalista, eso ya lo hacía el cine enajenante que bajo la ilusión de protección cegaba al espectador y lo inmovilizaba.

---

una foto del mismo Handler." (Ruffinelli en Concari, 2012: 11) De la misma manera, *La hora de los hornos* está concebida directamente como un film arma desde su gestación, hasta su proyección.

[80] "Y si hay dos vanguardias, la formal y la teórico-política, entonces la película argentina *La hora de los hornos* (1968), de Fernando Solanas y Octavio Getino, constituye sin duda el punto culminante de su convergencia." (Shohat-Stam, 2002: 258)

La película de Getino y Solanas no tiene la intención de ser agradable, ni complaciente con el público, al contrario, busca lastimar la conciencia del espectador, hacerlo también responsable de las atrocidades que se viven día con día y de las que uno es parte. Si para Rancière el público vejado no necesita que lo hagan consciente de su opresión, habría que llegar hasta las últimas consecuencias en cuanto a un pueblo que ha sido colonizado mentalmente de tal manera que considera que no se halla en una situación de víctima —incluso se trata de un pueblo capaz de defender a sus victimarios—, para hacer presente que justo esa es la batalla que surge desde Césaire y Fanon, pasando por el grupo Cine liberación y hasta las estéticas descoloniales de nuestro tiempo. Pensar que todos conocen su situación en el mundo es tener bastante optimismo en cuanto a las *industrias culturales* que nos forman como sujetos.

En consonancia con su lucha y el contenido de la producción, *La hora de los hornos* desobedece también a la forma, a las reglas de composición documental, mezcla en diferentes niveles elementos sonoros, imágenes impactantes con otras burlescas, texto y repetición de ideas, las imágenes oscilan entre lo real —la enfermedad y el hambre— y lo falso —lo extranjerizante y las clases privilegiadas identificándose con los valores europeos— de tal manera que es difícil de clasificar, al menos ante la subversión respecto de las categorías fetichizadas dentro del capitalismo, es decir, de un cine que se halla inserto en la lógica de la ganancia.

Una de las citas cinematográficas —por medio de una secuencia— más notables en *La hora de los hornos*, es la de *Tire dié* (1960), porque mediante su potencia documental denuncia a través de las miradas infantiles de quienes debido al montaje, Solanas hace que no se dirijan hacia el tren, sino que miren hacia los edificios de Buenos Aires, en alusión al supuesto progreso del país, que se manifestaba mediante las ideas desarrollistas de aquellos años, "…impone una discontinuidad entre los planos de los edificios y el niño que pide limosna para agudizar el antagonismo y sostener que no hay conciliación posible: sólo la revolución puede resolver esta contradicción entre ciudad y villa." (Aguilar, 2015: 204) El problema con el supuesto desarrollo es que no llega a las periferias, que es donde hace falta o bien, que donde cobra alto precio, en él se paga en gran parte con la venta de la consciencia que ya ha sido manipulada.

La hora de los hornos no tiene una intención tramposa para embaucar a su público e ideologizarlo, su intención es clara, busca disuadir a los participantes pero en vías de la claridad, haciendo visibles las ideas y los argumentos. No es una sorpresa que la palabra

"liberación" aparezca en todo momento a lo largo del metraje, tampoco se oculta la adscripción al peronismo en cuanto movimiento único que transformó a Argentina hasta la actualidad —en cualquier sentido—; pero lo más importante es que incluso el filme se presta a abrir un espacio para la crítica, por lo tanto sería difícil acusarla de simple propaganda. No se hace una apología de Perón, simplemente el filme se posiciona ante un recurso que se tiene a la mano y que persigue la revolución.

El largometraje argentino creó un circuito de exhibición clandestina, por lo que se podían reproducir las copias y modificarse, a modo de que fueran útiles

> No se trataba ya solamente de "testimoniar", sino de profundizar un proceso incorporando una actitud, al menos tentativamente, militante. "*La hora*… —señalábamos— antes que un film, es un Acto; un Acto para la liberación. Una obra inconclusa, abierta para incorporar el diálogo y para el encuentro de voluntades revolucionarias. Obra marcada por las limitaciones propias de nuestra sociedad y de nosotros, pero llena también de las posibilidades de nuestra realidad y de nosotros mismos" (Getino, 1990: 70)

Es así como se desarrolla el cine-acto, un cine que tiene vida más allá de la pantalla, porque además de generar militancia —espect-ación—, fue el origen de otros movimientos —como el grupo Cine de la base— que tenían ya una concepción nueva para la exhibición y para la creación, más allá de los dictados industriales en cuanto al presupuesto que requiere realizar un film. En su realización colaboran obreros, campesinos, militantes revolucionarios, intelectuales, además de organismos sindicales y populares, a quienes se les da su justo reconocimiento al inicio del filme.

La composición técnica de *La hora de los hornos*, además de ser poco ortodoxa, tampoco obedeció a algún formato específico. En una entrevista[81], Fernando Solanas declara que tenía una gran cantidad de material y fue de ahí que la película se fue elaborando, tomando algún material de archivo que tenía guardado, haciendo unas cuantas grabaciones e incluyendo fotografías, de tal modo que al menos una buena parte de la película no se basa en un guion, sino quizá en conceptos, que es como está organizada: por apartados. Un análisis estructural técnico del filme con pretensiones de exactitud, podría significar una labor infértil; en su lugar, se intentará dar un recorrido por algunos de los momentos clave, en correspondencia con las preocupaciones hasta aquí contenidas. Es preciso especificar que dicha lectura sólo se llevará a cabo sobre la primera parte "Neocolonialismo y violencia", ya que se trata de una película sumamente larga de más de cuatro horas de duración. Se elige esta primera parte en tanto que es la más general y la que detenta la génesis y los conceptos del neocolonialismo.

[81] Entrevista realizada por la Cineteca nacional (México) en el 2018, en homenaje a los cincuenta años de *La hora de los hornos* y en el marco de la entrega de la medalla Cineteca nacional 2018.

La película está dedicada al Che Guevara y a quienes cayeron luchando por la liberación indoamericana al inicio se lee: "Este film habla del neocolonialismo y la violencia cotidiana en la Argentina y por extensión, de los demás países del continente que aún no se han liberado, por ello, la exposición del tema no abarca a Cuba, primer territorio libre de América." (01:15) Si bien se ha mencionado que la organización de los recursos técnicos no ha sido ortodoxa, parece que con las ideas es lo contrario, ya que la película se descompone en un capitulado bastante estructurado, que le confiere fuerza discursiva.

Comienza la película y de pronto se escuchan unos tambores que ofrecen cierto ambiente tribal, pero también de batalla[82], porque esta primera secuencia se acompaña de una antorcha encendida que ilumina en la oscuridad, remite a la idea de lucha y organización popular para la liberación. A la antorcha como metáfora de liberación, se yuxtaponen imágenes que aparecen como destellos: una muestra a un policía corriendo en un claro ambiente de represión; en otra aparece una movilización popular, personas protestando; aparece la detonación de un arma; en otra más un sujeto arroja una suerte de bomba casera; más protestas con carteles con consignas inscritas. La pantalla muestra una

[82] En cuanto a la creación musical de esa parte, Solanas menciona que desobedeció también a la técnica e incluso improvisó en cuanto al uso de herramientas, es importante mencionar que el cineasta había abandonado los estudios musicales por el cine, de manera que comprendía la forma de la producción musical, al respecto menciona:

> Me tracé un plan y lo llevé adelante con toda insolencia en el uso de materiales y ritmos […] tomé el ritmo básico 6/8, que es la base rítmica de una gran parte de las danzas populares latinoamericanas, desde la chacarera al samba, reuní dos percusionistas y además me traje un tanque vacío de petróleo y otros elementos metálicos para golpear. De tanto en tanto fui construyendo contrarritmos cortantes. Posteriormente, mezclé las bases del play back y agregué voces de cantos previamente tratados con aceleramientos de velocidad, lo que provocaba una distorsión de voces. Y por último mezclé obedeciendo a la necesidad de la progresión de un clima dramático intenso. (1989: 82)

intermitencia entre el negro y las imágenes mencionadas, es violento, tal como lo serían los disparos de un arma de fuego (01:33-02:22).

> mi apellido: OFENDIDO
> mi nombre: HUMILLADO
> mi estado civil: LA REBELDÍA
> Aimé Césaire (02:32)

La cita de Césaire es una especie de resumen que contiene ya el problema y la solución, porque parte de esa humillación es dudar del estatus humano del distinto, es también tener una historia ancestral de esclavismo, de una violencia que manifiesta por el tono de la piel, que se detona por el idioma o por las costumbres, incluso hasta por las creencias religiosas. Las sentencias seguirán apareciendo con letras blancas sobre la pantalla negra, es importante el contraste, porque la revolución no se logra con matices coloridos, sino con una radical oposición. En esas palabras nos hace hermanarnos como *condenados*, *desposeídos* y *marginados*, porque compartimos un pasado colonial y un presente neocolonial, esto quiere decir que tenemos un enemigo en común y por lo tanto, la misma posibilidad: la liberación.

La expresión: "GEOGRAFÍA DEL HAMBRE" (02:41) aparece así, sin más, ¿qué es la geografía del hambre?, ¿tiene la forma del territorio latinoamericano? Ese parece un conocimiento que hay que tener, pero que nunca nos enseñaron a ver, porque

> ES FALSA LA HISTORIA QUE NOS ENSEÑARON
> FALSAS LAS RIQUEZAS QUE NOS ASEGURAN
> FALSAS LAS PERSPECTIVAS MUNDIALES QUE NOS PRESENTAN
> FALSAS LAS CREENCIAS ECONÓMICAS QUE SE DIFUNDIERON
> IRREALES LAS LIBERTADES QUE LOS TEXTOS RECLAMAN
>
> Scalabrini Ortíz (03:03-03:14)

Porque en la película ya se hacían manifiestas las contradicciones que estudiamos hasta el día de hoy por la vía descolonial, la promesa de pertenecer a la lógica del desarrollo y ser parte del sistema-mundo. Si la historia que nos enseñan es falsa, entonces nuestro destino está dirigido hacia la falsedad, es decir, seguir andando de la mano del neocolonialismo. El humanismo que aprendemos, como ya lo advertía Sartre, no es un humanismo referido a la humanidad, sino al ser del europeo.

La palabra clave en todo momento: "liberación", no sólo fue la palabra clave de nuestro filme, sino la expresión que guardaba las esperanzas en aquellos años, desde la

teología, a la filosofía de la liberación, los frentes de liberación nacionales en diversos países, responden a una necesidad de nuestra realidad que no es lejana a la actual, de tal modo que muchos de esos movimientos siguen subsistiendo, como el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), así como el sistema de la Filosofía de la liberación ha tomado fuerza en épocas actuales, porque nunca se desistió en el proyecto, por lo tanto no es accidental que el grupo se nombre "Cine liberación", de tal modo es que no puede entenderse como una expresión simple, sino como un recurso necesario con una fuerte carga de sentido

> NUESTRO PRIMER GESTO
> NUESTRA PRIMERA PALABRA
> LIBERACIÓN
> LIBERACIÓN
> LIBERACIÓN
> LIBERACIÓN
> LIBERACIÓN
> LIBERACIÓN
> LIBERACIÓN (03:19-03:23)

Continúan las consignas, al estilo de los mencionados intertítulos eisensteineanos, pero contrastantes, en mayúscula, es como si se tratara de las consignas que se exigen escritas en los carteles que se llevan a los mítines y las marchas. Se guarda ese ambiente popular de lucha, ya que esa es la idea rectora del peronismo:

> EL PROBLEMA DEL ARGENTINO ES
> ESENCIALMENTE POLÍTICO
> PARA NO SER COLONIA
> SÓLO CABE UNA OPCIÓN
> EL PODER AL PUEBLO
> Perón (03:51)

La película no ha llegado a sus primeros cinco minutos —de cuatro horas con ocho minutos— y ya ha bombardeado al espect-actor con consignas e imágenes que exijan su atención. A pesar de que más adelante irá cambiando el tono, no introduce con amabilidad al público que está acostumbrado a otro tipo de recursos narrativos. La invitación es para hacer la revolución

> EL DEBER DE TODO REVOLUCIONARIO

ES HACER LA REVOLUCIÓN

Fidel Castro (03:51)

Toda esta especie de introducción se irá justificando a lo largo del filme mediante imágenes que buscarán hacer que el público odie, que se incomode, que se llene de rabia ante las atrocidades a las que será sometido

UN PUEBLO

SIN ODIO

NO PUEDE

TRIUNFAR (04:25)

Si ya Fanon advierte la dominación por medio del colonialismo cultural, entonces comprendemos la alerta que en cuanto a los medios nos hace *La hora de los hornos*, el estilo del civilizado es no odiar porque esa es una costumbre de los bárbaros, es importante sonreír, incluso ante la adversidad, el progreso se consigue con sacrificios y con buena actitud. No hay espacio para la ambigüedad:

EL HOMBRE

COLONIZADO

SE LIBERA EN Y POR

LA VIOLENCIA

Fanon (04:31)

No se trata de la repetición de las mismas ideas, sino del refuerzo a través de los personajes que se han comprometido con la transformación de la realidad

TODA NUESTRA ACCIÓN

ES UN GRITO DE GUERRA

CONTRA EL IMPERIALISMO

Y UN CLAMOR POR LA

UNIDAD DE LOS PUEBLOS

CONTRA EL GRAN ENEMIGO

DEL GÉNERO HUMANO:

LOS EE. UU

Che Guevara (04:48)

Al final de esta primera secuencia llena de consignas se apaga también la música, la lógica del filme cambia y comienza la narración en *off*. Cuando se pasa del control por el ejército al control mediante lo económico se pasa al neocolonialismo como nueva forma de dominio. Es así que el narrador arroja un dato alarmante: "La pampa, las praderas más

famosas del mundo. País que produce ocho millones de calorías por habitante, que consume diez y que necesita muchas más." (10:29-10:40) La película continúa arrojando datos sobre la producción y las condiciones de vida de los habitantes de la ciudad y del campo, así como la producción de alimentos y la industria, que paradójicamente no implica ventajas para el asalariado. Se menciona también que se cuenta con una gran cantidad de intelectuales, pero a su vez son los menos latinoamericanos del continente, insinuando que la clase académica no ha resultado ser una aliada para la transformación del país. En suma, el país es traducido a través de su sometimiento por las influencias europeas: el oro inglés, las manos italianas y el libro francés. Se trata del *granero del mundo*.

Una secuencia muestra una toma en la que aparece el conjunto de ventanas de un edificio en primer plano; en la siguiente aparece en primer plano una ventana que deja ver a lo lejos una persona dentro; otro primer plano muestra una ventana que no muestra nada; otro conjunto de ventanas es captado, pero esta vez se nota la variación: unas están abiertas, otras cerradas, y otras con las cortinas puestas; esta vez aparece el primer plano de una ventana con la cortina mínimamente corrida; aparece un conjunto de ventanas, pero esta vez idénticas; en otro primer plano se deja entrever una lámpara encendida mediante las persianas semiabiertas; más ventanas aparecen, esta vez son cuatro, pero de éstas, dos dejan ver una parte del aparato de aire acondicionado.

En un movimiento de cámara de arriba hacia abajo —*tilt*— se toma un edificio alto en el que se van recorriendo las ventanas, hasta que la cámara baja al nivel de la calle, en donde ahora se ve movimiento, es el transcurrir cotidiano, gente caminando y carros circulando, en este mismo momento la banda sonora nos da el ambiente de una sirena, quizá es una patrulla o una ambulancia, lo mismo parece ser un elemento de caos presente en la secuencia. Dentro de la misma toma, un paneo a la izquierda recorre el conjunto de edificios que se hallan en las calles aledañas, en este momento la cámara se eleva para mostrar un plano general de la ciudad caos.

Se cambia de escena, un paneo acompaña a un sujeto que lleva prisa; otro paneo se desarrolla en torno a otro personaje que va caminando; otra toma se desplaza para seguir a un hombre que se va tapando de la lluvia; enseguida un paneo a la derecha acompaña a otra persona que camina, pero ahora la imagen es interrumpida por la intrusión de un ciclista que cambia el rumbo de la cámara para acompañarlo en contrasentido —paneo hacia la izquierda—; un ciclista más es tomado por la cámara, va tapado de por la lluvia con una especie de material improvisado que le cubre el área de los hombros. Enseguida aparece la siguiente frase:

> LA VIOLENCIA QUE SE
> EJERCE SOBRE LOS
> PUEBLOS LATINO-
> AMERICANOS ES UNA
> VIOLENCIA CONSTANTE
> MINUCIOSA, SISTEMÁTICA
> (12:15-13:13)

Esta secuencia parece apuntar, mediante un recurso metafórico, al proceso de alienación, como base del neocolonialismo: la ciudad se juega entre la pasividad y el caos, las ventanas son los medios de salida, pero están abandonadas, algunas abiertas, pero siguen estando contenidas como tantas otras en los edificios que albergan a esos que van

fuera apresurados de un lado al otro. La metrópolis es un lugar de desencuentro, finalmente las ventanas llevan un patrón en cuanto a su disposición, pero reflejan un vacío.

Otra secuencia posterior muestra mediante una cámara al hombro a los obreros que se encuentran trabajando en la fábrica, mientras esto sucede se escuchan en *off* testimonios de algunos de ellos, sobre las condiciones miserables en las que trabajan, mientras que se suma un sonido mecánico que parece emular una maquinaria, dando así la sensación del obrero como una pieza más, junto con las máquinas que opera. (13:19-13:54)

La violencia cotidiana ya no está marcada por las armas bélicas, ni por detonaciones de gases tóxicos, sino por medio de la política, la economía y la cultura, "LA VIOLENCIA NEOCOLONIAL NO NECESITA PONERSE EN ACTO, CON SER POTENCIAL YA VALE." (14:59) Mientras unos checan tarjeta y son revisados por guardias de seguridad al abandonar la fábrica, con la intención de que no hurten ningún bien de la empresa, otros en el campo padecen de *ayuno crónico*, de enfermedades y de hambre, están cera de la muerte. La película muestra lo invisible, arroja datos alarmantes: "de cada diez niños que nacen mueren cuatro" (17:43) Estos datos son acompañados por fotografías atroces de niños sufriendo por hambre y por enfermedad.

Una toma en picado muestra a una prostituta sentada a la orilla de la cama, hurga dentro de una bolsa, de donde extrae algo de comida que se lleva a la boca, se encuentra desnuda de la parte inferior, de tal manera que parece estar lista para atender a las personas que son tomadas fuera de la habitación: tres jóvenes con uniforme escolar y un anciano en muletas que esperan su turno. (21:29-23:32) Este momento es un contrapunto significativo —en sentido eisensteineano—, sumado a la escena en la que dos sujetos se están peleando, ya que mientras se sucede este acontecimiento de violencia y el devenir de la joven en mercancía se escucha la canción de la patria argentina. La contradicción entre los elementos, hacen aún más dramática la secuencia, es la muestra de la colonización cultural.

En otra secuencia la película ridiculiza a la burguesía bonaerense, reproduciendo de fondo sus charlas insulsas sobre su origen aristocrático y la similitud con la vida en Europa, mientras aparecen las escenas de una subasta de un toro, otras en un yate, y en un club deportivo. La voz en *off* responsabiliza a estos personajes, porque son ellos los autores de la violencia cotidiana que padece el pueblo: cincuenta familias bonaerenses son propietarias de cuarenta millones de hectáreas. El tema de la muerte se hace presente en una secuencia dentro de un cementerio, el supremo sueño burgués es detener el tiempo y esto lo hace

mediante la monumentalidad de sus estatuas y de las tumbas que son más bien edificios. Entre una ópera enérgica y la irrupción de un rayo, se manifiesta nuevamente la violencia que producen los grupos poderosos, "Del mismo modo que Vertov divide la pantalla para destruir el Teatro Bolshoi en *El hombre de la cámara* (1928), Solanas y Getino «aniquilan» las estatuas neoclásicas del cementerio." (Shohat-Stam, 2002: 262)

La palabra "subdesarrollo" es un invento del imperialismo, indica en el filme, la integración de dicha palabra al sistema de creencias viene por la colonización de los medios, que a su vez nos convierte en consumidores, medios para mantener el nivel de vida de otros. Éste es el contexto de otra de las secuencias emblemáticas de *La hora de los hornos*, en ésta se puede ver cómo se levanta la puerta metálica de un contenedor del que caen las vacas con brusquedad, como si no merecieran ninguna dignidad en su trato. Mientras una dulce pieza musical da inicio, se trata de Bach con algunos tonos de jazz, comienza también el proceso violento de la masacre. Las vacas son suspendidas por unos ganchos que las levantan desde las patas traseras. En un primer plano es captada una vaca que mantiene quizá una vana esperanza de liberarse, se sacude sin mucha fuerza, como si supiera que no logrará nada. En este momento comienza una sucesión de fotografías de publicidad, cigarrillos, refrescos, autos; se van sucediendo en destellos todos esos medios generadores de deseo. Se vuelve a tomar a la vaca en su tránsito al destino final, se muestran sus ojos abiertos como mirando sin rumbo. De este modo se siguen yuxtaponiendo imágenes publicitarias y las tomas del tránsito hacia la muerte, de las reses.

Una consiga irrumpe: "CADA DÍA EXPORTAMOS MÁS PARA RECIBIR LO MISMO". Un primer plano de un cuchillo que está siendo afilado se prepara para cortar la garganta de los corderos que desfilan colgados, mientras los cuerpos se van desangrando la publicidad no cesa de aparecer, "CADA DÍA TRABAJAMOS MÁS PARA COMER MENOS", nos interpela la pantalla. Las vacas van saliendo por la pequeña puerta hacia su destino. No es que haya otra opción, el pabellón de la muerte es el mismo para todas, no hay vía de escape posible. Las siguientes imágenes publicitarias muestran la sonrisa de gente que es feliz.

De vuelta a la imagen cruda, se muestra a un sujeto que con un mazo asesta un golpe a la cabeza de la vaca, por lo que ésta cae fulminada, de ahí se continúa la matanza. Nuevamente se arroja un dato en la pantalla "LA DEUDA EXTERNA ARGENTINA SUPERA LOS SEIS MIL MILLONES DE DÓLARES" Productos de belleza, autos, personas limpias y sonrientes, alimentos, son la antítesis del primerísimo primer plano que muestra el rostro de una vaca, se toma la parte de su ojo que mira hacia arriba, en un zoom que se convierte en un plano detalle del ojo, se refleja una cierta melancolía, de vuelta en un cambio de escena se vuelve a tomar el ojo, pero esta vez sin vida (52:25-55:36)

Las reses somos finalmente quienes estamos viendo la película, la mirada de la vaca incomoda porque su figura nos acusa de la responsabilidad de su muerte. Mediante la lógica del consumo y la fantasía del libre mercado nos vamos acercando también a ese matadero, ya sea a corto o a largo plazo, por enfermedad o hambre; pero también por la devastación planetaria o por la industria farmacéutica, "El contraste intenta expresar una variedad de prácticas violentas que se instrumentan para concretar la dependencia económica y

cultural." (Paranaguá, 2003: 322) La violencia cotidiana no se advierte, sólo se manifiesta en forma de consecuencia, cuando es demasiado tarde, tal como el golpe que recibió la res.

En otro momento el filme se hace declaradamente un arma. Se escucha el sonido de la detonación repetida de una metralleta, al mismo tiempo se suceden imágenes programadas con exactitud en cada detonación, son imágenes contrapunteadas de oprimidos y opresores (1:17:52-1:18:06), se nos recuerda que somos territorios en guerra, que existe una opción para salir de la lógica de la dependencia que se ilustró muy bien con las vacas en el matadero. Seguir en la misma mecánica no parece ser opción, el neocolonialismo no nos ha dejado salida, porque la vida y la muerte ya se encuentran marcadas por la violencia cotidiana, ya no nos pertenecen, sino a las instituciones de crédito, o bien, a los medios de comunicación.

Nuestro filme no es solamente una creación pesimista, sino un acicate para despertar, por tal motivo en la última sección de la primera parte, llamada "la opción", la película invita a reflexionar en torno a la figura de uno de los personajes icónicos de la *praxis* revolucionaria. De pronto la pantalla se torna negra en su totalidad, la voz en *off* se hace presente y pregunta: "¿cuál es la única opción que queda al latinoamericano?" En este momento aparece en la pantalla el cadáver del Che Guevara, es tomado por la cámara desde los pies y sube hasta la parte superior, continúa la narración: "elegir con su rebelión su propia vida, su propia muerte". En este momento aparece un primer plano del rostro del revolucionario, "cuando se inscribe en la lucha por la liberación, la muerte deja de ser la instancia final; se convierte en un acto liberador, una conquista. El hombre que elige su muerte está eligiendo también una vida". La cámara toma los cuerpos de otros dos revolucionarios muertos en la misma habitación, pero en el suelo, "es ya la vida, él es ya la vida y la liberación misma totales".

Comienza desde lejos *in crescendo* la música del inicio, nos lleva de vuelta al principio, en este momento acompañando el sonido, aparece un primerísimo primer plano del apacible rostro del Che; sus ojos están abiertos, parece que nos mira de frente, sus labios están semiabiertos. El sonido se sigue acrecentando y el rostro del revolucionario continúa en la pantalla, transmitiendo una sensación de indignación, se escucha: "en su rebelión el latinoamericano recupera su existencia". Durante unos tres minutos más el personaje sigue fijo frente a la cámara, con esa mirada juzgadora, su rostro está ahí para verlo, para reflexionar desde su mirada, no sólo es un homenaje, sino una forma de interpelar al público (1:20:50-1:24:26)

1.6 La herencia estético-política del Tercer cine

El ambiente de control político, económico y cultural fue una realidad que recorría todo el Tercer mundo y que desde estas latitudes identificaba a América Latina. Cuando se piensa en la génesis del movimiento del Nuevo cine latinoamericano, no deja de llamar la atención la cercanía conceptual entre los teóricos-realizadores no sólo en los que se centra esta investigación: Argentina, Brasil y Bolivia, sino también en Venezuela, México, Colombia, Chile, Uruguay y, por supuesto, la recién liberada Cuba, en esos entonces.

Lo que sorprendía en aquellos años es que cada uno por su parte estuviera inscrito en una lógica de producción similar a la de los otros. Hemos de pensar que mucho tuvieron que ver las influencias cinematográficas venidas de la Unión Soviética, de Italia y de Francia, desde donde se afirmaba una cinematografía que trascendería los cánones establecidos por un cine inmerso en la lógica industrial, por tal motivo podríamos pensar en esos autores, como cineastas liberados en el sentido poiético.

Con todo y las influencias referidas, no podría negarse que el cine latinoamericano —entre otras expresiones creativas— consigue su autenticidad narrativa y formal, quizá antes que la filosofía[83], esto suscribe a la necesidad del latinoamericano de desmarcarse del

[83] Recuérdese que para el año sesenta y ocho comienza el debate con la publicación del libro del peruano Augusto Salazar Bondy: *¿Existe una filosofía de nuestra América?* (2011) al que Leopoldo Zea da respuesta en *La filosofía americana como filosofía sin más* (2005). La Filosofía de la liberación, por su parte, se irá gestando unos

imperio colonial, del que venía escapando desde un siglo antes, pero del que no podía liberarse en un sentido radical, es decir, que no se podía dejar de depender del imperio de la razón, la economía, la política y la cultura. El eurocentrismo, si bien no desaparecerá hasta nuestros días, sí enfrenta otra realidad dominante: la de los Estado Unidos, quienes tendrán un arsenal múltiple para invadir países desde las consciencias hasta los cuerpos.

El imperialismo castigará a los países, ahora neocolonizados, desde la economía, la política, la violencia bélica, el entretenimiento y las comunicaciones y un sinfín de estrategias que los posicionaron rápidamente como el país que puso al Tercer mundo en la sombra. Este sería el enemigo común, coinciden los cineastas del nuevo movimiento, mientras que en la vida cotidiana los productos culturales norteamericanos siguen fascinando y enajenando consciencias.

En ocasiones se escucha comúnmente en el andar cotidiano que se trata de exageraciones o "teorías de la conspiración" —como se les conoce coloquialmente—, pero poco más de medio siglo de exilios, desapariciones, torturas y maltratos de intelectuales y creadores, no parecen haber salido de la imaginación de nuestros teóricos, sobre todo cuando las impresiones de estos actos han quedado registradas en sus cuerpos y en sus desarrollos teóricos y creativos, de tal modo que estos productos son los que van dando forma a un diseño crítico que alza la voz desde nuestras latitudes, en línea con estas ideas, mencionará la historiadora del arte, Silvana Flores: "La situación argentina no era exclusiva, ni la de Brasil, ni la de Bolivia. Eran todos escenarios de la misma cuestión. Latinoamérica herida, lastimada." (2013: 145) Se trata de la *herida colonial* y tiene su origen causal en medio de los que en *La hora de los hornos* se llama *la violencia cotidiana*.

Por lo tanto el surgimiento de estas cinematografías y tratados teóricos, no son más que una consecuencia necesaria de quien se sabe herido, el film comienza a tomar un formato de mitin político y se aprovecha como medio expresivo para dar voz a quienes no la han tenido. Qué mejor medio que el cinematográfico para mostrar lo invisible, para terminar con la realidad muda y con la sordera del pueblo. Paradójicamente se trata de un medio que en gran medida ha funcionado desde el otro lado como vía de control, pero es justo respecto de esta potencia que no se puede tomar como enemiga, sino como aliada[84] en tanto que se le pueda dar un giro a la lógica colonialista de la imagen en movimiento.

---

pocos años después. Quizá la raíz más directa del pensamiento en general, son las ideas de Aimé Césaire y de Frantz Fanon.

[84] En *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica* (2009), Benjamin reconocía ya ambas posibilidades en cuanto al arte cinematográfico: una de dominio y la otra revolucionaria.

La necesidad de ir más allá de la expectación o el discurso tiene en América Latina una especial necesidad, qué importa ya si no se trata del desarrollo preciso de Marx en sus investigaciones, si desde Lenin, Gramsci, Mariátegui, Sánchez Vázquez[85] y otros, comprendieron que si bien, la parte fundamental de la filosofía es teórica, necesitábamos lograr una autenticidad discursiva que tuviera su destino final en la acción. Esto es, el pensamiento no debe adoptar una guía que le indique por dónde ir, sino que debe funcionar como base para de la génesis de nuevas ideas; resulta obvio que al tratarse de lo contrario no se estaría hablando de pensamiento, sino de repetición, cuestión que se hace presente en *La hora de los hornos*, en donde se tacha de *copistas* a los intelectuales que a pesar de encontrarse en un contexto diferente, son partidarios de organizar sus instituciones y sus ideas, bajo los imperativos de la Ilustración europea.

Con lo anterior no se busca renunciar a la gran tradición filosófica de occidente, se lucha simplemente por no caer en una lógica más de occidentalización. Negar la tradición filosófica y poética europea sería negar gran parte de nosotros mismos, ya que somos producto de un mestizaje *bio-cultural*, de manera que no se trata de adoptar ideas que no responden a nuestras realidad, sino desde ellas adaptar conceptos que nos ayuden a crear soluciones para transformar nuestro *lugar de enunciación* (Dussel, 2007).

El cine y otras expresiones creativas han conseguido, a la par de las reflexiones teóricas, para pensar el mundo de manera diferente. Tal es la concepción de los cineastas de la vanguardia soviética, así como la de Godard, el cine como una forma de pensamiento y desde acá, podrá decirse, también de *praxis*, "El cine político de los años sesenta, entonces, no es un dispositivo para representar al pueblo, ni para denunciar su estado, sino para *hacerlo* un ámbito audiovisual en el que, como un catalizador, el pueblo emerge, y nunca como un actor pasivo." (Aguilar, 2015: 181) La idea del *hombre nuevo* del Che Guevara (1978), deviene en la idea del nuevo ser humano, en la trascendencia del espectador al espect-actor y del objeto de contemplación al acto de participación.

Para lo anterior no importará ya si las reglas de la historia del arte occidental validan o no tales usos, para ello se previenen los creadores del Tercer cine y el mismo Fernando

[85] Sánchez Vázquez libró una encarnizada batalla en su defensa de tesis doctoral que se extendió de manera significativa en el debate con José Gaos, en torno al concepto de *praxis* de Marx. Al parecer a Gaos no le parecía justa la concepción filosófica que Sánchez Vázquez rescata de aquél, en cuanto a que el prusiano no dejó elaborado, como tal, un sistema filosófico. No obstante, es a partir de la onceava tesis sobre Feuerbach que el entonces candidato a doctor concibe el epicentro de lo que podría entenderse como la filosofía marxista, que es así una *Filosofía de la praxis* (2003), que a la postre se convertirá en una de las obras más importantes del filósofo algecireño.

Birri, quienes son capaces de sacrificar el estatus artístico de sus obras[86], siempre y cuando no pierdan la posibilidad de convertirse en un arma de liberación, que en última consecuencia, les parece una función más noble, pues se trata de la vida misma; no sólo de la humana, sino de la naturaleza. O bien, el arte se desmarca también de los preceptos europeos, como lo pretenderá Glauber Rocha, para convertirse en un medio que contribuya a la superación del hambre y la miseria, o simplemente se va más allá del arte, si no es posible modificar sus dictados, para generar, dentro del campo poético, una transformación que contribuya a la liberación y a la descolonización, "La salud espiritual de una comunidad requiere más que de una medicina preventiva, asistencial o profiláctica, de una medicina *social*, capaz de *promover* las diversas aptitudes del cuerpo social para hacerlo aún más fuerte de lo que ya es." (Getino, 1990: 179)

Se trata entonces de un recurso sensible que, tal como lo pensaba Vertov, nos dará la posibilidad, no sólo de ver más allá de lo que vemos con el ojo cotidiano, sino de sentir, bajo otra sensibilidad que no es la predominante de los medios a los que estamos expuestos, una realidad que por lo común tenemos velada bajo el manto del imperialismo neocolonialista, "…de la mirada acusadora del niño al grito interpelante del militante…" (2015: 204) apunta el teórico bonaerense Gonzalo Aguilar, refiriéndose al paso entre *Tiré dié* de 1960, hasta *Elefante blanco* del año 2012, por lo que señala la influencia que tiene hasta nuestros días, la potencia política de aquel Nuevo cine que pensaba en otro mundo posible.

El problema, como se muestra en *La hora de los hornos*, no sólo afecta al pueblo desde una estructura simple salida de los medios de comunicación, se trata de un entramado complejo en el que contribuye una academia eurocentrada y eurocentrante, al igual que un arte colonizado y colonizante a su vez, tal como sucedió en los circuitos del arte contemporáneo, en el que se declara una tendencia dominante, como si la producción poética tuviera que inscribirse bajo la misma línea.

Así, el formato burgués del cine desarrolló el imaginario del que había que partir de ciertas bases teóricas, económicas y hasta *apolíticas*, para crear una pieza de arte cinematográfico; el problema con esta tendencia es que se popularizó a tal nivel, que incluso dentro de los circuitos creativos de los países socialistas se adoptó esta dinámica, de

[86] "El arte crítico debe negociar entre la tensión que impulsa el arte hacia la "vida" y aquella que, a la inversa, separa la sensorialidad estética de las otras formas de la experiencia. Debe extraer de las zonas de indistinción entre el arte y las otras esferas las conexiones que provoquen la inteligibilidad de la política." (Rancière, 2011: 60)

manera que la persona promedio no podía siquiera pensar en crear un producto cinematográfico.

No es nueva la tendencia contraria, como ejemplo existen ahora festivales de cine hecho con el móvil, o bien, cualquier otro medio a la mano, ya el carácter creativo de nuestro Nuevo cine latinoamericano es desarrollado por estos personajes que desobedecen los cánones de la producción creativa, "La pretensión del cinematógrafo afirma la idea de que sin renovación radical de la forma no habrá contenidos revolucionarios." (Cangi en Godard, 2014: 37). Tal es el caso de Fernando Birri, Jorge Sanjinés y Fernando Solanas[87], entre otros, que vieron la oportunidad de desarrollar sus cualidades creativas, más allá del imperio de la producción artística.

Esto significa que la colonización invadió también a los estudiantes de artes —y por supuesto de cine—, de tal manera que se formaron barreras mentales que impidieron el desarrollo de la libertad creativa, sumándose al promedio de la producción —no creativa necesariamente—, es por ello curioso pero a la vez parece lógico, que quienes desarrollan formas auténticas dentro del orden de la creación cinematográfica —al menos en el periodo y la región que se estudia aquí— sean personas que no se formaron necesariamente en una escuela de cine, sino amantes de esta expresión audiovisual, quienes decidieron tomar una cámara y echar a volar sus cualidades creativas

> La apropiación mecanicista de un cine concebido como espectáculo, destinado a su difusión en grandes salas, con un tiempo de duración estandarizado, con estructuras herméticas que nacen, crecen y mueren dentro de la pantalla, además de satisfacer los intereses comerciales de los grupos productores, lleva también la absorción de formas de la concepción burguesa de la existencia… (Schumann, 1987: 29)

Es por ello que Getino y Solanas advierten en su manifiesto, que el *segundo cine* cae en el error de intentar competir contra las formas del cine hollywoodense, porque estaría persiguiendo los mismos objetivos que aquél, sin mencionar que es una batalla perdida en cuanto a difusión y espacios de proyección.

Es así que fuera de los imperativos de la corrección poética, el cine-acto en el que se inscribe *La hora de los hornos*, es a su vez un cine de complejidad en el que podemos reconocer un: cine-ensayo, cine-poema, cine-informe, cine-carta, cine-manifiesto, etc. Porque se trata de un cine que no es de individuos, es de la colectividad; tampoco es un cine pasivo, del mismo modo que no espera esa actitud de su público, en su lugar es un

[87] No sólo estos personajes lidiaron con el problema de desarrollar nuevas técnicas para superar la necesidad de las herramientas especializadas para la producción cinematográfica, sino que además se enfrentaron a la falta de recursos que se acrecentaba durante la producción de sus obras, sin apoyos institucionales o en todo caso los mínimos.

cine de agresión, un cine ofensivo; no es un cine institucionalizado, sino cine de guerrilla; en lugar de ser cine-espectáculo es cine-acto; no es un cine de la muerte, un cine destructivo, es un cine en favor de la vida, por lo que es un cine de destrucción/construcción.

En 1971 Gerardo Vallejo, como parte del grupo Cine liberación, consigue realizar su primer largometraje documental[88], *El camino hacia la muerte del viejo reales*. Cabe mencionar que Vallejo al haber sido alumno de Fernando Birri, introduce en sus filmes cierto estilo de la Escuela documental de Santa Fe. A la postre, Octavio Getino dirige otras cuatro películas y se dedica a la linea teórica del cine, publica varios libros al respecto, por otro lado logra introducirse a la institución cinematográfica que regula la producción en cuanto a los contenidos de los filmes[89] —censura—. Es a partir de aquí que el cine argentino comienza a tener un repunte, liberando en primer lugar todas las películas que habían sido prohibidas por razones políticas en el pasado, además se incrementan los públicos y las producciones cinematográficas, sin embargo en 1975 debe exiliarse en México. Por su parte Fernando Solanas sigue produciendo una importante cantidad de filmes[90], además de ocupar cargos políticos como diputado nacional por Buenos Aires y actualmente como senador.

Salido de las filas del movimiento de Cine liberación, Raimundo Gleyzer se inscribe en las acciones clandestinas del grupo; sin embargo, al instalarse en 1973 una esperanza democrática desde las elecciones de gobierno, el grupo Cine liberación decide no funcionar más en la clandestinidad y apoyar al proceso democrático del país, por lo que personajes más inscritos en la *ultraizquierda* —según Getino— como el mencionado Gleyzer, desarrollan otros grupos, como en su caso fue el grupo Cine de la base en 1969, que pretendía seguir llevando a cabo acciones radicales desde la clandestinidad y vincularse a grupos armados —mientras que el disuelto grupo Cine liberación, adscrito en el peronismo[91], buscaba contribuir al establecimiento de una democracia ordenada—.

Si bien es cierto que Gleyzer se desmarca del estadio anterior de lo que podría denominarse una *revolución cultural*, es notable la herencia que tienen las acciones del grupo Cine liberación y la influencia de *La hora de los hornos*, que tanto difundió en las proyecciones

[88] El director ya había realizado, en el mismo año que *La hora de los hornos*, su primer cortometraje documental *Ollas populares* (1968).
[89] Ente Nacional de Cinematografía.
[90] Más de una decena, hasta la actualidad. En 2018 se estrenó su último largometraje *Viaje los pueblos fumigados*.
[91] Mientras que el grupo Cine liberación se inscribía en el ala peronista de izquierda, el grupo Cine de la base se adscribía al Partido Revolucionario de los Trabajadores. Ambas posturas enfrentadas por diferencias en cuanto a las vías revolucionarias, pero con objetivos muy similares.

que desarrolló. Gleyzer crea dos películas monumentales: *Los traidores* (1973) y *México, la revolución congelada* (1970)[92], en la que se distingue el tratamiento crítico y quizá un reclamo al grupo Cine liberación, en cuanto a su adscripción al peronismo. El mismo Octavio Getino menciona: "…el film de Raimundo Gleyzer, *La revolución congelada*, realizado en México en 1970, con una visión crítica frente a ciertos movimientos de masas que —por su alcance— aludía a la experiencia peronista." (1990: 72)

En cuanto a la producción, Cine de la base se dirigía elementalmente a los problemas de la clase obrera y campesina y en cuanto a la distribución, como otra de sus labores principales, se destacaba sobre todo en los espacios barriales, sindicales y universitarios. Es en 1976 que bajo el golpe de estado de Videla el grupo se desintegra. Éste es el mismo año en que Gleyzer es visto por última vez antes de ser secuestrado. El grupo estaba compuesto por cineastas, estudiantes, actores, obreros de las fábricas y estudiantes de la izquierda militante, tenían como misión desenmascarar a los dirigentes traidores. Se trataba de "…colaborar con los esfuerzos de la clase obrera para identificar al enemigo interno y luchar por el socialismo, con la estrategia de la guerra popular de larga duración." (Cine de la Base en AA. VV, 1988: 65)

En *Los traidores* se muestra la corrupción sindical interna de los burócratas y las alianzas que éstos guardaban con los sindicalistas. La película pone en la mira un tema sumamente importante y crítico, en cuanto que se pone en cuestión un producto logrado por el socialismo, de manera que la crítica a las formas supuestamente más representativas de la izquierda no era un tema común. Se trata de hacer mella en un tema escabroso por su profundidad, desenmascarar una verdad que sólo se conoce a voces, pero de la que no se ha hecho evidente su mecanismo, por lo tanto para el grupo "El objetivo del filme: servir de instrumento político en la lucha de clase de los trabajadores." (Cine de la Base en AA. VV, 1988: 66)

A pesar de tener ideas enfrentadas con el grupo Cine liberación, el objetivo es radicalmente el mismo, el cine como un instrumento político y de revolución, así que la distribución sería el punto fuerte en cuanto a la *praxis* de sus miembros, por ello en nombre de "base", que indica las bases que dan origen a la lucha, se trata de aquellos puntos en los que se gesta la revolución. Cada proyección se hacía basada en las condiciones particulares de la comunidad ante la que se presentara y el estado de represión en el que se encontraba

[92] Prohibida en México y estrenada hasta el año 2007 como parte de la gira de documentales Ambulante; *"México, la revolución congelada", el filme censurado*, en https://www.proceso.com.mx/94188/mexico-la-revolucion-congelada-el-filme-censurado, consultado el 21/03/19.

la zona que se ocuparía, lo que quiere decir que se tenía toda una organización logística similar a la que se desarrolla en el frente de batalla, pues para el grupo radicalmente ya se trataba de un momento de la revolución andando.

El compromiso del grupo Cine de la base no era con el cine, sino con la revolución, con la práctica militante revolucionaria, se trataba de un cine de intervención en la lucha social a través de las villas y de los barrios. Una de las ideas principales del grupo es que no había un arte neutral porque el arte no está por encima de las clases, la prueba de ello es que las clases dominantes han usado el arte para imponer sus valores, sus modelos éticos y su orientación política, cuando esto ocurre el *cine es el verdadero opio de los pueblos*, en las últimas décadas.

Sin duda la tradición del cine argentino que se inicia con Fernando Birri resulta muy importante en cuanto a la militancia y los procesos populares políticos de dicho país, aunque el cine no figure en las páginas de historia como el modelo detonador de *praxis*, y sin embargo da cuenta de cómo va surgiendo a la par de las discusiones teórico-filosóficas, sobre la reivindicación de Latinoamérica, la batalla contra el eurocentrismo, la lucha por la descolonización y la necesidad de la liberación. A pesar del pesimismo burgués que se resiste a pensar en otros medios como trasformadores de la realidad, el cine que aquí se analiza ha dado muestras de transformación y movimiento, pero entendiendo el cine como algo más grande que un producto artístico, entendiéndolo como una comunidad de sentido que se forma en torno a una poética significativa.

Mucho se ha hablado de la muerte del Nuevo cine latinoamericano, del que incluso se menciona como su obra última *La hora de los hornos* (Chapuzzeau-Tschilschke, 2016), sin embargo este final de un proyecto no termina en un límite espaciotemporal establecido mediante la crítica. Si bien en la actualidad han cambiado las necesidades, las ideas, los medios y los estilos, el objetivo no deja de ser el mismo. El término del periodo del llamado Nuevo cine no significa su muerte, sino su devenir en otras formas, desde la actividad política hasta la influencia en las realizaciones cinematográficas actuales, es interesante observar las actuales propuestas cinematográficas y reconocer algunos elementos del cine político de la etapa *cinenovista*. Declaradamente o no, la huella del cine militante argentino sigue manifestándose como parte de la cultura de ese país.

> Pero el Fénix no representa solamente el ciclo entre el acto inicial, su esplendor y agonía, sino también las cenizas, como contraparte de su fuego creativo. La pérdida y el duelo representan una relevancia particular en la historia argentina reciente porque en ella se inscribe un pasado latente que todavía resulta traumático para muchas personas del país. Las historias extraordinarias del nuevo cine y su autarquía estética se alzan sobre los

> poderes del pasado y del presente: el reclamo por verdad y justicia frente a las experiencias traumáticas que forman parte de la memoria colectiva de la dictadura militar. (Chapuzzeau-Tschilschke, 2016: 11)

Es aquélla la herida que ha dejado la violencia y el colonialismo, por lo que los reclamos no han sido respondidos desde hace más de cinco décadas, cuando Birri nos interpelaba a través de la pobreza y el hambre en el litoral santafecino, que podía traducirse a innumerables regiones de nuestra América. El cine nos da evidencia de que no se ha respondido a través de relatos tan actuales como el que hace Fernando Solanas en su película estrenada el año pasado: *Viaje a los pueblos olvidados* (2018), en donde a cincuenta años de la hora de los hornos, se sigue registrando con la cámara una Argentina hambrienta, enferma y condenada a muerte.

El largometraje de ficción de 2015, *El patrón*, muestra la clásica contradicción entre la ciudad y el campo —dicotomía que se puede captar también en *La hora de los hornos*—, encarnada a través de Hermógenes, quien llega de la provincia a Buenos Aires para trabajar, quien resulta vejado por un patrón que lo esclaviza al grado de obligarlo a vender carne podrida en la carnicería en la que trabaja. El largometraje es el desafortunado reflejo de una historia verídica que muestra lo político en sus diferentes alcances y la recurrente violación a los derechos humanos, por parte de las clases privilegiadas y de la burocracia. Como se mencionó, no se trata ya del mismo formato del cine militante y sin embargo se reconoce su propia lucha que, a pesar de no tratar sobre la adscripción a ciertos valores políticos, refleja una situación que protagonizan no sólo una gran cantidad de argentinos, sino miles de latinoamericanos que siguen siendo colonizados en cuerpo y mente. Hermógenes la mayoría del tiempo habita en una enajenación que le hace creer que la condición en la que vive es la que le corresponde como destino.

Cordillera (2017) es el título de otra ficción, pero esta vez más centrada en la política internacional, en ella se dejan ver las truculencias del imperialismo en una cumbre de países latinoamericanos celebrada en Chile. A pesar de ser dedicada a los asuntos sustanciales de nuestra región, las manos del imperio norteamericano se dejan ver en su estrategia manipuladora, de la que se hace evidente que ya son especialistas agudos.

Si bien la película se entremezcla con un drama familiar, el orden narrativo no le quita ningún peso al conflicto político que se desarrolla en un aparente segundo plano. Aparente, dado que por momentos la película parece girar en torno al tema político con más fuerza y colocarlo en primer plano. A final de cuentas el juego narrativo permite que la posición entre uno y otro conflicto no importen, en todo caso podría llevarnos a cuestionar

los límites entre lo familiar y lo político, lo que bien podría pensarse contra esa supuesta apoliticdad que se desarrolla en el orden de los medios enajenantes.

En este mismo orden de ideas se inscribe *Elefante blanco*, un largometraje basado en la figura de un personaje comprometido con su comunidad y activo en las luchas populares, se trata de Carlos Mugica, quien formaba parte del Movimiento de Sacerdotes para el Tercer Mundo, ellos cumplían con los propósitos del peronismo revolucionario, implicando en ocasiones las acciones guerrilleras. Desde la Teología del pueblo Mugica intervenía en apoyo a las villas miseria y a los barrios pobres, por lo que se convirtió en un verdadero ídolo popular.

En este caso se hace más evidente la cercanía entre Cine liberación y la mencionada cinta, de modo que, que como lo pensaba Octavio Getino, el proyecto de Cine liberación no era solamente cinematográfico y militante, sino que incluso trascendía a otros medios, de esta manera es que por las calles se registraban consignas sacadas de *La hora de los hornos*, así como en diferentes villas de Buenos Aires se homenajea a Carlos Mugica mediante *graffitis*, afiches, pequeños altares y otros homenajes populares que surgen desde la expresión callejera.

Nuestra película se centra en el gran *elefante blanco* que se halla en una de las villas de Buenos Aires, el nombre le viene de un término que en arquitectura se ocupa para designar una edificación obsoleta o que simplemente estorba; al no ser siquiera nombrado se le denomina de esa manera. El proyecto detrás del *elefante blanco* es bastante interesante, dado que fue pensado para ser el hospital más grande de América Latina y además nace de una colecta pública en los años veinte, sin embargo el proyecto se abandonó y sucedió a un buen número de gobiernos, el único que continuó con la obra fue Perón, sin embargo, el *proyecto justicialista* del mandatario se vino abajo tras el golpe de estado de 1955, por lo que el edificio se abandona una vez más y no es hasta 2018 que se toma la decisión de demolerlo.

Como figura central del filme, el elefante blanco alberga a un gran número de personas en situación de calle a lo largo de sus doce pisos, pero esta suerte de comuna está administrada por dos curas y algunos asistentes, ya que se trata de crear una especie de organización popular de cooperación. Sin embargo, los personajes se enfrentan a grandes dificultades por tres vías: la iglesia, el gobierno y el narcotráfico, haciendo cada vez más difícil la labor de cooperación y reivindicando la figura de Mugica, quien fuera muerto acribillado a balazos, después de celebrar una misa, "Lo que hace evidente *Elefante blanco* es que Mugica sigue siendo el meollo de una lucha simbólica por lo que podríamos llamar

legitimidad "ontoteológica"..." (Kantaris en Chapuzzeau-Tschilschke, 2016: 88) El cine, en este caso, sigue dando lecciones de historia, pero no la versión oficial, ni por la vía del mero registro, sino mediante la metáfora[93], que tiene la capacidad estética de ofrecer al sujeto una posibilidad experiencial sobre los acontecimientos.

Es la historia que no se narra porque es la de los invisibles, de esos mismos que Vertov quería registrar desde su cine-ojo, desde esa mirada perfeccionada y libre de prejuicios y colonialismos que velan la verdad. Ese mundo invisible se vale además de la cámara, de la ficción como una construcción que apela a la emotividad pero también a la reflexión, heredada desde Eisenstein.

La historia de Carlos Mugica, pero también la de todos esos marginados a los que representa la película, no sólo es un registro histórico que se reflexiona desde la mirada, sino que en algunos casos se deja sentir en la piel, sobre todo en la de esos invisibilizados que se reflejan en la pantalla; pero también por aquellos que nunca se detuvieron a observar el espejo de la alteridad en la vida cotidiana, quienes no advirtieron la mirada del niño que pedía una moneda, en tanto que se trataba del *rostro de la muerte* (Levinas) que no consiguió interpelar al ojo, porque no alcanzó a ser visto desde su *exterioridad*. El cine que hereda los preceptos del Cine liberación busca que la cámara haga visibles a estos personajes que de otro modo no existen, pero además les confiere existencia generando sensaciones de incomodidad y hasta de padecimiento, porque sólo de esa manera que pueden interpelar desde su condición de negados.

¿A qué alteridad representa *Elefante blanco*? A personas que quizá ni siquiera tienen nombre, a los desposeídos, a los sin techo y sin historia, a los "muertos de hambre", los mismos que no significan nada en el tiempo, que desde el siglo pasado han representado Bernando Birri, Octavio Getino, Fernando Solanas, Gerardo Vallejo, Raimundo Gleyzer y otros tantos que tenían la sensibilidad para percibir la *América profunda*, esa que no se veía en el cine de gauchos y hacendados dueños de grandes extensiones de tierra y sus melodramas omnipresentes.

Películas como *Elefante blanco* hacen evidente su herencia política y sensible del cine militante, siguiendo una tradición en cuanto a mostrar más allá de lo evidente, "…la villa no figura en ningún mapa y […] tampoco hay un censo oficial de su población, pero […]

[93] Que en el sentido ricoeuriano, sería una lectura válida para acceder a los acontecimientos pasados, "La hermenéutica inclusiva ricoeuriana se avoca a desentrañar los vericuetos de los textos literarios y de historia, por ejemplo, que otras corrientes filosóficas trataron como "marginales", o los olvidaron y, desgraciadamente, con alguna frecuencia vilipendiaron." (Palazón, 2010: 10)

según los registros de bautismo y muerte que los curas llevan, la calculan en alrededor de 30,000 personas." (Kantaris en Chapuzzeau-Tschilschke, 2016: 92) Es a esos 30,000 habitantes de la *exterioridad* que representa la película, pero eso sólo por presentar un número, para dar una referencia, porque si no se contabiliza no impacta, cada vez se necesitan cifras más altas para que la injusticia y la muere cuenten como emergencia humanitaria. 30,000 es una cifra amigable porque se trata de muchos más, en varias generaciones y en varias latitudes; es amigable también porque previene para reaccionar con impacto, una reacción que ya uno sólo en su humanidad debería de provocar.

En último lugar se plantea también la herencia política de una película que puede parecer ajena al discurso sostenido hasta ahora, no obstante, resulta interesante por su género de adscripción, ya que traería al presente la clásica discusión, no sólo entre los cineastas soviéticos, sino también entre los cineastas del Nuevo cine latinoamericano. Es ésta la disputa entre el documental y la ficción, pero el asunto no acaba ahí, porque este ejemplo no es sólo una ficción, sino que su género de comedia resultaría más problemático, en tanto que podría pensarse de manera común que la comedia elimina la potencia política de un producto cultural.

Se trata de *Relatos salvajes* (2014), película en seis tiempos que mediante el humor negro, relata el malestar contemporáneo de las grandes ciudades. Es recomendable pensar en el contexto del filme, con relación a los años de la militancia cinematográfica en Argentina, ya que *Relatos salvajes* fue un éxito en taquilla y llegó a las pantallas de todo el mundo. Su naturaleza ente la crítica social y su formato como espectáculo, ha creado confusión en los críticos en cuanto se refiere a dónde ubicarla.

Conviene pensar en el ambiente cinematográfico actual. Es cierto que las películas innovadoras —como lo fue en su tiempo *La hora de los hornos*— son cada vez menos, pero también es cierto que el número de producciones cinematográficas de la década del sesenta a la fecha ha aumentado mucho, por lo que pensar en narrativas audiovisuales auténticas es cada vez más difícil, no porque ya se hayan agotado los recursos creativos, sino porque se complica producir algo que no se parezca a otra cosa, o que no parezca que siga un modelo, cuando no es el caso. No se discute si la película es una verdadera proeza de la actual cinematografía en habla hispana, sino qué tanto este éxito en taquilla refleja un

compromiso político o bien, contiene un germen de lo que perseguía el grupo Cine liberación[94].

La posible desubicación en la que se halla *Relatos salvajes* recuerda la desubicación genérica que provocaba pensar en su tiempo *La hora de los hornos*. Si bien se trata de dos expresiones diametralmente opuestas, la primera puede resultar un buen acicate para pensar en los rumbos que ha tomado la cinematografía hasta la actualidad, ya que no podría descartarse inmediatamente un filme en su potencia política por el hecho de que haya sido subsidiada por en INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales), porque tenga espacio en salas comerciales o bien, porque sea un éxito taquillero, ya que en cuanto a lo institucional, debe recordarse cuando Getino y Solanas democratizaron ciertos apoyos para la cinematografía nacional, en cuanto al espacio en las salas comerciales, se sabe que en la actualidad —aunque no sea común tener opciones— existen diferentes posibilidades para la exhibición comercial y finalmente el éxito taquillero, en la era digital, también ha de analizarse con tiento.

Lo interesante no radica en si la película cumple o no con los parámetros de los circuitos comerciales —en nuestros días es más evidente que no hay un circuito no comercial de cine, porque aun los festivales cumplen con una cierta lógica mercantil—, sino al contrario, en posicionarse en ese lugar y aun así tener un carácter crítico hacia el sistema. Gonzalo Aguilar (2017) cuestiona algunas de las críticas a las que se presentó el filme, en una de ellas se asegura que se trata sobre la lucha de clases en el kirchnerismo. Es cierto que la película deja ver algún enfrentamiento en el orden de las clases sociales, pero es todavía más amplia, de manera que se reconoce dicho elemento, pero no se puede encerrar en ese orden. Es curioso que un filme de comedia se debata en un carácter tan serio, y es que sean cuales sean sus recursos, las historias reflejan no sólo al argentino contemporáneo, sino casi al latinoamericano que habita en las grandes ciudades.

En este punto resulta útil recordar que el uso del humor no sería algo que, para los creadores de *La hora de los hornos*, sería ajeno a la política, ya que en ella se manifiestan algunos momentos de cruda ironía; aquí lo distinto sería el uso de esos recursos, ya que en *La hora de los hornos* es siempre un elemento sorpresivo, cruel y elaborado, que sigue inserto

[94] Cabe mencionar que tampoco se trata de inscribir estas nuevas narrativas en las categorías desarrolladas por el Grupo, ya que si concebimos la lógica de los tres cines —primero, segundo y tercer cine— se complicaría en las actuales producciones, quizá alrededor del mundo, inscribir una que cumpla con las características del tercer cine, que sería el cine verdaderamente revolucionario y que al menos como proyecto, sería poco reconocible al día de hoy, pero que quizá necesita actualizarse en tanto que en estas cinco décadas el cine ha caminado a pasos agigantados, transformándose de múltiples maneras. Sí se trata de buscar una huella mínima en una película que posiblemente se descartaría inmediatamente sin más.

en la lógica del documental. Pero al no buscarse una identificación de cada punto cardinal de la película icónica del cine militante argentino se menciona de pasada el recurso humorístico que en el caso de *relatos salvajes* es directamente declarado.

Temas de corrupción, de injusticia, de violación a los derechos humanos y hasta de venganza, tienen lugar en la película del 2014, lo que produce una ira venida del malestar citadino, de quien se siente vulnerable ante la traición, el poder o la fuerza, como si el desgastado recurso de la selva de concreto se presentara una vez más para hacerse patente como el estilo de vida de las ciudades, en donde se es el dominador o se es dominado

> …todas las historias enfrentan a débiles contra poderosos: el caudillo político que abusó de sus privilegios; el ricachón que discrimina al otro —un laburante— con injurias o —para usar el término de Judith Butler— "palabras que hieren"; el Estado persigue a sus ciudadanos con sus arbitrariedades; el millonario y los leguleyos que se aprovechan de los empleados y de las fallas de la justicia; el hombre que se cree proveedor de la mujer y que un engaño no significa nada. Situaciones de poder que, en sus asimetrías y reiteraciones, desembocan en una explosión salvaje. (Aguilar, 2017: 332)

Esta explosión salvaje no se desarrolla más que en un contexto en el que se enseña que todo es un producto comercializable, es decir, el neoliberalismo. El sujeto está condicionado a vivir con rapidez, de tal manera que al no poder cumplir con el designio de "tiempo es dinero" se colapsa a tal grado que se echa todo por la borda. Este es el ritmo que exige el vivir en la gran ciudad, cuando el apodado "licenciado Bombita" piensa ingenuamente que en un mismo día resolverá cuestiones laborales, podrá sacar el auto del corralón y además le dará tiempo para llegar al cumpleaños de la hija.

En sus reflexiones Gonzalo Aguilar parece estar de acuerdo con la complejidad de la película como para suscribirla a un concepto, de manera que apunta a una crítica con respecto al carácter lejano con la política, esta crítica afirma que la película se queda en un estadio *prepolítico*, en tanto que no se ejerce una ciudadanía responsable, es decir, que los personajes no resuelven nada, en todo caso terminan mal: muertos, en la cárcel o decepcionados, sin embargo, no parece una condición narrativa para tocar lo político el que una situación se resuelva satisfactoriamente, antes bien, la narrativa tiene la posibilidad de sugerir lo grave de una situación, si se busca una función reflexiva.

Aguilar prefiere pensarlo como *pospolítico*, ya que se presenta lo íntimo, lo afectivo y lo privado, pero esta posición tampoco parece clara, en tanto que en lo íntimo también puede imperar una política y por supuesto, también en lo afectivo. Aquí se piensa el filme en todo caso como una *corpo-lítica*, en el orden de la reflexión descolonial, ya que la falta de resoluciones, o la aparición de lo afectivo y lo íntimo, pueden ser situaciones que desde la incomodidad, ofrecen al público parámetros para pensar lo político. Si una política de la

muerte —la *Necropolítica* de Mbembe— se ha adjudicado la administración de los cuerpos en cuanto a una lógica utilitaria, habrá que pensar seriamente en el control de la propia intimidad por parte de la política, lo cual puede entenderse como parte de la colonización.

Dicho lo anterior es que la *corpo-lítica* se manifestaría de la siguiente manera:

> …me gustaría ver RELATOS SALVAJES como el indicio o el síntoma de una era en la que las autonomías de las esferas de la modernidad están en crisis y las divisiones fundantes entre racionalidad y afectos, vida pública y vida privada, cálculo y pasiones, espectáculo e intimidad colapsan. (Aguilar, 2017: 332)

Colapsan no porque sea impensable la relación entre las dos esferas, sino porque al contrario, el orden del desarrollo no permite hacer esas mezclas, por lo que el colapso se desarrolla cuando su cercanía es inminente. Esto conviene al orden estatal, dado que no se sospecharía que el cuerpo lleva en sí un reflejo de la política en turno, porque la manifestación del hambre y el padecimiento no son la traducción de un orden político depredador, porque no está comprometido con la vida.

Ni *prepolítica* ni *pospolítica*, se trata de una política encarnada en el cuerpo como un catalizador que se mantiene resistiendo, pero que en algún momento estallará, al seguir resistiendo la presión, se trata de la política de los *condenados de la tierra*. Es de este modo que la película puede resultar un llamado de atención en cuanto al modelo de vida occidental y lo dañino que resulta para la reproducción de la vida misma. Si no resuelve nada es porque nada hay que resolver, a menos que se pretenda restar la potencia crítica del filme. Con todo y sus aparentes contradicciones representa una crítica que muestra otro de los elementos invisibles en la cotidianidad, conviene pensar en el estado del cuerpo, en el cuidado de sí mismo y de la comunidad, antes de llegar al colapso.

Lo importante no es que las producciones posteriores —los ejemplos que se han dado— se parezcan o sean iguales a *La hora de los hornos* —si fuera así, quizá esa obra hubiera dejado de significar un elemento revolucionario—, sino que el espíritu crítico penetre en las diferentes narrativas, porque lo importante no es el filme, sino su poder reflexivo y sensible llevado a uno mismo, tal como lo pensaban los pioneros del cine militante argentino. Si bien no se ha logrado otra producción monumental como lo fue *La hora de los hornos* —incluidas las posteriores producciones de Fernando Solanas—, no se puede ignorar su influencia en una importante tradición de cine político que ha atravesado géneros y épocas distintas.

2. De la *Estética del hambre* a una estética del hambre

2.1 Glauber Rocha

Glauber Rocha fue uno de esos personajes que nunca estuvieron a gusto en el sitio del espectador. Rocha hacía las veces de espectador, pero como antecedente de alguna acción comprometida con las ideas que ello le generaría. Esto da cuenta de un sujeto que no sólo dirigió en clave cinematográfica, sino que logró convertirse en el protagonista de sus propias ideas. La vida y obra del cineasta podría leerse como una historia en la que se libra siempre una batalla, no sólo contra el imperialismo cinematográfico y sus herederos en Brasil —y América Latina—, sino contra las múltiples máscaras del colonialismo en constante transformación y que devienen cada vez más sutiles en función del control del llamado "Tercer mundo". Su batalla no se quedaba en un solo plano, pero surgiría desde la estética como potencia transformadora de la realidad.

Para comprender más sobre el espíritu revolucionario de Rocha será útil aludir a algunos datos relevantes respecto de su vida y su contexto. Desde muy joven comienza a relacionarse con las imágenes cinematográficas más representativas de su época[95], además de ser un gran lector de crítica cinematográfica. A temprana edad —trece años— participa como crítico de cine en un programa de radio y a los dieciocho años ya participa como asistente de producción para el largometraje de Nelson Pereira dos Santos[96] *Río zona norte* (1957).

Para estos momentos las ideas de Rocha comienzan a perfilarse hacia el marxismo, teniendo también como influencia a la Revolución cubana y los movimientos sociales que se desarrollaban en ese momento en su país, en la región de Bahía. De tal modo, comienzan a manifestarse estas influencias en sus primeros largometrajes. En su contexto cinematográfico se cuenta ya con algunos antecedentes importantes del *Cinema novo*[97], lo que logra germinar en él, el deseo de crear algo distinto, de revolucionar al cine brasileño y

[95] Entre los que se pueden mencionar: las películas soviéticas, la Vanguardia francesa, la cinematografía estadounidense y el Neorrealismo italiano.
[96] Cineasta y figura central del *Cinema novo*, ha realizado más de una veintena de películas desde 1949.
[97] Pese a la ambigüedad respecto de la obra fundadora del *Cinema novo*, algunos creen que podría achacársele al ya mencionado Nelson Pereira dos Santos con su largometraje de 1955 *Río 40 grados*, aunque hay quienes sitúan a *Barravento* (1962), el primer largometraje de Rocha, como la pieza fundadora del movimiento.

salir de la cinematografía con pretensiones meramente industriales, que funcionaba como la imitación del cine hegemónico.

Con su primer largometraje: *Barravento* (1962), consigue ganar el premio a la *ópera prima* en el festival de Karlovy Vary-Checoslovaquia. Con este éxito catapulta su ya iniciada carrera como cineasta, por lo que sigue trabajando y cosechando reconocimientos[98], logrando hacer visible, no sólo al *Cinema novo* brasileño, sino el talento cinematográfico de América Latina, lo que lo motivó a escribir su manifiesto: *La estética del hambre* (1965), en el que da a conocer las bases del *Cinema novo*, pero también desarrolla un análisis respecto del estado de la cultura latinoamericana en cuanto a su estatus aún colonial. Como cabeza del movimiento cinemanovista, difunde la obra de sus colegas y con este mismo espíritu se inmiscuye en la creación de dos casas productoras y distribuidoras independientes: Mapa Filmes y Difilm. Por estos años va más allá de su propia obra, interesado en el fortalecimiento de un nuevo cine de conciencia.

Uno de los mayores ídolos del cineasta será Luis Buñuel, del que menciona:

> es un cineasta personal, latinoamericano, español, ibérico, que tiene un lenguaje propio y una visión profundamente crítica del subdesarrollo de la gente, de la oposición psicológica, del moralismo de la clase media, de la alienación del pueblo; por esto creo que Buñuel es la máxima expresión de la cultura ibericolatinoamericana en el cine. (Rocha en: Torres, 1981: 17)

En una conversación entre ambos cineastas, Buñuel le comentaría a Rocha que había visto su película *Dios y el Diablo en la tierra del sol* (1964), lo que le valió una gran opinión, no sólo respecto del brasileño, sino en general del *Cinema novo*, ya que con ello logró captar el espíritu de dicho movimiento.

Siendo siempre una figura polémica, Rocha sigue incomodando con sus filmes a diferentes sectores, *Tierra en transe* (1967) es un ejemplo escandaloso que muestra las inconsistencias políticas y las confusiones entre los dos supuestos extremos, de manera que su obra es condenada tanto por grupos de derecha como de izquierda. El cineasta no da ninguna concesión y evidencia a la corrupción de ambos bandos políticos. Es así que no ofrece ningún *analgésico* para el malestar generado al respecto, sino que quizá hunde más al espectador en la confusión y con ello se desarrolla una posible reflexión al respecto. Dar cuenta de la complejidad de las cosas mueve al espectador del confort con el que se reconoce en la situación y lo orilla a pensar. En tanto que este espíritu crítico es uno de los

[98] *Dios y el Diablo en la tierra del sol* (1964) fue nominada a la Palma de oro en el Festival de Cannes.

rasgos más fuertes del brasileño, se desarrolla su fama, pero también marcará su declive como *persona non grata* en varios sectores de la cultura.

Su popularidad va decreciendo a partir de la década del setenta, ya que es acusado de apoyar al ejército y con ello de ir en contra de sus propias ideas. Sin duda Rocha marcó la dirección de toda una época en el cine brasileño y latinoamericano, y la sigue marcando como modelo de un cine que logró explotar su potencia crítica y estética, fuera de los cánones de la industria, no sólo con sus películas, sino también con sus escritos.

La vida, la obra y el pensamiento de Rocha no iban encaminados hacia el tipo de racionalidad de la *industria cultural*, "Sus filmes […] se encaminan hacia el desmontaje de la forma o, al menos, hacia el desmontaje de una forma identificada con precisión por medio de la razón." (Avellar, 2002: 141) Es por ello que su obra se vuelve difícil de clasificar, ya que va más allá de los estereotipos tradicionales. Quizá esta desubicación de su cine surja desde su concepción misma, pues menciona: "Yo concibo el cine como un poema; y un poema va surgiendo según va apareciendo la inspiración y se van formando las palabras; de igual manera se forman las imágenes." (Rocha en: Avellar, 2002: 148) Por lo que se podría pensar que no partía de un método único para crear sus películas y tenía como uno de sus recursos importantes la improvisación y el juego con los recursos disponibles. Es por lo anterior que el análisis de sus películas resulta ser una tarea titánica, en tanto que se vuelve complicado ubicar patrones o criterios que hagan reconocibles ciertas técnicas.

El elemento imprescindible en sus obras, es la esfera política, Rocha se interesa por la política como una acción poética y piensa la poesía como un gesto político —idea en la que coincide con las reflexiones de Fernando Birri—. Para él, el cine es ese fenómeno que puede encontrarse entre la política y la poesía, porque tiene movimiento, está en tránsito, pero también puede ser rígido si así se precisa; quiere decir que no se mantiene estático en el medio, sino que puede oscilar entre la poesía y la política, inclinándose en ocasiones hacia una de las dos.

El nombre "Glauber Rocha" significa para el cine latinoamericano un cambio de paradigma. Si bien no es el único interesado en un nuevo cine, es uno de los pilares más fuertes de un cine que buscaba situarse ante las que considera las causas más importantes de su tiempo y que no dejan de ser causas importantes para nuestro tiempo. Para el *Cinema novo* lo importante no eran los recursos, sino la conciencia del nuevo cineasta, por ello el movimiento luchó por su autonomía, aunque estuviese con ello condenado a su *asesinato*

cultural[99], como consecuencia de ser una expresión de resistencia y además generar miradas a nivel internacional.

En una carta a Alfredo Guevara[100], Rocha manifiesta la necesidad de los latinoamericanos de desarrollar un lenguaje nuevo que permita presentar ideas auténticas y que no se confunda con las viejas estrategias e intentos de transformación fracasados, en tanto que salidos de la lógica colonialista. Este nuevo lenguaje permitiría la generación de un cine revolucionario política y poéticamente, para germinar en ideas que afectaran a las conciencias, con la intención de salir de la dominación de la maquinaria cultural. Se busca entonces el camino hacia la *praxis* "…la política como una forma de poesía […] la poesía es una praxis revolucionaria […] la revolución es una estética." (Rocha en: Avellar, 2002: 152) Para él la clave de la transformación se encuentra en el cine, por ello pensaba este nuevo lenguaje como un *Neosurrealismo*, que "…el cine que Glauber Rocha soñó para la América Latina: neo-sur-realismo: neosurrealismo del sur." (Avellar, 2002: 165)

El nuevo lenguaje que promueve Rocha va más allá de las imágenes, se extiende hacia otros linderos como el de la escritura[101] y en general, el mundo del arte. El arte no debe caer en el absurdo de la repetición de modelos ajenos, pero tampoco en el sinsentido de un localismo fragmentario, debe situarse en su contexto pero poder mirar de manera global. El creador que se sitúa en el mundo subdesarrollado tiene el compromiso revolucionario de la creación en función de la trasformación, debe ser multidimensional e incidir tanto en el arte como en la política.

La tendencia política debe implicar un compromiso para el autor, pero no como una mera elección de bando, no se trata de tomar partido por la diestra o por la siniestra, sino de rehacer la propia política partiendo de las necesidades mismas. El *Cinema novo* lleva esta intención con sus imágenes que buscan escapar a la racionalidad del sistema colonialista, "Hacer "Cinema Novo" también es un riesgo político. Para la derecha el "Cinema Novo" es la subversión, para la izquierda una manifestación inútil." (Rocha en Torres, 1981: 31) Se trata de un movimiento políticamente incorrecto, con miras a la incomodidad propia de las imágenes del *Cinema novo* mediante su *galería de hambrientos* y al pensamiento de Glauber Rocha. Esto es comparable con la figura de Buñuel, quien a pesar de ser considerado un cineasta marginal, "En sus comedias y sus melodramas, también

[99] Véase: *Glauber. El laberinto de Brasil* (2005)
[100] Fundador del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) y personaje central para la cinematografía cubana.
[101] Rocha cambiaba algunas letras en sus textos, por ejemplo "eztetyka" por "estética".

rodados en Churubuzco, se encuentran los primeros acercamientos a la civilización latina…" (Rocha, 2006: 114) Este acercamiento no se da en el cine anterior a Buñuel, debido a que presenta sólo fantasías románticas complacientes con la mirada extranjera y no representa al latinoamericano, sino aspiraciones de insertarse en el Primer mundo, se trata de un cine que banaliza el sufrimiento y lo muestra como mera utilería.

Para Rocha las debilidades históricas de Brasil, pueden ser también una ventaja potencial en sentido cinematográfico:

> Brasil es el único país latino que no ha tenido nunca ni revolución sangrante (como en México), ni fascismo barroco (como en Argentina), ni verdadera revolución política (como en Cuba), ni guerrillas (como en Bolivia, Colombia o Venezuela). Como triste compensación, posee un cine con una producción que este año se eleva a sesenta películas y que se doblará el año que viene. (Rocha, 2006: 115)

La conciencia cinemanovista ha sido testigo de diversos acontecimientos en aquellas latitudes, por lo que ha podido formar un medio de lucha: la imagen cinematográfica.

Nos encontramos ante un:

> Cine de iluminados, de místicos, pero únicamente en tanto que desmitifica e ilumina. Sólo una lucidez autentica deviene translúcida. Toda la filmografía de Rocha (su "obrakynomatographyka") es el esforzado trabajo por desfetichizar un punto de vista que se ha entronizado como cosmovisión. (Oubiña, 2004: 106)

Esta iluminación implica una ruptura con las mitologías morales del cine hollywoodense, que ofrecen un camino hacia la felicidad a partir de sus narrativas de ligera digestión, en función del mero entretenimiento. La batalla es contra la máquina de los deseos y las fantasías que Rocha ejemplifica con la fábula de la leche de coco:

> ¡¡¡La fábula de la leche de coco y la coca-cola es muy simple!!! Desgraciadamente la publicidad de coca-cola ha hecho olvidar a los pueblos del Tercer Mundo que el coco se encuentra sobre las inmensas playas y que para adquirirlo sólo es necesario coger un cuchillo y partir el coco. (Rocha en: Torres, 1981: 37)

Es así que el cine y la *industria cultural* nos han nublado la mirada y la memoria, pues el cine se manifiesta como entretenimiento y aleja al sujeto de cualquier posible reflejo de sí mismo.

La lucha de Glauber Rocha será por un *cine tricontinental*, la lente que mira al Tercer mundo, un cine que interactúa con su realidad y que busque despertar al espectador, un cine quizá condenado a muerte, pero una muerte que simboliza una transformación a partir de su aparente fracaso, un cine que genere "Un discurso que puede ser impreciso, difuso, barato, irracional, pero cuyos rechazos son todos significativos." (Rocha en Daney, 2004: 128) En donde el rechazo significa factibilidad.

El pensamiento de Rocha, además de verse reflejado en sus complejas piezas cinematográficas, ha quedado patente en algunos escritos que nos arrojan ciertas claves para reflexionar sobre sus preocupaciones. Si bien *La estética del hambre* (1965) será el texto en el que se centre el interés de la presente reflexión, se ha de recurrir a otros de sus escritos que se consideran centrales en las ideas del cineasta. Se trata de escritos muy breves; más allá de su reducida extensión, su contenido cualitativo es muy amplio, de manera que la puntualidad en este caso resulta una ventaja en cuanto a la claridad con la que desarrolla sus ideas. La intención entonces es repensar en la claves para reconstruir una estética del hambre.

Se considerará aquí a *La estética del hambre* como el tratado capital de su producción teórica, ya que ahí parecen recuperarse una y otra vez los objetivos de la obra del cineasta; es como si se tratase del núcleo del proyecto de sus películas. Tanto la *Estética de la violencia* (1971) como la *Estética del sueño* (1971) regresan siempre a los postulados de *La estética del hambre* ya sea para reiterar algunos conceptos o para buscar trascender algunas ideas. De este modo interesa pensar a *La estética del hambre*, como el paradigma ideológico de Rocha, en su ejercicio como cineasta revolucionario.

Cabe mencionar que una buena parte de los mencionados textos, está dedicada al *Cinema novo* del que Rocha fue quizá el máximo representante. El cineasta no podía dejar de ver pobreza en las narrativas cinematográficas de su contexto, que responden a aspiraciones de orden industrial[102], más que cultural, salvo honrosas excepciones como los ya mencionados filmes de Nelson Pereira dos Santos, en los que se destacaba el hambre y la miseria del pueblo brasileño, más allá de la trivialización del cine clásico tropical.

El nacimiento del *Cinema novo* significó para Rocha el camino hacia una nueva forma de expresión surgida del Brasil profundo, una posibilidad de transformación y de toma de conciencia. Se trató de un movimiento revolucionario que buscó ir más allá de los intereses económicos de la industria cinematográfica. Este movimiento artístico-político pereció en la década del setenta debido al régimen militar que se desarrolló en aquel país, sin embargo, las realizaciones que nos ha heredado el *Cinema novo* constituyen todo un universo audiovisual que hasta nuestros días ofrece diversos canales de lectura para reflexionar acerca de la realidad en América Latina y sus colonialismos, como constantes que perduran hasta la actualidad.

[102] La Compañía Cinematográfica Vera Cruz intentó ser la gran industria del cine brasileño, emulando los cánones de la industria hollywoodense.

En su *Revisión crítica del cine brasileño* (1963) Rocha advierte las dificultades a las que se enfrentan quienes buscan dedicarse al cine —como realizadores o como críticos—, en un país como el suyo, el proceso formativo resultaba muy difícil, además de que las ganancias que se conseguían eran mínimas. Tanto el cineasta como el crítico y el aficionado, vivían un atraso considerable respecto de los acontecimientos cinematográficos internacionales, por lo que en su mayoría terminarían cediendo y especializándose en la cinematografía norteamericana. Lo cual no resulta difícil conociendo su potencia.

Es en ese momento que Rocha distingue entre el director de una película y el *autor*. Este último ha renunciado a ciertas ventajas como: el *star system*[103], a las grandes ganancias, a la pornografía y a las fórmulas de trivialización de la realidad. El autor necesita de una materia prima, ésta es: la libertad. Son los autores quienes más problemas tendrán para desarrollar sus obras, ya que son tildados de locos, irresponsables o comunistas; es así que sufre las consecuencias de su obsesión: "El autor, en su obsesión creadora, tendrá que resistir la incomprensión, la mala fe, el antiprofesionalismo, la indigencia intelectual del ambiente y la burla mezquina de la crítica." (Rocha, 1963: 2) Esta *obsesión creadora* es el distintivo que tendrá el artista, o bien el autor al que alude Rocha, es el que va más allá de la tendencia y crea, es quien manifiesta parte de sí mismo en su obra. En esta manifestación de sí y de su propio contexto, los autores presentan también su propia política en sus filmes, esto es los que logra su permanencia en el tiempo.

"Si el cine comercial es la tradición, el cine de autor es la revolución." (Rocha, 1963: 3) Para Rocha la condición misma de autor alude ya a un revolucionario. Para él, el autor será el nuevo artista —el cineasta— y en éste recae la responsabilidad de la verdad "…su estética es una ética, su *mise-en-scene* es una política." (Rocha, 1963: 3) Esto es así, porque la mirada política del autor es libre, es violenta y rebelde, porque al ser el cine un instrumento de la *superestructura* capitalista, el autor no se puede ceñir a ningún corsé, su estatus de autor lo hace enemigo de los límites, por lo tanto, como Buñuel, busca su destrucción o como Godard, su domesticación.

Piensa Rocha que el cine comercial logra su éxito en el melodrama, al inscribirse en el panorama hegemónico de la industria cinematográfica, destacando los valores burgueses representados por el humorismo y el romanticismo que banalizan los conflictos sociales, se trata de elementos de enajenación a los que Rocha llamará "reformas paliativas"; éstas

[103] La cinematografía basada en el sistema de estrellas tiene el éxito garantizado a partir de la participación de las grandes figuras de la actuación, que muchas veces son más reconocidas que los realizadores mismos.

imprimen un falso estado de bienestar, de manera que el espectador no sólo pueda soportar la miseria y el hambre, sino que se inserte decididamente en ellas, pues en la imagen estas condiciones son minimizadas a tal grado que se traducen en un posible *optimismo tropical* y pasan a segundo plano como problemas reales que, paradójicamente, se invisibilizan cada vez más con su exhibición.

Oponiéndose a los protagonistas de este cine burgués aparece el *personaje histórico*, el gran enemigo de las figuras del cine hegemónico. El personaje histórico es sobre todo violento, es histórico porque no cumple con los estereotipos en turno y sólo puede surgir de un autor; es en el movimiento que se hace historia. Plantea una posición crítica frente a los problemas que tienen lugar en su realidad, que nada tiene qué ver con los modelos melodramáticos de la industria cinematográfica burguesa.

A partir de estos elementos, Rocha desvela las bases del *Cinema novo*, de un cine nuevo que ofrecerá una nueva posibilidad para Brasil y para América Latina. En su *Revisión crítica del cine brasileño*, nuestro autor sienta ya las bases para comenzar a analizar su pensamiento, de manera que se vuelve posible distinguir algunas claves para la construcción de *La estética del hambre* y de los demás textos a los que se aludirá más adelante.

Los lamentos del latinoamericano sobre su miseria como habitantes del mundo subdesarrollado se han vuelto, según lo menciona Rocha, un lugar común de todo discurso que se centre en América Latina. Esto ha generado en el europeo un gusto particular mediante un imaginario en el que la miseria es exhibida más como folklor que como un problema. Se desarrolla así un círculo de incomprensión en el que el latinoamericano no logra expresar sus verdaderas necesidades, mientras que el llamado por Rocha "hombre civilizado" no comprende, más allá de la fantasía, las miserias del habitante del Tercer mundo.

Se trata de las fantasías mismas del *arte populista* que no hace más que comunicar los lamentos del pueblo, pero no de manera crítica, sino como un modelo superficial adoptado; no obstante menciona el cineasta: "Un país subdesarrollado no tiene necesariamente la obligación de poseer un arte subdesarrollado." (Rocha, 1969: 306). El arte subdesarrollado mantiene al pueblo en el mismo sitio, "Comunica en general las alienaciones mismas del pueblo. Comunica al pueblo su mismo analfabetismo, su misma vulgaridad nacida de una miseria que lo lleva a considerar la vida con desprecio." (Rocha, 1969: 306) El pueblo mismo no asume su pobreza, la critica aceptándola, se acepta dicha condición por parte de la mirada extranjera, pero también por la mirada local, la alienación se sigue reproduciendo.

Es importante la creación y no la reproducción de las narrativas que han logrado estabilizar las condiciones de pobreza, como una circunstancia necesaria de la que la única alternativa es hacer comedia. "Si el cine brasileño es las palmas del tropicalismo, es necesario que los campesinos que han vivido la sequía se pongan en guardia para evitar que el cine brasileño se vuelva subdesarrollado." (Rocha, 1970: 308) Porque el subdesarrollo cinematográfico incluye también la ideologización y la permanencia de las condiciones de miseria. Es por tal motivo que Rocha llama a una estética tricontinental:

> Hacer las cosas de tal manera que el pueblo colonizado por la estética comercial/popular (Hollywood), por la estética populista/demagógica (Moscú), por la estética burguesa/artística (Europa), pueda ver, oír y comprender una estética revolucionaria/popular que es el único objetivo que justifica la creación tricontinental. Pero también es necesario crear esa estética. (Rocha, 1970: 308)

Se busca un nivel de comprensión en la diferencia, tal que la cinematografía latinoamericana implique un canal de diálogo con las demás tradiciones, pero sobre todo, con su público local.

Sin embargo, piensa Rocha que la miseria del latinoamericano no se expresa como tal al europeo y que éste no comprende la grandeza de aquél, "El observador europeo se interesa por los problemas de la creación artística del mundo subdesarrollado en la medida en que éstos satisfacen su nostalgia por el primitivismo…" (Rocha, 1971: 309) Este primitivismo surge de la mirada colonizadora, para la que el latinoamericano sigue siendo una suerte de bárbaro alejado de la civilización. Esta lógica se alimenta permanentemente desde dos extremos: el arte latinoamericano atrapado en imaginarios populistas y la mirada extranjera extraviada en sus propias concepciones.

Ante este escenario es evidente que el arte obedece a concepciones ajenas y se distancia de su propio contexto, se hace exótico y deja de lado los problemas sociales que le competirían. Mientras tanto, la imagen que se sigue construyendo hacia el exterior es la de un latinoamericano primitivo que se encuentra en "vías de desarrollo"[104] hacia la civilización de la que Europa es el modelo a seguir. El consumo de la *basura cultural* (Fajardo, 2001) y la comercialización de la propia imagen estereotipada, resultan el pilar de la lógica colonialista en la que nos hallamos insertos y que con el tiempo sólo va cambiando de apariencia, "América Latina es una colonia; la diferencia entre el colonialismo de ayer y el de hoy reside solamente en las formas más refinadas de los colonizadores actuales." (Rocha, 1971:

[104] Expresión utilizada por el Banco mundial, para referirse a los países con economías inferiores a la de los Estados Unidos. Véase: http://www.merca20.com/mexico-ya-pais-en-vias-desarrollo-banco-mundial-elimino-termino/ (consultado el: 19/02/17)

309) Los intentos de liberación en América Latina sólo se han resuelto en el cambio de colonizador, por lo que se ha pasado de una forma de dominación a otra.

Como parte de dicha colonización y de sus consecuencias económicas y políticas, el arte al igual que el pensamiento también se ve afectado, deviniendo estériles en tanto que buscan reproducir modelos ajenos que ni siquiera se han dominado y que implican simples imitaciones de las producciones extranjeras, lejanas a nuestra realidad. Estas producciones pretenden el éxito de aquellos sistemas a los que imitan, traducido a grandes ganancias.

En la búsqueda de una expresión propia encuentra Rocha al *hambre*, que es una de las características más presentes en la realidad del latinoamericano y que le valió la originalidad al *Cinema novo*, "…nuestra originalidad es nuestra hambre, que es también nuestra mayor miseria, resentida pero no comprendida." (Rocha, 1971a: 310) En esta falta de comprensión, el latinoamericano no se da cuenta de que él mismo ha asumido esta condición, porque, tal como lo desarrollará el cineasta en algunos de sus filmes, su propio desconocimiento lo ha llevado al sometimiento del que no visualiza una posible salida. Padece su condición pero no la comprende, es justo mencionar que es difícil comprender cuando se tiene hambre. Para esta hambre el cine comercial sólo ha suministrado *paliativos* (Rocha, 1963) que únicamente aumentan este recorrido de miseria.

Es así que surge aquello a lo que atinadamente nombrará Rocha como "galería de hambrientos", aquellos personajes que resultaron tan incómodos para los grupos en el poder. Se trata de los protagonistas de narrativas tan condenables por los gobiernos al servicio de la razón colonizadora, los hambrientos del *Cinema novo*: "…personajes comiendo tierra, personajes comiendo raíces, personajes robando para comer, personajes matando para comer, personajes huyendo para comer, personajes sucios, feos, descarnados, viviendo en casas sucias, feas, oscuras…" (Rocha, 1965: 53) Estos personajes incomodos se han mantenido a la sombra, pero para el *Cinema novo* resultan los protagonistas de una expresión revolucionaria.

El movimiento cinemanovista provoca la indigestión del espectador alienado, aquel que por años ha estado expuesto al cine *digestivo* que ha direccionado un sinnúmero de miradas hacia el horizonte visual de las fantasías y los deseos del Primer mundo. Filmes simples que no invitan necesariamente a la reflexión, en los que se privilegian las imágenes del éxito vulgarizado traducidas en autos de lujo, estereotipos de belleza, grandes mansiones y gente rica; estas películas hacen de la miseria una ficción y dirigen la atención al *sueño americano*. Se trata de una cinematografía elaborada por los *indigentes mentales*, aquellos

que no logran situarse en su realidad y deambulan por los sueños de la industria hollywoodense, quienes realmente asumen un estado de subdesarrollo, aspirando a la civilización.

El compromiso del *Cinema novo* fue con la verdad, con una verdad que llevaba una dirección política. Su manifestación contra el hambre hizo necesario que en sus producciones se mostrara un brutal *miserabilismo*, porque se buscaba la ruptura con el cine digestivo, se interesaba por la imagen que impactara las conciencias de las personas, con la intención de que se dejara de normalizar la pobreza como condición propia y necesaria del latinoamericano. La imagen miserable simbolizó un momento de rebeldía, agitación y revolución contra toda manifestación digestiva, estabilizadora de la miseria. Es a raíz de la fuerza que se generó mediante el discurso cinemanovista, que de manera sistémica se comenzó una batalla que silenciara a este cine de conciencia con un potente bombardeo producciones digestivas.

El *Cinema novo* tenía la responsabilidad de representar el hambre "Nosotros comprendemos ese hambre que el europeo y el brasileño en su mayoría no entienden. Para los europeos es un extraño surrealismo tropical. Para los brasileños es una vergüenza nacional." (Rocha, 1965: 53) Sólo desde las entrañas de la miseria misma se puede comprender el hambre, esto es, cuando se busca trascenderlo, pero para trascenderlo debe ser representado mediante un nuevo lenguaje: "El verdadero arte moderno éticamente-estéticamente revolucionario se opone por medio del lenguaje a un lenguaje dominador." (Rocha, 1969: 307)

Es necesario transformar el lenguaje porque quien conoce el hambre puede desarrollar las herramientas para expresarlo. Estas posibilidades se han excluido del lenguaje común, al menos en su significación más profunda, pues este lenguaje ha salido de un sistema conformista y banal que cierra los ojos ante la miseria que tiene de frente, "Sin embargo, nosotros la comprendemos, sabemos que su eliminación no depende de programas técnicamente elaborados, sino de una cultura del hambre que, al mirar las estructuras, las supera cualitativamente." (Rocha, 1971a: 310)

El lenguaje que se ha venido anunciando es el lenguaje de la violencia. La violencia es para Rocha la más noble manifestación cultural del hambriento. Debe ser representada porque es parte de un lenguaje que busca interpelar a nivel internacional. La violencia del *Cinema novo* se impuso en festivales internacionales y le hizo frente a las instituciones a las que el cine digestivo acude por apoyo, logrando autogestionarse para no ser regulado por

ninguna instancia que buscara domesticar su lenguaje violento o bien, pretender civilizar al hambriento primitivo del Tercer mundo.

En su *Manifiesto del Cinema Novo*, Rocha menciona que: "El cineasta del Tercer Mundo no debe tener miedo de ser "primitivo". Será también ingenuo si se vuelve chauvinista. Debe ser antropófago y dialéctico." (1970: 308) No se debe dejar seducir por su propio discurso, sino ponerlo siempre en cuestión; tampoco se trata de asumir el estereotipo del primitivo, por eso llama Rocha a no temer serlo, pues ese primitivismo sólo se encuentra en la mirada del supuesto civilizado, ya que no logra comprender la expresión de una violencia necesaria, la violencia del hambriento que no es primitiva, simplemente reacciona ante la amenaza de muerte implicada por su hambre.

Antes de ser primitiva, una estética de la violencia es revolucionaria, porque es el momento en que el colonizador se puede dar cuenta de la existencia del colonizado. El horror representado mediante la fealdad de aquella *galería de hambrientos* tiene la posibilidad de interpelar al colonizador respecto de la cultura que explota. Cabe aclarar que tales imágenes no buscan *paternalismo*, sino diálogo, comprensión y respeto, "Una verdadera relación internacional debe ser fundada sobre un principio: nada de paternalismo, nada de solidaridad sentimental, nada de humillación, nada de agresividad gratuita, sobre todo nada de consejos." (Rocha, 1970: 308)

La base de esta violencia necesaria es el amor. No se trata de odio sino de "…un amor brutal como la violencia misma, porque no es un amor de complacencia o de contemplación, sino amor de acción, de transformación." (Rocha, 1971a: 310) Dicha brutalidad del amor traducida en imágenes de violencia resulta complicado de comprender, en tanto que se ha participado de un lenguaje melodramático que no ha hecho más que simplificar el concepto del amor. Rocha se refiere a un amor profundo que tiene su correlato en la realidad y que busca la descolonización en favor de la vida, pero llegar a ello requiere de cierto esfuerzo, ya que la alienación cultural no nos ha permitido desarrollar los potenciales reflexivos, "El pueblo no es simple. Aun siendo enfermo, hambriento y analfabeto, el pueblo es complejo." (Rocha, 1969: 305)

El *Cinema novo* tuvo su fundamento en una política del hambre, estuvo comprometido con su realidad y con las causas relevantes de su tiempo. En consecuencia con su contexto y frente a la monstruosa industria del cine digestivo, el *Cinema novo* cumplió su fecha de caducidad; su brevedad estaba marcada desde su nacimiento, pues siempre fue un blanco fácil de la censura y de la crítica del sistema colonizante. Sus debilidades propias

no la convirtieron en una tarea infértil, sino que ha resultado el germen de nuevas expresiones y de algunas conciencias críticas en una etapa posterior.

En 1971 Rocha escribe la *Estética del sueño*, texto en el que desarrolla algunas reformulaciones a sus anteriores textos con un espíritu autocrítico. En ésta, el cineasta sigue destacando la necesidad de un arte revolucionario, pero también advierte la facilidad con la que se puede caer en la mediocridad, sobre todo cuando se pretende hacer la revolución con las estructuras coloniales del pensamiento. Existen obras que devienen panfletos para los movimientos sociales, en este campo refiere a *La hora de los hornos* (1968) de Getino y Solanas, pero piensa que no es suficiente con que una obra tenga repercusiones políticas inmediatas. Otro tipo de obras denotan una supuesta intención de izquierda y sin embargo han sido orquestadas por la derecha[105].

Rocha sitúa su propia obra más allá de las producciones referidas Piensa que una obra de arte revolucionaria debe tener acción política, promover la especulación filosófica y crear una estética acorde a la realidad humana. Debe ir más allá del racionalismo colonizador y crear un lenguaje que permita crear y abrir nuevas discusiones. Sólo escapando a los paradigmas de la racionalidad se pueden crear nuevos canales de liberación, se trata de la superación de la racionalidad burguesa.

La razón burguesa desalienta cualquier tipo de acción liberadora, aliena al sujeto de su propia realidad y de sus necesidades. Las revoluciones que aún pisan el terreno de dicha racionalidad fracasan porque no se han liberado de su opresión, se confunden fácilmente por la ideología impregnada en lo profundo, "En la medida en que la desrazón plantea las revoluciones, la razón plantea la represión." (Rocha, 1971b: 56)

Rocha ve en la pobreza un elemento místico que sería inmediatamente rechazado por la razón y del que sigue la revolución. La revolución es mágica porque está fuera de la razón dominadora y por lo mismo escapa a su comprensión. La revolución que alude Rocha no tiene base racional porque se fundamenta en el amor, imcomprensible para la racionalidad burguesa, dado que no comprende a profundidad la acepción del amor. El amor aburguesado del argumento del cine hegemónico es generalmente: familiar, dentro de los muros de las casas e indiferente a la realidad social que está fuera. El amor revolucionario, en cambio, manifiesta ternura por el ser humano, amor que no se contradice con el dolor y la rabia ante la deshumanización de la miseria.

[105] En su *Manifiesto del Cinema Novo* menciona: "…las palabras de izquierda no salvan a las imágenes de derecha." (308)

Este último texto está fundamentado en el sueño, como categoría que escapa a la racionalidad y porque el sueño, según Rocha, es el único derecho que no se puede prohibir. Desde este horizonte el cineasta piensa en *La estética del hambre*, como la medida racional que tuvo en su tiempo para comprender la pobreza y se disocia ahora de cualquier tratamiento estético, porque esto aludiría a conceptos filosóficos preconcebidos. Hasta aquí, Rocha parece renunciar a una buena parte de su discurso estético racional sobre el hambre y concluye: "No justifico ni explico mi sueño, porque él nace de una intimidad cada vez mayor con el tema de mis filmes, sentido natural de mi vida." (1971b: 57)

A partir de 1970 los filmes de Rocha son cada vez menos vistos en Brasil y su popularidad decrece de manera significativa a nivel mundial. Quizá estos acontecimientos resultaron definitorios para en el cambio de perspectiva del cineasta. No obstante, este texto parece contener algunas contradicciones desde el título, ya que él mismo menciona que se niega a hablar de cualquier estética. De cualquier modo, el interés de este trabajo se centra en las categorías que surgen de *La estética del hambre*, pues se piensa en la vigencia de éstas en el panorama actual de América Latina, de manera que tales ideas siguen invitando a la discusión en clave crítica para reformular una mirada a la concepción de las estéticas cinematográficas del Sur. Es justo decir que los textos del cineasta permiten reconstruir un discurso estético revolucionario con el que es viable pensar dichas cinematografías, el *Cinema novo* es uno de los movimientos más representativos y auténticos en torno a una gramática fílmica.

2.2 *Barravento*

Ficha técnica:
Nombre: Barravento
Año: 1962
País: Brasil
Dirección: Glauber Rocha
Duración: 78 min.

Sinopsis:

Firminho regresa a su tierra natal después de un tiempo de probar suerte en la ciudad. Al volver con ciertas ideas revolucionarias, le parecen intolerables las condiciones

de desigualdad y esclavismo bajo las que viven sus coterráneos, por lo que lucha para que su gente se dé cuenta del sometimiento en el que se encuentran inmersos. El conflicto comienza a dibujarse a partir de la fractura de la red que los pescadores del pueblo usan para pescar. No obstante ser explotados, el supuesto dueño de la red no les facilitará una herramienta nueva que supondría mejores condiciones de producción. Frente a esta situación, Firminho buscará, mediante diversas maneras, la posibilidad de una toma de consciencia que les permita superar las condiciones de miseria. Para el protagonista será necesaria la valentía, pero también la trascendencia de creencias místicas que no permiten el progreso; las decisiones deben tomarse desde el contexto actual y no con la sabiduría arcaica que no es parte de las transformaciones históricas. Para Firminho el fin descolonizador justificará los medios.

Análisis:

La película comienza con un mensaje que busca introducirnos en la narrativa:

> En el litoral de Bahía viven los pescadores de "Xareu", cuyos antepasados vinieron como esclavos de África. Perduran hasta hoy los cultos a los dioses africanos y el pueblo está dominado por un misticismo trágico. Aceptan la miseria, el analfabetismo y la explotación con la pasividad característica de los que esperan el reino divino.
>
> "Yemanjá" es la reina de las aguas, "la vieja madre de Irecê", señora del mar que ama, cuida y castiga a los pescadores. "Barravento" es el momento de la violencia cuando las cosas de tierra y mar se transforman, cuando en el amor, en la vida y en el medio social ocurren cambios súbitos.
>
> Los personajes de la película no tienen relación con gente viva ni muerta y si así sucede será mera casualidad, pero los hechos existen.
>
> "Barravento" se realizó en una aldea en la playa de "Buraquínho", algunos kilómetros después de Itapoan. Los productores agradecen al ayuntamiento de Salvador, al gobierno del Estado de Bahía, a los propietarios de "Buraquínho" y a todos los que hicieron posibles las filmaciones. Sobre todo a los pescadores, a quienes esta película está dedicada." (00:01-00:58)

Desde el inicio parece advertirse que el problema que se opone al progreso son las creencias místicas de los habitantes de *Buraquínho*, y tanto la bonanza como la tragedia, son atribuidas a las divinidades yorubas[106]. Firminho, que es el personaje que ha logrado liberarse de las creencias de la comunidad de pescadores y por lo tanto, quien ha dejado de estar sometido a un trabajo que considera esclavista, menciona: "¿Saben para qué arrastran la red todos los días? Para darle dinero a los blancos. Ellos están ricos a costa de ustedes." (07:58-08:04) Él, que ha visto el mundo desde fuera, cree entender claramente el problema que parece emparentar el sometimiento con las creencias religiosas.

[106] Religión proveniente de los pueblos originarios yorubas en el África, que se expandió por la América afrodescendiente mediante los procesos históricos de dominación cultural y esclavismo.

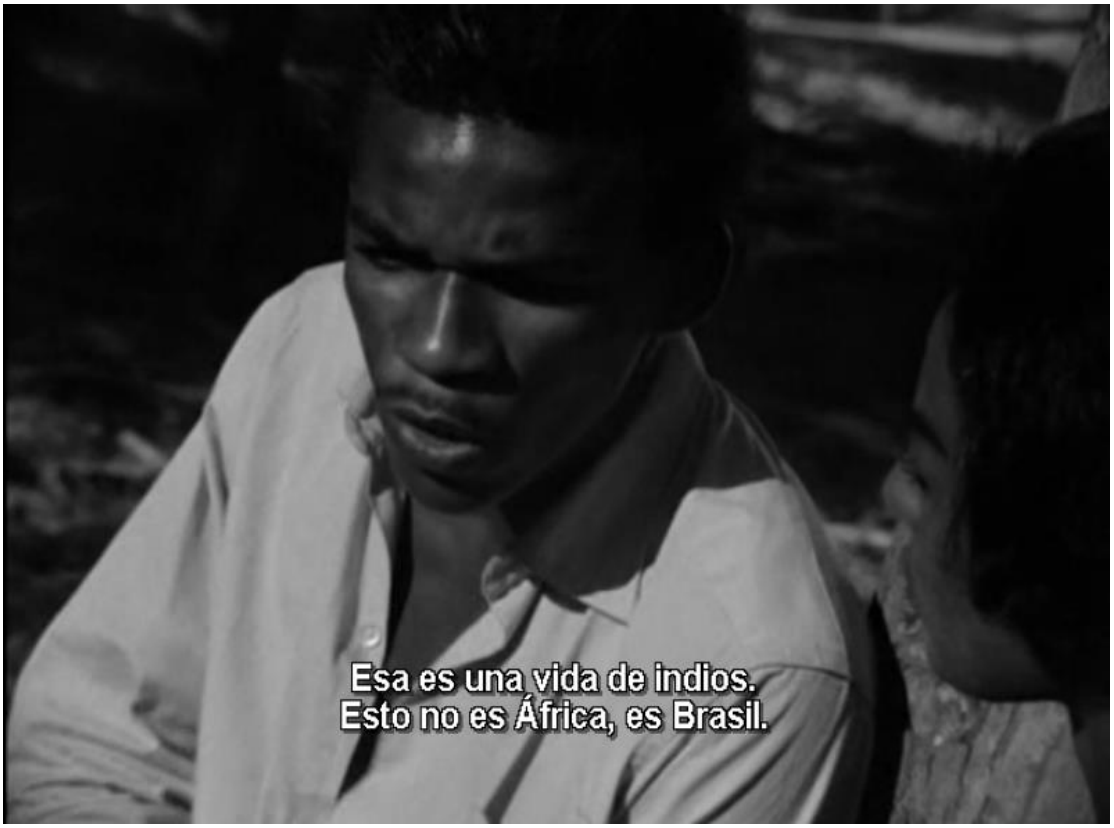
La explotación se hace presente en el filme y se descompone en niveles. El líder de la comunidad, quien dirige el rumbo laboral y económico del grupo, negocia con el mediador que representa los intereses mercantiles del patrón: "Está todo separado. Cuatrocientos para el patrón, cuatro para mí, y cinco más para los hombres de la red." (10:40-10:46) La red se encuentra ya en un punto crítico, es decir, vieja y frágil, por lo que se le menciona al mediador que no es seguro ir a pescar al día siguiente y por lo tanto necesitarán una red nueva, a lo que éste, cínicamente responde que son muy ingenuos: si consiguieran una nueva red entonces las ganancias del año se verían afectadas.

La red finalmente se agujera y no hay modo de que consigan una nueva, algunos pocos comienzan a dudar y en algún momento se menciona que de cien pescados, a ellos sólo les queda uno. El nivel de miseria en el que se encuentran es inaudito. Tal como si estuviesen encadenados a un destino poco más que trágico, los pescadores son captados por la cámara que los mira por detrás (26:47) mientras van cargando la red, uno tras otro, dejando un espacio significativo entre cuerpos. Así, ceremoniosamente marchan a su sitio y se ubica cada uno en su lugar para comenzar a remendar la red, rincón por rincón. Es como si ellos mismos fueran parte de aquélla, mostrándose así en la imagen una suerte de objetivación respecto de los pescadores, que no sugieren ser algo más allá de la misma herramienta.

Firminho molesto les recrimina: "¡Trabajen puñado de tontos! ¡Trabajen! Los negros vinieron a esta tierra a sufrir. Trabajan mucho y no comen nada. Menos yo, que soy independiente. Ya dejé ese asunto de la religión. El Candomblé no resuelve nada. Hay que luchar. Resistir. ¡Nuestra hora está llegando, hermano!" (27:00-27:16) Con el semblante de quien da un discurso político, aparece el personaje en una toma contrapicada y con la mano abierta, como un símbolo de decir verdad, mientras contempla a los demás, sordos a sus palabras, sólo interesados en reparar la red, alienados en su objetivo. En una escena posterior, cuando ya todos se han ido a descansar, Friminho corta la red (28:53), con rabia, es para él, el símbolo de la opresión de su pueblo.

Cota, la mujer que está enamorada de Firminho, le propone a éste hacer una vida juntos, quizá podría regresar y vivir con ella, así podrían mantenerse del trabajo con una de las balsas que a ella le dejó su padre. Firminho la rechaza y le menciona que esa es una vida de indios, que están en Brasil y no en África[107]. Firminho se confiesa con ella y le explica: "El pueblo vive en esta situación. Y la gente de la ciudad sabe que las cosas van a mejorar. Por eso corté la red. El estómago debe doler mucho y cuando tenga una herida muy grande todos gritarán juntos." (30:51-30:57) Es éste uno de los momentos de claridad en donde pareciese resumirse en una escena la *Estética del hambre*, Se trata de violencia, el personaje es sumamente violento, pero a la vez dice ser un hombre bueno, sus intenciones son buenas, es una violencia relacionada con el amor (30:45). Es el hambre una sensación de dolor que llama al movimiento.

[107] Si bien la película es anterior a *La estética del hambre*, de 1965, Rocha parece afirmar algunas ideas clave contenidas en el filme, por ejemplo: el hambre del brasileño vista como vergüenza nacional, frente a la mirada europea que la contempla como un exotismo. Firminho no es un personaje que represente necesariamente el camino correcto, pues el director no ofrece en sus filmes una fórmula simple a modo de moraleja, sino que presenta personajes complejos que mantienen cierta dialéctica dentro de sí mismos.


Esa es una vida de indios.
Esto no es África, es Brasil.

Cota, en el fondo tengo
un corazón muy bueno.

En contraposición con las ideas de Firminho, el viejo, que es a la vez el líder del pueblo, menciona: "El derecho del pobre es el trabajo. Con la balsa se pesca menos, es más arriesgado, pero los pescados son nuestros. Tiene que ser así hasta el fin." (33:52-33:58) Este personaje conmina a los demás a aceptar su destino, no les permite defenderse cuando llegan a despojarlos de la red, ni siquiera estando en ventaja, en número. Sólo un carabinero, un jinete y el representante del cacique, pudieron despojar a todos los pescadores, de su red. Firminho los insta a defenderse, pero nadie hace nada y son despojados, entre los murmullos de los hombres se alcanza a percibir uno que dice: "El hambre nos come hasta los huesos. Tenemos que rezar y esperar un milagro del cielo." (38:26-38:33) El hambre ha estado presente en el pueblo, pero ahora más sin la red, su rostro es cada vez más amenazante, pero el último recurso parece ser la creencia religiosa. Una de las religiosas narra una historia sobre un tal Joaquim: "El hambre empezó a castigar a toda la familia, hasta que Joaquim se volvió loco, sin saber qué hacer. Y un día decidió ir a buscar peces, aunque fuera en el medio del mar." (39:38-39:48)

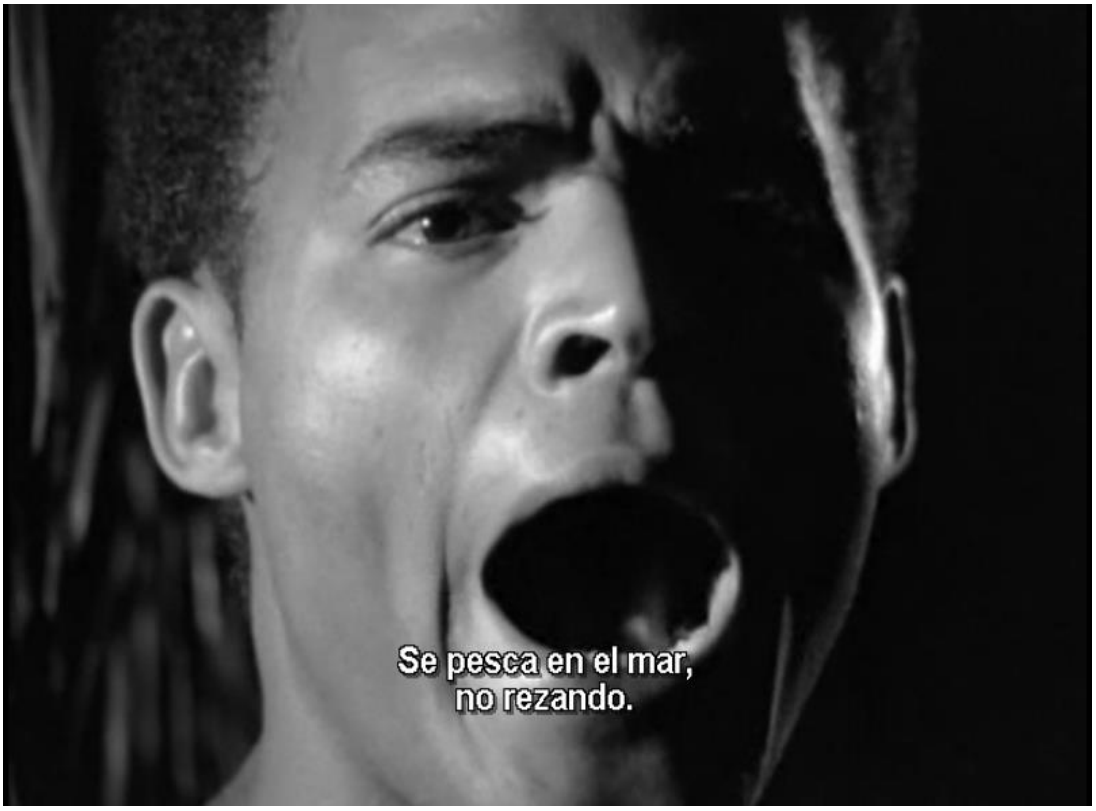
En este momento las esperanzas de todos están puestas en Aruan, personaje que al parecer es el elegido de Yemanjá y el que puede calmar las aguas y el clima del Barravento. Firminho le dice a Cota: "Aruan salió y el mar se calmó. Ahora sí que van a decir que es un dios de verdad. Romperás la maldición de Aruan. —La mujer que se le acerca se muere—, —No mueres, no mueres. Lo que mata mucho es el hambre, las balas, el látigo. Amiga mía, hay millones de negros sufriendo en todo el mundo. Cada uno que se libera puede liberar a un millón—." (48:39-48:59) La carnalidad liberará a Aruan, pero también al pueblo. La liberación se consuma con el acto sexual de este personaje semisagrado (54:17) que romperá la creencia y parece simbolizarse con el primer plano de la cabeza de una gallina cercenada (54:21)

Don Vicente, el padre de la rubia Naína se hace a la mar, incitado por Firminho, lo que lo conduce a su muerte, puesto que es el momento del Barravento. Para Firminho la muerte y la violencia es necesaria para una transformación. Un plano general de Firminho frente al mar (58:44), contemplándolo, nos muestra su pequeña figura frente a la inmensidad. Lo salvaje del mar se apacigua después del caos. Don Vicente ha desaparecido, Chico, uno de los personajes que junto con Aruan parte en su búsqueda, regresa muerto, el único que consigue regresar con vida es Aruan, por lo que Firminho lo acusa frente a todos, de haber sostenido relaciones sexuales con Cota una noche anterior, tal como si lo acusase de desatar la maldición o la furia de Yemanjá.

En este momento se desarrolla una batalla de capoeira entre Aruan y Firminho (1:02:31), después de un combate agotador, éste último derrota a Aruan, se agacha junto a él y le dice: "¡Voy a dejarte vivo para que salves al pueblo! ¡Es a Aruan al que deben seguir! ¡No al maestro! ¡El maestro es un esclavo!" (1:03:10-1:03:18)

Aruan representa para Firminho el nuevo comienzo y no la vuelta al colonialismo mediante un distinto colonizador, como lo fuera el maestro. El deseo de Firminho es un deseo de amor, su búsqueda para los suyos es la liberación, pero sólo podría contribuir alejándose y Habiéndole hecho entender a Aruan, que es momento de redirigir el camino; ya no se trata de pasividad, se necesita de la agresividad para progresar (1:03:11).

Así, en un plano general (1:04:04) se ve alejándose cada vez más a Firminho, solo y cada vez más pequeño, como en un acto de sacrificio. Momentos después Aruan se revela contra el maestro y le dice que se pesca en el mar y no rezando (1:08:17). Tal parece que es un nuevo comienzo, a la muerte de Chico, su hijo está por nacer, es quizá el momento dialéctico de transformación. Aruan promete regresar con su amada, Naína, y le menciona que Firminho tiene razón, que pronto regresará con una mejor economía hecha y las cosas cambiarán. Los planteamientos de Rocha, en la *Estética del hambre*, aparecen en el filme de manera muy clara. Se halla la violencia desde el principio en el Mar, en la red, en las condiciones, pero se halla una violencia de amor en Firminho, de lo que se trata es de descolonizarse, de trascender el hambre y la violencia esclavista.


Se pesca en el mar,
no rezando.

2.3 Fundamentos para una estética del hambre

Llegado este punto es importante recapitular sobre una cuestión aparentemente obvia, pues cuando se plantea un problema en clave filosófica —y quizá de cualquier índole— suele darse por sentado el uso de ciertos recursos conceptuales. De este modo, el hambre reaparece ahora con la intención de suscitar cierta violencia, ésta es la única manera en la que se podría presentar nuestro concepto.

Éste representa el problema central en la construcción de un discurso sensible que lleva la pretensión de invitarnos a reflexionar mediante el padecimiento, o mejor, el *com-padecimiento* (Dussel, 2016) que, a juicio de la presente investigación, es el medio necesario —que no suficiente— en tanto germen del que se desprenden quizá las más características discusiones relativas a la exclusión, la desigualdad, el colonialismo y la violencia. Porque el hambre es una compañera latente, capaz de aparecer en cualquier momento y el sujeto siempre se ve amenazado por su posible presencia, es entonces, una presencia alarmante y uno de los antecedentes más brutales de la muerte, dado el sufrimiento que inflinge.

El hambre es una de las violencias más terribles cometidas contra el género humano, podría pensarse incluso, a partir de la historia de dominación entre los pueblos y la búsqueda de la extinción de ciertos grupos, como un arma de destrucción masiva, como un medio de exterminio[108]. Éste es uno de los fenómenos que, provocado, puede denotar más crueldad en el género humano. Sin embargo y a pesar de las apariencias, en el mundo contemporáneo no hay más que un hambre provocada, no es una condición natural, nada más absurdo que pensar en la idea de una hambruna[109] accidental y es por ello que interesa aquí atender al origen de esos particulares gritos de sufrimiento, "La pobreza no está escrita en los astros; el subdesarrollo no es el fruto de un oscuro designio de Dios." (Galeano, 2011: 22)

Según lo piensa el uruguayo Eduardo Galeano, el funcionamiento de los países ricos es consecuencia de la generación de países en pobreza, lo que nos sugiere que la condición de alguien que no sólo sacia su hambre, sino que come inmoralmente hasta el hartazgo, por gula, es posible gracias al padecimiento y finalmente la muerte por hambre, de otros. Ésta es la historia del latinoamericano, aquel de quien su propia riqueza —los

[108] En el artículo *La dinámica de la destrucción: la evolución de los campos de concentración, 1933-1945*, se hace referencia al hambre, como uno de los procesos más crueles de exterminio en los campos de concentración de la Alemania nazi.

[109] La hambruna como condición espacio-temporal del hambre, es decir, se delimita por una extensión de tierra en la que una parte considerable de la población muere por hambre. Al respecto pueden consultarse las definiciones de la FAO (Organización de las Naciones Unidas para la Agricultura y la Alimentación)

vastos recursos naturales de nuestras regiones, empezando por los minerales, el petróleo y el campo— surge su desgracia, su condena y su pobreza que será la riqueza de otros pocos, "*En la alquimia neocolonial, el oro se transfigura en chatarra y los alimentos se convierten en veneno.*" (Galeano, 2011: 16-17)

El discurso generado —por los países poderosos— en función de la superación de la miseria y el hambre, señala a la sobrepoblación como el problema principal de las causas del hambre, curioso motivo si se piensa en países productores de recursos vegetales y animales. Su propuesta sería simple: no nacer para no tener hambre, dictaría la consigna que aligera la carga moral de aquellos para quienes el hambre no es más que una historia ajena, "El capitalismo *central* puede darse el lujo de crear y creer sus propios mitos de opulencia, pero los mitos no se comen, y bien lo saben los países pobres que constituyen el vasto capitalismo *periférico*." (Galeano, 2011: 17) Frente a la vasta contradicción en la que se juegan las vidas de miles de personajes invisibles[110] o bien, la galería de hambrientos que Rocha visibilizó con su cámara, podemos considerar la tarea de abrir los ojos ante nuestra realidad y reflexionar en torno a los temas incómodos que no desaparecen al cerrar los ojos.

Para comprender lo siniestro de los discursos desde el poder[111] en contra del hambre, es preciso pensar dicho problema desde el flanco subjetivo y con las herramientas de la sensibilidad, es decir, mediante el padecimiento que se genera debido al conocimiento de las condiciones negativas de la vida humana. Hay un cierto tipo de reflexión que surge desde el coraje, la rabia, la impotencia, el miedo y un sinfín de sentimientos que nos llevan a considerar la importancia de un tema tan vital.

Puede pensarse en el hambre desde dos posibles aristas: que el hambre es una expresión cultural, de costumbre, cotidiana, con la que se convive todos los días y que no refiere a la amenaza de la vida; por otro lado, existe esta hambre que se puede pensar como la antesala de la muerte, como una agonía lenta y dolorosa que provoca desesperación y debilidad, de manera que ni siquiera la voluntad puede jugar un papel decisivo para su

[110] "El rostro se lo cambia por una máscara, fea, usada, rústica. La máscara ya no es rostro; ya no interpela; es un mueble más del entorno. Se pasa junto al otro y simplemente se dice: "¡Un obrero!", o: "¡Un indígena!", o: "¡Un *negro*!", o: "¡Un pakistaní desnutrido!", de esos que se ponen en los carteles de propaganda para pedir a la población de la *gorda* Europa o Estados Unidos limosnas para los países pobres. De esta manera hasta tienen buena conciencia, olvidando por qué están raquíticos, y sobre todo ¿qué tendrá que ver el centro acerca del hambre de la periferia?" (Dussel, 2011: 97)

[111] Que a partir de los mismos pierden su legitimidad: "La negación del Otro, del pueblo, por parte del sistema vigente lesiona la legitimidad, y, por lo tanto, la ley y la legalidad quedan éticamente en el aire, sin fundamento." (Dussel, 2016: 137)

superación. Simplemente el cuerpo se ha atrofiado sistemática y lentamente. Es a esto que el historiador argentino, Martín Caparrós, le llamará el "hambre verdadero":

> Conocemos el hambre, estamos acostumbrados al hambre: sentimos hambre dos, tres veces al día. No hay nada más frecuente, más constante, más presente en nuestras vidas que el hambre —y, al mismo tiempo, para la mayoría de nosotros, nada más lejos que el hambre verdadero. (Caparrós, 2014: 10)

El hambre es brutal, es una amenaza latente que no se detiene, porque es quizá una de las presencias más constantes en la historia de la humanidad, de manera que se relaciona con los sucesos que van marcando las etapas más representativas en nuestro devenir. Con todo y su letalidad, el hambre no es comúnmente visibilizado en sus dimensiones más bárbaras, esto es lo que puede arrojar gran parte de la importancia de su análisis:

> El hambre ha sido, desde siempre, la razón de cambios sociales, progresos técnicos, revoluciones, contrarrevoluciones. Nada ha influido más en la historia de la humanidad. Ninguna enfermedad, ninguna guerra ha matado más gente. Todavía ninguna plaga es tan letal y, al mismo tiempo, tan evitable como el hambre. (Caparrós, 2014: 10)

Es curioso que esta gran constante de la historia de la humanidad siga estando tan presente, si se la piensa como un problema evitable. Tal parece que dicho asunto se ha naturalizado de tal manera que ya no resulta desgarrador en toda su potencia, el discurso oficial en el noticiario podría anunciar tranquilamente el fallecimiento de unos cuantos miles de personas en un corto periodo de tiempo y eso no alarmaría más que a unos cuantos. Los medios ya no precisan exactamente de la mentira, finalmente la sobreexposición ha cumplido con su cometido y en otro caso siempre estará el discurso de emergencia que refiere a un mundo de fantasía, creado por las poéticas neoliberales[112] enraizada en el drama del pobre que llega a ser exitoso y entonces con esos grandes ejemplos, referirse a esa parte de la población en miseria, como quienes se encuentran en esas condiciones porque no hacen lo que les corresponde para superar su condición de pobreza.

[112] Se refiere a todas aquellas representaciones en las que se resalta el valor mercantil y en el que se hallan reducidas las relaciones humanas; aun cuando se planteen como contradicciones, siguen siendo el tema predilecto para adoctrinar al sujeto dentro del lenguaje universal: el dinero. Ni siquiera hay un cine diferenciado en clases, pues la misma ideología es compartida en masa por todo el mundo, sólo que para algunos esas narrativas representan sueños a los que se debe aspirar, mientras que para otros son sólo historias interesantes. Títulos como: *De mendigo a millonario* (1984) de Estados Unidos, *Nosotros los pobres* (1948) y un sinnúmero de producciones en diversas latitudes del mundo, siguen reproduciendo la ideología de mercado, desde la que se gestan nuestros sentimientos y nuestra forma de concebir el mundo, bajo imperativos superficiales de amor al prójimo; estos títulos son sugerentes en cuanto a la banalidad de concebirse como rico o pobre, como si el hambre se tratara de romance o de comedia.

En *Barravento*[113] (1962) es notable la pobreza más extrema, que no es precisamente la material: "…la pobreza más cruel, la más extrema, es la que te roba también la posibilidad de pensarte distinto." (Caparrós, 2014: 11) Y pensarse distinto es la posibilidad de superar la propia condición. Los pescadores de nuestra película no pueden pensarse sin red, pero frente a lo inevitable: perderla, consideran ser incapaces de ir más allá que aceptar el supuesto destino al que están confinados; las opciones se reducen a seguir siendo explotados mediante la red o pescar de la manera tradicional, lo que significa un poco menos de alimento. Sería absurdo someter a una feroz crítica las acciones tomadas por los pescadores sin más, es pertinente comprender la raíz de sus creencias y con ello, una posible superación de condiciones específicas. ¿Acaso el lector o el espectador se ha visto orillado a preguntarse si comerá al día siguiente? Podemos pensar a partir de dicha cuestión, que el temor de nuestros personajes no representa un problema simple; esto sin contar el factor de las creencias religiosas, de lo que en otro sentido habría mucho para reflexionar. El sistema ha logrado con gran éxito empobrecer mentalmente a unos cuantos, introducirse en sus cabezas y atemorizarlos, limitarles la mirada.

Es preciso llevar cautela al analizar una cuestión como la del hambre, dado que habría que tener presente la brutalidad relativa a la inseguridad sobre la alimentación, saber si al siguiente día se tendrá la oportunidad de comer, y sumado al acontecimiento de muerte sistemática de los seres amados, contemplar como sus cuerpos se van disminuyendo y posiblemente llegar a su fin. Por otro lado, menciona Caparrós: "¿Cómo contar tanta miseria sin caer en el miserabilismo, en el uso lagrimita del dolor ajeno?" (2014:12) Es por ello que se piensa como un problema estético, ya que su reflexión a la distancia posiblemente genere un discurso vacío más, en el que se mire al hambriento con lástima, despojándolo de su dignidad.

El reto de una estética del hambre es reinventar el mundo, de tal manera que la sensibilidad resulte uno de los medios más capaces para acceder a nuestra realidad, "La tarea del crítico es descubrir la verdad en la no-verdad del sistema (diría Adorno)…" (Dussel, 2016: 138). Esta estética tiene su fundamento en la vida humana, se dirige a una

[113] *Barravento* narra la injusticia en la que vive la comunidad de pescadores que habitan las playas de Bahía, Brasil, la cual ha sido profundamente adoptada por los pobladores de dicha región. El medio de vida es la pesca, por lo que se encuentran sometidos a la voluntad de un patrón que ostenta los medios de producción —la red para pescar—, no obstante haber sido explotados por tanto tiempo, han asumido un rol obediencial sustentado por dos elementos: el miedo a perder el sustento que les permite sobrevivir, alimentándose apenas con lo suficiente, y por otro lado las creencias religiosas que alientan el trabajo como promesa del paraíso por venir. Es de este modo que las acciones darán un giro a la llegada de Firminho, quien después de varios años de separarse de su comunidad para irse a vivir a la ciudad, aparece con la intención de rescatar a sus coetáneos haciéndolos despertar de su conformismo y de su sumisión.

ética que tiene su centro en la política de las clases explotadas, es un pensamiento desde la periferia, desde el subdesarrollo. Al menos es la pretensión que despierta con el cuestionamiento: "¿Es posible filosofar auténticamente en una cultura dependiente y dominada?" (Dussel, 2011: 255) La propia *herida colonial* es la paridora de nuestra autenticidad, tal como ya lo mencionara Rocha: "Nuestra originalidad es nuestra hambre" (Rocha, 1965)

El hambriento, desde el momento en que es nombrado o aludido lleva ya varias capas de una cierta ideología, su sufrimiento ya no es motivo de empatía, sino de lástima y la única forma de liberarlo parece ser la caridad, un paliativo para aquél y un analgésico para el supuestamente generoso. La tarea es la sensibilización frente a la brutalidad del hambre, en este caso. Una sensibilidad queda adormecida por la gran oferta mediática y el consumo de fantasías de bienestar, además del alejamiento de cualquier tipo de responsabilidad o de comunidad, por lo que el hambriento, si no es invisible, es ajeno a la propia realidad. De lo que se trata es de ser interpelado por la realidad y preguntarse "¿Cómo carajo conseguimos vivir sabiendo que pasan estas cosas?" (Caparrós, 2014:13)[114] ¿Qué hacer con el conocimiento de que no menos de un ciento de personas han fallecido a causa del hambre en el mundo, desde que comenzó a leer este escrito, aunque no los hemos visto?

Siendo que la muerte por hambre no es algo natural, es preciso reaccionar ante el problema mediante la captación de ese sufrimiento, pero también ante su injusticia, ya que "Un chico que muere de hambre es un chico asesinado." (Ziegler en: Caparrós, 2014: 13) Es asesinado porque en primera instancia, el mundo está lleno de recursos para acabar con el hambre, así que cuando una vida es suprimida por ella, no es más que víctima de un capitalismo sin escrúpulos, que se alimenta de la muerte y del sufrimiento, con la promesa de un mundo justo. Este capitalismo que produce alimento no como un satisfactor del hambre, sino como un medio de acumulación de ganancias, "…es mercancía antes que satisfactor." (Dussel, 2011: 220)

Los países exportadores —y por lo tanto productores— de alimentos tienen una elevada población de hambrientos, mientras que en los países —sobre todo imperialistas— que no producen sus alimentos, salvo en una mínima cantidad, tienen dinero para

[114] A esta idea se suscribe: "En nuestro caso el *tema* a ser pensado surge de la realidad, sea mundana o como interpelación de la exterioridad. La realidad es siempre para la Filosofía de la Liberación, de manera inmediata, la praxis misma de liberación, todo lo que le impide o la promueve. Como lo más real de la *realitas* es la *praxis*, la praxis del filósofo determina su modo de plantear el *problema*. Si es interpelado sólo desde las exigencias ontológicas del sistema, todo su pensar será ideológico, encubridor. Si el problema es definido desde las exigencias de la exterioridad, será un problema real, crítico, fecundo en posibilidades especulativas, operativas." (Dussel, 2014: 262)

comprarlos, aunque lo dicho no hace menos densa a la población con hambre en ciertos sectores. Tal parece que la condición de contarse como un país desarrollado no sólo se debe a asesinar de hambre en masa a otras poblaciones, sino también a una gran parte de la propia. Esto sin mencionar los recursos más visibles como las guerras e invasiones que también generan hambre y que complementan el exterminio, siempre con una máscara de libertad y de justicia.

Los datos alarmantes no dejan de aparecer, así como no dejan de asombrar, sobre todo cuando muestran un contraste brutal[115]: "Un informe de la Oxfam dice que casi la mitad —el 46 por ciento— de la riqueza del mundo está en manos de 1 por ciento de sus habitantes. El resto queda para el resto." (Caparrós, 2014: 349) Estremecen estas cifras cuando se piensa en los extremos, en la inutilidad de la sobreacumulación y en las heridas internas y sangrantes en los estómagos débiles de los hambrientos. Este problema que se ha querido plantear desde el terreno sensible, ha dejado clara su estrecha relación con la política, se trata de "…que nadie se muera de males para los que tenemos soluciones." (Caparrós, 2014: 357)

Pero el hambre no es un problema tan simple, de manera que no sólo puede contemplar al que falleció débil en un rincón, también es potenciador de otras varias consecuencias como el suicidio, las enfermedades y la delincuencia —y con ella el posible asesinato en los llamados ajustes de cuentas—, entre otras. El asunto es tan absurdo que podríamos caracterizarlo gráficamente si pensamos en un obeso enorme, despojando a un niño desnutrido de una pieza de pollo ya roída. Esas imágenes que detentan mayor potencia estética, no son menos ciertas que las palabras referidas a cifras. El discurso oficial, con pretensiones de bondad, relativo al hambre, sólo despoja al problema de su importancia y de su violencia:

> El hambre —para nosotros, lectores occidentales clase media— es una entelequia. El hambre es una realidad para Aisha, Hussena, Kadi, Mohamed116. Para nosotros es la expresión menos opinable, más fácilmente visible —y tan invisible— del modo en que funciona el mundo.
>
> O, dicho de otra manera: el hambre es —para nosotros— una metáfora —que a veces puede ser— eficaz.
>
> Y es, al mismo tiempo, una metáfora difícil.

[115] En el 2011 un promedio de 25.000 personas moría por hambre alrededor del mundo, mientras que tan sólo los norteamericanos gastan anualmente unos 30.000 millones de dólares en alimento para sus mascotas, o bien, 33.000 millones se gastan cada año en tratamientos para adelgazar, según datos citados por Caparrós.
[116] Personajes verídicos de los que Caparrós da cuenta en su obra.

> Para empezar, está gastada: nada más huevón, más almabella trasnochada que escuchar a un señor o una señora dolerse por el hambre en el mundo mientras toma el té —o incluso sin tomarlo. (Caparrós, 2014: 506)

El hambre no es un acontecimiento que necesite del lamento de unos cuantos, es una persistencia sorda en la vida de una persona, es el padecimiento de alguien que está condenado ante otras que sobrevivirán en el mundo. Caparrós llama metáfora al hambre porque ni siquiera es un tema que esté a debate, todos parecen estar en contra, sin embargo, se desconoce o se trivializa, que es un problema superable y respecto de las posibles soluciones se demuestra la incompetencia y el desinterés. Es más fácil, en general, darle la vuelta a la página y pensar que los hambrientos son *des-graciados*, es decir, no gozan de la gracias de Dios, porque la riqueza no es para los salvajes, los brutos, los violentos o los perezosos, según lo menciona Weber en *La ética protestante y el espíritu del capitalismo* (2009), de tal modo que podemos acceder a la justificación no sólo del capitalismo, sino también de los muertos por hambre: come quien se lo ha ganado con su libertad y quien es perezoso fenecerá de hambre

> En la esencia del ethos de la dominación imperial se encuentra la certeza disciplinada del burócrata o del fanático (más peligroso, por su conciencia tranquila y hasta virtuosa, que el facineroso) que cumple diariamente con sus deberes patrios y religiosos con escrupulosa conciencia moral de hacer avanzar el camino de la civilización, la cultura, la democracia, la libertad… por medio del asesinato, la tortura, el chantaje, la corrupción, la explotación, el hambre, la guerra, el sufrimiento de la periferia. (Dussel, 2011: 123-124)

Es así que se desarrolla un sentimiento generalizado de desinterés, el sujeto se considera ajeno a responsabilizarse por la vida de los demás, no es responsable del hambre y se vuelve incluso peligroso cuando esto le genera una sensación de poder.

Sería interesante que se tomaran en cuenta a los hambrientos que trabajan, que hacen trabajos que nadie quiere hacer, a los que se prostituyen, a quienes tienen que vivir en cualquier parte, dormir en donde la noche los alcance. Son también quienes no pudieron pagar un remedio barato para curar un malestar y se agravó de manera tan absurda que con un poco de dinero se hubiera podido evitar, pero ese poco sólo lo es para quienes lo tienen, para el que no, se trata de una verdadera fortuna.

Si se piensa en términos estéticos se diría que se trata de una estética del límite que en este momento busca ahondar en el fenómeno. En este límite se deja sentir el hambre como un problema que en su camino lacerante provoca un posible dolor transformador, ya que dentro del asco que provoca el conocimiento de algunos temas, dicha sensación se agrava en cuanto se conoce, pero se pretende invisibilizar; es repugnante:

> Repugna a cualquiera de las formas de la percepción la grosería de personas poseyendo, desperdiciando sin vergüenza lo que otras necesitan a los gritos. Ya no es cuestión de

> justicia o de ética; es pura estética. Digo: intentar que el mundo no nos siga saliendo tan horrible. La humanidad debería tener por lo que hizo consigo misma esa desazón que tiene el creador cuando da el paso atrás, mira su obra, y ve una porquería. La conozco. (Caparrós, 2014: 581)

Este es un tema de malestar y por ello una estética ante la que ya nos ha interpelado antes Glauber Rocha, no sólo con sus imágenes, sino con sus breves y sustanciosos manifiestos. Siguiendo a Caparrós, la máquina capitalista ya no sabe qué hacer con tantos seres humanos[117], es preciso exterminarlos, pero en el proceso adormecer a los demás, mientras los que han sido destinados a la muerte, sufrirán el dolor más brutal. Si bien podría decirse que éste es el estadio estético más profundo, el cine de Rocha se presentó como una poética violenta del hambre que ofrecía una posibilidad de impactar y de llenar de asco a algunos desinteresados y desinformados. Y es a partir del estadio estético de la interpelación, que surgirá la *conciencia ética* desde de su sufrimiento: "Llamaremos *conciencia ética*, que no es ya la mera conciencia *moral*, a ese saber y ese poder oír la voz interpelante del otro." (Dussel, 2016: 132) Pero también ese lamento, padecimiento.

Hay humanos que —para el sistema-mundo— son desechables, vinieron a este mundo sólo a padecer por algún tiempo, quizá corto medido desde el cronómetro de una persona bien alimentada, pero una eternidad de sufrimiento para el hambriento. Tal como lo muestra Agnès Varda[118] con aquellos que viven de la recolección de los desperdicios —la espiga contemporánea— o el brasileño Jorge Furtado[119], que demuestra la importancia de alimentar a los cerdos por encima de las personas que viven en torno al basurero; los deshechos de la comida que se produce podrían alimentar a los hambrientos, pero es mejor que desaparezcan a que el neoliberalismo muestre un interticio de debilidad.

Si el hambre no es un problema de falta de alimento en el mundo, entonces estamos llamados a pensar que la solución es de un orden más complejo —estético, ético, político y pedagógico— que bien podría iniciar con la sensibilización respecto del problema, para ahí construir un lugar común: la transformación y la descolonización.

> Para mí sí se trata de ideología: de saber cómo se hace para que no haya *más pobres del mundo* —no para darles unas migas más, las migas suficientes. Y eso es una ideología, sin ninguna duda. Por eso la enorme campaña de desprestigio de las ideologías: porque para conseguir cambios hay que quererlos, tener ideas —una «ideología».

[117] El capitalismo ha seguido creciendo sin cesar y mientras en otros tiempos podía hacer creer a todos su inclusión en los beneficios del sistema, en la actualidad se ha desbordado la fantasía, haciendo evidente la falsedad de sus promesas. Los pobres son necesarios, pero su existencia no debe ser evidente.
[118] En su película del 2000, *Los espigadores y la espigadora*.
[119] Y su cortometraje en un estilo muy característico de humor y drama: *La isla de las flores* de 1989.

> Entre otras cosas, porque la única razón por la cual hay hambre en un mundo que produce suficiente comida es otra ideología. Ésa que dice que no es una, que se presenta como la naturaleza misma: la que sostiene que lo mío es mío —y lo tuyo ya veremos. (Caparrós, 2014: 589)

Qué mejor que la construcción de una ideología que tenga su base en la experiencia del dolor, del padecimiento y del com-padecimiento, de una interpelación que nazca del cine como ese género que nos es tan familiar y que bien resulta un termómetro de la cultura, al que aquí se le apuesta dada su potencia para despertar a algunos de su sueño burgués, pues sólo hay dos tipos de personas que se sienten ajenas al tema del hambre: la clase que tiene garantizada su seguridad alimentaria y aquellos que se encuentran enajenados y desinformados del verdadero problema, quienes sin saberlo se encuentran en la frontera entre el hambre y la fantasía del bienestar

> La propiedad privada nos ha vuelto tan estúpidos y unilaterales, que sólo consideramos que un objeto es *nuestro* cundo lo tenemos, es decir, cuando ese objeto representa para nosotros un capital o lo poseemos directamente, lo comemos, lo bebemos, lo llevamos sobre nuestro cuerpo, lo habitamos, etc.: en una palabra, cuando lo *usamos*. (Marx, 1985: 119)

El goce, piensa Marx, es una actividad social, aun cuando se esté experimentando en soledad, no podría existir ese goce sin los demás, la búsqueda profunda del goce es en función de lo común, pero el padecimiento del otro también será mío, en tanto que será una incomodidad latente en mi consciencia. La carrera por la propiedad privada ha anestesiado los sentidos —sobre todo el común, como comunidad— y ha puesto el acento en el consumo por encima de la vida.

Los grandes temas críticos y los movimientos sociales del Siglo XX han traído consigo una importante diversidad, no obstante, es imperativo que el problema que se sitúe a la base de todos ellos sea el hambre, lo cual no implica que los demás sean menos importantes, sino que en la dispersión, sin una problemática común se lleva cierta desventaja, pues como ya se mencionó, el hambre como extremo de la miseria, es el principio de otras violencias e injusticias.

La estética del hambre y las producciones de Rocha se pueden pensar como una estética y una política, porque "Una cosa es diseñar políticas; otra muy distinta diseñar deseos. Pero si las políticas no se imaginan como forma de concretar esos deseos, son pura administración de la tristeza, de la mediocridad." (Caparrós, 2014: 601) Es así que la dimensión estética en correspondencia con la política, nos acercaría a un posible ánimo más profundo y más crítico que despierte conciencias.

El hambre es un problema también para el que no la experimenta en carne propia pero la padece desde las resonancias de su conciencia. Lastima saberse parte del problema y

seguir sentado frente a la pantalla gigante, sin poder concentrarse en lo que se está viendo, cuando se tiene el recuerdo de la mirada de un niño[120] que pide dinero para llevarse un pan a la boca. "Frente a un mundo así de feo, la única estética posible es la rebeldía." (Caparrós, 2014: 604)

2.4 Después de la Estética del hambre

El cine de Glauber Rocha significa un importante legado para la cinematografía brasileña. Sus cualidades creativas, así como su imponente personalidad, le valieron ser el representante más reconocido del *Cinema novo*. Ya sea simpatizando con sus ideas o rechazándolas, el cineasta marcó un antes y un después en la cinematografía de su país. Interesa presentar algunas de las obras icónicas en las que se reconoce el espíritu crítico de la obra y el pensamiento del brasileño; dos de las que podemos inscribir en el periodo llamado *la retomada*[121] y una de ellas, siendo un antecedente de este periodo.

Es posible hallar una constante en el cine brasileño y es que dentro de toda su amplitud cultural, sigue mostrando un ánimo de compromiso social. Si bien la amplitud de temas es proporcional a su numerosa producción actual, las películas consideradas más representativas —y que han dado la vuelta al mundo— conservan —en una medida particular— un código crítico en clave social, cada una con un estilo diferente, de manera que ciertos métodos han resultado polémicos[122]. Relativo al cine mundial, el cine de *retomada* se posicionó alto desde la segunda mitad del noventa, de tal manera que ha figurado en diversas ocasiones en los premios de la Academia mejor conocidos como el Óscar[123].

Es posible que sin la figura del *Cinema novo* y más aún sin la de Glauber Rocha, sin su *Estética del hambre*, no hubiera tenido lugar un fenómeno como el de la *retomada* y el cine brasileño no hubiera conseguido posicionarse en el lugar en el que se encuentra hoy. Es por

[120] El otro será la superación de la *mismidad* del mundo, lo que permite ampliar la mirada, es desde el "Otro cuya alteridad pone en cuestión el mundo como última instancia." (Dussel, 2016: 119)
[121] A principios de los noventa se echó abajo el instituto que subvencionaba el cine: *EMBRAFILME*, por lo que comienza un periodo de crisis cinematográfica. Éste es el antecedente queda lugar a una nueva era en la realización cinematográfica, caracterizada por lograr filmes más independientes. A estas producciones se les conocerá como *la retomada*, de la que unos de sus ejemplos más populares será el Director Fernando Meirelles y su película *Ciudad de Dios* (2002), *Carandiru* (2003) de Héctor Babenco y *Tropa de elite* (2007) de José Padilha.
[122] Como ya se retomará más adelante con uno de los ejemplos a analizar, *Ciudad de Dios* es una producción que para algunos ha perdido su credibilidad, a partir de su estilo de montaje y sus secuencias cortas. Ha sido acusada de tener la forma de un videoclip.
[123] Algunas de ellas son: *Central de Brasil* (1998) de Walter Salles, *Ciudad de Dios* (2002) de Fernando Meirelles y *Tropa de elite* (2007) de José Padilha, entre otras.

ello que se piensa en la *retomada*, como el movimiento que hereda la *Estética del hambre*, de la que perdura su germen hasta las realizaciones actuales. No obstante la herencia del *Cinema novo* se ha expandido a nivel latinoamericano, lo cual quiere decir que este cumplió con su propósito. Si antes se ha aludido a su muerte, ha sido sólo como una etapa de su trascendencia dentro de las cinematografías revolucionarias, podría pensarse quizá como el sacrificio de una forma de expresión por los ideales descolonizadores que representaba. Es en la actualidad que con más posibilidades y variados recursos técnicos, además de la apertura para su realización, que se desarrolla un cine de carácter descolonizante.

Si por un momento se imaginara vivo a Rocha siendo testigo del actual periodo de *retomada*, es posible que —consistentemente con su carácter radical— le hiciera críticas feroces[124] y que no hallara una relación profunda con sus ideas. Tal vez en su propio devenir histórico y con él, el del cine mismo, su opinión sería distinta. Sin embargo, no se intenta aquí especular sobre las opiniones de nuestro pensador respecto del cine actual, sino de conocer su influencia y la potencia de sus ideas a través del tiempo. Es decir, se pretende indagar en las posibilidades de *praxis* que se desarrollaron a partir de su cine y de sus ideas, y no de hacer una reestructuración radical de sus métodos. Dicha labor busca, en lugar de hacer un análisis minucioso y especializado de sus técnicas, captar las ideas centrales de su pensamiento en las creaciones posteriores, poniendo el acento en las características definitorias de su pensamiento.

> El cineasta unió la mayor transformación del lenguaje cinematográfico moderno a un alto compromiso político; intervino, tras el estallido del tropicalismo antropófago, en la lucha de las culturas latinoamericanas por construir una identidad no colonizada; creó las bases estéticas y lideró lo que luego se conocería como el movimiento brasileño de mayor impacto internacional, el *Cinema Novo*, enfrentando al cine industrial comprometido, según sus propias palabras, con la mentira y la explotación. (Constantini, 2004: 11)

Si el espíritu de las imágenes y las ideas del Rocha transformaron en una medida mínima la identidad del latinoamericano, es posible que haya germinado una nueva generación de creadores con un ánimo descolonizante; por tal motivo es relevante conocer esta influencia, pues se trata ya de la *praxis* en movimiento que se ha desarrollado a través del cine. Un interesante ejemplo se encuentra en una de las figuras más potentes del cine revolucionario en América Latina: "*Org*, película del argentino Fernando Birri, es un fuerte ejemplo de la conexión "irracional", engendrada en los años 70, años de exilio y de redescubrimiento de Brasil, de América latina y del tri-continente." (Rocha en: Constantini, 2004: 13)

[124] Tal como lo hizo con las últimas generaciones de cinemanovistas.

2.4.1 Elementos para un cine descolonial

En sus escritos Rocha hizo hincapié en el problema del colonialismo de los países latinoamericanos, a éste refirió en su *Estética del hambre* como un fenómeno sumamente potente del que no nos hemos podido liberar a pesar de las diversas luchas y los intentos de revolución en diversas latitudes de nuestro territorio. La conclusión es contundente: lo único que se ha conseguido es un cambio de colonizador.

Tal como una bacteria que genera resistencia a los antibióticos, el colonizador demuestra su poder resistiendo a dichos intentos de liberación e internándose por múltiples flancos. Posiblemente la forma de colonización más sutil es la cultura y uno de los accesos más directos es la imagen cinematográfica, por lo que se precisa de un nuevo lenguaje que libere a la cinematografía de un direccionamiento ideológico que sólo consiga la permanencia del colonizador. Es importante que el cineasta desarrolle una conciencia crítica

> La muerte de Glauber Rocha es una pérdida, cuyas consecuencias aún no son mensurables. Él era una especie de conciencia crítica de la cinematografía brasileña, y desde los primeros momentos había advertido sobre las dificultades a que tendrían que enfrentarse, tarde o temprano, los cineastas de su país. (Schumann, 1985: 114-115)

Dicha conciencia crítica y la interpelación de su concepto clave: el hambre, son parte importante de la herencia que dejó el cineasta, visible desde la década del ochenta, a partir de un cine de características incómodas, críticas, políticas y sobre todo violentas.

Es posible trazar algunas categorías reconocibles de un cine influido por la *Estética del hambre*, elementos mínimos que lo inscriben en una cinematografía de carácter descolonial[125]. A partir de las reflexiones de Rocha y sobre todo de su *Estética del hambre*, es que se extraen los paradigmas contundentes para una cinematografía basada en sus ideas y no necesariamente en sus técnicas cinematográficas. Más que una traducción ideológica, se busca una reconstrucción de su discurso mediante filmes que conserven los puntos clave de su legado, para pensar de manera extemporánea en las posibilidades de un cine de *opción descolonial*.

Siguiendo el curso de la *Estética del hambre* se enlistarán algunas características relevantes para la edificación de una cinematografía de carácter descolonial. Es preciso que la miseria sea representada, pero no como lo haría el cine digestivo, es decir, trivializándola ni

[125] Si bien Rocha no aludió claramente a la categoría filosófica latinoamericana de descolonialidad, se le inscribe a ésta, dadas sus reflexiones contra el colonialismo de su tiempo y su planteamiento relativo a su disolución.

ridiculizándola; tampoco se trata de ocultarla o de generar lástima ni paternalismo frente a las víctimas. La función de hacer visible la miseria es la de interpelar la conciencia del espectador —sin direccionarla— de manera que se genere un ambiente reflexivo-crítico de la propia situación, tanto del colonizador como del colonizado.

Debe también salir de las formas narrativas que caracterizan al cine digestivo. Los recursos de los que éste se vale funcionan más como estrategias comerciales para capturar la atención de los espectadores y con ello asegurar su consumo. Se trata de convertir al espectador en una mercancía[126] que consuma mercancías promocionadas mediante historias simples, digeribles, con desenlaces predecibles y complacientes, en función de las propias metas desarrolladas mediante el *sueño americano*. Esto quiere decir que se rechaza todo cine colonialista.

Los estereotipos en torno a una Latinoamérica salvaje, exótica o primitiva, no sólo generan en el extranjero una mirada caricaturizadora, sino que el mismo latinoamericano es ideologizado mediante un folclor que lo reduce y que no dice nada de su realidad. Es así que el propio sentido de pertenencia resulta confuso al construirse de fantasías que no permiten que se haga cargo de modificar su realidad, sus condiciones de vida, tal como si ya estuviese destinado a la miseria, a partir de su primitivismo.

Se precisa de un nuevo lenguaje que no sea la imitación del discurso extranjero. No se busca una expresión propia radical, separada de las tradiciones externas que también nos competen, tal como si pudiera desarrollarse —de manera fantástica— de la nada. Se pretende más bien una expresión que nos represente, pero que pueda dialogar hacia afuera, que renuncie a los modelos mercantiles y permita el reconocimiento del espíritu de comunidad propio. De tal modo es que se piensa en un espectador que actúe —el *spect-actor*— porque no se enfrenta a imágenes digeridas, sino imágenes que deberá configurar mediante su subjetividad.

El elemento clave de nuestra originalidad, refiere Rocha, es nuestra hambre, es por tal motivo que se vuelve importante comprenderla. El hambre se manifiesta en múltiples formas a las que un cine descolonial puede aludir desde distintos recursos. No por ello debe eliminarse la posibilidad de presentar la belleza del trópico, sin embargo, un fenómeno no podría distraernos del otro; ambos se manifiestan más bien en el contraste y son parte de la misma realidad.

[126] Con su respectivo valor de cambio.

El miserabilismo y el hambre contienen sus propios personajes, se trata de una *galería de hambrientos*: feos, sucios, hambrientos, delincuentes, habitantes de las favelas, de barrios conflictivos, de aquellos invisibles a los que el cine digestivo ha trivializado mediante figuras cómicas sin mayor relevancia. El cine que muestra una realidad contraria produce sólo imágenes domesticadas y digeridas, "…como si los propios materiales técnicos y escenográficos pudiesen esconder el hambre que está enraizado en la propia incivilización." (Rocha, 1965: 53)

Si el cineasta comprometido con la verdad es consistente, sus imágenes tendrán un contenido político referido a la miseria, posiblemente a su origen o a su superación, representada a través de recursos diversos como: el poético, el pedagógico, el social, el documental o el religioso, entre otros. El hambre no se erradica desde los gabinetes gubernamentales y la política no es ajena a la sociedad civil, a los espectadores de cine que, al convertirse en *espect-actores* ante la pantalla, tendrán la posibilidad de serlo en su propia realidad. En cualquiera de sus directrices esta representación será violenta, porque "La más noble manifestación del hambre es la violencia." (Rocha, 1965: 54) De otra forma se caracterizaría de cualquier otra manifestación, menos de hambre.

La violencia permite que el espectador capte el miserabilismo como es, sin embargo no debe causar lástima, por ello debe generar un sentimiento de incomodidad, pues éste tendrá lugar sobre todo en la mirada construida por el cine digestivo que crea conciencias relajadas. Se trata de una violencia revolucionaria y no primitiva. Según lo piensa Rocha, el horror que se muestra en la pantalla tiene la posibilidad de hacer comprender al colonizador la cultura que explota.

Un cine al servicio de la mentira y la explotación no es revolucionario. Es el cine que busca a hacer consciente al colonizado de su realidad, el que actúa mediante la violencia del amor[127], porque pretende colaborar en la trasformación de la realidad. Para la realización de un cine descolonizador se requiere en primera instancia, una cámara en la mano y una idea en la cabeza, tal como lo piensa el cineasta; por añadidura:

> Donde haya un cineasta dispuesto a filmar la verdad y a enfrentar los padrones hipócritas y policialescos de la censura, ahí habrá un germen vivo del *Cinema Novo*. Donde haya un cineasta dispuesto a enfrentar el comercialismo, la explotación, la pornografía, el tecnicismo, ahí habrá un germen del *Cinema Novo*. Donde haya un cineasta de cualquier edad, de cualquier procedencia, pronto a poner su cine y su profesión al servicio de las causas importantes de su tiempo, ahí habrá un germen del *Cinema Novo*. (Rocha, 1965: 54)

[127] "El amor que esta "violencia" encierra es tan brutal como la propio "violencia", porque no es un amor de complacencia o de contemplación, sino un amor de acción y transformación." (Rocha, 1965: 54)

Rocha nos llama a liberarnos de la colonización de las conciencias por las estéticas comerciales, burguesas, populistas y artísticas, de manera que se pueda generar una estética popular revolucionaria, de este modo en su *Manifiesto del Cinema Novo* menciona: "La única manera de luchar es producir: quien no quiera ver esta realidad es ciego o idiota. Los cineastas del Tercer mundo deben organizar la producción nacional y expulsar al cine imperialista del mercado nacional." (1970: 308)

2.5 La herencia cinematográfica brasileña de la *Estética del hambre* en tres actos

2.5.1 *La isla de las flores*

Un tomate que se ha considerado inadecuado para el consumo humano, desencadena toda una serie de relaciones que nos llevan a una suerte de montaña rusa en la que experimentamos un cambio brusco de sensaciones, en particular pasamos del humor a la tristeza, transitando además por la vergüenza y el horror. Jorge Furtado logró, mediante los sencillos recursos que le permitió su época —y quizá su economía—, usar la cámara cinematográfica como un dispositivo develador que posiblemente despertó las consciencias de algunos espectadores. Se trata de su documental *La Isla de las flores* (1989) que, a pesar de su difícil clasificación[128] consiguió algunos premios relativos al guion y al montaje.

Es posible reconocer en dicho cortometraje la herencia de la *Estética del hambre*. En primer término se halla la categoría inapelable de la violencia, que es el lenguaje propio de quienes tienen hambre:

> La violencia se da no sólo contra las víctimas directas mostradas por la película (es decir, las mujeres y los niños que se alimentan "de aquello que es considerado inadecuado para alimentar a los cerdos"), sino también con quienes asisten a ella. El espectador de *Isla de las flores* se siente violentado. Ahí está el mérito de la cinta. (Barrios-Peregrino, 2003: 116)

Furtado nos muestra una particular galería de hambrientos: los pobres, feos y sucios habitantes de una isla de basura que luchan cada día por comer. Las imágenes reclaman al espectador mediante la ironía, ya no se trata de un cine digerido, es un cine regurgitado. El director ofrece una nueva propuesta al tono del *Cinema novo*; en lugar de topar de frente contra las imágenes digeridas, las sobreexpuso llevándolas al ridículo, burlándose de la

[128] A pesar de ser, innegablemente un documental, no es sencillo ubicarlo en una docuficción o en un falso documental —lo que en ninguno de los casos le haría perder su base de documental—, según las categorías contemporáneas de una narrativa que alude al mundo real.

imagen colonizadora en su afán de claridad. Podría decirse que ocupó su misma estrategia pero destrozándola al llevarla al absurdo. Todos los conceptos se explican en exceso como si el hambre necesitara de un discurso tan amplio, parece ser que para que un fenómeno sea digno de tenerse en cuenta, debe distinguirse por sus posibilidades de racionalización. Es claro que el filme resulta desafiante en lo mínimo al *Cinema novo*, sin embargo es notable la potencia de su intención descolonizante e innovadora[129].

La Isla de las flores desarrolla en trece minutos un recorrido sumamente didáctico, se trata de lo que conocemos ahora como el *hipervínculo*, medio por el que podemos profundizar tanto en un tema, que se llega a los confines más profundos a los que nos conduce la pregunta. El narrador comienza indicándonos con referencias precisas en qué latitud comienza a desarrollarse nuestra historia, que empieza con la presentación del señor Suzuki, quien se dedica a la comercialización y el cultivo de los tomates, nos cuenta que es un japonés y de manera inmediata nos describe los rasgos propios de un japonés —los ojos rasgados—, de ahí se explica que los japoneses son seres humanos y más adelante en qué consiste pertenecer a dicho género, que a su vez pertenece a la de los mamíferos bípedos, de tal modo que nos distinguimos de otros animales —como una gallina— por tener el telencéfalo altamente desarrollado y el pulgar oponible.

En este ilustrativo recorrido, el narrador alude a otros seres humanos con estas mismas características, como doña Anita, que vende perfumes para comprar los tomates que vende el señor Suzuki; también menciona a los habitantes de la Isla de las flores y al capitalista que compró el vasto territorio en el que se llevan los desechos que terminan en dicha isla —y de los que siempre habían comido sus habitantes—. Todos ellos tienen características en común: el telencéfalo altamente desarrollado y el pulgar oponible, lo que les permite mejores posibilidades de vida. Esto hizo posible mejorar el mundo para habitarlo, tal como el cultivo de tomates que es un alimento que sirve para la alimentación de los seres humanos —y los cerdos—. Así, en un largo recorrido de innumerables descripciones, transitamos por variadas definiciones: dinero, judíos, alimentación, religión, lucro, economía, perfumes, basura, enfermedades, etc. En todo momento se vuelve a la definición de ser humano, de los que lucran, los que desperdician el tomate, los que los siembran, el que niega la alimentación a los hambrientos y finalmente éstos: los hambrientos. Concluye nuestro narrador:

[129] Es probable que la muerte del *Cinema novo* fuera el factor por el cual se desarrollan nuevas propuestas inclinadas hacia el mismo espíritu crítico. El movimiento originario es referido a la novedad.

> El tomate, plantado por el señor Suzuki, cambiado por dinero al supermercado, cambiado por el dinero que doña Anita cambió por los perfumes extraídos de las flores, rechazado para la salsa del cerdo, tirad a la basura, rechazado por los cerdos como alimento, está ahora disponible para los seres humanos de la Isla de las flores.
>
> Lo que coloca a los seres humanos después de los cerdos en la prioridad de la elección de los alimentos, es el hecho de no tener dinero. Ni dueño.
>
> El ser humano se diferencia de los otros animales por el telencéfalo altamente desarrollado, por el pulgar oponible y por ser libre. Libre: es el estado de aquel que tiene libertad. Libertad: es una palabra que el sueño humano alimenta, que no hay nadie que lo explique y nadie que no lo entienda. (10:42-11:56)

Con esta conclusión, ahora nada graciosa, Furtado sacude las conciencias relajadas de los espectadores que esperaban una simple comedia de bajo presupuesto. La narración, los *riffs*[130] desoladores y la imagen de los hambrientos observando a los cerdos comer mientras esperan su turno, no pueden disociarse de una estética del hambre que consigue incomodar al espectador y con ello hacerlo replantear lo básico: eso que ya sabe, pero que queda como sedimento en la memoria, aquello que se despierta con las múltiples explicaciones del narrador. De esta manera es posible reflexionar sobre el hambre como un efecto de la dominación, del hambre como injusticia.

Pero el hambre no acabó a los trece minutos, es una realidad que impera desde tiempos remotos, "Los niños y las mujeres brasileras que recogen los desperdicios de comida en las basuras, retratados en la *Isla de las flores*, todavía existen, son violentados en el Brasil de hoy, y al parecer, lo serán por mucho tiempo." (Barrios-Peregrino, 2003: 115) Tal realidad sigue siendo vigente, la memoria en treinta y cinco milímetros nos cuestiona: ¿qué sucedió con la indignación que surgió en aquel momento? Lo cierto es que esas imágenes, hoy como hace treinta años, tienen el poder de sacudir al espectador, ya que es una realidad que no desconoce, pero que no le es fácil explicar.

La galería de hambrientos de Furtado se hace manifiesta desde un conjunto de relaciones, es decir, no deja lugar a su invisibilización. Negarlos a ellos sería negar todo lo demás. La intención original del director era la de mostrar un documento sobre ecología: el problema del manejo de desperdicios y con ello el peligro que significa el cesio[131]. Sin embargo, con ello vino un golpe de realidad ineludible para él, el de los afectados que desde antes de la contaminación de los alimentos, ya peleaban por sus vidas, por comer.

Con su espíritu crítico, Furtado desmantela el entramado discursivo neoliberal que justifica el hambre y la miseria

---

[130] Un conjunto reconocible de notas que aparecen repitiéndose a lo largo de una pieza.

[131] El niño que consumió el tomate en descomposición, murió por haber ingerido cesio que se hallaba en aquél.

> De ahí que adquiera tanta importancia una mirada didáctica que ironiza al letrado, a la perspectiva cientificista donde todo debe ser explicado desde su origen. Y la Parodia se instala generando una sonrisa, la ironía se vuelve la herramienta más eficaz para abofetearnos en aquello que consideramos 'normal' (Espinosa, 2009)

Del mismo modo, Furtado piensa que todo está interconectado, de ahí el ritmo que lleva su filme, sin embargo, esta misma interconexión es la que explica la existencia de los ricos como consecuencia de haber pobres, de los grandes capitalistas a causa de los hambrientos y a los colonizadores, como consecuencia de los colonizados.

2.5.2 *Tropa de elite*

¿Qué es peor, pandillas armadas que controlan las favelas o la policía corrupta que en apariencia controla a las primeras? Ésta es la disyuntiva que nos presenta la película de José Padilha, *Tropa de elite* (2007), en la que accedemos a una realidad violenta, generada también por la miseria. Padilha ofrece un panorama del Brasil profundo, el de las favelas. Se trata de una mirada que no intenta reivindicar a ninguno de los bandos, poniendo antes que en algún estereotipo, el acento en la violencia.

Más allá de la opinión más común del policía como la personificación del aparato opresor del pueblo, también a éste se le sitúa como una víctima. Tampoco los traficantes de las favelas son carismáticos, ni resultan ser una solución real a la pobreza de su contexto. Los estudiantes burgueses supuestamente críticos no lo son en realidad, ya que forman parte de las ONG´s patrocinadas por el crimen organizado, quienes son fuertemente criticados por Matías, el joven policía que lucha por formarse en las filas del BOPE (Batallón de Operaciones Especiales de la Policía Militar de Río de Janeiro) y a la vez insertarse en la vida académica en la carrera de Derecho. Matías piensa que sus jóvenes compañeros sólo se juntan a fumar marihuana y llevar a cabo aparentes acciones sociales, mediante una falsa idea de caridad que les permite tranquilizar su conciencia, mediante la ilusión de ayudar en la superación de la miseria en la favela, como sí —pensaba Rocha— con ello pudieran esconder el hambre que está enraizado en la propia incivilización y que, en realidad, ellos con su mirada burguesa perpetúan.

Padilha nos muestra que no todo aparto del Estado es corrupto, es el BOPE, la única fuerza que puede penetrar en las favelas y dar pelea al crimen organizado. De tal modo, la película resulta multidimensional en cuanto a un problema como el de la violencia. Son estas cualidades las que postulan a *Tropa de elite* como heredera de la *Estética*

del hambre, esto es, gracias a su apertura crítica en torno a temas que implican un ejercicio de suma minuciosidad.

Tropa de elite da cuenta desde diferentes perspectivas, de la violencia en torno a las favelas. El capitán Nascimento narra, durante el filme, la situación violenta del narcotráfico en las favelas y el uso de armas militares a las que éstos tienen acceso, de esta manera es que nos da un recorrido amplio por la corrupción policiaca, evidenciando el círculo vicioso de corrupción y pobreza que tienen secuestradas a estas zonas y a sus habitantes. Nascimento narra, más que otras historias, la vida de Matías, un joven que ha demostrado su ánimo por incorporarse a las fuerzas especiales y a la vez, ser acreedor a un título universitario. Tanto André como Nascimento nos dejan ver las dificultades propias de quien intenta formar parte del BOPE.

Nascimento se ha convertido en padre y está a punto de jubilarse, por lo que debe encontrar a un sucesor que ocupe su lugar. Éste no puede ser cualquiera, sino aquel que haya superado las pruebas más difíciles de honor, fuerza y resistencia, la más difícil: no ser corrupto. Como hombre de familia, Nascimento requiere una vida más relajada y alejada del peligro; la disyuntiva radica en el amor por su profesión, ya que no la puede abandonar hasta estar seguro en su totalidad de que ha encontrado al sujeto correcto para sucederlo, lo que determina el sistemático desmoronamiento de su familia.

Marías por su parte se encuentra conflictuado entre su profesión policiaca, su actividad académica y el amor. Su vida amorosa implica una peligrosa relación indirecta con el narcotráfico, ya que su enamorada es participe de una ONG patrocinada por los criminales de la favela. Sin embargo la muerte de Neto, su amigo —y quien sería el sucesor del capitán Nascimento—, a manos de los traficantes, cambia radicalmente la vida de Matías, quien se propone, a toda costa, eliminar a los culpables. La violencia ha mostrado su verdadero rostro y ha atravesado la vida de cada uno de los personajes.

Los tiempos han cambiado desde los años en que Rocha planteaba sus ideales y en los que surgía la potencia del *Cinema Novo*, los recursos que usan las películas que llevan este espíritu crítico también han cambiado, las estrategias materiales son quizá más vastas y las estrategias de difusión y de exhibición se han vuelto más complejas:

> Gran parte del éxito de la película está en que sobre todo un sector social (el que compró la versión pirata, confirmando la regla de que raramente va al cine, territorio que no le pertenece) se ve más o menos retratado y como que auto-narrado en una historia en la que hay elementos y personajes con los que se puede identificar. A veces es necesario que una obra de ficción explicite una relación cotidiana para que se la pueda ver. (Chiapparra, 2008: 88)

De tal modo la película ofrece una posibilidad de significar un medio de reflexión para quienes de alguna manera se reconozcan en ella, sin embargo no sólo se trata de la realidad brasileña, por lo que estas imágenes pueden llegar aún más lejos, "La vergüenza también es un sentimiento humano y no sentirla puede ser un mal síntoma […] Alteridad e identidad son verso y anverso de otro que me muestra a mí mismo." (Chiapparra, 2008: 88)

Tropa de elite ha generado una amplia diversidad de opiniones. Entre las acusaciones a las que se le hacen, se dice que su uso de la pobreza es oportunista. Eduardo "Quintín" Antín, un reconocido crítico brasileño, tacha a la cinta de "mamarracho fílmico" que sigue la tradición del cine de Glauber Rocha a quien le concede una parcial cualidad creativa, así como a buena parte del *Cinema novo*, a las que refiere como banalizaciones de izquierda. El crítico plantea que las películas como *Tropa de elite* y *Ciudad de Dios*, son expresiones de la *glamourización de la violencia*.

Es preciso atender a los acontecimientos históricos que son los antecedentes de estas cinematografías en tanto que se vuelven incómodos para la crítica. No sólo partimos de las denuncias múltiples de Glauber Rocha por la miseria y el hambre brasileños, sino del estallido crítico de cinematografías en diversas latitudes de América Latina que denunciaban la miseria en Argentina y la exclusión en Bolivia; todos signos de pobreza en nuestra región. Los diferentes intentos por mostrar la miseria y la violencia latinoamericana son ya voces de realidad que se desbordan a contracorriente de la tendencia industrial o bien, de la seducción de repetir las fórmulas de un cine que apela al "buen gusto" burgués. ¿A caso este tipo de narrativas no merecen experimentar con las diversas herramientas que permite el celuloide?

Parece justo atender a la posición del autor quien, dicho sea de paso, no se ajusta a una historia de ficción sacada de la fantasía. Su película es producto de meses de investigación y trabajo en los que acompañó a las fuerzas del BOPE y a la policía, por lo que llegó a ser violentado[132] por las denuncias de corrupción que aparecen en el filme. Internarse en la favela es otra situación problemática, ya que había que responder también al crimen organizado, quien desvalijaba sus autos o se robaban material de filmación. Para Padilha su película muestra un hecho real y local, pero que no sólo está presente en el Brasil, sino que se trata de la realidad de varios países.

La película es grabada con cámaras al hombro, es así como la concibe su director: "La película puede ser muy violenta […] No puedo reflejarlo de otra manera. La policía de

[132] La policía intentó en varias ocasiones secuestrar su película, según lo declara en entrevista.

Río y las favelas son violentas por naturaleza. Es visualmente fuerte perno no hay que tener miedo a mostrar en el cine la violencia y el sexo." (Padilha en entrevista para el periódico digital *20 minutos*, recuperado el 11/08/17) La denuncia relativa al uso de imágenes para su explotación parece obedecer a una mirada relativa al cine hegemónico hollywoodense, de tal manera que la aparición de estas imágenes en apariencia hace parte de un mismo conjunto de filmes, sin darse a la tarea de distinguirlos.

Es posible pensar en *Tropa de elite* como un fuerte heredero de la *Estética del hambre*, de tal manera que se muestra una ampliación crítica de su galería de hambrientos, es preciso incluir a los policías, quien también responden a un medio violento y generador de miseria para sí mismos. Si bien las técnicas de montaje y de guion —el guionista y el montador es el mismo que el de la película *Ciudad de Dios*— resultan lejanos al tradicional *Cinema Novo*, Padilha nos ofrece una crónica del horror generada por la pobreza y devenida en violencia; una vez más, elementos sustanciales en el pensamiento crítico de Glauber Rocha.

2.5.3 *Ciudad de Dios*

Una de las películas brasileñas más populares y con mayor presencia alrededor del mundo es *Ciudad de Dios*. Uno de los factores a los que debe su éxito es la novedad técnica que significa y el contexto histórico de la *retomada*, en el que se aprobó la *Ley de audiovisual*, lo que favoreció los incentivos para nuevas realizaciones cinematográficas. Es así que Fernando Meirelles decidió mostrar una realidad brasileña tal como la entiende y para la que pasó seis meses trabajando con los jóvenes de la favela que aparecen en la película, es decir, internándose en un medio hostil para rodar una película. Si bien los personajes son los habitantes mismos de la favela, Meirelles no contó una historia planeada por sí mismo, sino que el guion tuvo múltiples modificaciones a partir de los nuevos fenómenos a los que se iba enfrentando y atendiendo también a la improvisación de los actores. *Ciudad de Dios* es un filme que surge de la realidad:

> "*Vemos todos los días en las calles fenómenos de violencia y otros conflictos generados por la diferencia de clases, entre ricos y pobres. Y tienen que existir esas películas que estén impregnadas en nuestra sociedad. Es una cosa que se ve mucho en nosotros, todos los días la presencia de chicos en las calles, la violencia, la pobreza y yo pienso que tanto en los años 60 con el cinema novo como hoy hay que hacer lo mismo: reflejar esa realidad*" (Gómez citado en: Lía, 2010: 3)

Rocket y Zé Pequeño, dos historias que se desarrollan por distintos senderos y que sin embargo, se encuentran en todo momento. El primero es un amante de la fotografía

que aspira a conseguir un buen trabajo, mientras transcurre su niñez y su adolescencia, buscando las experiencias sexuales y psicotrópicas propias de un joven. El segundo, un niño que crece en el mismo medio pero en un ambiente más hostil, rodeado de delincuentes que se forman a temprana edad, va generando un fuerte deseo de poder; su misión: ser el narcotraficante que domine la favela.

Entre las enmarañadas calles de la favela va creciendo cada uno, siendo atravesados por una realidad de miseria, en la que aparecen en todo momento los niños que serán los delincuentes del mañana. Para ellos poseer un arma es símbolo de respeto. Pequeños soldados para la guerra entre Zé Pequeño y Mané Gallina, con aspiraciones a ser dueños de la favela, algún día. Rocket es en esta ocasión el narrador que nos va contando la construcción del imperio de Zé Pequeño, mientras nos va platicando su vida casi en segundo plano —toma fotografías, se enamora y busca un lugar destacado dentro del periodismo—. Las circunstancias violentas de su entorno le ofrecieron la oportunidad, no sólo de conseguir una cámara de mediana calidad —destinada previamente a ser suya—, sino de consagrarse como el fotógrafo que capturó —en imagen— a los criminales más peligrosos de la Ciudad de Dios. La favela, finalmente, siempre tendrá un puesto vacante para el líder criminal, se trata de una labor en la que no se dura mucho tiempo con vida.

La mayoría de los niños, en realidad no-actores, estaban relacionados con el papel que interpretaron ya que habitaban en favelas cariocas, *Ciudad de Dios* no es una película improvisada sobre la pobreza, Meirelles busca llamar la atención —entre otras cosas— alrededor del fenómenos de la relación entre la infancia y la criminalidad; una infancia que tiene como lenguaje principal la violencia. Es así que se halla vigente el espíritu de la *Estética del hambre*, un compromiso con una realidad que exige ser puesta en imagen por un cineasta interpelado

> En las últimas dos décadas se ha generado en los directores brasileros un acercamiento al Cinema Novo, marcado por un enfoque y contenido social importante, además de una búsqueda estética acorde a la construcción de una visión realista. Fernando Meirelles es un director claramente influenciado por el movimiento pero con una posición política diferente a la que caracterizo en los años 60, una posición más relajada y abierta para las conclusiones del público.
>
> Las circunstancias sociopolíticas en las dos épocas son totalmente opuestas. De alguna forma, es lo que diferenció a *Ciudad de Dios* y le otorgó un alcance más amplio. (Cely, 2012: 61)

Películas como *Ciudad de Dios* surgen en un contexto distinto en el que sobrevivir a la súperoferta actual de filmes es cada vez más difícil. La industria hollywoodense también se ha ido fortaleciendo con los años y sus películas cada vez se hacen preentes en el

imaginario global. Los cineastas de la *retomada* tuvieron que lidiar con otro tipo de problemas para seguir la escuela de Rocha; se trata de ampliar las posibilidades del cine descolonial y con ellas, la galería de hambrientos comenzada por el *Cinema novo*. Toda propuesta debe transformarse con su tiempo, conservando sus fundamentos. Es por ello que, con otros métodos, se reconoce el reclamo de Meirelles a la miseria.

Es probable que Rocha reprochara a Meirelles el uso de recursos similares a los del lenguaje televisivo —crítica persistente hacia *Ciudad de Dios*—, ya que se manifestó contra el uso de los recursos del cine digestivo, que no son contrarios a los de la pantalla chica. No obstante, es preciso atender al panorama actual y a las posibilidades de realización dado que el cine ha sido un fenómeno de acelerada expansión, a pesar de su juventud. Las propuestas críticas, al estar condenadas a la impopularidad, buscan medios de difusión y exhibición que les permitan ser proyectadas y sobrevivir, frente a la gran oferta industrial. Sin embargo, la acusación se vuelve débil en cuanto a la forma en que se realiza el filme:

> Fernando Meirelles busca mostrar la acción en forma directa, inmiscuyéndose en la realidad del pueblo y sus personajes, el uso de la luz natural en la fotografía y la cámara en mano, muestran una existencia sin prejuicios ni artificios, dotando a su cine de una estética fiel a la cotidianidad del lugar. (Cely, 2012: 61)

Para Rocha, más que la técnica, el compromiso tenía que ser con la realidad social, lo cual está presente en la obra de Meirelles, demostrando la posibilidad de refrescar los temas críticos basados en la realidad.

El documental *Ciudad de Dios: 10 años después* (2013) nos da a conocer el reflejo que tuvo el filme en la realidad, no sólo a partir de su exhibición, sino también desde su realización. Después de nuestro filme se transformaron las vidas de quienes actuaron en él, pero también las de los habitantes de la favela. Para ellos la película marcó un antes y un después en tanto que Ciudad de Dios, como otras favelas, se convirtieron lugares turísticos. Es posible que esta apertura contribuyera al ideal de Rocha sobre la mirada extranjera, es decir, la posibilidad de que pudiera conocer de primera mano esta realidad. Sin embargo éste también sería un tema polémico respecto de la posibilidad de un turismo que ya no conocerá una favela miserable, sino iluminada por el Estado para ser menos hostil. Se trata de un tema aún problemático, pero que demuestra las posibilidades de transformación de un cine crítico dentro de sus limitadas posibilidades.

Sería injusto pedir a un director que termine con el hambre o bien que sea la respuesta a la miseria de su tiempo. La *praxis* sólo es una posibilidad que tienen ciertos objetos culturales, depende de la intención con que se realice y de la mirada que lo perciba.

Meirelles significó para algunos la posibilidad de desarrollar una habilidad que les serviría como medio de vida, al montar una escuela de actuación en la favela, mientras que para otros sólo significa un recuerdo más. El actor que personifica a Zé Pequeño cometa: "Pienso que tiene que haber más negros contando historias de negros." (54:00) Reconociendo la importancia que tuvo para sí mismo la película.

Hacia el final de nuestro documental el narrador dice: "En los últimos diez años, todos los días me pregunto: ¿Puede una obra de arte cambiar la vida de alguien?" (1:04:20) y en una especie de respuesta al respecto aparece un breve texto que indica la creación del *Cinema nosso*, una escuela que forma una nueva generación de cineastas brasileños, dirigida por Fernando Meirelles y Katia Lund, en la que se busca dar la oportunidad a jóvenes que buscan hacer cine.

Meirelles es acusado por la autora Ivana Bentes de hacer un cine amarillista al estilo *pos MTV*, ella le llamará: *cosmética del hambre*. Si se concede que el director utiliza estas herramientas técnicas de representación, entonces podría preguntarse si no se trata de una injusticia, no sólo con el autor, sino con la naturaleza del cine mismo que, dentro de todo lo que pueda ser, parece inconmensurable y dotado de múltiples posibilidades creativas, de tal manera si el cine estuviera determinado por el objeto a representar ya conoceríamos sus escazas combinaciones y hubiésemos perdido el interés por nuevas realizaciones. La riqueza del cine se trata también de la experimentación con diferentes elementos y el juego narrativo diverso de múltiples temas. En entrevista con el *blog Cine impuro*, menciona Meirelles:

> En realidad nosotros no la filmamos tanto como un video clip sino más bien como un documental, porque dejábamos que los niños se desenvolvieran como quisieran y nosotros teníamos que captarlos. No es un film de estilo ni pop. Aunque la edición tal vez parezca como en un video clip, donde no hay continuidad, pero esto es debido a la manera en la que lo filmamos, donde no teníamos una persona que controlara la continuidad; se filmó de una manera muy caótica. Entonces, el material que teníamos no podíamos montarlo con un orden preciso, porque era una cosa muy confusa. (2005, recuperado el 11/08/17)

2.5.4 El panorama desde tres filmes

De la basura al caos de la corrupción policiaca, de las islas de miseria a las favelas criminalizadas, de la riqueza de quien se adueña de las últimas oportunidades de los pobres a la sed de poder, la constante es el hambre y su reflejo en la niñez. La muerte de un niño que ha consumido cesio de un tomate contaminado, que recogió de la basura, el disparo al pie de un pequeño que busca entrar al mundo del narcotráfico y el chico que crece entre

ONG´s subsidiadas por criminales y una violenta favela a quien Matías obsequia unos lentes para lograr ver con claridad, sugieren una constante que trasciende épocas, técnicas y políticas de Estado: el hambre.

El hambre ha conseguido parir todo tipo de violencias. La brutalidad que trasciende a cualquier representación es, en ocasiones, inenarrable. Es un hambre que se manifiesta en la pantalla y resuena en las consciencias de quienes logran percibirla. Es la misma a la que se refería Rocha hace cinco décadas. Se trata de una realidad que algunos cineastas han decidido sacar a la luz mediante múltiples recursos. En este caso: Furtado, Padilha y Meirelles, han ofrecido una traducción que responde a su particular lenguaje. La galería de hambrientos sigue presente en el cine brasileño, más allá de los filmes expuestos, porque estos personajes siguen habitando las calles de nuestro territorio. Es de tal modo que, sin importar el género, las tres cintas llevan un carácter documental. Con una voz en *off* con imágenes violentas, tomas cortas y un montaje acelerado, se busca prevalecer el espíritu anticolonial y crítico de la *Estética del hambre*, como una forma alternativa al discurso.

Que el cine de retomada se halla transformado más allá del *Cinema novo* es una consecuencia de su época: de los retos y los medios a los que se enfrentan los nuevos cineastas. La correspondencia principal entre el *Cinema novo* y su heredero, es la búsqueda por comunicar la miseria. La violencia como materia prima que no es trivializada busca diversos canales de salida, dada la indigestión que puede generar su extremo, por lo que la propuesta es encontrar nuevas formas de representación que lleven como destino final, la reflexión y la participación del que mira.

Rocha planteaba que nuestra originalidad es nuestra hambre y el lenguaje del hambriento es la violencia. Se trata de una violencia del amor, porque tiene la intención de superar la negatividad del hambriento. La superación de esa negatividad alude a una política del hambre. Por tal motivo las imágenes de los tres filmes presentados tienen detrás una política que se hace manifiesta en los temas de la corrupción, la injusticia y el crimen. Esta es parte de la realidad de los territorios colonizados. Es así que una producción que se considere heredera de la *Estética del hambre* o del *Cinema novo*, debe estar excluida de la mentira y la explotación. El espíritu crítico de Rocha sigue vivo en las pantallas brasileñas y en algunas otras latitudes a nivel mundial, sobre todo en las latinoamericanas.

3. El Cuarto cine de Jorge Sanjinés y el Grupo Ukamau

3.1 Jorge Sanjinés: una vida cinematográfica entre la teoría y la práctica

El cine de Jorge Sanjinés se desarrolla en un contexto bastante precario para la producción del séptimo arte. Los recursos en el país son bastante limitados en cuanto a la producción cinematográfica, pese a ello el cineasta produce su primer cortometraje: *Revolución* (1963)[133], que a lo largo de nueve minutos nos bombardea con una serie de imágenes relacionadas con la insurgencia que tiene como objetivo final la superación de las condiciones de opresión en que viven los grupos vulnerables de Bolivia —aunque se trata de un mensaje universal que refiere a las periferias de cualquier latitud—. El cineasta llevará a cabo la delimitación de su propio estilo para lograr proyectar con más agudeza el espíritu crítico y social que le interesa.

En *Revolución* Sanjinés pone de manifiesto por vez primera las imágenes sobre la miseria encarnada, el hambre, la enfermedad y el analfabetismo, y con ello la necesidad de las luchas de liberación. El contexto en el que vivió el cineasta lo interpeló a tal grado, que sintió la necesidad de hacer un fuerte compromiso con la transformación de su realidad. Se dio cuenta al mismo tiempo que el pueblo no necesitaba que le dijeran cómo es la miseria, pues ya la conoce bien, en todo caso necesita es saber cuál es la causa de su miseria y de ese modo podrá dar el primer paso para superarla.

Dos años después desarrolla su siguiente cortometraje: *Aysa* (1965), en el que denuncia las difíciles condiciones de vida de los mineros. En el proceso de realización de ambos trabajos, Sanjinés comprendió que no era suficiente planear una reforma a través de la simple queja, sino que había que desmarcarse de cualquier aparato que no implicase una situación viable para superar el desalentador clima de desigualdad e injusticia en el que se habitaba. Era necesario ir más allá de lo tradicional, "Aquí no se trata de una tragedia individual; es una comunidad la que sufre bajo un sistema que pretende eliminar un mal, creando otros peores." (Schumann, 1985: 69) El resultado de aquella supuesta resolución es sólo aparente, tal como lo mostrará en obras posteriores, resultan negativas para el pueblo.

[133] Logra obtener el premio especial del jurado en Viña del Mar, Chile, y el premio "Joris Ivens" en Leipzing, Alemania.

Un año después presenta su primer largometraje que además incluye elementos de ficción: *Ukamau* (*Así es*) (1966). La película se desarrolla con elementos precarios y un argumento sencillo, en ella deja ver el ánimo de justicia que motivaría al director durante su carrera, sin embargo, puede parecer una película de venganza, más que de justicia, al estilo de cualquier narrativa común dentro del género de acción. La película presenta el tema de la venganza entre Andrés, el "indio" al que Rosendo —el mestizo explotador— le ha violado a la esposa. Rosendo vive de explotar a los campesinos, pagándoles precios miserables por sus productos, su personaje es presentado como un sujeto tan nefasto, que es igualmente tan violento con su esposa como con sus supuestos amigos; lleva el estandarte de la mezquindad y la avaricia, caminos que lo encaminarán a la muerte en cuanto a su afán de ver a los demás como medios para sus propios fines. Andrés no sólo logra vengarse del autor de su desgracia, sino que lleva a cabo un acto de justicia que liberaría de algún modo a algunos personajes oprimidos por él.

A pesar de no ser la producción que Sanjinés elegiría como el culmen de su obra, funcionó muy bien como el inicio que comienza a marcar la pauta de sus futuras producciones con un tono cada vez más crítico y agudo. *Ukamau* es considerada la primera película hablada en aymara, lo cual la sitúa como una de las piezas claves de un cine insurrecto que buscaba dirigir la mirada hacia un mundo invisibilizado, a través de los siglos; además de tratar temas poco habituales, Sanjinés decidió hacerlo mediante el idioma original de los oprimidos. Ése es el inicio del grito de guerra que comenzará el cineasta mediante su cinematografía.

Yawar Mallku (*Sangre de cóndor*) de 1969, es otra de las piezas fundamentales del director boliviano. La película presenta ya una franca intención política; es clara la denuncia hacia el imperialismo yanqui. Dentro de la historia del cine latinoamericano revolucionario, *Yawar Mallku* es una película icónica dadas las implicaciones prácticas que produjo. Sanjinés decidió desarrollar en aquellos años imágenes alusivas al tema del exterminio en masa que estaba teniendo lugar en algunas comunidades aymaras, a causa de la presencia de los supuestos cuerpos de paz que llegaban desde Estados Unidos. La película muestra la estrategia de los norteamericanos para irse introduciendo en los terrenos habitados por los campesinos, a quienes pretendían simpatizar por medio de regalos y vacunas. La táctica era acceder al cuerpo de las mujeres para esterilizarlas sistemáticamente, de tal modo que las comunidades mismas fueran desapareciendo y así, no encontrar resistencia para penetrar en aquellas áreas que permitían el acceso a las minas y por consecuencia, a la extracción de los valiosos minerales de la tierra.

La denuncia presentada por *Yawar Mallku* fue tan violenta que a partir de la incomodidad que generó en las autoridades fue prohibida. Sin embargo tuvieron que ceder posteriormente a proyectarla, debido a la unidad del pueblo que presionó para que volviera a exhibirse y salieran así a la superficie las atrocidades que se estaban permitiendo en aquellas regiones y que para muchos eran desconocidas

> La noche del estreno, miles de manifestantes desfilan por las calles de la ciudad en señal de protesta contra el imperialismo norteamericano. El título «Yawar Mallku» se convierte en una especie de «slogan» que aparece pintado en los muros de la capital y de las principales poblaciones bolivianas. (Linares, 1976: 202)

La consecuencia de haber proyectado la película fue la necesaria expulsión de aquellos cuerpos de paz que intentaban exterminar pueblos enteros. El sendero marcado por Sanjinés va creando estragos que de alguna manera van minando la conciencia pasiva de los espectadores y por otra parte, hacen visible el rostro de la miseria y la injusticia para los más invisibilizados. En cada filme el director va abonando algunos rasgos, técnicas e ideas que hacen parte de su formación como cineasta revolucionario, y a su vez va renunciando a algunos otros elementos y perspectivas de los formatos del cine clásico.

En 1971 aparece su siguiente película: *El coraje del pueblo*, es el momento de una breve apertura democrática con el gobierno de Juan José Torres en Bolivia —su periodo duró diez meses—, por lo que incluso el filme se utilizó como un estandarte para representar la fuerza del pueblo, ya que da cuenta de hechos históricos lamentables como lo es *la masacre de la noche de San Juan*[134] —en 1967—. Por la naturaleza de los hechos a Sanjinés le pareció inviable dar una mirada individualizante al respecto, comenzaba una óptica más colectiva y con ello la integración de los verdaderos protagonistas de los hechos, la misma Domitila Chungara[135], quien experimentó las atrocidades de la noche de San Juan, aparece en la película para demostrar de primera mano la brutalidad y la violencia que viven comúnmente los campesinos y los mineros.

El ambiente de aquellos años era de tensión, principiaban siete años de dictadura y represión anticomunista por parte de Hugo Banzer, motivo por el cual a *El coraje del pueblo* no le esperaba un futuro favorable en su país. Pese a los obstáculos propios de su contexto la película tuvo una buena difusión alrededor del mundo, de manera que logró demostrar la brutalidad a la que se enfrentaban los campesinos bolivianos y el despojo al que eran sometidos por los extranjeros e incluso por parte de sus mismos coterráneos. La película

[134] Su nombre en inglés es *The Night of San Juan.*
[135] Líder feminista y luchadora política que se enfrentó a las dictaduras y llevó a cabo trabajo comunitario con mujeres indígenas.

no sólo mostraba las vejaciones a las que era sometido un sector importante —y mayoritario— de Bolivia, sino la misma situación con la que se podían identificar una buena parte de los pueblos latinoamericanos.

Los acontecimientos de la masacre de la noche de San Juan fueron el objeto central de la película del Grupo Ukamau, en el que varios grupos campesinos se enfrentan a las fuerzas represoras del entonces gobierno del general René Barrientos, quien actuó bajo la excusa de desarticular un movimiento sindical supuestamente vinculado a la guerrilla que el Che Guevara iniciaba en aquel país, aun cuando ni siquiera actuaban a favor de dicho movimiento, tal como lo constata el mismo Che en su diario[136].

Con la experiencia obtenida dos años antes con *Yawar Mallku*, Sanjinés desarrolló estrategias que le permitirían mostrar sus películas más allá de la exhibición comercial. Armado con un generador de energía, un proyector y una copia de su filme, logró exhibirlo en diversas latitudes de Bolivia. El interés de Sanjinés salía cada vez más a flote: no se trataba de recaudar recursos, sino de desarrollar una función colectiva y de aprendizaje que se implicaba en el hacer —el momento de la *praxis* al que ya se volverá más adelante—.

El cineasta no tenía interés en el uso de actores profesionales para sus películas, pensó ir más lejos al recurrir a los actores mismos de los acontecimientos históricos. Quiere decir que los verdaderos protagonistas de los hechos interpretarían las situaciones negativas en las que fueron víctimas. Se trataba de llevar más allá la narrativa y sacudir la pasividad. Los actores de las películas de Sanjinés son eso mismo, actores, verdaderos agentes que llevan más allá sus experiencias para integrar a otras personas y dirigirlas a la acción. Éste es el "espect-actor", en su obra *Teatro del oprimido* (2015), dado que refiere a un nivel más desarrollado en cuanto a un público que también actúa.

El coraje del pueblo despliega su potencia política entre la ficción y el documental, Sanjinés encontró un cierto equilibrio para presentar algunas imágenes verosímiles, pero que no se agotarían en el mero documento, sino que consiguieran una profundidad narrativa que invitara al espectador a tomar parte del acontecimiento histórico referido. Sanjinés sacrifica la calidad histriónica por un formato que a su juicio ofrece actuaciones más reales.

[136] En una nota escrita el 31 de julio de 1967 menciona: "Sigue sintiéndose la falta de incorporación campesina aunque hay algunos síntomas alentadores en la recepción que nos hicieron viejos conocidos campesinos." (Guevara, 1967: 132) Justo en el mismo año de la masacre es que lamenta la poca unidad de los campesinos.

Con la llegada de Banzer, Sanjinés va al exilio en el Perú, en donde realiza *Jatun Auka*[137] (*El enemigo principal*) (1973). En este momento los recursos técnicos dirigidos a los intereses propios del cineasta son más evidentes, de tal modo que se manifiestan mecanismos sensibles más potentes, al respecto menciona:

> Se llegó a la conclusión de que no solamente no se debía rechazar el poder de excitación afectiva que puede producir el cine sobre el espectador, sino utilizar este poder para despertar una preocupación profunda, que partiendo del choque emotivo se prolongue hacia un estado de reflexión que no abandone al espectador al caer el telón, sino que lo persiga, obligándolo al análisis y a la autocrítica. (Sanjinés, 1979: 24)

En este momento Sanjinés manifiesta haber logrado una cierta claridad en cuanto al papel del artista como un medio de realización colectiva, por ello su obra alude a estar *junto* al pueblo y no *con* el pueblo, ya que si se piensa en hacer cine *con* el pueblo es posible que refiera a usar éste como medio, mientras que *junto* a él, refiere a ser parte medular de un proceso colectivo. Deja detrás el afán individualista del creador, ya que su objetivo era político y social, más allá de las dificultades que le implicaría en los años subsecuentes de exilio.

A pesar de existir una escaza producción cinematográfica en su país el público le dio una buena acogida a sus filmes, no así su gobierno, que no fue de gran apoyo para la industria

> Pese a contar con cineastas y grupos productores de los más prestigiados del cine latinoamericano (*Grupo Ukamau*, Jorge Sanjinés, Antonio Eguino, Jorge Ruiz, Alfonso Gumucio, etc.), la actividad cinematográfica en Bolivia se reduce a películas realizadas en su mayor parte con la asistencia extranjera (como ha ocurrido en las últimas películas de Jorge Sanjinés, con las que cooperó el *ICAIC* de Cuba; de cine "alternativo", caso Gumucio; o el que fue el *Primer taller de Cine Minero* equipado con filmadoras super-8 donadas por instituciones francesas). (Getino, 1988: 81)

Seis años después realiza su siguiente largometraje *Lloksy Kaimata* (*Fuera de aquí*) (1977), esta vez en el Ecuador y con la misma lógica que fue agudizando en los años anteriores. Su obra se posiciona como el primer largometraje importante de dicho país[138]. En él se narra el despojo de las tierras en las que habitan comunidades completas de indígenas campesinos, por parte de las compañías mineras, extractoras de zinc, muy al estilo de algunas de sus películas anteriores —lo que evidencia las similitudes de la explotación a lo largo de América Latina—. En este filme se conserva el formato respecto de la actuación de los protagonistas originales pero cambia la narración, que en esta ocasión será hecha por el mismo Sanjinés.

---

[137] Esta vez el nombre original es en quechua, el idioma de algunos de los habitantes de la sierra peruana.

[138] Cabe mencionar que por aquellos años Ecuador tiene una de las producciones cinematográficas más pobres de todo el continente.

Una de las características más notables en *Lloksy Kaimata*, es que los actores no se ciñen al encuadre, ni al dictamen de las tomas, al contrario, los recursos técnicos son los que deben adaptase a los personajes

> Los protagonistas deben improvisar, dando expresión a sus sentimientos e ideas. La cámara tuvo que adecuarse a la espontaneidad de los gestos y las acciones, debió moverse también de manera espontánea. Casi toda la película fue realizada con cámara en mano. Las secuencias se hicieron aún más largas que en *El enemigo principal* y los encuadres totales son más abundantes. En la concepción del montaje, Sanjinés se preocupa más por el ordenamiento que de la originalidad creativa, prescindiendo de todo artificio, en una total ausencia de planos y contra planos. (Schumann, 1985: 75)

Su libro *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo* llega hasta la etapa en Ecuador, de manera que se podría pensar en todo este lapso como el período de construcción de la teoría y la práctica de Jorge Sanjinés y el grupo Ukamau.

Sanjinés reconoce que el enemigo habita dentro de uno mismo. En su caso, teniendo una procedencia pequeñoburguesa, dedica gran parte de su formación a extraer todo resto del aparato dominante que ha llevado inserto por tanto tiempo dentro de su sistema de creencias y que ha albergado con gran fuerza durante mucho tiempo. Las dificultades a las que se enfrentó a lo largo de su formación como cineasta revolucionario, no sólo remitieron al aspecto socioeconómico o a la persecución policial, sino también a los retos que implicaba una apertura a otras concepciones cosmológicas, usos y costumbres, como los de los indígenas, que aludían a una concepción propia como colectividad, fuera del individualismo.

El recurso de la ficción no entorpeció el mensaje descolonial que pretendían Sanjinés y el Grupo Ukamau, pero para llegar a tal conclusión tuvieron que replantearse los aspectos básicos que hacían parte de sus conocimientos narrativos

> Por lo tanto, el recurso de la identificación con el héroe propio del cine clásico-industrial sería reelaborada en este tipo de producciones a través de la utilización de personajes colectivos con quienes el espectador se solidarizaría, actuando como detonador hacia la reflexión y la acción política (Flores, 2013: 151)

Se trata de un replanteamiento de la sensibilización del espectador para que en su forma colectiva logre construir una conexión con el espíritu social y solidario, en tanto que sea interpelado. La batalla contra el héroe individual sería apenas germinal, toda vez que se precisó la des-configuración de la forma a la que el cine había acostumbrado a los espectadores, en cuanto a generar sus emociones en torno a los imaginarios de justicia. La sensibilidad, en este caso, ya no gira en torno a la espectacularidad efectual, sino a una reconstrucción auténtica delos hechos, de manera crítica.

En una supuesta alusión a *La hora de los hornos* (1968), Sanjinés piensa en la falta de la emotividad que se manifiesta cuando los recursos son más formales y menos humanos, como por ejemplo las cifras o las ideas abstractas que aparecen en la pantalla. Se trata entonces de aludir directamente a la experiencia, de tal modo que el espectador se interese por ir más allá, conocer y participar de los hechos. Piensa que al espectador no le interesan las cifras, al contrario, le pueden llegar a parecer aburridas, porque no es como en el caso de un texto, son medios distintos. Mientras el texto permite regresar y repensar en una idea, las imágenes cinematográficas se van sucediendo de tal manera que no es posible hacer reconsideraciones, sino después de terminado el filme, en el caso de recordar claramente una idea (Sanjines, 1979, 107). La imagen debe aludir al mismo espectador, porque la invitación es a pensar-se desde la imagen en la pantalla y desde la colectividad. El formato al que Sanjinés está haciendo crítica aún guarda relación con la representación burguesa, pues pretende clasificar la totalidad mediante la numeración y los datos precisos.

Las conclusiones a las que llega Sanjinés fueron generadas en su trabajo junto al pueblo, menciona que "…la miseria era mejor conocida por el pueblo que por los cineastas que intentaban mostrarla…" (Sanjinés, 1979, 17) Bajo estos preceptos el cineasta logra pensar en el cine como un arma política que intenta enviar un mensaje a través de un lenguaje simple y acorde con la cosmovisión de sus receptores

> De esta manera buscó efectuar un tipo de montaje coincidente con la concepción temporal de las comunidades indígenas. Al mismo tiempo por medio de este recurso y por la utilización de planos generales, aspiró a evitar un direccionamiento normativo al espectador por parte de la instancia creadora. (Flores, 2013: 162)

Porque esa última sería la forma en la que los medios dominantes someten la voluntad de los pueblos. El espectador puede devenir en *espct-actor*, pero más allá podría convertirse en *espect-autor*, de tal modo que surge la posibilidad de transformar la narrativa más allá de la subjetividad. La emotividad no cae en sentimentalismo mientras el protagonista sea grupal, al público no se le indica qué sentir, tiene su particular experiencia y ha partido de un parámetro particular que lo ha hecho tomar conciencia.

El cine de Sanjinés es un cine de contrainformación que busca generar un sentido de comunidad, que interpela a los habitantes de la ciudad desde un idioma distinto, pero también a los mismos trabajadores del campo y de las minas, les informa que hay una posibilidad de reconocimiento y que a pesar de lo aparente todos compartimos esa miseria silenciosa, que el hambre y el dolor de unos implica también el padecimiento de los otros, porque entre todos conformamos los sectores vulnerables a quienes la misma invisibilización de las imágenes efectistas han dividido. Al implementar un modo de autoría

como entidad compartida, el boliviano consigue en sus filmes una narración polifónica desde los oprimidos y los explotados, desde su idioma original.

En su etapa de exilio, Sanjinés agudizó y reafirmó el carácter colectivo que deseaba para sus realizaciones. Técnicamente las secuencias ahora serán más largas y sencillas, renuncia al primer plano y surgen los encuadres totales y semitotales con los que los campesinos se identifican mejor, ya que dichas tomas muestran una mirada del mundo como lo entienden.

3.2 Sobre la tiranía del primer plano

En su cine político Sanjinés no busca un espectador de butaca, tampoco busca representar al pueblo, porque esto implicaría posicionarse en primer plano ante un proyecto colectivo de unidad. En todo caso buscó servir como una herramienta de transformación, como un punto de apoyo que funcionaría a modo de una pieza más en la puesta en marcha de la *praxis* y no como el centro gravitacional del devenir. El pueblo mismo no es exactamente el destinatario de sus películas, sino los agentes mismos que las crean, las películas de Sanjinés tratan sobre la voluntad colectiva y además están producidas por esa misma voluntad. Para ello el cineasta decidió de manera subversiva invertir una de las técnicas más apreciadas por la tradición cinematográfica —y que significó toda una conquista en una etapa anterior del cine—, se trata del primer plano, que hasta nuestros días es una de las técnicas más presentes en la producción de filmes.

"…los planos secuencia eran la huella del pueblo como coautor de la puesta en escena." (Aguilar, 2015: 181) La elección de los procedimientos fue también tomada por el pueblo y no como una decisión unilateral del cineasta, por lo que Sanjinés reflexionó que la forma de adaptarse a la manera en que los indígenas entendían la vida, era el plano general, esto fue resultado de un gran esfuerzo de experimentación.

Si bien la fórmula de los planos secuencia prolongados aparece más a menudo en nuestros días, por aquellos años implicaban una arriesgada hazaña, más aún como consecuencia de la renuncia al primer plano, dado que este último es un recurso valioso en cuanto al desarrollo de la emotividad. Esto significa que frente a los formatos que va adquiriendo el cine durante su historia, resulta enriquecedor el juego con los diversos recursos para así lograr una perspectiva distinta —aunque posiblemente no original— del promedio, en cuanto a la realización. Es así que el cine sigue teniendo una potencia de

transformación bastante amplia, aunque en apariencia los recursos parezcan agotados, dada la repetición de fórmulas del cine industrial. Interesa detenerse en una reflexión en torno al primer plano, en cuanto a su importancia histórica, no sólo en el cine y su permanencia en las narrativas cinematográficas hasta nuestros días.

En un inicio el cine ofrecía una mirada muy similar al a del teatro, se mostraba un plano general fijo que capturaba la mayoría de los objetos y movimientos implicados en la acción desarrollada. Sin embargo, algunos personajes pensaron en ésta como una limitación de la imagen cinematográfica, y es que la cámara de cine ofrecía una potencia de desarrollo tremendamente amplia, de tal modo que la explotación de sus recursos y posibilidades le valdría al séptimo arte la trascendencia de aquel acartonamiento que le implicaba la reproducción simple de lo que ya se hacía en las diferentes artes escénicas.

Los visionarios del primer plano: George Ablert Smith y Edwin S. Porter, se interesaron por transformar la imagen cinematográfica, logrando germinar en lo que a la postre conoceríamos como el primer plano. D. W. Griffith[139] afirmó el desarrollo de dicho plano y lo llevó a su forma más cercana a lo que ahora entendemos como primer plano. Su inclusión también significó toda una hazaña en su tiempo, puesto que algunos productores insistían en que un primer plano presentaría a un sujeto fragmentado, cortado, incompleto o bien que parecería sólo una parte flotante. A partir de ese momento el primer plano va moldeándose de tal manera que no sólo alcanza técnicas más naturales —es decir, tomas contextualizadas que no parezcan aisladas del resto de las imágenes anteriores o posteriores—, sino que se convertiría en uno de los recursos más importantes del séptimo arte. Eisenstein pensaba al primer plano como el portador afectivo de toda la película, por lo que su uso no podría ser accidental, sino que tendría que ser una imagen pensada con mucha agudeza.

Para Deleuze el primer plano, en tanto vehículo para la presentación del rostro, es la *imagen-afección* misma. Es de tal manera porque el rostro es portador de gestos que el cuerpo no puede mostrar: "…no hay primer plano *de* rostro, el rostro es en sí mismo primer plano, el primer plano es por sí mismo rostro, y ambos son el afecto, la imagen-afección." (Deleuze, 1985, 132)

El rostro se distingue cuando piensa y también cuando siente, pero no hay manera de saber en qué está pensando o qué está experimentando, no hay manera de tener ese dato

[139] *El nacimiento de una nación* (1915) e *Intolerancia* (1916), son películas paradigmáticas en su inclusión del primer plano.

directamente a menos que preguntásemos al respecto. Lo pensado por ese rostro podría referir a cualquier cosa, tal como lo mostró el experimento de Kuleshov[140]. Sabemos entonces lo que piensa alguien en una película por efecto del montaje, incluso significamos el gesto a partir de fragmentos, tal como lo sugiere el efecto Kuleshov.

Según lo pensaba Eisenstein, los primeros planos de Griffith son diferentes de los suyos, porque los del primero eran fundidos, objetivos y dialécticos. Sin embargo, aunque Deleuze piensa que en esto Eisenstein fue demasiado parcial, piensa que su originalidad radicaría en superar la dualidad entre lo colectivo y lo individual

> Estaría en haber hechos series intensivas compactas y continuas, que desborden toda la estructura binaria y superen la dualidad de lo colectivo y lo individual. Estas series alcanzan más bien una nueva realidad que podríamos llamar lo Dividual, uniendo directamente una reflexión colectiva inmensa con las emociones particulares de cada individuo, expresando finalmente la unidad de la potencia y la cualidad. (Deleuze, 1985: 137)

A lo largo de su formación cinematográfica Sanjinés conoció muy bien el trabajo de Eisenstein, es probable que su representación de las multitudes lo haya influenciado, tal como lo expresa él mismo, aludiendo a *El Acorazado Potemkin* (1925) ya que justamente significó para sí un paradigma revolucionario.

El afecto según Deleuze, depende de que algo lo exprese, no existiría con independencia del rostro, "…o un equivalente de rostro (un objeto rostrificado)… (1985: 144) Si esto es así, entonces el afecto no aparecería de ninguna manera si no hubiese un primer plano, Deleuze afirma que el primer plano se define por su dimensión absoluta para presentar el afecto como entidad.

Para Eisenstein cada toma es como una célula del montaje mismo. Piensa que el cine es la más móvil de las artes y por lo tanto sus etapas presentan distintas formas. En el inicio se presentaba al héroe-masa:

> De la antigua imagen de masa, saturada como todo del movimiento y la experiencia de las masas, comienza en este punto a destacar el carácter del héroe individual. Su aparición va a acompañada por un cambio estructural en las obras en que aparece. La antigua calidad épica y su característica escala gigantesca comienza a centrarse en construcciones más próximas a la dramaturgia —en el sentido estrecho de la palabra—, a una dramaturgia, de hecho, de carácter más tradicional y mucho más próxima al cine extranjero que las películas que una vez que declaran una guerra a muerte a sus métodos y principios mismos." (Eisenstein, 2006: 116)

[140] El experimento consistía en montar exactamente la misma toma del rostro de un actor en tres momentos distintos: el primero seguido de un plato de sopa, el segundo de una mujer en un ataúd y el último consistía en la imagen de una niña jugando con un oso de peluche. A pesar de que la imagen siempre intercalada del rostro del actor era la misma, a quienes atestiguaban las imágenes les parecía que el rostro en cada situación era distinto.

En esta movilidad es posible que Sanjinés pretenda retomar la figura de un héroe más allá de lo individual, pero sin llegar al héroe masa, sino el héroe colectivo, como un grupo particular que reclama su presencia como sujeto histórico, en su fase d trasnformador de la realidad.

Para Eisenstein es importante el método de "las partes al todo", se trata de un recurso sensible más allá del lógico-informativo, en consecuencia, el efecto que se espera es emocional y sensible. La parte alude al todo y además la colma de un aumento emocional. Este recurso en el que la parte llena el todo nos indica que el primer plano no es único del cine, "En el campo de las formas literarias en *pars pro toto* es lo que conocemos bajo el nombre de sinécdoque." (Eisenstein, 2006: 125) Al abandonar este recurso tan importante, Sanjinés busca recuperar algunos elementos valiosos, buscando la emotividad, pero no desde la parte, sino desde el todo, lo que significaría una emotividad no dirigida.

Tarkovski no coincide con Eisentein en cuanto a que la edición sea el momento organizador de la película

> No se trata de dominar la técnica como un virtuoso, sino de la necesidad vital de tener una expresión propia y personal, sobre todo si uno tiene que saber qué es aquello que lo trajo a uno al cine y no a otro tipo de expresión artística y de saber también qué es aquello que uno quiere decir por medio de la poética cinematográfica. (Tarkovski, 2009: 137)

Es ahí que parece inscribirse Sanjinés como ese creador que experimenta con la imagen, lo que le ha valido quizá la falta un estilo definido desde sus primeros filmes, pero a la vez una diversidad de conocimientos a partir de cada una de sus obras con sus diferentes estilos[141]. Tal como lo sugieren sus contenidos revolucionarios, es consistente con ese carácter revolucionario en cuanto a la técnica. A pesar de que podría pensarse —desde el paradigma en turno— que en ese caso Sanjinés pudo haberse equivocado de narrativa cinematográfica al parecer utilizar planos generales que apuntan a lo teatral, se puede también pensar en un giro de tuerca a la perspectiva cinematográfica[142] que alinea la forma y el contenido.

Entre algunas ideas de Tarkovski y el pensamiento de Sanjinés parecen hallarse varios puntos de encuentro, a pesar de que es posible que no se hallan conocido al ser tan

[141] Es hasta 1989 con *La nación clandestina* que Sanjinés cree haber afianzado una especie de estilo en el que confluyen los conocimientos que logró desarrollar a lo largo de sus trabajos anteriores, aunque no por ello podría decir que ha llegado al final de su formación como creador, sobre todo si se trata de un creador colectivo, que no es estático sino maleable en cuanto al movimiento del "nosotros" de la concepción indígena.

[142] La película *Zona sur* (2009), del director boliviano Juan Carlos Valdivia puede funcionar como otra película que altera los movimientos tradicionales de cámara, dándonos un giro permanente que nos da como resultado una perspectiva inquieta que a partir de su alcance óptico, busca abarcarlo todo.

cercanos temporalmente. Para Tarkovski "…la imagen no es un cierto significado expresado por el director, sino todo un mundo reflejado en una gota de agua." (2009: 123) Se trata de la inversión del papel del director, no ya como pieza central del filme, sino como mediador de las imágenes entre los actores y el público, y es por ello que "El deber de un director de cine es inyectar vida a un actor y no convertirlo en portavoz de sus ideas." (Tarkovski, 2009: 163) De la misma manera es que Sanjinés ideó su cine como un simple instrumento para que el pueblo pudiera expresarse por otro medio.

Hacer una película bien podría depender menos de necesidades externas como la disciplina o la producción. El recurso más grande y más valioso es la gente que colabore para hacerla, porque mientras permanezcan unidos como familia y se encuentren animados por las mismas motivaciones, entonces habrá una labor realmente creativa y no importará quién colabora con tal o cuál idea, porque ya no hay una aportación más importante que la otra, el trabajo colectivo logrará conseguir su objetivo de la mejor manera: "La escena se convierte en una estructura viva en la cual nada debe ser forzado y en la cual no debe haber el más mínimo rasgo de autoadmiración." (Tarkovski, 2009: 151) Por su parte, Sanjinés buscó hacer de la producción cinematográfica algo más que la mera consecución de un objetivo, sino piezas de colaboración colectiva y herramientas para la transformación de la realidad, para lo que fue preciso desmarcarse de algunos formatos establecidos por la técnica cinematográfica, dado que "La verdadera imagen cinematográfica se crea luchando con los distintos géneros y destruyéndolos." (Tarkovski, 2009: 167)

Es en aquella destrucción de formatos cinematográficos que se puede alcanzar la fama o condenarse al olvido; en su lugar se logra un estilo propio que no se inscribe en ningún género, como lo han hecho Bresson, Kurosawa, Fellini, Buñuel, etc., que no se pueden comparar con nadie, sino consigo mismos, al respecto se diría que Sanjinés es Sanjinés, un género en sí mismo.

Para Sanjinés el primer plano no integra al espectador. La exigencia que al menos las dos películas de su periodo de exilio, manifestaban la integración del espectador, ya no se trataba de un cine tradicional porque era preciso desmarcarse de formas establecidas y asumidas por la consciencia misma del espectador promedio, al respecto menciona:

> No nos servía saltar bruscamente a primeros planos del asesino —en *El enemigo principal*— juzgado por el pueblo en la plaza en donde se realiza el juicio popular, porque la sorpresa que siempre produce un primer plano impuesto por corte directo cortaría lo que se iba desarrollando en el plano secuencia y que consistía en la fuerza interna de la participación colectiva que se volvía participación presente del espectador. El movimiento de cámara interpretaba únicamente los puntos de vista, las necesidades dramáticas del espectador que podía dejar de serlo para transformarse en participante. (Sanjines, 1979: 63)

Incluso puede llegar a utilizar un primer plano, pero sólo en el caso de que la secuencia misma lo lleve a ello y también en cuanto que sea a una distancia que en la realidad sería posible.

Hacer un primer plano implica un corte que es finalmente la imposición de un punto de vista, por parte del autor, lo cual choca con una concepción en la que no busca hacerse presente un creador, porque no se trata de una individualidad. La única manera en la que sería pensable un primer plano para Sanjinés, sería en una secuencia sin cortes, como si se tratase de una persona caminando entre los demás cuerpos, la cámara pasando entre las cabezas y hombros de la multitud, porque de ese modo sí se desarrolla una mirada desde el andar.

No toda la filmografía de Sanjinés respeta dichas condiciones, ya que llegar a tales formulaciones implicó un proceso de des-aprendizaje de aquel "abc" de las técnicas cinematográficas y se trataba entonces de ir diseñando, sobre la práctica, los medios más consistentes para su concepción de un cine revolucionario. En *El enemigo principal* hay varios cortes que rompen abruptamente con algunos planos secuencia, lo cual ocurrió por ciertas condiciones externas que orillaron a que se produjera de esa forma.

La distancia que generan los planos secuencia son de integración y participación, "Esta distancia es libertad para pensar, como lo es para el protagonista colectivo que no puede someterse a la tiranía del primer plano porque no cabe en él ni tiene la libertad de acción, que es la libertad de inventar." (Sanjinés, 1979: 64) No se presiona al espectador para que entre en los sofocantes acercamientos, ni en los ritmos acelerados, su tensión en todo caso no debe ser por la imagen, sino por lo interno del drama del pueblo y la "fuerza emocional" que debe surgir a partir de esa misma reflexión. Porque se reconoce en el movimiento mismo de la cámara, en lo social y en lo humano que se le presenta. No se descarta con ello la importancia emotiva del primer plano, pero un cine revolucionario debe buscar las posibilidades para trascender formatos que al final manifiestan distintos objetivos en cuanto a la búsqueda de sus reflexiones o emociones dirigidas específicamente.

Estas formas van relacionadas con la concepción de los indígenas que, antes que verse como individuos aislados, se asumen como grupo, se es libre siempre que sea parte de la colectividad, mientras esté solo es menos libre, es decir que su concepción no es individualista. La congruencia del cineasta se manifiesta a partir del respeto —mediante la cercanía de la representación——, a aquellos a quien se debe su labor, "En el arte revolucionario encontraremos siempre la marca del estilo de un pueblo y el aliento de una

cultura popular que comprende a un conjunto de hombres con su particular manera de pensar y concebir la realidad de amar la vida." (Sanjinés, 1979: 66)

Sanjinés reconoce que hasta *Yawar Mallku* hizo un cine del tipo individualista, se dio cuenta de que no causó un efecto como el que tenía previsto. *El enemigo principal* fue un largometraje que le ocasionó más satisfacción, al ver reflejado su espíritu de trabajo colectivo y el fruto del aprendizaje acumulado desde la práctica. En este último filme se dio cuenta de que los campesinos intervenían más, porque a partir de la distancia comprendían mejor la imagen; por otro lado, *Yawar Mallku* tuvo una mejor recepción entre el público burgués, quizá porque el formato del primer plano ha sido familiar, en los productos a los que se expone dicho público, lo cual hace que se genere un código visual y con él, reflexivo.

"…pensamos que la forma de realizar cine debe ser el resultado de una observación muy atenta de la cultura de un pueblo." (Sanjinés, 1979: 155) El primer plano impedía la libertad de lo que ellos consideraban la realidad, dado que no están configurados al estilo de la manipulación corriente a la que está acostumbrado el público occidentalizado. Esta medida no reniega de la postura de Eisenstein, ya que como se hace evidente, el cine de Sanjinés tiene que ver más con la experimentación y con ello se desarrolla una transformación a partir de las necesidades empíricas que no son las mismas que las que enfrentó el director soviético espacio-temporalmente, aun así este último ya consideraba importante la captura de la colectividad dentro de una toma. El cineasta revolucionario no debe abandonar la belleza en términos revolucionarios, pero sólo como un medio y no como un objetivo en sí mismo, de la misma manera que el creador será sólo un instrumento para dar paso a una transformación que supera la trivialidad de la autoría. La belleza entonces no será anulada, sino encontrada en diversas formas que trasciendan a una belleza tipificada desde un sistema de producción de sentido y no al revés.

3.3 El Cuarto cine, un encuadre intercultural

La carrera de Sanjinés muestra hasta nuestros días un enfoque comprometido. Se trata de la perspectiva de un personaje que renuncia a una posición privilegiada como creador —que dicta las acciones que se desarrollarán y goza de la fama que ello le genera— y se convierte, en su lugar, en una herramienta a disposición de lo que considera asuntos de primer orden, en ellos van implicadas vidas humanas que históricamente han sido subsumidas mediante los procedimientos bárbaros de la colonización, estos procedimientos

se desarrollaron a un nivel externo —desde la mirada extranjera— e interno —los mestizos que se inscribían en la lógica del progreso—.

El indígena ha sido saqueado desde el Siglo XVI por países extranjeros, pero también invisibilizado sistemáticamente por sus mismos coetáneos, tal como lo muestra el cineasta en *La nación clandestina* (1989) —y en la mayoría de sus filmes—. En ella Sebastián Mamani vive en carne propia la exclusión interna, en la ciudad, pues todos se refieren a él como "indio" y le dan el tratamiento que se juzga pertinente para estos grupos de la comunidad aymara; a partir de tal rechazo y el vacío que le genera su falta de identidad, Mamani decide regresar con su comunidad, de la que también ha sido expulsado al haberla rechazado en su objetivo de convertirse en ciudadano de La Paz —la gran ciudad—. Nuestro personaje es víctima de la asimetría social que se experimenta en Bolivia —y en diversas latitudes de América Latina—. En cada trago de alcohol pretende liberarse de esa opresión bajo la que lo ha sometido su marca de nacimiento: nacer indígena. Estos son los caminos críticos que decide recorrer Sanjinés en su cinematografía, si bien escasamente elegidas por él mismo —y casi siempre por los verdaderos personajes históricos de los acontecimientos—, sí con el objetivo fuerte de un cine revolucionario y transformador.

La necesidad de superar las condiciones negativas y el deseo de marcar una pauta para la transformación eran las vías por las que deseaba rectificar su cámara, pero también la posibilidad de aprender y agudizar, no sólo lo referido a lo formal-cinematográfico, sino también el aprendizaje fundamental respecto de la organización de otras culturas y con ello la comunicación, que implicaba un doble beneficio: la integración de saberes en cuanto a la propia constitución como sujeto —que a su vez sería parte de la comunidad—, pero también la posibilidad de ofrecer conocimientos útiles para la transformación de la realidad dentro de aquellas comunidades.

Los problemas de las comunidades indígenas no eran menores y mucho menos actuales, se trata de conflictos con un largo recorrido histórico. Dicho con más precisión, desde la modernidad que implicó el inicio del colonialismo para los pueblos latinoamericanos: 1492[143], fecha que marca el momento en el que ciertos grupos se vieron subyugados al no encajar en el proyecto moderno, por lo que su invisibilización ha perdurado ya por espacio de seis siglos. En el mejor de los casos estos grupos han sido sólo rezagados, ya que en el peor han sido exterminados mediante diferentes estrategias

[143] En su libro *1492: el encubrimiento del otro* (1994), Enrique Dussel lleva a cabo un tratamiento alrededor de la modernidad que tiene su impulso en el saqueo de las minas, a lo largo del territorio latinoamericano, así como la esclavización de indígenas, que fueron el sustento de los imperios europeo de aquella época.

violentas que incluyen asesinatos a sangre fría, violaciones, despojos de tierra y por supuesto genocidios, como los que muestra Sanjinés en *Yawar Mallku* (1969), en donde se evidencian las estrategias *necropolíticas* (Mbembe, 2006) respecto de la administración de la muerte de toda una comunidad, tal como lo pretendió el gobierno de los Estados Unidos al enviar supuestos grupos de apoyo para las comunidades indígenas, que en lugar de ayuda les llevaban infertilidad —al esterilizar a la población de la comunidad—. Este sistema se implementó con la mira puesta en la apropiación de las tierras en las que se hallaban minas de las que se podría extraer riqueza.

"El concepto de «Tercer Mundo» también oculta la presencia de un «Cuarto Mundo» que existe dentro de todos los mundos; a saber, los pueblos a los que se denomina de forma variada como «indígenas», «tribus» o «primeras naciones»." (Shohat-Stam, 2002: 51) Este Cuarto mundo queda así subsumido incluso en los usos eufemísticos del lenguaje. Si bien es cierto que en esta sucesión de adjetivos se ha modificado la designación actual como ha sucedido con "países en vías de desarrollo", para designar al anterior Tercer mundo[144], no existe una categoría para los pueblos originarios en su inclusión, como parte del territorio y de las naciones en vías de ese desarrollo, porque claramente ellos no están contemplados en dicho proyecto. Es por tal motivo que a sabiendas de la negatividad del concepto "Cuarto mundo", se retomará desde su potencia interpelante, en función de la recapitulación de las figuras retóricas que se han pensado superadas, pero que en todo caso no podrían superarse en la realidad material y extensa de una región.

Para Sanjinés es preciso no separar el cine y la política, porque se trata de posicionarse ante el mundo mediante una herramienta que representa la posibilidad de transformarlo. No se trata de despertar a las masas, porque los indígenas han estado despiertos desde hace más de cuatrocientos años, sin embargo han estado rezagados; en este caso las películas ostentan una posibilidad como auxiliar orgánico en el impulso para la praxis, "…recordándonos que cada gota de sangre derramada constituye también una semilla de libertad." (Linares, 1976: 208) Sanjinés no buscó hacer filmes que representaran al pueblo, sino un tipo de cine que saliera de sus propias entrañas, que tuviera como elementos la acción, la actuación y la participación del pueblo que dirige su propia historia.

[144] Originalmente este término fue designado a los países que no participaron de ninguno de los dos bloques —el bloque occidental y el bloque comunista— implicados en la Guerra fría, en los años cincuenta y posteriormente en un supuesto uso incorrecto se nombró así a los países periféricos que no alcanzaban el desarrollo económico de las potencias. Así, el término pasó a referirse a la capacidad económica y con ello se han asignado algunos nombres que no resulten tan ilustrativos en cuanto a la sensibilidad en torno a la pobreza, como: países subdesarrollados y actualmente "países en vías de desarrollo" o "países emergentes", designaciones de orden económico.

Es por lo anterior que el cineasta renuncia a un estilo de cine de autor[145], porque en su cine no se halla un autor, en todo caso la autoría es colectiva y es ahí donde radica la fuerza de sus películas.

El cine del Grupo Uakamau lleva un doble sentido y es que también ofrece la posibilidad de interpelar al espectador, provocando así un *giro descolonial* que implica una relación intercultural en la que se pueden integrar algunos modelos de pensamiento de aquel Cuarto mundo, y que no funcionarían como imposiciones epistemológicas, sino como posibilidades de transformación. Dicho lo anterior se puede pensar, por ejemplo, en una concepción de comunidad como centro político, ético, jurídico y económico, y en una perspectiva *pluriversal* que comparten varias culturas indígenas y que se dirige al reconocimiento y la configuración propia a partir del Otro.

Los problemas que han venido arrastrando los pueblos indígenas no son novedosos, se trata de abusos que formalmente se han ido modificando a través de los siglos, pero que mantienen el mismo rostro de muerte y exterminio. Se trató de un deber el hecho de encaminar el cine, no sólo a nivel de denuncia, también como una herramienta que funcione como base de transformación.

Algunas reflexiones que se han llevado a cabo desde las Humanidades y las Ciencias Sociales, respecto de la necesidad de superar las condiciones de colonialismo que mantienen sometidos a los pueblos del *sur*[146] y pensar estos problemas desde su vigencia o bien, su devenir complejo a partir de teorías más actuales y abarcantes que, a pesar de aparentar ser modas para algunos pensadores[147], siguen generando cuestionamientos y

---

[145] Al respecto menciona: "Podríamos hablar de un tratamiento subjetivo que comulga con las necesidades y actitudes de un cine de autor individual y un tratamiento objetivo, no psicologista, sensorial, que facilita la participación y las necesidades de un cine popular." (Sanjinés, 1979: 64)

[146] Algunos de los estudios más notorios fueron las teorías de la dependencia, con Theotonio dos Santos y los estudios poscoloniales con Edward Said y Frantz Fanon, entre otras. De cualquier modo este tipo de análisis, en tato que no son únicos de la época contemporánea, no resultan novedosos si se piensa en las crónicas que bajo un tono crítico ya desarrollaba Fray Bartolomé de las Casas.

[147] Al respecto puede consultarse la reciente discusión entre Marcos Roitman Rosenmann, que en una columna de opinión en el diario La Jornada (http://www.jornada.unam.mx/2018/02/25/mundo/024a1mun, recuperado el 11/03/18), menosprecia a los estudios poscoloniales como si se tratasen de un *boom* que estalla con la actual moda académica, ignorando con ello la multiplicidad de áreas de pensamiento que se trabajan fuertemente en la actualidad. Frente a esta supuesta crítica, Enrique Dussel responde en la misma sección de opinión del mismo diario y en un gesto de homenaje ante el fallecimiento sensible de una de las figuras del poscolonialismo: Theotonio dos Santos): "…los creadores, los innovadores no se atienen a las "modas" pasajeras, porque las modas desaparecen pronto. Los creadores no siguen las "modas", sino que las imponen al descubrir nuevos aspectos esenciales de la realidad presente, que, de paso, se encuentra debajo de las "modas futuras"." (http://www.jornada.unam.mx/2018/03/05/opinion/018a1pol, recuperado el 11/03/18). Si bien el primero desea que pronto pase la moda del pensamiento poscolonial, es importante rastrear, no sólo el historial de esta ala crítica del pensamiento y su repercusión a nivel planetario, como una constante necesaria que se incluye en las indagaciones que competen al género humano, por lo tanto,

discusiones en el plano académico que supera su espacio y se desborda hacia otras instancias reflexivas y creativas de nuestro tiempo. El pensamiento crítico sigue dando giros de tuerca desde los que pretende ofrecer una opción más abarcadora hacia los problemas que nos trajo la colonización y que siguen patentes desde diversos flancos, entre ellos el pensamiento descolonial, la Sociología de la imagen, la Filosofía de la liberación y la Filosofía intercultural, entre otras propuestas, ofrecen un cierto apoyo mediante la brújula que apunta a la superación de los problemas que enfrentan los pueblos del *sur*. Además de esto, los movimientos sociales que se desarrollan desde el Cuarto y Tercer mundo se hacen más presentes y se interrelacionan con otros movimientos que integran sus mismas consignas —como las del feminismo, las pedagogías, la ecología y el ambientalismo—.

Desde el *sur* de América los pueblos andinos se manifiestan con el estandarte de *wiphala*[148], que desde sus siete colores y sus formas cuadradas proporcionadas, manifiestan el espíritu de comunidad y de apertura a la diferencia que puede convivir dentro de una comunidad o como una comunidad de comunidades; hasta el norte geográfico con la CNC (Confederación Nacional Campesina) y la bandera del zapatismo, el Cuarto mundo ha logrado de algún modo levantar la voz a nivel internacional, aunque el Estado tradicionalmente reprima y silencie esta voz, caricaturizándola como una moda. En su *praxis* política los indígenas se manifiestan desde el gobierno de Evo Morales, hasta la actual campaña de candidatura presidencial de "Marichuy", María de Jesús Patricio Martínez, por parte de las comunidades zapatistas del sureste mexicano. De este modo se puede vislumbrar la potencia organizativa de aquellos silenciados e invisibilizados.

Mediante algunos análisis sobre ciertas culturas particulares es posible hallar algunos puntos de contacto, por lo que dada su naturaleza reflexiva cabría atender a sus formas de organización, puesto que los estudios al respecto desde la filosofía no son numerosos y los que se encuentran a la mano pueden arrojar algunas luces en torno al eje central aquí expuesto, que es el cine del Grupo como *teoría y práctica junto al pueblo*. Se piensa en la posibilidad de dar un giro a la obra del boliviano e ir más allá de una mirada particular situada —en Bolivia—, para tomarla como referencia desde la que se puedan atender a fenómenos similares desde diferentes latitudes que, como medio de reflexión e invitación a la *praxis*, sería posible retomar, en conjunción con su vigencia y su relevancia en el mundo contemporáneo.

---

concebir el pensamiento como modelos temporales emergentes, empobrecería cualquier disciplina o sistema de pensamiento, incluso aquel en el que se inscribe nuestro crítico.

[148] Significa bandera en el idioma aymara.

El *epistemicidio* (De Sousa, 2013) colonial nunca ha sido exitoso en su totalidad, de tal modo que existen intersticios que pasaron desapercibidos históricamente y que han permitido la conservación de saberes y tradiciones de algunos pueblos que no han desaparecido. Un ejemplo de epistemicidio radical es el que se ha cometido con algunos de los pueblos nativos norteamericanos que, además de haber sido introducidos en la lógica de mercado —mecanismos de oferta, demanda y ganancia— mediante la administración de casinos que tienen en aquellas reservas en las que se les divide de la ciudadanía bajo la promesa de soberanía, sufren de una opresión encubierta con rostro de preservación cultural por parte del Estado *yanqui*. Esto último implica la sistemática aniquilación de saberes y costumbres de los pueblos, que al final conduce a la aniquilación de sus cuerpos. Un gran número de nativos, víctimas de epistemicidio, hoy por hoy desconocen sus tradiciones y resultan des-ubicados entre sí, de tal manera que un buen número de ellos se han convertido en adictos al juego, a las drogas y a las bebidas alcohólicas, lo que, como se mencionó antes, significa un proceso lento pero constante de sometimiento a la modernidad colonial. Los cuerpos se administran desde la ideología.

En el norte de México el panorama también es desolador —a diferencia de la situación de los pueblos del sureste, al menos en el nivel de organización—, en la Sierra tarahumara, en Chihuahua, los indígenas se suicidan en masa por hambre, sed y enfermedades, si la muerte no ha llegado antes por las condiciones de miseria en las que viven[149]. Esta situación no representa un fenómeno simple sino uno complejo en el que entra en juego el crimen organizado, así como los caciques de la madera, que mantienen sometidos a los habitantes de la Sierra tarahumara mediante trata de blancas, trabajo infantil y esclavismo, materializado en las *tiendas de raya* aún existentes[150].

Ésta ha sido la constante bajo la que han vivido los pueblos originarios a lo largo de *Nuestra América* —como lo diría José Martí en su ensayo filosófico del mismo nombre—. Se presume que en la actualidad son 522 los pueblos indígenas que sobreviven desde la Patagonia hasta el norte de México, sin embargo esta cifra no manifiesta ninguna alerta si no se toma en cuenta que estos pueblos representan menos de la mitad de los que existían antes de la colonización. No obstante, los pueblos que se mantienen se encuentran amenazados de muerte por diversos motivos, uno de ellos es la pobreza extrema a la que se ven sometidos sin importar si habitan en un país próspero —como Cuarto mundo no están

[149] en: http://www.jornada.unam.mx/2012/01/17/edito, consultado el 11/03/18.
[150] en: https://www.sopitas.com/457489-rescatan-a-200-tarahumaras-que-eran-explotados/, consultado el 11/03/18.

incluidos en el proyecto socioeconómico del Estado—, esto se traduce en enfermedades y hambre.

Los indígenas se enfrentan al saqueo de las tierras y al asesinato descarado sin temor a represalias cual si no se tratara de seres humanos. El caso de Paraguay en la década del setenta es muy revelador "Fueron prácticamente desaparecidos y eliminados. Más de 200.000 bebés Aché fueron entregados para trabajo doméstico o vendidos en adopciones legales." (en: https://www.servindi.org/actualidad/104145, consultado el 11/03/18) Los modos de exterminio van cambiando, pero no dejan de llevar la misma intención: dominación y saqueo. Mediante la violencia física, y de otros tipos, el epistemicidio ha sido el recurso para el dominio de los pueblos amerindios, sin embargo, en su imposibilidad de erradicación total, algunas concepciones originarias salen a la superficie y se complementan con ciertas reflexiones críticas que buscan otras posibilidades de transformación. Éste es el caso, por ejemplo, de la democracia zapatista a su vez desarrollada desde la óptica tojolabal; se trata de "mandar obedeciendo" (Dussel, 2010) y de la "cosmocracia" (Lenkersdorf, 2007), que en los pueblos andinos podría paralelizarse con el pensamiento *pachamámico* (Kusch, 1962), que incide directamente en los estudios sobre ecología y ambientalismo y que desde una postura *intercultural* (Fornet-Betancourt) y *transmoderna* (Dussel) se adhieren a otras reflexiones, siendo ellas mismas susceptibles de transformación en esa constitución de *un mundo donde quepan muchos mundos* de los zapatistas.

Se trata de la construcción de un *pluriversalismo* frente a la idea de universalidad, porque no hay un centro epistémico, sino que se parte de lo múltiple, desde un diálogo horizontal no impuesto, para lo cual es importante el desarrollo de diversos discursos que faciliten el diálogo mediante la distribución abierta de ideas. En esta posibilidad es que se piensa en el cine de Ukamau como un medio que a través de su sencillez dialógica, permita la interpelación mediante las imágenes y su movimiento. Este cine tiene la posibilidad de representar la brutalidad a la que se ha venido aludiendo, para hacerla llegar por vía sensible a los potenciales actores de la transformación. Estas propuestas siempre hallarán dificultades que impondrá le economía política del proyecto actual del sistema-mundo, ya que su pretensión de universalidad prolifera a nivel global y no acepta la diversidad de saberes. El sistema político-militar resguarda un *centro epistémico* (Grosfoguel) y cultural, tal como lo evidenciaron las dictaduras latinoamericanas en las que fueron exiliados un sinnúmero de artistas e intelectuales que mostraban rechazo a ese centro epistémico al servicio del mercado.

Es posible reconocer las posibilidades de un diálogo *interepistémico* (Grosfoguel) y su posterior horizonte de sentido que indica, no el camino preciso, sino una opción hacia la que caminar, tal como lo muestra el principio político que rige la práctica del presidente boliviano, Evo Morales: "el poder obediencial" (Dussel, 2015) que a su vez es extraído de los saberes indígenas bolivianos, tal como Sanjinés lo va aprendiendo mediante su práctica cinematográfica y su convivencia con el pueblo, esto es: sólo se desarrolla una acción política si es en beneficio del bien común. Este saber andino encuentra varios puntos de contacto con el pensamiento tojolabal, sin pretender encontrar igualdad.

Para que se desarrolle en la actualidad un *giro descolonizador* (Castro-Grosfoguel, 2007) consistente, no se puede dejar de lado a este Cuarto mundo que comienza a marcar una pauta de acción, desde concepciones como las de: libertad como colectividad, cosmocrácia, buen vivir, *pachamama*, y diversos conceptos que modifican las pretensiones meramente marxistas de transformación, eurocéntricas y ortodoxas, para sumarse a otros conocimientos que integran a los movimientos de liberación a lo largo de América Latina, "…las voces de los tojolabales quieren decirnos cosas que no escuchamos en el contexto de la sociedad dominante. No sólo son los tojolabales los que nos cuestionan. Otros pueblos autóctonos del continente también nos interpelan." (Lenkersdorf, 2017: 15)

Lenkersdorf, al igual que Sanjinés, nos impele a *escuchar*[151] los testimonios, a sentirlos y a reflexionarlos, porque la base de estos saberes se encuentra en una realidad que posiblemente ni siquiera nos hemos dado cuenta de que existe, ya que se hallan en ese Cuarto mundo enterrados en lo profundo y que no tienen ningún sitio significativo para acompañarnos en la construcción de la sociedad actual. Ese saber *escuchar* se refiere también a la mirada y a cualquier medio por el que podamos acceder a una realidad diversa, "La mirada amorosa o apática de un creador sobre un objeto o sobre los hombres se hace evidente en su obra, burlando su propio control. En los recursos expresivos que utiliza un hombre, en forma inconsciente, se manifiestan sus ideas y sentimientos." (Sanjinés, 1979: 61)

Ambos autores se asumen como medios que nos invitan a reflexionar sobre otra perspectiva del mundo, sin pretender situarla por encima de nuestras actuales creencias, sino para desarrollar un diálogo crítico que dé lugar a la pluralidad, "Sabemos que en el ambiente intersubjetivo no existe la idea de exclusividad de autores creadores o agentes. Se

[151] Al respecto el auto considera la escucha como una potencia de aprendizaje fuera de sí, la que permitiría a acceder a distintas formas para interpretar el mundo, de tal modo que escribió una obra titulada: *Aprender a escuchar: enseñanzas maya-tojolabales* (2008).

trata siempre de sujetos en colaboración con otros sujetos, sean de la misma clase o de otras aun." (Lenkersdorf, 2017: 121) Es en este sentido que se puede leer en cada miembro de la comunidad un ejercicio de *cogestoría de la transformación*, pues están implicados desde la organización y hasta el desenlace de las acciones que tienen lugar en la comunidad, o bien son origen y destino de cualquier cambio.

La orientación intersubjetiva que llevan las prácticas que se desarrollan dentro de estos grupos subraya la necesidad de la escucha, mediante ésta tiene lugar el aprendizaje colectivo, aprenden unos de los otros, por medio del respeto que se genera, "…la capacidad cultural-transformadora incluye las relaciones entre personas." (Lenkersdorf, 2017: 125) Por lo tanto, los enemigos de estas culturas serían quienes se oponen a ese formato comunitario de acción, al bien común que viene con él y que se entiende como "buen vivir".

Quien pone en riesgo a la estabilidad comunitaria es quien pone en riesgo a uno solo, tal como lo representa Sanjinés en *Jatun Auka* (1973), en la que el hacendado es quien pone en crisis a toda la comunidad, no sólo por el abuso a los campesinos peruanos —en ese caso— sino por el asesinato de un miembro de la comunidad, acción que detona el conflicto. No sólo se sigue que del abuso o crimen hacia un miembro pone en riesgo a los demás, al evidenciar su vulnerabilidad en todo momento, también la afrenta es contra el corazón de cada uno como hermano de la víctima. En el caso de los tojolabales, por ejemplo, no existe una palabra para designar al "enemigo", porque dentro de la comunidad no se entiende la presencia de algún explotador, sin embargo y a fuerza de la experiencia con el exterior, sí se ha tenido que nombrar de alguna manera a esta amenaza que se entiende como externa, pues viene de fuera de la comunidad, tal como se puede ver en la película.

Lenkersdorf narra una de sus experiencias al ser requerido en una zona de los Altos de Chiapas para alfabetizar a la comunidad. Se trata de una región en la que no había energía eléctrica y con ello, ningún medio de entretenimiento masivo. En su lugar, algunos de los jóvenes conseguían radios de transistores, en los que escuchaban alguna canción de moda que cantaban día y noche, continúa el filósofo:

> De todos modos la situación me inquieta. Los tojolabales, cantores natos, no disponen de sus propias canciones. Se me ocurre una idea: ¿no podría yo componer algunas canciones sencillas? Todavía me encuentro dando los primeros pasos para aprender el idioma. Me cuesta aún hablar con soltura. Por ello, empiezo a hacer unas cancioncitas con frases hechas, simples y frecuentes. Me imagino que tal vez les gustarán a los alumnos de cinco a ocho años que están comenzando a aprender a leer y a escribir. Al cantarles la primera canción no hay ningún "tal vez les gustarán". Con entusiasmo la aprenden y la cantan todo

> el día. Y no son los únicos porque enseñan estas canciones a los demás en su casa, y toda la comunidad empieza a cantarlas. Luego trascienden los límites de la comunidad. Los ejidatarios, al visitar comunidades vecinas, les hablan del "hermano que nos enseña nuestras canciones". (Lenkersdorf, 2007: 147)

Lenkersdorf deja claro con ello que no es el autor, sino el hermano que les ha enseñado sus canciones, ya que se trata de una tarea colectiva; ellos no lo podrían asumir de otra manera, porque la materia prima de dichas composiciones ha surgido desde las entrañas de la comunidad, se trata del aprendizaje que tuvo con sus "frases hechas". Por tal motivo entendió que su tarea significaba un medio que impulsó futuras creaciones colectivas. De ahí que crearan sus propias canciones. El paralelismo entre esta labor y la de Sanjinés en uno de sus puntos nodales, es el de significar un punto de partida mediante una labor dialógica y creativa, desde la que surgieron nuevos modelos de creación.[152]

En clave *intercultural* se manifiesta el espíritu de compartir el conocimiento entre culturas, sin llegar a la hibridación que haría difusos los rasgos particulares, pero tampoco al multiculturalismo que sólo se proyectaría en la coexistencia de diferentes culturas que conservan sus creencias y costumbres. Se trata de la incorporación de saberes útiles para el desarrollo práctico de cada cultura, añadiendo para sí algunos elementos que permitirían cierta facilidad en el recorrido vital que llevan a cabo —como las canciones o las películas—. El Cuarto mundo requiere la implementación de algunos medios para seguir existiendo y para alzar su voz, ya que no se encuentran en una exterioridad radical (Dussel), incomunicados con el exterior occidentalizado.

Los medios adoptados, como el cine y la música, pensarían los tojolabales: "…**wa xmakuni kujtik**, *nos sirven a nosotros*, es decir, a nuestra comunidad para que las cantemos juntos." (Lenkersdorf, 2007: 148) Y así tener a la mano las claves idiosincráticas de la comunidad, para poder compartirse y con ello disponer de un diálogo policéntrico que incentive desde la diversidad, el diálogo y el intercambio de ideas. "Los asuntos relacionados con el multiculturalismo, el colonialismo y la raza deben discutirse «en relación». Ni las comunidades, ni las sociedades, ni las naciones, ni siquiera los continentes existen de manera autónoma, sino en una red de relacionalidad densamente tejida." (Shohat-Stam, 2002: 69)

El cine colonialista ha trivializado la historia de los pueblos, reconfigurándolos a partir de supuestos elementos morales superiores y el poder de la justicia que pueden conferir algunas naciones *desarrolladas*. Frente a este paradigma Sanjinés propone *contra-*

[152] Labor que sigue desempeñando su hijo, Iván Sanjinés, con su propuesta de descolonizar el audiovisual, para el desarrollo de un cine indígena hecho por estos mismos grupos.

verdades que se inscriben desde la crítica anticolonialista "…como parte de un amplio proyecto consistente en volver a trazar y volver a nombrar las cosas." (Shohat-Stam, 2002: 251) Se trata en cierta medida, de reescribir la historia como un cimiento para la *praxis*, desde la exterioridad, una historia a *contrapelo* (Benjamin, 2009) que contenga también el testimonio de los que habían quedado fuera de los proyectos de progreso. De este modo Sanjinés insiste en que la batalla de la imagen cinematográfica se debe librar en dos frentes: el estético y el político[153].

Para Sanjinés significó un deber el presentar las películas en su idioma original, desde su propia potencia lingüística que arroja una problemática y una cosmovisión particular, "…la presencia de la cosmovisión en todas las bifurcaciones de la rama de una lengua, conforma de maneras diferentes el filosofar de una nación o cultura determinada." (Lenkersdorf, 2002: 3) Por lo tanto, la crítica desde un objeto cultural situado, debe atender a las particularidades que exige la potencia lingüística. Sanjinés menciona al respecto: "Y cualquiera, por muy de izquierda que sea, que no hable la lengua de esos hombres ni conozca ese mundo cultural será en el Altiplano de La Paz, en Bolivia, tan extranjero como lo puede ser allí un español. Y eso es trágico." (Sanjinés, 1979: 151) La tragedia reside en que incluso los movimientos de liberación o los gobiernos que supuestamente representan a estos grupos, desconocen su lugar de enunciación. Cada lengua lleva dentro de sí palabras claves que designan de cierta manera el camino de su idiosincrasia[154] y que representan las necesidades culturales de un grupo.

Además de manifestarse la importancia de la voz original desde los supuestos epistemológicos que se requieren para la comprensión de una comunidad, también se juega la dignidad cultural de un pueblo como un elemento infaltable para un cine que surge desde la exterioridad, desde el Cuarto mundo, por ejemplo: "…en *La batalla de Argel*, los personajes argelinos, aunque son bilingües, hablan generalmente en árabe (con subtítulos para públicos europeos); se les otorga una dignidad cultural y lingüística." (Shohat-Stam, 2002: 254) Desde su riqueza como cine crítico y descolonial, la película de Pontecorvo trata de representar a un protagonista colectivo, a pesar de que aparentemente se juega la figura

153 "Nosotros reiteramos que un film bello podrá ser más eficazmente revolucionario, pues no se quedará a nivel de panfleto. Un cine como arma, como expresión cinematográfica de un pueblo sin cine, debe preocuparse por la belleza, porque la belleza es un elemento indispensable. También estamos luchando por la belleza de nuestro pueblo, esa belleza que el imperialismo trata hoy de destruir, de degradar, de avasallar... La lucha por la belleza es la lucha por la cultura, es la lucha por la revolución." (Sanjinés, 1979: 157)

154 Como la palabra *Tik* en la que insiste Lenkersdorf a partir de su experiencia con los tojolabales y en el que ve múltiples puntos de contacto con el mundo andino, "…se puede hacer referencia a la investigación de la filosofía andina hoye que, en muchos aspectos, muestra puntos de contacto con el filosofar tojolabal." (Lenkersdorf, 2001: 3)

de un personaje principal: Ali-la-Pointe. Para Sanjinés el asunto de un protagonista colectivo es capital y tajante, decidió cortar de tajo con algunos elementos cinematográficos que significaran resistencia al carácter descolonial de sus filmes, el protagonista es radicalmente el pueblo. Sin embargo éste fue un proceso sistemático que fue adoptando a fuerza de la experiencia en cada uno de sus filmes, de tal manera que en algunas películas se puede reconocer a un protagonista, como sucedió con *Ukamau* (1966) y *Yawar Mallku* (1969); sobre todo en esta última, el pueblo manifestó cierta reticencia hacia la particularidad del personaje principal y cuestionó al grupo después del rodaje.

Este afán del poder colectivo atrapa con gran fuerza al cineasta desde experiencias que en algún momento confiesa como contrarias a su espíritu revolucionario, pero que fueron saliendo a la luz a causa de su ignorancia y su relación con el pueblo. Sanjinés comprendió que no podría llevar a cabo su propuesta cinematográfica si no llegaba a acuerdos con la comunidad, no a través de una autoridad única, sino con el colectivo. Se trata de un elemento similar al *Tik* en la cultura tojolabal[155], palabra que quedó resonado en las aproximaciones iniciales de Lenkersdorf al idioma:

> La importancia del NOSOTROS excluye el énfasis en el individuo y requiere su incorporación al NOSOTROS, al exigir la aportación década uno, mujer u hombre, al grupo nosótrico […] El NOSOTROS pues, no borra el individuo, sino que le da espacio para desarrollar todo su potencial. (Lenkersdorf, 2002: 4)

Tik, traducido a "nosotros" aparece en todo momento en la lengua tojolabal, se manifiesta en cada línea de los poemas-canciones y es una de las palabras clave que manifiesta el alma de su pueblo, según lo piensa el filósofo. De ahí la importancia de *saber escuchar* desde el idioma original —y desde el propio—. El conocimiento a partir de la escucha debe ser sumamente cuidadoso porque al hablar —compartir el conocimiento— cada uno representa al nosotros, lleva una responsabilidad y un compromiso con su realidad, manifiesto en palabras:

> *Vuelve a ser de nosotros la palabra. Ya no serás tú, ahora eres nosotros.*
> *Toma ya nuestra voz, nuestra mirada anda. Hazte oído nuestro para escuchar del otro la palabra. Ya no serás tú ahora eres nosotros.*
> (Subcomandante Marcos en: Lenkersdorf, 2002: 11)

En la polifonía y la sinfonía manifiestas se halla un componente ético, porque el nosotros no sólo refiere a los hablantes, sino también a la naturaleza, de tal manera que el sentido de la brújula apunta siempre al bienestar cósmico. El hecho mismo de caminar lleva

[155] *Jiwasa* en aymara.

implícito un sentido de comunidad en el que se camina al ritmo del más lento para no dejarlo atrás. La acumulación no puede ser excesiva si otros miembros de la comunidad están empobrecidos, porque su organización político-económica sólo garantiza su éxito con miras al bien común y la tarea de regular tales situaciones le corresponde a todos, "…en lugar de presidentes, monarcas, caudillos y partidos en el poder, tenemos el NOSOTROS en acción, que responsabiliza a todos y reparte el poder entre ellos." (Lenkersdorf, 2002: 56)

En palabras de Rodolfo Kusch se trata de una *América hedienta*. Los pueblos andinos hieden porque manifiestan una contradicción al orden de lo pulcro occidental, "Y el hedor de América es todo lo que se da más allá de nuestra populosa y cómoda ciudad natal." (Kusch, 1962: 12) Sanjinés no sólo hizo de ese hedor su materia prima, sino que él mismo devino sistemáticamente un hediento, al transformar su sistema de creencias, venido del medio burgués[156], orientándolas hacia un sentido de comunidad, colaboración y liberación.

La forma de acción de estas comunidades hedientas no cumple con los imperativos pulcros de la individualidad que demanda el espíritu capitalista de competencia y acumulación

> La comunidad responde por una justicia vital que restituye la *vitalidad* y no solo los derechos de cada hombre. Esta es la lección de las comunidades agrarias bolivianas y peruanas y también las comunidades que se ciernen en las villas miserias de nuestra gran ciudad […] La comunidad nos torna mucho más responsables y no ocurre lo mismo con la justicia ejercida en abstracto." (Kusch, 1962: 197)

Porque sus problemas parten de su situación, de sus condiciones materiales y es desde ahí que se pueden plantear las cuestiones orgánicas relevantes respecto de la justicia, la política y la moral. De tal manera Sanjinés muestra en *Jatun Auka* (*El enemigo principal*) la paralisis que se desarrolla a partir de una injusticia, en apariencia particular, a raíz del asesinato de un sujeto que, en realidad lleva en sí a la comunidad misma.

Desde su pulcritud los europeos se escandalizaron con los contenidos del cine de Sanjinés —y de gran parte del *Nuevo cine latinoamericano*—, pues encontraron en él cierta desmesura y además, pensaron que no refleja a un sujeto soberano que se pueda inscribir en los parámetros del proyecto moderno capitalista, es decir, "…desde la apariencia física del cuerpo y su entorno, limpia y ordenada, hasta la propiedad de su lenguaje, la positividad

156 Por lo que advierte siempre el autoexamen, ya que los fracasos de algunos revolucionarios ha sido no reconocer las ideas burguesas infiltradas en sus pensamientos: "Venimos principalmente del seno de la burguesía y pequeña burguesía y, por lo tanto, permanentemente debemos vigilar al enemigo que en mayor o menor grado se ha filtrado en nuestro cerebro, si no queremos servirlo aunque nuestra intención sea destruirlo." (Sanjinés, 1979: 76)

discreta de su actitud y su mirada y la mesura y compostura de sus gestos y movimientos." (Echeverría, 2010: 54) El cine de Ukamau es entonces poco digerible al salirse de ese posible orden y pulcritud, lo que lo aparta del sello colonialista.

Es frente a esta situación que Bolívar Echeverría desarrolla su crítica a la mirada blanquizada, es decir, a aquella que ha pasado por un proceso en el que ha configurado la realidad desde ciertos límites referidos a lo blanco que no necesariamente aluden al color de piel —aunque éste sigue siendo un elemento distintivo a lo largo del tiempo—; la corrección de las sociedades modernas va encaminada a la pulcritud económico-social, lo que significa la conversión de usos y costumbres, así como sus paradigmas estéticos, políticos y culturales, hacia una lógica civilizatoria capitalista. El racismo moderno podría aceptar una amplia gama de rasgos físicos distintos del caucásico, existe cierta tolerancia ante rasgos *exóticos* de otras culturas o bien, hacia cierta *fealdad* física, siempre y cuando se corrija hacia una orientación *blanca civilizada*, "Podemos llamar *blanquitud* a la visibilidad de la identidad ética capitalista en tanto que está sobredeterminada por la *blancura* racial." (Echeverría, 2010: 62)

Hay una manera en la que el racismo identitario-civilizatorio —más complejo que el racismo étnico— incluyera en el imaginario a los actores de las películas de Sanjinés, eso sería en su presentación como personajes exóticos de interés, lo que se traduciría en ganancias en cuanto a la exhibición del *salvaje* en su hábitat. De cualquier manera, ellos no podrían blanquizarse a menos que pudieran entrar en el *star system* como modelos de éxito en función a la lógica capitalista. En su lugar Ukamau nos muestra comunidades que desmienten el sentido del progreso blanco y su *ethos capitalista*, esto implica una desobediencia a ojos del progreso.

El sujeto blanqueado está dispuesto a ir en contra de su propia comunidad[157], se convertiría en un individuo que busca satisfacer intereses propios sin más, el sistema idealmente lo acogerá y le proporcionará las herramientas que necesita para llegar al éxito. El ejemplo paradigmático es el de Michael Jackson, quien buscó a toda costa el *sueño americano* y que a su vez logró convertirse en su promotor, renunciando incluso a su color de piel. Para Sanjinés estos blanqueados son los enemigos de la comunidad, son sujetos al servicio de la lógica imperialista y que solo resultan sus peones, son engañados por

[157] Como lo hizo Sebastián Mamani en *La nación clandestina*, renegando de su origen indígena y traicionando a su propia comunidad.

pequeñas dosis de poder y capacidad adquisitiva, son los caciques y explotadores de sus películas que buscan beneficio valiéndose de cualquier atrocidad.

En el Siglo XX se manifiesta un fenómeno demasiado potente, se trata de la *americanización* de la identidad a nivel global, un fenómeno que deja su huella como el devenir pueblos civilizados, por lo tanto se convirtió en tarea obligada incorporarse en esta identidad, lo cual no resultaba difícil dado el bombardeo mediático de productos que Estados Unidos legaba al mundo. Anclada en el consumo, la *modernidad americana* vacía de sentido el concepto de "satisfacción", porque el deseo de poseer no viene con un límite prescrito, es a lo que Echeverría le llama el *give me more* de la industria pornográfica y la sobreproducción de orgasmos[158]. De esta manera el nuevo orden mundial desarrollaba la sinonimia entre civilización y capacidad de consumo. Todo lo que sugería un atraso debía ser eliminado por el rasero del progreso, tal como resultó con las naciones de nativos indígenas

> Como en el cine de los *Westerns* no se cansó de recordar al mundo, la muerte física de los indios masacrados y los bosques arrasados se opaca lo principal: la "muerte y resurrección" del hombre excepcional que supo tomar sobre sí, fundadoramente, la responsabilidad y la tarea de matar a los unos y talar a los otros. Un héroe "de orden moral" cuya acción injustificadamente se perdona por la magnitud de lo alcanzado con ella…" (Echeverría, 2010: 109)

El cine contribuyó a difundir la imagen del indio como un salvaje al que había que eliminar más allá de toda culpa, no sólo dirigida hacia los mayores, sino creando figuras de juego para niños en los que el objetivo de los vaqueros era limpiar la zona erradicando a los indios, se trata de la primera pulcritud asumida desde la infancia.

La consciencia funciona mediante un mecanismo de oferta y demanda, su movimiento debe continuar a pesar de que para ello tenga que consumir vidas humanas o más aún, poblaciones enteras, porque el combustible de la lógica capitalista es el genocidio, sin importar que este mecanismo pueda representar un eventual suicidio al terminar con los recursos y con quien los produce. Su fortaleza lleva un camino inverso proporcional al espíritu de comunidad y cooperación de las comunidades hedientas, porque todo debe implicar un costo en aras del progreso. Todo lo que obstruye el camino de ese supuesto progreso debe ser erradicado sin importar el costo, por eso en *Yawar Mallku* se presenta un proceso sistemático de eliminación, la esterilización en masa de las mujeres de la comunidad y con ello la supresión de los obstáculos que no tendrán una próxima

[158] Recuérdese el surgimiento dela revista *Play Boy* en el año 1953 y la pauta que marcó para la llamada Revolución sexual, abriendo el camino para la industria pornográfica y mostrando al cuerpo como posibilidad de ganancias (Preciado, 2010).

generación. El progreso que promete el *ethos capitalista* ofrece como limpieza al asesinato en masa

> Los grandes esclavos indígenas de nuestra América (que en algunos países son una "minoría nacional" que constituye una minoría real) no requieren argumentar esta realidad obvia: herederos directos de las primeras víctimas de lo que José Martí llamó "civilización devastadora", sobreviven a la destrucción de sus civilizaciones como pruebas vivientes de la bárbara irrupción de otra civilización en estas tierras. (Fernández Retamar en: Mignolo, 2006: 193)

Entendiendo esta historia de colonialismo y barbarie, Sanjinés considera que deben surgir nuevos modos de producción de sentido y a su vez, otras maneras de producirlos mediante filmes que vayan más allá de la manera clásica de realización y de exhibición, de manera que se pueda incluir al espectador en la fase creativa de los filmes. Se precisaba entonces un giro ideológico y también estético, frente a las fórmulas del cine industrial que hasta la actualidad resultan esenciales —dentro de las que se halla el primer plano, la repetición de narrativas y la velocidad en las secuencias de impacto—. En la década del sesenta ése era uno de los objetivos principales del cine latinoamericano, se trataba de la búsqueda entre la consistencia del contenido con los métodos de realización, lo que devino en lo que después se conoció como Nuevo cine latinoamericano.

Ukamau no pretendió mostrar a los aymaras su miseria tras una perspectiva colonizante, sino funcionar como un *arma política* que sirviera para reconstruir la realidad opresora e invertirla con miras a proceso revolucionario. Trabajó en la desconfiguración de la idea de héroe clásico[159] —individual, blanco y pulcro— y colocando en su lugar al héroe colectivo. Además de ello utilizó planos-secuencia largos y ocupó, como actores a los verdaderos agentes de las situaciones que se representaban, lo cual significaba una relación formal de su obra con la cosmovisión del pueblo aymara: "…buscó efectuar un tipo de montaje coincidente con la concepción temporal de las comunidades indígenas." (Flores, 2013: 162)

El Grupo Ukamau no era ajeno a una postura crítica desde los inicios de su trabajo conjunto, de manera que sus primeras experiencias —desde la que ya se interesaban por llevar a cabo una fractura— los llevaron a buscar un cambio de táctica en cuanto a desarrollar su cinematografía desde una posición ofensiva endógena y no ya defensiva exógena, es decir, desde la trascendencia de los ideales occidentales blancos de revolución y en su lugar desde dentro de la misma comunidad. Así es como se desarrolló una cinematografía revolucionaria orientada a las necesidades del pueblo.

[159] Al respecto menciona: "logramos elaborar un cine sin ficciones, sin héroe central." (Sanjinés, 1979: 106)

Junto con la entonces novedosa propuesta vendrían diversos conflictos pertenecientes a la forma y el contenido del cine. La tarea que llevaba a cuestas el contenido era la de despojarse de los anteojos colonialistas —labor sumamente difícil, ya que significaba el cambio de perspectiva de toda una formación, por lo que se fue consiguiendo sistemáticamente desde las diversas experiencias—; mientras que desde la forma se trataba de escapar a lo fundamental que era parte de la enseñanza académica de cine, en esta labor se implicaba la renuncia a algunos de los formatos que significaban conquistas del cine clásico.

Con miras a desarraigarse de un sentimentalismo frívolo, Sanjinés recurrió a la figura de un protagonista colectivo y por otro lado buscaba producir sus imágenes bajo el sello de un lenguaje claro y comprensible —elemento que provocó diferencias entre él y el cineasta brasileño Glauber Rocha—. Era necesario para él dimitir también al culto a los grandes creadores y a sus técnicas, renunciando incluso a su presencia en festivales internacionales y asistiendo sólo en el caso de que fuera imprescindible o bien, que se tratara de un evento en el que se desarrollara un ambiente crítico y revolucionario como espacio para la discusión de ideas. Sanjinés no estaba en contra de la emotividad, al contrario, buscaba un *choque afectivo* que deviniera en un estado analítico, es decir, que sirviera como vehículo a la reflexión y con ello se germinaran materiales para la *praxis*.

En algún momento la batalla de Sanjinés desarrolló un tono de renuncia y superación de la etapa individualista marcada por el capitalismo, por ello es que el cine, tal como él lo piensa, debe ser colectivo e invitar a la participación, al menos si pretende ser un cine revolucionario, descolonial e intercultural, "En la elaboración de un cine popular entraría en juego, por lo tanto, el contacto directo con el pueblo." (Flores, 2013: 181) De lo contrario ese cine se quedaría en el plano de la trivialidad y sería incongruente con aquello que intenta representar.

La verdad en el cine tiene lugar en la coincidencia entre forma y contenido[160]. Si se trata de un cine distanciado del pueblo y ese mismo es su estandarte, entonces ya no se trata de un cine que tenga relación con la verdad, por más que su estilo y técnica guarden alguna relación con su cosmovisión. Por ello uno de sus principales intereses fue la salida del *eje euro-estadounidense*, "…el pueblo es el héroe de los acontecimientos narrados, y fuera

[160] "…cuando se discutía cómo hacer un cine revolucionario testimonial, vivo y verdadero, sin ficciones ni personajes mediadores, con el pueblo como protagonista, en actos de participación creativa, para lograr obras que se proyecten del pueblo al pueblo, se pensó que allí, en ese momento, en esa oportunidad irrepetible, tendría que haberse filmado, no la película que se llevó en el guion sino la película de esa experiencia, por su significación y contenido." (Sanjinés, 1979: 31-32)

de él no se destaca ningún personaje por sobre los demás." (Flores, 2013: 230) De lo contrario no se encontraría diferencia entre un filme hollywoodense que relata el heroísmo de un solo personaje y el cine revolucionario que se piensa bajo el mismo signo, a pesar de tener distintos intereses.

El pueblo no es destinatario de los filmes sino un protagonista que interviene de forma creativa en su realización, de otro modo el pueblo sólo sería una figura retórica para designar una mera abstracción que ni siquiera es seguro que el autor comprenda, en el mejor de los casos bienintencionada. De cualquier modo ese cine no conseguiría un alcance profundo: "El pueblo puede ser invocado como destinatario de la lucha, pero siempre está fuera de cuadro y es, en todo caso, un obstáculo para la toma de poder." (Aguilar, 2015: 194) Este tipo de productos encubren la verdadera lucha desde la entrañas de la *América profunda*, sale del pueblo *blanqueado*, esto es, despojado de su dignidad. De este modo lo que se obtiene es la desviación de la lucha revolucionaria, incluso si lo que se está llevando a cabo es una supuesta lucha revolucionaria: sin el Cuarto mundo no hay una verdadera revolución.

Con base en la xenofobia y las dictaduras se han erradicado pueblos enteros en nombre del bienestar común, esto sería, de la comunidad. ¿A qué comunidad refiere este tipo de discurso?, ya que en principio excluiría a los grupos que han sido exterminados. Podría leerse esta comunidad como una comunidad mercantil que se inscribe en el modelo del *ethos capitalista*. Es por lo anterior que se torna peligrosa la suscripción a algunos discursos sobre la comunidad cuando éstos dejan fuera a unos cuantos, lo que implica ya una contradicción desde el inicio, que ha dejado fuera históricamente a un Cuarto mundo invisibilizado y que en todo caso ha sido minimizado como un problema menor de fácil resolución[161]. El mercado cultural se encuentra lleno de promesas románticas sobre un sentido de comunidad que es en realidad un constructo artificial, "La comunidad que intentan construir los totalitarismos es una metapolítica. Está confeccionada con gramos míticos, clausulas redentoristas, prácticas tanáticas e higienes culturales." (Ossa, 2013: 64) Se corre el riesgo de caer nuevamente en la barbarie, esta vez con un supuesto rostro revolucionario, pero que lleve a cabo las tácticas de la higiene cultural o bien, los nacionalismos que han eliminado grupos enteros que no fueron contemplados en los proyectos de nación.

[161] Tal como lo expresaría el expresidente de México, Vicente Fox, quien declaró que resolvería el problema del zapatismo en sólo quince minutos, aminorando el clima de más de dos décadas de asesinatos de indígenas en la región sureste del país (https://elpais.com/diario/2000/07/15/internacional/963612013_850215.html, consultado el 11/03/18).

Los proyectos de liberación del Tercer mundo difícilmente han implicado una mejora para las condiciones del Cuarto mundo. Los gobiernos los han sometido a un rezago que de a poco los ha hecho invisibles a los ciudadanos, tal como ocurrió con el zapatismo, al que se trató de trivializar como moda para así hacerlo aparecer como un problema menor replegado en su periferia; como los nativos norteamericanos que bajo la promesa de soberanía han sido confinados a ciertas extensiones de tierra; y a los pueblos andinos que, a pesar de permanecer en sus territorios, siguen corriendo el peligro latente de ser despojados de sus tierras[162], tal como nos lo presenta Ukamau en un tono de reclamo a lo largo de sus filmes. Frente a este tipo de situaciones el Grupo decidió ir más allá del género documental clásico, en el que una autoridad "experta" narra con voz en *off* un discurso etnográfico que dirige la atención hacia lo que considera verdaderamente importante. Ellos pueden y deben hablar por sí mismos porque tienen voz y dignidad y porque sólo ellos pueden interpelar mediante las situaciones que juzguen relevantes.

A través de los emplazamientos críticos aquí mencionados es posible hallar en el pensamiento intercultural de Raúl Fornet-Betancourt, un proyecto que se suscribiría como un diálogo *infinito*[163] que pretende integrar distintas voces, para un conocimiento más profundo. Su Filosofía intercultural promueve un diálogo entre culturas, "…el horizonte dialógico de las culturas […] es el arco iris con cuya ayuda la filosofía intercultural quiere aprender a leer el mundo en sus diferentes colores…" (Fornet, 2009: 97) Este arcoíris pretende incorporar a las culturas que se han pensado como incapaces de seguir el proyecto histórico y que se quedan del lado del llamado "subdesarrollo" y que hallan en esta incapacidad su condena a la exclusión respecto del avance de dicho progreso.

En este sentido es que se cuestiona a la supuesta Historia universal en la que, o bien no se encuentran las memorias y las traducciones de los pueblos que se asientan en el Cuarto mundo, o en otros casos su capítulo es caricaturizado al pasársele revista de manera precipitada. Por tal motivo es que su concepción de *quehacer filosófico*[164], "…exige al filósofo ponerse a la escucha de la llamada de la propia comunidad, entendiéndose la tarea filosófica

---

[162] Tal como lo manifiesta el reciente conflicto en el que llegó a oíos internacionales la desaparición del joven Santiago Maldonado, por su papel en las manifestaciones que buscan proteger las tierras de algunas comunidades mapuches de las que pretende apropiarse la corporación Benetton, de textiles y perfumes (https://elpais.com/internacional/2017/08/16/argentina/1502900156_594878.html, consultado el 11/03/18).

[163] Infinito es el diálogo intercultural porque la finitud está dada por la unilateralidad, según lo menciona el filósofo cubano.

[164] A pesar de haber llevado a cabo su proceso formativo en Europa —España y Alemania— y radicar varios años en Alemania, el filósofo cubano realiza sus investigaciones en torno al diálogo intercultural en el que por supuesto se incluye a la tradición europea, pero se desarrolla también el pensamiento latinoamericano.

como un servicio al esfuerzo de la liberación de los desclasados y excluidos." (Beorlegui, 2010: 821) Función ésta que puede comprenderse más allá del filósofo, como la figura del cineasta con la que se piensa aquí al propio Sanjinés, que asumió dicho llamado desde la facultad de la creación artística[165].

Se trata de "…*liberar* a la filosofía de toda interpretación unilateral y limitante." (Beorlegui, 2010: 822) Porque reconoce en ella una potencia polifónica, más allá de una sola tradición. Bajo estos supuestos podría considerarse que el cine de Ukamau lleva a cabo una labor de reflexión de corte intercultural y posiblemente, como lo afirmaría Lenkersdorf, esbozar una filosofía aymara —y quechua—, "…las comunidades están relacionadas con el comportamiento de la gente, porque éste no contradice las cosmovisiones, y así se dan las cosmovivencias que, a su vez, se hacen explícitas en el filosofar ético y en el campo de la justicia." (Lenkersdorf, 2002: 3) El cineasta conserva en sus filmes el lenguaje original, una potencia filosófica contenida en palabras clave y acciones que definirían el pensamiento de la comunidad. Para Fornet, comparar las distintas filosofías con un afán de superioridad, es una posición que no tiene sentido porque en su lugar pueden ser integradoras, "Hay que des-definir la filosofía, liberarla de la definición monocultural, y superar la definición de la historia occidental como paradigma universalmente normativo." (Beorlegui, 2010: 823)

La *pluriversalidad* permite un diálogo entre culturas, en tanto que la filosofía no está acabada, sino que se está haciendo permanentemente. Este mosaico de culturas no sólo se encuentra en la escritura, hay "…otras fuentes transmisoras de pensamiento: tradiciones orales y simbólicas…" (Beorlegui, 2010: 825) El cine de Ukamau representa en este caso uno de los medios de transmisión de pensamiento que además ofrece actualidad. Advierte Fornet el peligro de apresurarse a entender diversas formas de pensamiento desde el español, por tal motivo las películas de Sanjinés nos presenta un acercamiento lingüístico originario que, si bien no obliga a aprender el idioma, sí es posible sustraer gestos y expresiones emitidas en el proceso de la enunciación de las ideas. Estas películas representan pues, una invitación a *reaprender* o pensar desde otros horizontes no impuestos, sino *pro-posicionales*, es decir, sin una *posición* cerrada o determinada, sino consciente de su contingencia y promotoras de la *polifonía cultural*.

[165] Cabe mencionar que el cineasta estudió algunos semestres en la carrera de Filosofía en la Universidad de La Paz.

Éste sería un acto de *desobediencia cultural* en un ambiente en el que las culturas dominantes convierten la "cultura" en un producto de consumo. Producto que a su vez pretende domesticar al resto de las culturas. En su camino hacia la verdad, a la filosofía le corresponde desenmascarar el pensamiento cuando éste encubre la diversidad de culturas e ideas, "…las tareas que incumben a la filosofía son: denunciar la asimetría de poder en el contexto mundial; explicar el programa de diálogo entre culturas; y formular un *plan alternativo* al de la globalización que se nos impone…" (Beorlegui, 2010: 829) La desobediencia cultural que pregona Fornet es un proceso de autocrítica intracultural para discernir entre tradiciones opresoras y liberadoras, y pensar ambas de manera crítica. Se busca pues una "…constelación de realidades que saben de su dignidad." (Fornet, 2009: 108)

No sólo se trata del reconocimiento, sino de la interacción entre culturas que tienen derecho a coexistir "…la filosofía intercultural se perfila como filosofía política del derecho de las culturas a ocupar un mundo, es decir, a crecer con el mundo y a contribuir a que el mundo crezca con ellos." (Fornet, 2009: 113) Ésta es la tarea que Sanjinés se echó a cuestas, no sólo desde Bolivia, sino en Perú y Ecuador; se halla en su obra una crítica a la monoculturalidad desde parámetros que pueden contribuir a la conformación de otras culturas y viceversa, mediante la incorporación de elementos prácticos que sean útiles en el desarrollo de la propia voz, para que ésta se pueda manifestar con fuerza y así afirmar su derecho a existir y su dignidad, esto desde —como lo sugiere su obra escrita— la teoría y la *praxis* junto al pueblo.

Entre el cine de Sanjinés y el pensamiento intercultural de Fornet se puede vislumbrar una *opción descolonial* (Mignolo-Gómez, 2012) que promueve una coyuntura no unilateral, sino dialógica, como un camino de permanente construcción,

> Desde luego que cada constelación cultural vivida por una comunidad concreta ha forjado meta-relatos con respecto a su propio origen y destino. Sin embargo, esta realidad o derecho no implica imponerlos a los demás. Los demás que son siempre los otros de nosotros… (Reyes, 2016: 12)

El trabajo de Sanjinés no se puede entender como un programa acabado porque en esa idea iría contenida una inconsistencia. Su ejercicio se ha compuesto de diversas etapas que implican un aprendizaje que tiene posibilidades de seguir acrecentándose en la constante labor de compartir y relacionar constelaciones culturales. Tal ha sido la pretensión de las páginas del presente apartado, al aludir a variadas reflexiones que, a pesar de no partir desde el mismo punto de arranque, permiten un dialogo crítico-intercultural,

con miras a seguir reflexionando en torno a una propuesta descolonial y liberadora, desde las imágenes cinematográficas y el pensamiento del cineasta-teórico Jorge Sanjinés.

3.4 *Lloksy Kaymanta*

Ficha técnica:

Nombre: Lloksy Kaymanta (*¡Fuera de aquí!*)

Año: 1977

País: Ecuador

Dirección: Jorge Sanjinés

Duración: 98 min.

Contexto:

Lloksy Kaymanta es el vocablo quechua que da nombre a la primera película de Jorge Sanjinés en su periodo de exilio en el Ecuador[166] —en el año de 1977—, su nombre traducido al español: *¡Fuera de aquí!*, en el mismo título marca una consigna importante en la historia de colonización y barbarie de América Latina. Si bien las producciones de Sanjinés están siempre marcadas por su sello crítico y revolucionario, sus películas siempre muestran diferencias esenciales que hacen evidente la importancia de las condiciones materiales particulares de cada proceso. Es así que no podría decirse que se halla en su cine una fórmula, sino quizá una tendencia, la tendencia hacia una praxis liberadora; por ello es muy importante que la pieza sea un objeto vivo y de crítica. No está hecho para adorarse, para obedecerse, ni para entenderse como panfleto, sino como un medio inacabado con valor de uso, para la revolución o transformación.

Se ha elegido *Lloksy Kaymanta* debido a la fuerza que tiene detrás, las experiencias de las producciones anteriores, los errores que el cineasta confiesa haber cometido tanto en el desarrollo técnico de sus cintas como en la convivencia con el pueblo. Le valió un largo

[166] El proyecto surgió como una adaptación de la novela *Huapizungo*, del ecuatoriano Jorge Icaza, quien por aquellos años desempeñaba el papel de embajador de Ecuador en Moscú, y desde allá manifestó su conformidad respecto de dicha adaptación. Si bien la película no se podría visualizar como una fiel adaptación, se trataba de retomar los conflictos que presenta la novela, es decir, las vejaciones a las que son sometidos los campesinos del Ecuador, y que es la situación de los campesinos bolivianos, peruanos y de toda la América Latina; en ese sentido la propuesta resulta de un alcance demasiado amplio. De este modo es que el Departamento de Cine de la Universidad Central —del Ecuador—, al conocer el trabajo del Grupo Ukamau en *El coraje del pueblo* (1971), tuvo la intención de trabajar en conjunto con el grupo, para generar un aporte para la transformación social, proyecto al que se sumó la Universidad de los Andes Mérida —de Venezuela—. Es así que *Lloksy Kaymanta* es una producción Ecuador-Bolivia-Venezuela.

proceso conseguir lo que logró con este largometraje, lo cual refleja una potencia creativo-reflexiva llevada a la práctica, "*¡Fuera de aquí!* está libre de toda pretensión personal." (Sanjinés, 1979: 144) Lo que significa una constante reestructuración en función de algo más importante, por eso expresa: "Sólo puedo decir con certeza que *¡Fuera de aquí!* es la que mejor sirve, la más útil." (Sanjinés, 1979: 144)

La utilidad de la película viene marcada por el develamiento de los nexos entre el imperialismo extranjero, el poder y la religión, que de otra forma serían poco evidentes. Además de visibilizar estos conflictos llama a la liberación, por lo que en su momento la película choco con las expectativas de algunos críticos, realizadores o público en general, que se formaron dentro del discurso del cine de autor. La libertad de los actores —históricos— y la fragilidad de la cinta para ser modificada por ellos, chocaba ante la opinión versada al respecto, por lo que Sanjinés advierte que su película puede ser decepcionante, no sólo respecto de la forma, sino también —y quizá aún más conflictivo— por el contenido.

Las reacciones negativas no sólo fueron fuertes en Europa al manifestar desconcierto ante un supuesto exceso de violencia del cine latinoamericano de aquellos años. Dentro del propio país que la vio nacer se la tachó de ser una película proselitista y sin más complejidad que cualquier otra película del momento en Latinoamérica. Tal parece que desde hace mucho tiempo estas temáticas han sido consideradas como modas o tendencias artísticas —y académicas— que ya debieron haber agotado su cuota de atención ante el público y la crítica. El diario *El Telégrafo*, en una nota del 26 de octubre de 1977 menciona:

> Por eso mismo no extraña que se haga gala de traernos películas que no tienen otra temática que el indio explotado, el milico abusivo y sanguinario, el patrón bien comido e insensible al hambre de su empleado… Qué es necesario denunciar la desigualdad social, la explotación del hombre? ¡Ya se ha denunciado todo esto! (Sacado de: http://cinematecaecuador.com/Tematicas/Detalle/22, recuperado el 20/03/18)

El columnista considera que el problema al que refieren estas propuestas ya ha sido superado, por lo que el cine debería mostrar lo positivo de cada país, al final concluye con un mensaje de naturaleza beligerante: "Por estas razones espetamos a esas eminencias extranjeras que nos han traído su mensaje de odio: Fuera de aquí." (Sacado de: http://cinematecaecuador.com/Tematicas/Detalle/22, recuperado el 20/03/18)

A pesar de su desaprobación en distintos círculos de la crítica, la película recibió en 1980 el premio del Comité Soviético de Defensa de la Paz, en Tashkent, dentro del Festival de Cine de Tashkent, en la entonces Unión Soviética.

En el prólogo de *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo* Sanjinés transcribe el testimonio de un tejedor otavaleño[167] que estuvo presente en una de las proyecciones de la película, su nombre es Juan Chimbo, quien agradece en nombre de todos los campesinos que han podido ver la película dentro y fuera del Ecuador:

> Yo no sé hablar claro, no sé leer, nunca leí ni escribí nada. Soy como ciego, esa es la palabra, pero me doy cuenta del sufrimiento, ¡Chuta! ¡Cómo sufrimos los campesinos!... Fuera y dentro del país sufrimos... Esta tarde hemos visto algo que nos recuerda con dolor al Ecuador, nuestra tierra. Pero nos alegra ver a otros indígenas que saben de luchar y están peleando para arreglar los problemas y las injusticias... Ya mismo nos dan ganas de ir para juntarnos con esos hermanos, pero es difícil en mi persona porque no tengo documentos, pues vine a Colombia a pie, cruzando la frontera... (Sanjinés, 1979: 9)

El interlocutor refiere haber sido interpelado mediante las escenas de la película. No sólo ha sentido su propio sufrimiento y el de su comunidad, sino que tal sentimiento lo lleva a querer hacer algo para transformar la realidad de los campesinos que sufren, porque es la propia. Se trata de la condición de la comunidad, de un nosotros sufriente.

Chimbo nunca había ido al cine y nunca había visto una película, considera afortunado su primer acercamiento y cree haber reflexionado sobre muchas cosas, por ejemplo, la necesidad de una trasformación en la que se manifieste el poder de los jóvenes, los hijos de los campesinos que deben regresar a apoyar la lucha. También reflexiona respecto de la profundidad de su condición, que se trata de otra realidad muy distinta a la que se piensa comúnmente,

> Ecuador es grande y lindo, dicen; yo de verdad no creo que sea así. Creo que hay sufrimientos para campesinos, que sufrimos de hambre. Yo no veo nada en favor del pobre... Hay petróleo, dicen, pero nosotros no vemos nada, eso es para los ricos, para los militares, los señores... La película muestra nuestra vida. (Sanjinés, 1979: 10)

Porque son ellos quienes habitan la América profunda, esa que no está domesticada en su totalidad, cada sitio donde haya algún resquicio de riqueza por saquear, es también una zona de riesgo.

Un campesino de Imbabura[168] también da su testimonio después de haber visto *Lloksy Kaytama*. Parece haber meditado bastante sobre una idea: ha llegado a la conclusión de que es necesario unirse con blancos, negros, mestizos, pobres, estudiantes y todo aquel que sea explotado, para "ser un solo puño", sólo ahí, considera, está la victoria.

Lo anterior evidencia el poder que, según Sanjinés, ha generado la película frente a otras de sus producciones. Del mismo modo queda patente su utilidad para los campesinos,

[167] Habitante de Otavalo, que también considerada Capital Intercultural del Ecuador, en la que se habla la lengua quechua y se distingue por sus cualidades artesanales que destacan en sus tejidos.
[168] Una de las veinticuatro provincias del Ecuador, ubicada al norte, en la sierra.

no dirigida exactamente a un "espectador de sala de cine" —aunque no se descarta—. La película está enfocada en los campesinos andinos, es para ellos, de ellos y para que ellos la utilicen, de ahí que la película pueda decepcionar a otro tipo de público.

Es así que su éxito no sólo está en las reacciones que causó al momento, ni en los testimonios como los antes aludidos, sino en que los campesinos la siguieron utilizando —al menos Sanjinés tuvo noticia de que así ocurrió en el Ecuador—, porque las organizaciones campesinas obtuvieron copias de ella y decidieron cómo difundirla. A pesar de sus limitaciones, el cineasta cree que se logró un lenguaje coherente con las culturas andinas y con los explotados; ya no es una película que los mira desde afuera, pues ellos mismos validan la cinta desde su incorporación —física o sensible—.

> La actitud y práctica en cinematecas y organismos que puedan proyectar estos materiales debe cambiar a fin de transformar las salas estáticas, de higiénico deleite contrario al sentido de este cine, en el equipo móvil que se instala en fábricas y comunidades, entablando una comunicación con el pueblo, que beneficia a quienes reciben y dan, porque esa relación en el acto mismo cambiará y también recibirán los que dan de los que reciben. (Sanjinés, 1979: 73)

Es así que la perspectiva en el cine de Sanjinés cambia, ya no se busca la belleza como objetivo sino como medio, a ello se refiere como "coherencia estética". Un film bello tiene más posibilidades revolucionarias porque comunica desde la sensibilidad como vía a la reflexión que se desarrolla en aquellas fábricas o comunidades. La belleza es muy importante, pero no se trata de esa belleza pulcra ni blanca que lleva ya un sentido con pretensión de universalidad, se trata de la belleza en lo pluriversal, en el hedor y todo ese mundo que no entra en el *ethos* capitalista. Se trata de captar esa belleza del pueblo que el imperialismo ha hecho *fea* e incómoda.

Las condiciones bajo las que se realizó *Lloksy Kaymanta* dificultaron la ejecución a cabalidad del proyecto como se había pensado —aunque quizá esto suceda con cualquier objeto creativo aquí se considera como una ventaja, dada la maleabilidad del proyecto revolucionario de Sanjinés—. Las condiciones materiales modificaron, desde la improvisación, el guion original[169], "Por ejemplo, en una oportunidad nuestro camarógrafo no pudo utilizar la hombrera de la cámara en una escena que era imposible de repetir y fue necesario fraccionarla en varios planos, cuando el proyecto era lograrla en un solo plano secuencia." (Sanjinés, 1979: 232) Pese a todas estas aparentes dificultades se consiguió una de las películas más emblemáticas de Sanjinés y el Grupo Ukamau, quienes supieron

[169] Esto hace patente también la dificultad implicada al grabar en las condiciones precarias que se generan al rodar en lo alto de las montañas, transportar todo el inmobiliario por caminos agrestes y poco accesibles al igual que las condiciones climáticas.

aprovecharlas con creces y conseguir una pieza cinematográfica que podría posicionarse como un estandarte de *praxis revolucionaria* desde la comunidad. *Lloksy Kaymanta* permite pensar un camino sistemático tal como si se tratase de constelaciones para la *praxis*, estas constelaciones podrían pensarse como los diferentes momentos: *opresión*, *crisis*, *toma de conciencia*, *interpelación*, *reconocimiento ético de la potencia comunitaria* y *praxis liberadora* —que no se da fuera de la comunidad—.

Se busca la emotividad a partir de algunos recursos que vemos repetirse a lo largo del filme y que generan una sensibilidad distinta a la que se produce con el héroe clásico individual, porque en este caso se trata de un héroe colectivo del que uno es parte gracias a los movimientos de cámara que interpretan el andar humano, de manera que se maneja desde las manos del camarógrafo como si fuera un protagonista más. De ahí que se evite el primer plano, porque los acercamientos se darán dentro de los límites que una persona ahí situada represente. Al mismo tiempo se excluye el uso de trípode con la misma finalidad, para sentir una cámara viva, participante y no más allá de los hechos.

> El distanciamiento necesario para la reflexión deberá provenir en primer lugar del protagonista colectivo que frenará las tendencias a la identificación personal con el protagonista y, por otra parte, de la anticipación de los hechos a cargo del viejo narrador, encargado de destruir la intriga y todo suspenso que genere por su fuerza dramática la historia. (Sanjinés: 1979: 235)

No nos encontrarnos frente a una película que contenga los elementos clásicos que activan con fuerza las potencias sensibles, no quiere decir que aquí la emotividad no sea importante, podríamos comprender ese potencial estético como una alternativa que da cuenta de la diversidad de las experiencias sensibles, tal como en su tiempo logró hacerlo en Neorrealismo.

Sinopsis:

Los indígenas de los andes ecuatorianos sufren los múltiples intentos de intereses de las empresas mineras extranjeras, para despojarlos de sus tierras y comenzar operación de extracción de la riqueza natural. Desde distintos elementos, como la ideologización religiosa y la tergiversación de ideas de trabajo comunitario y solidaridad, bajo la vieja sentencia: divide y vencerás, personajes con máscaras de grupos altruistas extranjeros, actúan en contra de los pueblos andinos y a favor de intereses privados, por lo que comienzan a dividir a las comunidades y arremeten además contra su fertilidad, con el fin

de que no se sigan reproduciendo, para que así, sistemáticamente, la resistencia se vaya erradicando.

Análisis:

En la pantalla aparecen algunos encabezados de diarios, fechados en el año de 1973 (0:00-01:46), en los que se alcanza a leer: "Investigan denuncias de que darían alimentos con esterilizantes a shuaras" y en el siguiente: "…actualmente los matrimonios jóvenes de las generaciones educadas en internados donde se han consumido alimentos de CARE y CARITAS no tienen descendencia". Así se van sucediendo otros cuatro encabezados más que reiteran la misma denuncia hacia supuestas organizaciones de caridad, que se han dedicado a esterilizar a los miembros de algunas comunidades indígenas, en algunos casos mediante la alimentación, vacunas o directamente ligando los conductos seminales de los hombres. La confirmación de estos abusos llegó mediante la iglesia y algunos médicos. No se trata de un inicio sutil, sino de una imagen impactante que nos introduce desde el principio en un ambiente desolador de injusticia y de muerte.

Desde una toma panorámica que encuadra una montaña, inicia el recorrido cinematográfico que capta el recorrido de una camioneta que se aproxima, de la que descienden tres hombres. Se trata de mensajeros del gobierno que traen un aviso. Mientras se acercan van indicándole a la población de Kalakala que se aglomeren. En la misma secuencia la gente va apareciendo y aglutinándose para escuchar el mensaje que dictará el doctor Sánchez. Mientras van llegando más pobladores la toma se va abriendo y una voz en *off* narra conjuntamente las intenciones de quienes hacen la película: éstas refieren a que sea útil para el pueblo, aclara que va dirigida a los campesinos de *Nuestra América* porque es *junto* a ellos y gracias a ellos que surge la película. Se busca contribuir desenmascarando al enemigo y menciona:

> Esta historia que vamos a ver ha ocurrido compañeros y todavía está ocurriendo. Por eso nos hemos visto obligados a cambiar nombres a las personas y a los lugares. Pensamos también que el problema que trata no es de un solo lugar, ni de un solo país, sino de toda nuestra América en su lucha contra el imperialismo. (05:28-05:56)

El doctor Sánchez avisa a la población que ha llegado por parte del presidente, quien los convoca para ir a la capital y apoyar su reelección, la cual se está viendo amenazada por supuestos grupos extremistas y, en un tono más cercano al condicionamiento, les recuerda que su asistencia es muy importante, ya que deben tener en cuenta que el presidente siempre ha estado "en contra de los ricos y a favor de los pobres", a favor del pueblo de Kalakala, según menciona. No sólo son conminados a asistir, sino

que se les pide que vayan con sus mejores atuendos y que lleven su música y su danza, lo cual apunta ya al interés sobre un espectáculo *exótico* con el que se confunden los proyectos de inclusión en las campañas políticas.

La cámara se dirige hacia los integrantes de la comunidad, va capturando a la comunidad como si nos llevara por un recorrido en el que se incluye a todos, incluso los que se van incorporando. El discurso continúa bajo una lógica de orden y progreso mientras la cámara recorre ahora de frente los rostros de los campesinos atentos a su interlocutor. De entre el grupo uno de los campesinos toma el altavoz y con éste la palabra. Siempre rodeado de sus compañeros y con un tono de denuncia recuerda las promesas que se han hecho en el pasado a la comunidad —año y medio atrás— en las que se ofreció una escuela y atención médica, pero en su lugar no han obtenido nada y los niños han seguido muriéndose. Señala que sus promesas son mentiras y que nunca han cumplido con éstas.

En función de esta confrontación el vocero toma una vez más el altavoz y menciona que entiende muy bien las demandas de Benigno —el campesino que lo confrontó—, pero con un tono calmo los invita a tener paciencia, ya que deben comprender que el presidente se encuentra muy ocupado, dado que existen otros pueblos como el suyo, que requieren atención. Mientras esto sucede una toma nos muestra a algunos campesinos poniendo piedras sigilosamente alrededor del vehículo, con la intención de bloquear la salida de aquellos burócratas.

Para aminorar el problema, el vocero les pide dejar detrás esta discusión y les menciona que el presidente les ha mandado su retrato para que al siguiente día lo lleven como estandarte en su manifestación, como si se tratase de un regalo. Además —como si fuese otro regalo— les mandará un camión para llevarlos hasta la ciudad, esto a partir de que Benigno le recordara que en el pasado los hacían ir caminando y regresar también a pie en una jornada de dos días de marcha. Con un gesto comunitario de rechazo Benigno le recrimina que sólo van a la comunidad cuando necesitan algo y sin embargo, nunca han cumplido una sola de sus promesas como la escuela o la atención médica.

Evadiendo el tema, Sánchez les indica que deben tener cuidado porque los comunistas están llegando y son ellos quienes están en contra del presidente. Benigno niega que la comunidad tenga algún tipo de relación con los comunistas y con un tono decidido rechaza su invitación para ir a la ciudad; además le demanda que deberán regresar caminando, ya que su auto —ahora bloqueado por un montón de piedras— se quedará en prenda hasta que les cumplan todo lo que les han prometido. Sánchez se altera y tratando

de tener un tono categórico los acusa de salvajes y de ir en contra de los intereses del pueblo, ya que ese automóvil es del pueblo[170] pero utilizado por el gobierno. A todo esto Benigno les indica que deberán regresar caminando, ya que si los campesinos pueden hacer ese recorrido estando malcomidos, ellos que están mejor alimentados deben poder lograr llegar a la ciudad. La escena se cierra con estos representantes políticos huyendo ante la amenaza de ser apedreados por los pobladores de Kalakala (12:33).

El narrador destaca la rebeldía del pueblo de Kalakala, que es un pueblo bravo y digno que estaba cansado de la charlatanería de los políticos que nunca les significaron beneficio alguno, "Esos compañeritos de Kalakala eran gente unida, muy unida. Sabían tener un solo pensamiento, una sola voz, una sola fuerza y un solo corazón." (14:05-14:22)

Hasta aquí la intención de Sanjinés parece haber sido la de presentarnos al pueblo de Kalakala, como si nos remitiera al proceso histórico de injusticias que han vivido las comunidades indígenas, a modo de panorámica introductoria de la injusticia y en función

[170] Es posible pensar que Sanjinés evidencia el clásico discurso político dirigido al supuesto "pueblo", pero sólo como una función retórica del lenguaje, ya que los campesinos de Kalakala tendrían que ser necesariamente parte de ese pueblo. Es decir, que son vistos como pueblo en tanto se entiende que tienen la obligación de ir a manifestarse en favor del gobierno actual, pero se desconoce su estatus de pueblo en cuanto los derechos a los que deben acceder, como salud y educación.

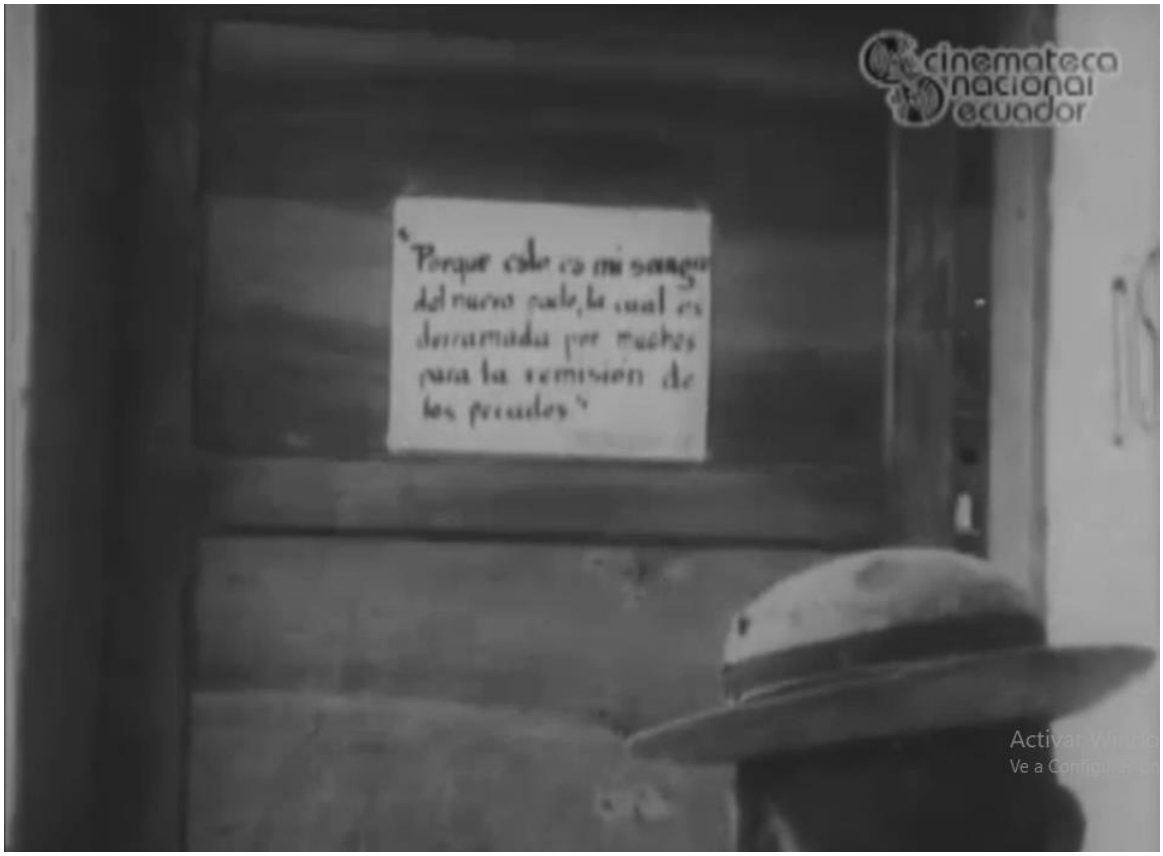
de no perder la brújula respecto de los diversos sentidos del abuso, desde diferentes grupos y con distintas finalidades.

Se trata de un preámbulo para el antes referido como: *estadio de la opresión*, pues a pesar de su fuerza y su valentía, el pueblo de Kalakala no estaba preparado para otro tipo de estrategias menos perceptibles. Charly Ferguson, Carmen, Carol y Richard, un supuesto grupo de evangelistas llegan a la comunidad con la promesa de llevar paz y amor, pero también la palabra de dios que, según dicen, todos deben conocer y obedecer para salvarse del pecado, en un regreso a los modos colonizadores de otrora.

Los campesinos de Kalakala son víctimas del engaño *so pretexto* de una divinidad supuestamente superior y del cumplimiento de las promesas que el gobierno no cumplió; la instancia religiosa funcionaría como la respuesta que el poder político no representó para ellos mediante sus discursos de comprensión y amor, ya que la hermana Carmen brindará atención médica en un dispensario que el equipo de extranjeros construye en la comunidad, además de que un médico especializado llegaría a brindar atención médica.

El pueblo entusiasmado ayuda a los misioneros con la construcción de un dispensario. A lo largo de una secuencia (16:38-17:40) en la que se ve a los campesinos trabajando, la lente de la cámara nos va llevando a pie entre las personas que se encuentran realizando las faenas de construcción, dando la sensación de ser uno mismo quien está poniendo su esfuerzo para la edificación de un recinto que significa progreso.

El primer paciente de la comunidad que aparece en el dispensario llega con un dolor de cabeza y de cuerpo (19:33). La respuesta del supuesto médico es que el dolor de cabeza no es de cuidado, en su lugar es más importante en cuidado del espíritu. Es decir, que el cuerpo puede ser sufriente dado que es un cuerpo pecador y en todo caso la misión del ser humano es purificar el espíritu. Además de la aparente atención médica, los misioneros prestan dinero, de lo cual llevan un registro como una forma de control. Mientras los préstamos tienen lugar, ellos piden que avisen a los demás miembros de la comunidad que asistan al dispensario, lo que va dibujando ya una forma de colonización que permea en las conciencias de los pobladores.



La liberación espiritual y la entrada a la palabra del Señor tal como la promueven los evangélicos, llevan consigo el infortunio de condicionar a los indígenas a renunciar a sus antiguas costumbres, porque ello sería retroceder en el camino del progreso. Para ello es importante convencer de estas ideas a toda la comunidad y no sólo a una parte. Mientras algunos miembros de la comunidad han aceptado la palabra de los evangélicos, otra facción continúa con su labor en la *minga*[171] (23:31). Los primeros han sido convencidos de que el trabajo físico es menos importante que el espiritual y por ello la vuelta a la *minga* sería una labor retrógrada, en su lugar habría que convencer a los pecadores de enderezar el camino.

[171] Vocablo quechua que designa el trabajo común de la tierra para producir alimentos y canales de riego. Se trata de una labor tradicional que definiría una costumbre vital en Kalakala, cercana al trabajo comunitario.

A la par de estas acciones otro grupo de extranjeros se encuentra analizando el terreno con la finalidad de buscar minerales valiosos para enriquecerse. Su presencia resulta invasiva, en tato que se apoderan del terreno a plenitud.

Alternativamente los invasores espirituales se aprovechan de la miseria en Kalakala y sus condiciones históricas, dado que era común que la gente se enfermase y los niños no pasaban de los dos años de edad. Se morían incluso de enfermedades simples, pero que no se podían tratar por no tener los recursos, además de ser otra causa de muerte el hambre. Esto llevó a los habitantes de Kalakala a pensar en la ayuda extranjera con alegría, lo cual reforzaba más la creencia en sus palabras. Por tal motivo es que los misioneros comenzaron a repartir alimentos y vacunas, así se atacaba en dos flancos: uno era el de colonizar a la gente y comenzar a introducir ideas sobre progreso, y el otro era ir mermando a la población campesina, con un control de natalidad que se trató en todo caso de su posible exterminio como cultura y como comunidad. Es así que las sustancias con las que vacunaban a los niños y la comida que les daban, contenían algunas sustancias que los esterilizaban, tal como lo anunciaban los encabezados del inicio, que no fueron ficción.

La comunidad está dividida entre quienes han aceptado las creencias extranjeras y así renunciado a sus costumbres y quienes las conservan y siguen en la *minga*. En todo caso la comunidad en general se ha visto afectada mediante su división, recuérdese que los pueblos andinos tienen su fuerza en cuanto que se constituyen como un solo corazón.

A medida que la población iba siendo afectada culturalmente también sucedía biológicamente, no sólo con la esterilización de los menores (26:20), sino con la creencia de que el verdadero mal está dentro del ser humano, por lo que procurarse el bienestar mediante las producciones favorables de vida mediante el trabajo con la tierra y con los demás, ya no era una prioridad, el misionero no sólo ponía a unos en contra de otros, sino en contra de sí mismos, al haberles insertado aquellas ideas sobre el mal que habita dentro de cada uno.

Algunos de los campesinos horrorizados sobre sí mismos y convencidos por las palabras de los evangelistas, buscan promover en los demás el cambio. Les han introducido la creencia de que el fin del mundo está cerca y que ya no es preciso ir a la *minga* porque al fin todo se acabará, al contrario habría que invertir el tiempo en la purificación del alma. La opresión se ha manifestado con gran fuerza porque ya se halla dentro del imaginario de la comunidad.

Se hace evidente la importancia de los pequeños en la comunidad, esos que ya no podrán reproducirse a causa de la esterilización. Con ellos se irá perdiendo la memoria y la tradición, la *minga* como culto a la *Pachamama* se desarrolla cada vez menos, porque la divinidad extranjera encubre a la local y con ello se busca imponer al dios del *ethos* capitalista.

Ante tal grado de opresión es que puede pensarse en el *estadio de la crisis* que pondrá en cuestión el desarrollo actual de la comunidad. En la película podría pensarse como el momento del conflicto interno que presenta un plano secuencia en el que aparece un hombre mayor con dos sujetos sentados a su lado, éste llama la atención de sus compañeros mientras que la cámara da inicio a un giro que va tomando a los miembros de la comunidad. El hombre mayor busca llamar su atención:

> Compañeros, vean lo que está pasando en nuestra comunidad Kalakala. Han venido estos gringos evangelistas, nos han venido a separar, los que antes vivíamos unidos, los que antes éramos una sola persona. Un solo hombre. Ahora ya no tenemos esa unión y también han venido a esterilizar a nuestras mujeres, a que no tengan hijos, a que se acabe nuestra raza, nuestra familia, nuestra gente y ahora, ¿qué podemos hacer con esto compañeros?

Mientras llama la atención de sus compañeros, la cámara lleva a cabo un vaivén en el que va captando a los que ahí se encuentran (34:54-35:42). Otro de los personajes menciona "Antes éramos una sola familia, teníamos un solo corazón". Se está llevando a cabo una asamblea en la que se busca discurrir sobre su separación y el posible rescate de los compañeros evangelizados, aunque éstos también pretenden, desde su perspectiva, rescatar a los compañeros que viven en el pecado. Se trata del epicentro de la crisis.

Al deliberar —los no evangelizados— que los extranjeros sólo han venido a desmoronar la comunidad y a dañarla, se llega a la conclusión de que habría que expulsarlos

de sus tierras. Por otro lado, son alterados por un campesino evangelizado, los invasores extranjeros comienzan a preparar todo para huir de la comunidad antes de verse en peligro. De esta manera, con dificultades logran huir los evangelistas que a su vez son interceptados por otros dos miembros de la comunidad. Respecto de esta escena menciona Sanjinés:

> La escena es presenciada por dos campesinos. La cámara ha seguido el movimiento del gringo que acaba de llegar y se acerca junto a él hasta los demás. Al acercarse al campesino éste le hace preguntas sobre lo que va a pasar ahora que se van. El gringo elude una respuesta clara. Otro de ellos le dirá que creen que su misión ya está cumplida y que por eso se van. El campesino reclama y poco a poco los va acusando de haberles hecho daño. Los gringos apuran su traslado. La cámara capta este ajetreo sin hacer un corte, moviéndose imperceptiblemente, intentando hacer desaparecer la presencia de la cámara y colocando al espectador dentro, en el interior de la escena. (Sanjinés, 1979: 232-233)

La función de la cámara que adentra al espectador se recupera en distintos momentos de la película, de manera que esas secuencias largas con la cámara en el hombro identifican el andar del espectador.

Seguido de aquello aparece un grupo de cuatro campesinos en la ciudad, quienes se dan cita en la oficina de una compañía extranjera. En ella un norteamericano les habla del progreso e intenta persuadirlos de haber tenido un retroceso al expulsar a los evangelistas de sus tierras, siendo que aquéllos eran quienes significaban dicho progreso de la comunidad.

Aquella compañía: Minex, encontró mineral valioso en las inmediaciones de Kalakala, por lo que busca convencer a los campesinos de aceptar un pago por sus tierras o de lo contrario los amenaza con dar parte a las autoridades, logrando incluso que estos pierdan sus tierras sin ningún beneficio. A cambio les ofrecen trabajo en la mina y prometen pagarles muy bien, aunque esto significa la pérdida de sus tierras y la imposibilidad de seguirlas trabajando[172]. Pero la *minga* es la labor esencial de los campesinos, el empresario los tranquiliza prometiéndoles un buen trabajo. Sin embargo lo difícil no ha sido convencer a estos cuatro personajes, ellos ya estaban evangelizados previamente, por lo que estos prometen hablar con el grupo para dar una respuesta.

Al regreso de los cuatro campesinos a la comunidad se desarrolla una escena en la que se da un enfrentamiento entre los evangelizados, que están a favor de ceder la tierra

[172] Algo similar sucede en México actualmente, en la región de Real de Catorce, San Luis Potosí, conocida como Wirikuta y que es considerada tierra sagrada por grupos huicholes, quienes llevan a cabo, no sólo rituales del peyote, que año con año cultivan ahí mismo, sino que significa un valioso subsuelo que permite el desarrollo de una gran vegetación endémica de ese desierto; la minera canadiense First Majestic Silver logró obtener la concesión para explotar sus minas, ofreciendo la mejora en la calidad de vida de los habitantes de la región, a quienes se les promete un trabajo digno, pero no se les explica qué sucederá después de la devastación y el vaciado de recursos. (en La Jornada: https://www.jornada.com.mx/2011/02/08/opinion/019a1pol, consultado el 03/04/2019)

por una miserable pensión y la facción de la comunidad que aún permanece unida y que ya no confía en la palabra de ningún extranjero, éstos expresaban su inconformidad sobre mendigar la riqueza de los empresarios norteamericanos. La asamblea convocada terminó en un enfrentamiento a golpes entre unos y otros.

Al ser negativa la resolución final por parte del grupo no evangelizado, la empresa comienza sus labores de despojo y saqueo, mediante amenazas. Incluso la empresa informa de manera violenta que esas tierras ya ni siquiera les pertenecen, importándoles poco los argumentos relativos a que esas tierras han pertenecido por generaciones a sus antepasados. El ministro ofrece por una gran suma la concesión de la propiedad al dueño de Minex por el absurdo periodo de noventa y nueve años, pero dejándo la posibilidad de extenderse —ridícula y burlonamente— a dos siglos, ya que el presidente podría aceptar una prórroga si se llegase a algún acuerdo monetario.

Es así que los militares arriban a la comunidad con la orden de tomar las tierras, expulsando a las personas, aunque ello implique matar a unos cuantos; ya el dueño dela empresa expresaba antes al ministro que es más importante la vida de una empresa que la de cualquier hombre. De manera monstruosa van echando abajo las casas de los campesinos, van también arrestando a algunos e incendiando sus casas. Los soldados abandonan a su suerte a los campesinos en un páramo lejano, a ciento cincuenta kilómetros de Kalakala. Dieciocho días estuvieron ahí asentados, por lo que algunos de ellos murieron: cuatro ancianos y dos niños (1:00:30).

Los campesinos de Kalakala caminan por mucho tiempo hasta llegar a la comunidad más próxima, en donde los atienden, dándoles de comer y prestando oídos a su testimonio, escuchando con su corazón. Entre tanto, los militares vuelven a Kalakala para preparar el terreno para la empresa, de manera que pudieran comenzar con sus trabajos de saqueo —se refleja la historia de colonización de América Latina—. Entre las labores de limpieza que se llevaron a cabo se incluye a los campesinos, se les rocía insecticida para que no representan ninguna amenaza de insalubridad y con ello estuvieran más cerca del perfil de la pulcritud que esperarían los empresarios de Minex. Era preciso también destruir las casas de los desterrados y comenzar a abrir brechas para la extracción del material valioso: el zinc.

Frente a los acontecimientos de los que se enteran los miembros de la comunidad que acogió a los campesinos de Kalakala, se organiza una asamblea[173] para deliberar cómo apoyar a estos últimos, acentuando la opinión fuerte de las mujeres (1:09:53), como el elemento orientador de la decisión final. El momento de la *toma de*

[173] Como una de las variadas formas de improvisación que tienen lugar en el filme, narra Sanjinés la participación de la señora en la asamblea y que no estaba planeada: "En la filmación intervino, en el último momento, una mujer vieja que con poderosa voz llena de emoción hizo un llamado a sus compañeros para actuar contra quienes habían engordado con el trabajo de ellos. Dijo que su marido había trabajado siempre y había muerto pobre, dejándole a ella sólo su muerte. Su participación espontánea enriqueció mucho la escena." (1979: 234)

conciencia fue el impulso que llevó a los miembros del grupo a tomar la decisión de apoyar a los hermanos de Kalakala. La reflexión en torno al problema se generó en distintos rubros: desde la responsabilidad ética de la comunidad, hasta el reflejo del peligro que se sigue con la desintegración de la comunidad, de tal manera toman conciencia de que sería mediante la unidad que lograrían tener más fuerza ante el peligro latente del despojo.

Y ante esa *toma de conciencia* se desarrollan formas de *interpelar* a las distintas comunidades, pues si la unidad entre dos ya las fortalece, la unidad entre cincuenta comunidades que se llegaron a juntar a través el diálogo que se sucedía de unos a otros en forma viral llegó a reunir a más de 15.000 miembros de dichas comunidades, que se unieron para apoyar la causa de Kalakala, pero también en una suerte de afirmación como comunidad.

Una vez organizados los numerosos campesinos y bajo la consigna "¡Arriba la unión!" es que se fortalece entre las diversas comunidades, el *reconocimiento ético de la potencia comunitaria*, es decir que para este momento y desde la práctica, las costumbres comunitarias tomaron otra forma que quizá no se había presentado en mucho tiempo a gran escala y que, sin embargo, les dejaba ver el poder de la unión entre ellos. Es desde este conocimiento situado que se conforman las bases para la *praxis liberadora*, de manera que se

retrata a los campesinos de las diversas comunidades, trabajando en conjunto para bloquear el paso de los militares a Kalakala.

Una vez puestos en acción, los campesinos bloquean el paso, por lo que un contingente de militares se les aproxima y de manera comprensiva el comandante trata de comprender las demandas de los campesinos, finalmente es interpelado como parte del pueblo y promete no actuar mediante la violencia (1:20:51). Al reconocer las consignas de aquéllos se pone en su posición y aunque es conminado por su superior a "hacer lo que sea necesario" para liberar el paso, se niega, argumentando que no matará mujeres y niños.

Desafortunadamente la nobleza del comandante no fue suficiente, la clase dominante muestra su poder reemplazándolo por otro jefe militar que no se detendrá ante nada. Al llegar éste les grita: "A ver indios cabrones van a levantar este bloqueo, porque si no yo meto aquí a los soldados. Les voy a dar cinco minutos." (1:21:12-1:21:18) Sin embargo los campesinos reiteran que no se quitarán del lugar hasta que se solucione el asunto de los hermanos de Kalakala y que están dispuestos a morir, por tal motivo el oficial decide comenzar el tiroteo contra los indígenas.

Comienza un recorrido por los cadáveres que ha dejado el tiroteo, una secuencia estremecedora nos hace andar entre los cuerpos, comenzando por el de un menor con el que un perro trata de jugar y siguiendo, uno por uno, observando otros muertos más, como caminando entre ellos. (1:23:15-1:23:44) Sanjinés pretende darnos este mórbido recorrido en función de una cercanía que nos sensibilizaría de tal manera que si fuéramos parte de la

misma comunidad de sufrientes. El narrador menciona: "esto es lo que son, soldados con biblias, lobos con piel de ovejas" (1:27:51)

Posteriormente los campesinos reunidos reflexionan sobre los acontecimientos, se dan cuenta de que solos no son una gran fuerza, se necesita de los trabajadores de la ciudad. Esto genera diversas posturas, porque por otro lado el campesino no podría confiar fácilmente en alguien más, ya que han experimentado en carne propia la colonización de los extranjeros y de sus propios compatriotas de la ciudad. Sin embargo, en esta última asamblea se manifiesta el tema de la transformación, mientras uno de ellos menciona que ya no es un problema de blancos contra indios, sino de ricos contra pobres. Hace falta la unidad entre los pobres que son pisoteados aun en la ciudad.

En la secuencia final (1:33:47-1:36:28) la cámara nos regala, desde diversos planos, el movimiento de los campesinos unidos, esta vez para reconstruir las casas de los que se quedaron desamparados. Se puede apreciar desde lo alto cómo desfilan con vigas de madera y con palma, para la reconstrucción de casas, de pronto la toma cambia y vienen de frente, son muchos y cada uno viene cargando un poco de material, la cámara se mete por debajo de una casa que tiene el techo a medio hacer, llevándonos a transitar por ella, otra toma muestra a los campesinos construyendo un techo y se escucha una voz que menciona que esas casa quedarán resistentes y que los militares no las podrán destruir. La voz en *off* explica: "Compañeros, de esta experiencia nació una voluntad que ya nada ni nadie podrá detener, la voluntad de unirse, de organizarse y luchar hasta la liberación. Así, con ese ánimo decidieron los campesinos construir nuevas casas para los desterrados de Kalakala." (1:34:43-1:35:08) Mientras se siguen sucediendo imágenes de la construcción, continúa un tema musical del folclor tradicional andino, de manera que la conjunción entre las imágenes, el sonido y el contenido simbólico de solidaridad, arroja cierta emotividad que tiene la potencia para conmover al espectador y sensibilizarlo ante su realidad. En un plano general se puede ver el momento en que la comunidad construye casas para los compañeros de Kalakala (1:38:00).

Al final de la película, en la pantalla negra aparece un mensaje estremecedor: "¡El pueblo luchará hasta la victoria!"

3.5 El *film-arma*

Film-arma es una de las expresiones que utiliza Jorge Sanjinés en su libro *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo* (1979), para referirse a la intención práctica revolucionaria con la que el Grupo Ukamau se gestó, como una comunidad que buscaba desarrollar una propuesta significativa de cine. A pesar de haber conseguido diversos premios, Sanjinés prefiere pensar en sus películas como armas de concientización, de aprendizaje y de transformación práctica. Con ello no se pretende incrustar juicios de valor respecto de las piezas que funcionan mejor como medios revolucionarios, sino conocer las posibilidades de un objeto cinematográfico como vía útil en el proceso de transformación hacia la descolonización y la liberación de los pueblos oprimidos.

Nos movemos dentro de un cine situado social, política y culturalmente que, a partir de un contexto racista y de injusticia surge como un reclamo que no esperará a ser escuchado. Se posiciona al lado de la víctima que padece la violencia y la miseria ejercidas por las diferentes capas de poder que aparecen desde dos esferas: la exógena que representa toda la historia del colonialismo y la barbarie, que en su forma actual encuentra su

representación en los *yanquis* que pretenden saquear los recursos; y la endógena que a su vez está basada en la lógica del racismo interno y le sirve a éste, situándose como superior a las comunidades indígenas, al verlos como grupos atrasados fuera del progreso, el ciudadano —paceño— participa pues de un racismo interno hacia el indígena habitante del campo.

Lo dicho anteriormente evita que reconozcamos un potencial de trasformación política y social desde los saberes tradicionales indígenas a gran escala, como un beneficio para los seres vivos en general. Sus imperativos sobre el cuidado de la tierra y de todo lo vivo, la importancia de la comunidad y el cuidado del *nosotros* antes que del *yo*, traducidos al mundo actual, ofrecerían una gran riqueza en la organización sociopolítica. Éste, según Sanjinés, ha sido el problema incluso de las izquierdas, pues han sido izquierdas "señoriales" que no consideran relevante el conocimiento indígena y por tal motivo dejan a estos grupos fuera del proyecto de nación, al menos como sujetos significactivos, y en todo caso los conservan como piezas exóticas de falso culto. La contradicción es que los movimientos revolucionarios no acogen con justicia a estos Otros oprimidos y toman el estandarte de la totalidad, como si sus necesidades contemplaran las de todos. Es así que estas supuestas izquierdas han operado en varias de las ocasiones, con los aparatos del capitalismo, rechazando a la par la cultura milenaria de la *América profunda*.

La pregunta rectora del presente apartado es sobre la posibilidad del cine del Grupo Ukamau como herramienta efectiva de *praxis liberadora*. Se trata de poner a prueba la consistencia de lo que alude siempre Sanjinés en las páginas de su trabajo escrito, entre la teoría y la práctica, para dar paso a una transformación real. Se se trata de reflexionar acerca de las posibilidades de este cine revolucionario que se manifiesta desde el Cuarto mundo, ya que en su rendimiento como medio transformador podría tenerse una propuesta factible para tomarse en cuenta desde los estudios descoloniales y desde la Filosofía de la liberación, a partir de su importancia como cualidad sensible y reflexiva que permitiría la comunicación sencilla, más allá de la formalidad académica.

El modelo propuesto por el Grupo Ukamau no se considerará aquí como la respuesta descolonizadora única de nuestro Sur. Si bien se piensa como un horizonte elemental, es necesario atender a las condiciones diversas de las que cada particularidad arranca. Ya en los años ochenta Sanjinés había previsto que Bolivia tendría un presidente

indígena[174]. Esto lo previó como un momento necesario, como si se tratase de la consecuencia necesaria o bien el resultado —no final— de un proceso de más de doscientos años de lucha indígena. Evo Morales encarna está resistencia, toda vez que se respeta el código principal de su pueblo, entonces no es un individuo el que se halla al frente del Estado, sino toda una comunidad. Recuérdese que en Bolivia la población indígena asciende al 62%[175] del país, dato que apunta a ciertas posibilidades fácticas particulares que, no por ser distintas a las otros países oprimidos, no se pueden considerar como modelo de trasnformación.

En su *Filosofía de la praxis* (2003) Adolfo Sánchez Vázquez elabora una presentación de los distintos tipos de praxis siguiendo el pensamiento de Marx, teniendo como base la concepción de praxis como: la acción humana que puede transformar la realidad. Refiriéndose a su participación en la Guerra civil española[176] Dussel alude a la memoria del filósofo algecireño:

> …la filosofía no es un discurso como todos los demás, frecuentemente se alcanza la elección adulta de su ejercicio justamente para poder explicar o criticar la vivida experiencia "no-filosófica" […] tenida antes por el compromiso elegido por una consciencia moral clara, abierta a los más desprotegidos. (Dussel, 2015: 248)

Tales palabras se traducen también en el compromiso que implica el ejercicio del Grupo Ukamau, mismo que lleva implícita una fuerte labor práctica que en ocasiones significó a sus miembros grandes sacrificios, tal como sucedió con Sanjinés al terminar de rodar *El coraje del pueblo* y no poder ingresar a su país, quedando desterrado por siete años como consecuencia de la entonces dictadura de Hugo Banzer. Es en esta etapa que tienen lugar algunos proyectos que siguen reforzando la reflexión acerca del compromiso con la causa indígena, "La praxis, entonces, es siempre fundamento de la teoría." (Dussel, 2015: 251)

De tal manera que se desarrolla una cierta complejidad respecto de niveles de transformación, ya que a lo largo del ejercicio cinematográfico —y teórico— del Grupo, siguieron sumando variados elementos a su teoría, de tal modo que cada filme que surgía conjugaba los conocimientos adquiridos de las experiencias anteriores, tal como *criterios de*

---

[174] En entrevista por Canal Encuentro de Argentina, en el programa *Historias debidas*, conducido por Ana Cacopardo, en el 2014, extraído de: https://www.youtube.com/watch?v=RTJHhHRRYz8, consultado el: 29/03/18.

[175] Dato extraído de: https://www.cepal.org/deype/noticias/noticias/7/40337/d2_16Bolivia_INDIGENAS.pdf, consultado el 29/03/18.

[176] Sánchez Vázquez es entrevistado respecto de su participación en la Guerra civil española: https://elpais.com/diario/2004/03/07/cultura/1078614002_850215.html.

verdad[177] que fueron significando cimientos para la producción del filmes, no sólo cada vez más comprometidos con el pueblo, sino que significaran una transformación. Bajo ese criterio de verdad Ukamau demostró las condiciones negativas en las que viven los campesinos, con el fin de contribuir a su superación.

En el nuevo conocimiento es precioso hallar una intención de práctica que eche mano de las nuevas nociones adquiridas, ya que de no desarrollarse más allá de sí mismo, el conocimiento se vuelve intrascendente y no tiene ninguna actualización. Menciona Sánchez Vázquez que "Toda praxis es actividad, pero no toda actividad es praxis." (2003: 263) Se refiere a que toda *praxis* va dirigida a una finalidad (*telos*), se trata de producir algo que todavía no está. Se distingue una acción humana —con arreglo a fines— de una natural, la conciencia está relacionada con la *praxis*, de manera que el resultado se produce dos veces: en el proyecto ideal y en el producto real, aunque el resultado final no sea exactamente una réplica del proyecto inicial. Desde su origen como intención hacia el resultado se dan siempre cambios. Las películas del Grupo son siempre el resultado de varias modificaciones, éste es quizá uno de sus rasgos distintivos, ya que entre las condiciones materiales variables y el peso de los actores históricos que dirigen las acciones también, debido a la participación protagónica que tuvieron en los hechos reales, llevaron la pauta de los filmes, el resultado final era siempre necesariamente otro al proyectado y sin embargo eso lo hacía fiel al proyecto[178].

Seguido de esto surgen conocimientos —conceptos, hipótesis, teorías o leyes— que a su vez dirigirán las próximas producciones, por ejemplo: un segundo momento en el que surge un "protagonista colectivo" o bien, el rechazo al primer plano; cualidades que el Grupo fue adquiriendo desde las prácticas anteriores, con miras a las siguientes realizaciones. La actividad teleológica propicia algunos conocimientos con arreglo a fines y a su vez todo fin presupone determinados conocimientos. El grupo Ukamau no se hubiese planteado una película sin conocer de antemano las posibilidades fácticas de conseguir un resultado. Por lo tanto la actividad cognoscitiva y la teleológica se hallan en una unidad indisoluble.

El objetivo de Ukamau coincide con la categoría de "praxis revolucionaria" que plantea Sánchez Vázquez

[177] "Si digo que *esto* es un vaso de agua, el criterio de verdad es verificarlo; es decir, alargar mi brazo y con mi mano tomar dicho vaso, ver si hay agua, gustarla, beberla, y constatar que es real lo que había anunciado previamente. La praxis fue la mediación necesaria." (Dussel, 2015: 252)
[178] Sanjinés no podía darle un guion a alguien que sabía mejor que él cómo habían ocurrido los hechos.

> El objetivo de la actividad práctica es la naturaleza, la sociedad de los hombres reales. El fin de esa actividad es la transformación real, objetiva, del mundo natural o social para satisfacer determinada necesidad humana. Y el resultado es una nueva realidad, que subsiste independientemente del sujeto o los sujetos concretos que lo engendraron con su actividad subjetiva, pero que, en definitiva, sólo existe para el hombre y por el hombre, como ser social. (2003: 271)

En esta misma tónica el Grupo Ukamau decidió dejar algunas de las copias de las películas a las comunidades para que las ocuparan independientemente de ellos, de ese modo que se esperaba que el *film-arma* funcionara por mano de quienes la utilizan, más allá de quienes la proyectaron.

Las películas del Grupo Ukamau pueden suscribirse en diferentes momentos de la praxis, como la artística —creativa— y política —social—, para devenir en la praxis revolucionaria, del que los anteriores no son momentos diferentes

> En un sentido más restringido, la praxis social es la actividad de grupos o clases que conduce a transformar la organización y dirección de la sociedad, o a realizar ciertos cambios mediante la actividad del Estado. Esta forma de praxis es justamente la actividad política. (Sánchez Vázquez, 2003: 277)

Cuando la praxis política llega a la transformación, entonces alcanza su punto más alto como praxis revolucionaria, porque esta etapa de transformación social es el culmen del proyecto —que a su vez devendrá en uno nuevo— en tanto estadio de transformación que todavía requerirá organización, "En la sociedad dividida en clases antagónicas, la actividad revolucionaria permite cambiar radicalmente las bases económicas y sociales en que se asienta el poder material y espiritual dela clase dominante, e instaurar así una nueva sociedad." (Sánchez Vázquez, 2003: 278-279) ésta es justo la etapa en la que el Grupo ubica a Bolivia y a los pueblos latinoamericanos, ya que es ahí donde la *praxis* revolucionaria cobra sentido. La praxis creadora nos permite enfrentar nuevas situaciones y necesidades, para bosquejar y desarrollar nuevas soluciones. La solución que encuentran los miembros del Grupo es la de comenzar a pagar la deuda que tiene el mundo con las sociedades indígenas y de ahí extraer valioso conocimiento para organizar los siguientes pasos de la transformación.

Nuestros cineastas transitan por distintas etapas de *praxis* que sólo se plantean aquí con fines explicativos, ya que su finalidad revolucionaria parece fundirse en momentos diversos que no se presentan de manera simple. Se encuentra una *praxis* creativa en la que se ha echado mano de recursos estilísticos para comunicar una reflexión, mediante la modificación de un material que busca sensibilizar a otros llevándolos a sentir y a reflexionar sobre el contenido de sus imágenes. Y es con esta interpelación que la praxis se conjuga con el estadio político, ya que se invita a la participación y a la transformación de la

realidad. De este modo se desarrollan saberes que, como bolas de nieve, van capturando diferentes elementos de las prácticas previas; así se desarrolla un nuevo producto —filme— que con el conocimiento adquirido pretende llegar un paso más lejos de lo que logró hacerlo la producción anterior, pero fuera de una ingenuidad respectiva a pensar tal como un proceso simple y unívoco, debido a que justo la modificación radica en pensar a las creaciones futuras como colectivas para y desde los protagonistas auténticos de los hechos.

Esta parte del proceso aún no es en sí la *praxis* revolucionaria, pero actúa en proyecto a ella, porque se reconoce ya en algunas acciones autónomas que se desarrollaron a partir de ciertos filmes como *Yawar Mallku* (1969), a partir del que la gente se organizó para salir a las calles y exigir justicia para las mujeres esterilizadas por los ficticios cuerpos de paz que habían llegado de Estados Unidos. Se exigía la expulsión de aquéllos, incluso la gente tomó el nombre del filme para pintar consignas en la calle, gracias a lo que se consiguió sacar a estos grupos que dañaban a las comunidades campesinas

> Tanto en la praxis revolucionaria como en la praxis artística se pone de manifiesto […] que la verdadera creación supone una elevación de la actividad de la conciencia, y que su materialización exige la íntima relación de lo interior y lo exterior, de lo subjetivo y lo objetivo […] la actividad creadora no se da cuando divorciamos lo subjetivo de lo objetivo, y se hace de éste un mero duplicado del primero, sino cuando la conciencia, lejos de trazar una ley o forma exterior al proceso práctico, parte de una ley o forma originaria que se transforma a la par que la materia. (Sánchez Vázquez, 2003: 329)

Es así que se hallan puntos de contacto entre el pensamiento del filósofo y el conocimiento referido a lo *intersubjetivo* que se ha recolectado de la cosmovisión indígena (Lenkersdorf, Rivera Cusicanqui, Kusch, Sanjinés) y las reflexiones de Jorge Sanjinés, al respecto menciona:

> Era pues, la praxis la que confirmaba que un cine revolucionario podría ser un arma. Indudablemente, la situación y las condiciones objetivas y subjetivas de Bolivia eran particulares y permitían que una obra comprometida movilizara la opinión pública, utilizando para ello los mismos canales de difusión que son habitualmente empleados por las clases dominantes con carácter exclusivo en otros países. Pero tampoco puede desconocerse que para que esto fuera posible, era necesario que el grupo se propusiera producir un cine de interés y atracción populares. Es decir, un cine que basara su objetivo de contribuir a crear conciencia en la *comunicabilidad* con el pueblo. (Sanjinés, 1979: 21)

El grupo actuaba desde los resultados que la *praxis* les arrojaba entonces y a la vez con ello extraían el conocimiento que en un segundo momento de praxis los colocaría en un nivel de desarrollo más alto, según sus objetivos, se trataban de la movilización del pueblo, pasando primero por una comunicación efectiva con él mismo.

Por tal motivo, era esencial que la comunicación se desarrollase de la manera más simple, por medio de imágenes traducidas a una mirada casi natural de las personas y más aun estando dirigidas hacia personas que no tenían relación con la imagen cinematográfica,

por lo que su posible compenetración con esta forma de expresión sería más difícil en tanto que se les presentaría ajena a su forma de concebir el mundo. Para nuestros cineastas esto hubiera significado una desventaja que los alejaría de una comunicación que tuviera relevancia en el ámbito reflexivo y de ahí a su forma práctica. Es así que la *praxis* creativa fue esencial desde la composición de la imagen.

Frente a un panorama desalentador ante el camino hacia la *praxis* desde la expresión creativa se hace patente la necesidad de liberar el mensaje —en su forma y contenido— con el fin de trascender un discurso estático, anclado a las directrices de la corrección técnica de los parámetros capitalistas de la producción,

> …las artes son parte, pero no lo son todo porque la praxis exige liberar todo el proceso productivo incluyendo la circulación y la valoración. El acto más disparatado o absurdo puede ser reivindicado como transgresión contra el racionalismo productivista, así como las fiestas comunitarias carnavalescas o de duelo pueden ser prueba del saber iletrado como dimensión estética. La praxis estética abre posibilidades mil. (Híjar, 2013: 177)

El Grupo Ukamau busca dar un *giro descolonizador* a la imagen cinematográfica —pero también al espectador de cine— sin que su problema principal sea la clasificación de sus creaciones dentro de las categorías del llamado cine de arte —ya sea de autor, de culto, experimental, independiente, etc.— aunque no renuncia totalmente a dicho estatus, pues debe jugar con sus posibilidades, de manera que su producción resulte efectiva para sus fines, pero sin agotarse en una perspectiva ajena a su proyecto. Sus películas seguían llegando a los festivales y contendiendo con otras realizaciones a nivel mundial, sin embargo los cineastas no asistían a estos eventos, como muestra de la congruencia con los contenidos de sus filmes. Para Híjar la praxis estética tiene su fuerza en la potencia creadora colectiva; paralelamente Sanjinés —como director de las cintas— se rehúsa a que se le refiera como el creador de las películas, ya que estas piezas van más allá de él y no hubieran sido posibles sin la labor del Grupo y menos aún sin la presencia del pueblo.

Pero el Grupo fue aún más allá, hizo también colectivo el error, lo cual fue consistente con la transformación de su obra y el desarrollo epistemológico en torno a ella que dependió siempre del error mismo. De tal modo es que en 1995 siguen teniendo presentes sus errores y además presentándolos en función, no sólo de una reivindicación creativa y práctica, sino también a la comunicación precisa con el pueblo, es así que realizan *Para recibir el canto de los pájaros* (1995), en la que se evidencian algunos errores cometidos por el Grupo, en la que podríamos referir como su etapa de juventud creativa, mientras se tenía una buena intención en cuanto a contribuir a la transformación de las comunidades que han sido víctimas del saqueo y la violencia históricamente, pero apuntando a que las buenas

intenciones deben de materializarse de manera correcta, para no caer en los mismos errores que se busca criticar.

Los cineastas se dieron cuenta de que la *praxis revolucionaria* en su grado más elevado sólo se consigue poniéndose a prueba mediante la autocrítica, de lo contrario el proyecto no sería más que otro de los tantos casos de las ya mencionadas por Sanjinés "izquierdas señoriales" que siguen pretendiendo llevar a cabo su transformación dejando fuera de la ecuación a la *América profunda*, tal como si se tratara del mismo discurso que presenta el *ethos capitalista*, pero con una nominación aparentemente opuesta,

> La originalidad de *Para recibir el canto de los pájaros* reside en el hecho de que aborda el tema como una autocrítica, al comentar sobre el acto invasor de hacer cine, reflexionando sobre los hechos culturales y tecnológicos entre los cineastas, sus personajes y la escena social en la que interactúan. (Rivera, 2015: 81)

La praxis entonces lleva un proceso de construcción en el que se hace necesario un momento de autoexamen, frente a la oferta histórica de proyectos bienintencionados que han resultado en grandes catástrofes. Uno de los cimientos más fuertes del Grupo Ukamau es su capacidad de autocrítica, lo que los llevó a escapar del papel de justicieros individuales, para prestarse a ser parte de un proceso de construcción de transformación.

La *praxis* va más allá en cuanto a la circulación del producto creativo, los cineastas se abrieron camino ante la casi nula posibilidad de exhibir su material a un numeroso público

> Sin embargo, nuestras películas, a través de las redes de 35 mm existentes en Bolivia y de la incipiente infraestructura de 16 mm, llegaron a más personas que cualquier otra película extranjera de ese tiempo. Sólo para *Sangre de cóndor* llegamos a establecer una estadística que nos dice ¡450 mil personas! Si se considera que las películas extranjeras de mayor taquillaje sólo tenían 200 mil o máximo 300 mil espectadores, es significativo. El grupo mismo participó en la difusión y recorrimos infinidad de comunidades indígenas con un proyector y una planta eléctrica. (Sanjinés, 1979: 122)

Para Ukamau no era suficiente realizar un filme que tuviera un destino incierto —como mucho del cine revolucionario a nivel mundial que no fue más allá de las salas y queda hoy como una reliquia, una historia, en el mejor de los casos inspiradora— a pesar de tener una factura impecable, ya que las películas sólo serían medios para la transformación, que sería el verdadero objetivo. La película pues no era el fin, sino el medio para un impacto en la realidad.

Si bien es cierto que los proyectos más ambiciosos respecto de su alcance están siempre expuestos a los errores, Sanjinés piensa que un proceso revolucionario no es posible si no se da en la práctica y con el pueblo. Si no hay penetración con este último es posible que el proyecto no sea provechoso para los más, sino sólo funcional en la propia

conciencia o imaginación. Es precisa la reciprocidad, por eso su objetivo principal fue la construcción de un "cine horizontal". Al respecto coincide Rivera Cusicanqui:

> …la descolonización sólo puede darse en la práctica. Se trataría empero de una práctica reflexiva y comunicativa fundada en el deseo de recuperar una memoria y una corporalidad propias. Resulta de ello entonces que tal memoria no sería solamente acción sino también ideación, imaginación y pensamiento (*amuyt´aña*). Siguiendo este razonamiento, el *amuyt´aña*, en tanto gesto colectivo, permitirá una reactualización/reinvención de la memoria colectiva en ciertos espacios/tiempos del ciclo histórico en que se ve venir un cambio o conmoción de la sociedad. (Rivera, 2015: 28)

El Grupo no fue a las comunidades aymaras y quechuas a instruir sobre su posibilidad de liberación, fueron en todo caso a aprender con ellos, a reflexionar en comunidad. Se trató no sólo de activar la reflexión, sino también la creatividad colectiva.

Del mismo modo el Grupo Ukamau busca tomar su propio rumbo con cimientos útiles, como el ejemplo mencionado, pero con una perspectiva puntual y propia. Al igual que Sánchez Vázquez lo menciona, la praxis revolucionaria necesita de una estrategia y una táctica, de manera que se vuelve imprescindible la relación entre la teoría y la práctica en su desarrollo

> Ya no podemos hacer películas que aunque vean con respeto la cultura del pueblo la aíslen de las posibilidades prácticas de la lucha. El trabajo no puede ser sólo paralelo sino dialéctico, porque cultura y táctica se interrelacionan en la estrategia de la lucha antimperialista. (Sanjinés, 1979: 55)

El grupo se dio cuenta de que el cine revolucionario tenía su debilidad principal en la dificultad llegar a sus destinatarios, atacaron por ese flanco con sus propios recursos. Frente a esta labor colosal encontraron la posibilidad de ir abriendo brecha para el camino de la *praxis revolucionaria*, ya que resultaría una ingenuidad entrar en la batalla sin tener una preparación sistemática que implicara conocimientos útiles que permitieran avanzar paso a paso. La *praxis* es un camino de saberes y acciones —colectivos— que necesitan irse incorporando con miras a un proyecto de transformación. El Grupo logró tener éxito en algunas batallas, como lo fue la expulsión de los cuerpos de paz, a partir de la ya mencionada *Yawar Mallku* y la organización propia de los campesinos para difundir su propio cine[179].

La revolución sólo se desarrolla en la práctica constante y en el conocimiento que resulta de ésta, de tal manera que sus herramientas se van afinando siempre con miras a la liberación y a la descolonización

[179] Así lo sugieren varios de los testimonios de los campesinos, que aparecen a lo largo del libro de Sanjinés, en los que se expresa el deseo de seguir explorando las posibilidades de la organización con otros grupos y de la acción liberadora de los pueblos.

> No podemos desconocer que en Bolivia vivimos en un país habitado por una mayoría cultural propia y definida como es la de los quechuas y aymaras. Planear la liberación y hacer la revolución deben ser tareas consustanciadas con el espíritu cultural de esa mayoría. Por lo tanto será así una manera de pertenecer al pueblo, de representarlo, pero no en palabras y proclamas, no en las teorías y declaraciones, sino en la práctica permanente y diaria, hasta el punto de compartir la visión popular y colectiva sobre la realidad… (Sanjinés, 1979: 157)

Las películas del Grupo Ukamau pueden entenderse como un *film-arma*, en cuanto que salieron de una etapa defensiva, para entrar en una lógica ofensiva que ha trascendido la pasividad de la primera que no genera nada, más que la reproducción de la miseria, "El cine quejumbroso, llorón y paternal del comienzo pasó a ser un cine ofensivo, combatiente y capaz de asestar golpes contundentes al enemigo." (Sanjinés, 1979: 16)

Ukamau (1966) representa para el equipo de Sanjinés una de esas películas "lloronas" que, a pesar de su tono de queja, implica al menos un acento de crítica dirigida la explotación y la injusticia que sufre el campesino y este rumbo no se abandonará. Hoy por hoy puede pensare en ella como un antecedente necesario en el camino hacia la *praxis* revolucionaria que se empezó a gestar con las sucesivas producciones, una *praxis* que no acaba con Jorge Sanjinés y el Grupo Ukamau, sino que apenas principia con ellos, conquistando pequeños logros, pero puede decirse que es ya libre de la ingenuidad prototípica de quienes desarrollan proyectos que pretenden una transformación simple y unilateral. El espíritu de la construcción de una *praxis revolucionaria* mediante el cine se ha fortalecido, de manera que en nuestros días el cine junto al pueblo sigue vivo y palpitante.

El proyecto del Grupo Ukamau es considerado por Sanjinés como revolucionario, entre otras cosas, porque está al servicio del pueblo y sus necesidades, se constituye como un instrumento de denuncia y lucha que cada vez busca integrarse más a éste. Considera que sólo un cine pseudorrevolucionario sería ajeno a la acción, éste termina sirviendo al enemigo, siendo su cómplice, de la misma manera que su propio producto termina siendo un culto a la belleza —occidental— al contrario del cine revolucionario, para el que aquélla es sólo un medio. Desde su planteamiento la revolución significa acción y colectividad.

En suma, el trabajo de investigación y la inserción a una cultura tal como lo hicieron los miembros de Ukamau, además de la creación de un lenguaje liberador que resulte vivo y dinámico en su desprendimiento de cualquier carga colonialista, son ya los momentos básicos de una *praxis* que aparece como un camino que se va construyendo de experiencias, de conocimientos y de sensaciones que se desarrolla con el fin de ser útil para la transformación de quienes padecen la realidad tal como es:

> Cuando salíamos a las calles de la ciudad o a recorrer los caminos polvorientos del altiplano en busca de imágenes, y con la mirada abierta a la realidad objetiva que nos rodeaba, chocábamos con una verdad despiadada e innegable: el dolor del pueblo, las diferencias, los terribles contrastes. En fin, era la verdadera Bolivia que nos comenzaba a doler y a mirar ella a través de nuestros propios ojos. Pero veíamos también la decisión de nuestro pueblo de liberarse, su capacidad de organización, su experiencia combativa, su coraje y dignidad. Por lo tanto la respuesta a esa pregunta capital no se hizo esperar y decidimos hacer un cine dirigido al pueblo boliviano, un cine que le fuera útil, que le sirviera. (Sanjinés, 1979: 92)

De esa manera es que se fueron materializando las charlas de café sostenidas por Jorge Sanjinés, Oscar Soria, Carlos Rada y Antonio Eguino, quienes encabezaron a un grupo nombrado incluso por el pueblo: "Ahí vienen los Ukamau", gritaba la gente al verlos pasar, llamados así a partir de su primer largometraje, según lo narra en algunas entrevistas Jorge Sanjinés.

Cuando la claqueta anuncia el principio del rodaje el director grita "¡acción!". Es la sentencia que anuncia el movimiento, en este caso un movimiento que no acaba con el equipo técnico terminando de grabar y apagando las luces y las cámaras, es más bien lo contrario, el movimiento apenas inicia. Algunos de los presentes, a partir de dicha sentencia, están a punto de experimentar sensaciones dolorosas, otros más las re-vivirán —son los personajes históricos que reinterpretarán una experiencia antes vivida— en carne propia y marcarán la pauta de la nueva narrativa. ¡Esto aún no termina! Habrá que volver a protagonizar las atrocidades ya vividas, el dolor parirá opciones para interpelar a los Otros a partir de sus imágenes, el dolor de la re-producción de los hechos no será tan doloroso como permitir que las atrocidades sigan teniendo lugar, tal como lo demostró la dirigente boliviana Domitila Chungara[180] (1937-2012) mediante gritos y lamentos salidos del pecho y que no fueron sacados de un guion, sino de la remembranza del dolor de la opresión que proyectó en su participación en *El coraje del pueblo* (1971), lo que significó una gran escuela revolucionaria para el Grupo que, como ella, tuvo otros grandes maestros en su andar.

Se atiende a la desobediencia como elemento fundamental de la *praxis* revolucionaria, esta desobediencia implicó el padecimiento de los miembros del Grupo, como el caso particular de Sanjinés que sufrió la detención en Lima de su esposa por parte de la Interpol. La lucha no sólo se libraba desde las cámaras, sino en el día a día de los cineastas que ponían en riesgo sus vidas y a sus familias, con miras a una causa justa.

[180] Líder minera feminista que se enfrentó a las fuerzas represoras del entonces presidente Barrientos, en la llamada Noche de San Juan, en la que se perdieron incontables vidas de mineros. Chungara incluso encabezó una huelga de hambre comenzando con otras cuatro mujeres y terminando en un promedio de 1,500 personas, protestando contra la dictadura. Doblegó al gobierno de Banzer, logrando cierta apertura democrática y a lo largo de su vida llevó a cabo un arduo trabajo con las campesinas, así como de la escritura de algunos manuales de capacitación sindical y política. Entre otras cosas, la labor de Chungara fue bastante amplia y con un gran alcance.

> ¿qué sería de la historia de la humanidad sin el efecto que causaron en ella los que se hicieron cultores de esa "praxis transformadora", esos mesías materialistas, diría Walter Benjamin, que antepusieron la felicidad de las víctimas a su propia felicidad, o mejor, que supieron construir sus vidas como ofrenda para una humanidad mejor?" (Dussel, 2015: 254)

En la figura de Sanjinés se reconoce uno de estos personajes que antepusieron la felicidad de los otros a la suya, más allá del reconocimiento y de la fama que esto le podía implicar, sino como un personaje histórico que entiende que su labor aún no está terminada y que sólo formaría parte de un proceso aún más extenso.

3.6 Después del Grupo Ukamau

Una de las premisas del presente desarrollo es la de la pertinencia, la factibilidad y la trascendencia de un trabajo como el que desarrolló el Grupo Ukamau, al presentarse como un ejercicio comprometido con el pueblo y que —se piensa en este apartado— ha rendido frutos diversos, algunos más visibles en su forma teórica y otros como manifestaciones prácticas, entendiendo que estas dos esferas no son opuestas, sino complementarias del pensamiento aquí planteado, no sólo desde el trabajo de Sanjinés, sino también desde la concepción indígena, que es el motor que le permite desarrollar sus reflexiones en torno a una praxis transformadora desde las imágenes cinematográficas.

Existe la tendencia a pensar en estas creaciones —sobre todo en el cine político que surge en la década del sesenta— como reflejos de su época sin mayor trascendencia en la actualidad, es decir, que al fracasar en su lucha, hoy por hoy han desaparecido, sin embargo ésa parece ser una concepción trivial, toda vez que tuvo lugar una transformación radical desarrollada a partir de aquéllas, o la actualidad de estas producciones, como si no hubiese pasado el tiempo. Es por ello que interesa indagar más allá de la superficie, para rastrear —a grandes rasgos— el devenir del pensamiento generado a partir de la obra del Grupo Ukamau, que probablemente es demasiado extenso y quizá tomaría el trabajo de una sola investigación especializada sobre estudios culturales en Bolivia, sin embargo se pretende mostrar un panorama cercano a las consecuencias más próximas, respecto de las aspiraciones de los miembros del grupo.

Cabe mencionar que Jorge Sanjinés —figura central de esta reflexión— ha sido un personaje bastante prolífico en cuanto a su producción cinematográfica —y teórica también, en un sentido cualitativo—, de tal manera que su actividad creativa comprometida

continúa dando frutos[181]. Actualmente se halla al frente de la Escuela Andina de Cinematografía, en la que imparte algunos talleres, al igual que Antonio Eguino, miembro del primer Grupo Ukamau[182] y que junto con otros profesores que se han integrado al proyecto, buscan contribuir al panorama cinematográfico Boliviano. En una entrevista para la revista digital *Voltaire Net*, menciona Sanjinés:

> Creo que el arte y el cine, en el caso nuestro, son lugares constituyentes de toda sociedad porque allí puede ocurrir el milagro de "mirar" la esencia de las realidades, allí se puede llegar a tomar una conciencia crítica de las cosas, gozando de las formas con que la imaginación plasma sus intuiciones. Por eso es natural que el cine puede contribuir al conocimiento profundo de sí misma que toda sociedad requiere para vivir y para sobrevivir. Ese conocimiento profundo que sólo el arte es capaz de entregamos nos dota de la capacidad de liberamos y sobrevivir al oscuro proceso de autodesprecio suicida que amenaza a Bolivia. (Sanjinés, 2004)

En cuanto a los miembros del primer Grupo Ukamau, el guionista y escritor Oscar Soria falleció en 1988 en la ciudad de La Paz, habiendo obtenido varios reconocimientos por su obra literaria y colaborando también para algunos proyectos cinematográficos, el último de ellos en 1985; trabajó de la mano de otro miembro del Grupo: Antonio Eguino en tres de sus realizaciones[183]. Este último sigue siendo una de las figuras representativas del cine boliviano y colaboró con Sanjinés como director de fotografía y director de cámara en tres de sus películas. Una de sus películas más representativas es *Los Andes no creen en Dios* (2007).

Frente al exilio de Sanjinés, junto con Oscar Soria forman la Productora Ukamau, que buscó seguir desarrollando el ejercicio que se habían planteado desde un inicio con Sanjinés. Crea también su movimiento: *Cine posible*, que bajo un espíritu similar al de Ukamau, parte ahora de lo urbano. Hasta el día de hoy Soria ha ocupado algunos cargos referentes a las instituciones cinematográficas de Bolivia como CONACINE (Consejo Nacional de Cine de Bolivia) y la Cinemateca Boliviana. Finalmente Carlos Rada, quien también participó en la producción de algunos filmes de Sanjinés, se dedicó al trabajo reflexivo en torno a la producción y a la comunicación como beneficio a la sociedad, al respecto menciona:

> Los comunicadores (radialistas, periodistas, teleístas, etc.) tienen que responder al desafío con un alto nivel profesional de preparación y una sólida madurez personal. De lo

[181] Su última película aparece en el 2016: *Juana Azurduy*, que trata sobre la guerrillera independentista peruana que hace frente a los españoles. Es producida por la ahora Fundación Grupo Ukamau, que a su vez se encuentra implicada en distintas labores en torno al cine boliviano, como la Escuela Andina de Cinematografía (https://www.latamcinema.com/jorge-sanjines-estrena-su-ultima-pelicula-juana-azurduy-guerrillera-de-la-patria-grande/, consultado el 03/04/18)

[182] En: http://operamundi.uol.com.br/dialogosdelsur/jorge-sanjines-abre-la-escuela-andina-de-cinematografia/20042017/, consultado el 03/04/18.

[183] *Pueblo chico* (1974), *Chuquiago* (1977) y *Amargo mar* (1984)

> contrario, naturalmente que en lo inmediato ganarán algunos o muchos pesos más, pero en lo inmediato, la sociedad dentro de la cual vivimos y viviremos acompañados de nuestras esposas e hijos estará cada vez más indefensa, pendiente de los caprichos de la vanidad criminal. (Rada en: Blanco, 2012)

No sólo se trata del desarrollo que ha tenido el Grupo mismo dentro de su ejercicio, sino —más importante aún— de su impacto en la sociedad boliviana y más allá, en cuanto a grupos diversos se refiere y también a otros artistas. En este caso se indaga en unos pocos movimientos artísticos e intelectuales en los que el trabajo de Ukamau se manifiesta con cierto peso, en cuanto a su espíritu de colaboración con el pueblo y a su ejercicio cinematográfico como arma de concientización.

En el 2009 aparece una película que muestra una gran potencia crítica en cuanto a la tonalidad de su denuncia que bien recuerda a las películas de Jorge Sanjinés, sólo que en este caso desde la marginalidad urbana, se trata de *El cementerio de los elefantes* (2008), que alude a la mitología africana, en la que se creía que los elefantes iban en grupo a un sitio específico a pasar sus últimos días cuando su muerte estaba próxima. La película nos presenta la historia de Juvenal, un joven que creció en las calles enfrentando innumerables vicisitudes propias de la miseria y la violencia de la ciudad; drogas, prostitución y agresividad macan su juventud. A los treinta y tres años Juvenal decide acudir a uno de estos "cementerios de elefantes" para pasar sus últimos días bebiendo y esperando la muerte. Es como si se tratase de un suicidio asistido.

"Un *cementerio de elefantes* en el lenguaje popular boliviano es un bar de clase muy baja, en el cual uno puede pedir la *suite presidencial*, que es un cuarto en el cual uno es encerrado con dos baldes de un preparado de alcohol especial y se alcoholiza hasta morir." (Sánchez Lobo, 2016: 15) Desde el inicio, el cineasta nos muestra un panorama desolador. Y es que en la tónica del Grupo Ukamau podría surgir la pregunta: ¿cómo podrían los marginados tener finales felices?

Tonchy Antezana, el director de la película, consigue generar en sus espectadores una reflexión respecto de este tipo de lugares, también ésta es una Bolivia profunda. En algunos relatos se plantean estos cementerios como mitos urbanos que en realidad surgen de la literatura[184], escenario que por supuesto es deseable ante la posibilidad de la existencia

[184] A su vez la película está inspirada en los relatos de Víctor Hugo Vizcarra: *Alcoholatum y otros drinks - Crónicas para gatos y pelagatos"* (2001).

de estos sitios clandestinos[185] que representan más allá de la muerte de individuos aislados, el sufrimiento de la sociedad boliviana marginal en su lucha cotidiana por sobrevivir.

Si bien la relación con las películas del Grupo Ukamau no es declarada directamente, se encuentran algunos puntos de contacto que llevan a pensar en el cine de Sanjinés como una inspiración para abordar este tema crítico. Al respecto menciona Sánchez Lobo:

> Los años pasaron ya desde ese entonces y el grupo *Ukamau* como tal ya no existe, pero hace apenas siete años que un film boliviano sacó a la luz un importante y doloroso hecho de la ciudad de La Paz que hasta entonces se ignoraba. Esa deliberada demostración de la realidad trae de nuevo una sensación a este viejo grupo de cineastas críticos.
>
> En base a esto se sostiene la siguiente hipótesis: en *El Cementerio de los Elefantes* (2008) de Tonchy Antezana se observa una fuerte influencia de la búsqueda socio crítica del grupo *Ukamau* de los sesenta. (Sánchez Lobo, 2016: 14)

En *El cementerio de los elefantes* es evidente la inexperiencia de varios de los personajes que son tomados por la cámara, en más de una ocasión una mirada trastabillante topa de frente con la lente, se trata de los nervios o el desconocimiento de alguno de los "extras"; es cierto que en el cine de Sanjinés podría eliminarse la figura de "extra", toda vez que en una labor comunitaria nadie es extraordinario, es decir, nadie está fuera, sin embargo Antezana busca también cierta naturalidad en la austeridad al tomar en algunos fragmentos la cotidianidad urbana desde la accidentalidad.

También *El cementerio de los elefantes* generó un impacto social después de su estreno, tres de estos recintos se cerraron y se crearon algunas medidas contra el suicidio, lo que en cierta medida nos remonta al cine de Ukamau y los objetivos que éste tenía. Es verdad que para aquéllos la labor no se detendría en un filme, sin embargo la potencia reflexiva y transformadora de la película mencionada implica ya una aplicación de las medidas que buscan interpelar a su público y con ello contribuir a la transformación de las condiciones negativas que presenta.

En un análisis sobre la embriaguez en el cine boliviano (Espinoza-Laguna, 2010) se interpreta a ésta como un efecto de la urbanidad, más allá del campo. El indígena puede emborracharse, pero sobre todo cuando experimenta la soledad de la ciudad, es un padecimiento, "…la embriaguez sigue siendo vista como una conducta propia de las urbes,

[185] En la versión hondureña del diario Tiempo Digital aparece una nota titulada: "Bolivia: Hallan un 'cementerio de elefantes' donde alcohólicos van para morir", en la que se narra el modo de operación de estos sitios, además de informar sobre los entierros clandestinos por parte de los amigos de quienes mueren en esos sitios. (en: https://tiempo.hn/bolivia-hallan-un-cementerio-de-elefantes-donde-alcoholicos-van-para-morir/, consultado el 03/04/18)

pero deja de ser exclusiva a los citadinos blancoides y occidentalizados." (Espinoza-Laguna, 2010: 39) Esto le sucede a Sebastián Mamani en *La nación clandestina* que al igual que Juvenal, tendría como destino la muerte.

Mamani se emborracha en tres momentos específicos de *La nación clandestina*: la negación de su identidad indígena, la traición a su comunidad y la toma de consciencia de su identidad. La condición de Juvenal no parece ser lejana a la de Sebastián, se trata de un sujeto despojado, alguien que no puede encontrarse a sí mismo en sus memorias, tal como se muestra en su larga agonía en la *suite presidencial*, en donde se suceden diversos *flash backs* que no parecen ofrecer un ancla que aferre al personaje a su vida, "En *El cementerio de elefantes* se resalta la posibilidad de fuga y consuelo que los seres marginales de las urbes bolivianas encuentran en la bebida, pero sin llegar a desconocer su efecto destructivo sobre las relaciones interpersonales de los consumidores." (Espinoza-Laguna, 2010: 41)

Es así que la película de Antezana representa también una zambullida a otra de las Bolivias profundas, es *América profunda*, maloliente y embriagada, que padece aún la herida colonial a distintos niveles y que se halla confundida en la búsqueda de identidad y propósito, porque el individuo de las grandes urbes está aislado a pesar de hallarse rodeado de otros individuos. La presencia de la película como reflejo de la realidad boliviana tiene un gran peso como *film-arma* ofensiva, en la búsqueda de la transformación de la realidad, haya sido la intención de su realizador o no.

Existe otro personaje representativo del cine boliviano contemporáneo que tiene una producción bastante notable[186], se trata de Juan Carlos Valdivia. Este cineasta es un referente en el medio cinematográfico boliviano a causa, no sólo de sus metrajes y los premios que éstos le valieron[187], sino también por sus papeles en festivales e instituciones cinematográficas tanto en Bolivia como en México —donde estudió cine—.

Si bien sus propuestas cinematográficas resultan variopintas, dos de ellas son las que interesa conectar aquí como consecuencia de las propuestas del Grupo Ukamau. La primera es su último largometraje: *Yvy Maraey. Tierra sin mal* (2013), en la que se representa el caso de un personaje que quiere introducirse en el mundo de los indígenas guaraníes para hacer una película relativa a dicha cultura. El recorrido se desarrolla al lado de un indígena, por el sureste de Bolivia, y a lo largo del filme se dejarán ver las dificultades de sumergirse

[186] *Jonás y la ballena rosada* (1995), *American Visa* (2005), *El último evangelio* (2008), *Zona sur* (2009) e *Yvy Maraey*, *Tierra sin mal* (2013).
[187] Premio Ariel al mejor guion adaptado por *American Visa* y otros dos premios en el Festival de Sundance en el 2010, por *Zona sur*.

en otra cultura, sobre todo teniendo los referentes coloniales clásicos de los que surgen buena parte de las investigaciones. La propuesta de la cinta recuerda a la película de Jorge Sanjinés: *Para recibir el canto de los pájaros* (1995) que a modo de remembranza Sanjinés desarrolla para dar cuenta de uno de los aprendizajes más importantes de su carrera: el poder horizontal y comunitario en el mundo indígena.

En la película de Sanjinés se desarrolla un conflicto entre unos cineastas bienintencionados que llegan a una comunidad indígena para hacer una película sobre el proceso salvaje de colonización, sin embargo y a pesar de sus buenas intenciones, el pueblo los rechaza porque aquéllos pretendieron adentrarse por medio de una autoridad —el líder de la comunidad—, sin embargo las decisiones en las comunidades aymaras no se toman así, sino de manera horizontal, toda la comunidad debe estar de acuerdo porque a todos les compete el bienestar común. De este modo es que se desarrollan las acciones y tal como en la experiencia del Grupo, los cineastas se adaptaron a compartir con los campesinos y con ello a aprender de su cultura, lo cual les serviría para sus futuras producciones y reflexiones.

En un conversatorio sobre su película *Yvy Maraey*, Valdivía declara —al ser cuestionado sobre la figura de Sanjinés— que de joven quiso alejarse de todo lo que representaba Sanjinés, deseaba crear un cine de ruptura que fuera más allá de eso que estaba tan presente. Su primer largometraje es un intento por distanciarse radicalmente del cine político latinoamericano, de figuras como la de Glauber Rocha y Jorge Sanjinés lo menciona como un momento de rebeldía, "Y ahora con un poco de madurez vuelvo y aprecio lo que ha hecho el maestro Sanjinés, digo ¿por qué no? Y de alguna manera retomo ese hilo que ha empezado a tejer." (Vladivia (s/f), en: *Tejiendo Bolivia*)[188] Piensa que de alguna manera está desarrollando un camino inclinado hacia lo que Sanjinés ha iniciado, lo que en un cineasta de su talla implica la vigencia del pensamiento del Grupo Ukamau y de Jorge Sanjinés.

La otra película de Valdivia es una de las piezas clave, no sólo en cuanto a su contenido crítico, sino también a su libre expresión argumental y a la dirección de la cámara en un giro constante de trescientos sesenta grados que bien podría indicar la temporalidad occidental, frente a la temporalidad que dice presentar Sanjinés en sus "planos generales integrales", lo que posiblemente refiere al paralelismo entre pasado y el presente (Mires, 1992) y viceversa. Se trata de *Zona sur* (2009), la primer película íntegramente creada por el

[188] En: http://www.erbol.com.bo/podcast/tejiendo_bolivia/j_c_valdivia_cuando_era_joven_queria_alejarme_de_todo_lo_que_es_jorge_sanjines, recuperado el 04/04/18.

cineasta[189] y de la que menciona estar satisfecho en cuanto al resultado que es el mismo que se manifestó como proyecto en su proceso creativo, según lo menciona. Además de lo anterior, esta película significó para Valdivia una obra con perspectiva política y a la vez personal:

> Para mí era una cuestión de reinventarme de volver a nacer, de volver amar el cine y de hacer algo arriesgado, algo verdadero, de tocar mi vida personal, de ser autocrítico y de hablar de lo que está pasando en mi país. Además creo que es una cosa que me interesa. Regresé a Bolivia hace cuatro años, lo que pasa en mi país es fascinante y quiero ser parte de lo que está pasando y poner mi granito de arena. La película tiene una parte política también, pero política desde el lado donde yo primero me critico, critico a mi entorno, a mi sociedad, al mundo de donde yo vengo. (Valdivia en: García, 2010)

En esta cinta el director presenta una Bolivia ya no vista desde la urbanidad marginal, ni desde el campo, sino desde las clases privilegiadas, mostrando así una perspectiva crítica desde un plano distinto al habitual. De esta manera es que Valdivia hace visibles los diversos recursos del cine para apuntalar un conflicto desde el extremo contrario al que lo hace Sanjinés y sin embargo, abordar un mismo problema. La Bolivia de Juan Carlos Valdivia ha dado un giro y su película representa también un momento histórico en el que los indígenas tienen más posibilidades que en la Bolivia de hace cincuenta años, es por ello que aborda ahora el conflicto de una familia de clase alta debido a una crisis económica que los pone frente a la opción de vender su casa a una mujer indígena que en otrora fuera su empleada.

Las circunstancias que abruman a esta familia son ajenas a los conflictos que se representa en las películas de Sanjinés, en las que, para los campesinos estos conflictos serían triviales y, sin embargo, *Zona sur* nos permite desarrollar una lectura histórica del proceso boliviano y otra estructura del colonialismo. Cabe mencionar que en aquellas secuencias en las que se desarrollan diálogos en aymara no hay subtitulaje, respecto de lo que acota Valdivia el retrato de una Bolivia plurinacional en la que los indígenas —en las calles o en las casas, cuando son empleados— hablan su propio idioma y los hispanoparlantes no pueden saber de qué están hablando, de tal modo que decidió no incluir traducción al respecto, para dar una experiencia cercana a lo real. En una entrevista Sanjinés, al ser cuestionado acerca de los jóvenes cineastas bolivianos, menciona:

> Algunos jóvenes bolivianos tienen problemas muy graves para hacer cine porque están alienados y lo que intentan hacer es un cine de Hollywood en Bolivia. Hablo mucho con los realizadores y siempre sostengo que no tienen por qué hacer un cine político o de denuncia, pero que sí deben desarrollar una mirada propia sobre la realidad extraordinariamente rica del país. Es importante que puedan mirar las diferentes culturas y apreciarlas, y muchos lo están empezando hacer así que tengo muchas esperanzas de que

[189] Esta vez ya no se trató de ninguna adaptación literaria, puesto que el guion, el rodaje y la mayoría de las decisiones fueron tomadas por él mismo.

> surja un nuevo cine en poco tiempo. Me gustó mucho Zona sur (2010), de Juan Carlos Valdivia, que cuenta la historia de una familia de clase alta blanca, que por problemas económicos debe vender su casa en un barrio residencial y un día llega una mujer india que fue empleada de ellos y les quiere comprar la casa. Eso está sucediendo y me parece muy bueno reflejar estos cambios sociales que están ocurriendo actualmente. (Sanjinés en: *Revista* Ñ, 2013)

A su vez, Valdivia califica a *La nación clandestina* como una de las joyas del cine boliviano, al presentarla en la edición del Festival Alucine del 2016, del cual fue director (*Los Tiempos*, 2016).

Respecto de los paralelismos entre *La nación clandestina* y *Zona sur* se menciona "Las épocas son distintas, pero al mismo tiempo son parte de una misma porción de la historia la que concretamente se denominaría con el paso de la Nación a la Plurinacionalidad, de los años 1980 al 2010." (Vega, 2014: 91) Si bien es cierto que el estilo de Valdivia resulta bastante alejado de las técnicas cinematográficas de Sanjinés, se halla en ambos una cierta autenticidad que presenta un cine vastamente atmosférico en cuanto a la perspectiva. Por lo demás se podría pensar en una tradición crítica que de fondo tiene a la descolonización como parámetro, mediante diversos diálogos:

> A nivel étnico, en *La Nación Clandestina*, el Otro es el indígena habitante de la ciudad. Contrariamente para Valdivia, en *Zona Sur*, la Otredad recae en la figura de la familia blanca en un país gobernado por un presidente de origen aimara. En la primera película, el ideal de la identidad de la época nacionalista es el tipo mestizo, de apellido español, que deje de lado tradiciones indígenas al punto de negar sus raíces. En el segundo caso, la familia blanca critica constantemente a los "cholos" de los cuales no se sienten parte, dando a entender que en el país priman ellos y que por eso, la mejor opción para no ser otrificados es la migración a Europa. (Vega, 2014: 91)

Una de las lecciones que suscribe *La nación clandestina* es la de la *nosotrificación*, más allá de la distinción entre el Yo y el Otro, que finalmente existen, pero como parámetros clasificatorios y no como entidades disociadas que bloquean el modelo orgánico de los pueblos indígenas. Por lo tanto abordar el fenómeno de lo plural desde distintas perspectivas resulta una tarea imprescindible, respecto de la manifestación de un pensamiento crítico actual, con miras a una transformación social que mire hacia la intersubjetividad.

Por otro lado surge la propuesta de Silvia Rivera Cusicanqui, quien desarrolla su *Sociología de la imagen* (2015) como un instrumento para sacudir a quienes, a su juicio, están acomplejados por el exceso retórico de la academia. Ella encuentra en la imagen un medio expresivo potente que ofrece una posibilidad ante la escritura y que escapa a la autoridad de ésta, "El guion de ficción o docuficción se ha convertido así en un intento, a la vez

expresivo y racional, de seguir manejando el tejido de lo social, pero a través de personajes construidos en la singularidad de sus dramas cotidianos." (Rivera, 2012: 15)

Rivera no se considera la primera en hacer sociología de la imagen y menciona en el Siglo XIX a Melchor María Mercado como uno de sus precursores, quien en sus paisajes retrataba una Bolivia profunda y

> Un siglo más tarde, Jorge Sanjinés era el primero —antes que Fausto Reinaga— en descorrer el velo nacionalista que había caído sobre el tema indígena en Bolivia desde 1952. Sus películas nos revelaron súbitamente que aquí no sólo había indios, sino racismo, violencia y negación cultural. Nos demostraron la falsa democratización movimientista, que se empeñaba en abolir los términos raciales del lenguaje oficial, mientras circulaban y se multiplicaban exuberantes en el habla privada y en los tinglados dela mediación política. (Rivera, 2012: 15)

Considera que las figuras presentadas en las películas de Sanjinés muestran con más precisión que un texto de sociología la textura de su país, que tiene tantos "silencios culturales".

Como un antecedente del trabajo sociológico de Rivera, el cine de Sanjinés trasciende los embates del tiempo y de las supuestas "modas académicas", compartiendo un horizonte reflexivo en torno a cuestiones aún no superadas y que requieren de actualización crítica, tal como lo hace la socióloga. Para el cineasta resultó imperativo dar cuenta de aquella historia sepultada y de aquellos héroes que no tienen un monumento en la ciudad, tal como Bartolina Sisa y Tupac Katari[190], así como Juana Azurduy[191] y Domitila Chungara, entre otras, destacando el papel de las mujeres indígenas en las luchas de liberación. Es a partir de esta otra forma de narrar la historia que Rivera se interesa por el *montaje creativo*, "…es más libre que la escritura de los riesgos de la manipulación. Uno de los motivos más fuertes de mi alejamiento de la escritura sociológica ha sido precisamente la facilidad con la que el conocimiento racional se injerta en las legitimaciones del poder." (Rivera, 2012: 18)

Otra de las actualizaciones que el cine de Sanjinés ha propiciado es la reflexión sobre la mujer desde el indigenismo, que es uno de los temas recurrentes de la socióloga boliviana, quien trabajando desde El Colectivo[192] lleva a cabo reflexiones grupales en las que surgen cuestionamientos y trabajo común, sobre todo desde la imagen. Se trata de un ejercicio que descoloniza la imagen y la mirada respecto del pensamiento tradicional, del

[190] Figuras revolucionarias que se cuentan junto a otras, dentro de la narrativa de *Insurgentes* (2012)
[191] A quien Sanjinés dedica su última película.
[192] Comunidad de la que participa Silvia Rivera y que conjunta actividades intelectuales y artísticas con miras a la descolonización y a la desclasificación dentro de las estructuras académicas y culturales.

género, de las instituciones y demás esferas en las que nos encontramos insertos sin más. Es así que la fuerza del trabajo de Ukamau se manifiesta más allá de la pantalla.

El trabajo de Iván Sanjinés, el hijo de Jorge Sanjinés, sigue desarrollando otra de las líneas esenciales del espíritu revolucionario del Grupo Ukamau, dándole una resonancia a nivel latinoamericano mediante festivales y una *praxis* pedagógica. Iván Sanjinés es comunicador y cineasta —además de haber hecho algunos semestres de sociología—, con su padre recorrió Bolivia, mientras convivió con diversos grupos indígenas, sobre todo aymaras y quechuas. Incursiona así en el documental y en la producción para televisión.

En 1984 funda el Centro de Formación y Realización Cinematográfica (CEFREC), en el que se pone el acento en el trabajo multidisciplinario y donde se busca que los sectores históricamente marginados produzcan sus propias imágenes y se apoderen de las herramientas para hacerlo. Además de su trabajo —constante hasta la actualidad— con CEFREC, colabora con la Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas[193] (CLACPI) que coordinó entre 1996 y 2004.

CEFREC se dedica a compartir con los históricamente oprimidos las maneras de producir sus propias imágenes con talleres de creación audiovisual y comunicación. Todo esto con el consentimiento previo, la asesoría, la presencia y la participación de las organizaciones indígenas de Bolivia. Lo que se reconoce como un legado de su padre, respecto de la importancia del consenso con la comunidad como parámetro para la acción

> Nuestro trabajo en CEFREC tiene que ver con responder a necesidades y requerimientos concretos en un inicio, no sólo con pueblos indígenas, sino también con diferentes sectores populares. La creación de CEFREC en el año 1989, tiene que ver con otros procesos previos en Bolivia, con toda la importante tradición de radios comunitarias, especialmente mineras hacía los años '50; el cine del Grupo UKAMAU también ha sido una influencia no sólo para CEFREC sino en todo el panorama audiovisual cinematográfico boliviano. Existía en Bolivia, además, una tradición del video popular, en especial desde el año 1984 cuando se crea el Movimiento del Nuevo Cine y Video Boliviano (del cual fui también fundador) ligado a un fecundo movimiento latinoamericano de video popular y alternativo. (Sanjinés Saavedra, 2013: 34)

Es así que de 1983 a 1988 continúa su recorrido de *praxis* con el proyecto de Cine Minero, en el que capacitaba a los hijos de los mineros para producir sus propias películas en súper 8 mm. No obstante éste fue un proyecto temporal, ya que los apoyos no tuvieron continuidad, sin embargo sus presentaciones en las minas fueron bien acogidas por los trabajadores. Fue a partir del aprendizaje con aquellos proyectos que CEFREC trabajó en torno a necesidades concretas a mediano y largo plazo

[193] Fundada en México por iniciativa de cineastas y antropólogos suscritos a la lucha indígena.

> En los primeros años hicimos muchas actividades con barrios mineros, campesinos, y campañas de debate, reflexión sobre diversas temáticas visitando diversas regiones rurales y ciudades. En el año 1992 desarrollamos una campaña muy grande sobre la hoja de coca y sobre todos los proyectos de reconversión que buscaban alternativas a la plantación de esta hoja. (Sanjinés Saavedra, 2013: 36)

A pesar de la censura a raíz de ciertos documentales sobre la hoja de coca difundieron aún más el material, de tal manera que recorrieron casi todo el país e incluso llegaron a proyectarlo por la televisión, lo que les costó ser vetados por dos o tres años. Mientras tanto eran amenazados por develar una realidad sobre los negocios turbios de los poderosos que afectaban a los campesinos.

Sanjinés hijo ha tenido la mirada puesta en la descolonización desde el trabajo intercultural y cooperativo, con énfasis en lo colectivo y no en el individuo. Por ello es que dentro del equipo no hay cineastas o directores, porque ello colocaría a unos cuantos en una situación privilegiada, en su lugar hay comunicadores, que son quienes hacen un trabajo conjunto. Su ejercicio también ha rendido frutos en la transformación de la realidad, por ejemplo: el desarrollo de una alianza de organizaciones indígenas que existe hasta la actualidad y que se conformó a partir de un debate sobre los usos de las tecnologías de la comunicación como medios de lucha y liberación. Las posturas diversas y las discusiones significaron la apertura para dicha alianza, desde la que se podrían tomar mejores decisiones conjuntas al respecto del rumbo que tendría la lucha indígena[194].

A pesar de los escasos recursos el equipo ha continuado con su ejercicio en el que todos aportan algo, ya que piensan que lo importante es hacer el "audiovisual como estrategia de sobrevivencia y de lucha", de manera que, tal como lo mencionaba Jorge Sanjinés, la belleza sería sólo un recurso y no una finalidad, por lo que Iván Sanjinés y su equipo no consideran que hacen cine, ya que éste es en celuloide, lo que eleva los costos y el beneficio que implica —la posibilidad de su proyección en salas comerciales— no les interesa, por lo tanto hacen video[195]. Frente a sus múltiples posibilidades se consiguieron algunos logros, como los reportajes hechos por mujeres indígenas hablados en su idioma original aymara.

Iván comprendió mediante su experiencia, que los indígenas deberían de tener su propia representación y no depender de estos grupos, ya que ello se prestaría para seguir en la misma lógica de dominación, se trata de contribuir con ellos, no enseñándoles a hacer

[194] Este escenario recuerda a *Lloksy Kaymanta* (1977) y las organizaciones indígenas que se comienzan a gestar en torno a la discusión sobre la unión con otros grupos marginales obreros y trabajadores de la ciudad.
[195] Se alude a la discusión que comenzó con la llegada del video digital y su supuesta pérdida de calidad, lo cual implicaba su nula posibilidad de ser cine.

cine desde recursos prescritos, sino partir junto con estos grupos desde sus experiencias, sus imaginarios, sus conocimientos y su cultura, "Era un tema de urgencia, contribuir en cómo el video o el cine pueden ser un arma de defensa, de fortalecimiento y de interpelación o de denuncia." (Sanjinés Saavedra, 2013: 41)

Al igual que el Grupo Ukamau, Iván Sanjinés y las organizaciones con las que ha colaborado han ido integrando diversos saberes originarios, de manera que en el transcurrir temporal su forma de organización es cada vez más cercana a los procedimientos indígenas, dentro de las posibilidades de la diversidad. Los logros que se han conseguido no son poco importantes, uno de ellos es el desarrollo de sus propios medios de comunicación[196]. Por otro lado están los festivales, que no pretenden mostrar la riqueza cultural de los pueblos como otro medio alternativo más de entretenimiento, sino para insertarse en la reflexión social en general pero desde sus propuestas y concepciones políticas y así prestarse a la discusión de las posibilidades que permitan superar las condiciones de miseria y exclusión a las que han sido sometidos históricamente estos pueblos, dando lugar a otras miradas que aportan ciertos saberes ancestrales. Estos eventos no sólo se llevan a cabo en beneficio de las naciones indígenas —a nivel global— sino son extensivos a nivel social, con miras a detener la historia de masacres, desapariciones, genocidios y desplazamientos.

Estos festivales internacionales de cine y video indígena tienen una organización propia en la que no se dan premios en efectivo, ya que llevan una lógica distinta, se pueden pensar como eventos descolonizados y a su vez, descolonizadores. En ellos no importa el dinero ni qué producción es mejor o peor, no hay un primer premio, porque el premio en sí es el proceso creativo —que servirá para todos—, la participación colectiva, la defensa de los derechos. Podría decirse que el premio es tener voz, esa voz históricamente acallada.

"Muchos indígenas están creando propuestas alternativas a las temáticas de Hollywood y esto nos demuestra que todo lo que está sucediendo en los pueblos indígenas es mucho más importante de lo que pueden imaginarse los guionistas de Hollywood." (Sanjinés Saavedra, 2013: 49) En una perspectiva intercultural es posible reconocer que esta labor es tan importante para los pueblos indígenas como para el resto de la sociedad, se trata de la generación de diálogos en los que a partir de la diversidad se reconozca que hay luchas comunes, pero que hay asuntos que nos competen a todos, como la preservación de

[196] La Agencia Plurinacional de Comunicación, la APC Bolivia y una Escuela de Formación en Comunicación y Derechos que surgió en el 2011. Son procesos que ya se han venido dando en algunos países como: Paraguay, norte de Argentina, norte de Chile y Perú, con miras a lograr una comunicación y con ello una mejor organización entre los pueblos.

la Tierra, el cuidado del ambiente, el combate a las transnacionales que significan la devastación de la naturaleza y el esclavismo del ser humano y en fin, todos esos proyectos en los que todos somos afectados y eventualmente alcanzarán a todos, aunque en apariencia sean ajenos a unos cuantos.

Para Iván Sanjinés el audiovisual se trata de compartir y no de enseñar, es preciso hacer un cine atractivo que explote la sensibilidad de las personas y no la sensibilería, como lo hace el cine comercial mediante los melodramas. La intención es descolonizar los hemisferios, como el del patriarcado o el del despojo, piensa que el cine tiene la obligación de activar una alerta cuando la vida se ve amenazada, se trata de hacer películas desde la reflexión colectiva que defiendan esa vida.

Es probable que la cercanía con su padre haya formado una buena parte del direccionamiento del pensamiento de Iván, sin embargo su práctica y su teoría han dado grandes pasos, explorando algunas áreas que también hacía falta abarcar y que el Grupo Ukamau no podía englobar. No obstante, el camino de la *praxis* se sigue fortaleciendo desde diversas vías, la de CEFREC e Iván Sanjinés es una propuesta que ha tenido un fuerte eco a nivel internacional, trascendiendo ya el mero espacio de los pueblos indígenas latinoamericanos y explorando así otros rincones de ese Cuarto mundo que aún permanece oculto ante la vista inmediata.

Asimismo se suman los esfuerzos de los otros tres exponentes de la cultura de la imagen en movimiento antes abordados —Antezana, Valdivia y Rivera— en función de un desarrollo que lleva más allá la herencia del Grupo Ukamau y que permite reflexiones diversas, en diversas capas y desde diferentes ópticas, como lo son: lo marginal urbano, las clases favorecidas, las reflexiones indigenistas y de género, y el trabajo directo junto al pueblo indígena.

En suma, se ha pretendido presentar el trabajo del Grupo Ukamau como una transformación devenida a su vez en germen de *praxis* diversas, que han rendido frutos desde una viralidad cualitativa y no cuantitativa, ya que el deseo de esta última como pretensión ha resultado en el deterioro de las propuestas que se agotaron en ejercicios bienintencionados pero de corto alcance o bien, incompletos —que incluso mueren antes de florecer—. El desarrollo de las ideas del Grupo y de Jorge Sanjinés, como teórico del andar junto al pueblo, promueven un movimiento quizá no apresurado pero bien cimentado, así como una mirada abarcante, pues se entiende que la fuerza necesaria para una transformación necesita la potencia de la comunidad como proyecto y como

movimiento actual. De cualquier forma los logros obtenidos, aunque a pequeña escala, siguen sumando conciencias y llevando a cabo pequeñas trasformaciones que ofrecen una suerte de esperanza, ante el panorama caótico en el que habitamos día tras día.

Material de consulta

AAVV (2018*), Memorias del subdesarrollo*, San Diego, Museo de Arte Contemporáneo de San Diego.

Acha, Juan (1994), *Las culturas estéticas de América Latina*, UNAM, México.

Adorno, Theodor (2007), *Composición para el cine. El fiel correpetidor*, Madrid, Akal.

Aguilar, Gonzalo (2015), *Más allá del pueblo: imágenes, indicios y políticas del cine*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

_____ (2017), "La ira de Dios. Sobre los RELATOS SALVAJES de Damián Szifrón" en *Romanische Studien Beihefte 2*, Cine de investigación, en http://www.romanischestudien.de/index.php/rst/rt/metadata/570/0 , Consultado el 22/03/19

Andermann, Jens (2015), *Nuevo cine argentino*, Buenos Aires, Paidós.

Avellar, José Carlos (2002), *Glauber Rocha*, Madrid, Cátedra.

Badiou, Alain (2014), El cine como acontecimiento, Paradiso Editores-Universidad Iberoamericana, México.

Benjamin, Walter (2009), Estética y política, Las Cuarenta, Buenos Aires.

Benjamin, Walter (2009), *Estética y política: Para una crítica de la violencia. Teorías del fascismo alemán. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Sobre el concepto de historia*, Buenos Aires, Las cuarenta.

Beorlegui, Carlos (2010), *Historia del pensamiento filosófico latinoamericano. Una búsqueda incesante de la identidad*, Bilbao, Universidad de Deusto.

Birri, Fernando (1996), *El alquimista poético-político. Por un nuevo cine latinoamericano 1956-1991*, Madrid, Cátedra.

Blanco, Elías (2012), "Ricardo Rada Laguna", en: *Diccionario cultural boliviano*, http://elias-blanco.blogspot.mx/2012/02/ricardo-rada-laguna.html, consultado el: 03/04/18.

Boal, Augusto (2002), *Teatro del oprimido. Juegos para actores y no actores*, Alba Editorial, Barcelona.

Boal, Augusto (2015), *Teatro del oprimido*, Buenos aires, Interzona.

Byung-Chul, Han (2017), La salvación de lo bello, Herder, Barcelona.

Campo, Javier (2014), "Filmando teorías políticas: dependencia y liberación en La hora de los hornos", en Política y cultura, número 41, 65-88 pp., sacado de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-77422014000100004&lng=es&tlng=es, recuperado el 19/03/2019.

Caparrós, Martín (2014), *El hambre*, México, Planeta.

Castro-Gómez, Santiago-Grosfoguel, Ramón (2007), *El giro descolonial. Definiciones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, Colombia, Siglo del Hombre.

Césaire, Aimé (2015), *Discurso sobre el colonialismo*, Akal, Madrid.

Chappuzeau, Bernhard-Von Tchilschke, Christian (Eds.) (2016), Cine argentino contemporáneo: visiones y discursos, Iberoamericana-Veruvert, Madrid.

Cheron, Philippe (2014), El árbol de oro. José Revueltas y el pesimismo ardiente, FCE, México.

Concari, Héctor (2012), Mario Handler, retrato de un caminante, Trilce, Montevideo.

De Sousa Santos, Boaventura (2013), *Una epistemología del sur*, Buenos Aires, CLACSO-Siglo XXI.

Deleuze, Gilles (1985), *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós.

Dussel, Enrique (1994), *1492 El encubrimiento del Otro. Hacia el origen del "mito de la modernidad"*, La Paz, Plural.

_____ (2007), Política de la liberación. Hisotria mundial y crítica, Trotta, Madrid.

_____ (2014), 16 Tesis de economía política. Interpretación filosófica, Silgo XXI, México.
_____ (2010), *20 tesis de política*, México, CREFAL-Siglo XXI.
_____ (2011), *Filosofía de la liberación*, México, Fondo de Cultura Económica.
_____ (2015), *Filosofías del sur. Descolonización y transmodernidad*, México, Akal.
_____ (2016), *14 tesis de ética. Hacia la esencia del pensamiento crítico*, Madrid, Trotta.
Echeverría, Bolívar (2010), *Modernidad y blanquitud*, México, Era.
Eisenstein, Sergei (2006), *La forma del cine*, México, Siglo XXI.
Eisenstein, Sergei (2006), *La forma del cine*, Siglo XXI, México.
Epstein, Jean (2015), *la inteligencia de una máquina. Una filosofía del cine*, Buenos Aires, Cactus.
Espinoza A., Santiago, & Laguna T., Andrés. (2010). Teoría y práctica de un cine junto a su pueblo... borracho: La embriaguez en el cine boliviano de los últimos 25 años. *Punto Cero*, *15*(21), 37-42. Recuperado en 04 de abril de 2018, de http://www.scielo.org.bo/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1815-02762010000200005&lng=es&tlng=es.
Fanon, Frantz (2016), *Piel negra, máscaras blancas*, Akal, Madrid.
Flores, Silvana (2013), *El Nuevo Cine Latinoamericano y su dimensión continental. Regionalismo e integración cinematográfica*, Buenos Aires, Imago Mundi.
Fornet-Betancourt, Raúl (2009), *Tareas y propuestas de la Filosofía intercultural*, en: http://casadelcorregidor.pe/descarga/Fornet_Tareas_y_Propuestas_de_la_Filosofia_Intercultural.pdf, consultado el 11/03/2018.
Freire, Paulo (1973), *Pedadogía del oprimido*, México, Siglo XXI.
García Espinoza, Julio (1982), *Una imagen recorre el mundo*, México, UNAM.
García Rodríguez, Liliana (2017), *Buñuel*, México, Universidad de Guanajuato.
Getino, Octavio (1990), Cine y dependencia, Punto Sur, Buenos Aires.
Getino, Octavio (comp.) (1988), *Cine latinoamericano, economía y nuevas tecnologías*, Buenos Aires, Legasa.
Godard, Jean-Luc (2014), *Historia(s) del cine*, Buenos Aires, Caja Negra.
Gómez, Pedro Pablo (Comp.) (2014), *Arte y estética en la encrucijada descolonial II*, Buenos Aires, Del Signo.
Grosfoguel, Ramón-Mignolo, Walter (2008), "Intervenciones descoloniales: una breve introducción", en Tabula rasa, número 9, 29-37 pp., sacado de http://www.scielo.org.co/pdf/tara/n9/n9a03.pdf, recuperado el 19/03/2019.
Guevara, Ernesto (1978), "El hombre nuevo", en *Latinoamérica. Cuadernos de cultura latinoamericana 20*, FFyL-UNAM, México.
_____ (2016), *El diario del Che en Bolivia*, México, Siglo XXI.
Gutiérrez Alea, Tomás (s/f), Dialéctica del espectador, s/l, s/p.
Híjar Serrano, Alberto (2007), Frentes, coaliciones y talleres. Grupos visuales en México enel siglo XX, INBA-JP, México.
Híjar Serrano, Alberto (2013), *La praxis estética. Dimensión estética libertaria*, México, INBA.
Kusch, Rodolfo (1962), *América profunda*, Argentina, Hachette.
Lenkersdorf, Carlos (2017), *Los hombres verdaderos, voces y testimonios tojolabales*, México, Siglo XXI.
Lenkersdrof, Carlos (2007), en: Martínez Contreras, Jorge-Ponce de León, Aura (coords.) (2007a), *El saber filosófico. Antiguo y moderno 1*, México, Siglo XXI.
Lenkersdrof, Carlos (2008), *Aprender a escuchar. Enseñanzas maya-tojolabales*, México, Plaza y Valdéz.
Lifshitz, Mijaíl (2017), *La filosofía del arte de Karl Marx*, México, Siglo XXI.
Linares, Andrés (1976), *El cine militante*, Madrid, Castellote.
Lusnich, Ana Laura-Piedras, Pablo (Eds.) (2011), *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)*, Argentina, Nueva Librería.

Mbembe, Achille (2006), *Necropolítica*, España, Melusina.
Mendoza, Carlos (2003), *La invención de la verdad, ensayos sobre cine documental*, México, UNAM.
Mignolo, Walter (2006), "Potoccidentalismo. Las epistemologías fronterizas y el dilema de los estudios (latinoamericanos) de áreas", en: Sánchez Prado, Ignacio M. (2006), América Latina: giro óptico, México, Universidad de las Américas Puebla.
Mignolo, Walter-Gómez, Pedro Pablo (2012), *Estéticas y opción descolonial*, Bogotá, Editorial UD-Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
Mires, Fernando (1992), *El discurso de la indianidad. La cuestión indígena en América Latina*, Quito, Abya-Yala.
Ossa, Carlos (2013), *El ojo mecánico. Cine político y comunidad en América Latina*, Santiago, Fondo de Cultura Económica.
Oubiña, David (Comp.) (2003), Jean-Luc Godard: el pensamiento del cine. Cuatro miradas sobre Historie(s) du cinema, Paidós, Buenos Aires.
Palazón, María Rosa (2006), La estética en México. Siglo XX. Diálogos entre filósofos, UNAM-FCE, México.
_____ (Coord.) (2010), Paul Ricoeur. La semántica metafórica, UNAM, México.
Paranaguá, Paulo Antonio (Ed.) (2003), *Cine documental en América Latina*, Madrid, Cátedra.
Preciado, Beatriz (2010), *Pornotopía. Arquitectura y sexualidad en <<Playboy>> durante la guerra fría*, México, Anagrama.
Rancière, Jacques (2011), El malestar en la estética, Capital Intelectual, Buenos Aires.
Reyes López, Jorge A. (2016) "Supuestos de una filosofía intercultural", en: *Humanidades Populares*, 2 (3), pp. 9-27.
Rivera Cusicanqui, Silvia (2012), *Experiencias del montaje creativo: de la historia oral a la imagen en movimiento ¿Quién escribe la historia oral?*, en: https://issuu.com/chasqui/docs/experiencias_de_montaje_creativo_de_la_historia_or, consultado el 04/04/18.
_____ (2015), *Sociología de la imagen. Miradas ch´ixi desde la historia andina,* Buenos Aires, Tinta Limón.
Rocha, Glauber (1965), *La estética del hambre*, Génova, s/e.
_____ (1969), *No al populismo*, extraído de: "Hojas de cine", Vol I, México, SEP-UAM-FMC.
_____ (1971a), *Revisión crítica del cine brasileño*, Madrid, Fundamentos.
_____ (1971b), *Estética de la violencia*, aparecido en: "Hablemos de cine", 53, mayo-junio, Lima.
_____ (1971c), *La estética del sueño*, en "Revista La Caja", 4,junio-julio, 1993.
Salazar Bondy, Augusto (2011), ¿Existe una filosofía de nuestra América?, Siglo XXI, México.
Sánchez Lobo, Camilo (2016), "Las huellas del grupo Ukamau en Cementerio de Elefantes", en: Knop, Fabiola (Ed.), Creación y Producción en Diseño y Comunicación, Buenos Aires, Universidad de Palermo.
Sánchez Vázquez, Adolfo (1976), Las ideas estéticas de Marx, México, Era.
_____ (2003), Filosofía de la praxis, México, Siglo XXI.
_____ (2007), De la Estética de la recepción a una estética de la participación, UNAM, México.
Sanjinés Saavedra, Iván (2013), "Usando el audiovisual como una estrategia de sobrevivencia y de lucha, de creación y recreación de un imaginario propio", en: *Revista Chilena de Antropología Visual* - número 21- Santiago, Junio 2013 - 32/50 pp.-
Sanjinés, Jorge (1979), *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*, México, Siglo XXI.

_____ (2004), "¿Qué es y qué ha sido del cine del grupo Ukamau?", en: *Voltairenet.org*, http://www.voltairenet.org/article122850.html, consultado el: 03/04/18.

Schumann, Peter (1985), *Historia del cine latinoamericano*, Buenos Aires, Legasa.

Schumann, Peter (1987), *Historia del cine latinoamericano*, Legasa, Buenos Aires.

Shohat, Ella-Stam, Robert (2002), *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*, Barcelona, Paidós.

Solanas, Fernando (1989), La mirada. Reflexiones sobre cine y cultura, Punto Sur, Buenos Aires.

Stam, Robert (2015), Teorías del cine, Paidós, Barcelona.

Tarkovski, Andrey (2009), *Esculpir el tiempo,* México, UNAM.

Torres, Alejandra-Garavelli, Clara (Eds.) (2015), *Poéticas del movimiento. Aproximaciones al cine y video experimental argentino*, Buenos Aires, Libraria.

Torres, M. Augusto (1981), *Glauber Rocha*, Madrid, Jecosa.

Valdivia, Juan Carlos (2010), en: García Alfredo, "Entrevista a Juan Carlos Valdivia. Director de Zona sur, *Tierra en Trance. Reflexiones sobre cine latinoamericano*, http://tierraentrance.miradas.net/2010/10/entrevistas/entrevista-a-juan-carlos-valdivia-director-de-zona-sur.html, consultado el: 04/04/18.

Vega Chuquimia, Ana Karina (2014), *La representación de la otredad en las películas* La nación clandestina *de Jorge Sanjinés y* Zona sur *de Juan Carlos Valdivia en tiempos de nación y plurinacionalidad* (Tesis de Maestría en Estudios de la Cultura), Universidad Andina Simón Bolívar, Ecuador.

Velleggia, Susana (2009), *La máquina de la mirada. Los movimientos cinematográficos de ruptura yel cine político latinoamericano*, Buenos Aires, Altamira.

Vertov, Dziga (2011), Memorias de un cineasta bolchevique, Capitán Swing Libros, Salamanca.

Wolkowicz, Paula (2008), "La hora de los hornos del grupo Cine Liberación y la construcción de un peronismo revolucionario", en Memoria académica, disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.6523/ev.6523.pdf, recuperado el 20/03/19.

Zea, Leopoldo (2005), La filosofía americana como filosofía sin más, Siglo XXI, México.

Zito Lema, Vicente (1987), *Fernando Birri. Pionero y peregrino*, Buenos Aires, Contrapunto.