

FUERA DE CAMPO

REVISTA DE CINE

Volumen 1, Número 3

Enero, 2017

ISSN 2477-9202

Dossier

Pensar el cine en América Latina

Coordinado por

Miguel Alfonso Bouhaben

Aartes
EDICIONES

UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Rector, Ramiro Noriega

Consejera de Investigación y Relaciones Internacionales, Mónica Lacarrieu

Vicerrectora Académica, Teresa Gutiérrez

Vicerrector de Relaciones Internacionales y con la Comunidad, Andrey Astaiza

UARTES EDICIONES

Director, Fabián Darío Mosquera

Concepción gráfica, María Mercedes Salgado

FUERA DE CAMPO. REVISTA DE CINE

Universidad de las Artes

Volumen I, Número 3. Enero, 2017

ISSN 2477-9202

Dossier: Pensar el cine en América Latina

Coordinado por: Miguel Alfonso Bouhaben

CONSEJO EDITORIAL

Arturo Serrano (Director)	Universidad de las Artes (Ecuador)
Samanta Yépez (Editora Asociada)	Universidad de las Artes (Ecuador)
Jorge Flores Velasco	Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3 (Francia)
Pablo Gamba	Universidad Central de Venezuela (Venezuela)
Oliver Gaycken	University of Maryland (EEUU)
Yarí Pérez Marín	University of Durham (Reino Unido)

CONSEJO ASESOR

Margot Benacerraf	Directora de cine (Venezuela)
Colin MacCabe	University of Pittsburgh (EEUU)
Gerry McCulloch	Goldsmiths, University of London (Reino Unido)
Joseph Moure	Universidad Paris 1 Panthéon-Sorbonne (Francia)
Marc Nicholas (†)	École Nationale Supérieure des métiers de l'image et du son (La Fémis) (Francia)
Paul Schroeder	Amherst College (EEUU)
Alquimia Peña	Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano (Cuba)

Fuera de Campo es una revista cuatrimestral arbitrada de cine editada por la Universidad de las Artes a orillas del manso Río Guayas en la ciudad de Guayaquil, Ecuador. Todos los textos incluidos en la sección Artículos han sido sometidos al arbitraje ciego de dos expertos ajenos a la Universidad de las Artes.

La Universidad de las Artes no es dueña de las imágenes fotográficas que ilustran los artículos. En todos los casos hemos respetado el principio del uso justo de las fotografías pues las mismas: a) tienen un fin académico, b) no buscan el lucro y c) ilustran puntos sobre la película de la que se habla. Para tratar cualquier asunto relacionado a los derechos de autor de las imágenes incluidas en la revista por favor póngase en contacto con nosotros.

Artes
EDICIONES

Fuera de Campo. Revista de Cine

Universidad de las Artes

Malecón Simón Bolívar y Francisco Aguirre

Guayaquil, Ecuador (090313)

Teléfono (+593) 4 259 0700 ext. 3048

revistadecine@uartes.edu.ec

www.uartes.edu.ec/fueradecampo

Índice

ESTUDIO INTRODUCTORIO	
Miguel Alfonso Bouhaben	11
ARTÍCULOS	
<i>Violencia y Utopía. Las huellas del Nuevo Cine Latinoamericano</i> David Oubiña	24
<i>El barroco andino en La nación clandestina: una lectura desde la «puesta en escena de la identidad mestiza»</i> Karolina Romero	40
<i>Blak Mama y las identidades arrendadas o una ópera prima contra el cine latinoamericano</i> Amalina Bomnin	58
<i>La dimensión política de un cine político. Heli y la disidencia al poder político mexicano en la guerra contra el narcotráfico durante el sexenio de Felipe Calderón.</i> Iliá Espinosa	72
<i>Historia de un largo viaje. Cine chileno contemporáneo</i> Mario Jara	98
MISCELÁNEA	
<i>Reseña de la película Alba</i> Rafael Plaza	111
<i>Caracas Doc: el documental actual venezolano</i> Pablo Gamba	115
Biografía de los autores	120
Llamado para artículos	121
Manual de estilo de la revista Fuera de Campo	122
Declaración de ética y mala praxis	123

Pensar, crear, resistir. Las rupturas del Cine Latinoamericano y sus relecturas contemporáneas

Miguel Alfonso Bouhaben

Escuela Superior Politécnica del Litoral (ESPOL)

Universidad de las Artes

Guayaquil, Ecuador

malfonso@espol.edu.ec / miguel.alfonso@uartes.edu.ec

Abordar la diversidad de propuestas, tendencias y proyectos en el cine de América Latina pone en crisis toda búsqueda de una esencia o de un principio regulador de las mismas. El Nuevo Cine Latinoamericano, cuyo momento inaugural y simbólico fue en el I Encuentro de Cine Latinoamericano de Viña del Mar en 1967, presenta un carácter rupturista con las formas de creación hegemónicas del cine norteamericano y europeo, tanto a nivel de temáticas como a nivel formal, pero con una decidida orientación antimperialista y anticolonial. Diez años después, en la Declaración final del V Encuentro de Cine Latinoamericano, los cineastas firmantes sentencian: "nos definimos, independiente de estilos, formas de expresión o tendencias estéticas, como políticamente comprometidos en el combate por una verdadera liberación nacional contra el imperialismo norteamericano y sus agentes antinacionales"¹. De este modo, el Nuevo Cine Latinoamericano pretendía combatir, en desigual lid, los modos dominantes del cine que escondían en su corazón la ideología socioeconómica hegemónica: el capitalismo. Por ello, "su cine sería lúcido, crítico, realista, popular, antiimperialista y revolucionario, y rompería las actitudes neocolonialistas y las prácticas monopólicas de las compañías norteamericanas"². Ahora bien, no se puede entender la crítica política a los modelos dominantes de producción cinematográfica sin su interacción con la renovación estética y con la reflexión teórica: "Cine político, vanguardia estética cinematográfica y teoría del cine nacen imbricados en América Latina, de modo que cada uno de estos términos no es aprehensible sin la consideración del otro"³. Así, para poder hacerse cargo de la complejidad

11

1 VVAA, "Declaración Final. V Encuentro de cineastas latinoamericanos". En Susana Velleggia, *La máquina de la mirada. Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano en las encrucijadas de la historia* (Quito: Ciespal, 2010), 550.

2 John King. *El carrete mágico. Una historia del cine latinoamericano* (Bogotá: TM Editores, 1994), 202.

3 Velleggia, *La máquina de la mirada*, 206.

de las cinematografías de América Latina, consideramos que es relevante construir una cartografía de las relaciones e interacciones entre estos tres dominios: el conocimiento teórico, la estética y la política. Vamos, por ello, a valorar cómo la elaboración teórica desarrollada va a iluminar el dominio de la estética que, a su vez, solo puede entenderse como germen de resistencia política; cómo la estética sólo puede surgir de una reflexión teórica cuyo fin último es la movilización social; y cómo la política utiliza los recursos del cine y sus posibilidades estéticas y expresivas para la lucha contra los procesos neocoloniales. Se trata, en definitiva, de establecer un breve bosquejo sobre los nexos entre el pensamiento, la creación y la resistencia social. Pensar siempre supone una creación, que solo puede entenderse como ruptura de lo establecido y, por ello, es esencialmente un acto de resistencia.

Rupturas teóricas en el Nuevo Cine Latinoamericano

12

Resulta relevante señalar cuáles son las rupturas teóricas que se establecieron en el Nuevo Cine Latinoamericano de los sesenta, rupturas que no se quedaban en el limbo de lo intelectual, sino que se hacían carne en la práctica cinematográfica. Los trayectos teóricos son múltiples. En Argentina, el Tercer Cine de Fernando Pino Solanas y Octavio Getino, y las reflexiones de Fernando Birri sobre cine y subdesarrollo. En Bolivia, Jorge Sanjinés y su defensa de un cine junto al pueblo. En Brasil, la estética del hambre de Glauber Rocha. En Chile, Miguel Littín y el cine como herramienta de lucha social. En Colombia, Carlos Álvarez y el Tercer Cine colombiano. En Cuba, el cine urgente de Santiago Álvarez y el cine imperfecto de Julio García Espinosa. Todos estos desarrollos teóricos dan cuenta de la intencionalidad crítica y reflexiva del Nuevo Cine Latinoamericano, en la medida en que no es posible crear una cinematografía resistente sin un trabajo epistemológico previo. Glauber Rocha afirmaba que estos nuevos cines nacieron con una idea en la cabeza y una cámara en la mano. Pero una idea más allá de la impuesta por Occidente, una idea que rompa las epistemologías eurocéntricas y que haga la guerra con conceptos nuevos. Que construya primero una epistemomaquia y forje después una imagomaquia.

Las teorías del cine en América Latina son producciones críticas que tienen en consideración el contexto político, económico y social. Por este motivo, van más allá de las rupturas de los manifiestos europeos, que se quedaban en la superficie despolitizada de la estética. Dichas teorías han de interpretarse dentro del marco de las luchas sociales y de las transformaciones políticas

acaecidas en el continente. Sin duda, las teorías están ligadas a una búsqueda estética, pero no dejan de ser un efecto indiscutible de la tensión política entre las estrategias intervencionistas y neocoloniales del capitalismo globalizante –Plan Cóndor, Golpes de Estado– y las posiciones emancipadoras y revolucionarias. Y dado que lo teórico se proyecta sobre las complejidades de lo político, esto es, del espacio de lo común, de lo que hacemos para organizar la vida social, entonces no puede desvincularse de lo práctico. Apuntemos que la interacción entre teoría y práctica dibuja trayectos de ida y vuelta. El trayecto de la práctica a la teoría y de la teoría a la práctica es algo intrínseco a los movimientos de vanguardia europeos. La profusa promiscuidad de manifiestos a lo largo del siglo XX da cuenta de estos anclajes bidireccionales donde la teoría sirve para volver a aprehender la práctica con una mirada nueva, que permita abrir sendas alternativas. Recordemos la undécima tesis sobre Feuerbach, citada por algunos teóricos del Tercer Cine, donde Marx sostiene que el mundo tiene que dejar de ser interpretado -pensado, teorizado- y tiene que empezar a transformarse, mediante la acción en el ámbito de la praxis. Esto es: de la práctica nace la teoría. Ahora bien, Althusser⁴ defendió que la teoría también es un modo de práctica, es una práctica teórica. Algunos artistas primero escriben sus manifiestos y luego se rinden a lo determinado en la hoja de papel. En algunos ejemplos nucleares del llamado cine de autor, la teoría precede a la práctica. Es el caso de Jean-Luc Godard, quien defiende que cuando escribía sus críticas en los años cincuenta, ya se consideraba cineasta. Ahora bien, lo que no interesa destacar es que, a diferencia de las vanguardias europeas, el cine de América Latina construye sus teorías teniendo en cuenta la realidad social e histórica.

En los múltiples textos teóricos producidos por los representantes del Nuevo Cine Latinoamericano hay una continua reflexión sobre el modo de hacer cine. La teoría proporciona un arma de autoconocimiento que permite la creación de categorías propias y específicas. "De ahí que sea imprescindible que empecemos nosotros a definir los colores, los objetos, las categorías, ya que el cine ofrece posibilidades infinitas y debemos tener el suficiente coraje y libertad para crear categorías nuevas y rescatar al cine para los fines que determina nuestra liberación definitiva"⁵. No se trata, por tanto, de asumir las teorías exógenas para replicarlas en un nuevo escenario político, sino más bien de crear un nuevo problema, una pregunta que no puede posponerse: "¿Qué

4 Louis Althusser, *La revolución teórica de Marx* (Buenos Aires: Siglo XXI, 1979).

5 Ramón Gil Olivo, "El nuevo cine Latinoamericano (1955-1973): fuentes para un lenguaje". En *Comunicación y Sociedad*, 2015, 123.

cine necesitan los pueblos subdesarrollados de Latinoamérica"⁶; "¿Cómo abordar un cine de descolonización"⁷; "¿Qué cine tenemos?"⁸. Estas preguntas despliegan un territorio novedoso para el pensamiento sobre el cine, más allá de su denominación espectacular y de sus determinaciones formales. Un cine como forma de construcción de un conocimiento creativo y crítico. Pero, ante todo, de un conocimiento emancipatorio: "La ciencia, sin duda, puede contribuir también a liberar a los medios de intuiciones estériles y de una dramaturgia improductiva. Pero la nueva dramaturgia no podrá tener en estos medios la coartada un mundo analfabeto"⁹. Este conocimiento emancipatorio es un medio de acceso a la verdad por medio del análisis social y, a su vez, determina las causas de la opresión neocolonial sin "rebajar la investigación y el lenguaje de un tema a una especie de neopopulismo"¹⁰. Ahora bien, para lograr esto es necesario hacer tabula rasa: "Cuando los cineastas se disponen a comenzar desde cero, a crear un cine con nuevos tipos de trama, de interpretación, de ritmo y con otra poesía, se lanzan a la peligrosa aventura revolucionaria de aprender mientras se realiza, de sostener paralelamente la teoría y la práctica"¹¹. Grado cero de la teoría.

Rupturas estéticas en el Nuevo Cine Latinoamericano

14

La creación teórica será el campo de batalla para configurar una nueva estética de carácter decolonial, una estética crítica con las formas simbólicas dominantes. La estética occidental ha impuesto de forma universal una semántica de la belleza que tiene una funcionalidad ideológica. Por ello, caer en la imitación de sus estructuras formales y expresivas es asumir su raíz ideológica. La lucha por la liberación de los pueblos de América Latina se juega en el campo de batalla de las formas: "La inserción del cine en los modelos americanos, aunque solo sea en el lenguaje, conduce a una adopción de ciertas formas de aquella ideología"¹²; "Una película norteamericana comercial está consecuentemente expresando la ideología capitalista, sin proponerse, en absoluto, ser vehículo de concientización. Una película revolucionaria que plantea

6 Fernando Birri, "Cine y subdesarrollo". En Velleggia, *La máquina de la mirada*, 329.

7 Getino, Octavio y Solanas, Fernando, "Hacia un tercer cine". En Velleggia, *La máquina de la mirada*, 337.

8 Rocha, Glauber "No al populismo". En Velleggia, *La máquina de la mirada*, 391.

9 Julio García Espinosa, "Intelectuales y artistas del mundo entero ¡desuníos!". En Velleggia, *La máquina de la mirada*, 491.

10 Getino y Solanas, "Hacia un tercer cine", 355.

11 Glauber Rocha, "No al populismo", 393.

12 Getino y Solanas, "Hacia un tercer cine", 346.

la revolución valiéndose del mismo lenguaje estará vendiendo su contenido, estará traicionando formalmente su ideología"¹³; "Hacer las cosas de tal manera que el pueblo colonizado por la estética comercial/popular (Hollywood), por la estética populista/demagógica (Moscu), 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"¹⁴. Ahora bien, hay que establecer un equilibrio entre la asunción acrítica de otras formas de expresión y la asimilación las técnicas que, en el contexto de la región, pueden ser operativas. Para el cineasta cubano Santiago Álvarez, "sería absurdo aislarnos de otras técnicas de expresión ajenas al Tercer Mundo y de sus aportes valiosos e indiscutibles al lenguaje cinematográfico, pero el confundir la asimilación de técnicas expresivas con modos mentales y caer en una imitación superficial de esas técnicas no es aconsejable"¹⁵.

Ante esta situación, es importante valorar los variados esfuerzos realizados a la hora de configurar una estética audiovisual en América Latina. Algunos señalan que la estética tiene que estar necesariamente vinculada a la política y desechar así la idea del arte por el arte¹⁶. Eso no quiere decir que la estética tenga que ser en extremo pedagógica. Rebajar demasiado las pretensiones estéticas en pro de una mayor comprensión por parte del público fomenta, justifica y conserva el subdesarrollo. Glauber Rocha entiende que "es una falta de respeto hacia el público, con todo lo subdesarrollado que éste pueda ser, crear cosas simples para un pueblo simple. El pueblo no es simple"¹⁷. El cine de América Latina no puede construirse pensado en la mirada del espectador occidental que busca cierta nostalgia de primitivismo¹⁸ y pintoresquismo¹⁹ en sus propuestas.

Por estas razones, muchos cineastas se plantean la posibilidad de crear un cine nuevo: un lenguaje nuevo, común, experimental y reflexivo. Fernando Birri escribe: "Nos interesa hacer un hombre nuevo, una sociedad nueva, una historia nueva, y por lo tanto un arte nuevo, un cine nuevo"²⁰. Ese nuevo lengua-

13 Jorge Sanjinés, "Sobre un cine contra el pueblo y por un cine junto al pueblo". En Velleggia, *La máquina de la mirada*, 378.

14 Glauber Rocha, "Manifiesto del cinema novo". En Velleggia, *La máquina de la mirada*, 395.

15 Santiago Álvarez, "Arte y compromiso". En Velleggia, *La máquina de la mirada*, 464.

16 Birri, "Cine y subdesarrollo", 332.

17 Rocha, "No al populismo", 391.

18 Glauber Rocha, "Estética de la violencia". En Velleggia, *La máquina de la mirada* 397.

19 Miguel Littín, "El cine: herramienta fundamental". En Velleggia, *La máquina de la mirada*, 413.

20 Birri, "Cine y subdesarrollo", 329.

je está muchas veces vinculado con un lenguaje común²¹, un lenguaje de todos²², un lenguaje del pueblo²³. Ese lenguaje común ha de suponer una crisis estética, una ruptura que fomente un ejercicio "constante y metódico de la práctica, de la búsqueda, de la experimentación"²⁴. Asimismo, la estética "debe perseguir el desarrollo de la reflexión"²⁵ y "crear o recrear la posibilidad de pensar para todos los pueblos de los países subdesarrollados, principalmente, de la América Latina"²⁶.

Esa estética nueva, común, experimental y reflexiva va a ejemplificarse en diferentes manifestaciones teórico-prácticas. Jorge Sanjinés defiende una estética de lo popular, una estética sostenida en la matriz de la cultura popular. "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 y de amar la vida"²⁷. Para el brasileño Glauber Rocha el nuevo cine "técnicamente imperfecto, dramáticamente disonante, poéticamente rebelde, sociológicamente impreciso, como imprecisa es la misma sociología oficial brasileña, agresivo e inseguro políticamente de Brasil"²⁸ va a configurar una estética de la violencia de carácter revolucionario. Los realizadores de *La hora de los hornos* (1968), Octavio Getino y Fernando Pino Solanas, abogan por una estética de guerrilla que "opone, ante todo, al cine industrial, un cine artesanal; al cine de individuos, un cine de masas; al cine de autor, un cine de grupos operativos; al cine de desinformación neocolonial, un cine de información; a un cine de evasión, un cine que rescate la verdad; a un cine pasivo, un cine de agresión; a un cine institucionalizado, un cine de guerrillas"²⁹. Por su parte, el cineasta cubano Julio García Espinosa defiende la estética de lo imperfecto ya que "un cine perfecto -técnica y artísticamente logrado- es casi siempre un cine reaccionario"³⁰, y, por ello, considera que hay que hacer frente a las imposiciones del buen gusto neocolonial.

16

21 Littín, "El cine: herramienta fundamental", 413.

22 García Espinosa, "Intelectuales y artistas del mundo entero ¡desunios!", 491.

23 Sanjinés, "Sobre un cine contra el pueblo y por un cine junto al pueblo", 390.

24 Getino y Solanas, "Hacia un tercer cine", 357.

25 Sanjinés, "Sobre un cine contra el pueblo y por un cine junto al pueblo", 384.

26 Eduardo Coutinho, "Cine y reflexión". En Velleggia, *La máquina de la mirada*, 403.

27 Sanjinés, "Sobre un cine contra el pueblo y por un cine junto al pueblo", 390.

28 Glauber Rocha, "No al populismo", 394.

29 Getino y Solanas, "Hacia un tercer cine", 367.

30 Julio García Espinosa, "Por un cine imperfecto". En Velleggia, *La máquina de la mirada*, 478.

Rupturas políticas en el Nuevo Cine Latinoamericano

Se plantea entonces la necesidad de romper políticamente con el sistema-mundo capitalista, neocolonial y neoliberal. Se trata de romper con la colonialidad del saber, que hace de la historia, el progreso y la civilización los elementos epistémicos dominantes³¹, con la colonialidad del poder, que hace del concepto de raza el elemento articulador de las jerarquías sociales³² y, finalmente, con la colonialidad de la estética, que determina una ley de lo bello que expulsa y excluye las formas creativas no occidentales³³. Estas formas de colonialidad que despliega el modelo capitalista se desarrollan o bien a través de la violencia física o bien por medio de una violencia simbólica y semiótica. La violencia física desplegada en América Latina, con el fin de perpetuar el capitalismo, se visibiliza en la ingente cantidad de golpes de estado, asesinatos, invasiones y derrocamientos³⁴. Ahora bien, esta violencia física se subraya con una violencia simbólica: cada vez que se desarrolla una fuerza que contradice al sistema dominante, se desprende una recodificación de dicha contradicción con el fin de subsumirla y desactivarla. Por esta razón, es imprescindible crear fuerzas que no sean subsumidas, hay que crear rupturas epistemológicas y estéticas que resulten operativas, ya que la batalla de lo político se juega en el tablero del saber y del sentir.

Así, la reflexión teórica y la práctica estética del cine se enfocan a construir un cine político, un cine para las clases populares: un cine político que parta de la crítica del subdesarrollo: "filmar críticamente, filmar con óptica popular el subdesarrollo"³⁵. Asimismo, el cine político en América Latina solo puede entenderse como contrahegemónico, como "cine subversivo"³⁶ que permita "crear obras de arte que puedan ser consideradas como armas de combate"³⁷. Este carácter crítico y subversivo tiene como finalidad la democratización de los medios de comunicación y del arte³⁸.

31 Immanuel Wallerstein, "El Eurocentrismo y sus Avatares: los Dilemas de las Ciencias Sociales". En *Revista de Sociología*, 15, 27-39.

32 Anibal Quijano, "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América latina". En *Colonialidad del Saber, Eurocentrismo y Ciencias Sociales*, (Buenos Aires: CLACSO-UNESCO, 2000), 201-246.

33 Pedro Pablo Gómez y Walter Mignolo *Estéticas decoloniales* (Bogotá: Conferencia, 2012)

34 Noam Chomsky, *Year 501: The Conquest Continues* (Boston: South End Press, 1993) y Eduardo Galeano, *Memorias Del Fuego (II): Las Caras Y Las Máscaras* (Barcelona: Siglo XXI, 2011).

35 Birri, "Cine y subdesarrollo", 334.

36 Getino y Solanas, "Hacia un tercer cine", 340.

37 Álvarez, "Arte y compromiso", 463.

38 Julio García Espinosa, "Por un cine imperfecto". En Velleggia, *La máquina de la mirada*, 474.

El cine deviene político cuando su utilidad resulta relevante para la acción social. Dentro del Nuevo Cine Latinoamericano podemos identificar dos modos fundamentales de uso político: la discusión del film como medio para la acción política y la elaboración del film con el pueblo para conformar una enunciación colectiva.

Para Getino y Solanas la película política era un detonador un "pretexto para el diálogo, para la búsqueda y el encuentro de voluntades. Es un informe que ponemos a la consideración de ustedes para debatirlo tras la proyección (...) Con el cine-acto se llega a un cine inconcluso y abierto, un cine esencialmente del conocimiento"³⁹. El colombiano Carlos Álvarez, representante también del Tercer Cine, revela la importancia de realizar películas cortas, con el fin de tratar una variedad de temas para la discusión política: "Al hacer films de cuatro minutos que abarcaran hoy el problema de la mendicidad, mañana el de la alienación religiosa, pasado mañana el de la represión estudiantil y así sucesivamente, podríamos tocar muchos temas y abrir la discusión sobre puntos que permanecían ocultos u olvidados"⁴⁰. El cine como práctica para la discusión y como medio para la organización de la acción social.

18

Por su parte, para Jorge Sanjinés la película política se configuraba con el pueblo con el fin de incorporar sus posiciones, sus lenguajes y sus perspectivas: "En la filmación de *El coraje del pueblo* (1971), muchas escenas se plantearon en el lugar mismo de los hechos, discutiendo con los verdaderos protagonistas de los acontecimientos históricos que estábamos reconstruyendo, los que en el fondo tenían más derecho que nosotros de decidir cómo debían reconstruirse las cosas"⁴¹. El cine como práctica para configurar la enunciación del pueblo, como forma de ruptura con la función autor y favor de una función de tipo colectivo.

Relecturas del Nuevo Cine Latinoamericano

El propósito de este número 3 de *Fuera de campo. Revista de cine* no es otro que pensar el cine en la América Latina contemporánea, haciendo especial hincapié en aquellas prácticas que retoman, reactualizan y reinterpretan las inquietudes teóricas, estéticas y políticas del Nuevo Cine Latinoamericano.

39 Getino y Solanas, "Hacia un tercer cine", 366.

40 Carlos Álvarez, "El tercer cine colombiano". En Velleggia, *La máquina de la mirada*, 438.

41 Jorge Sanjinés, "Problemas de la forma y del contenido en el cine revolucionario". En Velleggia, *La máquina de la mirada*, 387.

Abrimos el monográfico "Pensar el cine en América Latina" con el artículo "Violencia y utopía. Las huellas del Nuevo Cine Latinoamericano", donde David Oubiña evalúa el conflicto entre dos propuestas teórico-estéticas del Nuevo Cine Latinoamericano, a saber: entre el ensayo ideológico, que defiende el argentino Fernando Solanas desde los postulados formulados en "Hacia el Tercer Cine" y cristalizados en *La hora de los hornos*, y la estética del sueño que el brasileño Glauber Rocha piensa y crea en sus textos y sus films. Si bien es cierto que ambos cineastas son protagonistas de la reconfiguración ideológica del cine en América Latina, entre ellos se establece una distancia respecto al diálogo con el cine político europeo y, en particular, con Jean-Luc Godard. Solanas en cierta medida reterritorializa algunas prácticas godardianas, mientras que Rocha se muestra reacio a la asunción de las ideas europeas llegando a afirmar que solo se puede hacer cine en el tercer mundo. Así, se conforma una disyuntiva indiscutible: o bien el cine es una máquina conceptual, esto es, una herramienta para pensar las causas del neocolonialismo y el subdesarrollo, o bien un dispositivo onírico que, desde la ficción anti-realista, exprese el imaginario colectivo intersectando lo revolucionario, lo poético, lo mágico y lo onírico en una línea de trabajo similar a la defendida por el escritor Jorge Luis Borges. Oubiña se plantea de qué modo estas dos sendas de trabajo cinematográfico anticolonial y antiimperialista se reactualizan en nuestro mundo contemporáneo. El diagnóstico, aunque es complejo, dado que las nuevas formas del capitalismo líquido han disuelto las dicotomías clásicas de centro/periferia, primer mundo/tercer mundo, le lleva a Oubiña a vindicar aquella consigna godardiana de crear dos o tres Vietnams en el corazón del cine dominante.

A continuación, el monográfico presenta tres estudios de caso de películas que dialogan con el Nuevo Cine Latinoamericano y que ponen de manifiesto los vínculos entre la creación cinematográfica y el contexto social de Bolivia, Ecuador y México. Karolina Romero Albán, en "El barroco andino en *La nación clandestina*: una lectura desde la puesta en escena de la identidad mestiza", aborda el análisis de la película de Jorge Sanjinés desde las coordenadas del pensador ecuatoriano Bolívar Echeverría respecto al barroco. Dicho análisis tiene la finalidad de determinar las formas de la representación mestiza y las formas de la representación del tiempo andino a través del plano secuencia integral. Para Bolívar Echeverría, la identidad mestiza se configura por medio de la escenificación de los modos culturales de la modernidad europea, que movilizaron una codigofagia de las formas socioculturales precolombinas. Esta hibridación, sin duda, establece

una tensión entre las formas exógenas incorporadas y los restos identitarios endógenos en una suerte de palimpsesto semiótico-cultural. Romero Albán analiza estas tensiones socioculturales en Sebastián, el personaje protagonista del film del cineasta boliviano: un indio blanqueado; un indígena que adopta las formas mestizas de la ciudad, pero conserva su lengua aymara; un ser intersticial entre la dimensión comunitaria indígena y la dimensión individualista del capitalismo. Asimismo, en el texto se expone como el plano secuencia integral transmite la forma de representación del tiempo andino. Sanjinés, en "El plano secuencia integral", plantea cómo representar el tiempo circular de la cosmovisión andina evitando fragmentar la secuencia mediante el montaje. De este modo, se representa de manera más fiel la esencia continua de lo comunitario.

La problematización de los tópicos del cine latinoamericano es el objetivo de Amalina Bomnin en "*Blak Mama* y las identidades arrendadas o una ópera prima contra el cine latinoamericano". Ante las vindicaciones esencialista de lo regional, Bomnin propone abordar lo fragmentario y múltiple de las realidades de América Latina. El análisis del film *Blak Mama* (Miguel Alvear y Patricio Andrade, 2009) revela los procesos de deconstrucción de la sociedad ecuatoriana, esto es, las tácticas de desmontaje necesarias para la configuración de la autorepresentación de lo caótico latinoamericano. Dicho proceso creativo se posiciona de manera crítica frente a los estereotipos de lo latinoamericano que demanda la mirada del norte geopolítico, es decir, esa nostalgia de primitivismo que denunciaba Rocha. Contra ese cine latinoamericano complaciente que asume las formas del cine hegemónico, Alvear y Andrade ponen en escena personajes híbridos, temporalidades no lineales y dispositivos interdisciplinarios (teatro, danza, performance) más acordes al sentir y al pensar de las subjetividades latinas. *Blak Mama* manifiesta el carácter sincrético de Ecuador y las contradicciones de una identidad en proceso de construcción. Ahora bien, Bomnin señala la deuda pendiente que tienen los espectadores con este film, en la medida en que desvela mejor que otras propuestas exitosas la realidad híbrida y caótica de Ecuador. Por ello, la autora termina su reflexión con la pregunta en torno a las formas y las temáticas que deberían construirse para forjar un cine ecuatoriano más coherente, auténtico y apegado a la realidad socio-cultural.

Ilia Espinosa Pacheco analiza la película mexicana *Heli* (Amat Escalante, 2013) como ejemplo de uso del cine como herramienta crítica política. La propuesta de Espinosa Pacheco en "La dimensión política de un cine

político. *Heli* y la disidencia al poder político mexicano en la guerra contra el narcotráfico durante el sexenio de Felipe Calderón” pretende desentrañar las mutuas influencias que se establecen entre los discursos audiovisuales y los procesos políticos del México contemporáneo. El cine, en tanto producto cultural, no puede desligarse de su contexto histórico, social y político. Siguiendo a teóricos del cine político como James Combs, Juan Carlos Arias y Douglas Kellner, la autora se plantea el estudio del film en tanto producto crítico y disidente, haciendo especial hincapié en sus características narrativas, discursivas y contextuales. En *Heli* se reflejan la violencia, la pobreza y la corrupción derivadas de la lucha contra el narcotráfico del ex presidente Felipe Calderón a través de la humanización de las víctimas del conflicto. Frente a la representación de las víctimas como simples números en las estadísticas, el film registra el sentido de lo humano a través de una serie de dispositivos formales que Espinosa Pacheco analiza al detalle de forma certera. Ahora bien, hay que apuntar que el director mexicano no tiene como objetivo conformar una voz opositora al régimen, sino más bien una voz disidente frente a las prácticas ilegales ejercidas por el gobierno mexicano en su esfuerzo por dismantelar el narcotráfico. En definitiva, la intención de Escalante es construir un discurso contrahegemónico, un discurso crítico respecto al oficialismo del Estado mexicano.

21

Para cerrar este número monográfico, presentamos un recorrido, una cartografía del cine chileno de las últimas décadas. El texto de Mario Jara “Historia de un largo viaje. Cine chileno contemporáneo” valora la filiación genética entre el Nuevo Cine Latinoamericano de los años sesenta y el cine chileno actual, en la medida en que éste supone una continuación de algunos presupuestos teóricos y estéticos presentados en el Festival del Cine Nuevo Latinoamericano de Viña del Mar. Tras la larga noche de la dictadura de Augusto Pinochet, el cine comprometido políticamente estaba vetado, censurado y perseguido. En el artículo se señalan los esfuerzos que la comunidad chilena tuvo que poner en marcha para reconstruir un cine con identidad propia a partir del retorno de la democracia, arrojando luz sobre la importancia de las instituciones y las leyes creadas para incentivar la producción cinematográfica. Asimismo, se establece un paralelismo entre el Festival de Viña del mar de 1969 y el Festival de Cine de Valdivia de 2005, dado que ambos Festivales suponen un nuevo comienzo en el devenir de la cinematografía nacional, constituyendo de este modo un nexo entre el Nuevo Cine Chileno y sus herederos del denominado Cine Chileno Independiente. En este sentido, Jara realiza una cartografía descriptiva de las pe-

lículas más significativas de los últimos años con el fin de determinar la relación respecto al cine de los sesenta, no como una asunción acrítica de sus elementos temáticos y formales, sino como una asimilación que permite la continuación del legado de un cine adherido a las problemáticas sociales y políticas.

No hay duda de que la reflexión teórica y la práctica cinematográfica de la actualidad latinoamericana replantean muchas de las problemáticas apuntadas por el Nuevo Cine Latinoamericano aunque dentro de un contexto diferente, movedizo y tentacular: el capitalismo globalizado. Por ello, sigue cobrando importancia la reflexión sobre las imbricaciones entre lo teórico, lo estético y lo político para no olvidar que pensar es crear, crear es resistir, resistir es volver a pensar.

Referencias bibliográficas

Althusser, L. *La revolución teórica de Marx*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1979.

Álvarez, Carlos (1975). "El tercer cine colombiano". En Velleggia, Susana. *La máquina de la mirada. Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano en las encrucijadas de la historia*. Quito: Ciespal, 2010, 431-450

22

Álvarez, Santiago (1969). "Arte y compromiso". En Velleggia, Susana. *La máquina de la mirada. Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano en las encrucijadas de la historia*. Quito: Ciespal, 2010, 463-465.

Birri, Fernando (1962). "Cine y subdesarrollo". En Velleggia, Susana. *La máquina de la mirada. Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano en las encrucijadas de la historia*. Quito: Ciespal, 2010, 329-334.

Coutinho, Eduardo (1967). "Cine y reflexión". En Velleggia, Susana. *La máquina de la mirada. Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano en las encrucijadas de la historia*. Quito: Ciespal, 2010, 403-404.

Chomsky, N. *Year 501: The Conquest Continues*. Boston: South End Press, 1993.

Galeano, E. *Memorias Del Fuego (II): Las Caras Y Las Máscaras*. Barcelona: Siglo XXI, 2011.

García Espinosa, Julio (1969). "Por un cine imperfecto". En Velleggia, Susana. *La máquina de la mirada. Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano en las encrucijadas de la historia*. Quito: Ciespal, 2010, 467-482.

García Espinosa, Julio (1973). "Intelectuales y artistas del mundo entero ¡deuníos!". En Velleggia, Susana. *La máquina de la mirada. Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano en las encrucijadas de la historia*. Quito: Ciespal, 2010, 483-493.

Getino, Octavio y Solanas, Fernando (1969). "Hacia un tercer cine". En Velleggia, Susana. *La máquina de la mirada. Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano en las encrucijadas de la historia*. Quito: Ciespal, 2010, 337-373.

Gil Olivo, Ramón. "El nuevo cine Latinoamericano (1955-1973): fuentes para un lenguaje". *Comunicación y Sociedad*, 2015, 16-17.

King, John. *El carrete mágico. Una historia del cine latinoamericano*. Bogotá: TM Editores, 1994.

Littin, Miguel (1971). "El cine: herramienta fundamental". En Velleggia, Susana. *La máquina de la mirada. Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano en las encrucijadas de la historia*. Quito: Ciespal, 2010, 411-416.

Mignolo, Walter; Gómez, Pedro Pablo. *Estéticas decoloniales*. Bogotá: Conferencia, 2012.

Quijano, Anibal. "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América latina". En *Colonialidad del Saber, Eurocentrismo y Ciencias Sociales*. Buenos Aires: CLACSO-UNESCO, 2000, 201-246.

Rocha, Glauber (1969). "No al populismo". En Velleggia, Susana. *La máquina de la mirada. Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano en las encrucijadas de la historia*. Quito: Ciespal, 2010, 391-394

Rocha, Glauber (1970). "Manifiesto del cinema novo". En Velleggia, Susana. *La máquina de la mirada. Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano en las encrucijadas de la historia*. Quito: Ciespal, 2010, 395-396

Rocha, Glauber (1971). "Estética de la violencia". En Velleggia, Susana. *La máquina de la mirada. Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano en las encrucijadas de la historia*. Quito: Ciespal, 2010, 397-399.

Sanjinés, Jorge (1979) "Sobre un cine contra el pueblo y por un cine junto al pueblo". En Velleggia, Susana. *La máquina de la mirada. Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano en las encrucijadas de la historia*. Quito: Ciespal, 2010, 375- 382.

Sanjinés, Jorge (1979). "Problemas de la forma y del contenido en el cine revolucionario". En Velleggia, Susana. *La máquina de la mirada. Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano en las encrucijadas de la historia*. Quito: Ciespal, 2010, 383- 390.

VV.AA. (1977) Declaración Final. V Encuentro de cineastas latinoamericanos". En Velleggia, Susana. *La máquina de la mirada. Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano en las encrucijadas de la historia*. Quito: Ciespal, 2010, 549-554.

Wallerstein, Immanuel. "El Eurocentrismo y sus Avatares: los Dilemas de las Ciencias Sociales". *Revista de Sociología*, 2001. 15, pp. 27-39.



Glauber Rocha (1939-1981)

Violencia y Utopía. Las huellas del Nuevo Cine Latinoamericano

David Oubiña

Universidad de Buenos Aires

Buenos Aires, Argentina

doubinia@retina.ar

Resumen

TÍTULO: Violencia y utopía. Las huellas del Nuevo Cine Latinoamericano

A fines de los años 60, Fernando Solanas y Glauber Rocha señalan dos caminos enfrentados para el Nuevo cine latinoamericano. ¿Máquina conceptual o dispositivo onírico? Ésa parece ser la disyuntiva que se plantea a los realizadores de la región. Entre la propuesta de Solanas y la de Rocha, de manera inevitable se instala esa distancia.

Por la vía del *ensayo ideológico* o por la *estética del sueño*, el Nuevo cine latinoamericano exploró las posibilidades de una transformación revolucionaria. En los años siguientes, durante las décadas del 70 y el 80, los golpes militares y la represión política se encargaron de confinar esos experimentos al territorio de la utopía.

Palabras clave: Fernando Solanas. Glauber Rocha. Nuevo cine latinoamericano. Tercer cine. Estética del sueño

Abstract

TITLE: Violence and Utopia. The footprints of New Latin American cinema

In the late sixties, Fernando Solanas and Glauber Rocha charted two opposing paths for New Latin American Cinema. Conceptual machine or oneiric artifice? This seemed to be the dilemma posed to the various filmmakers of the region. Between Rocha's proposal and Solanas' a distance was established.

Either by way of the *ideological essay* or through the *aesthetic of dream*, New Latin American Cinema explored the possibilities of a revolutionary transformation. In the years that followed, during the 1970s and the 1980s, military coups and political repression were responsible for confining all those experiments to the dimension of utopia.

Keywords: Fernando Solanas. Glauber Rocha. New Latin American Cinema. Third Cinema. Aesthetic of Dream.

25

Militancia y vanguardia en los 60

Glauber Rocha escribe *Revisão crítica do cinema brasileiro* durante 1963, mientras prepara el rodaje de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. No es una mera coincidencia: ese repaso por la historia funciona de manera teleológica. Glauber selecciona los hechos, ordena los films y nombra a los precursores para construir una tradición. Escribe la historia del cine en su país retrospectivamente desde el Cinema Novo. Se trata de un momento crucial. Justo antes del golpe de Estado de 1964, ese movimiento produce tres de sus obras fundamentales: *Vidas secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963) (*Vidas secas*), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964) (*Dios y el Diablo en la tierra del sol*), *Os Fuzis* (Ruy Guerra, 1964) (*Los fusiles*). El común denominador de estas películas son el *sertão*, el hambre y la opresión, casi como rasgos definitorios de la identidad brasileña.¹ Fabiano y su familia conforman, en *Vidas secas*, la primera imagen de esos *retirantes* explotados que no hacen otra cosa que escapar de la sequía. Y en *Os Fuzis*, un grupo de soldados defiende un almacén de comida que intenta ser asaltado por una población de aldeanos nordestinos hambrientos. Pero tal vez es en *Deus e o Diabo na Terra do Sol* donde la violencia adquiere más claramente una función catártica y revolucionaria. En Rocha, el sertón es un lugar propicio para las utopías y las transformaciones. Un lugar, a la vez mítico y atravesado por los conflictos actuales. Los campesinos Rosa y Manuel recorren un camino de aprendizaje: primero se liberan del patrón y luego atraviesan momentos de sumisión frente al mesianismo del beato o al anarquismo del *canga-ceiro*, antes de comprender la necesidad de rebelarse contra todo poder. Hay, en ese proceso, una pedagogía de la violencia que conduce a la liberación.

26

Esa violencia de los hambrientos es aquí una forma de tomar conciencia. Y de volverse visible. "Fue necesario un primer policía muerto para que el francés percibiera al argelino", escribe Rocha en "Eztetyka da fome"². Sólo una estética de la violencia puede asignar un sentido revolucionario a las luchas por la liberación: ese manifiesto del Cinema Novo, enfrenta los films "famélicos" de los jóvenes realizadores brasileños a las películas "digestivas" del circuito comercial. Contra ese cine industrial sobre gente rica, casas bonitas y automóviles lujosos que pretenden esconder la miseria moral de la burguesía, un cine que

1 Glauber Rocha hace un análisis de esta trilogía del sertón, en "O Cinema Novo e a aventura da criação". Allí, el realizador escribe su propia "Evolución del lenguaje cinematográfico" en clave latinoamericanista (véase Glauber Rocha, *Revolução do Cinema Novo* (San Pablo: Cosac & Naify Rocha, 2004).

2 Glauber Rocha, *Revolução do Cinema Novo* (San Pablo: Cosac & Naify Rocha, 2004), 66.

encuentra en la escasez de recursos su mayor potencia expresiva. Allí reside "la trágica originalidad del Cinema Novo ante el cine mundial: nuestra originalidad es nuestra hambre, y nuestra mayor miseria es que esta hambre, aunque es sentida, no es comprendida"³. Según Rocha, una cultura del hambre sólo puede superarse cualitativamente minando sus propias estructuras. Por eso, para estos "films feos y tristes, estos films gritados y desesperados, donde no siempre la razón habló más alto (...) la más noble manifestación del hambre es la violencia"⁴.

Glauber dirá que la violencia de un hambriento no es primitivismo. Porque esa potencia rústica no es, sin embargo, anterior a la civilización; es su excedente, su deshecho. Y por lo tanto no debería entenderse como un estado precapitalista sino como su consecuencia. El cineasta parece postular que sólo cuando toman conciencia de su mísera condición, los hambrientos pueden combatir el mal que la causa. No es odio, sino un amor brutal, un amor que no es complaciente ni contemplativo sino, más bien, un amor activo y transformador. Frente a la modernización conservadora que sólo puede perpetuar la herencia colonial bajo las formas del neocolonialismo, el Cinema Novo responde con el despertar de la conciencia de los oprimidos. Se trata de reflexionar sobre la violencia, no hacer de ella un espectáculo. Hay que vencer al subdesarrollo con los medios del subdesarrollo. El hambre, entonces, es literal pero también es figurada. Indica una carencia, una insatisfacción, una incompletud. Y en este aspecto, al menos, el cine latinoamericano corre con ventaja frente a los cines europeo y norteamericano, demasiado cómodos con lo que son, demasiado satisfechos con sus productos, demasiado saciados con sus triunfos. El hambre obliga a inventar formas nuevas que reflexionen sobre la realidad del continente e intervengan sobre ella. Es lo que dice el productor Luiz Carlos Barreto, fundador de la cooperativa Difilm y responsable de distribuir los films del Cinema Novo: "Nuestra oficina de distribución es como un partido político con su organización, disciplina y libertad de creación"⁵.

Desde la vanguardia y desde la militancia, la década del 60 recorre velozmente ese trayecto violento cuya pretensión es derribar todos los límites. Nuevas formas de hacer política, nuevas formas de hacer arte: ese proceso de radicalización es un signo de la época que opera en múltiples niveles y sobredetermina (aunque de maneras diversas) todos los procesos y todas las posturas frente al arte y la política. Al menos en un comienzo, se trata de un impulso de radicalización más o

3 Rocha, *Revolução do Cinema Novo*, 65.

4 Rocha, *Revolução do Cinema Novo*, 66. Sobre esta cuestión, véase: Ismail Xavier, *Sertão Mar. Glauber Rocha e a estética da fome* (San Pablo: Brasiliense, 1983).

5 Citado en Rocha, *Revolução do Cinema Novo*, 233

menos informe que no necesita diferenciarse, que no necesita precisar su actitud crítica en una dirección muy determinada, que no necesita definir su signo ideológico más allá de la categoría amplia del *compromiso*. Pero en la segunda mitad de la década, esa noción es completamente desbordada por el impulso *revolucionario*. En la Argentina, el golpe militar de Onganía (1966) y sus sistemáticos ataques contra los sectores más progresistas de la cultura; en Brasil, el Golpe de Abril (1964) y, poco después, la implementación del Acto Institucional nº 5 (1968) que señaló el momento más represivo de la dictadura; en México, la masacre de Tlatelolco (1968); en Bolivia, el golpe del General Barrientos que viene a derrocar al gobierno del MNR (1964): en las distintas latitudes del continente, las relaciones entre los intelectuales de izquierda y la política se radicalizan y la transformación violenta de la sociedad aparece como una solución necesaria y urgente.

Entre el Festival de Viña del Mar de 1967 y el de 1969, es posible advertir un recambio generacional que es, también y sobre todo, una reconfiguración ideológica profunda en el mapa del cine latinoamericano. En 1967, viajan al festival varios cineastas argentinos vinculados a la Generación del 60: Rodolfo Kuhn, David Kohon, Simón Feldman. La categoría de *nuevo cine* no implica de manera obligada una vibración política; hacer un cine moderno es suficiente prueba de progresismo ideológico. El momento de los cines nacionales no ha cesado todavía aunque, de manera significativa, las presencias fuertes del festival son aquellas que mejor podrán ser aprovechadas por el naciente movimiento del Nuevo cine latinoamericano: además de los chilenos Miguel Littín, Raúl Ruiz, Helvio Soto y Aldo Francia (director del festival), concurren a Viña el cubano Alfredo Guevara (presidente del ICAIC) y los brasileños Geraldo Sarno y Eduardo Coutinho. En el Festival de Mérida de 1968 (donde Jorge Sanjinés, Santiago Álvarez y Fernando Solanas reciben los tres premios principales) y en el Festival de Viña de 1969, la situación ha cambiado de un modo radical con respecto a 1967: películas como *En breve cielo* (David Kohon, 1968) y *Mosaico* (Néstor Paternostro, 1969) quedan completamente descolocadas en medio de un vehemente debate sobre las necesidades excluyentes del cine político tal como es practicado por Sanjinés, Solanas, Álvarez, Littín, Jorge Cedrón, Gerardo Vallejo, Mario Handler. Queda claro, entonces, que existe un movimiento regional de cine comprometido activamente con la utopía de una revolución latinoamericana y que esa opción es presentada como una vía imprescindible, ineludible e impostergable.⁶

⁶ Sobre la constitución de ese movimiento continental de cine político, véase Aldo Francia Boido, *Nuevo cine latinoamericano en Viña del Mar* (Valparaíso: Universidad de Valparaíso, 2002). Se trata de una

La confrontación entre ese nuevo cine latinoamericano y el ya viejo nuevo cine de unos años antes no impedirá que surjan, también, discrepancias internas: entre Solanas y Raúl Ruiz (que se queja de los argentinos porque sólo hablan de política y no de cine), entre Glauber Rocha y Solanas (que había criticado al Cinema Novo), entre Alfredo Guevara y Solanas (sobre el uso de las imágenes del Che).⁷ Pero está claro, para todos, que los cineastas del Tercer Mundo deben convertirse en militantes. En los debates del Festival de Viña 1969, Santiago Álvarez define su tarea: "antes que cineasta, soy un agitador político". Para ese entonces, la Generación del 60 se ha disuelto en la Argentina y, en Brasil, a medida que el Cinema Novo empieza a hacer films más atractivos para el gusto popular, algunos directores optan por radicalizarse: "La eficiencia en el mercado como un valor había sido cuestionada a comienzos de los años 60, cuando la idea del cine de autor consiguió una formulación antiindustrial y una propuesta de cine político volvió antagónicos el arte y el comercio. Al final de la década, la misma eficiencia fue uno de los elementos divisorios en la polémica que envolvió a cineastas del Cinema Novo y a una nueva generación que exigía la continuidad de una estética de la violencia, de un cine más comprometido con la expresión radical del autor que con las concesiones simplificadoras de las películas como mercancía"⁸.

29

La utilidad del arte

En 1967, un Glauber Rocha guevarista traza perfiles más nítidos para la metáfora del hambre y pasa a definirse como "cineasta tricontinental". Tricontinental significa cine de autor, cine político, cine *contra*, cine de guerrilla en distintos frentes (Rocha 2004, 104).⁹ ¿Qué pueden hacer los films para

minuciosa crónica de primera mano sobre esos legendarios encuentros de cineastas. Aunque, con excepción de una mención a los enfrentamientos entre chilenos y argentinos durante el festival de 1969, tiende a convalidar la imagen oficial del Nuevo cine latinoamericano como un movimiento homogéneo y sin fisuras.

⁷ Véase Isaac León Frías, *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta (Entre el mito político y la modernidad estética)* (Lima: Universidad de Lima, 2013), en especial el capítulo I "Contextos". Sobre el enfrentamiento entre Rocha y Solanas, véase Ivana Bentes, "*Deus e o Diabo na Terra do Sol*". En Alberto Elena y Marina Díaz López, *The Cinema of Latin America* (Londres: Wallflower Press, 2003), 89-97. Sobre las discusiones entre Guevara y Solanas, véase Mariano Mestman, "*La hora de los hornos, el peronismo y la imagen del Che*". En *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, nº 10, 1999: 53 – 65.

⁸ Xavier, *Sertão Mar. Glauber Rocha e a estética da fome*, 192.

⁹ Escribe Xavier: "En el universo de Glauber, las cualidades del intelectual no están en la disciplina del organizador o en la paciencia del pedagogo siempre dispuesto a esclarecer mediante el verbo; están en el coraje de la agesión que genera catarsis por la violencia, que trabaja el inconsciente. En ese espacio de agesión se mueve Paulo Martins. Y es nítida la extensión de su papel de intelectual provocador de Câncer,

combatir el imperialismo y el colonialismo? No se trata sólo de romper con el cine comercial de entretenimiento sino también con el cine más radical de los países desarrollados. Las posturas cinematográficas adquieren connotaciones geopolíticas: los realizadores latinoamericanos y los *auteurs* europeos pertenecen a dos clases socio-cinematográficas diferentes. Hay una connotación plebeya y resistente en los auténticos cineastas latinoamericanos que es necesariamente ajena a los más grandes directores europeos, miembros de una aristocracia del cine cansada y aburrida, cuyos gestos rupturistas son –finalmente– provocaciones vacías puesto que su propia supervivencia nunca depende ellos. Somos los “campesinos del cine”, dirá un Rocha tropicalista y caníbal. Por supuesto, la referencia ineludible son los films contemporáneos de Jean-Luc Godard, con quien discute en “Tropicalismo, antropología, mito, ideograma”. Se entiende que un cineasta europeo pretenda destruir el cine y darlo por acabado; pero en Latinoamérica, dirá Rocha, el cine aún está por comenzar. No se puede destruir lo que todavía no existe. Godard acusa a los cineastas brasileños de hacer un cine revisionista en vez de un cine revolucionario pero, en cierto sentido, Glauber radicaliza las posiciones del propio Godard. Porque no se trata sólo del enfrentamiento entre un cine viejo y un cine nuevo, sino de una diferencia ineludible entre Europa y Latinoamérica, incluso entre aquellos cineastas europeos que podrían parecer más cercanos a la causa de la liberación latinoamericana.

30

Mientras Solanas hace alianza con el Godard combativo de fines de los 60, Rocha, en cambio, mantiene siempre un intercambio conflictivo y crispado en el que permanentemente pone de manifiesto las diferencias entre Europa y Latinoamérica. Para el director brasileño, Godard no deja de ser un cineasta del mundo desarrollado y, más allá de la admiración que pueda tener por él, en algún momento sus destinos deben separarse. “Godard –escribió– resume todos los interrogantes del intelectual europeo de hoy en día: ¿vale la pena hacer arte? (...) La cuestión de la utilidad del arte es vieja, pero está de moda y, en el cine, Godard es su propia crisis ambulante. Godard es nuestro Fernando Ezequiel Solanas en Buenos Aires. La verdad, sin embargo, les guste o no a los intelectuales patricios, es que el cine europeo y el americano entraron en un callejón sin salida y sólo es posible hacer cine en los países del tercer mundo”¹⁰. De manera significativa, Rocha marca sus diferencias incluso

cuyos vicios llevan al oprimido a la exasperación y a la revuelta”. Xavier, *Sertão Mar. Glauber Rocha e a estética da fome*, 136.

¹⁰ Glauber Rocha, *O século do cinema* (Rio de Janeiro: Alhambra, 1985), 241. La reconciliación tendrá lugar post-mortem, durante la década de 1980: Godard dedica uno de los capítulos de *Histoire(s) du*

con Solanas, porque Solanas se alinea en un continuo con Godard: un cineasta latinoamericano que no ha podido desembarazarse de la herencia cultural europea, aunque se trate de la cultura europea de izquierda. Frente a la teleología liberadora claramente articulada en *La hora de los hornos* (Fernando Solanas, 1968), *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967) [Tierra en trance] resulta un film completamente en crisis, que pone en cuestión los presupuestos del cine revolucionario. Rocha es alegórico: para él, son los fragmentos quienes expresan la totalidad de una manera oblicua. Solanas, en cambio, trabaja sobre una acumulación totalizadora y sobre consignas directas.

Glauber reconoce que *La hora de los hornos* implica una verdadera conmoción, aunque también afirma que no lo entusiasma "porque descoloniza América Latina en la línea de Chris Marker y Joris Ivens"¹¹. Desde el comienzo, la relación con el cineasta argentino está marcada por cierta tensión y desacuerdo. En el Festival de Viña del Mar (1969), Solanas ha criticado las películas del Cinema Novo porque –según la taxonomía del Grupo Cine Liberación– pertenecen al segundo cine. Dos años después, Rocha escribe a Alfredo Guevara: "En Viña del Mar (no me acuerdo qué año), fuimos sorprendidos por la acusación de Solanas: para él, y para un grupo de cineastas revolucionarios impacientes, *La hora de los hornos* era el verdadero cine revolucionario y nosotros, los brasileños, que luchábamos contra una dictadura implacable, estábamos 'comprometidos con el sistema' (...) nosotros, los cineastas del 'Cinema Novo', queríamos la unidad del cine latinoamericano"¹² El concepto de *Tercer cine*, formulado por Solanas y Octavio Getino, sintoniza en gran medida con la actitud deconstructiva que proponen Godard y su grupo de cineastas maoístas. Ni el *Primer cine* (que copia el modelo industrial de Hollywood) ni el *Segundo cine* (que intenta una revuelta inútil, acotada por los límites del arte pequeño burgués); frente a esas formas convencionales, la única alternativa válida es un cine desde fuera y en contra del sistema. Eso es el *Tercer cine*: un cine de descolonización que opone "al cine industrial, un cine artesanal; al cine de individuos, un cine de masas; al cine de autor, un cine de

cinéma (1989-1998) [Historia(s) del cine] a John Cassavettes y a Glauber Rocha, y Solanas dedica Sur (1988) "a la memoria de Gerardo Pisarello, César Marcos, J. J. Hernández Arregui y Glauber Rocha, poeta". Sobre esta reivindicación del cineasta brasileño, véase Fernando Solanas, *La mirada. Reflexiones sobre cine y cultura* (Entrevista de Horacio González) (Buenos Aires: Puntosur, 1989).

¹¹ Rocha, *Revolução do Cinema Novo*, 81.

¹² Ivana Bentes, *Glauber Rocha. Cartas ao mundo* (San Pablo: Companhia das letras, 1997), 403. En Alfredo Guevara y Glauber Rocha, *Un sueño compartido* (Madrid: Iberautor, 2002), el texto de la carta fue editado y, entonces, las tensiones con Solanas parecerían suavizadas. Sobre las discusiones entre Rocha y Solanas, véase Ignacio Del Valle Dávila, *Cámaras en trance. El Nuevo Cine Latinoamericano, un proyecto cinematográfico subcontinental* (Santiago de Chile: Cuarto propio, 2014).

grupos operativos; al cine de desinformación neocolonial, un cine de información; a un cine de evasión, un cine que rescate la verdad; a un cine pasivo, un cine de agresión; a un cine institucionalizado, un cine de guerrillas; a un cine espectáculo, un cine de acto, un cine de acción; a un cine de destrucción, un cine simultáneamente de destrucción y de construcción; a un cine hecho para el hombre viejo, para ellos, un cine a la medida del hombre nuevo: la posibilidad que somos cada uno de nosotros"¹³. Si el ensayo "Hacia un tercer cine" es el manifiesto que teoriza sobre este nuevo modo de entender el fenómeno cinematográfico, el film *La hora de los hornos* es su puesta en práctica.

32 Lección de historia política, ensayo de interpretación sociológica, tribuna de provocación y arenga, manual de retórica revolucionaria, panfleto, collage: *La hora de los hornos* estableció los principios de una militancia que pronto sería adoptada por los grupos de cineastas más radicalizados. La singularidad de la película de Solanas y el Grupo Cine Liberación radica en una impecable adecuación funcional entre sus estrategias estéticas y sus argumentos políticos. Puesto que se proponía como una alternativa al colonialismo, entonces debía experimentar con un lenguaje que cuestionara el modelo del cine dominante. Hay, por supuesto, diferencias entre el *counter-cinema* del Grupo Dziga Vertov y el *Tercer cine* del Grupo Cine Liberación. En primer lugar, porque no es lo mismo hacer un cine anti-burgués en Europa que en América Latina: el ataque a las clases dominantes involucra un frente doble cuando se trata de una oligarquía dependiente, porque reclama una discusión sobre el régimen colonial (donde la Teoría de la dependencia ocupa un lugar privilegiado). Pero además, el Grupo Dziga Vertov no exhibe una línea política definida; más bien señala la ausencia de un partido revolucionario en Francia. Y aunque sus integrantes provienen de distintas facciones del maoísmo, sus prácticas militantes participan en nuevas combinaciones dentro de la producción de películas. El Grupo Cine Liberación, en cambio, suscribe una política partidaria claramente establecida (de allí parte y a ella contribuye): se trata de una práctica doctrinaria y aleccionadora que intenta comunicar el mensaje del peronismo revolucionario. Por último –según la afirmación de Gorin–, un film como *Tout va bien* se limita a presentar las contradicciones; en ese sentido, es un film decepcionante para el *gauchisme*. No indica el camino a seguir: "es más una máquina de revelado que una profecía". Frente a las mismas contradicciones, *La hora de los hornos* se interroga y se responde: ¿cómo abordar un cine de descolonización?, ¿qué posibilidades existen

13 Fernando Solanas y Octavio Getino, *Cine, cultura y descolonización* (Buenos Aires: Siglo XXI, 1973), 57.

para una política reformista?, ¿cuál es la única opción que queda para el latinoamericano? Las preguntas nunca son retóricas sino que forman parte de una estrategia de combate y reclaman una contestación programática.¹⁴

Para Godard y Gorin, el debate político a propósito de la dominación permite interrogar críticamente los modos de representación cinematográficos; para Solanas y Getino se trata, más bien, de experimentar con el lenguaje para construir un argumento ideológico que convenza sobre la necesidad de un proceso de liberación. Allí donde unos piensan en el film como un espacio para discutir sobre las posibilidades del cine en la lucha política, los otros usan el film directamente como un instrumento de la transformación revolucionaria. De todos modos, es cierto, ambas propuestas cinematográficas coinciden en sus postulados básicos y comparten una misma metodología crítica que consiste en desmontar el discurso de la dominación para dejar al descubierto su falsedad. En un diálogo que mantuvieron Godard y Solanas a propósito de *La hora de los hornos*, las convergencias son notorias. Ante la pregunta por los deberes del cineasta revolucionario, sus respuestas son variaciones de una misma actitud. Solanas dice que hay que "utilizar el cine como un arma o un fusil, convertir la obra misma en un hecho, en un acto, en una acción revolucionaria" y Godard sostiene que hay que "hacer menos films y ser más militante"¹⁵.

33

Ese cine revolucionario está encabezado por grupos-guerrilla (Godard, incluso, prefiere hablar de "células" operativas porque le parece una terminología más política) que atacan directamente al corazón del individualismo burgués. Los equipos de cineastas militantes constituyen un estadio superador del cineasta-*auteur* que expresaba una cosmovisión personal y privada a través de su obra. Esa alternativa que Solanas y Getino llaman *segundo cine* nunca dejó de ser, para ellos, un intento reformista: "Toda tentativa de contestación, incluso virulenta, que no sirva para movilizar, agitar, politizar de una u otra manera a capas del pueblo, armarlo racional y sensiblemente para la lucha, lejos de intranquilizar al Sistema, es recibida con indiferencia y hasta con agrado. La virulencia, el inconformismo, la simple rebeldía, la insatisfacción, son productos

14 En los años 80, las tesis del *tercer cine* serán recuperadas y expandidas como caracterización general de un cine descolonización cultural en el tercer mundo. Pero en el sentido restringido que le dan Solanas y Getino, la categoría de tercer cine permanece asociada a un espacio y un momento determinados. Véanse, por ejemplo, Theshome Gabriel, *Third Cinema in the Third World: An Aesthetics of Liberation* (Ann Arbor: UMI Research Press, 1982) y Jim Pines y Paul Willemen (Eds), *Questions of Third Cinema* (Londres: British Film Institute, 1989).

15 Fernando Solanas y Jean-Luc Godard, "Godard por Solanas, Solanas por Godard". *Cine del Tercer Mundo*, n° 1, 1969: 53.

que se agregan al mercado de compra y venta capitalistas, objetos de consumo. Sobre todo en una situación donde la burguesía necesita incluso una dosis más o menos cotidiana de shock y elementos excitantes de violencia controlada, es decir, de aquella violencia que al ser absorbida por el sistema queda reducida a estridencia pura (...) Todas estas alternativas 'progresistas', al carecer de una conciencia de la instrumentalización de lo nuestro para nuestra liberación concreta, al carecer en suma de politización, pasan a convertirse en el ala izquierda del sistema, sirviendo al mejoramiento de sus productos culturales. Estarán condenadas a realizar la mejor obra de izquierda que hoy puede admitir la derecha y servirá tan sólo a la supervivencia de ésta"¹⁶.

Imagen en trance y film-acto

34

Aunque en un primer momento, el cine de expresión individual pudo ser una opción válida frente al cine industrial, en el planteo de Solanas y Getino se trata de extremar las estrategias y eso sólo puede ser llevado a cabo por las manifestaciones del *tercer cine*. Para el Grupo Cine Liberación, se trata de superar la dicotomía entre el compromiso intelectual y la militancia política: en *La hora de los hornos*, los protocolos de la vanguardia artística ya no serían una ruptura meramente formalista sino que encontrarían su justificación en tanto que expresión de ideas nuevas. En este sentido, podría caracterizarse como un film urdido por la comunicación de un mensaje y cuya máxima aspiración es traducirse en acciones transformadoras. Es cierto que había existido un cine revolucionario en la Unión Soviética y –más cerca– en Cuba. Pero la novedad de *La hora de los hornos* consiste en que no viene a ilustrar (a posteriori) una revolución ya establecida sino que, justamente, pretende construir las condiciones necesarias para su emergencia. No hay aquí una celebración como consecuencia natural de la nueva era sino una predisposición combativa para el cambio en medio de un contexto político hostil. Para eso, la obra debe convertirse en una acción: *La hora de los hornos* es "un film acto, un anti-espectáculo, porque se niega como cine y se abre al público para su debate, discusión y desarrollo. Las proyecciones se convierten en espacios de liberación, en 'actos' donde el hombre toma conciencia de su situación y de la necesidad de una praxis más profunda para cambiar esa situación"¹⁷. El film-acto no establece más que una distinción programática entre la película, la toma de conciencia que produciría su visión y los

¹⁶ Fernando Solanas y Octavio Getino, *Cine, cultura y descolonización* (Buenos Aires: Siglo XXI, 1973), 63.

¹⁷ Solanas y Godard, "Godard por Solanas, Solanas por Godard", 48-49.

hechos revolucionarios que deberían sucederse como consecuencia. En cierto sentido, *La hora de los hornos* es un film que quisiera no ser un film. Una película que se avergüenza de ser una película pero, a la vez, se enorgullece de haber encontrado una misión más elevada para el cine en las luchas por la liberación.

Cuando Rocha filma *Terra em transe*, todo lo que había de profético en *Deus e o Diabo na terra do sol* se ha convertido en desesperanza. Marcado por una fuerte autocrítica luego del golpe de Estado, el nuevo film lleva al extremo el principio de la alegoría política como matriz constructiva: en el territorio (apenas) imaginario de El dorado, el periodista-poeta Paulo Martins se debate entre la demagogia populista y el conservadurismo oligárquico, pero acaba defraudado por ambos. La película es la culminación del Cinema Novo y, a la vez, su clausura anticipada. Todos los rasgos del estilo de Rocha se muestran exacerbados: un film histérico, desesperado, desencantado, furioso, vehemente. Dice Ivana Bentes: "El trance es un momento privilegiado en el cine de Rocha. De hecho, entrar en trance o en crisis es uno de los aspectos clave de su obra. Trance es transición, pasaje, transformación, posesión. Para entrar en trance uno necesita ser atravesado, poseído por 'el otro'. Entrar en trance es ponerse en sintonía con un objeto o una situación, conociéndolo desde su interior. Rocha hace del Trance una forma de experimentación y comprensión, exponiéndolo mediante cámara en mano y un montaje rítmico y sincopado (...) Sin embargo, las imágenes no se limitan a *representar* el trance sino que, más bien, *entran en trance*, entran en sintonía con los personajes, la locación, la utilería y los espectadores, que son sacudidos de su inmovilidad"¹⁸. Frente a la *razón represiva* del colonialismo, la revolución debe ser inevitablemente una *anti-razón liberadora* que redime al más *irracional* de los fenómenos que es la pobreza. Rocha se sostiene sobre esa asíntota donde los modos cinematográficos heredados son puestos en crisis, aproximándose constantemente al punto de su autoinmolación. La noción de trance (cuyo sentido es, aquí, tanto estético como psicológico y político) alude a ese estado de convulsión que se apodera de la conciencia artística y la alumbra con espasmos creadores. Es un estado místico (religioso, político), entonces, pero animado por una extraña lucidez.

¿Máquina conceptual o dispositivo onírico? Ésa parece ser la disyuntiva que se plantea a los realizadores a fines de los 60. Entre la propuesta de Solanas y la de Rocha, de manera inevitable se instala esa distancia. Solanas no descarta la posibilidad de un cine de ficción revolucionario y, de hecho, menciona el ejemplo de Eisenstein; pero no es el caso del *cinéma d'auteur* europeo (o del

¹⁸ Ivana Bentes, "Deus e o Diabo na Terra do Sol". En Alberto Elena y Marina Díaz, *The Cinema of Latin America* (Londres: Wallflower Press, 2003), 93.

cine latinoamericano cuando imita ese esquema). Puesto que esas narraciones procesan el mundo exterior según su impacto en una subjetividad, su tema deja de ser la revolución y acaba convirtiéndose en la historia de una burguesía decadente. Y aun cuando sus intenciones sean sinceras, no puede evitar reproducir el lenguaje y la técnica de las clases dominantes. El cine de ensayo ideológico, en cambio, resulta completamente ajeno a ese paradigma porque consiste, precisamente, en el desmontaje y la denuncia de sus mecanismos. Por ese motivo lograría identificar con claridad las causas del neocolonialismo y el subdesarrollo.¹⁹ Por su parte, Rocha considera que las películas sólo pueden intervenir sobre la sociedad en tanto que películas, mediante un discurso audiovisual que es intransferible e inalienable. El testimonio, como objetivo del arte, no hace más que reproducir la superficie de lo real y nunca logra sintetizar la complejidad de los conflictos políticos: de clases, de razas, de culturas. El arte es invención. Y en este sentido, la ficción anti-realista que parece abstraerse de la situación concreta (y del marco represivo que impone la situación concreta) puede expresar ese inconsciente colectivo tal como permanece condensado en los mitos de cada cultura. Por eso, en el manifiesto "Eztétyka do sonho", Glauber escribe: "El arte revolucionario debe tener una magia capaz de hechizar al hombre a tal punto que él no soporte más vivir en esta realidad absurda. Borges, superando esta realidad, produjo las más liberadoras irrealidades de nuestro tiempo. Su estética es la del sueño"²⁰ Es decir que, para intervenir sobre el orden social, la invención artística no debería olvidar nunca su naturaleza poética.

36

Por la vía del ensayo ideológico o por la estética del sueño, el Nuevo cine latinoamericano exploró las posibilidades de una transformación revolucionaria. En los años siguientes, durante las décadas del 70 y el 80, los golpes militares y la represión política se encargaron de confinar esos experimentos al territorio de la utopía.

Cine latinoamericano y globalización

¿Qué queda de ese Nuevo cine latinoamericano en nuestro mundo contemporáneo? ¿Hasta dónde los films recuperan o reactualizan ese legado y en

19 Sobre la noción de cine de ensayo ideológico, véase Jean-Paul Fargier, "Entretien avec Fernando Solanas". *Cinéthique*, n°3, 1969.

20 Rocha, *Revolução do Cinema Novo*, 251. En su obituario dedicado a Torre Nilsson, a Rocha le resulta curioso que "los dos mayores Genios Argentinos fueran CIEGOS INPROGRESS el infame santo Jorge Luis Borges (...) y el 'cineasta de derecha' Leopoldo Torre Nilsson" (Rocha, *Revolução do Cinema Novo*, 367). Sobre Borges y Rocha, véase Nicolás Fernández Muriano, "Glauber Rocha lector de Borges". *Imagofagia*, n° 7, 2013: 50.

qué medida necesitan romper con él para separarse y avanzar en nuevas direcciones? Es cierto –como sostiene Eduardo Grüner– que ya no se puede pensar, a la manera clásica, en términos binarios de centro / periferia o Primer Mundo / Tercer Mundo “puesto que la intrincada red de ‘flujos’ económicos, comunicacionales, culturales y sobre todo poblacionales, han desarticulado las referencias geográficas tradicionales: hoy el Tercer Mundo está también dentro del Primero (representado principalmente por la ‘invasión’ multicultural extraeuropea del ‘centro’, fundamentalmente en busca de trabajo) tanto como el Primero está dentro del Tercero (representado principalmente por la instalación de unidades productivas flexibles y de capitales industriales, comerciales y financieros de la ‘periferia’). La desestabilización de los límites territoriales clásicos así provocada ha vuelto obsoleto cualquier análisis basado en el carácter dominante o dominado de los Estados-nación como tales, a favor, nuevamente, de redes y flujos de poder que no pueden ser identificados con uno o varios poderes nacionales”. Pero “¿hay tanto Tercer Mundo dentro del Primero como Primero dentro del Tercero? Probablemente sea cierto: hay una fluidez inmensamente mayor del intercambio de población, de dinero, de mercancías, de información y de ‘mensajes’, de la que hubo nunca antes en la historia. Pero ciertamente es un intercambio más que desigual, sometido a relaciones de poder bien materiales (...) ¿Es que alguien ha visto alguna vez, por ejemplo, a un técnico dinamarqués metiéndose en un barco clandestino para ir de contrabando a implorar trabajo a Etiopía? Ese flujo es indudablemente unidireccional”²¹.

Se dijo muchas veces que el cine ha sido siempre transnacional. Pero también es cierto que esa capacidad para atravesar las fronteras no implica derribarlas sino, en el mejor de los casos, cierta astucia para infiltrarse entre sus grietas. Con frecuencia, los cineastas europeos coordinan *workshops* en Latinoamérica y los académicos norteamericanos integran el jurado de fundaciones que entregan fondos a países del Tercer Mundo; la situación inversa, en cambio, no es muy habitual. Los intercambios entre unos y otros han sido muy beneficiosos para sostener el circuito de exhibición del Atlántico Norte pero no han promovido –y nunca intentaron hacerlo– el desarrollo de infraestructuras de producción y exhibición en las regiones de lo que se ha llamado el *Global South*. ¿Qué sucede, entonces, cuando los cineastas de ese Sur Global no encajan dentro de las categorías prescriptas por los programadores internacionales?

21 Eduardo Grüner, *El fin de las pequeñas historias. De los estudios culturales al retorno (imposible) de lo trágico* (Buenos Aires: Paidós, 2002), 227 y 229

Puesto que los festivales y los fondos de producción tienen el poder de decidir qué tipo de cine es o no es conveniente, sólo aquellos films que se adaptan a esos estándares logran hacerse visibles. Habría que preguntarse, entonces, si ciertas instancias de fomento no terminan actuando como una forma velada de censura y de discriminación.²² Parecería evidente que la utopía de un mundo sin barreras, donde los bienes culturales circularían de manera horizontal, no es más que una falacia que perpetúa la desigualdad; sin embargo, la seducción que ejerce esa fantasía de la transnacionalidad tiende a negarlo o hacerlo olvidar. No hay horizontalidad y no hay libre circulación. Las fronteras son cada vez más estrictas (como lo comprueban a diario los migrantes que pretenden ingresar a Europa o Estados Unidos). Y en este sentido, *globalización* es un término elegante (un eufemismo) para referirse al proceso de mundialización capitalista. Una verdadera globalización debería eliminar las jerarquías tradicionales, pero lo cierto es que siempre hay lugares que están más cerca del centro (sea lo que fuere el centro) y otros que permanecen en la periferia (llámese tercer mundo, países en vías de desarrollo o lo que sea). No es necesario regresar a los postulados del tercer cine para reconocer esas diferencias y desigualdades. Es necesario construir un circuito donde los nuevos films independientes o experimentales puedan sobrevivir y volverse visibles. O, para usar las palabras que Godard escribió en el *pressbook* de *La Chinoise* (1967) parafraseando al Che Guevara: "Cincuenta años después de la Revolución de Octubre, los films americanos reinan en el mundo del cine. No hay mucho que agregar a este estado de cosas. Excepto que, en nuestra modesta escala, debemos crear dos o tres Vietnams en el seno de ese inmenso imperio Hollywood – Cinecittà – Mosfilms – Pinewood y, tanto económicamente como estéticamente, es decir, luchando en dos frentes, debemos crear una cines nacionales libres, camaradas y amigos"²³

22 Peter Wollen se refiere a los films de festivales como un nuevo género: "especialmente realizados, según sus propias reglas y tradiciones, para ganar premios". Inmediatamente reconocibles por los jurados, los críticos y los espectadores, estos films de festivales "se han integrado a la institución del cine". Para Wollen, el film de festival es inseparable de la idea de una nueva ola; y puesto que el concepto de nueva ola comenzó a fusionarse con el de cine nacional, "ya no representa una revolución sino una tradición". Peter Wollen, *Paris Hollywood: Writings on Film* (Londres: Verso, 2002), 9-10.

23 Jean-Luc Godard, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard (tome 1 1950-1984)* (París: Cahiers du cinéma, 1998), 303.

Referencias bibliográficas

Bentes, Ivana. "Deus e o Diabo na Terra do Sol". En Alberto Elena y Marina Díaz López, *The Cinema of Latin America* (Londres: Wallflower Press, 2003), 89-97.

-----, ed. *Glauber Rocha. Cartas ao mundo* (San Pablo: Companhia das letras, 1997).

Del Valle Dávila, Ignacio. *Cámaras en trance. El Nuevo Cine Latinoamericano, un proyecto cinematográfico subcontinental* (Santiago de Chile: Cuarto propio, 2014)

Fargier, Jean-Paul. "Entretien avec Fernando Solanas". *Cinéthique*, n°3, 1969: 33 – 45.

Fernández Muriano, Nicolás. "Glauber Rocha lector de Borges". *Imagofagia*, n° 7, 2013: 50 – 58. <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/355>. Acceso el 7 de septiembre de 2016.

Francia Boido, Aldo. *Nuevo cine latinoamericano en Viña del Mar* (Valparaíso: Universidad de Valparaíso, 2002)

Gabriel, Theshome. *Third Cinema in the Third World: An Aesthetics of Liberation* (Ann Arbor: UMI Research Press, 1982)

Godard, Jean-Luc. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard (tome 1 1950-1984)* (París: Cahiers du cinema, 1998)

Grüner, Eduardo. *El fin de las pequeñas historias. De los estudios culturales al retorno (imposible) de lo trágico* (Buenos Aires: Paidós, 2002)

Guevara, Alfredo y Glauber Rocha. *Un sueño compartido* (Madrid: Iberautor, 2002)

León Frías, Isaac. *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta (Entre el mito político y la modernidad estética)* (Lima: Universidad de Lima, 2013)

Mestman, Mariano. "La hora de los hornos, el peronismo y la imagen del Che". *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, n° 10, 1999: 53 – 65.

Pines, Jim y Paul Willemen (eds.). *Questions of Third Cinema* (Londres: British Film Institute, 1989)

Rocha, Glauber. *O século do cinema* (Río de Janeiro: Alhambra, 1985)

-----, *Revisão crítica do cinema brasileiro* (San Pablo: Cosac & Naify, 2003)

-----, *Revolução do Cinema Novo* (San Pablo: Cosac & Naify, 2004)

Solanas, Fernando. *La mirada. Reflexiones sobre cine y cultura (Entrevista de Horacio González)* (Buenos Aires: Puntosur, 1989)

-----, y Jean-Luc Godard. "Godard por Solanas, Solanas por Godard". *Cine del Tercer Mundo*, n° 1, 1969: 48 – 63.

-----, y Octavio Getino. *Cine, cultura y descolonización* (Buenos Aires: Siglo XXI, 1973)

Wollen, Peter. *Paris Hollywood: Writings on Film* (Londres: Verso, 2002)

Xavier, Ismail. *Sertão Mar. Glauber Rocha e a estética da fome* (San Pablo: Brasiliense, 1983)

-----, "Alegorías del subdesarrollo". En *Absurdo Brasil*, editado por Adriana Amante y Florencia Garramuño (Buenos Aires: Biblos, 2000), 191-217.

-----, 2001. *Cinema Brasileiro Moderno*. San Pablo: Paz e Terra



La nación clandestina (Jorge Sanjinés, 1989)

El barroco andino en *La nación clandestina*: una lectura desde la "puesta en escena de la identidad mestiza"

Karolina Romero

UNAM

Ciudad de México, México

karolinaromero30@gmail.com

Resumen

TÍTULO: El barroco andino en *La nación clandestina*: una lectura desde la "puesta en escena de la identidad mestiza"

El artículo propone una aproximación al estudio del barroco en una de las películas más importantes de la región: *La nación clandestina* (Bolivia, 1989) dirigida por el cineasta boliviano Jorge Sanjinés. El trabajo intenta indagar la ambivalencia que plantea la representación del personaje de Sebastián en la película, siguiendo las ideas de Bolívar Echeverría respecto a la 'puesta en escena' de la identidad mestiza, fundamentada en una relación entre barroco y mestizaje. Paralelamente, teniendo en cuenta que en la estrategia del mestizaje "las formas vencedoras son reconfiguradas mediante la incorporación de las formas derrotadas", el trabajo se pregunta cómo la sobrevivencia de restos de las formas culturales derrotadas pueden constituir lo que Echeverría denomina como resistencia: la supervivencia de una dimensión cualitativa incompatible con la forma homogenizante de la acumulación del valor del capitalismo.

Palabras clave: Cine latinoamericano. Barroco. Mestizaje. Jorge Sanjinés.

Abstract

TITLE: Andinian baroque in *La nación clandestina*: a reading from a "mise-en-scène of the mestizo"

This article proposes a study of the baroque in one of the most important Andian films: *La nación clandestina* (Jorge Sanjinés, 1989). Following the ideas of Bolívar Echeverría

regarding the 'staging' of the mestizo identity and based on a relationship between Baroque and miscegenation, this article attempts to investigate the ambivalence raised by the representation of Sebastian in the film. Also, and taking into account that in the experience of 'mestizaje', "the victorious forms are reconfigured by incorporating the defeated forms" we ask how the surviving remnants of the defeated cultural forms may become what Echeverría called resistance, which as defined as the survival of a qualitative dimension incompatible with the homogenizing form of value accumulation of capitalism. **Keywords:** Latin American cinema. Baroque. Crossbreeding. Jorge Sanjinés.

El presente trabajo propone un análisis del barroco en la película *La Nación Clandestina* de Jorge Sanjinés y el Grupo Ukamau (1989), una de las obras más relevantes considerada ya un clásico de la historia del cine latinoamericano, a partir de dos elementos o niveles que componen dicha obra cinematográfica: la representación de la identidad mestiza y el "plano secuencia integral".

42

La propuesta plantea un diálogo entre la representación del mestizaje que muestra la película y los postulados de Bolívar Echeverría respecto al barroco, analizando la representación del sujeto a la luz de la noción de teatralidad, la "puesta en escena"¹ de la identidad mestiza, donde, paralelamente, la idea de restos de formas socio-culturales derrotadas permitirá pensar de qué manera estos restos pueden constituir, siguiendo a Echeverría, la resistencia de una dimensión cualitativa incompatible con la forma mercantil homogenizante del capitalismo.

Por su parte, el magistral "plano secuencia integral" reinterpreta el tiempo circular andino a partir de la coexistencia de múltiples temporalidades donde la conjunción entre pasado y presente conforman un espacio y tiempo ambiguo. Este análisis pretende explorar en la aproximación entre estos dos niveles: la representación del mestizaje y el "plano secuencia integral", la conformación de una estrategia barroca en la película desde una perspectiva que pone en relieve su lugar dentro de la dimensión cultural del capitalismo avanzado de los años ochenta.

¹ Este análisis plantea un doble juego respecto a la puesta en escena. Por un lado, la puesta en escena a la que nos referiremos es la característica de la identidad mestiza que involucra una imitación de las formas culturales de la modernidad europea, tal como explica Echeverría. Por otro lado, también se puede hablar de la puesta en escena que desarrolla la película que envuelve todos los aspectos de la filmación: la luz, el diseño de arte, la paleta de color, el vestuario, etc. Aunque la representación del personaje de Sebastián involucra una puesta en escena de la producción, este análisis se centra en la puesta en escena como imitación que conforma una característica fundamental de la representación del mestizaje en la película.

La definición de barroco que guiará este trabajo parte del pensamiento de Bolívar Echeverría, quien explica el barroco en términos de *ethos* como "un principio de organización de la vida social" en la modernidad capitalista². Mediante la conceptualización de *ethos* histórico como "un comportamiento y un carácter", el autor indica: "Ubicado lo mismo en el objeto que en el sujeto, el comportamiento social estructural al que podemos llamar *ethos* histórico puede ser visto como todo un principio de construcción del mundo de la vida"³. Así, el planteamiento respecto al barroco como una forma de interiorizar la modernidad capitalista⁴ difiere, por un lado, de una posición que mira en éste la esencia que constituye

2 Echeverría, desde la crítica a la economía política siguiendo a Marx, plantea la existencia de dos lógicas contradictorias que constituyen el hecho capitalista por excelencia: la lógica de la forma "natural" del proceso de producción/consumo de la riqueza social -valor de uso-, y la lógica de la valorización del valor -acumulación capitalista-. En su obra *La modernidad de lo barroco* señala que a partir de la contradicción entre valor de uso y valorización del valor se desplegarían cuatro *ethos* históricos o "principios de organización de la vida social" en la modernidad capitalista que permiten sobrevivir a la contradicción constitutiva de dicha forma de modernidad [Bolívar Echeverría, *La modernidad de lo barroco* (México: Ediciones ERA, 2000), 167]. El *ethos* realista es aquel que borra la contradicción entre valor de uso y valorización del valor, conteniendo la imposibilidad de un mundo alternativo frente al hecho capitalista por lo que asume la contradicción como inevitable. El *ethos* romántico niega la contradicción entre valor de uso y valorización del valor. La actitud de este *ethos* frente a la contradicción es de negación. En tercer lugar, el *ethos* clásico acepta la contradicción como inevitable pero conteniendo una actitud conformista frente a ésta (90).

Finalmente, el *ethos* barroco ve la contradicción como inevitable pero la mantiene como "inaceptable y ajena". Es decir, el *ethos* barroco contiene una actitud de resistencia frente al hecho capitalista afirmándose en el valor de uso -"forma natural"- pero partiendo "paradójicamente de la experiencia de esa forma como ya vencida y enterrada por la acción devastadora del capital" (39). Es importante entender que para Echeverría estos *ethos* no corresponden exclusivamente a un momento histórico ni son excluyentes entre sí, aunque existen predominancias de unos sobre otros en distintos momentos históricos.

Brevemente, se puede decir que para Echeverría el *ethos* barroco, siendo "un principio de ordenamiento del mundo de la vida", se funda a partir de la comprensión de un modo de ser moderno constituido en el siglo XVII. En este sentido, el barroco como estilo artístico abarca una determinada manera de ver el mundo, por lo que, según el autor, existiría un paradigma barroco capaz de sintetizar el conjunto del comportamiento social de esa época. Específicamente, el siglo XVII se describe como una época caracterizada por las contradicciones en el campo de la cultura, como la tensión entre tradición y búsqueda de lo nuevo, que afectan la constitución de un sujeto con particularidades específicas. Para el autor, el siglo XVII contiene el drama entre una configuración política-religiosa establecida y una nueva económica-política.

3 Bolívar Echeverría, *La modernidad de lo barroco* (México: Ediciones ERA, 2000), 37.

4 Echeverría se refieren al siglo XVII como el siglo barroco americano cuyo drama se centra en el mestizaje civilizatorio y cultural (Echeverría, *La modernidad...*, 51). Según el autor, la modernidad barroca se encuentra en una condición de existir entre formas contrapuestas o contradictorias, y en esta medida, entiende el *ethos* barroco como constitutivo de la modernidad en América Latina a raíz de las condiciones contradictorias de las formaciones socio-culturales que trae consigo la colonia. Es decir, el mestizaje cultural sería el fundamento de una modernidad barroca en América Latina a partir del proceso particular de apropiación e reinención de la cultura moderna dominante que hacen los pueblos indígenas.

al ser latinoamericano y, por otro lado, de una visión transhistórica del barroco como un estilo repetible independiente de su contexto.

Por otro lado, Echeverría señala que la coincidencia entre el barroco con las formas identitarias constituidas en el mestizaje en América Latina es «puramente formal» y está fundamentada en la condición de «teatralidad absoluta»⁵ del arte barroco, en tanto representación del mundo configurada a partir de formas contrapuestas: «de que lo antiguo se reencuentre justamente en su contrario, en lo moderno»⁶. De esta manera, la teatralidad implica entender que la representación que emerge del barroco «no pone en escena algo [la imitación del mundo] sino que es escenificación y nada más». Esto quiere decir que dicha representación se emancipa de su función de imitación del mundo porque al hacerlo crea un mundo autónomo, una versión alternativa del mismo mundo representado⁷.

Los planteamientos de Echeverría respecto a la «afinidad puramente formal» entre el barroco y el mestizaje parten de estos atributos: la emergencia de un mundo autónomo configurado en la ambivalencia de formas culturales contrapuestas y la teatralidad absoluta. Así, para el autor en América Latina la modernidad encuentra su fundamento barroco en el mestizaje, donde la teatralidad supone la «puesta en escena» de la identidad mestiza que se constituye en la manera que los indios incorporan las formas culturales de la modernidad europea imitando y haciendo una escenificación de éstas. Al mismo tiempo, esta imitación dispuesta en la ambivalencia de ambos mundos -el europeo y el indio- construye un mundo autónomo mediante una estrategia que «convierte la destrucción sistemática de las formas [indias] en un proceso de reconstrucción de las formas europeas, un proceso en el que la quintaesencia de las suyas propias [indias] pasa a formar parte de lo construido»⁸.

44

5 En diálogo con T. Adorno respecto al arte barroco como "*decorazione assoluta* o emancipada" Echeverría argumenta la necesidad de añadir la "teatralidad absoluta": "La teatralidad esencial del barroco tiene su secreto en la doble necesidad de poner a prueba y al mismo tiempo revitalizar la validez del canon clásico" (Echeverría, *La modernidad...*, 45). Asimismo, para Echeverría la cualidad de teatralidad absoluta en el arte barroco estaría dada en su manera particular de cumplir con la tarea del arte de la modernidad que procura la representación cognoscitiva del mundo "pero no de hacerlo en un reflejo racional del mismo, no en conceptos dirigidos al entendimiento, sino de manera sensorialmente inmediata, en imágenes destinadas a la experiencia estética. [...] pero lo hace de una manera tal, que pone en crisis la esencia moderna de la representación cognoscitiva" (Bolívar Echeverría, *Vuelta de siglo*, (México: Ediciones ERA, 2006), 159).

6 Echeverría, *La modernidad de lo barroco*, 44.

7 Bolívar Echeverría, *Vuelta de siglo* (México: Ediciones ERA, 2006), 161.

8 Echeverría, *Vuelta de siglo*, 163-164.

En consecuencia, esta imitación está atravesada por la contrariedad entre las formas socio-culturales que resisten a su total anulación y las formas impuestas a lo largo de la colonia; por lo que en la estrategia del mestizaje en la que «las formas vencedoras son reconfiguradas mediante la incorporación de las formas derrotadas, es un comportamiento en el que el principio formal barroco puede reconocerse con toda claridad»⁹. De este modo, el mestizaje emerge del excedente, de los restos que quedan de las formas socio-culturales que han sido anuladas en la colonización de los pueblos indígenas mediante un proceso que el autor denomina como «codigofagia» - el devoramiento del código derrotado por parte del vencedor-.

No obstante, como ya se mencionó arriba, la originalidad de la perspectiva de Echeverría respecto al ethos barroco se encuentra en su fundamentación como una estrategia «para vivir en y no para el capitalismo», siendo un modo de interiorizar la contradicción constitutiva de modernidad capitalista¹⁰ -la contradicción entre valor de uso y valorización del valor- que contiene una afirmación o resistencia del valor de uso -»forma natural»- pero partiendo paradójicamente de la condición de derrota y destrucción de esa forma por la invasión devastadora de la lógica del capital¹¹.

Resulta importante apuntar que, construyendo una crítica cultural a la modernidad, Echeverría piensa el valor de uso dentro del proceso de reproducción social -en tanto proceso de producción de significación- definiéndolo como forma cualitativa del mundo de la vida que constituye «múltiples y diversas formas de concreción de lo humano», y que dentro de la dominancia de la lógica productivista en el proceso de reproducción de lo social es subsumido por la forma mercantil. Así explica Echeverría la subsunción de la «forma natural» -valor de uso- bajo la «forma del valor» -valor mercantil- en la dimensión social del capitalismo: «Esta subsunción consiste en el fenómeno de la «enajenación»: la sujeción de esa vida, su capacidad política de identificarse o decidir sobre sí misma, sobre su forma, es sustituida por su representante fantasmal, por la «voluntad» de autovalorizarse que está en el valor económico

45

⁹ Echeverría, *Vuelta de siglo*, 165.

¹⁰ En *Las ilusiones de la modernidad* Echeverría define: "Por *modernidad* habría que entender el carácter peculiar de una forma histórica de totalización civilizatoria de la vida humana. Por *capitalismo*, una forma o modo de reproducción de la vida económica del ser humano: una manera de llevar a cabo aquel conjunto de sus actividades que está dedicado directa y preferentemente a la producción, circulación y consumo de los bienes producidos" (Bolívar Echeverría, *Las ilusiones de la modernidad* (Quito: Tramasocial, 2001), 138).

¹¹ Echeverría, *La modernidad de lo barroco*, 39.

del mundo de las mercancías capitalistas»¹².

En este sentido, el barroco entendido como un «modo de ser y estar en el mundo» contiene un potencial de resistencia frente a la subordinación del valor de uso a la lógica del valor -acumulación capitalista- que aniquila e invade la capacidad creativa múltiple y diversa de lo social. Dicha resistencia, en palabras de Echeverría, significa la supervivencia de una dimensión cualitativa -multiplicidad y diversidad de formas- en el plano imaginario de la vida social incongruente con la forma homogenizante de la valorización del valor del capitalismo.

Con todo lo expuesto, se puede decir que hablar de lo barroco, en términos de Bolívar Echeverría, significa reconocer la contradicción del «hecho capitalista»: la subordinación del valor de uso al valor en la dimensión de la cultura entendida ésta como el «cultivo crítico de la identidad», esto es como formas concretas y múltiples de lo social¹³. Y, por otro lado, lo barroco implica una resistencia frente a esta subsunción pero no una superación o un afuera de la configuración capitalista de la modernidad.

Para el caso de estudio del filme *La nación clandestina*, la pertinencia del diálogo con los planteamientos de Echeverría respecto al barroco se encuentra en la apuesta de la película por la representación del mundo indígena andino y la problematización del mestizaje destacando la persistencia de relaciones coloniales en la actualidad. La película cuestiona, fundamentalmente, cómo el ideal de ciudadanía impulsado desde el Estado-nación -posterior a la Revolución de 1952- establecido en la noción de mestizaje contiene, bajo el discurso de integración nacional, prácticas de homogenización y exclusión de las formas identitarias indígenas en Bolivia.

Siguiendo las ideas de Echeverría, se puede plantear el análisis de la representación de la identidad mestiza en la película a partir de la definición del barroco como un modo de ser que involucra una relación de tensión entre mestizaje - puesta en escena - excedente. La particularidad de esta perspectiva permitirá observar en la representación de Sebastián, un horizonte que supera la sobredeterminación del personaje protagonista por las formas coloniales

12 Bolívar Echeverría, *Modernidad y blanquitud* (México: Ediciones ERA, 2010), 113.

13 Es necesario entender que el autor define la cultura como "el cultivo crítico de la identidad" donde la dimensión crítica significa la puesta en crisis de dicha identidad la misma que mientras es reproducida es a la vez transformada dentro del proceso de reproducción social. La identidad se entiende como la dimensión material de la socialidad, las formas concretas y múltiples que adquiere la reproducción social (Bolívar Echeverría, *Definición de la cultura* (México: Editorial Itaca, 2001), 187-188).

de dominación, en cuanto el barroco invita a interrogar el espacio de conflicto entre la incorporación de formas impuestas por la cultura dominante y los restos de otras formas identitarias que el proceso colonizador elimina.

La nación clandestina cuenta la historia del retorno de Sebastián, un indígena aymara, a su comunidad de origen; quien después de haberla abandonado para ir a la ciudad es expulsado siendo objeto del repudio de sus miembros por su comportamiento cuestionable. Sebastián en una actitud de arrepentimiento decide volver a la comunidad y realizar un ritual ancestral: «El Gran Señor Danzante». El viaje de regreso estará marcado por la memoria de varios sucesos de su vida y ocurre en medio de la represión suscitada por un levantamiento popular¹⁴, a su llegada encuentra que varios miembros de la comunidad han sido asesinados.

El siguiente análisis se centrará en el personaje de Sebastián, teniendo en cuenta que dicho personaje plantea un nivel de complejidad importante puesto que podría verse también como la representación de un sujeto indígena. Sin embargo, creemos que el punto de vista de la identidad mestiza permite analizar precisamente la ambivalencia que encarna Sebastián¹⁵.

Sebastián es un sujeto doblemente rechazado, por un lado, por su comunidad quien le acusa de robar y mentir y por otro, sufre la discriminación por parte de los mestizos en la ciudad. La historia de Sebastián está atravesada por la migración del campo a la ciudad. La primera se da cuando era niño y sus padres lo envían a trabajar en la casa de La Paz de un hacendado. La segunda partida de Sebastián ocurre en su juventud en busca de mejores oportunidades. El último desplazamiento se da después de ser expulsado de la comunidad por traicionar los intereses colectivos y robar los fondos de un proyecto auspiciado por una ONG extranjera.

A pesar de que el personaje de Sebastián se construye como un sujeto sobredeterminado por la relación campo-ciudad, por el contexto de desigualdad social y racismo en una sociedad donde persisten las condiciones

14 La película hace referencia a hechos histórico-políticos de Bolivia como el levantamiento del 1 noviembre de 1979 contra la dictadura encabezada en ese momento por una Junta Militar, luego de la dimisión del Cnrl. Hugo Banzer en 1978. Otro hecho al que se hace referencia es el "Pacto militar-campesino" que durante el gobierno del Gnral. René Barrientos (1964-1969) obligó a la entrega de las armas por parte de los campesinos, quienes tras la Revolución de 1952 habían logrado la Reforma Agraria.

15 Esta característica del personaje abre interrogantes respecto a la cuestión de la identidad más allá de lo étnico, como: ¿Qué es lo que lo hace ser mestizo? ¿Lo mestizo se adquiere con el borramiento de lo indio? ¿No es mestizo pero debe parecerlo?.

de dominación coloniales¹⁶, aquella relación campo-ciudad permite exponer la situación de conflicto del personaje de Sebastián que lo aleja de una forma de ser indio dentro de la comunidad. En otras palabras, Sebastián es un indio que se ha «blanqueado», es decir, que ha dejado de comportarse como tal para adoptar las formas mestizas urbanas¹⁷. Justamente, en esta característica de Sebastián se puede explorar un modo de ser barroco que involucra la puesta en escena de la identidad mestiza de la que habla Echeverría.

A lo largo de toda la película se muestran situaciones en las que Sebastián hace evidente un tipo de comportamiento que se caracteriza por la intención de dejar de ser indio, actuando de acuerdo a los parámetros que dictamina el ser ciudadano. Por ejemplo, Sebastián prueba varios trabajos, pasa de ser militar a formar parte de un grupo represivo en la lucha contra el comunismo y, finalmente, se dedica a construir ataúdes como carpintero. Precisamente, siendo militar visita su antigua comunidad y su hermano Vicente le reclama hablando en aymara - cabe mencionar que en la mayor parte de la película se habla aymara-: «¿No te da vergüenza venir vestido de esa forma? ¿Has venido de la ciudad para quitarnos el armamento?», Sebastián dice que ha venido a «aconsejarles» y defendiendo el «pacto militar-campesino» señala que el Ejército está recogiendo las armas porque «los campesinos necesitan herramientas para sembrar la tierra, no armas» mientras su hermano cuestiona «el pacto» e insiste en la necesidad de conservar el fusil.

Sin embargo, el hecho que marcará su «blanqueamiento» es la decisión

48

¹⁶ Silvia Rivera, en sus estudios socio-históricos sobre el mestizaje en Bolivia, afirma que el mestizaje andino se funda en un horizonte colonial de larga duración. Refiriéndose a la visión celebratoria del mestizaje que adopta el Estado boliviano post-52 como parte del proyecto de ciudadanía de la nación moderna, la autora señala que dicha nación estaba "articulada por una economía de mercado en el que todo rastro de identidades previas debía disolverse en aras de un modelo occidental y homogéneo de ciudadanía. La noción de "mestizaje" fue un eje crucial de este imaginario progresista, y contribuyó a un largo proceso de encubrimiento de los conflictos racistas y culturales que continuaron irrumpiendo subterráneamente en la historia contemporánea de Bolivia" (Silvia Rivera, *Violencias (re) encubiertas en Bolivia* (La Paz: La Mirada Salvaje - Editorial Piedra Rota, 2010), 125). Por otro lado, según Rivera, dentro de este horizonte de dominación, las identidades post-coloniales están atravesadas por una "profunda huella represiva" que inscribe "en ellas disyunciones, conflictos y una trama muy compleja de elementos afirmativos, que se combinan con prácticas de auto-rechazo y negación" (Rivera, *Violencias...*, 117).

¹⁷ Silvia Rivera considera que en las particularidades del mestizaje en Bolivia existe una diferenciación importante entre mestizo y "cholo". El mestizo sería aquel que mantiene mayor proximidad con lo español mientras el "cholo" tendría mayor cercanía con lo indio (Rivera, *Violencias...*, 77). Bajo esta mirada el personaje de Sebastián podría considerarse también como "cholo". Asimismo, para la autora la categoría de mestizaje ha sido históricamente funcional a las estructuras de dominación social dado que a través de ésta se ha encubierto permanentemente la violencia y la segregación de las identidades indias.

de cambiar su apellido de Mamani a Maisman. Este hecho será recordado varias veces por su madre como una traición y un acto imperdonable.

El cambio de apellido permite entender un modo de ser barroco que significa la puesta en escena de la identidad mestiza. La actitud de Sebastián da cuenta de una «teatralidad» en la obtención de una identidad dentro del orden de la ciudadanía y las normas que componen el Estado-nación, es decir, la identidad se asume como una escenificación que le permite a Sebastián encajar en los parámetros de individuo moderno - civilizado a través del borramiento de lo indio. En este sentido, el cambio de apellido da cuenta de una puesta en escena que trastoca el sentido de legalidad del orden del Estado-nación y, de este modo, la identidad mestiza se presenta como imitación donde, como señala Echeverría: «la teatralidad absoluta invita a invertir las cosas, al plantear al mismo tiempo, la legalidad del mundo real como una legalidad cuestionable; descubre que ese mundo es también esencialmente teatral o escenificado, algo que en última instancia es también contingente, arbitrario»¹⁸.

Asimismo, en otra secuencia, al ser nombrado Jefe de la Comunidad, Sebastián debe viajar a La Paz para negociar fondos para un proyecto con una ONG. Mientras espera el bus su esposa Basilia le aconseja (en aymara) que debe llevar su poncho y su gorro para no sentir frío en el camino. Sebastián se rehúsa tajantemente a aquello y advierte a su esposa, hablando en aymara: «No, a mí me van a creer cargador... pero si llego así a la ciudad me van a decir indio».

Así, el modo de ser barroco mediante la puesta en escena de la identidad mestiza se expone claramente en este diálogo de Sebastián: «me van a decir indio» hablando en aymara. Esta contradicción pone en evidencia la condición de «teatro» -el diálogo podría continuar así: «que sí soy (indio) pero no debo parecer»- confirmando a la vez la barbarie de las formas coloniales de dominación que homogeniza y excluye otras identidades generando prácticas de auto-rechazo y negación.

De este modo, el barroco se constituye en la co-existencia de formas culturales contrapuestas. Por un lado, Sebastián actúa como mestizo incorporando formas como la vestimenta y el idioma español pero, por otro, sigue manteniendo también su lengua aymara. Es decir, lo barroco se despliega en la puesta en escena que hace Sebastián donde sobreviven restos de las formas que se pretenden anular en las condiciones de dominación coloniales.

Al respecto, Bolívar Echeverría señala: «Es barroca la manera de

18 Echeverría, *Vuelta de siglo*, 161.

ser moderno que permite vivir la destrucción de lo cualitativo, producida por el productivismo capitalista, al convertirla en el acceso a la creación de otra dimensión, retadoramente imaginaria, de lo cualitativo»¹⁹. Es decir, lo cualitativo consiste en una resistencia a la invasión totalizante de la forma mercantil sobre la vida, en la medida que ésta anula la diversidad de lo social al imponerse una forma identitaria homogenizante establecida, por ejemplo, en la noción de ciudadanía fundada en el mestizaje. Por otra parte, el barroco surge en el hecho de que aquello cualitativo que está siendo destruido se reconfigura a través de los restos, el excedente que queda, para convertirse en algo distinto que se resiste, desde dentro del capitalismo, a su aniquilación. En la película se presenta la ruptura con lo colectivo frente al predominio de lo individual por parte del personaje de Sebastián, donde el proceso de reinención de lo colectivo lleva a Sebastián a asumir la muerte para la vida.

Sebastián regresa a su comunidad para realizar una danza ancestral para morir, para matarse a sí mismo. Sebastián sabe que la única forma de restituirse es muriendo a través de aquella danza cuya máscara es ángel y demonio a la vez y que le devolverá de una manera distinta la dimensión colectiva que ha sido anulada. Al mismo tiempo, en medio de la muerte de sus compañeros en manos de los militares en el levantamiento popular que ocurre mientras llega a la comunidad -un miembro de la comunidad reclama: «nosotros venimos de haber peleado junto a los mineros y encontramos a éste bailando»-; Sebastián debe continuar la danza.

50

Se puede decir que la puesta en escena de la identidad mestiza trae consigo la obligación y el sacrificio de deshacerse de la dimensión colectiva y comunitaria que no es compatible con el capitalismo. Esto se muestra cuando Sebastián al ser nombrado Jefe de la Comunidad traiciona los intereses colectivos, no es capaz de asumir las decisiones conjuntas y toma decisiones en favor de sus intereses personales por lo que miente y roba.

Después de que la comunidad había decidido no recibir los fondos para el proyecto porque tienen un interés político -Vicente indica en la Asamblea: «no hay que recibir (los fondos) con eso nos van a querer manejar»-; Sebastián no está de acuerdo y cree que se debe aceptar el proyecto de los «gringos». Sin embargo, Basilia le advierte: «Quien decide si va a recibir esa ayuda es la Comunidad, no tú». Además, Sebastián oculta un llamamiento de la Subcentral campesina para participar en los bloqueos de caminos porque

¹⁹ Echeverría, *La modernidad...*, 91.

esa acción perjudicaría la ayuda que van a recibir.

El barroco entonces emerge en el reconocimiento, por parte Sebastián, de la destrucción de su vínculo con lo colectivo y la posibilidad de su restitución mediante una dimensión incompatible con la modernidad capitalista. En este sentido, el ritual del «Gran Señor Danzante» constituye esa dimensión cualitativa en el plano de lo imaginario que le permite a Sebastián «inventarse una vida dentro de la muerte».

Siguiendo a Echeverría esta condición de «vivir muriendo» representa el comportamiento típicamente barroco: «insistir mediante una mimesis trascendente en la vigencia del valor de uso del mundo, un valor de uso que está siendo devorado por el valor mercantil»²⁰. La vida estaría en aquello que permite la multiplicidad y diversidad de lo social, es decir, la posibilidad de emerger de otras «maneras de ser y estar en el mundo» frente al peligro de la cancelación de esta diversidad que impone la forma identitaria homogenizante fundada en la acumulación capitalista. Al contrario, la muerte estaría en «la acción que subsume la vida humana al capital». El modo de ser barroco se encontraría entonces en la resistencia a la subsunción absoluta a las formas de la acumulación capitalista mediante la insistencia de lo múltiple y diverso.

51

Con todo lo expuesto, se podría decir que la representación del sujeto que desarrolla la película se va complejizando al tratar de mostrar, justamente, la puesta en escena de la identidad mestiza. Aunque una primera lectura podría calificar a Sebastián como un personaje sobredeterminado, el modo de ser barroco se representa en un espacio de conflicto entre la teatralidad que involucra ser mestizo y la sobrevivencia de formas culturales indias que el proceso colonizador excluye. De este modo, la representación del sujeto que se plantea a través del personaje de Sebastián problematiza la cuestión de la identidad: Sebastián no es ni lo uno ni lo otro, ni indio ni mestizo, niega toda esencialidad.

Así, a través de un tipo de representación que complejiza la presencia indígena, la película logra señalar la problemática de la conformación de nación blanco-mestiza mostrando no únicamente las subjetividades que quedan al margen del ideal de nación boliviana; sino que plantea la nación como una imposibilidad en el contexto de transición a la democracia en Bolivia. La nación clandestina es aquella nación encubierta donde co-existen de manera conflic-

20 Echeverría, *Vuelta de siglo*, 214

tiva y dentro de relaciones de dominación coloniales estas otras subjetividades marginales, lo clandestino es el espacio de lo que no se integra. En medio de su camino de regreso, Sebastián se encuentra con un joven comunista que está huyendo de los militares y la represión del levantamiento, más adelante éste joven pedirá ayuda a una pareja de indios que le hablan en aymara sin que puedan entenderse mutuamente. Precisamente, la presencia del idioma aymara en la película da cuenta de la existencia de aquella condición clandestina, en la medida que plantea la imposibilidad de comprensión e integración dentro de los parámetros de la nación blanco-mestiza.

En este sentido, la representación de Sebastián como sujeto doblemente rechazado, un sujeto que no es ni indio ni mestizo, no reclama su lugar en la conformación de nuevos sujetos nacionales sino que al poner en tensión el imaginario blanco-mestizo de nación boliviana²¹ plantea la dificultad de nuevas formas de subjetivación bajo el marco del Estado-nación blanco-mestizo. Es decir, nuevas formas de pensar lo comunitario implican, necesariamente, procesos de producción de nuevas subjetividades.

Por último, la propuesta del «plano secuencia integral» intenta transmitir una forma visual de lo comunitario a través del manejo del tiempo y el espacio cinematográfico. Las teorizaciones de Sanjinés al respecto señalan claramente su intención de representar formalmente la noción de lo colectivo de la cosmovisión andina²². Así, después de ensayar y trabajar esta idea a lo largo de toda su carrera, Sanjinés logra mediante «el plano secuencia integral» la representación circular del tiempo andino y, en esta medida se cristaliza la representación de lo colectivo²³.

En *La nación clandestina* dicha representación se logra en el ensamble de varios planos secuencia con travellings, grúa, paneos, cámara al hombro

21 Al respecto cabe mencionar el punto de vista del investigador David Wood: "En lugar de simplemente subordinar lo cultural a un modelo existente del nacionalismo revolucionario, la película de Sanjinés de 1989 puede reclamar un lugar en la (aunque limitada) re-imaginación de la nación boliviana durante su transición a la democracia" (David Wood, "Andean realism and the integral sequence shot", *Jump Cut*, No. 54 (Fall 2012): 6).

22 Jorge Sanjinés publicó varios textos teóricos: *Problemas de la forma y contenido en el cine revolucionario*, 1978. *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*, 1979. *El plano secuencia integral*, 1989. 23 *La nación clandestina* marca un distanciamiento con las producciones anteriores dirigidas por Sanjinés que representan y cuentan hechos socio-políticos específicos, por ejemplo: *Yawar Mallku* (Sangre de Cóndor), 1969; *El Coraje del Pueblo*, 1971; *Las Banderas del amanecer*, 1983. Por otra parte, David Wood argumenta que la innovación del "plano secuencia integral" en comparación con la narrativa realista occidental fundada en la fragmentación del tiempo entre pasado, presente y futuro, establece un "Realismo Andino" en la medida que "normaliza e idealiza el tiempo Aymara" (Wood, "Andean realism...", 11).

que siguen la acción del personaje en su viaje acompañados del sonido de música andina extradiegética y silencios; y los flashback de la vida de Sebastián, quien mientras camina hacia su destino cargando la máscara de danzante va recordando episodios pasados de su vida. Por otro lado, lo relevante del «plano secuencia integral» es que la no fragmentación del movimiento construye un tiempo continuo mediante un montaje alternado entre el viaje de Sebastián y los recuerdos que evoca en el camino, por lo que se podría decir que no son precisamente flashback los que acompañan a Sebastián en el regreso, sino el pasado y el presente juntos de la concepción del tiempo andino que involucra múltiples temporalidades.

Sanjinés incluso lo argumenta teóricamente:

Al no fragmentar la secuencia en diversos planos se podía transmitir un ordenamiento nuevo, un ordenamiento propio de los pueblos que conciben todo como una continuidad entre ellos. El ritmo estaría dado internamente, por los desplazamientos de personas y cosas que a su vez motivan y generan los movimientos de cámara, los acercamientos, los primeros planos y los planos abiertos integradores de grupo²⁴.

Al inicio de la película un plano general con paneo de seguimiento muestra al tata Tankara (maestro de la comunidad) mientras realiza un ritual de ofrecimiento a la Madre Tierra en lo alto de la montaña y dice: «Nuestro pasado vuelve en el presente, estamos siempre viviendo el pasado y el presente juntos... Dadme permiso para ver el futuro Madre Tierra...». Esta idea transmitida por el tata de la comunidad permite entender que el viaje de retorno de Sebastián para morir ocurre en un tiempo no-lineal, donde la concepción del pasado y presente no es fragmentaria, por lo que el presente y el pasado están juntos. En este sentido, se podría decir que la máscara que carga Sebastián a sus espaldas es el peso de las acciones cometidas de las que no puede desprenderse, así como los flashback no son simples recuerdos sino la presencia del pasado en el presente.

Asimismo, en cuanto al espacio, la no fragmentación complementa la representación del mundo andino. En otra escena hacia el final de la película compuesta por un plano entero de Tankara y Basilia, cuando la comunidad ha descubierto las mentiras de Sebastián, el tata advierte a Basilia: «El que está de pie, está también de cabeza. Y no puede estar de pie sino está de cabeza. Ese lugar ya no puede ser como agua cristalina». Se podría decir que, justamente, es

24 Jorge Sanjinés, "El plano secuencia integral". *Cine cubano*, No. 125, 1989: 65-71.

ese espacio poco transparente y ambiguo el que habita Sebastián en su viaje de retorno a la comunidad.

Como conclusión, se puede decir que la película expone el barroco en el nivel de la representación a través de la conjunción de dos elementos: la puesta en escena de la identidad mestiza y la sobrevivencia de restos de formas culturales incompatibles con el capitalismo («El Gran Señor Danzante»), donde dicha aproximación se caracteriza por la ambigüedad o indeterminación que emerge de la coexistencia de formas contrapuestas. Por un lado, la puesta en escena del mestizaje muestra la identidad como indefinida e incompleta: Sebastián no es ni indio ni mestizo, al igual que la máscara del «Señor Danzante» que es ángel y demonio al mismo tiempo y la danza ritual es muerte y vida.

Por otro lado, la idea de restos que sobreviven contiene la noción de inacabado, de algo que ha dejado ser una forma completa²⁵. La danza ritual emerge en calidad de restos - en tanto es rescatada por Sebastián dentro del proceso de dominación colonial del cual él es sujeto- y es reconfigurada por éste para permitir la sobrevivencia de la dimensión colectiva y comunitaria puesta en peligro en el orden individualista del capitalismo que él interioriza. De este modo, el excedente interpela y muestra la sobrevivencia de lo colectivo frente a la dominación de la forma mercantil -lo individual-.

54

En este sentido, el barroco se despliega como resistencia en la representación de la identidad mestiza a través de la actitud del personaje de Sebastián de «encontrar la vida dentro de la muerte». Esto significa, siguiendo a Bolívar Echeverría, encontrar la posibilidad de emergencia de lo colectivo dentro de una forma de vida que aniquila lo humano en favor del capital. Sin embargo, la resistencia que expresa Sebastián no es la sobrevivencia de lo colectivo como esencia de la identidad sino su reconfiguración en una confrontación con las formas culturales del capitalismo que imponen lo individual sobre lo colectivo.

Finalmente, en el nivel de la forma cinematográfica, el espacio y tiempo ambiguo que constituye el «plano secuencia integral» da cuenta de una «manera de estar en el mundo» al representar el tiempo circular andino en oposición al tiempo lineal que reproduce la modernidad. Así, la unión entre pasado

25 Asimismo, se podría mencionar que esta condición de incomplitud hace referencia a la relación con la ruina que establece Walter Benjamin, en *El origen del drama barroco alemán* (1928), diciendo que la ruina es la materia exclusiva del barroco: "Lo que ahí yace reducido a escombros, el fragmento altamente significativo, el mero trozo, es la materia más noble de la creación barroca" (Walter Benjamin, *Obras, libro I/vol.1*, ed. por Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser (Madrid: ABADA Editores, 2006), 397).

y presente estaría comunicando un tiempo distinto al del capital, en la medida que intenta mostrar la forma de lo colectivo en contraste con lo individual. De este modo, la no fragmentación expresa esa «manera de estar en el mundo» mediante una forma cinematográfica construida a partir de un complejo montaje alternado de planos secuencia junto con un desplazamiento semicircular de la cámara que sigue a Sebastián en su viaje de retorno.

De modo que, se puede decir que *La nación clandestina* construye una forma visual de pensar lo colectivo a través del tiempo cinematográfico, así, el «plano secuencia integral» y la no fragmentación expresan temporalidades superpuestas entre el tiempo andino y el tiempo urbano donde la interiorización de éste último, por parte de Sebastián, representará la anulación de la dimensión colectiva.

No obstante, la representación del sujeto se contrapone a la forma cinematográfica no fragmentaria constituida en el «plano secuencia integral»; puesto que mientras en la representación sobresale la idea de restos, fragmentos de identidades culturales contrapuestas que componen la puesta en escena del mestizaje, la forma cinematográfica toma el rumbo opuesto en la no fragmentación y la unidad del tiempo y el espacio. Sin embargo, se puede decir que esta operación de divergencia permite construir a nivel cinematográfico la resistencia de la dimensión de lo colectivo que se anula en Sebastián.

De esta manera, el barroco en *La nación clandestina* constituye un modo de ser y estar en el mundo que resiste a la anulación de lo colectivo, en cuanto la película no sólo representa la reconfiguración de lo colectivo en la muerte de Sebastián, sino que propone en su forma cinematográfica a través del «plano secuencia integral» una imagen de la sobrevivencia de «lo múltiple y diverso» -el tiempo andino- dentro de un orden social, fundamentado en la mercantilización de la dimensión cualitativa de la vida social, que paraliza la fuerza crítica de pensar «otras» imágenes e imaginar otros mundos posibles. Es decir, siguiendo la idea de resistencia de Echeverría, el barroco tiene que ver también con la disposición de este filme para interrogar sobre el lugar de lo colectivo y el problema colonial en la post-dictadura, reconociendo la nación encubierta como espacio para la disputa de formas de reinventar la democracia que involucren formas comunitarias indígenas o «cholas», es decir, el filme confronta la redemocratización como espacio para la reconfiguración de la dimensión colectiva a través de unas nuevas formas de comunidad.

Referencias bibliográficas

Benjamin, Walter. *Obras, libro I/vol.1*. Editado por Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser. Madrid: ABADA Editores, 2006.

Echeverría, Bolívar. *La modernidad de lo barroco*. México: Ediciones ERA, 2000.

_____. *Valor de uso y utopía*. México: Siglo XXI, 1998.

_____. *Las ilusiones de la modernidad*. Quito: Tramasocial, 2001.

_____. *Modernidad y blanquitud*. México: Ediciones ERA, 2010.

_____. *Vuelta de siglo*. México: Ediciones ERA, 2006.

_____. *Definición de la cultura*. México: Editorial Itaca, 2001.

Rivera, Silvia. *Invisible Realites: Internal markets and subaltern identities in contemporary Bolivia*. Amsterdam: SEPHIS, SEASREP Council, 2005.

_____. *Violencias (re) encubiertas en Bolivia*. La Paz: La Mirada Salvaje - Editorial Piedra Rota, 2010.

Sanjinés, Jorge. "El plano secuencia integral". *Cine cubano* No. 125. 1989: 65-71.

_____. y Grupo Ukamau. *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. México: Siglo XXI, 1979.

Wood, David. "Andean realism and the integral sequence shot". *Jump Cut*, No. 54 (Fall 2012). En línea: <http://www.ejumpcut.org/archive/jc54.2012/WoodSanjines/text.html>

56

Filmografía

La nación clandestina (Jorge Sanjinés, 1989)

Las Banderas del amanecer (Jorge Sanjinés, 1983)

El Coraje del Pueblo (Jorge Sanjinés, 1971)

Yawar Mallku (Jorge Sanjinés, 1969)



Blak Mama (Miguel Alvear y Patricio Andrade, 2009)

Blak Mama y las identidades arrendadas o una ópera prima contra el cine latinoamericano

Amalina Bomnin

Universidad de las Artes

Guayaquil, Ecuador

amalina.bomnin@uartes.edu.ec

Resumen

TÍTULO: *Blak Mama* y las identidades arrendadas o una ópera prima contra el cine latinoamericano

La película *Blak Mama* intenta pensar la sociedad y cultura ecuatorianas como instancias en construcción, ajenas a lo normativizado, plurales, y que nos permiten acercarnos a los conceptos de nación no desde criterios preconcebidos, anclados en el concepto de identidad, sino más bien teniendo en cuenta nociones de alteridad, desajustes en torno a una temporalidad dominante, emergencia de sujetos y situaciones de talante barroco, surreal, performativo. La crítica ha subrayado la importancia de pensar en un arte que se construya sin la preposición *de* (*de Ecuador, de Venezuela, de Brasil*) y que por ende debería ostentar las características de sus contextos, de acuerdo a ciertas invariantes; sino más bien trabajar en la posibilidad de un arte *desde* nuestras realidades, que asuma las posibilidades de resultar inestable, caótico, transgresor, porque la noción de identidades fijas ya forma parte de un debate *demodé* para las actuales condiciones de globalización e interculturalidad.

Palabras clave: Nación. Identidad. Diferencia. Transgresor. Interculturalidad. Teoría.

Abstract

TITLE: *Blak Mama* and borrowed identities or a debut film against Latin American cinema

The film *Blak Mama* asks us to think about Ecuadorian society and culture as work in progress, both plural and separate from mainstream mores, so as to explore ideas on the nation not from a set of biases fixed on a concept of identity, but rather taking into account notions of alterity, inadequacies around a dominant temporality, as well as the emergence of subjects and situations of a baroque, surreal and performative

nature. Critics have emphasized the importance of thinking about art without prepositions of place (*from* Ecuador, *from* Venezuela, *from* Brazil) as if burdened with the task of showcasing a set of invariable contextual traits. Rather we are asked to pursue a kind of art that emerges *out of* our reality, risking a result that may be unstable, chaotic, transgressive given that the idea of fixed identities is already part of an outdated debate in light of the current conditions of globalization and interculturality.

Keywords: Nation. Identity. Difference. Transgressor. Interculturality. Theory.

Quiero ser poeta y me estoy esforzando en hacerme Vidente: ni va usted a comprender nada, ni apenas si yo sabré expresárselo. Ello consiste en alcanzar lo desconocido por el desarreglo de todos los sentidos.

Cartas del vidente, Arthur Rimbaud

Menos identidad blasonada, más sentido decolonizador

60

Resultó estremecedor hacer tour en Ecuador a través de la película *Blak Mama*. Ganadora del Premio Augusto San Miguel en la categoría de ficción (2008). Este fue el primer develamiento que tuve sobre el territorio, ofrecida de la mano del polifacético Miguel Alvear, quien en entrevista previa me había comentado que la recepción por parte del público había sido polémica. Los inconvenientes que causara su proyección no estaban provocados por enfoques desatinados, sino justamente lo contrario: por la honestidad, y, al mismo tiempo, apoteósico abordaje de una realidad que, recién me transportaba desde la escéptica Cuba, donde, como dicen acá, "no pasa nada", hasta la alambicada realidad ecuatoriana.

La pretensión de mi acercamiento al filme está anclada en un intento por establecer cierto paralelismo entre el posicionamiento de algunas voces críticas dentro del arte y la búsqueda de enfoques que vayan contra ese sentido esencialista, regional, calamitoso, que obedece a constantes discursivas y estéticas que ya en el siglo XXI son apenas discernibles. Abogar a favor de lo fragmentario, oblicuo, y poroso de nuestras realidades a través de una cinematografía dispuesta a operar con ciertas categorías que desmantelan esa visión venida a menos, homogeneizadora, y tendiente a victimizar a nuestras corporeidades e imaginarios. Me refiero a textos de Ticio Escobar, Eva Gristein, Gerardo Mosquera, Luis Camnitzer, Guillermo Gómez Peña, Pablo Oyarzun, por

mencionar sólo algunos autores, que están respaldados en el análisis de obras, figuras, contextos, y procesos, que han alcanzado niveles notorios de cristalización y reconocimiento. Y es que los constantes desplazamientos de Alvear dan fe de esas intermitencias latentes en nuestros contextos: fotografía, intervención, videoarte, cine, instalación, performance, como si las peregrinaciones de lenguaje le permitieran aprehender las disonancias culturales.

La posibilidad de tornarnos provincianos, más que certeros, como alguien señalara en algún momento, al referirse a nuestras autodefiniciones como "latinoamericanos", está condicionada por nuestro exacerbado deseo de autorreconocimiento. Hay un planteamiento acertado de Pablo Oyarzun en este sentido:

¿Qué conceptos serán relevantes para el arte latinoamericano, para acusar sus perfiles y sus rasgos, su putativa entidad? Por lo pronto, hablar de categorías es hablar de nociones universales. Sugerir que estas puedan ser especificadas regionalmente resulta por lo menos controvertible. Podría implicar que la región cultural a la cual han de aplicarse debe estar dotada de señas inequívocas de identidad, de una consistencia en virtud de la cual es susceptible de ser tratada como un universo sostenido en sí mismo: en tal caso los principios a partir de los cuales se da esa consistencia desde el punto de vista estético serían las susodichas categorías. Pero también podría implicar que, concedido que las categorías estéticas son de envergadura universal (trans-regional, si se quiere), el arte de esta región tendría sus índices de reconocimiento y valoración en ciertos modos específicos de articularse y declinarse tales categorías. En buena medida la discusión del arte latinoamericano ha estado atenazada por esta alternativa y, qué duda cabe, en ella la primera opción —la de identidad— ha dado largamente la nota dominante. Es que esa misma discusión ha estado marcada, condicionada por esa obcecada búsqueda de autognosis del latinoamericano, que dicta la pregunta por la identidad (o la diferencia) como un síndrome perennizado a través de décadas. Se entiende, asimismo, que al arte se le ha pedido que traiga paliativos a esa carcoma, ofreciendo retratos fehacientes de lo que somos; le ha sido imperiosamente demandado un potencial cognoscitivo que el arte da sin duda, pero no por exacción, sino como hallazgo y vislumbre, como un don que se recibe a condición de que no se lo exija [...]¹

61

El film producido por Alvear junto al bailarín, coreógrafo y profesor de danza Patricio Andrade, propone un alucinante ensayo —so pretexto de la festividad de la Mama Negra en la ciudad andina de Latacunga, provincia de

¹ Pablo Oyarzun, "La cifra de lo estético: Historia y categorías en el arte latinoamericano", en *Una teoría del arte desde América Latina (España: Turner, 2012)*, 95-96.

Cotopaxi— que deconstruye los vericuetos e intersticios de la nacionalidad y pensamiento ecuatorianos, marcados por la hibridación cultural. La festividad opera con muchas constantes presentes en la realidad de Latinoamérica, y ese denominador común es aprovechado por los autores para minar desde adentro el sentido barroquizante, simulador y anacrónico de nuestras realidades sociales. Desata conceptualizaciones psicológicas, políticas, sexuales y transgénericas, desde un lenguaje que cita al surrealismo, al dadaísmo, al accionismo y la performance, como un universo sobresaturado y caótico que por obligación nos contiene a todos. Se erige en la apoteosis del relajo para convidarnos a la luzidez. El travestismo como metáfora de la doble moral es recurso usado en esta película donde todos se re-conocen y re-enuncian.

Bambola, Blak y I don dance son los tres personajes que inician la trama, y subsisten gracias al reciclaje de papel, imagen que resume el trunco proceso modernizador de nuestros contextos, arrojados a un pasado del que nos avergonzamos y al mismo tiempo impide, en muchas ocasiones, que analicemos con objetividad. No es casual que sean tres los personajes. Serían en *stricto sensu* mujer, hombre y travesti; pero su inclusión desborda el sentido parco y dualista para "recibir" como señalaría Sarduy otros cuerpos posibles en su juego de simulación:

Para saber qué simula, habrá que ir pues hasta ese espacio en el que el saber no está en función binaria, ni surge en el intersticio, el magnetismo o la antagonía de los pares de opuestos, sino que, el cuerpo condicionado, sosegado, lo recibe más que lo conquista, sin depredación de un exterior [...]²

Además, la posibilidad del tercero incluido introduce el necesario completamiento de ese discurso modernizador y reductivista que circunscribía el orden al patrón dual, como recurso para obliterar al dominado y magnificar al colonizador. No obstante, si persiste la sentencia de "los blancos son unos desgraciados" para la actualidad, es porque los autores son conscientes de que ese pasado ostenta un peso a nivel de conciencia y de acto, aún irresoluble dentro de un proceso social que pretende instaurar las normas del buen vivir.

De manera subrepticia la película hace acotaciones políticas. Nunca lo conversé con Miguel pero después de analizarla varias veces advertía que su narración se convertía en políticamente incorrecta, pues la construcción del diálogo dejaba más interrogantes que respuestas; los personajes se mantienen

2 Severo Sarduy, *La simulación* (Caracas: Monte Ávila Editores, C. A., 1982), 19

soñando o materializando una temporalidad donde resultan anacrónicos, desajustados, inadvertidos, fantasmales. Así en cierto momento la voz en off del narrador señala: "Ahora están soñando, sueñan contigo y conmigo. Sueñan sobre lo que quisieran ser". La posibilidad, —manifestada como aseveración por parte del narrador—, sobre el anhelo de ser Otro. Similar a como lo planteara Arthur Rimbaud: "Yo es otro"³.

La película se convierte en chivo expiatorio respecto a varios rubros culturales. La educación, por ejemplo, donde existen pretensiones de estabilizar un discurso decolonizador dentro de los programas académicos superiores sin que sean debidamente analizados los procesos colonizadores que dieron lugar a un historial de concientización contra aquella intención política de marras; o sin evaluar el peso real de dicha cognición en un país como Ecuador, donde las personas comúnmente usan en su lenguaje coloquial expresiones como "ese man, esa man", cual reflejos incondicionados. ¿Si esa es la realidad ecuatoriana por qué *Blak Mama* ha dejado a muchos con un sinsabor al verla? Porque el ecuatoriano se reconoce en ella tal cual es, y eso, como menciona la película: "Me gusta, me gusta, pero me asusta". De ahí que los autores usen el armario como elemento que sirve de leitmotiv a través de toda la trama. Es el contenedor de tabúes, prejuicios, vicios, trastiendas, que entorpecen el crecimiento personal y colectivo de la nación. Al final es lanzado por Blak desde una colina y culmina explotando cual bomba de tiempo. Ocurre el desocultamiento, como lo planteara Heidegger, al considerarlo uno de los procesos que más atención debía ocupar en nuestros procesos culturales.

No puedo eludir acordarme de una frase que leo a diario, estampada en unas camisetas promocionales de la institución donde laboro: "La cultura es el camino más seguro hacia la libertad". Máxima que certifica el sentido emancipador de la cultura como pasaporte para el cambio y la autonomía. ¿Cómo es posible que podamos reproducir en el siglo XXI ese carácter positivista que alienta al individuo a pensar su independencia en función de su conocimiento o asimilación de ciertos presupuestos científicos, cuando ese paradigma quedó cuestionado y superado, sobre todo, a partir de los años sesenta del siglo pasado? No podemos continuar razonando la cultura como la plataforma que nos construye como personas porque el resultado no ha sido satisfactorio. Es preciso desmontar ese modelo para autorreconocernos

3 Arthur Rimbaud, *Cartas del vidente*. Georges Izambard, 1871-05-13, Charleville, Biblioteca virtual universal.

como caóticos, virtuales, degenerados, parias, abocados a una crisis de la que sólo saldremos reconstruidos si aprendemos a mirar dentro de nosotros mismos. Sólo atentos al error y la ilusión, como señalaba Nietzsche, podremos aspirar a un estadio de crecimiento espiritual. De ahí que la obra insista en rememorar al alemán:

Oh Zaratustra —me dijo el niño—, imírate en el espejo!" Pero cuando me miré en el espejo proferí un grito y quedé hondamente asustado; pues no vi mi propio rostro reflejado en él, sino la mueca repugnante de un demonio [...]"⁴

Blak Mama alude constantemente al impacto en nuestra existencia de una sensibilidad derivada de las tecnologías mediáticas que produce en los individuos una nueva forma de experiencia: la estetización de la vida y la fragmentación del sujeto. Existe un texto que se repite en la película: "Vos mismo eres" y alude al desencuadre que opera en nuestras identidades.

Hay tópicos que han sido recurrentes en la trayectoria de Alvear: el replanteamiento de las identidades, las sesgadas conceptualizaciones en torno a "baja" y "alta" cultura, los imaginarios culturales, y los ha trabajado como proyectos donde intenta involucrar siempre a la mayor cantidad de espectadores. No son obras para galería, sino más bien tesis para ser mostradas en eventos, coloquios, cines, bares, fuera del recinto habitual. Están pensadas para la confrontación, no para el simple disfrute; y sus acotaciones pueden desembocar en procesos de empoderamiento, donde cualquier persona pueda emplearse en cambiar el status quo.

64

Blak Mama no es negra como la pintan;
más bien es LGBT

La Mama Negra es una festividad conocida en Ecuador como Santísima Tragedia por sus connotaciones relacionadas con un marco de dominación colonial, y está anclada en un proceso de sincretización cultural donde confluyen componentes indígenas, españoles y africanos. En ella los devotos rinden culto a esta santa en agradecimiento a los favores concedidos. La Mama es adorada como "abogada y patrona del volcán" Cotopaxi, pues se le atribuye el milagro de haber aplacado su furia en 1742; y también se le conceden honores por parte de los laticungueños en noviembre, el día de

⁴ Friedrich Nietzsche, *Así hablaba Zaratustra* (Barcelona: Plutón Ediciones X, 2013), 81.

su independencia. En este último desfile participan personajes de diversos ámbitos: civil, religioso, militar, popular y mítico, que son elegidos por el destacado desempeño en sus labores.

La galería de personajes del film apuesta por mostrar el variopinto escenario local en sus ámbitos más controversiales: la religión, la política, lo militar, lo femenino, amalgamados de una manera que el accionar de uno siempre termina interviniendo en la vida del otro, como "rehenes" de una realidad anárquica. La trama se inicia desde un local donde se recicla papel y que sirve al mismo tiempo de residencia a los recicladores. A la entrada aparece un cartel que versa: "Se recicla todo tipo de papel", lo cual da cuentas de la ausencia de una sociedad civil realmente configurada, y en la que se "negocian" funciones, cual un escenario de teatro o cine, sin que las leyes, la ética o el sentido común, tengan mucha jurisprudencia. Mientras reciclan referentes diversos uno de los personajes masculla: "Los blancos son unos desgraciados". Frase que desacredita cualquier pretendida visión de multiculturalidad desde el discurso oficial. La realidad es que el racismo alcanza límites marcados en el contexto nacional.

La película hace alusiones recurrentes a un mundo homoerótico al que se enfrentan los protagonistas: Capi Luna, Ángel Exterminador, Virgin Wolf, Blak Mama, y en el que ellos se sienten cómodos, intercambian roles, se besan, bailan, traicionan, en un ambiente de beligerancia, violencia, trueque, como si sus vidas no fueran propias y existiera una realidad que es superior a su albedrío. Ellos mismos no son creíbles: su atuendo (Bambola usa lentes Ray Ban reparados con alambre), el intercambio de roles (Blak se viste como hombre del teatro y a veces aparece con la banda presidencial, I don dance puede aparecer como hombre de pueblo y al mismo tiempo como policía o travesti), su erotismo exacerbado, sus ansias de viajar al exterior, sus marcadas devociones, forman parte de las características de perfiles poco centrados, ávidos de cambios y reconocimiento.

En una de las primeras escenas Bambola está en su habitación y del espejo sale una voz que le pide se acerque. Cuando decide mirarse en él se refleja la imagen del Ángel Exterminador que dice "Vos mismo eres". Al ponerse vanidosa la voz repite la frase nuevamente. Comienza a operarse una transformación que supuestamente permitiría al personaje sentirse a gusto consigo misma, pues en su soliloquio nos deja ver a una mujer insegura, frágil, inconforme con su físico. En su cambio de look queda delgada, con lentes y brackets en su dentadura, aspecto éste último muy común en la población ecuatoriana cuando desea mostrar ciertos símbolos de estatus. Detrás de ella aparece Blak que la

invita a contraer nupcias.

Bambola escapa de la celebración del matrimonio y Blak la persigue todo el tiempo. La acosa y le dice warmilla, a lo que ella responde: "Yo no soy warmilla, soy linda", negando la posibilidad de que una mujer nativa pueda autorreconocerse y ser aceptada como hermosa. Blak le responde: "Eres fisfitilla"⁵ Bambola increpa a su amado: "Yo necesito que pase algo Blak" Acto seguido aparece cargando el armario que sirve de transporte a Blak para su travesía hasta Latacunga.

Hay un sentido barroquizante en la película derivado de la construcción de los personajes, su humor, la manera en que conversan, cómo actúan, el *dé-tournement* que se opera en sus vidas, y el enfrentarla como si no esperaran nada de ella, como si simplemente se dejaran llevar, manifiesta el despropósito de buena parte del contexto. Los personajes parecen salidos de una obra de teatro o la literatura, y estuviesen sujetos todo el tiempo a los altibajos del guión, como si les faltara vida propia, como si fueran incapaces de generar sus propias decisiones. Quizás sólo se sientan identificados con la festividad de la Mama Negra, por su sentido sincrético y popular.

66

La escena de las danzas takis, —que encierran un significado esotérico, y funcionan como "pases de carga o limpieza energética"⁶—, en su origen fueron manifestaciones de resistencia de los indígenas ante el poder, aquí en cambio deja ver a los personajes en su aliento promiscuo y transgresor. Virgin Wolf baja del altar para dejarse ver como profesora de danza, y conmina a los personajes a una bacanal donde todos se mezclan en el ejercicio. Culminan teniendo sexo de manera orgiástica, con escenas de bondage y voyeurismo incluidas. Hay juego de roles, se intercambian parejas, se besan, hay burla, castración, y carnavalización. El erotismo desborda a estos seres llegando a pulsar lo pornográfico. En su comercio de roles graban sus escenas para compartirlas más tarde. El sentido fetichista se impone por encima del disfrute natural. La teatralización presente a través de toda la historia adquiere una tensión marcada y habla de esa tendencia a lo festivo, al goce, a la chanza y al libertinaje, sin que existan óbices que intervengan en su desenvolvimiento. No hay normas, ni límites; pero es una libertad que se vive sin responsabilidad, alegoría de los desbordamientos que se producen por oposición a lo religioso o cualquier institucionalidad en

⁵ Fisfitilla es un término usado en la región Sierra ecuatoriana para referirse con sentido peyorativo a las mujeres, y significa pilla, zorra, perra.

⁶ Jorge Alfano, *Espiritualidad andina. El sendero del corazón. Iniciación dentro del conocimiento ancestral* (Buenos Aires: Kier, 2003), 82-83.

nuestros contextos.

Vale puntualizar respecto al personaje Capi Luna, suerte de militar venido a menos, quien presume de sus dotes masculinas y es representado con un pene pronunciado, que devela los instintos más bajos ocultos en una clase que ostenta poder. En un momento del film entran todos a una discoteca y éste queda prendado del Ángel Exterminador, quien funge como bailarín y entra en un juego seductor con Capi. Se tocan, se besan, y éste último dispara al otro dándole muerte, después de haberle seducido. Intenta reivindicarse gritando públicamente como si hubiese aleccionado a su amigo.

Cuando le pregunto a Miguel qué importancia le concede a la agenda LGBT me dice que para él es primordial en el Ecuador, donde justamente los procesos colonizadores fueron los que, en muchas ocasiones, tergiversaron las orientaciones homosexuales o de otra naturaleza en aras de una sociedad normativizada y homogeneizadora. En cambio, es llamativo que casi ninguna de las propuestas cinematográficas ni audiovisuales ecuatorianas, aborden este tópico.

Cine desde Ecuador y contra lo latinoamericano

67

Blak Mama no es una película para el ecuatoriano medio. Los paratextos, la configuración de su trama y personajes, los sets donde éstos se desenvuelven, todo el ambiente surrealista y barroquizante de la historia requiere del espectador una mirada atenta, inquisitiva y con cierto background estético. Dentro de la cinematografía nacional —tendiente al clásico discurso sobre la precariedad, el trabajo orgánico de configuración de los personajes, la utilización de sets ordinarios, y la ortodoxa manera de abordar lo entendido por nacional como referencialidad cultural—, *Blak* resulta sui-géneris por transgresora, multidisciplinaria, y sobre todo por ir contra el cliché de lo latinoamericano. Explico las razones que me inducen a este último planteamiento. En primer lugar no es una película con una temporalidad lineal, y la mayoría de las propuestas del continente lo son; sus personajes son híbridos, no tienen naturalezas estáticas, aspecto también poco común en nuestras cinematografías; la confluencia de lenguajes artísticos diversos (teatro, danza, performance) dentro de una misma historia; el uso de citas filosóficas, literarias o hacia el propio cine nacional aparecen no sólo en función de la reflexión crítica sobre determinados clichés, actitudes o posiciones culturales, sino que va más allá; se emplaza en las aporías que el proceso ecuatoriano entraña, tendiente a posicionar ciertos sujetos que

aún se sienten desajustados dentro de una historicidad que ha dejado latente la fuerte tendencia a los desbalances clasistas, el racismo, la desigualdad económica y de derechos, por sólo mencionar algunos aspectos notorios. El bucle recursivo que se establece con la historia (local de reciclaje-festividad de la Mama Negra-viaje al interior del volcán-"viaje a la semilla") remite a una construcción social siempre en ciernes, que nunca termina de materializarse porque no admite sus errores, no cultiva la crítica, no admite el disenso. Los personajes retornan sin que se opere cambio alguno en sus endebles vidas, y sin sentir satisfacción respecto a sus vivencias.

Es curioso que la recepción nacional no haya sido la mejor; aunque al mismo tiempo eso torna la pieza más convincente. Ello no significa que concuerde íntegramente con el tratamiento de ciertas claves alusivas al lenguaje, que podrían haber resultado más asequibles para un público heterogéneo. Si las pretensiones de Alvear y Andrade hubiesen sido convocar masivamente a los ecuatorianos la vertebración de un discurso con altos niveles de tropologización no sería el recurso ideal para interactuar con el público, a quien le cuesta sobremanera asistir al cine, y doble esfuerzo conllevaría que su elección sea la película del patio. Al mismo tiempo ¿por qué seguir pensando que los autores desean un intercambio con un público masivo? Esa masificación es justamente una de las críticas que introduce la película. La paradoja del cambio como vehículo de democratización social. Así como lo manifiesta Bambola cuando Blak la alcanza en su persecución: "¡Yo necesito que pase algo, yo quiero que pase algo!".

El lanzamiento del armario por parte de Blak, que termina en explosión, instaura una crítica contra determinados aspectos y valores que continúan siendo un óbice para materializar ese añorado sentido de lo nacional: religión, patrones de género, libertad de expresión, polarización política; y, sin lugar a dudas, no existe ninguna tendencia a que puedan transformarse en aras de un cambio epistemológico que catapulte al ecuatoriano a otra realidad. La película concluye con la desaparición de los personajes, después que la cámara los capta desnudos y más adelante invisibilizados.

De manera particular Mosquera plantea en su texto "Contra el arte latinoamericano" la posibilidad de reinventarnos sin angustias, más bien aceptando que en todo proceso de sojuzgamiento hubo también una asunción de nuestra mascarada como ejercicio de introducción de nuestra diferencia. En algún momento señala:

el "What is Africa?" de Mudimbe aumenta cada día su vigencia transferido a nuestro ámbito: ¿qué es América Latina? Entre otras cosas, una invención que podemos reinventar. Ahora tendemos a asumirnos un poco más en el fragmento, la yuxtaposición y el collage, aceptando nuestra diversidad y aún nuestras contradicciones. El peligro es acuñar, frente a las totalizaciones modernistas, un cliché postmoderno de América Latina como reino de la heterogeneidad total [...]⁷

Y más adelante, el mismo autor se refiere a cómo se ha transformado el discurso proyectado por los artistas latinoamericanos en las últimas décadas:

Cuando en un viejo texto de 1996 decía que el arte latinoamericano estaba dejando de serlo, me refería a dos procesos que observaba en el continente. Por un lado, la superación de la neurosis de la identidad entre los artistas, críticos y curadores. Por otro, el arte latinoamericano comienza a apreciarse en cuanto arte sin apellidos. En vez de exigírsele declarar el contexto, se le reconoce cada vez más como participante en una práctica general, que no tiene por necesidad que exponer el contexto, y que en ocasiones refiere al arte mismo. Así, los artistas de América Latina, como los de África o Asia, están exhibiendo, publicando y ejerciendo influencia fuera de los circuitos *ghetto* [...]⁸

69

Blak Mama propone algo similar dentro del ámbito cinematográfico ecuatoriano, —con cierta renuncia a la posibilidad de ser aceptados por el público—, intenta remover las fisuras de un proceso que se debilita en la misma medida que enarbola cuestiones de identidad aún en construcción. Los imaginarios ecuatorianos no forman parte de las reales pretensiones de estos personajes que simplemente no saben su lugar en el mundo. Necesitan líderes que catalicen los cambios deseados, no están a gusto con sus físicos, ni saben cuál es su destino, tampoco qué los conmina a participar en la festividad. Sus vidas les resultan miserables porque no saben en qué medida es útil "exponer su contexto" o diluirse cual "un rostro en la muchedumbre".

La película participó en la 55 edición de la Bienal de Venecia en el 2013, después que fuera un fracaso de exhibición nacionalmente, e incluso dentro de los festivales. El proceso de realización se extendió ocho años (2001-2009) porque querían lograr un producto que se apartara de los tradicionales personajes, escenografías y vestuarios, amén de los escasos recursos con que contaban. Sin embargo, un film como *Sin muertos no hay carnaval* (2016), de

7 Mosquera, "Contra el arte latinoamericano", 14-15.

8 Mosquera, "Contra el arte latinoamericano", 15-16.

Sebastián Cordero, participará durante el 2017 en la 89a. Edición de los Premios Oscar, y los que pudimos apreciarla con sentido crítico somos conscientes de que sólo se trata de una propuesta que aborda un tema álgido para los ecuatorianos: las "invasiones", como consecuencia de la venta ilegal y las subsecuentes y criminales expropiaciones. En cambio, es un material con muchos vacíos en el guión, en la fuerza expresiva de sus personajes, relamida; que evidentemente buscó cuidar la factura pero descuidó la energía dramática que validaría el alcance real de uno de los dramas más candentes del Ecuador.

Varias interrogantes se me antojan respecto al cine ecuatoriano en este momento. ¿Qué parámetros se toman como referentes en la situación actual para valorar la calidad de una película nacional? ¿Qué validamos cuando se propone a *Sin muertos no hay carnaval* como nominada al galardón internacional y la Bienal de Venecia elige a *Blak Mama* para ser exhibida en sus predios? Si como señala la crítica un film como *Ratas, ratones y rateros* marca un antes y un después dentro del cine local es porque su trama resultó convincente; porque de algún modo activó una reflexión cínica sobre lo que es el ecuatoriano. Por tanto, tenemos una deuda pendiente con Blak, y se trata de una deuda onerosa, lograr que el ecuatoriano medio, en primer lugar, desee sentirse reflejado en una obra tal cual es, y en segundo, que tenga la capacidad, el nivel cultural, las herramientas personales, para sentir que crece cuando hace balance de sus errores y no cuando los olvida o encubre.

70

Referencias bibliográficas

Alfano, Jorge (2002): *Espiritualidad andina. El sendero del corazón. Iniciación dentro del conocimiento ancestral*. Buenos Aires: Kier. 2003.

Jiménez, José ed. (2012): *Una teoría del arte desde América Latina*, España, Turner, 2012.

Mosquera, Gerardo. "Contra el arte latinoamericano", 14-15. Consultado en <http://ccemx.org/archivovivo/wp-content/uploads/2012/08/contra-el-arte-latinoamericano-short.pdf>

Nietzsche, Friedrich. *Así hablaba Zaratustra*. Barcelona: Plutón Ediciones. 2013.

Oyarzun, Pablo. "La cifra de lo estético: Historia y categorías en el arte latinoamericano" en *Una teoría del arte desde América Latina*. España: Turner. 2012, 95-96.

Rimbaud, Arthur. *Cartas del vidente*. <http://www.biblioteca.org.ar/libros/153514.pdf>

Sarduy, Severo. *La simulación*, Caracas: Monte Ávila Editores. 1982.

La dimensión política de un cine político: *Heli* y la disidencia al poder político mexicano en la guerra contra el narcotráfico durante el sexenio de Felipe Calderón

73

Ilia Espinosa

Universidad de las Américas Puebla (UDLAP)

Cholula, México

ilia.espinosa@udlap.mx

Resumen

TÍTULO: La dimensión política de un cine político: *Heli* y la disidencia al poder político mexicano en la guerra contra el narcotráfico durante el sexenio de Felipe Calderón.

La dimensión política del cine político está vinculada tanto al ámbito de la representación como a su sentido práctico. Los postulados teóricos sobre cine político de autores como James Combs, Juan Carlos Arias y Douglas Kellner establecen que para revelar el sentido político de una película es necesario estudiar la representación del ejercicio del poder y el marco de la experiencia que la circunda y la posibilidad de incidir en esa experiencia desde una postura ideológica hegemónica o disidente. El presente artículo analiza, bajo esta mirada, el caso de la película *Heli* (Amat Escalante, 2013) producida durante el sexenio de Felipe Calderón y su Guerra contra el narcotráfico. El análisis muestra cómo el estudio de las características discursivas, narrativas y contextuales del filme pusieron en crisis los significados de legitimación del poder político mexicano,

y evidenciaron la capacidad del cine para convertirse en una herramienta de mediación socio-política en la lucha por la significación política de la sociedad.

Palabras clave: Cine mexicano. Cine político. Ejercicio del poder. Felipe Calderón. Cine latinoamericano y política.

Abstract

TITLE: The political dimension of a political cinema: *Heli* and dissent from Mexican political power in the war against drugs during the six-year government of Felipe Calderón. The political dimension of political cinema is related to the audiovisual representation and the practicality of films. The theories of James Combs, Juan Carlos Arias and Douglas Kellner on political cinema establish that in order to reveal the political ideology of a film we first have to analyze the audiovisual representation of political power, its sociopolitical context and the film's ability to influence it, supported by either a hegemonic ideology or a dissent ideology. This paper examines the case of *Heli* (Amat Escalante, 2013) produced during the era of Felipe Calderón's administration and his strategy of the so-called "war" against drug trafficking.

The analysis reveals how the discursive characteristics, the narrative and the context of the film undermined the legitimacy of the Mexican government at the time, and showed the ability of cinema to be a mechanism for socio-political mediation in the fight for political meaning in society.

Keywords: Mexican cinema. Political cinema. Exercise of power. Felipe Calderón. Latin American Cinema.

74

Pensar la relación entre cine y política obliga a considerar las formas observables e inobservables en las cuales la política y el cine se intersectan, es decir, el juego de influencias recíprocas entre la producción del discurso audiovisual y los procesos políticos coexistentes a su aparición. En el cine, esta relación trasciende el campo de la representación pues como lo señala Ana Amado en su texto *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*, para revelar el sentido político de los filmes es necesario estudiar los vínculos que se pueden establecer entre "sus modos de producción, sus temas, sus elecciones estéticas y el contexto sociocultural"¹. En la política, esta relación está determinada por la manera en que los discursos audiovisuales inciden en los procesos políticos de las sociedades al constituirse como formas de propaganda, de denuncia o de disidencia al ejercicio del poder. Así, la relación entre cine y política obliga

¹ Ana Amado, *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)* (Buenos Aires: Ediciones Colihue, 2009).

a considerar a las películas, y a los productos audiovisuales en general, como testimonio de los procesos políticos de un tiempo y lugar particulares.

Con lo anterior, resulta evidente que la relación entre cine y política es dinámica y no se limita a los aspectos manifiestos de la representación, sino que aborda también los aspectos latentes del proceso político. Para James Combs este abordaje se logra a partir de la interpretación de las películas en el contexto histórico en el cual emergen y la forma en que en él "participan", lo que él llama la política estética del cine². Con esta mirada, señala, se examina no sólo la estética cinematográfica lograda en el texto audiovisual, sino también la "verdad" que puede revelar sobre el tiempo político en el que aparece, a partir de una serie de claves sobre el *ethos* político, el carácter y la dirección política de una época determinada.

Siguiendo a estos autores en los textos previamente citados, puede decirse que la relación entre cine y política no se limita a considerar que el cine es político únicamente en la medida en que representa ideas, hechos o personajes políticos, sino que conlleva una visión más amplia, pues intenta, además, desentrañar aquellos debates sobre el ejercicio del poder que se dan en la vida social y que no necesariamente aparecen representados tal cual en los contenidos de las películas. Esta perspectiva, involucra a lo político tanto en el ámbito de la representación como en su sentido práctico al vincularse directamente con la vida política de una sociedad.

Así, un acercamiento político al cine implica comprenderlo como testimonio de la sociedad en la que surge. Y es testimonio en dos sentidos, a través de lo que representa puesto que muestra la dinámica de la sociedad y los conflictos que en ella se inscriben, y en el hecho de que su sola aparición es una forma de intervención política capaz de revelar los conflictos de la misma sociedad. Si bien es cierto que el estudio de lo político en relación al cine y a los medios audiovisuales se ha asociado a los contenidos en los que la política y particularmente los asuntos referentes al Estado son los principales protagonistas, esta perspectiva va más allá al entenderlos también dentro del marco de la experiencia que los circunda y en la posibilidad de incidir en esa experiencia.

El cine es un producto cultural cuyas imágenes son parte del universo simbólico de la sociedad. Las representaciones que el cine construye sirven, como lo señala James Combs, para hacer una descripción detallada de los significados políticos y sociales mediados por la experiencia histórica y

2 James Combs, ed., *Movies and Politics, The Dynamic Relationship* (New York y Londres: Garland Publishing Inc., 1993), 4.

cultural de quienes los viven, y para diagnosticar lo que esos significados representan para la sociedad. Mediante el estudio de la representación, señala, se pueden determinar las relaciones entre estética y política, el plano simbólico de una serie de asuntos relacionados al ejercicio del poder; y a partir de los roles y funciones que las películas desempeñan en diferentes épocas, una articulación política relacionada con la interpelación a dicho ejercicio. A través de las historias que narra y de su capacidad para referirse a contextos reconocibles, hace evidentes los significados políticos, sociales y culturales del momento histórico de su producción.

Por otro lado, las condiciones en que las películas son producidas y la forma en que sus contenidos simbólicos se vinculan con la sociedad, son indicadores de un acontecer político ubicado muchas veces al margen del discurso oficial. Muchas de estas producciones surgen en la vida colectiva de la gente y se constituyen como una válvula de escape de su propio imaginario, de sus deseos o desconciertos los cuales pueden llegar a reflejar las fallas y contradicciones del sistema político. Para James Combs son "una respuesta que puntualiza la configuración de los procesos históricos, culturales y político-institucionales que conforman un contexto contemporáneo a las mismas"³ y que busca la construcción de sociedades más justas y con mayor representatividad en el terreno de lo social para hacerle frente a las desviaciones del ejercicio del poder.

76

Por su parte, Douglas Kellner en el libro *Film, Politics, and Ideology. Toward a Multiperspectival Film Theory* considera, además y como parte de la dimensión política de una película, la relación con los aspectos latentes del proceso político del momento en que esta hace su aparición. Establece que revelar el significado político de un filme implica revelar los *insights* dentro de la situación política actual, dentro de las fuerzas políticas contendientes y sus vulnerabilidades, dentro de las esperanzas y los miedos de la población, dentro de los problemas sociales y los conflictos con el poder. Para el autor el acercamiento político al cine radica en "adentrarse en lo psicológico, socio-político y el maquillaje ideológico de una sociedad específica en un momento dado de la historia"⁴. Es entender las formas en las cuales la conducta de la política se relaciona con la representación, con el contexto histórico y con otras actividades sociales que traslapan lo político.

3 James Combs, ed., *Movies and Politics...*, 19.

4 Kellner Douglas, "Film, Politics, and Ideology. Toward a Multiperspectival Film Theory", en *Movies and Politics, The Dynamic Relationship*, ed. de Combs, James (New York y Londres: Garland Publishing Inc., 1993), 86.

A partir de estas ideas, puede establecerse que la producción audiovisual como medio de acción política pondrá en crisis a través de su universo simbólico los significados de legitimación del poder al vehicular distintas representaciones sociales y al vincularse con distintos movimientos sociales o luchas de la sociedad civil. Son sus características discursivas y textuales que se erigen como un constructo disidente, y los escenarios convergentes y los fenómenos sociopolíticos de su aparición los que permiten una serie de reflexiones sobre la necesidad de dichos espacios y una crítica a las estructuras hegemónicas del poder.

De la politicidad del cine: de la representación a la acción política

Esta dualidad sobre la politicidad del cine expresada párrafos anteriores, Juan Carlos Arias en su libro *La vida que resiste en la imagen. Cine, política y acontecimiento*, la desarrolla con base en la idea de que la dimensión política del cine se halla tanto en la configuración de nuevos modos de visibilidad como en la configuración de nuevos modos de experiencia. Los modos de visibilidad se encuentran relacionados con aquello que la pantalla muestra ya sea de manera directa o mediante una serie de índices que vuelven visibles aspectos que no aparecen en pantalla pero autorizan una extrapolación de sentido. Los nuevos modos de experiencia se relacionan con la serie de debates que surgen a partir de la representación y que se vinculan con la vida de manera práctica, generando un campo de reflexión y abriendo nuevas posibilidades de acción a partir del reconocimiento de las partes en conflicto que son representadas en la pantalla.

Así, en un ámbito el cine será político porque representa temas políticos, hace visible una serie de acontecimientos relacionados a la política, al gobierno y a los conflictos sociales, pero también lo será por hacer explícita una época, sus luchas y contradicciones al sacar a la luz los debates sobre el régimen en el poder. Para el autor, el valor político del cine radica en entenderlo como testimonio de los procesos políticos de la sociedad en los que "la imagen resiste a pesar de que no muestre la realidad que intenta denunciar"⁵, es decir, en las diferentes formas e intensidades en las que el cine autoriza los debates políticos y en las que ayuda a concebir y comprender la dimensión de los conflictos dentro del cuerpo social.

⁵ Juan Carlos Arias, *La vida que resiste en la imagen. Cine, política y acontecimiento* (Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2010), 27.

La visibilidad está asociada a una toma de partido, a una ideología en particular. Para Douglas Kellner las películas son "artefactos políticos llenos con retórica política, ideología, agendas y políticas"⁶, como toda representación, no son neutrales. Para el autor, lo importante consiste en cuestionar si la ideología que promueven las formas simbólicas de una película en particular promueve la hegemonía de un grupo social en la búsqueda del consenso para preservar dicha hegemonía, o si bien, promueve pensamientos emergentes disidentes en la búsqueda de un cambio social. Para Kellner, lo político debe encontrarse en las formas explícitas o implícitas de las estrategias retóricas, formales y narrativas que el cine usa para representar una ideología en particular y que ponen en evidencia la forma en que el poder y las relaciones de poder son codificadas y reproducidas.

Aunque esta visibilidad muchas veces se asocie con un cine propagandístico, panfletario, testimonial o de denuncia, según sea quien juzgue los contenidos, su importancia radica en que sus representaciones se relacionan con los debates políticos en turno, con los conflictos y con las luchas sociales. Para Kellner leer los filmes políticamente puede proveer *insights* no sólo en las maneras en que el filme reproduce las batallas existentes en la sociedad contemporánea sino también puede proveer *insights* dentro de las dinámicas sociales y políticas⁷, puede revelar la lógica del poder y sus desmitificaciones.

78

En el otro ámbito, el cine es político dado que es capaz de configurar nuevos modos de experiencia. Para Juan Carlos Arias, la experiencia cinematográfica está definida por una nueva relación "aquella que vincula el cine con la vida y la vida con la política"⁸. Al hacer visible es capaz de dar la palabra a los que no la poseen, de dar el reconocimiento a las partes en conflicto, y es capaz de fundar un litigio sobre lo común, esto es, sobre aquellos aspectos que ponen en relación a dos personas o grupos aparentemente incompatibles, señala. Abre mundos posibles al poner en el mismo terreno de discusión lo que antes no lo estaba, y al reconocer la existencia y la voz de todas las partes involucradas en los conflictos relacionados con el poder. A partir de este ámbito, el cine es político más que porque muestre ideas o temas políticos, lo es porque pone en relación a las partes en conflicto, logra una nueva configuración de lo sensible mediante la cual los acontecimientos se vuelven aprehensibles a la razón abriendo la posibilidad de modificar las condiciones de existencia.

6 Douglas Kellner, *Film, Politics, and Ideology...*, 69.

7 Douglas Kellner, *Film, Politics, and Ideology...*, 72.

8 Juan Carlos Arias, *La vida que resiste...*, 27.

Esta capacidad de apertura de experiencias sensibles le otorgan al cine la posibilidad de constituirse como ejercicio de resistencia o disidencia al poder, pues trasciende la estética representacional de la imagen misma al hacer visible una singularidad que alcanza el reconocimiento de las partes involucradas en los conflictos con el poder adquiriendo así un sentido práctico.

Para Arias, la revolución o la resistencia en relación al cine no se refiere sólo al ejercicio de toma o de contestación del poder, sino a la constitución de modos de existir y de habitar. Para el autor, el cine no es político por sus mensajes o contenidos, ni porque le de un espacio de igualdad a aquellos que no han tenido nunca la oportunidad de hablar, es político porque al instaurar un litigio sobre lo común, "al darle voz a la parte desprovista del logos", produce una ruptura de los modos de experiencia ya constituidos siendo capaz de contribuir al cambio social.

Al conjuntar estos dos ámbitos tenemos una concepción dual de la idea de lo político en el cine pues abarca tanto los aspectos representacionales de la imagen, la estética representacional de los temas políticos, como su incidencia en el contexto sociopolítico en que surge, configurándose como testigo de la historia y como un proceso de influencia en la sensibilidad de la gente. A partir de estos dos ámbitos se puede comprender la relación entre cine y política y entender a las películas como una experiencia válida en el desarrollo de modos de intervención política en la vida de la sociedad.

79

La disidencia política

A lo largo de la historia y desde la formación de los Estados se ha dado una lucha contra el ejercicio arbitrario del poder. La clara distinción entre gobernantes y gobernados ha originado tensiones y confrontaciones en las que los primeros tratan de justificar su derecho a mandar y tener más poder, y los segundos, luchan por el reconocimiento de sus derechos⁹ y por influir en las decisiones políticas de la vida social en beneficio de sus propios intereses. Esta lucha se ha dado tanto en sociedades guiadas por un ideal democrático, como en aquellas que luchan contra regímenes autocráticos caracterizados por la ilegalidad, el abuso, la violación a los derechos humanos y el uso arbitrario del poder.

Luis Villoro en su ensayo "El poder y el valor" identifica esta oposición

⁹ Eric Landívar, "El límite al poder político como función primordial de la Constitución", *Irus Tantum Revista Bolivariana de Derecho*, no. 11, (2011): 34.

a los abusos y excesos del poder con el ejercicio de un poder expositivo. Contrario al poder impositivo, el que al tratar de imponer su voluntad sobre otros obstaculiza la acción de la libertad de aquellos sobre los cuales se impone, el poder expositivo está dirigido a exponer la propia voluntad ante el poder de los demás¹⁰. Para Villoro, este tipo de poder se ejerce en todo movimiento de resistencia libertaria, en todo movimiento de reforma social que resiste al poder impositivo a fin de exponer las propias reivindicaciones sobre la libertad, sobre la igualdad, sobre la independencia, etcétera, a este tipo de poder lo llama contrapoder. Entonces, las acciones que emprende la sociedad civil en denuncia del abuso del poder corresponden al ámbito del contrapoder.

Puede decirse que el ejercicio del contrapoder está asociado a distintas manifestaciones de acción colectiva disidentes al poder político, algunas pertenecientes a la sociedad civil¹¹, a movimientos sociales o a expresiones culturales colectivas o individuales de disidencia política, dado que en muchas ocasiones estas formas de acción se han erigido como espacios para la crítica y han buscado la reivindicación de ciertos valores y el reconocimiento de ciertos derechos ante la pérdida de la legitimidad del poder político.

80

La palabra disidencia según la Real Academia Española proviene del latín *dissidēre* que significa separarse de la común doctrina, creencia o conducta¹². Esta palabra desde una connotación política sirve para nombrar a la persona que decide separarse de la comunidad o del grupo del que formaba parte, para referirse a aquellos que ejercen una oposición al sistema político y social imperante,¹³ o bien, para nombrar a aquellos que desobedecen las normas que regulan los procesos políticos, legislativos, económicos o sociales.

Felipe Castro explica en el libro *Disidencia y Disidentes de México*, que

10 Luis Villoro, "El poder y el valor", en *Sobre el Poder*, ed. de Menéndez, Manuel (Madrid: Editorial Tecnos, 2007), 26.

11 La teoría de Cohen y Arato sobre la sociedad civil establece que esta "...no es cualquier forma asociativa, sino tan solo todas aquellas que se alejan del mundo de la economía y el mundo del Estado. En consecuencia, estaría compuesta por la familia, las asociaciones voluntarias, los movimientos sociales y las formas de comunicación pública. En estos autores opera también la lógica de resistencia y, desde una cierta filosofía neomarxista, asoma un cierto deseo de reconstrucción del perdido sujeto histórico", en Pedro Ibarra, *Manual de Sociedad Civil y Movimientos Sociales* (Barcelona: Síntesis, 2005), 35.

12 Definición de *disidencia* consultada en el *Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia Española*, <http://lema.rae.es/drae/?val=disidencia>

13 Valentina Cantón, "¡Viva la disidencia! o de cómo formar sujetos y no desfallecer en el intento", Universidad Pedagógica Nacional. Texto presentado en el ciclo de conferencias "Javier Barros Sierra. ¡Viva la disidencia!", mesa sobre educación, participantes: Geraldine Novelo, Manuel Peimbert, Cristina Barros y Valentina Cantón. Anfitriones: Gilberto Guevara Niebla, Raúl Álvarez Garín, Ariadna Corona, Raúl Jardón y María Gutiérrez. UNAM, San Ildefonso, octubre de 1998.

en distintas épocas y circunstancias han existido "personas o grupos que se apartaban, rechazaban o quebrantaban las leyes y convenciones aceptables", personas y grupos que se oponían a las autoridades, transgredían las normas existentes y se adentraban en conductas y actitudes consideradas inconvenientes, indeseables y dignas de reprobación o castigo¹⁴. Para el autor, se movían en el "área gris" de tolerancia existente entre la norma y la conducta inaceptable, la cual se cerraba o se expandía según las circunstancias, las conveniencias y el contexto cultural.

Para Castro, lo más relevante es destacar que el aspecto fundamental de la disidencia es que sólo es tal cuando se consideran las transgresiones al orden establecido desde alguna posición de autoridad. El disidente deja de reconocer la legitimidad de la autoridad¹⁵ a la cual debía sometimiento y se opone al régimen establecido colocándose en una postura divergente que se hace pública, "pues le ordena al cuerpo establecer un nuevo espacio, un lugar de diferencia visible: el sentimiento se vuelve palabra y acto, presencia en otro lado, en otro espacio (un acto que puede ser desde las calles hasta la tierra del exilio)"¹⁶. El disidente, a través de una serie de manifestaciones, crea un discurso contrario al poder que intenta denunciar sus faltas y obligarlo a encauzar su curso, intenta que el poder actúe a favor de sus demandas.

Aunque desde el poder los disidentes son definidos como criminales, Castro hace la aclaración que a diferencia de los disidentes, los delincuentes quebrantan ocasional o permanentemente las normas, pero sin cuestionar su legitimidad, simplemente porque han encontrado una conveniencia en su violación. Para el disidente su condición no es pasajera, llega incluso a ser parte de su condición social y de su identidad personal¹⁷. Para el disidente la disidencia no implica sólo el desobedecimiento de las normas, sino el cuestionamiento implícito o explícito de su misma utilidad o legitimidad, de las instituciones y de las personas que dictan las normas en la sociedad. La disidencia cuestiona al poder

14 Felipe Castro, Marcela Terrazas, ed., *Disidencia y disidentes en la Historia de México*. (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2003), 7-8.

15 Para Max Weber la "autoridad" de un poder de mando puede expresarse en un sistema de normas racionales establecidas (pactadas u otorgadas), las cuales encuentran obediencia en tanto que normas generalmente obligatorias cuando las invoca "quien puede hacerlo" en virtud de esas normas. Así, tal sistema de normas racionales legitima al que dispone de mando, y su poder es legítimo en tanto que es ejercido de acuerdo con las mismas. Se obedece a las normas y no a la persona". Max Weber, *Economía y Sociedad*, ed., Johannes Winkelmann, José Medina Echevarría et AL. trads., (México: Fondo de Cultura Económica, 1964), 706.

16 Valentina Cantón, "¡Viva la disidencia! o de cómo formar sujetos..." , 3.

17 Felipe Castro, Marcela Terrazas, *Disidencia y disidentes...*, 11.

político, las ideas dominantes sobre la cultura y la política, y establece un imaginario social sobre lo que representa el bien común por el cual se debe luchar.

Para Guillermo Trejo¹⁸ las razones de protesta y de los levantamientos sociales son variadas y complejas, las primeras explicaciones apuntan a las frustraciones sociales y a la explotación, y en las democracias emergentes se da ante instituciones políticas que son poco representativas y excluyentes. El autor explica que la disidencia surge en grupos excluidos al margen de la representación nacional y que no cuentan con los instrumentos educativos, informativos o institucionales para incentivar la representación efectiva de sus intereses a través de la rendición de cuentas a sus representantes, por lo que usan otras vías para la manifestación de sus propuestas.

Habría que considerar también el hecho de que en muchas ocasiones la disidencia se da ante la ineptitud e incapacidad de las instituciones para dar respuesta a los cuestionamientos que han surgido por la vía legal, por lo que es una impugnación a la ineficacia de su función. Desde esta postura, la disidencia resulta un ejercicio que fortalece la participación democrática y que le inyecta dinamismo a la sociedad.

82

No obstante, para Pedro Ibarra las manifestaciones de disidencia no son únicamente cuestión de la falta de vías adecuadas para la rendición de cuentas de las autoridades, sino que son además un ejercicio democrático que busca reivindicar al sistema ante las injusticias que se cometen con diversos grupos de la sociedad. Para el autor, el disidente lucha contra la visión homogeneizadora de la sociedad, pues aspira al reconocimiento de la diferencia. Busca el reconocimiento de comunidades, de grupos segregados, de las injusticias sociales, económicas y políticas, pues el Estado muchas veces deja de lado su responsabilidad de garantizar con su acción legal y económica la igualdad real de oportunidades (trabajo, sanidad, educación, vivienda, etcétera)¹⁹, pues a través de sus políticas desreguladoras aumenta la desigualdad y la marginación.

Las manifestaciones de disidencia aspiran a poner en el terreno de lo común a las partes en conflicto, luchan por su reconocimiento y presionan al sistema político a rectificar sobre las violaciones a su principio de legitimidad. Buscan influir en las decisiones políticas y movilizar a la sociedad a través del reconocimiento de la legitimidad de sus demandas. En este proceso, algunos grupos recurren a estrategias más conflictivas que otros (protestas, tomas de

¹⁸ Guillermo Trejo, "Acertijos de la Transición. ¿Por qué los movimientos de protesta social arrecian en años electorales?", *Revista Nexos* (abr. 2000): <http://www.nexos.com.mx/?p=9608>.

¹⁹ Pedro Ibarra, *Manual de Sociedad Civil y Movimientos Sociales* (Barcelona: Síntesis, 2005), 39.

edificios, marchas, etcetera), a objetivos transformadores o más radicales; las vías de su acción dependen de sus referentes culturales, de su contexto político y de los recursos de los que disponen.

Para Francisco Sevillano existen otras formas de disenso como la disidencia cultural. Esta consiste en formas de resistencia no organizadas de manera estable ni institucionalizadas, que se mantienen dentro de niveles moderados y no violentos en el ámbito individual y colectivo.²⁰ Para el autor esta disidencia logra la lenta articulación de "espacios libres", espacios que distan mucho de pertenecer a los grupos dominantes, que promueven la participación social y que generan "un cambio cultural que precede o acompaña la movilización social"²¹. Su forma de acción apela al ámbito cultural y al poder simbólico, y busca modificar el discurso a través de los medios, en el ámbito de los símbolos y la comunicación.

El cine, como producto cultural, puede ser una manifestación de la disidencia cultural según la postura ideológica de su discurso y de la relación con el contexto en el que surgen las películas. Así, frente a las formas simbólicas que puede difundir el Estado que persiguen cultivar y sostener una creencia en la legitimidad del poder político²², surgen formas simbólicas disidentes que se oponen a los discursos del poder denunciando o desenmascarando los fallos de su gobierno o ejercicio. Estas formas disidentes ponen en duda los discursos del poder, abren espacios para la reflexión y la crítica a los excesos y pueden llegar a desestabilizar al poder político. En algunas ocasiones, los movimientos sociales se valen de estas formas de disidencia, en algunas otras, grupos o individuos expresan su disidencia desde esta trinchera logrando, a pesar de su carácter personal, una repercusión a gran escala en la sociedad.

83

Heli y la disidencia al poder político mexicano en la Guerra contra el narcotráfico durante el sexenio de Felipe Calderón.

Como ha quedado establecido a lo largo del artículo, una lectura política del cine debe realizarse no sólo de los contenidos políticos que representan, sino

20 Francisco Sevillano, "Cultura y Disidencia en el Franquismo: Aspectos Historiográficos". *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea*, no. 2, (2003): 6.

21 Francisco Sevillano, "Cultura y Disidencia en el Franquismo...", 6.

22 John B. Thompson. *Los medios y la modernidad*, (Barcelona: Paidós Comunicación, 1998), 262.

también a la luz de determinada situación cultural, social y política. Su comprensión, al igual que todo producto cultural, tiene dos implicaciones decisivas: su configuración formal y su historicidad y las formas de relación con su contexto, tanto de producción como de consumo.

Siguiendo el pensamiento de Kellner, Combs y Arias, y el acercamiento cultural que se ha propuesto, dar una lectura política a una película involucra situarla en su coyuntura histórica y analizar cómo sus códigos cinematográficos, sus imágenes, sus discursos y sus elementos formales y estéticos conforman ciertas posiciones ideológicas y políticas. Estos códigos y configuraciones deben relacionarse con los debates políticos en turno a fin de comprenderlos como respuestas a la hegemonía conservadora, como testimonios de los conflictos sociales, como ejercicios de apropiación creadora y crítica o como testimonio de las contradicciones presentes en la sociedad. Es leer tanto el contexto socio-político como la manera en que los elementos internos de una película pueden codificar relaciones de poder y dominación, sirviendo a los intereses de grupos dominantes u oponerse a ideologías hegemónicas, instituciones o prácticas en una lucha por la significación social.

84 *Heli* y la representación del poder político

Heli es una película mexicana independiente dirigida por el realizador mexicano Amat Escalante y producida en el año 2013. Es un producto cultural que refleja la coyuntura social y política de México en los años previos a su aparición, caracterizados por la pobreza, la violencia, la corrupción judicial y política; así como por la lucha contra el narcotráfico emprendida por el ex presidente Felipe Calderón y sus "daños colaterales". Es una película que más que explicar el tema del narcotráfico y el mundo que lo envuelve, se extiende a los efectos que ha suscitado en la sociedad civil, al desamparo del ciudadano ante las instituciones corruptas del poder y a la impunidad ante la violencia que invade su vida.

Es una película cuyo tema y tratamiento representa claramente una serie de transgresiones cometidas por figuras de poder político. La forma en que su contenido es abordado por el discurso audiovisual es tan reveladora que logra poner en estado de alerta a la conciencia del espectador, lo que irremediamente lo lleva reflexionar sobre esa "otra vida posible", sobre la existencia de un conflicto con el poder del cual él forma parte irremediamente. Como lo señala Rafael Paz, "(no es que Escalante) sea un paladín de las causas justas o un activista

contra el gobierno"²³, pero con su película orilla a una reflexión puesto que hace visible una problemática y abre nuevos modos de experimentarla.

Heli es la historia de una familia humilde de Silao, Guanajuato, cuya vida se ve devastada por la violencia al involucrarse de manera incidental con el mundo del narcotráfico. Heli es un joven padre de familia que vive con su padre, su hermana Estela, su esposa Sabrina y su bebé de pocos meses de nacido. Al igual que su padre, es obrero en el turno nocturno en Hirotec, una planta armadora de autos de la zona que emplea a gran parte del pueblo. Su hermana Estela está enamorada y tiene un novio a escondidas, Beto, un cadete de la policía que se entrena con militares auxiliados por Estados Unidos para incorporarse al cuerpo de élite de las fuerzas especiales que combaten al narcotráfico.

Después de que la policía y el ejército queman un cargamento decomisado de cocaína, Beto roba dos paquetes de la droga que sus superiores hurtaron del cargamento para venderlo, fugarse con Estela y casarse en Zacatecas. Aprovechando el amor de Estela, Beto esconde los paquetes en el tinaco de su casa. Heli descubre los paquetes y para no involucrarse con narcos ni drogas inmediatamente se deshace de ellos en un estanque de un descampado. Esa misma noche, la búsqueda de la droga por parte de los cuerpos especiales de la policía a cargo del comandante Mora implicados en el hurto del cargamento, desencadena una serie de represalias contra Heli y su familia. Estos hombres armados entran a su casa, matan a su padre, y lo levantan a él y a su hermana Estela.

Beto, Heli y Estela son violentados y forzados a confesar sobre el paradero de los paquetes. Al descubrir que éstos no existen más, los policías corruptos llevan a Heli y a Beto con un grupo de sicarios quienes los torturan y matan a Beto como precio de su traición. Heli, quien sobrevive a la tortura y con el objetivo de hallar justicia y a su hermana Estela que se encuentra desaparecida desde el "levantón", comienza un camino lleno de abusos laborales, judiciales y sexuales.

85

La narrativa formal en *Heli*

La historia de *Heli* convierte las estadísticas de los muertos y afectados por la guerra contra el narcotráfico en personas, humaniza a las víctimas del conflicto en la guerra contra el narcotráfico y rescata el sentido de lo humano más allá de los números de las víctimas reportadas en la prensa.

23 Rafal Paz, "Heli es una película que no van a olvidar: Amat Escalante". *Forbes México*, (ago. 2013): <http://www.forbes.com.mx/heli-es-una-pelicula-que-no-van-a-olvidar-amat-escalante/>

El conflicto principal de *Heli* refleja lo que pasa con las personas que sufren la violencia del narcotráfico, los llamados "daños colaterales", y cómo se transforma su vida. Hace una crítica al hecho de que la violencia estructural ha afectado la vida de millones de personas sumidas en la pobreza cuyas opciones de supervivencia se han reducido al crimen organizado. De igual manera, hace una crítica al sistema judicial mexicano, pues la salida que muestra la trama ante la injusticia, la corrupción y la violencia se encuentra en buscar justicia por cuenta propia y salir adelante como se pueda.

Heli es tan solo una muestra de esta problemática. Un hombre normal que debe luchar por su supervivencia en un entorno caracterizado por diferentes tipos de violencia. Pasa de ser un ciudadano común que se esfuerza por salir adelante cada día, a un hombre resentido en busca de venganza y un poco de consuelo. Este arco dramático en *Heli* es narrado a través de un lenguaje audiovisual muy característico. El manejo de los planos, la puesta en escena y el ritmo que se consigue con el montaje en continuidad resaltan el realismo de la historia y su poderoso contenido dramático.

86

Son dos tipos de planos los que predominan en *Heli*, los planos generales y los primeros planos. Los planos generales cumplen dos funciones. La primera es mostrar los espacios en los que se desarrolla la acción, ubican la acción y al personaje; la segunda es mostrar la soledad, la pobreza de la zona, y la idea de que los personajes se encuentran solos sin alguien que pueda ayudarlos. El primer plano es utilizado al inicio para dar a conocer el rostro de los personajes, y a medida que avanza el conflicto, para provocar una cercanía emocional con la angustia y tensión en que viven. Esa vida interior que se va complicando con el avance de la trama. A su vez, el uso del primer plano transmite la sensación de encierro y de una presión que lleva al límite a los personajes ante la situación en la que se ven involucrados. El foco en estos planos mantiene poca profundidad de campo por lo que siempre privilegia al personaje que en él aparece, haciendo énfasis en la instancia psicológica en que se encuentra.

Heli está contada a partir de un narrador omnisciente con grado de focalización cero. En una sola ocasión aparece un narrador subjetivo, cuando Heli presencia la tortura de Beto. A medida que avanza el conflicto los primeros planos adquieren un valor dramático y narrativo fundamental, pues este narrador omnisciente le concede un lugar especial al espectador. La posición de la cámara en muchos de ellos asigna al espectador el lugar de testigo, es como si lograra meterse en la escena y mirarla en silencio desde una posición

estratégica. Este aspecto resalta el valor de contrapoder puesto que soporta la idea de la mostración de aquello que no se sabe, no se ve o no se muestra a la luz en otros medios; esta posición es un puente entre el espectador y esa realidad aparentemente invisible. A su vez, hace imposible sustraerse de esa mirada, resulta imposible dejar de descubrir y dejar de involucrarse con esos personajes y con lo que les acontece.

El ritmo del montaje es lento; planos largos que generan tensión, pues siempre queda algún aspecto violento que mirar hasta el final. La duración del plano y el contraste con el tamaño del mismo generan un contrapunto entre la sencillez visual y lo terrible y violento que las imágenes muestran. Los planos largos van cambiando a través de los movimientos de cámara (*paneo*, *travelling*, *steady cam*), estos movimientos muestran las consecuencias de las acciones de los personajes. El juego entre los encuadres establece su estado emocional. Encuadres cerrados y con cámara en mano aparecen en los momentos de mayor tensión dramática, y encuadres largos, lentos y vacíos en los que predomina el paisaje y los personajes se dibujan como pequeños elementos de un mundo tan alejado de cualquier sitio, subrayan el abandono, la impotencia, el miedo y la soledad en que se encuentran.

Esta tensión dramática es apoyada en todo momento por el sonido. En *Heli* el sonido es realista, cada acción en el encuadre, en la diégesis, tiene su correspondencia sonora. No hay nada que distraiga al espectador o que oriente su búsqueda de sentido de la imagen que lo que no está indicado en la imagen misma. Únicamente aparece un sonido extradiagético y con una función dramática que apoya la trama en dos ocasiones, en la escena en la que Beto y Estela pasean en coche por el campo y suena la canción "*Esclavo y Amo*" interpretada por los Pasteles Verdes, y una música incidental durante la tortura de Beto y Heli a manos de los sicarios. Dos momentos dramáticos muy significativos potenciados por el manejo del sonido, al carecer la película de otros elementos parecidos a lo largo del relato, estos dos momentos adquieren una importancia fundamental. Subrayan la ilusión del amor primerizo, la esperanza y las expectativas por el futuro, y su pérdida total. Por su parte, los diálogos son mínimos, alternados con un silencio que potencia cada palabra, frase, grito o risa que acontece en el relato.

La puesta en escena en *Heli* se caracteriza por paisajes que están quemados por el sol; los escenarios muestran la miseria y el subdesarrollo de una comunidad ubicada en medio de la nada. La casa de la familia Silva carente de orden, a medio construir y entre su pobreza atascada de pequeños "tesoros"; los

cuartos de tortura son una mezcla entre guías espirituales, líderes gruperos y las más avanzadas tecnologías digitales. En *Heli*, todos los elementos de la puesta en escena son mínimos. La iluminación está basada en una luz natural que domina cada espacio. Esta naturalidad se mantiene a medida que avanza la película y la noche cubre los escenarios. La violencia está presente tanto a la luz del día como a las sombras de la noche.

Los actores no son actores profesionales, son personas originarias de la ciudad de Silao. Esta familiaridad con la zona y su problemática se transmite a la pantalla, al no ser actores reconocidos, se potencia la coherencia de la historia con este mundo que se está descubriendo al espectador, en el que *Heli* puede ser cualquier persona de las zonas afectadas por el narcotráfico en este país. Son personajes sencillos, cubren sus necesidades básicas y siguen adelante como pueden.

Todos estos elementos en *Heli* hacen posible mostrar una verdad que se encuentra en el aire, dar un sentido a la narración capaz de extrapolar los acontecimientos y conectarlos con la vida histórica, con personas, amigos, familiares que viven en este México y no en el de los discursos oficiales en los que la sociedad va ganando con la guerra al narcotráfico, la pobreza y contra la violencia. Estos elementos constituyen los reveladores de un discurso audiovisual que despliega una postura ideológica clara relacionada con la realidad sociopolítica del México de la guerra de Felipe Calderón, la cual reside en el imaginario social y se contrapone a las versiones de los acontecimientos publicitadas en los medios de comunicación.

88

Análisis sociohistórico y político de la Guerra contra el narcotráfico

Como se estableció en el primer apartado de este artículo, el análisis contextual conlleva a descifrar la mirada que puede reconstruirse detrás de la representación, el imaginario y las figuras simbólicas que condensan las contradicciones y las tensiones del momento histórico en que esta aparece. Es la visión histórica del mundo que se ve reflejada en la película, la mirada que la proyecta y el lugar desde el que se proyecta.

En *Heli* esta mirada histórica se encuentra determinada por las tensiones originadas por la Guerra contra el narcotráfico del sexenio de Felipe Calderón, el manejo mediático de la misma, la desigualdad social que se disparó en ese periodo y la crisis política de su sexenio, estos fenómenos mediados por la mirada de Amat Escalante y su grupo de trabajo.

Felipe Calderón y la Guerra contra el narcotráfico

En 2006, Felipe Calderón en un intento de legitimar su gobierno, anunció su lucha contra el narcotráfico. La movilización de más de 45 000 soldados que en trabajo conjunto con la Policía y la Marina combatieron los cárteles de la droga, generó un efecto contrario, pues en lugar de reducir la criminalidad, el tráfico y el consumo, dio marcha a una lucha encarnada entre los cárteles por apoderarse de mercados y ocupar territorios, así como a la creación de grupos paramilitares al servicio del crimen organizado y a la corrupción institucionalizada de fuerzas federales dentro del Ejército, la Marina y la Policía Federal. Los bajos salarios, la falta de apoyo institucional y la mala imagen pública fomentó la corrupción de fuerzas federales las cuales operaron con grupos criminales de manera directa en el narcotráfico, secuestros y ejecuciones.

La violencia se acrecentó no sólo por los grupos del narcotráfico, sino también por los operativos emprendidos por el ejército. Los soldados, carentes de una instrucción adecuada para afrontar la criminalidad en la urbe violaron constantemente los derechos de los ciudadanos. Las quejas contra el ejército se quintuplicaron entre 2006 y 2011, presentando en el primer semestre 880 casos²⁴. La Comisión Nacional de Derechos Humanos anunció un paquete de recomendaciones al gobierno de Calderón que denunciaban abusos y violaciones a las garantías individuales con detenciones arbitrarias, tortura, allanamiento, abuso sexual, retención arbitraria, tratos crueles, degradantes e inhumanos, lesiones²⁵, desapariciones forzadas y ejecuciones extrajudiciales. Así como la intromisión de agentes extranjeros como asesores operativos en el entrenamiento de fuerzas especiales que promovían la violación constante de los derechos humanos con tratos degradantes e inhumanos del personal a su cargo.

Los datos oficiales de las víctimas de la narcoviolenencia señalan que eran de 34 mil 612 defunciones²⁶, los datos extraoficiales son mayores, apuntan a cerca de 50 mil. Como parte de su estrategia, el gobierno afirmó de manera rutinaria que el 90% de los asesinados habían tenido algún tipo de relación con los cárteles, pero investigaciones paralelas a los datos oficiales señalaron lo contrario²⁷. Fue clara la estrategia de una burda criminalización de las víctimas tanto

24 Jo Tuckman, *México, democracia interrumpida* (México: Random House Mondadori, 2013) 224.

25 Ernesto Nuñez Albarrán, *Crónica de un sexenio fallido. La tragedia del Calderonismo* (México: Random House Mondadori, 2012) 63.

26 Jo Tuckman, *México...*, 44.

27 En este punto se recomienda revisar el trabajo de Jo Tuckman citado en este apartado y el de la periodista Marcela Turatti titulado *Fuego Cruzado. Las víctimas atrapadas en la guerra del narco*, (México:

las afectadas por grupos criminales como las afectadas por la burocratización y corrupción de las instituciones gubernamentales en la procuración de justicia.

En México, los niveles de impunidad son sumamente altos, pues se estima que el nivel de impunidad entre los crímenes del orden civil es de 95%. Apenas 22 homicidas ligados con el crimen organizado durante el lapso ocurrido entre el comienzo de la ofensiva, en diciembre de 2006 y enero de 2011, recibieron sentencia.²⁸ Las instituciones se responsabilizan unas a otras y el caso no llega a ningún lado, o bien, como se señaló líneas arriba, la criminalización de la víctima es la salida fácil en el laberinto jurisdiccional. Las administraciones municipales se encuentran infestadas por el narcotráfico y se han vuelto incapaces de garantizar la paz y la seguridad de los ciudadanos²⁹. La corrupción de los funcionarios públicos desde los niveles más altos de la jerarquía estatal ha creado un sistema de pactos y acuerdos informales que quebrantan el orden legal.

Por otro lado, la crisis económica de Estados Unidos tuvo una gran repercusión económica en México, de tal manera que a finales de 2008 y sobre todo en 2009 se dio una contracción de las exportaciones manufactureras, menos ingresos derivados del turismo (cuestión agravada por la epidemia de la influenza H1N1), menor demanda de energéticos, una caída de las remesas, y un declive de la inversión extranjera directa; por lo que la crisis tuvo un impacto del -6.5% del PIB para 2009, con lo cual se perdieron más de 500 000 empleos formales³⁰ y casi siete millones de personas cayeron en situaciones de hambre. A finales de 2008, el CONEVAL reportó que el 47.7% de la población se encontraba en pobreza, la mayoría de ellos población infantil y juvenil, esta última con bajísimos niveles de escolaridad.³¹ Para otoño del 2012, los pobres aumentaron de 48.8 a 52 millones y la pobreza extrema se mantuvo en 12 millones de mexicanos. Estos niveles de pobreza, desempleo, marginación y exclusión social como síntomas de una violencia estructural, contribuyeron a la creación de pandillas y grupos de jóvenes desposeídos que ante un futuro sin oportunidades de desarrollo fueron absorbidos por grupos criminales, convirtiéndose en carne de cañón de la guerra contra las drogas.

Además, el manejo mediático de la lucha contra el narcotráfico por parte

Ed. Grijalbo, 2011).

28 Jo Tuckman. *México...*, 229.

29 Peter Waldmann, "El narcotráfico en México. Una escalada de violencia anómica", *Cuadernos del ICDGE*, no. 3 (Segundo semestre, 2012) 15.

30 Rolando Cordera en "Conocer para comprender la violencia: origen, causas y realidad", Francisco Jiménez Bautista, *Convergencia, Revista de ciencias sociales UAEM*, no. 58 (México, enero-abril, 2012) 35.

31 Rolando Cordera en "Conocer para comprender la violencia...", 35.

del gobierno calderonista consistió en promover en *spots* de radio y televisión los supuestos logros de la guerra, y por no publicar ni transmitir imágenes explícitas o mensajes directos de los cárteles como las narcomantas³², los colgados y descabezados, a fin de apoyar la idea de que la estrategia estaba siendo efectiva y los índices de violencia iban a la baja. El Departamento de Comunicación Social de la Presidencia trabajó para producir de manera conjunta con la empresa Televisa series, escritos y mensajes en defensa de la estrategia oficial contra la delincuencia organizada como lo fueron el caso de la telenovela "El equipo" y el Blog de la Presidencia "Los mitos de la lucha por la seguridad". No obstante, otras vías como el internet y las redes sociales mostraron el horror y la tragedia de la guerra del narco al mostrar los cuerpos mutilados y distintas prácticas de tortura. La crueldad de los actos violentos en los que las víctimas son torturadas, quemadas y mutiladas, y sus cadáveres dejados en carreteras y en plazas públicas para que todo mundo los vea deja en claro que la violencia ha aumentando tanto en los lugares y en sus formas.

Guanajuato, lugar en el que se desarrolla la historia de *Heli*, representa uno de los muchos estados con sus municipios que se han visto arrasados por el enfrentamiento entre cárteles de la droga. En el estado operan cinco grupos criminales: La Familia Michoacana, Los Caballeros Templarios, el cártel del Milenio, los Zetas y el cártel de Jalisco Nueva Generación. En mayo del 2011 fueron detenidos 26 elementos de seguridad pública por nexos con el narcotráfico vinculados al grupo delictivo La Familia, los cuales proporcionaban información de las actividades policiales y protección a los narcotraficantes.³³ En septiembre del mismo año, fueron encontradas una serie de narcomantas atribuidas al Cártel de Los Caballeros Templarios en las que lanzan una acusación a las autoridades policiacas de la entidad de estar vinculadas con los Zetas³⁴. En el periodo que abarca del 2006 a 2011 se cometieron 309 homicidios dolosos relacionados con el crimen organizado en la entidad³⁵, siendo así uno de los principales Estados que colaboran con las estadísticas de los crímenes a raíz de la guerra contra el narcotráfico. Leer la película en este contexto es necesario

32 Ernesto Nuñez Albarrán, *Crónica de ...*, 143.

33 Notimex. "Caen 26 policías de Guanajuato por narcotráfico", (México, 12 de mayo de 2011): <http://www.aztecanoticias.com.mx/notas/seguridad/54108/caen-26-policias-de-guanajuato-por-narcotrafico>. Consultada el día: 7 abril de 2015.

34 *The narco times*. "Aparecen 19 narcomantas en Guanajuato" (México, 20 septiembre de 2011) <http://thenarcotimes.blogspot.mx/2011/09/aparecen-19-narcomantas-en-guanajuato.html>.

35 Verónica Espinosa, "Operan en Guanajuato cinco carteles: Procuraduría", *Revista Proceso* (16 marzo de 2012) <http://www.proceso.com.mx/?p=301192>.]Consultada el día: 7 de abril de 2015.

para entender su funcionamiento cultural.

Heli condensa simbólicamente los efectos colaterales de la violencia generada a partir de la guerra contra el narcotráfico, la corrupción institucional originada por la misma guerra y la manera en que ha afectado a la sociedad civil, que a pesar de todo intenta sobrellevar una vida alejada del crimen y la corrupción. Pone al descubierto el hecho de que hasta las zonas más recónditas del país se encuentran amenazadas por las actividades delincuenciales del narco, y muestra la impotencia de la sociedad por conseguir justicia ante instituciones corruptas e inoperantes que son incapaces de cumplir su función. El abordaje del tema contrasta con el tratamiento dado en los medios de comunicación, pues más que alentar los avances de la guerra y la operación de las instituciones involucradas, critica la estrategia y muestra los efectos negativos que ha originado en la sociedad.

En *Heli* hay una gran cantidad de elementos contextuales que pueden ser sacados a colación. El marco cultural de *Heli* está definido por las prácticas violentas de los grupos criminales del narcotráfico, la politización de la guerra, la violencia estructural como la pobreza y la exclusión social de las zonas marginadas más afectadas, y la crisis institucional de un sistema corrupto y amoral, los cuales aparecen representados en la película, en los personajes y en los conflictos que *Heli* debe afrontar.

92

Conclusiones

El análisis realizado permite un acercamiento político a esta película puesto que al presentar las referencias de su contenido con la realidad funge como testimonio de la misma. Muestra una faceta del conflicto social y político que la guerra contra el narcotráfico de Felipe Calderón originó en México, poniendo en evidencia las fallas del sistema político y judicial, y la crisis social que afectó a los sectores más desfavorecidos del país. De igual forma, la aparición de esta película significó un discurso alternativo al discurso oficial mantenido por las instituciones gubernamentales y medios de comunicación a su servicio, pues al presentar otro punto de vista sobre el conflicto, puso en duda los argumentos y la información promovida por los primeros.

Heli, se erigió en el año 2013 como un agente de mediación sociopolítica puesto que mostró, desde determinada perspectiva, la violencia endémica que sacudió a México a raíz de la guerra contra el narco y los enfrentamientos

de los cárteles por dominar territorios y ganar mercados. Así mismo, criticó el ejercicio del poder político en relación al conflicto, puesto que exhibió la corrupción que se infiltró en sus instituciones, la falta de legalidad en su ejercicio, y las constantes violaciones a los derechos humanos en su actuar "justificado" por el combate al narcotráfico. Si bien *Heli* no es la representación de un caso real, la historia presentada está respaldada por un marco referencial fundado en el imaginario social de la guerra contra el narco, la política y la violencia, que irremediablemente conlleva la identificación del espectador y a una reflexión profunda sobre el ejercicio del poder político en el país.

Heli representa el sentir de una sociedad abatida por el crimen y su impotencia ante un sistema corrupto que en lugar de garantizar su seguridad, es parte del problema. Es claro que Amat Escalante plantea una visión contraria al sistema, pero más que alzarse como una fuerza opositora, es una voz disidente y declarativa que plantea una visión distinta a la del poder. Muestra en su representación una serie de acciones recurrentes sobre las transgresiones ejercidas por el poder político, las violaciones al Estado de derecho y su actuar desde la ilegalidad. Es evidente que su intención es confrontar la idea hegemónica del poder mostrando esa otra realidad ausente en los discursos oficiales.

Como agente de la historia, *Heli* se vincula a la circunstancia sociopolítica de su tiempo. Plantea una serie de metáforas y referencias claras sobre la crisis social y política y sobre la condición humana en el México contemporáneo. Critica fuertemente el carácter de espectáculo que la violencia ha adquirido en la sociedad, y la violación a la deontología y moral del marco legal de las instituciones encargadas de la procuración de justicia en el país. Hace una crítica a un Estado que ha sido rebasado por la violencia del narcotráfico y cuyas instituciones se han visto corrompidas por él.

De igual forma, la historia, las acciones mostradas, los lugares y personajes, así como su contexto de aparición abrieron un espacio para el ejercicio de la disidencia y concientización política. No fue una película fácil de producir; generó un gran revuelo tanto en el circuito artístico como en el político. Recibió fuertes críticas por presentar tanto al interior como al exterior a un país desquebrajado, abatido por la violencia y corrupto en sus instituciones; confrontó otros imaginarios y levantó gran polémica, lo que suscitó la apertura de nuevos espacios de discusión sobre el conflicto. Dio voz a un sector ignorado de la población y generó una apertura a una nueva discusión, el papel del Estado en relación con las víctimas colaterales de la guerra.

Heli presenta un México que aparece en la prensa y en las imágenes de

la televisión pero desde otra perspectiva. Muestra el efecto que la violencia endémica ha ocasionado en el ciudadano común cuya vida ha sido irrumpida por el crimen del narcotráfico. Su mérito radica en que posiciona su mirada sobre el otro como un ser humano, como una persona que sufre y se ve forzada a enfrentar una vida solitaria ante la carencia de justicia en el país. Hace visible a aquel ciudadano desprotegido por la ley, a merced del crimen y que es parte de la problemática, y que ha sido ignorado por el gobierno en su estrategia de combate. En este aspecto radica su disidencia y su potencialidad para hacer frente al discurso oficial.

Heli es una película política no sólo por el hecho de representar personajes e instituciones del poder político, sino porque pone sobre la mesa el debate en relación con el marco legal con que se ha llevado el combate al narcotráfico. Pone en crisis a través de su universo simbólico la legitimación del poder y su actuar ante los acontecimientos.

Así, *Heli* es un producto cultural que plantea cuestiones políticas, promueve el reconocimiento de la otredad y abre una profunda reflexión sobre el conflicto de la guerra, el poder político y la crisis de legitimidad presente en la actualidad. Desde esta perspectiva, puede decirse que *Heli* es una película que representa una postura ideológica que confronta al poder político, irrumpe en la vida social e invita a una reflexión en la búsqueda del cambio social.

94

Referencias bibliográficas

Amado, Ana. *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 2009.

Jiménez, Bautista. "Conocer para comprender la violencia: origen, causas y realidad". *Revista Convergencia. Revista de Ciencias Sociales*. UAEM no. 58, enero-abril 2012, pp. 13-52. 2012.

Kellner, Douglas. "Film, Politics, and Ideology. Toward a Multiperspectival Film Theory". University of Texas, Austin, en Combs, James ed., *Movies and Politics, The Dynamic Relationship*, New York y Londres: Garland Publishing Inc., 1993.

Landívar, Eric. "El límite al poder político como función primordial de la Constitución", *Irus Tantum Revista Bolivariana de Derecho*, no. 11, Santa Cruz de la Sierra, enero 2011, pp.24-53, 2011.

Núñez, Ernesto. *Crónica de un sexenio fallido. La tragedia del Calderonismo*. México : Random House Mondadori, 2012.

Castro, Felipe y Marcela Terrazas, ed. *Disidencia y disidentes en la Historia de México*. México: Univeridad Nacional Autónoma de México, 2003.

Sevillano, Francisco. "Cultura y Disidencia en el Franquismo: Aspectos Historiográficos".

Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea. No.2, 2003. La II República Española, Universidad de Alicante, Espagráfic, 2003.

Imbert, Gérard. *Cine e Imaginarios Sociales. El cine posmoderno como experiencia de los límites (1990-2010)*. Madrid: Cátedra Signo e Imagen, 2010.

Combs, James, ed. *Movies and Politics, The Dynamic Relationship*, New York y Londres: Garland Publishing Inc., 1993.

Arias, Juan Carlos. *La vida que resiste en la imagen. Cine, política y acontecimiento*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2010.

Tuckman, Jo. *México, democracia interrumpida*. México: Random House Mondadori, 2013.

Thompson, John B. *Los medios y la modernidad. Una teoría de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1998.

Villoro, Luis. "El poder y el valor", en Menéndez, Manuel, ed., *Sobre el Poder*. Biblioteca de Historia y Pensamiento Político, Madrid: Editorial Tecnos, 2007.

Weber, Max. *Economía y Sociedad*. Johannes Winkelmann Ed. José Medina Echevarría et al. (Trads.), México, Fondo de Cultura Económica, 1964.

Ibarra, Pedro. *Manual de Sociedad Civil y Movimientos Sociales*. Barcelona: Síntesis, 2005.

Peter Waldmann, "El narcotráfico en México. Una escalada de violencia anómica". *Cuadernos del ICDGE*, Número 3 Edición Especial, Segundo semestre, 2012.

Cordera, Rolando. "Conocer para comprender la violencia: origen, causas y realidad", Francisco Jiménez Bautista, *Convergencia, Revista de ciencias sociales UAEM*, no. 58 (México, enero-abril, 2012).

Cantón, Valentina. *¡Viva la disidencia! o de cómo formar sujetos y no desfallecer en el intento*. Universidad Pedagógica Nacional. Texto presentado en el ciclo de conferencias "Javier Barros Sierra. ¡Viva la disidencia!", mesa sobre educación, participantes: Geraldine Novelo, Manuel Peimbert, Cristina Barros y Valentina Cantón. Anfitriones: Gilberto Guevara Niebla, Raúl Álvarez Garín, Adriana Corona, Raúl Jardón y María Gutiérrez. UNAM, San Ildefonso, octubre, 1998.

Referencias Web

Concepción Moreno, "Heli o de la maldad que se cuele por nuestras venas". *El economista*, 8 de Agosto de 2013. <http://eleconomista.com.mx/entretenimiento/2013/08/08/heli-o-maldad-que-se-cuela-nuestras-ventanas>

David Milkos, "Heli o el pene en llamas". *Nexos*. 1 de Agosto de 2013. <http://www.nexos.com.mx/?p=15448>

Definición de disidencia consultada en el Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia Española. <http://lema.rae.es/drae/?val=disidencia>

FILM AFFINITY, *Heli*. <http://www.filmaffinity.com/es/film103490.html>. Fecha de consulta: 7 de abril de 2015.

Guillermo Trejo, "Acertijos de la Transición. ¿Por qué los movimientos de protesta social arrecian en años electorales?", *Revista Nexos* (abr. 2000): <http://www.nexos.com.mx/?p=9608>.

Espinosa, Ilia. "La dimensión política de un cine político: *Heli* y la disidencia al poder político mexicano en la guerra contra el narcotráfico durante el sexenio de Felipe Calderón". *Fuera de Campo*, Vol. 1, No. 3 (2017): 72-96.

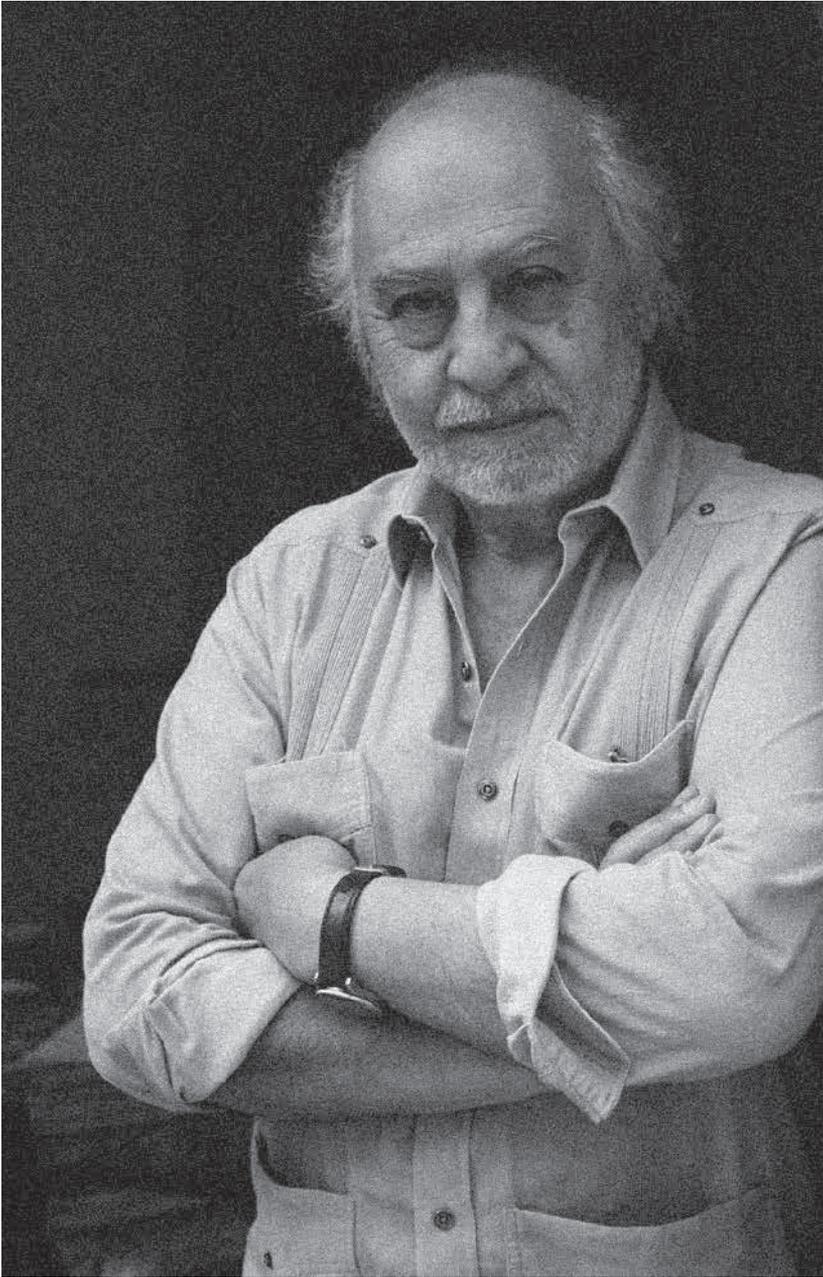
NOTIMEX. "Caen 26 policías de Guanajuato por narcotráfico". 12 de mayo de 2011. <http://www.aztecanoticias.com.mx/notas/seguridad/54108/caen-26-policias-de-guanajuato-por-narcotrafico>

Rafael Paz, "Heli es una película que no van a olvidar: Amat Escalante". *Forbes México*, 9 Agosto de 2013. <http://www.forbes.com.mx/heli-es-una-pelicula-que-no-van-a-olvidar-amat-escalante/>

Salvador Franco, "Heli es una película triste: Amat Escalante." *Excelsior*, 17 de mayo de 2013. <http://www.excelsior.com.mx/funcion/2013/05/17/899618>

THE NARCO TIMES. "Aparecen 19 narcomantas en Guanajuato". 20 septiembre de 2011. <http://thenarcotimes.blogspot.mx/2011/09/aparecen-19-narcomantas-en-guanajuato.html>

Verónica Espinosa, "Operan en Guanajuato cinco carteles: Procuraduría", 16 marzo de 2012, *Revista Proceso*. <http://www.proceso.com.mx/?p=301192>



Miguel Littín (1942)

Historia de un largo viaje. Cine chileno contemporáneo

Mario Jara

Realizador, Crítico e Investigador independiente

Madrid, España

humberstonefilms@gmail.com

Resumen

TÍTULO: Historia de un largo viaje. Cine chileno contemporáneo.

El cine chileno que ha florecido hace poco más de una década, y que ha conseguido una retahíla de premios y menciones en el circuito internacional de festivales, comparte genética con el *Nuevo Cine Chileno* que surgió a finales de los años sesenta, y que al poco andar, perdió su camino en la oscuridad de la dictadura. Este artículo busca dar luz a la travesía que ha tenido que sortear el cine de este país austral para continuar con su desarrollo. También, para analizar el puente que ha tendido esta nueva generación de cineastas, entre sus trabajos y los de la generación del *Nuevo Cine Chileno*, y que ha servido para conectar, o dar continuidad, a ese cine que se vio marginado y violentado en el pasado.

Palabra clave: Cine chileno. Cine independiente. Nuevo cine.

Abstract

TITLE: A history of a long trip. Contemporary Chilean Cinema

The Chilean cinema that has flourished for more than a decade, achieving a string of awards and earning recognition in international festival circuits, shares a genetic code with the New Chilean Cinema that had emerged earlier, in the late sixties, and that shortly thereafter lost its way in the darkness of the dictatorship years. This article sheds light on the journey of the cinema of this austral country and the obstacles it has had to overcome in order to continue its development. Also, this essay will analyze the bridge built by this new generation of filmmakers between their works and those of the New Chilean Cinema generation which has served to connect, or to give a sense of continuity to a kind of cinema that found itself marginalized and persecuted in the past.

Keywords: Chilean cinema. Independent cinema. New Cinema.

Antecedentes

Tras el golpe de estado de septiembre de 1973, el cine chileno necesitó un largo periodo de tiempo para volver a la senda que señalaron las reflexiones surgidas del Festival de Viña del Mar en 1967, específicamente, del encuentro de cineastas latinoamericanos que discurrió paralelo a la muestra. "El cine debe desarrollar una cultura nacional anti-colonialista, debe abordar los conflictos sociales para concientizar a las masas y actuar con una perspectiva continental: en resumen, fueron las conclusiones que se pudieron extraer del encuentro." Fue así como el evento sirvió de plataforma para debatir acerca del estado de la cuestión cinematográfica en América Latina, para buscar formas comunes, líneas de afinidad que en la diversidad ayudaran a determinar una personalidad regional. En aquellos años de efervescencia revolucionaria y compromiso social era imprescindible tomar partido; y la confluencia artística y teórica que reunió el certamen de Viña del Mar no estuvo exenta de estas pasiones. La militancia tanto estética como política que arribó al encuentro tomó las riendas del debate: el cine cubano, encabezado por Santiago Álvarez y su "renovado *agit-trop* filmico"¹ y el *Cinema Novo* brasileño, representado por Glaubert Rocha y su *estética del hambre*, entre otros, chocaron desde distintas perspectivas y fundieron sus discursos en unas directrices que tendrían gran influencia en el trabajo futuro de los directores chilenos y latinoamericanos.

100

Dos años más tarde y bajo el influjo de estas reflexiones, en la segunda versión del Festival de Cine Nuevo Latinoamericano de Viña del Mar, cuatro largometrajes firman el comienzo del *Nuevo Cine Chileno*: *Valparaíso mi amor* (Aldo Francia, 1969), *Tres tristes tigres* (Raúl Ruiz, 1968), *Caliche Sangriento* (Helvio Soto, 1969), y *El chacal de Nahueltoro* (Miguel Littín, 1969). El trabajo que venían desarrollando hacía más de una década el Instituto Fílmico de la Universidad Católica (1955) y la Escuela de Cine Experimental de la Universidad de Chile (1957), por fin daba frutos. Si el Festival viñamarino se había convertido en el motor de este nuevo cine, El Instituto Fílmico y El Centro de Cine Experimental eran el combustible que hacía posible el movimiento. Todo, a pesar de la escasez y precariedad, eran buenos augurios, perspectivas, ganas, ansias de querer hacer más con

1 Jordi Costa, Carlos F. Heredero, Douglas Gomery, Roman Gubern, Paulo Antonio Paranaguá y Casimiro Torreiro, *Historia General del Cine. Volumen X. América Latina busca su imagen* (Madrid: Cátedra, 1996), 306.

lo poco y nada que existía. El golpe de estado de septiembre de 1973 cercenó sin contemplaciones lo construido hasta el momento. Ese mismo mes, de forma sumaria, la Junta Militar clausuró el Centro de Cine Experimental y la recientemente formada Escuela de Cine de la UC de Valparaíso; y unos años más tarde, en 1979, el Instituto Fílmico que en esa época se había diluido en la Escuela de las Artes de la Comunicación. La reforma de la ley de cine de 1967, que introducía incentivos tributarios y que había potenciado el desarrollo de la industria nacional, fue suspendida. Los cineastas, guionistas y actores tuvieron que salir del país, exiliarse, seguir sus carreras donde bien pudiesen o transitar a la clandestinidad laboral. El cine comprometido y político estaba vetado. La locura no tenía límites. El país estaba dividido en dos; una cicatriz lo serpenteaba de norte a sur.

Unos meses antes del 11 de Septiembre, en un primer intento por quebrar la democracia, durante el denominado tanquetazo, el camarógrafo argentino Leonardo Henrichsen graba su propia muerte (*La batalla de Chile: La insurrección de la burguesía*, Patricio Guzmán, 1975). En la filmación la gente corre hacia la pantalla, la imagen encuadra un camión militar que detiene su marcha en una esquina, un oficial baja del vehículo, apunta a cámara y dispara, luego lo hacen unos conscriptos, y unos segundos más tarde la imagen cae, y con ella, como un mal presagio, el cine chileno. Los fotogramas que grabó Henrichsen dejan para la posteridad una metáfora visual que resume a la perfección el atropello del pueblo chileno: su muerte representada en una calle de Santiago; la mutilación de la cultura por la sinrazón y la barbarie vestida de verde oliva. Sin libertad ni democracia ni arte la sociedad estaba herida de muerte. Era imposible vislumbrar perspectiva alguna y el horizonte estaba cubierto por un cúmulo de nubes negras.

Más de treinta años requirió la comunidad cinematográfica chilena para superar el desmembramiento que sufrió a raíz del levantamiento militar. A pesar de las expectativas que surgieron a principio de la década de los noventa por el fin de la dictadura y por la vuelta a cierta normalidad política y social, el retorno a la democracia no trajo consigo de forma inmediata ni las herramientas ni el entorno adecuado para desarrollar un cine con identidad propia. Había tanto por hacer, tantos frentes abiertos –desde la falta de créditos hasta la escasez de técnicos y docentes con experiencia– que buscar una personalidad fílmica no era una prioridad, más bien una utopía. Además, a quienes tocaba esta tarea, la generación de cineastas de los noventa y los que regresaban del exilio, no tenían intención de volcarse en esta empresa. Los primeros, “tenían

una fuerte vocación de conectar con grandes audiencias, establecer narrativas clásicas y crear sistemas de producción industriales"², un camino necesario, pero muy alejado de la búsqueda de una personalidad filmica; y los segundos, estaban cómodos con los códigos y formas que habían adoptado en los países que les acogieron y ya no consideraban suya esta batalla. Los temores y las inseguridades todavía eran palpables y el único refugio seguro, después de la travesía por el exilio y las penurias de la dictadura, era el éxito comercial. De esta forma, el camino hacia un carácter cinematográfico quedaba estancado, aparcado en una acequia por donde corría la transición a una democracia tutelada. No quedaba otra opción que esperar mejores condiciones; que los cineastas que estaban curzando su formación en las recientemente constituidas escuelas de cine, emprendieran sus primeros trabajos y naciera en ellos el ímpetu por buscar sendas propias, y de paso comenzar a perfilar un temperamento cinematográfico nacional.

A pesar de la escuálida infraestructura y lo complicado del panorama en el ámbito político y social, de forma pausada, se fueron disponiendo las piedras de un entramado que, visto en perspectiva, ha obtenido buenos resultados. La apertura de escuelas de cine en Santiago y Valparaíso había puesto en marcha la formación una nueva generación de cineastas. El gobierno termina con la censura y, por medio de la Corporación de Fomento de la Producción y del Banco del Estado, canaliza créditos en condiciones ventajosas con el fin de incentivar la realización cinematográfica. Aunque con el tiempo "los *créditos blandos* impulsados por el gobierno fueron un fracaso y los cineastas contrajeron deudas"³, era un primer intento.

Unos años más tarde, ya comenzado el siglo XXI y como colofón a este soporte cinematográfico construido desde la llegada de la democracia, en agosto de 2003, el Gobierno de Ricardo Lagos Escobar crea el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de Chile. Institución que será la encargada de canalizar los fondos de cultura, y en el 2004, el Congreso promulga la Ley 19.981 de Fomento Audiovisual. En la práctica, estas medidas suponen una puerta de acceso para los realizadores noveles y los autores más innovadores que el sistema mantenía marginados de los circuitos de producción. Puesto que con la obtención de un

2 Ascanio Cavallo y Gonzalo Maza, ed., *El novísimo cine chileno* (Santiago de Chile: Uqbar, 2010), 15.

3 María Francisca Carrero Mora, "Cine Chileno después de la dictadura. Una década proyectada en la pantalla 1990-2000. Estudios Cinematográficos: revisiones teóricas y análisis". *Revista Razón y Palabra* No. 71 (feb. - abr. 2010), <http://www.razonypalabra.org.mx>. 7.

fondo concursable, los proyectos más modestos ganan notoriedad y pasan a ser viables para las productoras. Por tanto, en gran medida, gracias a estas decisiones y al trabajo acumulado desde distintos ámbitos de la comunidad cinematográfica, se crea un engranaje que sienta las bases del futuro desarrollo del cine independiente chileno.

Al igual que sucedió en el certamen de Viña del Mar de 1969, en donde cuatro películas señalan el comienzo del *Nuevo Cine Chileno*, en el Festival de Cine de Valdivia de 2005, cuatro fueron también las cintas que trazan el resurgimiento fílmico del país austral: *En la cama* (Matías Bize, 2005), *La sagrada familia* (Sebastián Lelio, 2006), *Se arrienda* (Alberto Fuguet, 2005), y *Play* (Alicia Sherson, 2005).

Visto desde la lejanía, fue como si la historia retomase su camino luego de una larga pesadilla, luego de un largo temporal oscuro y frío. No solo por las semejanzas históricas evidentes, que por otra parte son anecdóticas, parecía que el relato reanudaba su curso, sino también las similitudes cinematográficas que comparten estas dos generaciones de cineastas: "la búsqueda de nuevas estéticas y formas, la independencia creativa, el mundo íntimo como zona de conflicto, así como los deseos de relatar los problemas reales de la sociedad por medio de personajes auténticos, alejados de estereotipos"⁴.

103

De esta forma, la unión *teórica* de estos cineastas, merced a estos paralelismos, construye un puente temporal que levita sobre la desidia y sus consecuencias, da continuidad al *Nuevo Cine Chileno* perdido en el pasado y transforma a estos autores contemporáneos en sus herederos, en realizadores que toman el testigo después de años de nebulosa para dar comienzo a una nueva etapa del *cine chileno independiente* –por poner un nombre a la variada gama de autores que floreció a partir del Festival de Cine de Valdivia de 2005–. Un renacer cinematográfico que, dicho sea de paso, en la actualidad es imposible de definir con claridad puesto que está sucediendo, y porque sus límites aún no están determinados. Vivimos revueltos en este nuevo comienzo, inmersos en una explosión de creatividad y diversidad.

Cine Chileno Independiente

Ya antes del mencionado 2005, aparecieron un par de películas que significaron los primeros brotes de este *Cine Independiente Chileno*. Específicamente, "las

⁴ Cavallo y Maza, *El novísimo cine chileno*, 13.

señales se iniciaron en marzo de 2003, con el estreno público de la sorprendente *Sábado*, de Matías Bize, y en junio de 2004, con la exhibición comercial de la atrevida *Y las vacas vuelan*, de Fernando Lavanderos⁵.

Desde esos albores hasta hoy, los cambios que ha sufrido la estructura cinematográfica de Chile han sido importantes. Se han comenzado a definir las líneas de producción y creación, los carriles cinematográficos por donde fluye el trabajo de los distintos autores. De cierta manera, la producción de pequeños proyectos más allá del centro gravitatorio que es Santiago, ha significado el comienzo –simbólico– de una necesaria descentralización. La producción independiente ha crecido y diversificado a la sombra del entramado que, desde los años noventa, viene creando la comunidad cinematográfica chilena. Podemos decir entonces, sin temor a equivocarnos, que el cine al margen de la industria pasa por un buen momento. Una generación joven emerge sin complejos, amparada en la confianza que le induce el éxito de los que abrieron el camino. Son unos autores que presionan desde abajo creando una corriente que arremolina y desborda la superficie filmica. Unos y otros, los viejos y los nuevos, los antagonicos y los afines, se mezclan en el anhelo de encontrar formas propias y nuevas estéticas. Escudriñan sin cesar el lenguaje cinematográfico en la construcción de un camino personal.

104

Todos, desde sus territorios y visiones, delinear el Chile contemporáneo y contribuyen a fijar el ideario nacional. A pesar que las temáticas divergen, no se alejan del universo interno como franja de conflicto, sino, buscan desde esa posición penetrar en las fisuras sociales, en las nuevas problemáticas que taladran a la sociedad chilena. Algunos, comprometidos en el combate contra la amnesia colectiva, enfrentan el pasado en busca de la verdad censurada. Una verdad casi siempre complicada de exhibir pues es incómoda para unos y dolorosa para otros. Bruno Salas, en *Escapes de Gas* (2014), al reconstruir la historia de un edificio, devuelve una parte del legado cultural. Ya no es posible ver la construcción de la misma forma. Es una pieza que Salas recupera de un puzzle que está lleno de vacíos, algunos irrecuperables. Marcia Tambutti, la directora de *Allende mi abuelo Allende* (2015), remueve los escombros familiares para completar la historia de su vida y al mismo tiempo, entregarnos una pieza más del rompecabezas.

Jorge, el protagonista de *Matar a un hombre* (Alejandro Fernández Al-

5 Cavallo y Maza, *El novísimo cine chileno*, 13.

mendras, 2014), se ve obligado a tomar justicia por su mano, reflejo inequívoco de las leyes que rigen Chile. La justicia es solo para quien puede pagarla, como casi todo en el *país del libre mercado*. La ley del más fuerte se hace presente y el sabor de la impotencia revuelve el estómago, como en un viejo western; sin embargo, ya no queda, siquiera, la esperanza de un justiciero solitario, pues el más rápido no es quien gana el duelo, sino quien más dinero tiene.

En la maravillosa *Surire* (Bettina Perut e Iván Osnovikoff, 2015), en medio de la belleza del salar, unas vicuñas cruzan la pantalla delante de unas retroexcavadoras que resquebrajan la delicadeza del lugar. El absurdo de la imagen sintetiza la alienación que vive Chile: un país en construcción a cualquier precio. La destrucción de la naturaleza en nombre del desarrollo económico. Se proyectan embalses de agua en el sur con el fin de crear energía y conducirla, miles de kilómetros, a través de parques nacionales y bosques protegidos para hacer funcionar la maquinaria minera en el norte. Cicatrizar el país con los tendidos de alta tensión es una opción. Contaminar glaciales para extraer el mineral es una alternativa en la insensatez de la lógica empresarial. Todo es válido en el imaginario económico.

Otros autores, escapan a referencias en el contexto político, histórico e incluso cultural. A simple vista están liberados del pasado, han dejado atrás la dictadura y sus consecuencias, y centran su mirada en el individuo. Todo su universo deviene como algo establecido. Sus personajes muestran de forma indirecta, soterrada, los resultados psicológicos y sociales de vivir y relacionarse en el Chile del siglo XXI, que no es otra cosa que la interacción en el mundo globalizado.

Este cine asume un tipo de narración que más que contar historias, representa estados de ánimo, anécdotas aparentemente triviales que en su conjunto devienen relato⁶.

En *Play* (Alicia Scherson, 2005), la protagonista busca desesperadamente ser parte de algo. En una ciudad impersonal, que podría ser cualquier gran ciudad de cualquier país del mundo, Cristina deambula en una búsqueda que no comienza ni termina. De esta forma, Scherson nos dibuja una sensación de vacío que casi podemos palpar. Nos lleva al mundo de las evocaciones en donde la única forma de entender es abrir los sentidos y experimentar.

Una minoría, privilegiada por el éxito de sus primeros trabajos, comienza a tener acceso a presupuestos más abultados. Son directores que

⁶ Carolina Urrutia, *Hacia una política en tránsito, Ficción en el cine chileno (2008-2010)*, Aisthesis No. 47 (2010), 41.

tienen desplegada una red de producción que les permite cofinanciar sus proyectos con países de la región, mayormente con Brasil y Argentina, con Estados Unidos o con países de Europa como España o Francia. La mayoría mantiene su centro de expresión argumental en Chile. No obstante, hay otros que se alejan del país en busca de nuevos mercados y horizontes más amplios de público que les permitan sustentar producciones mayores. Sebastián Silva trabaja en inglés para acceder al vasto mercado norteamericano. Tras la notoriedad conseguida con *La Nana* (2009), dirige dos largometrajes en coproducción con Estados Unidos, *Magic Magic* (2013), una película de terror psicológico, y *Nasty Baby* (2015), la historia de una pareja gay que vive en Nueva York e intenta tener un hijo. Pablo Larraín sigue un camino similar. Con *No* (2010), hace un primer intento de ensanchar la base de su público potencial al incorporar al elenco de la película un actor como Gael García Bernal. Y con su último trabajo, va más lejos aún en este asalto al exterior, pues con *Jackie* (2016) no solo cuenta con un grupo de actores reconocidos (Natalie Portman, John Hurt, Peter Sarsgaard, Greta Gerwig), sino también con un guion que relata los días siguientes al asesinato de John F. Kennedy, un hito en la historia contemporánea mundial.

106 Consideraciones finales

En la actualidad, el cine chileno bulle. Los premios y menciones llegan de todas las latitudes. Los horizontes fílmicos se expanden y los límites genéricos se diluyen como síntomas incontestables del vigor del cine chileno reciente. Desde distintos ángulos y perspectivas, las radiografías de Chile se suceden y nos ofrecen una visión privilegiada de las atmósferas y sensaciones que rodean a sus gentes, de sus preocupaciones y también de sus sueños.

El camino no ha sido fácil. El trabajo de formación y creación que comenzó a mediados de los años cincuenta en los rincones de las universidades tradicionales y que fue consolidado alrededor de los festivales de cine de Viña del Mar en la década de los sesenta, vio truncada su continuidad por el Golpe de Estado y la Dictadura militar. No podemos saber qué hubiera sucedido si la corriente modernista que germinó en Chile en esos años hubiese podido continuar su desarrollo. Lo que sí podemos saber es como su legado llega a nuestros días. Las huellas son evidentes. No es que quieran imitar esas películas. "La mayoría de los cineastas *novísimos* admiran mucho del *Cine Nuevo Chileno*, pero

no cargan con mochilas ajenas"⁷. Más bien, asimilan ese legado y continúan desde ese punto. En cierto modo, es la continuación de ese movimiento. No tanto por sus formas, sino por sus intenciones.

Referencias bibliográficas

Biblioteca Nacional de Chile. *El nuevo Cine Chileno*, en: El cine chileno (1956-2006). Memoria Chilena, <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-92826.html>

Carreño Mora, María Francisca. «Cine Chileno después de la dictadura. Una década proyectada en la pantalla 1990-2000. Estudios Cinematográficos: revisiones teóricas y análisis. *Revista Razón y Palabra* No. 71 (feb. - abr. 2010), <http://www.razonypalabra.org.mx>.

Cavallo, Ascanio y Gonzalo Maza, ed., *El novísimo cine chileno*. Santiago de Chile: Uqbar, 2010.

Costa, Jordi, Carlos F. Heredero, Douglas Gomery, Roman Gubern, Paulo Antonio Paranaguá y Casimiro Torreiro, *Historia General del Cine. Volumen X. America Latina busca su imagen*. Madrid: Cátedra, 1996.

Marín Castro, Pablo. Los unos y los otros: identidades en el cine chileno (1960- 2014). Araucaria. *Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades*, No. 34 (2015).

Marmellini, María Luz. «Viña, un encuentro con futuro, *Ecran*, No. 1885. Santiago de Chile, 1967).

Ossa Coa, Carlos. Historia del cine chileno. Santiago de Chile: Quimantu, 1971.

Póo, Ximena, claudio Salinas, Hans Stange. Políticas de la subjetividad en el "novísimo cine chileno". *Comunicación y Medio*, No. 26 (2012).

Urrutia, Carolina. *Hacia una política en tránsito, Ficción en el cine chileno (2008-2010)*, Aisthesis No. 47 (2010).

⁷ Cavallo y Maza, *El novísimo cine chileno*, 14.

ALBA: DIÁLOGO ENTRE PERSONAJES SILENCIOSOS

Rafael Plaza

Universidad de las Artes
Guayaquil, Ecuador
rafael.plaza@uartes.edu.ec

"Donde no *está* todo, pero donde cada palabra, cada mirada, cada gesto tiene trasfondo."¹

Robert Bresson

Escaparse de clases, espiar tras las rendijas, robar pequeños objetos que captan la atención, sentir vergüenza del lugar en el cual se vive, manipular el cordón del teléfono y enredarlo en los dedos mientras se llama, repetir conversaciones que se han escuchado. La directora de *Alba* escoge una aproximación personal en el tratamiento de sus personajes enfocándose en su autodescubrimiento, sutiles gestos, leves movimientos de sus manos y en la atención al detalle. Todo esto juega un papel muy importante en la concepción de ciertas escenas, ese interés o cuidado en la obtención de momentos particulares o pequeños elementos presentes en nuestra cotidianidad, es lo que nos permite visualizar tomas de objetos triviales encontrados por Alba mientras rebusca en los cajones de su padre, o el plano de aquel nudo extraño que se forma siempre en el cable de los teléfonos alámbricos. Estos detalles nos resultan familiares porque son extraídos de nuestra

propia realidad, y ese factor de fidelidad impregna todas las escenas del metraje: las secuencias de los grupos de niños se lograron permitiéndoles hablar libremente siguiendo ciertas pautas claves del guión, y es esa búsqueda de realismo lo que lleva a Ana Cristina Barragán a solicitar que su joven interprete se duerma, para luego despertarla mientras filma, y que su reacción natural quede captada en cámara, de la misma forma en la que el director Abdellatif Kechiche lo haría con su actriz principal, en la exploración del personaje de Adèle.

Este "naturalismo" en la forma de rodar no implica la exclusión de lo simbólico como recurso narrativo, lo cual vemos con claridad en escenas como aquella en que Alba juega con una diminuta mariquita. La mariquita aparece de nuevo más adelante, ahora muerta y arrastrada por hormigas, justo después de que Alba tiene su primera menstruación, uniendo así de manera simbólica al insecto con la menstruación. Otro

elemento en el que podemos ver esto es el constante armado de un rompecabezas, que en adelante será una parte importante en la relación con su padre y que también sirve como metáfora de la relación con la madre, tan cercanas que parecen dos piezas que han estado unidas por mucho tiempo. En otra escena, mientras la madre se encuentra hospitalizada la niña regresa al apartamento que antes habitaba junto a ella. Ahora el lugar está vacío; se recuesta en la cama del dormitorio, hay una llamada y la grabadora reproduce la voz de su madre ausente. Escuchamos la grabación mientras vemos una polilla negra cerca del techo de la habitación. Más adelante unos niños convencen a Alba para que mate a una polilla similar, lo cual genera tal remordimiento que la niña enferma, después de lo cual su madre fallece.

"Que los sentimientos causen los acontecimientos. No a la inversa."

Robert Bresson

No es casual el uso de estos símbolos en el cine de Barragán, pues para la escritora y directora de *Alba*, los sueños son una fuente de inspiración para la creación de imágenes. Las mariposas aparecen ya desde el primer cortometraje realizado por ella [*Despierta*, 2008], el cual cuenta la historia de una niña en un mundo de ensueño, donde en un momento una gran cantidad de estos insectos rojos bajan por sus piernas en representación de la menarquia. Todo el concepto se basa en un episodio real en el que Ana Cristina se levantó una noche

con mucha sed, y empezó a visualizar estas imágenes presentes en la narración. Un sueño es también el punto de partida para la escritura de su nuevo guión *Mujer conejo*. La propia directora nos cuenta que *Alba* se formó a partir de una serie de escenas o secuencias que había concebido a través del proceso de pensar en la sensación que producía esa historia.

Ana Cristina Barragán (1987) estudió dirección de cine en la Universidad San Francisco de Quito. Luego de dirigir su primer corto en 2008, realizó *Domingo Violeta* en 2010, y *Nuca* o *Ánima* en 2013. Todos estos trabajos presentan como protagonistas a niñas o adolescentes y son guiones muy personales. Su tercer cortometraje nació a partir de un accidente de tránsito que la directora sufrió y lo escribió por sentir la necesidad de hablar de aquella experiencia. Desde pequeña sintió una gran fascinación por los animales, cuya presencia es significativa en sus historias. El otro guión que ahora escribe también presenta este tipo de relación con la naturaleza, su título es *La piel pulpo*.

"Cuando un solo violín basta, no usar dos."

Robert Bresson

La importancia de lo que escuchamos o no en el film permite intuir un esfuerzo cuidado en el uso del sonido. Lo primero que pudiéramos mencionar es el hecho de que hay una ausencia casi total de temas musicales en la película. Hay además muchos momentos de silencio, los diálogos son escuetos, existen secuencias

en las que ningún personaje habla y sólo nos guiamos por lo que expresan corporal y facialmente. Alba revisa silenciosamente su anatomía y la de su padre en varias escenas. Observa su cuerpo cambiar, intenta descubrir cómo ser incluida en el grupo de niñas de su escuela, contempla desde lejos a sus compañeros. Barragán confiesa que esto se pensó desde el guión y que funciona en el sentido de que los personajes de la niña y el padre son dos figuras muy tímidas, por lo que no se pretendía que hablasen demasiado. Tal vez estas características provengan también de las varias influencias que ella cita: las películas de Lucrecia Martel, Lynne Ramsay, Celina Murga, Andrea Arnold o Lucile Hadzihalilovic, y la forma de retratar esa exploración del cuerpo de Sally Mann y las fotografías de sus hijos. Si bien la directora confiesa su admiración hacia la cinta *The virgin suicides* (Sofía Coppola, 1999), la relación de un padre y una hija nos recuerda más a *Somewhere* (Sofía Coppola, 2010). Las escenas finales de la fiesta nos acercan a la adaptación cinematográfica de *La soledad de los números primos* (Saverio Costanzo, 2010), mientras que la representación de aquella edad de cambios con un rigor realista puede ser enlazada a cualquiera de los tres largometrajes de Céline Sciamma: *Water lilies* (2007), *Tomboy* (2011) o *Girlhood* (2014).

En *Alba* la directora ha elegido que siempre acompañemos a la protagonista no por medio de tomas subjetivas, sino gracias a planos cerrados del rostro de su rostro. De esta forma, tenemos siempre como

referencia el rostro de la actriz Macarena Arias, por lo que en su actuación recae lo que es transmitido al espectador. Parte del entrenamiento para lograr aquel contacto con las emociones y la sensibilidad necesaria en una niña sin experiencia actoral requirió ejercicios de tipo sinestésico en los que le pedían que colorease sentimientos o recuerdos, o comer por una semana con los ojos cerrados. En una breve escena del tras cámaras de la grabación, Ana Cristina se sitúa por un momento a un costado de su actriz, y le pide que cierre los ojos mientras ella le susurra algo que no escuchamos. Macarena, todavía con los ojos sin abrir, entra en una concentración que parece sintonizar inmediatamente con su personaje y con la sensación requerida.

Para Barragán el uso de numerosos planos cerrados fue un camino que decidieron tomar durante el proceso de edición, pues aunque existían las tomas con planos generales, eligieron dejarlas a un lado con la convicción de que no eran los mejores para contar la historia que ella sentía. El uso de este recurso da la oportunidad a la audiencia de conectar en una forma más íntima con el personaje principal y experimentar con ella su vergüenza, su retraimiento, su curiosidad, su alegría, aquella leve sonrisa en su rostro luego de recibir su primer beso, aquella resistencia a incluso decir su nombre cuando conoce a otra estudiante de mayor edad.

La época exacta en la que transcurre la historia presentada es un tema de ambigüedad. Vemos carros nuevos, la música

de la fiesta y de la coreografía nos parecen actuales, pero Alba va al cine a ver una película de los noventa, los teléfonos son de cordón, no hay uso de celulares y los niños no usan aparatos electrónicos, esto enlaza el film a las películas de David Robert Mitchell, donde la noción de un tiempo específico se desvanece. Para la realizadora esa atemporalidad del relato era algo consciente que se intentaba lograr ya que manifiesta su agrado por no ubicar la historia en un tiempo definido, y adicionalmente no revelar todas las claves sobre el pasado de los personajes, no saber por qué los padres de Alba se separaron, la razón por la que Igor permanece en ese estado de vida, cómo se enfermó la madre, etc. De nuevo la narración se compara con un rompecabezas en donde no tenemos todas las piezas y en donde depende de nosotros encontrarle el sentido y el orden.

"Las ideas, esconderlas, pero de manera que se las encuentre. La más importante será la más oculta."

Robert Bresson

A pesar de sus limitaciones para expresar lo que siente -y en ese sentido es similar a ella- el padre de Alba procura desde el inicio acercarse a su hija en lo que es una serie de intentos fallidos: la lleva al cine a ver un film de animación que la niña no parece disfrutar; en otra escena él parece estar armando un juguete para ella, pero al no poder concentrarse por la música de la coreografía que su hija practica, termina apagando el reproductor sin darle ninguna

explicación. Sin embargo, al inicio de la historia vemos la forma en la que Alba se divierte con algunos objetos robados y una frase que aparece en su juego parece sugerir un deseo de la pequeña por ir a la playa. Finalmente el padre parece acercarse más a ella cuando él cumple ese deseo, pero también porque ella se da cuenta de que ambos no son tan diferentes. En esta primera conversación larga que apreciamos de los dos, ella le pregunta si lo molestaban en el colegio, y su respuesta desencadena un paralelismo con la escena que acabamos de presenciar en una secuencia anterior, donde en una reunión, una de las compañeras de Alba es víctima de acoso (bullying) hasta provocarle el llanto. Alba se queda observando a la niña al igual que mira a su padre después de que él le cuenta su recuerdo, y seguramente también analiza su propia realidad en ese grupo de niñas. Este padre y su hija se conectan en circunstancias como disfrutar del agua en la orilla del mar, pero aún no logran acoplarse, y es un evento como el que ocurre al final de la narración que le permite al espectador pensar que tal vez estas dos piezas, cuyos bordes están roídos y desgastados por factores externos, y que pertenecen a un rompecabezas incompleto, finalmente logran encajar.

1 Todas las citas entrecuadradas provienen de: Robert Bresson, *Notas sobre el cinematógrafo* (México D.F.: Ediciones Era, 1979)

CARACAS DOC: EL DOCUMENTAL VENEZOLANO ACTUAL

Pablo Gamba

Escuela Nacional de Cine
Escuela de Cine y Televisión
Caracas, Venezuela
pablogamba@hotmail.com

Del 4 al 9 de noviembre de 2016 se realizó el 6° Caracas Doc. El autor de esta nota estuvo a cargo de la programación, junto con la directora del festival, Carolina Dávila.

Es un modesto certamen nacional de documentales que se realizó en una sola sala, de alrededor de 60 butacas. Las competencias comprendieron ocho películas: cuatro en el renglón de largometrajes y cuatro cortos, incluidas obras extranjeras realizadas por directores venezolanos. Entre los festivales de cine venezolanos, Caracas Doc se ha destacado siempre por llevar a cabo una selección de las obras postuladas. Eso puede sonar extraño en el exterior, pero es una práctica populista extendida en Venezuela la programación de todos los filmes recibidos. El público paga las consecuencias.

Oleg y las raras artes (España, 2016), dirigida por Andrés Duque, y *Iceberg* (Cuba, 2015), de Juliana Gómez Castañeda, fueron las ganadoras de los premios del jurado y de

la crítica en largometraje y corto, respectivamente. La primera de las dos fue estrenada en el Festival de Rotterdam y ha tenido un destacado recorrido internacional, en el que ha recibido galardones como el Gran Premio del Festival Punto de Vista, en España. *Iceberg* estuvo en el Festival Internacional de Documentales de Ámsterdam (IDFA).

Otra película que se destacó fue *Belén* (Venezuela-España, 2016), dirigida por Adriana Vila Guevara, que se estrenó el año pasado fuera de competencia en el FID-Marseille. En Caracas Doc ganó el premio del público al mejor largometraje.

Hubo, además, una mención especial para *Kuyujani envenenado* (Venezuela-Brasil, 2016), dirigida por Alexandra Henao. Es una película sobre el daño por contaminación con mercurio que causa la explotación minera artesanal ilegal en comunidades indígenas de la cuenca del río Caura. Fue el único documental del festival que trató un problema social del país. La

realidad de la Venezuela actual, que pasó súbitamente de ser un país petrolero de sobreabundante riqueza a una situación de inflación, escasez y pobreza, con una economía sometida a controles asfixiantes como el cambiario, quedó fuera de campo en el resto de la selección oficial, al igual que la creación del cuestionado "arco minero" del Orinoco.

Iceberg es un característico film de observación, con todos los problemas que plantea esa modalidad de representación documental. Es una película sobre una mujer mayor que vive sola en una pequeña isla, en Cuba, y que regularmente recibe la visita de su nieta en edad escolar. El título hace referencia a la manera como Teresa flota en el mar, al que sale a pescar para subsistir con la ayuda de unos improvisados flotadores. Pero es también una sinécdoque de la situación social de ese país, que reiteradamente ha sido tratada de una manera crítica en los documentales realizados en la EICTV.

Aunque haya sido hecha en Cuba, la película refleja el estado de la creatividad del documental venezolano autoral reciente, que sigue modelos como el observacional y generalmente toma del "giro subjetivo" la narración en primera persona, sin profundizar verdaderamente en los problemas de la relación entre el yo y el ámbito social. Por ese camino, en los mejores casos, como éste, se alcanza el mérito propio de una obra bien lograda, aunque convencional. Plantear problemas en relación con la posibilidad de un cine de lo real, y buscar

alternativas para resolverlos, que es lo más interesante del documentalismo, siguen siendo preocupaciones lejanas para el documentalismo venezolano.

Esa es la razón por la cual *Oleg y las raras artes* sobresalió en la selección de Caracas Doc este año. Es una película en la que Andrés Duque vuelve a afrontar los problemas propios de filmar a un personaje difícil de comprender, como lo había hecho en el cortometraje *Paralelo 10* (2005) y en *Iván Z* (2004), una película sobre Iván Zulueta.

Se trata de un retrato de Oleg Karavaichuk, pianista y compositor ruso que murió en 2016 a los 88 años de edad. Duque excluye toda pista que pudiera ayudar a entender su extravagante manera de desenvolverse frente a la cámara, como que su padre fue preso político en tiempos de Stalin, que Karavaichuk se atrevió a pedir clemencia para él, dirigiéndose directamente al dictador, y que fue relegado a trabajar en música para cine como consecuencia de sus antecedentes políticos sospechosos. Se debe a que la concepción fragmentaria del sujeto, característica del posmodernismo, y el consecuente rechazo de los intentos de imponerle retrospectivamente una coherencia, son premisas del cineasta en el tratamiento de sus personajes, así como de su posición frente a regímenes como el franquismo y la "revolución bolivariana" de Venezuela. La película, en cambio, trata de poner de relieve la resistencia que ofrece alguien como Karavaichuk a ser comprendido a través de una minuciosa observación –incluso la resistencia que

pone a que lo graben—. Es una búsqueda de confrontación con la ininteligibilidad de todo ser humano, como criatura única que es, particularmente manifiesta cuando se trata de individuos como este artista.

La otra película de la selección de Caracas Doc que se destacó por considerar los problemas del cine de lo real, y también por la búsqueda de la expresión autoral en el documental, es *Belén*. La realizadora tuvo que afrontar la ausencia de su protagonista, Belén Palacios, quien falleció en 2009. Fue una destacada ejecutante de un instrumento de la música afrovenezolana, el quitiplá, que consiste en una batería de tubos de bambú que se ejecutan golpeándolos contra suelo duro o una piedra. Formaba parte, además, de un grupo de percusionistas que llamaban la atención por ser todas mujeres.

El documental es el lugar en el que se construye una cine-memoria en *Belén*. Los más espectaculares recursos que se utilizan con ese fin son los montajes visuales y sonoros, y la grabación de imágenes de video proyectadas en diversos sitios —fachadas de casas y otros edificios, árboles e incluso en el interior de un cine, como homenajeando a *El hombre de la cámara* (1929) de Diga Vertov—. Es una manera de dibujar el recuerdo de un personaje como si estuviera presente por todas partes en el lugar donde vivió, lo cual solo puede cristalizar de esa manera a través de los recursos expresivos del cine.

A eso se añaden primeros planos reveladores de la expresión de personas que

conocieron a Belén Palacios y que la vuelven a ver en video, en la pantalla de una computadora. Sugieren la manera como el personaje sigue viviendo en el interior de cada uno de ellos. También hay una edición de videos profesionales y amateurs de las giras de la artista y su grupo por el exterior, a través de cuyo montaje se va haciendo manifiesta en la película la trama de una memoria de África en América, sin que una voz narradora, o cualquier otro recurso parecido, imponga coherencia y concepto a ese material.

Belén es, por el agregado de todo eso y otros recursos, un film caleidoscópico. Esta sobreabundancia expresiva ha sido recurrente en el documentalismo venezolano reciente. Pero generalmente no se han obtenido resultados trascendentes por esa vía, porque la exuberancia no pasa de ser un vano intento de hacer que obras convencionales y superficiales parezcan más interesantes de lo que realmente son. La película de Adriana Vita, en cambio, pudo convencer a los programadores de un festival como el de Marsella, que es uno de los mejores de su tipo en el mundo, y también a los del Festival Margaret Mead de Estados Unidos, donde estuvo después, además de al público de Caracas Doc.

La principal virtud de *Kuyujani envenenado* es el poder testimonial de las imágenes y registros de sonido que reúne, algunos hechos por comunicadores de las comunidades de la zona. Entre ellos está un video que muestra a militares venezolanos —incluido un comandante del Ejército— que

fueron capturados por indígenas, quienes los acusaban de quemarles sus casas, y de complicidad con la minería ilegal y el contrabando de gasolina.

El documental tiene como principal debilidad la omisión de una voz o subtítulos que contextualicen lo que se muestra, que den las explicaciones necesarias para entender e incluso que traduzcan al español todo lo que dicen los indígenas. A falta de eso hay varios planos detalle de documentos que cuesta leer en la pantalla, y una excesiva reiteración de titulares de prensa filmados. No se trata de un problema estético sino de una carencia que dificulta la comunicación con el público. Sin embargo, *Kuyujani envenenado* no deja de ser por eso un contundente ejemplo de cómo el cine, a pesar de la trivialización de las imágenes en el mundo contemporáneo, aún conserva fuerza retórica para la denuncia.

El filme de Alexandra Henao se inscribe en una de la vertiente más importante del documental venezolano actual: la del cine sobre los indígenas. Otras películas indigenistas de denuncia forman parte de ella, como es el caso de *Sabino vive* (2014), sobre el asesinato del dirigente yukpa Sabino Romero. Pero sobre todo se han destacado los documentales etnográficos, como *El niño Shuá* (2008), dirigido por Patricia Ortega, acerca del intelectual wayúu Miguel Ángel Jusayú, y *El cartero wayuu* (2005) de Alejandra Fonseca, sobre la costumbre de ese pueblo indígena de la península de la Guajira de comunicarse

por carta, y el uso de camiones acondicionados por ellos para el transporte de carga y pasajeros.

Biografía de los autores de los artículos

Amalina Bomnin es docente, crítica de arte, curadora e investigadora. Docente del Departamento Transversal de teorías críticas y prácticas experimentales de la Universidad de las Artes. Magister en Planificación, Evaluación y Acreditación de la Educación Superior, Licenciada en Historia del Arte, curadora, crítica de arte. Miembro de la Asociación Internacional de Críticos de Arte, AICA/Open Section (Reino Unido). Miembro de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba, UNEAC, Cuba. Dirigió el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales de Pinar del Río, Cuba, y sus publicaciones han aparecido en revistas como *Art Nexus*, *ArteporExcelencias*, *Arte Cubano*, entre otras.

Ilia Espinosa es graduada en Ciencias de la Comunicación por la Universidad de las Américas Puebla (UDLAP). Maestría en Comunicación por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Desarrolla temas de investigación sobre cine y cultura, cine y representación, y cine y política. Productora y Postproductora audiovisual (EICTV). Docente de la Escuela de Cine y Producción Audiovisual de la Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla (UPAEP). Actualmente, docente de la Escuela de Ciencias Sociales de la UDLAP.

120 Mario Jara es crítico y realizador cinematográfico. Ha dirigido el documental *Regresión* (2012) y el largometraje de ficción *Año Cero* (2015) que ganó el Festival Internacional de Cine de Iquique, en Chile. Actualmente, colabora con la revista española especializada de cine Caimán CdC y dirige el programa de Radio Nacional de España *Motor Sagrado*, dedicado a difundir el cine que aflora en los márgenes tanto de la industria cinematográfica como de la geografía mundial.

David Oubiña es doctor en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Es investigador del CONICET. Ha sido *visiting scholar* en la University of London y *visiting professor* en la University of Bergen, en New York University y en la University of Berkeley. Integra el consejo de dirección de *Las ranas (artes, ensayo y traducción)* y de la *Revista de cine*. Entre sus libros se cuentan: *Filmología. Ensayos con el cine* (2000, Primer premio del Fondo Nacional de las Artes); *Jean-Luc Godard: el pensamiento del cine* (2003); *Una juguetería filosófica. Cine, cronofotografía y arte digital* (2009) y *El silencio y sus bordes. Modos de lo extremo en la literatura y el cine* (2011, Tercer premio Nacional de ensayo).

Karolina Romero es candidata a Doctora en Ciencias Políticas y Sociales por la UNAM. Líneas de investigación: dimensiones socio-políticas del arte, cine y política, cine latinoamericano. Autora del libro: *El cine de los otros: la representación de "lo indígena" en el cine documental ecuatoriano* (FLACSO-Ecuador, 2011).

Llamado para artículos

1. **FUERA DE CAMPO. Revista de cine** es una revista arbitrada cuatrimestral de cine editada en la ciudad de Guayaquil por la Universidad de las Artes.
2. Los artículos deben ser originales, no estar comprometidos ni estar siendo considerados para su publicación en otro lado.
3. Las citas de obras en idiomas distintos al usado en el artículo deben ser traducidas al idioma del artículo.
4. La temática de los artículos debe ser cualquiera relacionada con el cine. La revista acepta análisis de la obra de cineastas, estudios de obras específicas, estudios sobre los principios generales del cine, análisis comparativos de cines nacionales, etcétera. Si bien aceptamos trabajos sobre cualquier región, **FUERA DE CAMPO. Revista de cine** privilegiará los trabajos sobre cine latinoamericano.
5. El artículo debe ser enviado al correo **revistadecine@uartes.edu.ec**. Cada artículo debe tener un mínimo de 4.000 y un máximo de 10.000 palabras escritas en un documento de Word con letra Times New Roman, doble espacio (incluyendo texto, citas y notas a pie de página), tamaño 12 y usando como sistema de citación el manual de estilo Chicago-Deusto (http://www.uartes.edu.ec/noticia_Sintesis-basica-del-Manual-de-estilo-Chicago-Deusto.php).

Cada autor debe enviar dos documentos separados:

1ro: El artículo sin ningún tipo de identificación del autor o de su afiliación institucional que debe incluir: a) título, b) un resumen (abstract) en el idioma original del artículo e inglés (máximo 150 palabras), c) palabras clave en el idioma original del artículo e inglés (entre 2 y 6 palabras clave).

2do: Una hoja en la que se especifiquen los datos del autor, su afiliación institucional, una biografía breve del autor (75 palabras), el nombre de su artículo y sus datos de contacto.

6. Cada artículo será enviado a dos árbitros ajenos a la Universidad de las Artes. Solo se publicarán aquellos artículos que sean aceptados por ambos evaluadores o, en caso de que estos no estén de acuerdo, aquellos que sean aceptados por un evaluador y el Editor de la revista. Los árbitros podrán: Aceptar, Aceptar con muchas correcciones, Aceptar con pocas correcciones o Rechazar.
7. La revista acepta entrevistas, noticias, reseñas de libros, reseñas de DVD, reseñas de festivales de cine, etcétera. También estamos abiertos a incluir en la revista textos de naturaleza distinta a la tradicional, en cuyo caso recomendamos al autor ponerse en contacto con el editor de la revista y consultar sobre esa posibilidad.
8. Todo autor tiene el derecho de apelar la decisión de los árbitros. En ese caso debe escribir al Editor un correo electrónico (arturo.serrano@uartes.edu.ec) en el que explique con detalles la argumentación de su solicitud de reconsideración. El caso será remitido al Consejo Editorial quien decidirá si se nombra un nuevo grupo de árbitros o si más bien se mantiene la decisión de los árbitros originales.

Manual de estilo de la revista *Fuera de Campo*

Este es un resumen del manual de estilo de la Universidad de las Artes que a su vez es una adaptación del manual Chicago-Deusto. Puede conseguir el Manual completo en el siguiente link: http://www.uartes.edu.ec/descargables/manual_estilo_chicago_deusto.pdf

I. Normas generales

Times New Roman, tamaño 12 puntos, Espacio interlineal doble, Numeración desde la primera página, Citas de tres líneas o más van en bloque aparte con un sangrado de 2cm y letra tamaño 10 puntos (no usar cursivas en los bloques de citas), La comilla doble (“) es para uso exclusivo de citas y la comilla simple (‘) para marcar la palabra por cualquier otra razón, Notas a pie de página con letra Times New Roman tamaño 10.

II. Resumen de normas de referencia

122

Cita corta	Como afirma Kracauer, “el cine no es más que recuerdos.” ¹
Cita larga	Como afirma Kracauer: “El cine no es más que recuerdos. Recuerdos que se pelean por salir de la <i>psyche</i> a la realidad y encarnarse en imágenes en movimiento” ²
Referencia en nota (libro)	Rosario Besné, <i>La Unión Europea: historia, instituciones y sistema jurídico</i> (Bilbao: Universidad de Deusto, 2002), 133-134.
Referencia abreviada en nota	Besné, <i>La Unión Europea</i> , 133-134. (evitar el uso de Idem e Ibidem)
Referencia en Bibliografía (al final del texto)	Besné, Rosario. <i>La Unión Europea: historia, instituciones y sistema jurídico</i> . Bilbao: Universidad de Deusto, 2002.
Referencia en nota (capítulo en libro)	Anne Carr y Douglas J. Schurman, “Religion and Feminism: A reformist Christian Analysis”, en Anne Carr, <i>Religion, Feminism and the Family</i> (Louisville: Westminster Jophn Knox Press, 1996), 14.
Referencia en nota (artículo de revista)	María José Hernández Guerrero, “Presencia y utilización de la traducción en prensa española”, <i>Meta</i> 56, no. 1: 112-113.
Película (nombre en español)	<i>Julieta</i> (Pedro Almodóvar, 2016)

¹ Sigfried Kracauer, *De Caligari a Hitler* (Barcelona: Paidós, 1987), 56.

² Sigfried Kracauer, *De Caligari a Hitler* (Barcelona: Paidós, 1987), 56.

Declaración de Ética y Mala Praxis en la Publicación

Fuera de Campo. Revista de Cine se adhiere al Código de Conducta del Committee on Publication Ethics tal como fue establecido en la 2nd World Conference on Research Integrity realizado en Singapur en el año 2010¹. En *Fuera de Campo* estamos comprometidos con garantizar un comportamiento ético y transparente en la selección y publicación de los artículos así como la calidad de los textos incluidos en cada número.

1. Los editores harán lo posible por garantizar que se publique solo el material de más alta calidad.
2. La aceptación o rechazo de un artículo solo debe atender a importancia, originalidad y claridad del escrito así como a la relevancia con respecto al tema de la revista.
3. El proceso de arbitraje está claramente indicado en la sección Instrucciones para los autores, incluida en cada número y en su página web.
4. *Fuera de Campo* tiene un sistema de apelaciones claramente identificado en la sección Instrucciones para los autores, incluido en cada número.
5. El editor indicará a los árbitros cuáles son los criterios para aceptar o rechazar un artículo.
6. La identidad de los árbitros será siempre protegida y bajo ninguna circunstancia se puede revelar su identidad.
7. El Editor garantizará que los árbitros no conocen la identidad o afiliación de los autores sometidos a arbitraje.
8. En caso de que exista sospecha de plagio o publicaciones duplicadas se actuará usando como guía los flujogramas diseñados por el Committee on Publication Ethics².
9. *Fuera de Campo* publicará las respuestas a artículos que los lectores envíen a la revista siempre y cuando estas sean de una calidad acorde con el nivel de la revista. En todo caso, el autor siempre debe tener la oportunidad de responder a las críticas.
10. Los Editores están en la obligación de actuar en caso de sospechar que se ha incurrido en mala praxis.
11. Cualquier caso de un artículo recibido sobre el que se sospeche mala praxis (plagio, manipulación de los datos, etc) será llevado hasta sus últimas consecuencias legales.
12. El Editor está en la obligación de verificar que no haya ningún conflicto de intereses ya sea en los arbitrajes o en los resultados.
13. Esta lista es tan solo un resumen de los aspectos más importantes de nuestro compromiso con la transparencia. Para más detalles por favor lea el Código de Conducta del Committee on Publication Ethics.

123

1 http://publicationethics.org/files/Code_of_conduct_for_journal_editors_Mar11.pdf

2 <http://publicationethics.org/resources/flowcharts>



Esta revista se produjo en la Universidad de las Artes del Ecuador bajo el sello editorial UArtes Ediciones, se terminó de imprimir en *El Telégrafo-E.D.*, de Guayaquil, en enero de 2017, y se imprimieron 1000 ejemplares.

Familias tipográficas: Chronical y Uni Sans.

