laFuga

La idea de pueblo en la encrucijada del cine latinoamericano en los años 60-70

El Nuevo Cine Latinoamericano pensado desde la idea de pueblo

Por Javiera Medina

Director: Sergio Navarro Mayorga
Año: 2019
País: Chile
Editorial: Ril Editores

Tags | **Cine latinoamericano | Pueblo | Crítica | Historia del cine | Chile**

Nómade y cinéfila de corazón, estudió Artes en la Universidad de Chile, un magíster y un doctorado en la Universidad Paris 8, centrando su investigación en preguntas ligadas a la memoria chilena. Entre sus publicaciones destacan artículos en los libros: "Instantáneas de la Memoria", Editorial Libraria, Buenos Aires, 2013 y "La mirada insistente", Abya-Yala, Universidad Andina, Quito, 2018. Fue docente de la Escuela de Cine de la UArtes de Guayaquil (2015-2017), donde participó del proyecto "De la tradición a la creación: explorando narrativas orales y audiovisuales con los Tsáchilas". En su retorno a Chile participó en proyectos como la Universidad Abierta de Recoleta, donde realizó el curso "Cine y Política" en pleno estallido social del 18/10. En la actualidad es docente de la escuela de Creación Audiovisual de la Universidad Austral, probablemente la escuela de cine más al sur del mundo.

Me gustaría comenzar celebrando la pertinencia y la actualidad de la pregunta que nos plantea Sergio Navarro en su libro *La idea de pueblo en la encrucijada del cine latinoamericano en los años 60-70*. La mirada no nostálgica sino crítica que el autor posa sobre el cine de este período es fundamental para volver sobre la idea de pueblo, en la encrucijada del despertar social que ha venido teniendo Chile desde el 18 de octubre del 2019. Ese lugar de cruce que abre a todos los posibles y que implica también la toma de decisiones, en aquellos años así como ahora, un lugar de efervescencia creativa excepcional.

En el caso que estudia Navarro se trata de decisiones de orden estético, pero ¿cómo separar la vanguardia política de la vanguardia artística en los convulsionados años 60 y 70? Bastaría con recordar las primeras secuencias del documental complejo e igualmente crítico de Chris Marker, *El Fondo del Aire es Rojo* (1977). O las últimas secuencias de *Zabriskie Point* (1970) de Michelangelo Antonioni. Pero ambos artistas, así como Agnès Varda, y toda la tropa de la Nouvelle Vague y del Direct Cinema, son Europa y Estados Unidos, Sergio Navarro está poniendo el foco en América Latina. La idea de pueblo no es la misma en Francia, en Estados Unidos, en Cuba o en Brasil. Pero si en algo se caracteriza el Nuevo Cine Latinoamericano al que refiere el autor es en su fuerza para definir un nosotros que se plantea desde este lado, desde el "otro" lado.

La pregunta sobre un cine político en Latinoamérica puede ser planteada, según Sergio Navarro, basándose en la reflexión en torno a la idea de pueblo y a las diversas respuestas posibles planteadas por el cine, en una época tan convulsionada. El enfrentamiento entre las distintas miradas de los cineastas de la época se dividiría así entre un cine antimperialista, con realizadores como Solanas y Getino; y un cine disidente, cuyo mayor exponente sería Raúl Ruiz. "El dilema que realmente estaba en juego: el enfrentamiento de dos ideas de pueblo que dividían a los cineastas latinoamericanos de los años 60 y principio de los 70" [1]

Es interesante recordar como Chile, a través de su Festival del Nuevo Cine Latinoamericano, constituyó uno de los principales escenarios para este movimiento, ahí se darían algunos de los debates que elige Sergio Navarro para desarrollar su propuesta teórica acerca de la idea de pueblo en

el cine de la época. Otro elemento central del libro, que sorprende, por una parte, porque da cuenta del nivel reflexivo que había adquirido el discurso cinematográfico en la época, y por otra parte, por la actualidad tanto del texto de Fanon, como del interesante debate propuesto por el autor.

El recurso a lo que el autor denomina "El factor Fanon", demuestra la relevancia que tendría la obra del martiniqués en el desarrollo de algunas de las cinematografías mencionadas. Cabe destacar eso si la distinción que Navarro hace entre dos lecturas de este autor, por un lado la del Fanon de *Los condenados de la tierra* (1961), y por otro lado el de *Piel negra, máscaras blancas* (1952). Esta "Lectura obligada para los intelectuales que en América Latina luchaban por la liberación de sus pueblos de la influencia imperialista" [2] . El libro se detiene además en los comentarios que realizaran Jean Paul Sartre y Hannah Arendt, a la obra de Fanon y a la recepción y comprensión de su discurso sobre la violencia en un contexto de marcada efervescencia política.

Si bien *Los condenados de la tierra* refiere a los efectos negativos de la ocupación colonialista francesa en Argelia, su reflexión "incitó e inspiró a movimientos de liberación anticolonialista y a un cine de carácter redentorista en aquellos años en América Latina" [3] sostiene Navarro. El libro tiene un valor testimonial que redobla su valor teórico, Navarro construye su relato no sólo a partir de una búsqueda documental y bibliográfica, sino a partir de su propia experiencia como contemporáneo de los cineastas estudiados. Desde el prisma actual nos parece que todo el cine que compone el corpus fílmico del libro de Navarro se sitúa dentro de la articulación Cine y política, resulta interesante entonces seguir el hilo que nos propone el autor a través de la pregunta que se plantea: "¿De dónde surgía esta diferenciación en el cine latinoamericano en su enfoque por definir qué se entendía por cine político?" Se abre entonces un debate, una discusión proteiforme y compleja, que deja abierta la posibilidad de una disidencia a la hegemonía de un cine que se cuadra con un proyecto político dejando de lado su inherente libertad estética y crítica.

Así, "el cine antimperialista adopta el principio del realismo en el cine" [4] . La contraparte defiende sin embargo una visión alternativa, un sector minoritario del Nuevo Cine Latinoamericano se situaría desde la perspectiva que propone "que al pueblo hay que descubrirlo antes que adoptarlo", es decir que "El pueblo no es una entidad unívoca e irrebatible, no está frente a nosotros para que la tomemos como si nada. Por respeto a la realidad tenemos que buscar dónde está el pueblo" [5] .

En este punto del libro, no puedo dejar de destacar el contexto en que este volumen fue publicado y lanzado, el llamado estallido social que tuvo como hito principal la rebelión del 18 de octubre del 2019 en Chile. La actualidad de la pregunta que vehicula el libro de Navarro tiene como correlato un cambio de folio comparable al que el autor ubica en los años 1960 en América Latina.

Sin ir más lejos, en el curso Cine y política que realicé el segundo semestre del 2019 en la inédita experiencia propuesta por la Universidad Abierta de Recoleta nos hacíamos la misma pregunta justo antes de comenzado el estallido social: ¿Dónde está el pueblo? Nos proponíamos como interrogante para propulsar una reflexión teniendo el cine como principal referente. El libro de Navarro nos recuerda que para comprender siempre es bueno volver al origen, poner en perspectiva y con él modulamos la pregunta: "En los años 60 y 70, está planteada la diferencia en la idea de pueblo, en el cine latinoamericano ¿Está dada o no está dada la identidad del pueblo? Si es así, ¿dónde está el pueblo?" [6] . En su película *Secretos* (2018) Valeria Sarmiento juega insistentemente con la frase "quién mató la voz del pueblo", de boca en boca de sus diversos y espejeantes personajes esta misma frase se transforma, para terminar vaciándose de sentido. Pueblo es una palabra que en Chile se volvió tabú por mucho tiempo. Navarro ejerce aquí un trabajo de arqueólogo, vuelve a traer el término desde las profundidades del oscuro pasado y le vuelve a poner en el centro de la discusión, lo actualiza.

En los años sesenta Latinoamérica busca y defiende su identidad, revelándose ante su pasado colonialista y un presente de continente subyugado. El carácter continental del proceso político y la dimensión antimperialista se ven reflejados también en la práctica cinematográfica. "Ya no somos solamente chilenos o argentinos, somos latinoamericanos, nos reconocemos como una entidad particular para el resto del mundo" [7] . El Libro *Nuestro Cine*, publicado por la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio en el año 1987 y cuya edición no estaba destinada a la venta, da cuenta de esta visión latinoamericanista. Ahí se recopilan textos de Glauber Rocha, Fernando Birri, Octavio Getino y Fernando Solanas, Jorge Sanjinés Santiago Álvarez, entre otros. En su breve

introducción leemos "Nuestro cine, el Nuevo Cine Latinoamericano, es también la historia de sus sueños. El presente libro se propone re-contar parte de esa historia a través de una primera selección de textos ya imprescindibles de su fundamentación teórica y crítica. Los cineastas latinoamericanos, desde los orígenes mismos del movimiento, han reflexionado con pasión e inteligencia acerca del pasado, el presente y el futuro de un arte, de un arma, que debía y tenía que ser necesariamente nuestro". Ese nuestro es el que parece añorar Navarro hacia el epílogo de su libro, "ha caído la aspiración de constituir un movimiento continental (...) ha cambiado el punto de referencia: los cineastas de hoy día no se comparan con sus colegas de la región sino aspiran a ser conocidos por los espectadores del mundo entero" [8] .

Junto con dar cuenta de una problemática específica, el libro cumple con la tarea de introducir al lector no experimentado en un período de vital importancia para la historia del cine. No es común encontrar hoy en día, un libro que permita a los neófitos familiarizarse con un tema aún poco conocido a pesar de su enorme relevancia, y que a su vez entregue importantes referencias a lxs estudiosxs del cine de la época. Con referencias tan variadas como Fanon, Rancière, Mestman, Xavier, Sarlo, Arendt, Cesaire, Pizarro, Oubiña, Rufinelli, Deleuze, Said, Ossa, etc. Navarro logra proponer una mirada transversal y no anecdótica. Uno de sus mayores aportes es la definición propuesta, con Rancière, de "Cuatro reparticiones sensibles en torno a la idea de pueblo en el cine latinoamericano de los años 60":

1. Un cine redentorista, cine liberador de los oprimidos. Basándose en la existencia de un pueblo colonizado, oprimido. En este segmento el autor identifica principalmente la influencia del pensamiento de Fanon y de la Revolución Cubana como hito fundador de un movimiento emancipador a escala regional.
1. El cine de la invención (de pueblo). Accediendo a una mayor complejidad, esta idea de pueblo, se refiere a un pueblo que no está, "le peuple qui manque", del cual "ya no se cree en una identidad que lo asegure", el cine se encontraría entonces "liberado para pensar en un pueblo nuevo, en algo más auténtico e independiente que las construcciones ideológicas de turno" [9] el interés varía a una búsqueda de la raíz comunitaria, se vuelca entonces a los acontecimientos locales, a la cultura popular. En las páginas siguientes encontraremos los análisis detallados de las obras representativas de esta idea de pueblo: Glauber Rocha, Raúl Ruiz y Hugo Santiago, para nosotros el aspecto más novedoso e interesante del libro.
1. El cine en su condición subalterna, en la que el pueblo estaría asociado a la división poder dominante versus pueblo: "su énfasis es mostrar formas populares de existencia (...) la visibilización de aquellos que están invisibilizados, ocluidos" [10] . El ejemplo más claro es *Tire Dié* (1960) de Fernando Birri.

En este punto tenemos a la Industria Cultural como eje central, colocando de un lado "el cine que ha desarrollado una cultura de masas" y del otro lado, "los creadores y autores que buscan su independencia creativa en pugna con los cánones clásicos de un cine narrativo", un cine alternativo a la industria cultural, es decir un cine creación. Un público-pueblo, que se traduce en la expresión "cine popular" pero que sin embargo da cuenta más bien de un cine estandarizado. En cuanto al cine independiente el vicio sería entonces el de su elitización.

El momento crucial del libro, desde nuestro punto de vista, es la detención que hace el autor en el análisis de los films y de las cinematografías citadas. Es el caso de *La Hora de los hornos* (1966-1968), referencia esencial del cine de la época, pasa en esta ocasión por la revisión crítica de Navarro, quien sostiene frente a este ejemplo de cine militante: "El proceso de radicalización significará la pérdida progresiva de especificidad de los discursos teóricos y terminará por resignar su autonomía en beneficio de la práctica política". Pero lo que reluce en todo momento en el libro de Navarro es la posibilidad de un debate, por ejemplo, frente a este cine militante se levanta la queja de Ruiz quien buscó "nuevas vías dentro de un cine en época revolucionaria que consistiera en separar la posición dominante, dominada por su carácter épico, y matizar la actividad" proponía él tres tendencias; un cine civil, un cine didáctico, del cual La Hora de los Hornos era el mejor representante, un cine metáfora y un cine de indagación, en la que el cineasta situaba su propio proyecto cinematográfico.

El Chacal de Nahueltoro (1968) del cineasta chileno Miguel Littin, también es revisado de manera detallada, haciendo relucir lo desigual de un relato que supondría la existencia de dos películas en una, "el film revela una pugna entre dos posturas que cruzan al cine de la época: el carácter

metafórico y la denuncia social" [11] . Ante estos dos ejemplos de cine político de la época cobra especial interés la vuelta que hace Navarro sobre un film menos conocido de Raúl Ruiz, su documental *Ahora vamos a llamarte hermano* (1971). "Ruiz buscará al pueblo inscrito en los rostros mapuches y escuchando su idioma. Ruiz rechaza lo que llama memoria de estereotipos, memoria que pretende ser popular y que no se pregunta por el lugar que ocupa el pueblo" [12] . En este documental realizado por encargo, al cineasta se le da la noble tarea de registrar la visita de Salvador Allende a Temuco para anunciar la dictación de la Ley Indígena No 17.729, que creaba la Corporación de Desarrollo Indígena. Fiel a su propuesta cinematográfica singular, Ruiz decide dar la voz a los mapuches, "Ruiz se limita a observar", esta situación de testigo dice Navarro dará cuenta de la distancia existente entre esos dos mundos. Distancia que se mantiene de manera prácticamente inalterada hasta nuestros días, agregamos nosotros.

Especial interés nos provocó el análisis propuesto de las cinematografías de Glauber Rocha, Raúl Ruiz y Hugo Santiago y las analogías establecidas por el autor con las narrativas de Guimarães Rosa, Nicanor Parra y Jorge Luis Borges respectivamente. Coincidiendo con la lectura propuesta por Ismail Xavier (2008), Navarro sostiene que *Dios y el diablo en la tierra del sol* (1964), es un film alegórico con un claro referente nacional. Pero para llegar a esta conclusión parece necesario abrir el ángulo de visión, remontarnos al aporte literario de Joao Guimarães Rosa y su obra esencial *Gran Sertón Veredas* (1956), a su lenguaje alegórico y a su particular manera de decir "relación orgánica entre forma de contar y materia de que se trata. Se contrapone con un mundo en que las cosas están divididas y separadas; aquí se encuentra todo revuelto". Y aún antes del célebre escritor brasileño, debemos remontarnos, para entender la importancia del cine y del pensamiento de Rocha, al concepto de *Antropofagia* creado por Oswald de Andrade en 1928 y que refiere a una "concepción estética (que) sostenía una capacidad de asimilación y de deglución de los productos culturales que llegaban del exterior, que luego eran reelaborados por los artistas criollos, para convertirlos a su vez en productos de exportación" [13] .

En un texto extremadamente lúcido titulado "El Cinema Novo y la aventura de la Creación", publicado en la edición de la Escuela de San Antonio de los Baños, que mencionábamos al principio de esta reseña, Glauber Rocha explica claramente su posición frente a lo que él denomina un cine de imitación (de Hollywood): "El cine, insertado en el proceso cultural, deberá ser, en último análisis, el lenguaje de una civilización. ¿Pero qué civilización? País "em transe", el Brasil es un país indigenista/vanaglorioso, romántico/abolicionista, simbolista/naturalista, realista/parnasiano, republicano/positivista, anárquico/antropófago, nacional-popular/reformista, concretista/subdesarrollado, revolucionario/conformista, tropical/estructuralista, etc."

El capítulo sobre Raúl Ruiz y el cine de indagación, es uno de los más interesantes y probablemente deje con gusto a poco al lector, pero para saciar esa curiosidad tenemos el libro *La naturaleza ama ocultarse. El cine chileno de Raúl Ruiz (1962-1975)* que el mismo Sergio Navarro publicó en el 2019. El capítulo abre con una breve retrospectiva de los primeros films de Ruiz, interesante introducción que aporta en la comprensión de ese "impulso renovador" que habita la obra del cineasta, Navarro demuestra la fuerza creativa de un director que es capaz de defender lo que él denomina una "cultura de resistencia" que entiende como "el conjunto de técnicas de rechazo a un orden determinado" y a Navarro de argumentar "Lo que preserva Ruiz de la cultura popular es su carácter de cultura de resistencia, *el lenguaje popular de una permanente rebelión histórica*" [14] . El cine de Ruiz pretende "entrever porciones de realidad sepultadas por el peso de lo naturalizado, de lo establecido socialmente, de lo escondido por los estereotipos. Se trata de un proyecto que refleja un esfuerzo por escapar de la retórica política y sus cargas de certezas asfixiantes" [15] para Ruiz lo político de su cine es filmar, "Para mí filmar una película es un acto político". La impactante actualidad, singularidad, complejidad y potencia de su cine de aquellos años da fiel cuenta de esta afirmación. El cine de Ruiz resiste aún a la resistencia.

¿Qué es el pueblo entonces para Ruiz? Una inestabilidad inscrita en el habla, propone Navarro de entrada, para seguir con Deleuze, porque para Ruiz, como para el filósofo francés, "la identidad reside en lo residual". Tomando como referencia una escena de *Tres Tristes Tigres* (1968) en la que uno de los personajes reacciona de manera desmesurada golpeando al patrón, el autor sostiene que este gesto traduce "la fuerza contenida en la opacidad cuando entra en colisión con la transparencia". Entonces, se trata de que "para llegar a los individuos es necesario que la opacidad los alcance y que no se transparenten, es lo que viene a decir (para el autor) esta lectura de Fanon (la de Ruiz).

Nos gustaría terminar esta reseña destacando dos ideas que nos parecen clave en la propuesta hecha por Navarro, una está representada en la voz de Franz Fanon en su libro *Piel negra, máscaras blancas* (1952): "Ser colonizado es más que ser subyugado físicamente, es serlo culturalmente" [16] . La otra es de Raúl Ruiz, siempre otro: "Dan ganas de inventar nuevas técnicas para que la parte sumergida se haga evidente. Pero yo no creo que en el momento actual esto haya sido comprendido en toda su importancia. Y Chile, entonces, sigue sin inventarse".

Notas

1

Sergio Navarro, La idea de pueblo en la encrucijada del cine latinoamericano en los años 60-70, Santiago, RIL Editores, 2019. p. 9.

2

Ibid., p. 9.

3

Ibid., p. 9.

4

Ibid., p. 10.

5

Ibid., p. 10.

6

Ibid., p. 10.

7

Ibid., p. 11.

8

Ibid., p. 150

9

Ibid., p. 17.

10

Ibid., p. 18.

11

Ibid., p. 58.

12

Ibid., p. 63.

13

Ibid., p. 97.

14

Ibid., p.100.

15

Ibid., p.101

16

Ibid., p.10

Como citar: Medina, J. (2020). La idea de pueblo en la encrucijada del cine latinoamericano en los años 60-70, *laFuga*, 24. [Fecha de consulta: 2026-11-24] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/la-idea-de-pueblo-en-la-encrucijada-del-cine-latinoamericano-en-los-anos-60-70/1025