laFuga

Lewanne Jones (Colectivo Víctor Jara)

Por un archivo militante

Por Iván Pinto Veas

Tags | **cine militante | Archivo | Colonialismo | Estados Unidos | Guyana**

Crítico de cine, investigador y docente. Doctor en Estudios Latinoamericanos (Universidad de Chile). Licenciado en Estética de la Universidad Católica y de Cine y televisión Universidad ARCIS, con estudios de Comunicación y Cultura (UBA, Buenos Aires). Editor del sitio http://lafuga.cl, especializado en cine contemporáneo. Director http://elagentecine.cl, sitio de crítica de cine y festivales.

Entre las múltiples historias aún pendientes de la historia del cine se encuentra la de los cines militantes de las décadas de 1960 y 1970, experiencias que, desde filmografías periféricas y naciones políticamente frágiles, buscaron inscribir sus prácticas audiovisuales en el horizonte de las luchas anticoloniales. Se trata de un legado que continúa ocupando un lugar marginal dentro de las narrativas dominantes de la historia política y global del cine. Sin embargo, gracias al trabajo sostenido de archivistas, investigadores e historiadores, parte de este patrimonio ha comenzado a encontrar nuevas formas de preservación, estudio y circulación, fruto de esfuerzos tan rigurosos como singulares.

Uno de esos casos lo encontré durante el Festival Internacional de Cine de Valdivia de 2023, en el marco de una retrospectiva dedicada al **Colectivo Victor Jara**. Integrado por un grupo de jóvenes cineastas que se conocieron en una universidad estadounidense, el colectivo decidió trasladarse a Guyana para acompañar los procesos de lucha anticolonial que atravesaban el país, estableciendo vínculos con organizaciones locales y registrando las transformaciones políticas y sociales de la época. El resultado de esa experiencia fue *The Terror and the Time* (1976), una película excepcional que transita entre la poesía, el compromiso político y el testimonio histórico para retratar un período convulso y una realidad profundamente específica: la de Guyana en el contexto de su descolonización.

Acompañando aquella muestra se encontraba **Lewanne Jones**, destacada investigadora audiovisual y archivista, integrante del colectivo y una de las principales responsables de resguardar esta memoria. Durante ese mismo festival tuve la oportunidad de entrevistarla. Por diversas circunstancias, la conversación permaneció extraviada durante casi dos años, hasta que finalmente pude recuperarla en 2026. En esta entrevista recorremos la fascinante historia del Colectivo Victor Jara, las condiciones de realización de *The Terror and the Time* y los desafíos que implica preservar y transmitir la memoria de estas experiencias cinematográficas militantes.

En Chile, y probablemente también para muchos lectores, el trabajo del Colectivo Víctor Jara es prácticamente desconocido. ¿Podrías contarnos cómo surgió el grupo, por qué se formó y cuál fue su trayectoria?

Lewanne Jones: El colectivo nació a mediados de los años setenta en la Universidad de Cornell. Allí existía un grupo de lectura radical integrado por estudiantes, profesores y académicos. Leíamos a Marx y diversos textos críticos sobre el imperialismo y el capitalismo global. Entre quienes participaban había estudiantes provenientes de Colombia, Venezuela y Chile. A través de ellos comprendimos esos textos desde la experiencia concreta de los conflictos políticos que atravesaban sus países. Esa dimensión internacionalista fue decisiva para nuestra formación.

Al mismo tiempo, algunos participamos en un taller de cine durante el verano de 1976. Ese año se celebraba el bicentenario de Estados Unidos y el país estaba inundado de actos conmemorativos,

desfiles y espectáculos patrióticos. Nos interesaba observar críticamente todo aquello y, además, experimentar con nuevas tecnologías audiovisuales. Por eso comenzamos a trabajar con equipos de video muy rudimentarios, en lugar de filmar en celuloide.

En esos mismos años también entramos en contacto con la música latinoamericana y con las noticias sobre los procesos políticos del continente. El caso chileno nos impactó profundamente. Ya era conocido el involucramiento de Estados Unidos en el golpe de Estado, y para nosotros eso resultaba vergonzoso y perturbador. Además, quienes habían impulsado esas políticas eran los mismos actores políticos contra los que muchos de nosotros nos habíamos movilizado durante la guerra de Vietnam.

La figura de Víctor Jara nos conmovió especialmente. Admirábamos su música y nos afectó profundamente su asesinato. Por eso decidimos llamar a nuestro grupo **Colectivo Víctor Jara.**

Quiénes integraban el colectivo y qué ocurrió posteriormente con sus miembros?

LJ: Al comienzo éramos un grupo muy pequeño. Estaba Rupert Roopnaraine, profesor guyanés en Cornell; Raymond Krill, cineasta profesional que actualmente vive en Tailandia; Susumu Tokunow, realizador y sonidista profesional radicado hoy en California; y yo, que entonces era simplemente un estudiante de posgrado interesada en comprender cómo el cine podía contribuir a transformar el mundo.

Los cuatro viajamos a Guyana. Allí conocimos a numerosas personas que colaboraron con nosotros, entre ellas el poeta Martin Carter, quien tuvo un papel fundamental en el proyecto. También nos ayudaron a organizar entrevistas y a recorrer distintas regiones del país.

Con el tiempo se sumaron otros colaboradores. Intentábamos trabajar de manera horizontal, sin jerarquías rígidas. Sin embargo, también era necesario reconocer que cada integrante aportaba conocimientos específicos. Hacer una película exige muchas tareas diferentes y no todos poseen las mismas habilidades.

Aun así, la figura central del proyecto fue Rupert Roopnaraine. Él había crecido en Guyana, conocía profundamente la historia y la cultura del país, era profesor de literatura y escritor, y además había tenido experiencias vinculadas al cine durante su formación en Europa. En cierto sentido, la autoría intelectual de la película le pertenece principalmente a él.

Nuestro objetivo inicial era realizar la película íntegramente en Guyana. Contábamos incluso con cierto apoyo logístico del gobierno. Sin embargo, durante el proceso las autoridades solicitaron ver un primer montaje.

El problema surgió cuando objetaron la presencia de uno de los entrevistados principales: **Cheddi Jagan**, quien había sido primer ministro y líder electo del país en la década de 1950. En el momento en que realizábamos la película era el principal dirigente de la oposición. El Ministerio de Cultura nos dijo que incluirlo haría que la película fuera interpretada como un apoyo político a la oposición. No sabemos si esa fue la verdadera razón. Lo cierto es que la situación se volvió cada vez más compleja.

¿En qué momento comenzaron los problemas con el gobierno de Guyana?

LJ: Nuestra intención era realizar más de una película. Aprovechando que estábamos allí, comenzamos a registrar entrevistas con diversas figuras políticas e intelectuales. Entre ellas estaba **Walter Rodney**, un joven historiador y dirigente afro-guyanés de enorme carisma, que por entonces se había convertido en una de las voces más importantes de la oposición.

Rodney participaba en la **Working People's Alliance**, una organización que intentaba construir una alternativa política basada en el liderazgo colectivo y en la superación de las divisiones raciales heredadas del colonialismo. Una de sus tesis fundamentales era que el poder colonial había fomentado deliberadamente la fragmentación entre distintos sectores populares para asegurar su dominio.

Mientras filmábamos a Rodney y a otros miembros de la organización, es probable que el gobierno se enterara de lo que estábamos haciendo. Guyana es un país pequeño: todo el mundo conoce a todo el

mundo. Con el tiempo comenzaron las presiones para que modificáramos el contenido de la película. Nos exigían cambios editoriales que no podíamos aceptar.

La situación llegó a un punto crítico. El gobierno tenía acceso a gran parte de los materiales filmados y temíamos que el proyecto quedara definitivamente bloqueado. Por eso decidimos recuperar, de manera bastante discreta, los elementos indispensables para terminar la película por nuestra cuenta.

¿Y cómo lograron sacar el material del país?

LJ: Todavía hoy me cuesta recordar exactamente cómo organizamos aquella operación. Tuvimos que improvisar mucho. Lo cierto es que conseguimos sacar los rollos sin que las autoridades lo advirtieran. Parte del material salió de Guyana en varias maletas transportadas por integrantes de un equipo nacional de cricket. Finalmente todo llegó a Nueva York.

Allí establecimos contacto con **Third World Newsreel**, una organización de distribución cinematográfica estrechamente vinculada a movimientos sociales y proyectos de cine militante. Nos permitieron utilizar sus instalaciones durante la noche, cuando no estaban ocupadas, y gracias a ello pudimos completar la postproducción.

Es interesante que aparezca esa red de solidaridad internacional. También revela la sensibilidad que existía entonces frente a las cuestiones del colonialismo y la liberación nacional.

LJ: Exactamente. En los años setenta esas discusiones estaban muy presentes. Había una conciencia bastante extendida sobre los procesos de descolonización, las luchas anticoloniales y la situación del llamado Tercer Mundo. Ese era el contexto intelectual y político en el que trabajábamos.

Me gustaría hablar de *The Terror and the Time***. Hay algo muy conmovedor en la película, especialmente el papel que cumplen los poemas de Martin Carter.**

LJ: Los poemas de Martin Carter son fundamentales. No funcionan solamente como ilustración literaria, sino como una estructura que atraviesa toda la película. Carter fue una de las grandes voces poéticas de Guyana y sus textos condensaban la experiencia histórica y emocional de un pueblo sometido a la dominación colonial.

Lo que nos interesaba era mostrar cómo la poesía podía convertirse en una forma concreta de acción política. Para mucha gente, los poemas eran una fuente de dignidad y de memoria colectiva. En cierto sentido, constituían una herramienta de lucha.

Además, descubrimos algo fascinante: algunos de esos poemas habían sido publicados en pequeños folletos vendidos para financiar actividades políticas y movimientos sociales. Es decir, la propia circulación material de la poesía formaba parte del activismo. Los poemas no solo transmitían ideas; también contribuían directamente a sostener la organización política.

Carter no era únicamente un escritor. Fue también un militante y un actor importante dentro de los procesos políticos de su tiempo. Como se menciona en la película, sus poemas eran leídos en reuniones sindicales y encuentros de trabajadores. Daban a la gente un motivo para sentirse orgullosa de su propia historia.

La película parece construir una relación muy particular entre historia, poesía y memoria colectiva. ¿Era algo planificado desde el comienzo?

LJ: Sí y no. Sabíamos que queríamos alejarnos del documental informativo convencional. No nos interesaba producir una cronología ilustrada de acontecimientos históricos. Lo que buscábamos era transmitir una experiencia histórica, mostrar cómo las personas viven la historia y cómo ésta permanece en la memoria colectiva.

Por eso la poesía resultó tan importante. Los poemas de Martin Carter nos permitían conectar distintos momentos históricos sin necesidad de recurrir constantemente a explicaciones didácticas. Funcionaban como un hilo conductor emocional e intelectual.

También nos interesaba la relación entre memoria y resistencia. Guyana había atravesado procesos de violencia colonial, conflictos raciales y luchas por la independencia. Sin embargo, muchas de esas experiencias no aparecían en los relatos oficiales. La película intentaba recuperar esas voces y devolverles un espacio de visibilidad.

¿Existían influencias cinematográficas latinoamericanas en el proyecto?

Definitivamente. En aquella época seguíamos con mucho interés lo que estaba ocurriendo en América Latina. Habíamos visto películas vinculadas al llamado Nuevo Cine Latinoamericano y conocíamos los debates sobre cine político y cine militante.

Una influencia importante fue *La hora de los hornos* (1968), de Fernando Solanas y Octavio Getino. Nos impresionaba la manera en que articulaba análisis político, experimentación formal y movilización colectiva.

También seguimos con atención el trabajo de Patricio Guzmán, especialmente *La batalla de Chile* (1975). Aquellas películas demostraban que el documental podía intervenir directamente en procesos históricos en desarrollo.

Sin embargo, no queríamos simplemente imitar esos modelos. Nuestro desafío consistía en encontrar una forma adecuada para la experiencia específica de Guyana.

Mencionaste anteriormente a Walter Rodney. ¿Qué ocurrió con el material filmado junto a él?

LJ: Mientras realizábamos *The Terror and the Time* registramos muchas horas de entrevistas con Rodney. Inicialmente pensábamos utilizar solo fragmentos, pero con el tiempo comprendimos que existía allí otro proyecto posible.

Rodney era una figura extraordinaria. Poseía una enorme capacidad para explicar procesos históricos complejos de manera clara y accesible. Además, estaba profundamente comprometido con la construcción de una política popular y multirracial en Guyana.

Poco después ocurrió algo trágico. En 1980 Walter Rodney fue asesinado mediante una bomba colocada en un dispositivo de comunicación que le había sido entregado por un agente vinculado al aparato estatal. Su muerte provocó una conmoción enorme tanto dentro como fuera de Guyana.

A partir de entonces el material que habíamos filmado adquirió un significado completamente distinto. Ya no era solamente el registro de un dirigente político contemporáneo; se había convertido en un documento histórico irreemplazable.

Por esa razón decidimos desarrollar un segundo proyecto centrado en su pensamiento y en las circunstancias que rodearon su asesinato. Sentíamos una responsabilidad política y ética respecto de esas imágenes.

Mirando hacia atrás, ¿cómo evalúas hoy la experiencia del Colectivo Víctor Jara?

LJ: Creo que lo más importante fue la posibilidad de construir vínculos entre personas provenientes de contextos muy diferentes. Éramos estudiantes, profesores, artistas y activistas intentando comprender un mundo marcado por el colonialismo, las desigualdades y las luchas por la emancipación.

No teníamos grandes recursos. Trabajábamos con equipos precarios y presupuestos mínimos. Sin embargo, existía una convicción muy fuerte de que el cine podía contribuir a ampliar la comprensión histórica y fortalecer la solidaridad internacional.

Con el paso del tiempo muchas de aquellas esperanzas cambiaron de forma. El contexto político mundial es distinto. Pero sigo pensando que las preguntas fundamentales permanecen abiertas: cómo representar la historia, cómo escuchar a quienes han sido silenciados y cómo imaginar formas más justas de convivencia.

Esa fue, en el fondo, la motivación que impulsó al Colectivo Víctor Jara desde el principio.

Como citar: Pinto Veas, I. (2026). Lewanne Jones (Colectivo Víctor Jara), *laFuga*, 29. [Fecha de consulta: 2026-11-01] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/lewanne-jones-colectivo-victor-jara/1317