



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MEXICO

PROGRAMA DE POSGRADO EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

**PUENTES ENTRE EL CONO SUR Y MÉXICO EN LA
ESTÉTICA DEL NUEVO CINE LATINOAMERICANO
(1970-1980)**

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:

MAESTRO EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

P R E S E N T A :

JOSÉ AXEL GARCÍA ANCIRA ASTUDILLO

TUTORA

DRA. ALEKSANDRA JABLONSKA ZABOROWSKA
UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

CIUDAD DE MÉXICO, JUNIO DE 2016



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MEXICO

PROGRAMA DE POSGRADO EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

**PUENTES ENTRE EL CONO SUR Y MÉXICO EN LA
ESTÉTICA DEL NUEVO CINE LATINOAMERICANO
(1970-1980)**

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:

MAESTRO EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

P R E S E N T A :

JOSÉ AXEL GARCÍA ANCIRA ASTUDILLO

TUTORA

DRA. ALEKSANDRA JABLONSKA ZABOROWSKA
UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

CIUDAD DE MÉXICO, JUNIO DE 2016

A mi compañera de vida, Candelaria Luque, porque nuestra historia de amor puede leerse entre las líneas de cada página.

A mi tío Lupe Astudillo. Voz de hombre sencillo, sabiduría del campo. Víctima del estado fallido.

A Humberto Ríos, cineasta, maestro, promotor incansable del Nuevo Cine Latinoamericano.

Agradecimientos

A la Dra. Aleksandra Jablonska, quien iluminó las rutas por las cuales transita esta tesis.

Al Dr. Gustavo Cruz por inspirarme a pensar desde nuestros derroteros y por acompañar mi estancia de investigación en Argentina.

A Raúl Roydeen, secta y cofradía binomial; amigo, pues.

A Fran y Coque, por el cariño sin compromiso y de contado.

A mi familia, la de acá y la de Buenos Aires, porque nos une el cariño y no membretes.

A Duan, porque la vida dura nos ha hecho sabernos aliados, y porque la solemnidad nunca se asoma a nuestros encuentros.

A Fernando, porque su prodigio me inspira, y su humor me contagia.

A Pía y Rodrigo, compañeros de ruta del Nuevo Cine Latinoamericano.

A Joaquín Polo, cruce de caminos siguiendo los pasos del *Negro Ríos*.

A César, quien me pone literalmente en la ruta.

*La luz que alumbra el corazón del artista
es una lámpara milagrosa que el pueblo usa
para encontrar la belleza en el camino,
la soledad, el miedo, el amor y la muerte.
Si tú no crees en tu pueblo, si no amas, ni esperas,
ni sufres, ni gozas con tu pueblo,
no alcanzarás a traducirlo nunca.
Escribirás, acaso, tu drama de hombre hurraño,
solo sin soledad..
Cantarás tu extravío lejos de la grey, pero tu grito
será un grito solamente tuyo, que nadie podrá ya
entender.*

Atahualpa Yupanqui

Índice

Introducción	13
Antecedentes	13
Sobre el surgimiento del término Nuevo Cine Latinoamericano	14
Hipótesis	16
La ruta	17
Apuntes sobre la metodología	20
Capítulo I: El Nuevo Cine Latinoamericano en claves de nuestro pensamiento	25
El Nuevo Cine Latinoamericano como “arte impuro”	29
Del “arte impuro” al cine imperfecto	37
Sobre el NCL como cine político y las redes del biopoder	41
Capítulo II: El cine mexicano y sus rupturas	51
Cine político en México, distintas raíces	57
Puentes entre México y Argentina	69
Capítulo III: Afluentes en torno al Nuevo Cine Latinoamericano en Argentina	71
Influencia y ruptura con el Neorrealismo italiano	72
Propuestas estéticas de Cine Liberación a Cine de la Base	85
Raymundo Gleyzer y el Cine de la Base	100
Capítulo IV: Chile, cuna del Nuevo Cine Latinoamericano	115
Estéticas del Nuevo Cine Chileno	124
Poética de Aldo Francia	124
Poética de Raúl Ruíz	127

Poética de Miguel Littín	130
Capítulo V: Del Nuevo Cine Latinoamericano en vilo al Nuevo Cine Latinoamericano en México	147
El NCL en Montreal. Rupturas y convergencias	149
Puentes del NCL con México	152
Leduc en la convergencia	152
Atisbos y conexiones en “Caminar el continente” de Paul Leduc	157
México ante el exilio	161
Migración de ideas estéticas. El Nuevo Cine Latinoamericano en el exilio a México	162
Exilios chileno y argentino en México	167
Miguel Littín: desde el Nuevo Cine Chileno hacia el NCL	171
Conclusiones	177
Bibliografía	187
Filmografía	195
Filmografía principal	195
Películas mencionadas	195

Introducción

Antes de que entrara a la licenciatura, a la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM –momento que fue el más importante quiebre de mi vida– me juntaba con grupos de amigas y amigos para *jugar a hacer cine*. Un guion de ficción filmado en dos versiones, nunca satisfactoriamente, fue el saldo de esa experiencia. Así, había nacido en mí el interés de contar historias por medio del audiovisual, pues una intuición me decía que las imágenes en movimiento podían ser una forma de entender el mundo que vivía y de compartirlo con otros. Por esos tiempos, en los que veía cine, pensaba en el cine, estudiaba la historia del cine mexicano y mundial, encontré –en una librería de viejo– la obra *Cine y Cambio Social en América Latina* (Burton 1991): una serie de entrevistas a realizadores y realizadoras de los años sesentas y setentas en el subcontinente. Esa fue la primera vez que conocí nombres como Tomás Gutiérrez Alea, Jorge Sanjinés, Glauber Rocha... Varios años después, releí el libro, esta vez como fuente primaria de mi tesis de licenciatura. Me preguntaba en ese instante si existió en algún momento de nuestra historia un cine que pudiéramos considerar como latinoamericano, más allá del sitio de enunciación de las y los realizadores, y si era así, qué lo que lo identificaba. Por supuesto, al avanzar en la investigación, encontraba múltiples diferencias. ¿Era válido considerar análogo el cine neobarroco de Glauber Rocha –con influencias del *Western*– al cine de encuesta social, como *Tire dié* (1960), o *La hora de los hornos* (1968) de Getino y Solanas, que buscó mecanismos directos para sacar al espectador de su posición de observador y convertirlo en un actor de su propia historia? Más allá de las diferencias de los nuevos cines nacionales, traté de reconocer lo que los agrupaba, debajo del epíteto Nuevo Cine Latinoamericano, y así fue como sintetiqué todas las películas en un aspecto para su análisis, lo cual quedó de manifiesto en una sentencia: el Nuevo Cine Latinoamericano (NCL) expresa una dimensión utópica, visible en la materialidad de la obra, y reconocible en los postulados estéticos de sus realizadores.

Antecedentes

En esa investigación se expusieron algunos principios estéticos, programáticos y políticos de los principales realizadores en América Latina; la selección se hizo eligiendo a aquéllos que hubieran teorizado por escrito su obra. Para ello, fuimos de lo general a lo particular: Nuevo Cine Latinoamericano, movimiento nacional (*cinema novo*, cine del ICAIC, Tercer Cine, etcétera) y principales exponentes. Se trataba de hacer un primer corte que nos permitiera confirmar o refutar la hipótesis: que el Nuevo Cine Latinoamericano era poseedor de una dimensión utópica y, para ello,

era necesario buscar los pilares del movimiento. Esta metodología de ir de los textos (escritos, no filmicos), y buscar después los puntos de convergencia, resultó muy útil para poner piso firme a la convalidación de la existencia del fenómeno cinematográfico; sin embargo, el advertir la existencia de más autores, quienes no dejaron una obra escrita, y que pueden también ser considerados como cineastas del movimiento, nos metía en predicamentos. Más aún, se presentaba el problema de poner en duda la existencia misma del movimiento, de su nomenclatura, si queríamos –primeramente– delimitar el alcance de la experiencia, en cuanto a la cantidad de participantes y el tiempo de su duración. Por ello, la primera idea de continuar esa investigación fue la de buscar ya no entre los pilares, sino entre los márgenes del movimiento. La intención sería indagar en qué momentos los autores del Nuevo Cine Latinoamericano habrían dejado de lado sus principios programáticos, o bien, habrían dejado de ser estos cines el proyecto cinematográfico de Nuestra América (como la llamó José Martí). El especialista cubano Rufo Caballero, en su libro *Un pez que huye* (2007), nos daba la pista, al tratar de reflexionar al cine latinoamericano –justamente– desde la idea de la muerte del Nuevo Cine, y su inminente sucesión por otros fundamentos (o por la pérdida de ellos).

Ahora bien, si podemos reconocer un cine de determinadas características, al que dotamos de un nombre específico, cabe preguntarnos, ¿hasta dónde los realizadores se asumieron como neocineastas latinoamericanos? A diferencia de términos como neorrealista, estridentista, surrealista, el término *neocinelatinoamericanista* carece de sentido. No se trató, en rigor, de una vanguardia, sino que el término *Nuevo Cine Latinoamericano* es una conceptualización que implica la necesidad de avistar la unidad entre las múltiples experiencias cinematográficas (muchas de ellas sí de orden vanguardístico).

Sobre el surgimiento del término Nuevo Cine Latinoamericano

El término Nuevo Cine Latinoamericano nació, justamente, en 1967, cuando Aldo Francia y su equipo de cinéfilos lograron reunir en Viña del Mar a la obra más representativa de América Latina. Sería absurdo afirmar que en ese festival todos los que participaron formaban parte de la estética del Nuevo Cine Latinoamericano, lo que es cierto es que, desde ese momento, muchos de los asistentes (cineastas, estudiantes de cine y cinéfilos) se dieron cuenta de que había importantes coincidencias en las películas ahí proyectadas, lo celebraron y se entusiasmaron con procurarlas y hacerlas crecer (Guevara 2007). A partir de ahí, podemos vislumbrar una tendencia: el uso del concepto Nuevo Cine Latinoamericano para referir al total de la obra de la época, por parte de analistas, críticos y los propios cineastas que se dieron a la tarea de teorizar el movimiento. Este es el caso de Miguel Littín en *El Nuevo Cine Latinoamericano a la búsqueda de la identidad prohibida*. Fernando Birri,

(frecuentemente llamado el patriarca del Nuevo Cine Latinoamericano, por sus propios contemporáneos) es el autor del siguiente epígrafe: —Abuelo Lumière / abuelo Meliés / abuelo Edison / reciban este Nuevo Cine Latinoamericano / uno en la diversidad / diverso en la unidad [...]. (Fernando Birri en Vieites 2004, 21)”. También producto de la Escuela de Santa Fe, creada por Birri, Edgardo Pallero fue una figura clave en la conformación de la nueva estética cinematográfica. En una entrevista en el mítico festival del 67, declaró: —El cine debe ser un instrumento para mostrar, analizar, investigar y hacer conocer cuál es nuestra verdadera realidad, cuáles son sus verdaderos problemas; en ese sentido, creo en la vigencia de un nuevo cine latinoamericano (Pallero en Guevara 2007, 105)”. Además, la figura de Pallero es muy importante para entender que más allá del término, se dio un programa estético que buscó organizarse e institucionalizarse.

Es indudable que existió un movimiento regional, cuyo nombre genérico fue el de Nuevo Cine Latinoamericano y que produjo ciertos espacios de intercambio con distintas denominaciones. Conocidos como Comité de Cine de América Latina, y antes como FELACI (Federación Latinoamericana de Cineastas¹ [como se le llamó en encuentros como Montreal 74]) se llevó a cabo un intento por agrupar, defender y potenciar al movimiento nacido en Chile entre 1967 y 1969. Ya desde el primer festival se habían dictado una serie de lineamientos para la difusión, catalogación y reunión de los nuevos cines, intentos que responden al orden de la logística más que de la problematización de lo estético, y que nos permiten reconocer un puente con el resurgimiento de los festivales en 1979 en La Habana, después de que las dictaduras en Chile, Argentina, Brasil y Uruguay generaron un *impasse* en el movimiento. Como veremos más adelante (capítulo uno), el Nuevo Cine Latinoamericano es un significante con múltiples significados, lo cual suele conducir a equívocos, y quizá esta fue la razón por la que por mucho tiempo se reconoció al NCL como el nombre de los festivales, pero no para denominar a los movimientos: como el *cinema novo*, el Tercer Cine, el Cine de la Base, el Cine Junto al Pueblo, etcétera. Mariano Mestman, por ejemplo, quizá por partir de la misma historia del cine argentino, comúnmente habla de cine militante. En la misma Argentina, se habla de cine político y social, mientras que en México, los historiadores del cine (Ayala Blanco, García Riera, Vázquez Mantecón) hablaban de cine independiente, cine echeverrista, cine político, cine experimental... como si el Nuevo Cine Latinoamericano nunca hubiera tenido nada que ver con nosotros.

Recientemente, el concepto de Nuevo Cine Latinoamericano se ha puesto de relieve en las reconstrucciones históricas del cine de la región. Se zanjó, con base en el uso, el problema de

¹ Como lo expresa Mariano Mestman en entrevista realizada por Mónica Villarroel (2015).

confusión con los homónimos festivales que hasta la fecha cada diciembre se siguen haciendo en La Habana, y se editaron una serie de historias generales y compilaciones del movimiento que recuperan en primer plano el término: el libro de Silvana Flores *El Nuevo Cine Latinoamericano y su Dimensión Continental* (2013), Marcia Orell García (2006) en *Las Fuentes del Nuevo Cine Latinoamericano*; Sergio Trabuco, testigo de primera mano del movimiento, lo retoma también en el título de su trabajo como *El Nuevo Cine Chileno y el Movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano*, e Isaac León Frías también recupera el término en *El Nuevo Cine Latinoamericano de los Años Sesenta* (2013)... y, (si el lector me permite la automención) el intento de estudiar las relaciones entre la utopía y el Nuevo Cine en la tesis: *El Cine de Nuestra América en su Dimensión Utópica: Análisis de los Discursos Estéticos del Nuevo Cine Latinoamericano*.

Como hemos expresado recién, pudimos constatar puntos ciegos en las conceptualizaciones. México quedaba completamente desdibujado, los cineastas que llegaron en el exilio a México, no están incorporados a los relatos de la historia del cine nacional, y los intentos por conectar a México con el Nuevo Cine Latinoamericano han partido de la idea de la copia y la repetición como ejes interpretativos, de generalizaciones burdas, y de impresión en cuanto a las estéticas del cine setentista. Más allá de ello, podríamos preguntarnos: ¿Existió un Nuevo Cine Latinoamericano en México? La respuesta no es sencilla. Las implicaciones de aceptarlo o negarlo, tampoco se pueden obviar.

Hipótesis

En esta tesis intitulada: *Puentes entre el Cono Sur y México en la Estética del Nuevo Cine Latinoamericano (1970-1980)*, se apuesta porque, a partir de nuevos enfoques y de una lectura transversal, conseguiremos nuevas directrices que nos permitan descubrir si el NCL es una categoría que puede aplicarse a la cinematografía en México. Partimos de los siguientes considerandos:

- Que no se ha estudiado suficientemente el tema de la relación de México con el NCL, para establecer qué corrientes, autores y películas podrían ser parte de este movimiento.
- Que en México existieron quiebres singinificativos entre los años sesenta y setenta, que se produjeron películas de vanguardia y ruptura que podrían ser explicadas en relación con el NCL.

- Que México, como país receptor de exiliados de las dictaduras, tuvo la participación de algunos de los más importantes cineastas del movimiento.
- Que una de las principales figuras del exilio en México fue Miguel Littín, cuya obra gozó de un importante reconocimiento de la crítica especializada, y que forma parte de la historia del cine nacional, y a quien, sin embargo, no se le conoce lo suficiente y su obra ha quedado en el olvido.
- Que el cineasta Raymundo Gleyzer, pilar indiscutible en la historia del NCL, hizo una de sus principales películas en México, y para ello estableció lazos con el realizador mexicano Paul Leduc.
- Que existe evidencia de obra clandestina de Paul Leduc en festivales internacionales de cine; de que Leduc fue uno de los principales promotores por la organización de cineastas mexicanos para crear un nuevo cine mexicano, y que la obra del realizador mexicano no suele ser conectada con el NCL.
- Que en México vivió, enseñó y realizó cine el boliviano Humberto Ríos, quien conviviera con los principales realizadores del NCL en Chile y Argentina, y que fue dos veces ganador de un premio Ariel, aunque en México es prácticamente desconocido.

Partimos de la premisa de que existen suficientes elementos a considerar para poder esclarecer la tesis de que: *México es una pieza clave para la comprensión de la historia del Nuevo Cine Latinoamericano, y la potencialidad de algunas importantes películas realizadas en México en el periodo 1970-1980 sólo podrá ser plenamente comprendida tras el establecimiento de puentes con el movimiento regional, y el reconocimiento de una estética potenciadora de una dimensión utópica.*

La ruta

Esta tesis se compone de cinco capítulos. El primero nos permitirá abrir el diálogo desde definiciones y posicionamientos de orden estético. En los capítulos 2, 3 y 4 están historias y disertaciones de los cines de Argentina, Chile y México, y en el 5 establecemos los puentes entre estas cinematografías. A continuación un breve resumen y justificación de cada uno de ellos:

En el capítulo 1 reflexionamos sobre qué características tiene el Nuevo Cine Latinoamericano. Más allá de una sumatoria descriptiva de sus particularidades por autor o por país, hemos decidido indagar sobre las implicaciones de una creación estética que opta por ser una vía para la liberación de los pueblos. Hablamos —*una clave de nuestro pensamiento*— porque hemos

elegido al filósofo mendocino Arturo Andrés Roig como pilar para tratar de entender uno de los desarrollos de la filosofía latinoamericana, ocupada de la estética, que ha teorizado sobre la relación entre arte y realidad. Desde este lugar, es que tendemos un puente con actores-teóricos del Nuevo Cine Latinoamericano, como los cubanos García Espinosa y Frank Padrón. La intención es explicar, tal como lo ha expresado el filósofo argentino radicado en México Horacio Cerutti, atendiendo primeramente a nuestras propias tradiciones de pensamiento. Pensar, etimológicamente hablando, es poner en una pesa. Esta quizá sea la mejor definición de este capítulo en el que hemos pensado las implicaciones de un cine que busca transformar a la realidad, y en este proceso de análisis se filtran, sin duda, las tensiones de pensar este cine desde el presente, tras la proclamada derrota de las utopías y, en el 2016, tras el desmoronamiento del pensamiento del Fin de la Historia.

En el capítulo 2 damos un rápido panorama sobre los cines en México, a través de tres conceptos: cine independiente, cine experimental y cine de la apertura (de libertad de expresión en el periodo echeverrista). Ejemplificamos la libertad creativa de Luis Alcoriza, además de contrapuntear con León Frías, sobre qué elementos serían los necesarios para hablar de un NCL mexicano. Tras ello, preguntamos: ¿fue *El grito* (1968) en tanto cine independiente, la propuesta cinematográfica mexicana del Nuevo Cine?² El cine independiente mexicano guardó algunas similitudes con el proceso de cine independiente internacional, en donde las exigencias de los productores determinaban el financiamiento o no, dependiendo de lo que creían era de interés para el mercado; no obstante, vemos como en México el cine independiente produjo resultados diversos y hasta contradictorios, lo que nos pone en predicamentos si intentamos reducir el NCL en México al cine independiente, sobre todo tras el apabuyante control estatal que hubo, y que produjo en los cineastas la idea de que la liberación ante el yugo estatal sería la llave para llegar a la “verdadera” cinematografía nacional. El cine experimental en México también podría considerarse como ese espacio para la refundación del cine mexicano, y su conexión con la estética del NCL, con películas como *La fórmula secreta* (Rubén Gámez 1965) Finalmente, expondremos la posibilidad de que el cine de la apertura fuera la versión del NCL en México, y qué implicaciones tiene esta solución. Al final del capítulo 2, hablaremos de cómo sólo entendiendo la necesidad de buscar los puentes entre México y el Cono Sur, podríamos llegar a avistar la experiencia del NCL en México. Este hecho es importante, y quizá la introducción pueda ser el mejor lugar para dejarlo en claro, porque ayudaría a describir no sólo la historia del NCL en México, sino la propia periodización del NCL,

² Vale la pena explorar esta posibilidad, pues mientras realizaba esta investigación, en coloquios de cine como la ASAECA (2014) en Rosario, Argentina, fue común escuchar esta opinión, si bien no homologando *El grito* al NCL, sino postulándolo como una especie de símil.

considerando que los golpes militares en Argentina y Chile habrían cerrado la posibilidad de un cine beligerante en estos países; incluso en Argentina desde casi dos años antes del Golpe, cuando la persecución a artistas y cineastas ya operaba desde la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina).

Ante lo que he postulado como *evidencia* del NCL en México, era necesario hacer un recorrido transversal. Encontramos dos vías: el puente establecido por Gleyzer-Ríos-Leduc, y el puente del propio exilio de Miguel Littín en México.

Sabiendo que Raymundo Gleyzer filmó en México, sólo podemos entender lo que estaba en juego con este documental, en cuanto a conceptualización del NCL, si logramos avistar la tensión entre el cine de Gleyzer y el de Cine Liberación, y más aún, siendo que su director de fotografía fue Humberto Ríos (a la postre exiliado en México), quien también trabajó con este grupo. Por ello, en el capítulo 3, hemos hecho un recorrido por la historia del cine argentino de los años sesenta y setenta, recogiendo algunas importantes evidencias que pretenden ser dialécticas: Neorrealismo-Escuela de Santa Fe, Escuela de Santa Fe-Under Porteño, Under Porteño-*La hora de los hornos*, Cine Liberación-Cine de la Base. En medio de ello, asistimos a un primer momento de análisis de *México, la Revolución congelada*, explicada también en el marco del proceso de la propia búsqueda formal de Raymundo Gleyzer.

Ante el intento de dar cuenta de la obra de Miguel Littín realizada en México, la mejor forma de entender su cine es estableciendo las diferencias entre su filmografía previa, y la de otros cineastas pilares de la renovación del cine chileno, recorrido que emprendemos en el capítulo 4. Si bien es cierto que bajo el epíteto de Nuevo Cine Chileno podrían establecerse razgos homegéneos entre la mayoría de los realizadores de la época, pudimos distinguir tres propuestas formales, claramente diferenciadas, ante el problema de la reinversión del cine chileno: la de Aldo Francia, Raúl Ruíz y del propio Littín. Hablamos de poética, para hacer referencia a la forma en que el propio Raúl Ruíz se expresa de las etapas de su obra, como momentos de diferentes intenciones y reflexiones en la forma de entender al Cine (con mayúscula, en tanto disciplina que permite la transmisión de modos de ser y estar en el mundo). No es exagerado aplicar este término como una manifestación de principios que ordenan y articulan el sentido de la obra, y tampoco lo es decir que esta característica está presente en los tres autores: Ruíz, Francia y Littín.

Un segundo abordaje en este capítulo es, que retomando la figura del Aldo Francia, se nos brinda la oportunidad de narrar aspectos históricos en el nacimiento del NCL, los cuales nos permiten reflexionar sobre el mismo como un proceso y desde la espacio-temporalidad específica

que lo hizo posible. Finalmente, nos permite reconocer algunos aspectos que rigieron el desarrollo cinematográfico de la época, como el Manifiesto de Cineastas y la relación con el proyecto allendista, y nos da la posibilidad de ver elementos alegóricos en el cine previo al inminente golpe de estado de 73.

El capítulo 5 contiene lo que consideramos es la propuesta de esta investigación. Si bien es difícil poner un punto de inicio a un movimiento estético, hay un consenso más o menos generalizado de que a partir de 1967 se puede hablar de Nuevo Cine Latinoamericano, a partir de la maduración de una serie de proyectos autorales, nacionales, o de grupo. En las historias de Cine Latinoamericano que mencionamos anteriormente, las etapas de las dictaduras son tomadas en cuenta como el quiebre, y análogo a los procesos fallidos de transformación de los años setenta: el NCL es considerado parte de ese fracaso.

En el último capítulo, abordamos al NCL como un espíritu descorporalizado, valga la metáfora. Partimos de Montreal 74, en donde se discute la legitimidad de ciertos cines, en contextos distintos y en momentos coyunturales diferenciados. Tomamos este momento como la evidencia de que, más allá de las diferencias y pugnas entre las y los cineastas, no se estaba ante una discusión menor: no se discutía desde la idea de lo fragmentario, sino sobre el carácter del cine por hacer, por mostrar y por imaginar.

En este mismo capítulo cerramos la pinza con México. Si en el capítulo dos dejamos la puerta abierta sobre si hubo un NCL en México, en el capítulo final, y tras el tendido de los puentes con Chile y Argentina, reflexionamos sobre un NCL particular, atendiendo a dos conceptos particularmente importantes en el Posgrado de Estudios Latinoamericanos, en el que se adscribe esta investigación: el tiempo y el espacio... en este caso aplicados al cine del exilio.

Apuntes sobre la metodología

Hemos seguido un recorrido, con la confianza de que, cual si fuera una *road movie*, el camino es tan importante como el punto de llegada.

En la presente investigación las películas son una fuente de primerísima importancia. Sería imposible abordar todos los elementos de análisis que pueden desprenderse de un filme, así que lo que hemos procurado es hablar de aquéllos que nos permiten reconocer los principales atributos fílmicos, de acuerdo con el discurso pretendido de las y los autores. Para ello, buscamos reconocer en la propia materialidad de la película el sustento de un discurso, en el entendido de que el filme no es la comprobación de un texto, sino que se trata del texto mismo. Esto implica que la obra, por

medio de sus elecciones formales, argumentativas y simbólicas, expresa un universo de significados posibles, pero para que tales significados puedan ser detectados, es necesario evitar trampas deterministas, comunes y a veces poco cuestionadas en el *sentido común* del análisis, que consisten en pretender que la obra se explique por el contexto o la figura del autor. Procuramos un equilibrio: atender aspectos sociohistóricos, y contrapuntarlos con lo que de suyo podemos obtener del análisis de la obra, atendiendo a conceptos de análisis como *autor implícito*, *universo diegético*, iteración, etcétera. No obstante, como mecanismo de enunciación, se optó –siempre que me ha sido posible– limitar el uso de términos especializados de la teoría del cine, con la finalidad de que se invite a lectores de distintas formaciones, y no que sea acotado a especialistas en cine.

No por ello, se ha soslayado la teoría en el análisis de filmes. Compartimos con Francesco Cassetti y Federico di Chio (2007) la visión de que sólo mediante la deconstrucción de una película podemos llegar a elementos sintagmáticos, desde los cuales interpretar significados precisos, dentro de un lenguaje audiovisual. Hemos recurrido, según la necesidad del análisis, a interpretar episodios, secuencias y escenas, cuando de un fragmento de la obra podíamos, inductivamente, extraer algunas conclusiones generales, condición destacada como imprescindible para Gómez Tarín (2010). Asimismo, hemos recurrido al análisis de capas de la obra, es decir, de la interacción entre elecciones formales, de pista sonora, plano, profundidad de campo, registro, ritmo, etcétera, para desde esos elementos *comprobar* ciertas interpretaciones, y permitir que el lector pueda efectivamente ir a la propia materialidad de la obra, para confirmar nuestras aseveraciones... o bien refutarlas. Se transparenta, además, este proceso con la convicción de que ideas complejas no deben ir aparejadas de explicaciones crípticas, lo que contribuiría a una visión de la necesidad del exégeta, como el *iluminado* que debe adoctrinar al resto. Nada más contrario a la intención de esta tesis, y a la tradición estética del Nuevo Cine Latinoamericano, como lo expresa García Espinosa (1988) en su clásico ensayo sobre el cine imperfecto. Más allá de ello, buscamos salir de la hiperfragmentación: no nos interesa lo mínimo, más que como pieza de engrane de un marco interpretativo que dé cuenta de un sentido de obra, de autor, de colectivo, de época... En este sentido es que entendemos el análisis de los filmes, atendiendo a las necesidades señaladas por Brodwell (1996) de reconocer continuidades y rupturas en los contextos en que un discurso es producido, ya sea de manera velada, explícita, referencial, analógica, etcétera. Sólo de esta manera es que lograremos entender las valoraciones que un filme determinado (sea documental o ficción) expresa, articula, persuade, lo cual es fundamental en una tesis que busca en el cine la posibilidad de expresar tenses utópicos y explicar la historicidad de un movimiento, atendiendo formas particulares de entender procesos libertarios no sólo en lo político y en lo económico, sino en el ámbito sensible.

Más allá de estas consideraciones de orden teórico-metodológico, nos apoyamos a menudo –es preciso decirlo– en estudios de cine ya realizados, que abordan temas específicos de la historia del cine que contempla esta tesis. En los tres países que hemos tomado como epicentro de esta investigación (Argentina, Chile y México), nos valemos de especialistas que han, sin duda, hilado más fino en concepciones importantes para esta investigación, desde abordajes contextuales, sociopolíticos, psicólogos, narratológicos, etcétera.

Como parte de este trabajo, se realizó una estancia de investigación en Argentina. Además del trabajo en archivos, y de la obtención de material especializado en los temas concernientes, tuve la oportunidad de entrevistar al director de cine, maestro, fotógrafo y promotor del NCL, Humberto Ríos. Charlamos en dos ocasiones; la primera sobre conceptualizaciones en torno a la posibilidad del NCL en México. En una segunda entrevista, hablamos en extenso sobre los distintos momentos que marcaron los cambios de rumbo en la vida de los cineastas que militaban desde esta actividad. Con esta entrevista pudimos llenar algunos vacíos, lo que nos permitió avanzar en la confirmación de algunas conjeturas. Tras esta experiencia, se trazó un nuevo sendero por el cual, a mi regreso a México, se consideró la importancia de recuperar los testimonios vivos de los protagonistas del nuevo cine.

Durante esta investigación tuvimos –además de los referidos encuentros con Mariano Mestman y Humberto Ríos– conversaciones con Nerio Barberis (cineasta exiliado en México desde el '76), Bertha Navarro, (una de las productoras más importantes del cine nacional), y Juana Sapire, (integrante de Cine de la Base y expareja de Raymundo Gleyzer, exiliada en Estados Unidos). Además de que algunas de las ideas de esta tesis fueron comentadas con Michael Chanan (promotor del NCL en Inglaterra y documentalista en activo) y con Ana Lusnich (una de las más importantes investigadoras del cine social en Argentina y América Latina). Desde esta pluralidad de voces buscamos entretener una trama lógica, coherente y con evidencia testimonial de los puentes entre el Cono Sur y México.

*

La historia del Nuevo Cine Latinoamericano no está completa sin explicar el papel de México, y la historia del cine mexicano podría no estar suficientemente entendida si no reconocemos si el cine mexicano tuvo influencias, aportaciones o paralelismos con el Nuevo Cine Latinoamericano... quizá la experiencia cinematográfica más ambiciosa, abarcadora, cargada de sueños, propositiva: hecha para caminar hacia la utopía. Cualquier latinoamericano, cualquier latinoamericana, cuya aspiración

sea la unión de Nuestra América para la elección de un nuevo paradigma de vida, tiene como fundamento la historia de nuestro cine, y a éste, desde sus más altos anhelos.

Capítulo I



El Nuevo Cine
Latinoamericano
en claves de nuestro
pensamiento

Mucho se ha escrito sobre Nuevo Cine Latinoamericano³ (NCL) desde el momento mismo de su conformación en el primer festival de Viña del Mar de 1967, cuando el tesón y voluntad de Aldo Francia conformaron un movimiento que, sin embargo, tiene sus orígenes algunos lustros atrás. Dependiendo del corte histórico,⁴ podemos ubicar a tres cortometrajes como los antecedentes inmediatos al movimiento: *El Mégano* (1955) de Julio Espinosa y Tomás Gutiérrez Alea, *Revolución* (1962) de Jorge Sanjinés y *Tire dié* (1962) de Fernando Birri. Estos tres cortometrajes presentan similitudes: un alto sentido lírico en el uso de imágenes y sonido, un tono de denuncia social, y una forma narrativa que escapa a protagonismos autorales. Por otra parte, desde el triunfo de la Revolución Cubana se formó el Instituto Cubano de Artes e Industria Cinematográfica en cuya acta constitutiva se lee a la letra: “Por cuanto: el cine –como todo arte noblemente concebido– debe constituir un llamado a la conciencia y contribuir a eliminar la ignorancia, a dilucidar los problemas, a formular soluciones, y a plantear, dramática y contemporáneamente, los grandes conflictos del hombre y de la humanidad” (Urrutia Lleo, Castro Ruz y Hart Dávalos 1988, 14). De igual manera, el cine brasileño llevaba más de una década de experimentación al momento del primer festival de Viña 67. Las películas de Nelson Pereira dos Santos, *Río 40 grados* (1955) y *Río Zona Norte* (1957), serían las que abrieran la brecha de lo que, algunos años más tarde, se denominó como

³ En México, la obra que trajo el debate sobre los temas alusivos al NCL fue la del esteta marxista Alberto Híjar introduciendo al público el Tercer Cine de Getino y Solanas. Tres años después, en 1988, la UAM publicó tres tomos de la Historia del NCL, a partir, principalmente, de documentos icónicos de la que en ese entonces era una historia reciente de este movimiento estético, su título: *Hojas de cine: Imágenes de un continente*. En 1991 la editorial Diana publicó en México el libro de la estadounidense Julianne Burton, titulado *Cine y Cambio Social en América Latina*, con entrevistas a algunos de las y los cineastas más importantes de este movimiento. Recientemente hay un *boom* en la revaloración del NCL y han surgido importantes obras que retoman distintos aspectos del movimiento. *Un pez que huye* (2005), problematiza la superación del NCL, Silvana Flores en *El Nuevo Cine Latinoamericano en su dimensión continental*, busca teorizar desde una mirada abarcadora de los nuevos cines de cada país, mientras que la chilena Marcia Orell García retoma desde la historia de los festivales, el análisis de los principales discursos estéticos, y también las historias nacionales de los nuevos cines. Recién en 2015 se publicó *Con los ojos abiertos. El Nuevo Cine chileno y el movimiento del Nuevo Cine latinoamericano*, donde Sergio Trabuco construye un relato abarcador, desde el punto de vista de un testigo de primera mano. Finalmente, en Perú se editó *El Nuevo Cine Latinoamericano de los años sesenta*, de Isaac León Frías, quien hace una labor importante para esclarecer qué del NCL se convirtió en movimiento, y qué quedó en desarrollos locales, tema que se profundizará en esta tesis.

⁴ Por ejemplo, Frank Padrón (2011) ubica a películas como *Los olvidados* (1950) de Luis Buñuel como un antecedente del NCL, mientras que Paranaguá (2003) considera que el cine de Buñuel es justamente una contratendencia al cine de influencia neorrealista, por el trato que se le da a la imagen y sus posibilidades de significación. Mientras que para el neorrealismo el cine sería realidad por la “transparencia” de su imagen, para el cine de Buñuel, lo que aparece en pantalla es una posibilidad de simbolismos.

cinema novo. Nelson Pereira dos Santos, cofundador del movimiento, señala a Glauber Rocha como un protagonista en la conformación de este nuevo cine, tanto en su definición como en la realización del que pudiera considerarse el primer filme propiamente producto del *cinema novo*.

Glauber Rocha, que escribía mucho sobre cine, se propuso hacer una revista cinematográfica. La revista nunca apareció, pero quedó el nombre: *cinema novo* [...]

El primer filme del grupo –continúa Nelson– fue *Barravento*, de Glauber Rocha, que poco después publicaría su *Revisao critica do cinema novo* (1963). Había una intensa actividad crítica [...] (Nelson Pereira do Santos en Mahieu 1982, 138-139).

Así que al momento de los festivales de 1967 y 1969 existía ya un cine que comenzaba a madurar en el continente, mientras que la innovación de los festivales fue, sin duda, la oportunidad de poner a los realizadores en posibilidad de diálogo, para así reconocer sus afinidades. En palabras del realizador chileno Miguel Littín:

Los sesenta fueron los años de la ira.

Tiempos de cambio, tiempos de revolución social, tiempos de sueños forjados escrupulosamente en la lucidez del combate.

En el otoño de 1967, era un secreto a voces que el Che Guevara estaba en Bolivia abriendo con su ejemplo y con su acción el cauce por donde fluirían los ríos de la historia.

Es en este contexto histórico en donde se reúnen los cineastas de América Latina para confrontar ideas, discutir presentes y futuros y, sobre todo reconocerse en las imágenes de —na gran humanidad que había dicho basta y echado a andar” (Littín 1990, 21-22).

Al referir al NCL, lo más común fue hacerlo de forma aglutinante, como la suma de varios autores o movimientos al interior de las naciones (el *cinema novo* brasileño, el Tercer Cine en Argentina, o el denominado cine imperfecto en el caso cubano, entre otros).⁵ Estos movimientos y manifiestos estéticos albergan gran parte de la materia prima del NCL,

⁵ Usamos estas caracterizaciones a partir de nombres de manifiestos importantes en los que encontramos planteamientos de diseño, vanguardia y objetivos, aunque no precisamente todos sean equivalentes o estén libres de contradicciones al confrontarlos. Lo que hoy es común reconocer como NCL, en otros momentos no estuvo tan afianzado por lo que se recurrió a los nombres de los manifiestos, en un intento por denominar al cine de la región. Este es el caso del esteta mexicano, Alberto Híjar quien en 1972 publicó *Hacia un tercer cine*, concepto que se plantea incluso como una tarea pendiente para los realizadores mexicanos, con lo que podemos asumir, se está denominando como Tercer Cine a lo que hoy conocemos bajo el consenso de NCL.

aunque una problematización sobre sus principios y alcances requiere una precisión mayor que nos dé cuenta no sólo de quiénes son los autores más sobresalientes, quiénes los adherentes a este o aquél manifiesto y quiénes los detractores del NCL; sino que se necesita, justamente, delimitar al NCL. Esta tarea es doblemente necesaria para nosotros, pues el fin último de esta investigación es, sin salirnos de los márgenes en que se inscribe el NCL, ver causas e influencias de estas estéticas hacia una parte del cine realizado en México en los años setenta.⁶ Por ello, no admitimos simplemente como metodología la búsqueda de fuentes en donde se establezcan las adherencias o el deseo de realizar NCL, ni tampoco nos remitimos a la lista de películas que se presentaron en los míticos festivales de Viña del Mar, o a la filmografía de sus autores, sino que buscamos encontrar el o los elementos que tienen estas cinematografías y que nos permiten reflexionar sobre ellas como parte de un mismo movimiento. Ahora bien, esta ruta representa una nueva problemática, a saber: ¿Qué elementos buscar para reconocer lo que es propio del NCL? ¿Dentro de qué concepciones epistémicas nos ubicamos? ¿Cómo se posiciona el NCL frente a preguntas sobre sus mecanismos discursivos, por ejemplo, su particularidad como cine político o su relación con un horizonte utópico?

El NCL manifiesta como constante un deseo de una instrumentación de su producción con un objetivo claro y verificable en discursos y elaboraciones teóricas: se trata de un cine necesario para la liberación de los sectores más oprimidos,⁷ de afirmación de la cultura nacional y regional, y del cuestionamiento de los valores sobre los que se erigen la dominación, la explotación, el saqueo, etcétera. El NCL se nutre de pensamientos de la época, independientemente de las influencias en el medio cinematográfico, como es posible apreciar en su retórica más visible, desde las reflexiones de la teoría de la dependencia como en la obra de 1967 *Dependencia y desarrollo en América Latina* de Cardoso y Faletto, del pensamiento sartreano radical de Franz Fanon con su famoso libro *Los condenados de la tierra* de 1961 y de la *Pedagogía del oprimido* de Paulo Freire publicada en 1970. Huelga agregar que son también los años de las luchas estudiantiles, de

⁶ Aunque esta tesis se circunscribe a películas concretas de los directores de cine Raymundo Gleyzer, Miguel Littín y Paul Leduc, se busca más que el reconocimiento o develamiento del NCL en México, la explicación que lleva a la producción de discursos filmicos en relación con la realidad social de América Latina.

⁷ Esta concepción de sector oprimido no es estática, y se pondrá en juego en las diferentes lecturas sobre los oprimidos, y sobre cómo dirigirse a ellos, como veremos en otros momentos de esta investigación.

las luchas de liberación nacional en África y de los movimientos antiimperialistas, particularmente contra la Guerra en Vietnam, en los Estados Unidos. Es una época con una voluntad transformadora. Así que entender los subtextos del NCL requiere un acercamiento al pensamiento de la época, que por aquellos años vivía una revolución cuyos ecos llegan hasta el presente: se trata de la filosofía *de y para* la liberación. Hagamos un breve recorrido destacando un sólo aspecto de esta complicada red del pensamiento latinoamericano y que atañe de manera concomitante a nuestro problema delimitador del NCL: ¿Para qué crear?

El Nuevo Cine Latinoamericano como “arte impuro”

Si bien esta tesis se basa en la hipótesis de la existencia del NCL como un movimiento estético de características específicas, proponemos al mismo tiempo una relativa deconstrucción de sí mismo, para encontrar cuáles son los elementos que nos permitan hablar de una estética compartida entre todos los realizadores y movimientos concomitantes. Pero antes de emprender esa búsqueda, y con la confianza de los hallazgos encontrados en previas investigaciones (García Ancira 2012), atenderemos a una serie de consideraciones desde la filosofía latinoamericana, que comparte con el NCL la necesidad de explicar su propio carácter, entendido esto como su *ethos* latinoamericano.⁸

Frank Padrón ha pensado en la estética de lo que es el NCL, justamente en una dialéctica, desde los márgenes de esta corriente. Para él:

El Cine —nuestroamericano” es la expresión de lo que, a través de la pantalla, nos identifica en tanto ciudadanos del gran país que se extiende del Bravo a la Patagonia; no es todo el cine que se factura en él porque, desafortunadamente, hay mucho de mimesis, por una parte, del que se genera en los grandes estudios norteamericanos, en una visión empobrecedora y ajena a lo nuestro; por otra, no poco también de experimentalismo hueco y fallido de vanguardias recalentadas, que distan de identificarnos y representarnos. El cine —nuestroamericano” está allí donde las imágenes hagan crecer el imaginario filmico, nos permitan ingresar con la frente en alto al panteón del arte universal y con ello nos acerquen al —mejoramiento humano” y a la —ida futura” de los que habló Martí (Padrón 2011, 223).

⁸ No obstante, atendiendo a las reflexiones que apuntan el carácter de latinidad como una descripción exógena y a la vez imperialista (Mignolo 2007), en algunas ocasiones hemos optado por, al igual que Padrón, y siguiendo la tradición martiana, utilizar el adjetivo nuestroamericano.

Aunque Frank Padrón no utiliza la expresión Nuevo Cine Latinoamericano y en cambio habla de cine Nuestroamericano, quizá por la dificultad –como hemos advertido más arriba– de acotar y definir los límites temporales del movimiento,⁹ es evidente que lo hace también por escapar a los esencialismos: Padrón refiere a un concepto que si bien no es idéntico en tanto significativo, sí lo es en cuanto a la definición del fenómeno que aquí abordamos como NCL.

En Padrón, encontramos que lo que es propio al NCL es justamente su capacidad de tomar partida por la liberación de los hombres ante las cadenas de las estructuras sociales, incluso se habla de una influencia que transforma la vida misma, ya no sólo la conciencia. Así que, renunciando a cualquier afán de exhaustividad, buscamos respuestas a esta interrogante, como ya lo habíamos anunciado, en las filosofías liberacionistas latinoamericanas, y particularmente atendiendo al problema de la *función estética* para la liberación.¹⁰

Muchos epítetos pueden ser colgados sobre el NCL, sin embargo, más allá de los conceptos y las caracterizaciones generales que se pueden hacer sobre el movimiento,

⁹ Paul Leduc (2009), en una entrevista concedida al investigador Rufo Caballero, advierte que el NCL es una corriente estética de distintos desarrollos, sin embargo, mantiene como una constante la noción de crítica con los cines consolidados, tanto del NCL respecto al Cine de Oro mexicano, como del cine contemporáneo respecto al primer NCL. Esta postura de Leduc (aunque en la entrevista se muestra en contra de las conceptualizaciones) destaca como principal factor de vigencia la crítica, es decir, la capacidad de ejercer la crítica para llevar *más allá* la comprensión del mundo elegido en un filme. Leduc, al reconocer al NCL como la posibilidad de enfrentarse a otros modelos de cine, aun a los propios consagrados en la historia del NCL, nos permite develarlo a partir de su capacidad crítica, misma que puede desprenderse de los hechos particulares de la película hacia una visión del ecúmene visto desde el ángulo de la propia obra. Crítica, por lo tanto, no debe ser entendida sólo como la ruptura de un proceso, sino como el acto en que la propia lectura (ya sea autoral, ya sea grupal) pondera la obra como posibilidad de reinterpretar el mundo. Si bien, muchos movimientos, vanguardias o estilos de los artistas en todo el mundo se abrogan estas facultades, el reconocimiento del NCL de su labor crítica, dada desde el momento de su enunciación en la oposición *nuevo vs viejo*, está en el propio autoreconocimiento de ser quien puede inventar las reglas de su obra.

¹⁰ Procuramos desde esta posición no sólo apuntar a la necesidad de un estudio que dé cuenta de la especificidad de nuestras (en el sentido martiano del término) tradiciones filmicas, entendidas éstas como discursos capaces de ser leídos, si bien no de manera unívoca, sí con la misma validez que la historia de la ciencia o la economía. A este respecto, es Boaventura de Sousa quien precisa la necesidad de ver al conocimiento desde lo sensorial, pero escapando de todo subjetivismo ingenuo. En palabras de Boaventura: —La ciencia moderna no es la única explicación posible de la realidad y ni siquiera alguna razón científica habrá de considerarse mejor que las explicaciones alternativas de la metafísica, de la astrología, del arte o de la poesía. La razón por la que privilegiamos hoy una forma de conocimiento basado en la previsión y en el control de los fenómenos es la justificación de la ciencia en cuanto a fenómeno central de nuestra contemporaneidad” (Sousa 2009, 50).

constituídas como sentido común,¹¹ debemos –antes de acercarnos a estos cines– develar algunas cuestiones fundamentales que ayudarán a clarificar qué exactamente se pone en juego al analizar la historia del NCL, en el entendido de que desde el posicionamiento de una imagen u otra se oponen también distintos proyectos sociales. No podemos desprender a las imágenes del sentido y el lugar que ocupan en la producción de discursos, si logramos reconocer, como lo hace Serge Gruzinski (1994), que la historia de las imágenes es también la historia de los imaginarios, y la lucha de poderes por posicionar ideas:

Ese mundo de la imagen y del espectáculo es, más que nunca, el de lo híbrido, del sincretismo y de la mezcla, de la confusión de las razas y de las lenguas, como ya lo era en la Nueva España: otra razón más para buscar elementos de reflexión en la experiencia barroca colonial, tan ejemplar en su capacidad de tratar el pluralismo étnico y cultural sobre el continente americano. Para reflexionar, tal vez, sobre esta larga trayectoria en que progresa, inexorable, en toda su complejidad, sus componendas y sus contradicciones, la occidentalización del planeta, occidentalización que, por sedimentaciones sucesivas, ha utilizado la imagen para depositar y para imponer sus imaginarios sobre América. Imágenes e imaginarios repetidos, a su vez, combinados y adulterados por las poblaciones dominadas (Gruzinski 1994, 220).

Dentro del NCL, varios autores han manifestado una idea general sobre el sentido de su producción. El cine es visto como una posibilidad de expresión que genere un cambio en el espectador, que lo conmueva, que lo haga poseedor de una nueva verdad.¹² Glauber Rocha declara:

Nosotros procuramos interesarnos por los problemas [...] por el problema de la cultura popular brasileña, que tiene, como en Cuba, una dramática popular muy fuerte [...] Buscamos una comunicación con el público a través de un lenguaje familiar a ese público [...] Creemos que

¹¹ Entendemos *sentido común* en la forma en que el sociólogo Pierre Bourdieu (1975) le da, justo como un momento previo al análisis científico y que puede reducir las posibilidades de la investigación a una mera fórmula tautológica en donde el prejuicio y la caricaturización de los procesos primen sobre las lecturas finas. Si bien esta investigación contempla el estudio específico de los filmes, incluso en sus mínimos elementos (el plano y la secuencia), no podemos perder de vista que el análisis de lo micro no debe excluir los procesos de significación sistémica, o de la realidad de la totalidad concreta (Kosik 1984).

¹² Es nuestro interés en esta investigación pasar de los discursos sobre las obras a las formas concretas que adquieren, es decir, cómo esta voluntad creadora se transforma en materialidad de la misma obra, para leer los discursos desde la propia obra.

podemos llegar así, a través de un largo proceso, a tener un cine brasileño, que pueda ser, en suma, un cine latinoamericano, porque las estructuras populares son muy semejantes (Burton 1991, 153).

Esta búsqueda por el cine latinoamericano, haciendo de los filmes una metonimia a partir de la realidad concreta brasileña, refleja la necesidad del autor de repensar la obra en relación con lo que históricamente se ha llamado arte.¹³ Más allá de los discursos, hay pocos elementos que nos permitan relacionar a los objetos estéticos (sean pinturas, música, o películas) con una manifestación concreta, que articule una acción de manera causal. Por ello, vale la pena recordar el ejemplo de *Terra em transe* (Rocha 1967):

Fue ampliamente reconocida en festivales tan importantes como Cannes, Premio Internacional de la Crítica, Locarno, España, Cuba, y el propio Brasil (Museo Imagen y Sonido en Río), pero mejor aún, tuvo una gran repercusión social –por ejemplo, influyó notablemente en los acontecimientos parisinos de Mayo del 68 (Padrón 2011, 67).

De igual manera, Jorge Sanjinés, célebre realizador de cine indianista en Bolivia, también enmarca su proceso de creación desde la perspectiva dialéctica entre las formas conservadoras de la cultura y las resistencias que un cine como el suyo ofrecen para transformar efectivamente la acción social:

Toda la expresión artística que se identifica con el país y toca problemas sociales es etiquetada como “política”. Los críticos conservadores y los intelectuales, preocupados por mantener el estatus quo, dan a esa palabra una connotación peyorativa que actúa como una especie de espantapájaros, poniendo un cerco a muchos jóvenes poetas, escritores y pintores. Otros se dan cuenta de lo que pasa y se radicalizan [...] La militancia, entonces, debería entenderse como esa actividad que somete lo mejor del talento y la fuerza de uno a las causas de las masas. *Todo comportamiento humano encierra una posición política y, por lo tanto, no puede haber dicotomía entre lo que uno cree y lo*

¹³ Decimos que se ha llamado históricamente arte, pues el término hace sentido incluso al más lego. Sin embargo, y tal como Kant expresa en *Crítica del juicio* (2007), la experiencia estética puede ser dada tanto por la naturaleza como por obras artificiales. Nos interesa sobre todo hablar de la experiencia y la forma en que se procesan las sensaciones, ideas, *shoks*, etc, que en determinar los límites de las creaciones que son propiamente arte y las que no lo son, en particular en esta determinada etapa de la humanidad en donde la valoración del objeto-arte aparece tan fetichizada y ponderada en escalas de valores como pudieran serlo las subastas de pinturas.

que expresa. La expresión artística siempre termina siendo una revelación profunda del pensamiento del autor (Burton 1991, 76).¹⁴

Podríamos extender esta exposición con la mayoría de los realizadores del NCL, pues aunque con matices importantes entre sus posturas, coinciden plenamente en la necesidad de un cine que se inserte en los procesos de lucha, entendida ésta como lucha contra el neoimperialismo, la sociedad de clases, la represión, la exclusión, el racismo... sin embargo, lo que deseamos resaltar en este punto es que el NCL está reaccionando a la idea clásica de que el arte debe ser puro, es decir, apolítico, y de que la obra requiere del alejamiento de la realidad para revestirse de su máxima potencialidad. Esta idea es defendida por Ortega y Gasset para quien “el arte del que hablamos no sólo es inhumano por no contener cosas humanas, sino que consiste activamente en esa operación de deshumanizar” (Ortega y Gasset 1995, 328).

El arte puro deviene de una larga tradición que se articula a la par de la conformación de estética como subdivisión de la filosofía. Para Mandoki (2008), cualquier intento por revisar metodológicamente un movimiento estético debe desmontar una serie de mitos sobre los que se ha construido la historia de la estética y que ha redundado en una separación entre la llamada obra de arte y la vida misma. Así, Mandoki reconoce que existe una importante tendencia a pensar al arte (películas, por ejemplo) a partir de viejas atribuciones epistémicas que han pugnado hacer una diferencia entre la vida común y la estética del arte. Para Mandoki esta separación se da por la fetichización de los objetos del arte, vistos a través de filtros como la teoría de lo bello, la teoría del arte, o la teoría del objeto estético, y rechaza la idea de que el objeto-arte sea portador de algo más que la *intención* del autor de comunicar por medio de su producto. Esta sería la razón por la que las obras “de arte” han sido vistas históricamente como poseedoras de una potencialidad de comunicar con las que pareciera que se necesitaría de supra-sentidos para valorarlas. Mandoki, no obstante, no cree que existan razones para separar el mundo de las creaciones estéticas (artes) del mundo de la cotidianidad:

¹⁴ Subrayado nuestro.

La consolidación de este mito de la oposición del arte y la realidad ha derivado en la supuesta inconmensurabilidad de la estética y la vida cotidiana, tan afianzada que los filósofos no consideran siquiera necesario hacerla explícita. Cuando hablan de lo estético se refieren siempre y en todos los casos al arte y a lo bello, a menos que especifiquen que se trata de la naturaleza o de lo sublime. Cuando se topan accidentalmente con esta relación entre lo estético y lo cotidiano sin la coartada de lo bello, o simplemente la ignoran o, si la enfrentan, se contradicen (Mandoki 2006, 19).

Las críticas hacia el cine de los años sesenta y setenta, y en particular hacia el NCL, suelen partir de un descrédito a la relación íntima que existe entre las convicciones políticas de los realizadores y los discursos en su obra. El desencanto del mundo contemporáneo pareciera ser el sustento suficiente para renegar de toda expresión estética que pretenda dictarnos un juicio sobre la realidad y más aún, cuando estos se producen sobre las bases ideológicas de las doctrinas que se asumieron como traspasadas después del “Fin de la Historia”.

Si bien el término *arte* pudiera haber perdido su vigencia para referirse a lo que nosotros reconocemos como expresiones estéticas, buena parte de la discusión sobre la valoración crítica de lo que hacen los exponentes de las distintas disciplinas (comúnmente llamados artistas) responde a ideas basadas en el sentido común sobre el término arte, o en la repetición de ideas a las que podemos tildar de hegemónicas y academicistas, entre las que encontramos la idea de arte como arte puro.¹⁵

El arte puro, para Arturo Andrés Roig (2004), es aquel que rechaza la relación entre lo bello (calidad estética, para decirlo en términos más contemporáneos) y la vida misma, en tanto existencia real. Podemos rastrear los orígenes de esta postura al menos hasta Kant, quien sienta las bases de la estética moderna al proponer una división taxonómica entre las formas de conocimiento lógico, ético y estético. La razón estética, al ser escindida de las otras formas de conocimiento, no podría hablar de la justicia o de la verdad, pues la posibilidad de impactarnos (reconocimiento de lo sublime) no depende de nada más que su propia existencia y la posibilidad de percepción que el espectador tenga de la misma. Una pintura de una manzana, por ejemplo, no requiere hablar del pecado original para ser una obra que deleite la vista, y que pueda despertar un goce. Esta es la base de lo que se ha dado

¹⁵ A este respecto, es importante destacar que la llamada posmodernidad en el arte ha trastocado buena parte de los fundamentos modernos y, sin embargo, no podemos decir que los antiguos esquemas en el arte hayan desaparecido, en parte por las hibridaciones que suceden, en parte por la coexistencia de distintas formas expresivas.

en llamar arte puro: expresiones estéticas en donde la esfera del mundo de la obra no debe “contaminarse” del mundo real, o donde la obra se basta a sí misma para dotarse de significado. Kant da un salto cualitativo muy grande, en favor de dotar de autonomía a las expresiones estéticas de acuerdo a principios modernos, ya que coloca sobre la propia obra la posibilidad de desprender emociones, y no en los valores simbólicos de la misma, es decir, en las lecturas hipostasiadas con arreglo a fines. No obstante, Kant piensa que el juicio necesita de la libre facultad del sujeto para determinar el sentido de la emoción que produce el objeto estético y es justamente esta búsqueda por la libertad la que permite desmontar la idea de arte puro, pues ¿Quién puede decir que está en posesión absoluta del libre juego de la imaginación, para juzgar una obra? Es sumamente importante este hecho porque si bien el juicio estético, a decir de Kant, es independiente a las ideas racionales, lo que podría apartar a la obra de su relación con los ideales de transformación de la sociedad, la necesidad que se marca para el juicio estético de hacerlo desde el libre juego de la imaginación nos pone en el predicamento de juzgar si la crítica estética se produce en libertad o si el espectador del acto estético puede determinar su libertad de imaginar (en el sentido kantiano de apreciar) más allá de sus condiciones subjetivas y objetivas de existencia.

A decir de Arturo Andrés Roig, la producción estética no puede determinar valores absolutos y ahistóricos para la belleza de las formas artísticas, sino que el juicio estético depende de reconocer que las

formas de belleza y sublimidad únicamente son posibles para un sujeto que posea la capacidad de percepción estética y sin que esto tenga por qué llevarnos necesariamente a una subjetivización de la experiencia estética —natural”, no hay duda de que la belleza lo es siempre para un sujeto abierto a su captación y vivencia (Roig 2003, 181).

Entendemos, entonces, que si aceptamos los principios en donde el juicio estético se determina por el libre juego de la capacidad de imaginar la obra, por parte del espectador, no podemos desprender la crítica del análisis contextual del lugar desde el cual un discurso es recibido e interpretado. La libertad estética para el juicio abre la puerta a la movilidad del ejercicio crítico pues, a menos que consideráramos que estamos (sin lugar a duda

alguna) instalados en la cumbre de la libertad, la crítica se constituye como una acción en movimiento, justamente hacia espacios de mayor libertad relativa.

El NCL es un cine que, aunque con matices importantes en cada uno de los distintos realizadores, destaca por la fuerte carga de autorreferencia política que las obras contienen y por el reconocimiento de los autores de su intencionalidad de revolucionar al espectador. En contraste, históricamente se han desarrollado, con mayores ecos, estéticas y teorías del arte que destacan por la búsqueda de un gusto *ad hoc* a las producciones estéticas u obras de arte puro: para los filósofos y estetas Asselborn, Cruz y Pacheco (2009) este tipo de estéticas puede denominarse como estéticas idealistas, por lo que instan a posicionarse desde el planteamiento de Arturo Andrés Roig –y yendo más atrás, el de Mariátegui y Adolfo Sánchez Vázquez– desde la perspectiva de estéticas de corte liberacionista o impuras.

[Las] estéticas idealistas [...] se caracterizan por la indiferencia frente a la voluntad, los deseos y las pasiones. En términos sociales, postulan la total inutilidad y la afinidad de los productos estéticos. Esta teorización cuyo origen podemos encontrar en Kant ha sido punto de referencia ineludible a la hora de reflexionar sobre lo estético en América Latina (Asselborn, Cruz y Pacheco 2009, 79)

Roig coloca al arte puro como un arte elitista por definición, pues sólo desde una posición privilegiada se puede producir y contemplar un arte cuya pureza depende, paradójicamente, de la desconexión con lo humano que contaminaría el arte puro. Es por ello que Roig advierte que esta concepción parte del asco por lo humano: “¿Cómo alcanzar ese nivel expresivo?, pues, para Ortega [y Gasset], [...] se lo alcanzará mediante un proceso de deshumanización de la producción estética y a su vez de ‘asco’, por todo lo que le pueda quedar de ‘humano’ [...]” (Roig 2003, 185).

Retomando a Roig y Mandoki podemos pensar que el NCL se construye como un cine dentro del arte impuro. El NCL, como veremos a continuación, no sólo rechaza el carácter puro del arte, sino que se reflexiona a sí mismo pensando desde la necesidad de un cine que sea parte del cambio de las estructuras y que aliente o motive a su transformación. Esto no es para nada el fin de una problematización, sino que, como veíamos más arriba, obliga a pensar a los autores sobre cómo posicionar sus obras ante públicos acostumbrados a un arte evasivo, a un mundo cultural que buscaba hablarle sólo a los sectores que podían

adquirir los objetos-arte, ya sean libros, obra plástica, o cine. Si para Roig el arte debe ser impuro, en Mandoki la condición *sine qua non* para hablar de las obras es no olvidar que la obra no expresa en sí misma, ni por sí misma (fetichización de la obra). La relación no es entre obra y persona, sino entre personas, cuya mediación está dada por el significante-obra.

En palabras de Mandoky:

Las obras de arte no hablan; el lenguaje es solamente una aptitud del sujeto, no de los objetos. Es el sujeto quien, a través del texto, un enunciado o una obra plástica, produce ciertos significados por su actividad neuronal. Ese mecanismo de fetichización, de investir fuerzas y capacidades a los objetos, se asemeja mucho al que halló Marx en la relación del obrero con las mercancías al ver en ellas relaciones entre objetos en lugar de relaciones sociales entre seres humanos (Mandoki 2006, 13).

A partir de ello, debemos pensar al NCL, y sus películas, como transmisoras de discursos (y no como las productoras de los mismos), en el entendido de que el NCL se posiciona a sí mismo como un cine fuera de las tendencias ostracistas, o para un “gusto” privilegiado. A decir de Mandoki, el arte no tiene una estética propia de las obras, por lo que pensar al arte como parte de la realidad es una condición necesaria para que la apreciación sea plena. Esto nos obliga a analizar al NCL no sólo en su relación en tanto discurso con el público, sino a la propia elección de temas y de formas, pues un Nuevo Cine Latinoamericano necesariamente requería una renovación que permitiera un nuevo tipo de comunicación con su audiencia.

Del “arte impuro” al cine imperfecto

A principios de los años sesenta, el cubano Alfredo Guevara reflexionaba en el cine que se debería realizar en Cuba con el triunfo de la Revolución; el proyecto parte del reconocimiento de la relación que existe entre realidad y cine, enmarcado en el hecho concreto de que la verdadera sensibilidad libre no puede darse si la obra debe insertarse en el mercado y valorarse como una mercancía más. En palabras del propio Guevara:

El cine cubano quiere una sola originalidad, la de liquidar ese excepcionalismo, convirtiéndose en personero y receptáculo del cine como arte. Será de este modo un cine de libertad.

Para que este instante llegara, tenía que producirse una Revolución, porque la —circunstancia cinematográfica posee un poder de sugestión tal y es capaz de influir en el público tan intensamente que las oligarquías dominantes han tenido buen cuidado de embridar sus potencias reduciéndolas a la mínima expresión. Los más originales cineastas han visto siempre su obra limitada y deformada, y los inagotables recursos de la expresión cinematográfica no han podido ser usados en parte alguna si antes no han sido destruidas o minadas tales oligarquías (Guevara 2010, 4-5).

El cine parece enmarcado en un concepto de arte que requiere ser dislocado de su significado como elemento supra-histórico. Sin embargo, no se trata de apuntalar los contenidismos¹⁶ o de afirmar que el cine pueda representar el concepto que aquí venimos construyendo como arte impuro, o en concreto: cine impuro. Es decir, podemos rastrear en los textos fundacionales de lo que hoy podemos designar como NCL principios que nos permiten hablar de la creación fílmica desde la necesidad de potenciar la experiencia estética de las obras, pero sin renunciar al carácter imaginativo, surreal, experimental u onírico de las películas. Lo que apuntamos, en cambio, es que el carácter abstracto o no realista de una película, no la excluye de tener un poder en el espectador, que le conduzca a reflexionar sobre su propia existencia. Así, más que hablar de una obra que refiere o escapa de la realidad, pensamos en ella como un fenómeno cultural con data específica y enmarcada en la propia iconicidad por la relación entre actores, espacios y su representación en pantalla (Pasolini 1976); por tanto, podemos considerar al propio filme, en tanto cine impuro, como un cine en-la-realidad y no sobre-la-realidad.

El NCL reflexiona en la voz de Julio García Espinosa desde los linderos de lo que denominamos como un arte impuro al proponer la estética de un Cine Imperfecto. Este cine no es sólo una propuesta estilística o el derecho a crear desde los márgenes del sistema mundial, sino que cuestiona al mismo tiempo un mundo en donde el arte se retrae a la posibilidad de experiencia pura, desde donde los apologetas del arte por el arte reflejan —sin que lo adviertan— su posición de clase en la que el individuo, y en especial el que tiene una

¹⁶ Por contenidismos nos referimos a valorar una película, considerando como único valor el contenido, expresado en la intención del autor de dar una enseñanza o planear un ejemplo didáctico.

posición privilegiada, reconoce su propio placer sin reflexionar sobre el carácter, quizá reaccionario, de su propia experiencia.¹⁷

¿Qué es, entonces, lo que hace imposible practicar el arte como actividad ~~desinteresada~~? ¿Por qué esta situación es hoy más sensible que nunca? Desde que el mundo es mundo, es decir, desde que el mundo es mundo dividido en clases, esta situación ha estado latente. Si hoy se ha agudizado es precisamente porque hoy empieza a existir la posibilidad de superarla. No por una toma de conciencia, no por la voluntad expresa de ningún artista, sino porque la propia realidad ha comenzado a revelar síntomas (nada utópicos¹⁸) de que «en el futuro ya no habrá pintores sino, cuando mucho, hombres, que, entre otras cosas practiquen la pintura» (Marx) [sic].¹⁹

No puede haber arte ~~desinteresado~~, no puede haber un nuevo y verdadero salto cualitativo en el arte, si no se termina, al mismo tiempo y para siempre, con el concepto y la realidad ~~elitaria~~ en el arte (Espinosa 1988, 67).

Para García Espinosa, el cine no debe hacerse como si las concepciones de los términos fueran inmutables. Desde otra ruta, propone que todo lo que se hace bajo el parapeto del arte debe ser avistado en su dimensión histórica, y de ser necesario, pensar en su performatividad en relación a los cambios sociales de nuestros pueblos. El arte, para García Espinosa, debe ser interesado si se plantea a partir de un carácter ético, y esto sin duda lo coloca dentro de la categoría de arte impuro, pues desde la pureza no podría darse más que un arte esclerótico e inscrito dentro de las limitaciones de las problemáticas burguesas, elitarias, o burocráticas. García Espinosa, quien escribe ~~Por un cine imperfecto~~ apenas diez años después del triunfo de la Revolución Cubana, advierte que las viejas categorías de arte se desmoronan, y considera que es la acción estética de los creadores la que dictará el carácter que el arte tendrá para las nuevas sociedades y la que ayudará a verificar su

¹⁷ Getino y Solanas ironizan en *La Hora de los hornos* (1968) sobre la esclerótica condición desde las que muchas ~~obras~~ son leídas a partir de una condición de clase. En la cita que se reproduce a continuación, se describe a la clase media argentina, en tanto audiencia. Conviven ahí, el ~~arte~~ (teleteatros) la ideología (los discursos) y el inconsciente (psicoanalistas). —~~La~~ pequeña burguesía: eterna llorona de un mundo perturbado. Para ella el país es intolerable, pero a la vez inmutable; el cambio necesario, pero a la vez imposible. Cuidadosa del estatus del prestigio de las ilusiones vanas, [...] solazada por discursos edificantes, psicoanalistas, teleteatros con moraleja”.

¹⁸ En este punto, García Espinosa toma la palabra *utopía* como sinónimo de idea irrealizable; por el contrario, en esta investigación consideramos al término utopía sin el sentido peyorativo que el lenguaje cotidiano otorga a este término.

¹⁹ Citado sin referencia completa en el original.

sentencia: –El arte no se va a desaparecer en la nada. Va a desaparecer en el todo” (García Espinosa 1988, 77).

La desaparición del arte es entendida –dialécticamente– como un proceso rumbo a la reapropiación de los pueblos por la expresividad artística. De esta manera, la separación de arte y vida comienza a desestructurarse cuando la voluntad del creador lo coloca en la posición de negar su propio carácter de artista, entendido éste como el privilegiado que tiene acceso a los conocimientos y las herramientas que le son privadas al resto de la comunidad. En este sentido, García Espinosa se adelanta a su época y nos advierte que en el futuro (nuestro presente) los espectadores serán cada vez más los creadores.²⁰ Los distintos niveles de realidad podrían ser mayormente representados en el cine cuando las dicotomías arte-ciencia, alma-cuerpo, materialidad-estética queden definitivamente zanjadas. García Espinosa no tiene las respuestas, pero articula las preguntas para futuras reflexiones, instalado en una dialéctica entre lo real y lo posible. Citemos en extenso:

¿De dónde le viene ese prestigio que, inclusive, le ha hecho posible acaparar para sí el concepto total de cultura? ¿No está basado, acaso, en el enorme prestigio que ha gozado siempre el espíritu por encima del cuerpo? ¿No se ha visto siempre a la cultura artística como parte espiritual de la sociedad y a la científica, como su cuerpo? ¿El rechazo tradicional al cuerpo, a la vida material, a los problemas concretos de la vida material, no se debe también a que tenemos el concepto de que las cosas del espíritu son más elevadas, más elegantes, más serias, más profundas? ¿No podemos, desde ahora, ir haciendo algo para acabar con esa artificial división? ¿No podemos ir pensando desde ahora que el cuerpo y las cosas del cuerpo son también elegantes, que la vida material también es bella? ¿No podemos entender que, en realidad, el alma está en el cuerpo, como el espíritu en la vida material, como –para hablar inclusive en términos estrictamente artísticos– el fondo en la superficie, el contenido en la forma? ¿No debemos pretender entonces que nuestros futuros alumnos y, por lo tanto, nuestros futuros cineastas sean los propios científicos (sin que dejen de ejercer como tales, desde luego), los propios sociólogos, médicos, economistas, agrónomos, etc.? ¿Y por otra parte, simultáneamente, no debemos intentar lo mismo para los mejores trabajadores de las mejores unidades del país, los trabajadores que más se estén superando educacionalmente, que más se estén desarrollando políticamente? ¿Nos parece evidente que se pueda desarrollar el gusto de las masas mientras exista la división entre las dos culturas, mientras las masas no sean las verdaderas dueñas de

²⁰ Quizá el hecho de que cada vez más personas cuenten con celulares con poderosas cámaras y la cada vez mayor afluencia de concursos de audiovisual hecho con equipo casero o directamente con celulares, sea la mejor evidencia de que la creatividad audiovisual se ha democratizado radicalmente.

los medios de producción artística? La Revolución nos ha liberado a nosotros como sector artístico. ¿No nos parece completamente lógico que seamos nosotros mismos quienes contribuyamos a liberar los medios privados de producción artística? (García Espinosa 1988, 73).

Otro problema fundamental que aparece al reflexionar sobre la mejor manera de conjugar la ecuación sociedad-cine, es la de cómo debe construirse la obra, y sobre todo cuáles deben ser los temas. Pues si bien se acepta que el NCL se postula como un cine en oposición a los cines apolíticos, también se presenta la pugna de cómo escapar a los cines panfletarios, contenidistas, o embebidos de “realismos” que pueden ir del realismo socialista a los realismos ingenuos, naif o *demodé*. Si bien aceptamos que el cine y las artes no pueden ser leídos fuera de la experiencia de vida ni de los discursos que ellas refieren, ¿cómo deberá ser un cine que no esconda la relación entre el cine y la realidad social? ¿Basta con mostrar la realidad en los logros épicos de quienes luchan por transformarla, y en la denuncia mordaz a los explotadores? Más aún, ¿debemos hacer cine como un método de propaganda de las causas de la justicia, como un método efectivo de difusión de ideas de avanzada? Para García Espinosa (como para Tomás Gutiérrez Alea [1982]) esto equivaldría a la mayor traición al Nuevo Cine; el verdadero Nuevo Cine debería mostrar el proceso del problema, hasta llegar a nuevas dimensiones sensibles, en donde el espectador se transforme, se politice y se haga al mismo tiempo creador de su propia experiencia:

¿Qué nos exige este nuevo interlocutor? ¿Un arte cargado de ejemplos morales dignos de ser imitados? No. El hombre es más creador que imitador. Por otra parte, los ejemplos morales es él quien nos los puede dar a nosotros. Si acaso puede pedirnos una obra más plena, total, no importa si dirigida conjunta o diferenciadamente, a la inteligencia, a la emoción o a la intuición. ¿Puede pedirnos un cine de denuncia? Sí y no. No, si la denuncia está dirigida a los otros, si la denuncia está concebida para que nos compadezcan y tomen conciencia los que no luchan (García Espinosa 1988, 75).

Sobre el NCL como cine político y las redes del biopoder

Julio García Espinosa apunta hacia la creación de un cine imperfecto, programa que pretende sea válido no sólo para el cine producido en Cuba, sino para todo el cine latinoamericano o para toda creación desde la periferia que pretenda pensar el cine como un acto político. El cine imperfecto, aclaró el propio García Espinosa, no es un cine

conformista o miserable; es un cine en que debe pensarse desde una perspectiva estética que surja de las necesidades de comunicación entre el nuevo cine y lo que podría considerarse como un nuevo público. A cinco décadas de distancia, el NCL parecería un cine que no logró romper el cascarón del ámbito cineclubista y las proyecciones militantes y clandestinas, como en el paradigmático caso de *La hora de los hornos* (1968). Sin embargo, el simple hecho de no haber logrado sustituir a la televisión o al cine hollywoodense no debe confundirnos en el análisis de un cine cuya mayoría de cineastas buscaron que fuera popular. El NCL, en este potencial dialéctico con su público, se reconoce como un cine político, pero, como hemos visto, su propuesta no puede agotarse en la búsqueda de la relación entre programa político y determinado estilo y estética. La política del cine, y de la obra estética, en general, no depende de la elección del tema o del discurso moral, como advierte Julio García, sino que se encuentra en la ubicación, consciente o inconsciente, de la obra en la esfera de significados posibles. La imagen cinematográfica debe leerse en un nivel del *ethos*, que es donde se juega su dimensión política, por su posicionamiento y la relación que existe entre arte y la realidad fuera de la obra, entre posibilidad de lectura, y lectura desde otros existentes. A decir de Ranciere:

me refiero al régimen ético de las imágenes. Se trata, en este régimen, de saber en qué concierne la manera de ser de las imágenes al *ethos*, a la manera de ser de los individuos y las colectividades. Y esta cuestión impide al "arte" individualizarse como tal (Ranciere 2002).

Atendiendo el razonamiento del filósofo francés nacido en Argel, Jacques Ranciere, debemos buscar la política del NCL por la relación entre la producción de imágenes y la forma en que éstas pueden ser leídas en el seno de una comunidad. No obstante, las perspectivas superficiales pueden perder de vista que desde un tipo de lectura ~~–moderna~~, es decir, desde la razón lineal y simplificadora, la reflexión sobre la política de la obra no puede darse. Hay una falsa salida ~~–moderna~~ que desliga los saberes, y que condena a la innovación estética a ser solamente leída en su propia clave disciplinar:

La idea de modernidad es un concepto equívoco que pretende ser un corte en la configuración compleja del régimen estético de las artes, seleccionar las formas de ruptura, los gestos iconoclastas, etcétera, separándolos de su contexto: la reproducción generalizada, la interpretación, la historia, el museo, el patrimonio... Pretende que exista un sentido único, mientras que la temporalidad propia del

régimen estético de las artes es la de una copresencia de temporalidades heterogéneas (Ranciere 2002, 11).

La política del NCL depende en una primera instancia de la forma de ser de las obras ante la posibilidad de interpretación de los espectadores y de la crítica. Los realizadores del NCL, como hemos apuntado más arriba, creían en la necesidad de un cine que compartiera ciertos principios y que hablara de las condiciones comunes de los pueblos de Nuestra América; dicha condición los inscribe dentro de una concepción de arte impuro que podía existir únicamente como discurso del arte entendido como proyecto de modernidad, el cual Ranciere ve vinculado a la idea de un programa estético conjugado con una teleología. Por el contrario, no debería juzgarse la política del cine como un estilo, estética o vanguardia que se vincule a una opción política determinada. Bajo esta premisa, sería incorrecto considerar que la política de izquierda o de derecha deba analizarse por sus patrones estéticos, sino que debiera ser por las posibilidades de mediaciones sensibles que existan, y más aún, por la posibilidad de revolucionar la experiencia estética por parte de los realizadores. Para Ranciere:

existe esa idea que liga la subjetividad política a una cierta forma –la del partido, destacamento avanzado que extrae su capacidad dirigente de su capacidad para leer, interpretar los signos de la historia. También existe esa otra idea de la vanguardia que tiene sus raíces en la anticipación estética del futuro, según el modelo schilleriano. Si el concepto de vanguardia tiene un sentido en el régimen estético de las artes, es en este aspecto: no en el aspecto de los destacamentos avanzados de la novedad artística, sino en el aspecto de la invención de las formas sensibles y de los cuadros materiales de una vida futura. Ahí es donde la vanguardia "estética" ha contribuido a la vanguardia "política", o donde ha querido y creído contribuir a ella, transformando la política en programa total de vida (Ranciere 2002, 14).

Para Ranciere, es claro que la política en el cine depende de las formas en que la obra estimula una sensibilidad en correspondencia o ruptura con las formas sensibles de determinado momento histórico. Por supuesto, la política del cine es más claramente reconocible en autores que se proponen con su obra avistar una determinada condición social, o contar una historia en la que los papeles de protagonista y antagonista corresponden en la trama a la resolución de un conflicto que termina con un triunfo del

–héroe” o la condena del –villano”; no obstante, ese género de cine político sería únicamente superficial, en contraste con el cine cuya sensibilidad está marcada por la renovación de las formas. Aunque solemos pensar cotidianamente en cine político como aquél cuyos temas están marcados por la intriga política; el nivel de análisis aquí propuesto nos obliga a pensar al fenómeno de la cinematografía como política en la tensión entre estructuras dominantes y de resistencia. Esto es, el cine como continuador o crítica del Modelo de Representación Institucional, siguiendo la definición de Noël Burch (1999); con lo que trascendemos el concepto clásico y –universal” de lenguaje de cine, el cual no distingue las posibilidades creativas, ante la estandarización y normalización de las formas de presentación y representación de los filmes, y de paso, de las formas de apreciación del mismo. El MRI nos obliga a pensar la historia del cine considerándolo como una herramienta con que la cultura burguesa refleja, reproduce y modela sus valores culturales.

El cine no es sólo un productor de discursos y sentidos; el cine, como otras expresiones estéticas, construye en el espectador un rango de posibilidades de sensibilidad sobre la realidad, la fantasía, la lógica de los acontecimientos, etcétera, por lo que podríamos pensar la relación entre cine y *biopoder*, tal como entiende Foucault (2002) este concepto, en tanto reconozcamos que es por medio de los sentidos de la vista y el oído como interactuamos con el cine.²¹

¿Puede el cine actuar a nivel biopolítico? Consideremos que la imagen en el interior de un filme no significa únicamente por las correlaciones en su estructura interna, sino que se vincula con las estructuras sociales y económicas, sin las cuales los signos e íconos visuales no estarían completos en su significación (Barthes 2009).²² No obstante, podría parecer que el biopoder es un concepto que nos refiere únicamente a procesos de dominio, a la disposición de la vida por estrategias políticas, como por ejemplo –y para no escapar del universo del NCL– cuando pensamos en las políticas de esterilización en Bolivia, denunciadas por Sanjinés en *La sangre del cóndor*. El cine no es, como tal, equivalente al biopoder, no es el biopoder o la biopolítica misma. Es evidente, no obstante, que al analizar

²¹ Y quizá ésta debería ser la primera forma de analizarlo estéticamente, según algunas propuestas como la de Elsaesser *et al.* (2010).

²² En los años sesenta, los neocineastas latinoamericanos coincidían en que Hollywood utilizaba al cine para lograr una penetración ideológica de sus valores; hoy, en la segunda década del siglo XXI, vemos cada vez más confirmada esa teoría en varios aspectos, como la relación entre la agenda política de Estados Unidos y las películas que son premiadas, entre otros hechos.

el ejercicio del poder sobre la vida humana en el capitalismo, podemos advertir que se trata de un asunto atravesado por las formas de sensibilidad, y dicha sensibilidad no puede ser escindida de los artefactos tecnológicos, entre ellos el cine. No se trata simplemente de reconocer los juegos de significados que pueden desprenderse del uso ideologizado de una imagen, sino de apuntar en un nivel más primario que es el ojo que mira (el ojo corpóreo) el receptor de los impulsos de las imágenes. Esta relación del sujeto/imagen es fundante de subjetividades con las que se contempla, reflexiona y se actúa en el mundo, así que el control de las imágenes es fundamental para la biopolítica.

La biopolítica [...] no puede ser comprendida sin referencia a algún impulso básico. La expansión del modo de producción que incluirá no sólo la producción de mercancías, sino de servicios, *signos*, conceptos y *subjetividad* (Aguiluz 2010, 20).²³

Así, vemos como en el centro del debate sobre la biopolítica se insertan las formas de subjetividad con que se construyen los poderes sobre el cuerpo mismo.

La historia del cine, para Lowe (1986), es la de la resistencia a los modelos hegemónicos que intentan reproducir la recepción lineal, del tiempo-espacio burgués; en pugna aparecen los cineastas que pretenden cuestionar esta domesticación del cine para posicionar, en su lugar, a las potencialidades liberadoras del cine multiperspectivo, lo cual no es otra cosa que la posibilidad de situarse perceptualmente desde una posición distinta a la que el sistema (con sus herramientas de biopoder) requiere para evitar fracturas del modelo (capitalista mundial). Siguiendo a Lowe, el desarrollo del cine es la búsqueda de su potencial multiperspectivo. En esta lógica, podemos comprender al Nuevo Cine Latinoamericano como reacción al biopoder expresado (contenido o refractado) en los cines hegemónicos.

En efecto, el cine puede constituirse como parte de una biopolítica, por su capacidad de reflejar una postura afín a la ideología dominante, pero para los filósofos Asselborn, Cruz y Pacheco (2009) la lógica de dominio en el capitalismo puede leerse por su necesidad

²³ Subrayado nuestro.

de afianzar un dominio hegemónico sobre el mundo de la imagen.²⁴ A decir de Assellborn *et al.*, la imagen contiene un doble potencial como factor de dominio sensorial sobre las poblaciones: por una parte, se instaura como pieza clave en la conexión de las mercancías con efectos sensibles que otorguen una valoración extra de las mismas, y por otra parte, y aún más importante, el biopoder se instaura en el régimen de la imagen cuando las audiencias experimentan la sensación de vivir la *realidad virtual* de los filmes, lo que a su vez retrae el espacio de experimentación de la vida real: el paso de la experiencia vital al reflejo de la *imago*, de la vida proyectada en las imágenes del cine, sin posibilidad de escape o como única experiencia de ciertas sensaciones negadas por la limitación económica o coartadas por el espectro sensorial dentro del cual construimos nuestras sensibilidades. Este último es el ejemplo más claro de uso del biopoder en el cine.

El NCL, por lo tanto, se presenta en este nivel como posibilidad de ruptura con el MRI, en búsqueda de lo que Noël Burch considera como el potencial primigenio de la cinematografía y en lo que para David Lowe constituye el cuestionamiento a la soberanía de la sensibilidad burguesa: la lucha contra la sociedad de perspectiva lineal y la búsqueda por la multiperspectividad.

El filme, como realidad visual-auditiva autocontenida, es una presentación autónoma de imagen y sonido que no necesariamente tiene que ser una representación de algo fuera de sí misma, aunque se le pueda emplear con este propósito. No obstante, la expectación representacional del público burgués recubre esta cualidad única y presentacional del filme. En otras palabras, el filme no es inherentemente realista y narrativo, pero en su expectativa, el público impone la ideología del realismo al potencial visual, onírico inherente al filme (Lowe 1986, 243-244).

Desde una perspectiva de larga duración, la política del cine está enmarcada, en un primer nivel, en una acelerada revolución en el campo de la representación y las formas de percepción. El impresionismo y el expresionismo en la pintura, y la literatura de vanguardia son algunos de los campos en donde se puede constatar, a decir de Lowe, que la revolución perceptual está relacionada con la forma en que los sentidos son impactados para erigirse

²⁴ Y esto ha sido avistado, al mismo tiempo, por los cineastas que han construido la imagen del futuro como un universo marcado por el uso de grandes espacios para la proyección de imágenes, regularmente publicitarias. De *Blade Runner* (1982) a *El quinto elemento* (1997), y pasando por la reciente *Atlas de los cielos* (2012), contamos con esa constante de la imagen como elemento futurista en mundos distópicos.

como paradigma de la percepción lineal (característica de la percepción burguesa). La modernidad capitalista no sólo modificó la lógica de la reproducción de la riqueza, sino que, al mismo tiempo, construyó una nueva forma de percepción de la realidad, cuyo principal órgano de captación sensorial es el ojo.²⁵

La cinematografía se convierte en el campo de batalla, pues –siguiendo aún a Lowe– la racionalidad y perspectiva lineal son características de la modernidad-burguesa; mientras que el cine es, desde sus inicios, un artefacto que se inserta en la percepción y abre un camino a la multiperspectividad, con lo que las sensaciones del tiempo y del espacio fueron impactadas hacia nuevas direcciones. Sin embargo, el sentido primigenio que el cine podía representar, pronto entró en empatía con los ideales burgueses, que instauraron en el cine el llamado Modelo de Representación Institucional, e hicieron de la experiencia estética del cine un ejercicio de biopoder. Noël Burch describe cómo el lenguaje cinematográfico fue trocando de espectáculo proletario hacia el refinamiento para el público burgués de la época:

este movimiento hacia el M.R.I. está determinado por la intervención de cineastas que extraen de la cultura burguesa los criterios de sus innovaciones, y cuyo propósito –natural–, más allá de toda pretensión puramente económica, es la de dirigirse a su clase.

En apoyo de esta hipótesis, [vemos] un contra-ejemplo: Francia, donde el desprecio de la burguesía produjo un retraso histórico [por el contrario, contamos con] el asombroso cine danés, el primer cine del mundo hecho por burgueses para burgueses y que se adelanta a Hollywood en muchos terrenos (iluminación, incluso montaje). O el más célebre cine italiano donde las innovaciones y el

²⁵ –Ya en el siglo XVI, con el creciente cambio hacia la tipografía y la visualidad, el ser humano se volvió más altivo y consciente en el mundo, interesado en la ‘propiedad corpórea externa’: como el hombre debía presentarse y ser visto por los demás” (Lowe 1986, 35). Si bien el cambio perceptual no fue inmediato ni general a todas las clases, la sociedad tipográfica permitió que el uso de los sentidos fuera trocando el orden epistémico. Este momento constituye el ascenso del sentido de la vista, sobre el sentido auditivo. El triunfo de la vista y dominancia sobre otros sentidos es la base de la forma de conceptualizar que tenemos arraigado y que constituye el principio clave de la revolución perceptual que Lowe caracteriza como burguesa. La vista destacará a partir del siglo XV como el principio epistémico de la racionalidad lineal que impactará todas las áreas de la vida, la ideología, la percepción, la sexualidad, la corporalidad... La linealidad no es el simple paso de la producción artesanal a la producción fordista: se trata de la delimitación seccional del cuerpo y sus posibilidades perceptivas a partir de los principios con los que la clase burguesa toma el poder económico y genera una cultura a su imagen y semejanza. El cuerpo se vuelve el espacio de sentimientos y sensaciones, el dolor aparece como una preocupación social, la vida amorosa se vuelve un acto sensible y sexual, y todo ello ocurre bajo la égida del pensamiento lineal que avanzaba frente a todo tradicionalismo y justificaba la destrucción de las formas de organización pre-moderna.

aburguesamiento del público van juntos desde su patrocinio por el mecenazgo aristocrático (Burch 1999, 148).

El NCL configura su ideario político a partir de las formas en que la realidad y las imagerías son representadas en la pantalla. En él se buscan los mecanismos más adecuados para romper con la sensibilidad burguesa, afincada como MRI. Incluso en el nuevo siglo, formas de sensibilidad colonizada se muestran dislocadas de sus formas clásicas, bajo la apariencia de “nuevas estéticas” acordes a los cambios de conducta y de explotación propias del capitalismo globalizador. Más que una forma unidireccional de innovación al lenguaje, el NCL recurre a la constante reflexión sobre sus mecanismos de representación. La política de la obra no puede entenderse sin pensar en la condición que hizo posible la realización del filme, en tiempos que, junto a la intimidación corriente que el capitalismo impone a la creación –por medio de la regulación de la obra como forma análoga a otras mercancías de consumo– tuvimos cineastas que sufrieron el acoso, la intimidación, persecución, el exilio e incluso la muerte. Por ello, más allá del valor individual de cada pieza, podemos pensar la política de la imagen en su mera posibilidad de existencia como un acto que supuso una lucha contra actores políticos específicos (devenidos en dictaduras) y que muestran, sin cabida a dudas, el carácter político de la obra.

Para Ambrosio Fornet (2007), esta política del NCL debe ser reconocida tanto por el crítico o el teórico que supere los valores eurocéntricos y coloniales, como por el espectador que observa lo novedoso en un plano cualquiera:

si el nuevo cine repite, traiciona sus objetivos y su estética. Nadie filma dos veces el mismo río, pero un río filmado dos veces de la misma manera es una confesión de impotencia que contribuye a perpetuar sus esquemas colonialistas (Fornet 2007, 142).

Así, nuestra intención en este trabajo de investigación es señalar los aspectos que nos permitan reconocer cómo un fotograma, un plano, la elección de un cierto *raccord*, despuntan como un signo capaz de ser leído en virtud de su dimensión utópica, rumbo a la transformación de un espectador que escape a las determinaciones del cine como parte de la estrategia perpetuadora de un biopoder de aniquilación, que rechace las lecturas del arte como arte puro, que sea capaz de intuir las determinaciones históricas del lenguaje

cinematográfico y de identificar el proceso de su problematización. Hablamos de un cine que incluye al espectador en el traslado del *locus* de enunciación de lo vertical a lo horizontal, y que permite el repliegue del arte canónico para dar paso a la expresión estética como propuesta de cine imperfecto. El estudio sobre el NCL no puede prescindir de las categorías que aporta García Espinosa: es decir, de reflexionar el cine por su capacidad de impresionar en los espectadores, y aún más, de volverlos copartícipes en la construcción de sentidos. De esa manera podemos conciliar o discernir entre el discurso de los realizadores y el discurso de la obra, y entre los ideales de los personajes y el tema de la obra en cuanto a sí misma. Sólo teniendo en cuenta este marco general de significación, es que podemos ahora adentrarnos en la especificidad del programa de los autores, y del debate que sus propias obras representaban a nivel nacional y regional. En el siguiente capítulo nos detendremos a examinar algunas de las diferentes expresiones y rupturas del cine mexicano, en los años que se empezaban a fraguar los antecedentes del NCL.

Capítulo II



El cine mexicano y sus rupturas

La historia del cine mundial suele organizarse por épocas, movimientos, vanguardias y tendencias autorales. El teórico Noël Burch (1999) divide las épocas cinematográficas usando las categorías Modelo de Representación Primitivo y Modelo de Representación Institucional, a partir de las formas en que el lenguaje cinematográfico se comenzó a construir para referir las formas de contar historias en las que una clase social se ve reflejada, a saber: la burguesía. Asimismo, la historia del cine es también la historia de las vanguardias, entendidas éstas desde una perspectiva amplia, y no sólo como correlatos en lo filmico de la experimentación formal propia de otras disciplinas como la literatura o las artes plásticas. Desde esta perspectiva, podemos ver la historia de los movimientos cinematográficos de una manera dialéctica, como búsquedas formales en constante oposición a lo *otro* representado. Nos referimos al cine dominado por el *pathos* de Eisenstein (Gutiérrez Alea 1982), al Cine-Ojo de Vertov, el cine expresionista alemán, el surrealismo, el neorrealismo y la Nueva Ola. Visto así, el Nuevo Cine Latinoamericano puede ser enmarcado como una vanguardia más, en cuyo interior pueden hacerse acotaciones que expliquen qué filmes o qué autores pertenecen al movimiento, cuáles son las principales características temáticas y sus contribuciones formales, etcétera. No obstante, y a diferencia de los consensos más o menos amplios con los que se suele caracterizar al resto de movimientos mencionados, es común que se acepte que el NCL es producto de una suma de procesos nacionales y autorales, cuya confluencia en los ya míticos festivales de 1967 y 1969 en Viña del Mar (Chile) y de 1968 en Mérida (Venezuela) (Flores 2013) incentivó que se reconocieran como equivalentes y proyectaran un programa a futuro. Así, la definición de qué es el Nuevo Cine Latinoamericano se vuelve un asunto poroso, en tanto que es frecuentemente denominado por *una sola* de sus características; es decir, se habla y se escribe de cine militante y cine político, o bien se parte desde una perspectiva nacional: *cinema novo* para Brasil, Tercer Cine en Argentina, etcétera. Es quizá la especificidad de ser un movimiento continental²⁶ lo que ha significado un mayor reto rumbo a una definición ampliamente consensuada para el NCL, válida para la experiencia del movimiento: –Según Zuzana Pick (1993), lo que caracterizó al Nuevo

²⁶ Por continental nos referimos a que se replica el uso de NCL en varios países de Latinoamérica, entre los que encontramos a Cuba, en el Caribe; Chile, Argentina, Uruguay, Brasil, Bolivia y Colombia, en Sudamérica; y México, en Norteamérica.

Cine Latinoamericano fue su ideal de construcción de una identidad supranacional, extendiendo así los límites instalados históricamente por las cinematografías nacionales, para llevarlos a una dimensión continental” (Flores 2012, 9).

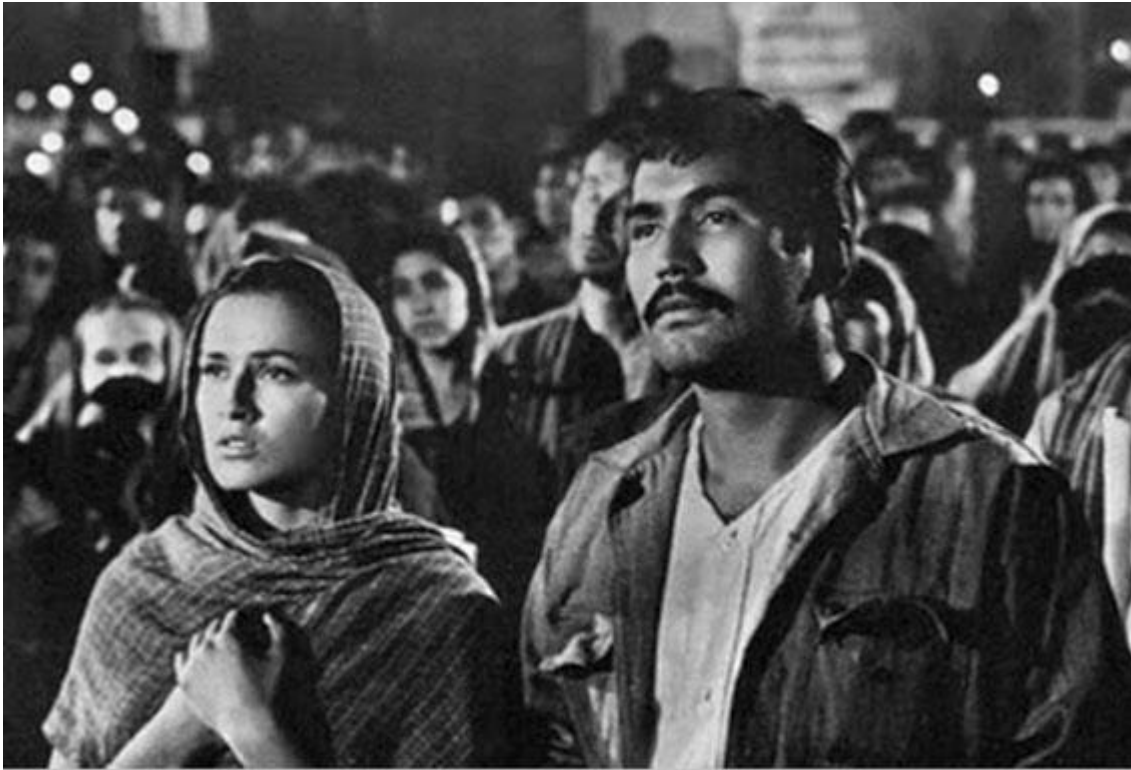
La reconstrucción de una historia completa del NCL se ve perjudicada por imprecisiones. Por ejemplo, en el cine mexicano no se cuenta con un movimiento aglutinante al interior como el *cinema novo* en Brasil, ni un amplio cuerpo de disputas teóricas entre los realizadores, como las ocurridas entre los integrantes de Cine de la Base.²⁷ Además, entre la diversidad de un cine que bien podríamos considerar, por el tamaño de su mercado, como el “Viejo Cine Latinoamericano”, encontramos en México, antes de los años sesenta, una larga historia de un cine político (*Redes* 1935) por autores considerados parte del sistema de estrellas (*La perla* 1945) y desde vanguardias distintas al Neorrealismo italiano (*Los olvidados* 1950),²⁸ o con antecedentes al cine feminista como *La Negra Angustias* de la directora Matilde Landeta ¿Son estos filmes antecedentes al NCL en México?²⁹ Autores como Paranaguá destacan que hay otros afluentes que problematizan el pasado y horizonte del NCL; son modernidades alternativas en el cine que, sin embargo, estarían trazando distintas rutas de análisis con las que el concepto de NCL pudiera quedar al margen, y convertirse en un mero discurso de época. Por el contrario, Isaac León Frías problematiza los linderos del NCL e incluye, a diferencia de la mayoría de autores, a las postrimerías del cine “alternativo” mexicano. León Frías se encuentra con el mismo problema que ha motivado la escritura de esta tesis: las influencias entre el NCL y los respectivos nuevos cines nacionales. Aunque para León Frías el afluente natural para México debía ser Cuba, atendiendo a un aspecto de cercanía geográfica, el investigador problematiza la relación de México con el NCL, en la primera mitad de la década del

²⁷ Debemos considerar en el tópico de las imprecisiones la confusión creada por el homónimo festival que desde 1979 y hasta la fecha se hace en La Habana. Estos nuevos-nuevos festivales tenían la finalidad política de continuar el NCL, sin embargo, y por la lógica misma con la que se realiza un festival, no había restricciones de adscripción al movimiento al momento de hacer las programaciones. A decir de Isaac León (2013) este uso del nombre terminó por diluir el primer significado al instalar la idea de que el Nuevo Cine era una especie de *continuum*. El término se vuelve ambiguo cuando una misma expresión alude a dos realidades distintas, lo cual obliga a tener que aclarar esta situación cada vez que el tema es abordado.

²⁸ La similitud con el Neorrealismo de *La perla*, es afirmada por Antonio Paranaguá en *Tradición y Modernidad en el cine de América Latina* (Paranaguá, 2003).

²⁹ Es común que en textos de investigación se usen los filmes como precedentes, como si una película por ser anterior a otra necesariamente generaran una relación de causalidad, por ejemplo, Isaac León Frías sostiene: *Redes* de Emilio Gómez Muriel y Fred Zinnemann, *Raíces* de Benito Alazraki; *Toreros* del español afincado en México, Carlos Velo, son algunos de esos títulos –digamos– precursores (León Frías 2013, 53).

sesenta, a través de Luis Alcoriza y su trilogía de las tres “T” *Tiburonerros*, *Tlayucan* y *Tarahumara*. Dentro de estas producciones destaca *Tlayucan*, película que, incluso, fue nominada al Oscar.



Tlayucan (1962), Dir. Luis Alcoriza.

En *Tlayucan* el personaje es un campesino, y se repite el tema con otras películas nominadas al Oscar: con *Ánimas Trujano* (Ismael Rodríguez), la fiesta religiosa, con *Macario*, (Roberto Gavaldón) el tema de la pobreza como un ciclo interminable del cual resulta imposible escapar. No obstante, Eufemio, el protagonista, y Chabela, su esposa, son personajes bastante *sui generis*. Eufemio es un peón irreverente, que sabe que su pobreza se debe en parte a los salarios de hambre. No sólo protesta su situación, sino que se muestra solidario siempre con sus amigos, cuando los ve padecer alguna injusticia. Ha depositado su esperanza de un futuro mejor en la cría de cerdos, los cuales piensa engordar y vender para mejorar su situación material. Chabela es una mujer alegre y sensual, que tiene la corazonada –errónea, por cierto– de que su futuro será mejor. Éste es uno de los factores que destacan de inmediato, el reconocimiento de una sensualidad –natural, desenfadada– de una población campesina. No se trata de esa familia numerosa que está dada por hecho.

Es, en cambio, una familia de un sólo hijo, en donde los padres, a pesar de la pobreza, se disfrutaban uno al otro y crían amorosamente a un hijo travieso, y adorable. De tal forma que Eufemio y Chabela, son “hijos temerosos de dios” pero fuera del templo mantienen una moral bastante moderna, y poco estereotipada.

La Iglesia forma parte importante en el relato. En un principio, parece destacar el papel de mera opresora de la población. Sin embargo, el sacerdote va complejizando su posición en el relato, mostrándose a veces compasivo, otras veces excesivamente pragmático. ¿Anunciaría acaso una ruptura de la Iglesia que en los años sesenta y setenta pasarían a tomar posturas revolucionarias, como lo muestra la película chilena de Aldo Francia *Ya no basta con rezar* (1972)?

Los aciertos de la película no paran ahí. Hay una excelente fotografía, lo que dota de un ritmo infalible al relato, y que además destaca, por contraste, entre las escenas de largos diálogos, y secuencias prácticamente mudas, que nos evocan a la Nueva Ola Francesa. Sin falsos dramatismos, libre totalmente de melodrama, *Tlayucan* adolece solamente de una ligereza que por momentos vuelve al relato un poco superficial.

Hay otro paralelismo con el filme *Ánimas Trujano*, cuyo protagonista deja morir a su hijo por “no pedir limosnas”; por el contrario, Chabela y Eufemio harán hasta lo imposible por juntar el dinero necesario para medicamentos: Chabela está a punto de prostituirse por conseguir el dinero; Eufemio roba –inspirado en lo que cree un milagro– las perlas de Santa Lucía. No obstante, la solución aparece cuando todos los que le dieron la espalda en un principio, de pronto consideran que Eufemio es “bueno” y deciden ayudarlo y no entregarlo a la policía. Existe un evidente uso ideológico en la construcción de ese final: es en la comunidad, y no en la acción individual donde reside la verdadera justicia.

Tlayucan es una película ligera y ágil que trastoca muchos principios ideológicos de la época. Los protagonistas no son víctimas de una tragedia infalible, sino que sus decisiones van moldeando la historia. Además tiene grandes momentos simbólicos, por ejemplo una pelea de ciegos, en donde este filme, se vuelve naturalista. Este episodio es casi tan grotesco como cuando vemos a un grupo de rancheros buscando durante días en el excremento de los cerdos la joya robada. Aunque, en este caso, el simbolismo es sutil, nunca pretencioso... como sí ocurre con *Ánimas Trujano*.

Tlayucan no ganó el Oscar. De haberlo hecho hubiera sido una bofetada para el propio público estadounidense, pues los extranjeros aparecen en el filme, siempre ridiculizados, como entes vacíos, dedicados a turistar. Aquí se avizora una forma de representar al extranjero yanqui, que llevará a una abierta crítica años más tarde con *La sangre del cóndor* (Sanjinés 1969).

Hemos hecho una larga elipsis, describiendo algunos aspectos de esta película para poder dar un valor agregado a la cita de Isaac León Frías, que se pregunta si este cine es parte o antecedente del NCL en México:

Son tres las películas iniciales que dirige Alcoriza en la primera mitad de los años sesenta, sobre la base de sus propios guiones, en las que esa nueva mirada se pone de manifiesto con mayor capacidad de observación [...] esos filmes son *Tlayucan*, *Tiburoneros* y *Tarahumara*. No forman parte de ningún movimiento, ni tampoco Alcoriza pretende con ellos hacer la revolución dentro de la industria ni mucho menos. Lo que hay en ellos es un punto de vista de autor, y ese punto de vista coincide con el de algunas búsquedas propias de esos tiempos en otras latitudes, aunque no por ello las cintas de Alcoriza pierden su capacidad de comunicación con el público [...] No se trata, entonces, de obras representativas de un nuevo cine pero sí propuestas algo diferentes que, a su manera, van abriendo camino, aunque luego la continuidad de la obra de Alcoriza fuese bastante irregular (León Frías 2013, 287).

Tenemos entonces la evidencia (teórica) que nos convida a pensar en la relación de México con el NCL, superando las generalizaciones, que –indudablemente– devienen en contradicciones. León Frías ya advierte que no basta con el significado de una obra o su carácter de ruptura. En esta tesis hemos, por ello, privilegiado los afluentes y las conexiones, pero antes ejemplificaremos ampliamente sobre otros senderos que el cine mexicano recorría en estas décadas.

La prueba que parecería más fehaciente de que el cine de ruptura mexicano no es parte del NCL es la nula participación de México en los Festivales de Cine fundacionales del NCL: –México en realidad no estuvo representado. Otra cosa sería demasiado decir del abominable panfleto llamado *Todos somos hermanos* de Óscar Menéndez, especie de sub-cine puesto al servicio de clichés demagógicos” (Frías 2007, 78). Quizá la crítica que se hizo al filme del mexicano Menéndez sea desproporcionada o el filme haya sido subvalorado, lo que sí resulta un dato fehaciente es que un sólo filme mexicano fue

presentado en el primer Festival de Cine Latinoamericano, y que este hecho se calificó, ya desde entonces, como una ausencia mexicana en el festival que dio origen al NCL. Isaac León Frías destaca este hecho de forma tajante: “El único país que no se vio representado en la camada de películas que configuraron las tendencias del nuevo cine latinoamericano fue, curiosamente, México. Es decir, el país con mayor producción filmica desde mediados de los treinta” (León Frías 2013, 361). Un año más tarde, en el festival de Mérida, se tiene registro de un documental mexicano en exhibición: se trata de *Testimonios de una agresión* (1968): obra sobre la represión de 1968 en Tlatelolco y presentada como anónima, por el miedo a las represalias que pudiera tomar el Estado mexicano contra sus realizadores, entre quienes se sabe, figura Paul Leduc.

Cualquier estudioso del cine mexicano podría señalar de inmediato que hay al menos una decena de películas de los años sesenta y setenta cuyo alto contenido político y búsqueda formal representan una clara ruptura respecto al cine hegemónico en México, y con claras diferencias también respecto al cine melodramático o de los nuevos géneros comerciales del cine mexicano: a saber, el cine de lucha libre y el cine del rock and roll. Filmes como *La fórmula secreta* (1965), *El grito* (1968) y *Canoa* (1975), por mencionar algunos, confirman la existencia de un cine *alternativo*. No obstante, cada una de estas tres películas, que proponemos como ejemplos, corresponde a distintos procesos, y hace de cualquier intento unificador bajo una etiqueta, un ejercicio burdo. Estas tres películas, elegidas por su carácter icónico, son al mismo tiempo una guía que nos permite avanzar en el reconocimiento de la historia particular del cine mexicano de ruptura. Partamos de ellas para explicar los distintos senderos que les dieron origen.

Cine político en México, distintas raíces

En México, es común escuchar cada cinco o seis años que una ola de películas representa al Nuevo Cine Mexicano, pero esta tendencia es de larga data, y se remonta al fin del Cine de Oro mexicano que a inicios de los años sesenta se encontraba agotado y con una pérdida de influencia en su otrora mercado latinoamericano. Ante esta crisis, el gremio cinematográfico, como una medida para proteger su mercado, creó una serie de

reglamentos que impedían filmar fuera de la industria a la que pertenecía el sindicato. Este panorama contribuyó y facilitó una política de censura hacia los realizadores mexicanos.

Ante esta cerrazón, surge Grupo Nuevo Cine como intento de resistencia. El colectivo lanza un manifiesto que firman veintidós personalidades de la cultura mexicana entre los que destacan Rafael Corkidi; el ensayista y estudioso de cine popular Carlos Monsivais; quien fuera el más importante historiador del cine mexicano, Emilio García Riera; y el cineasta Paul Leduc. El manifiesto expresa la necesidad de romper con el cine de las épocas pasadas, y considera que es justamente el control del Estado mexicano lo que más limita un libre desarrollo de los estilos personales. Es, pues, una reivindicación al cine de autor y una demanda por la concesión de espacios para el cine experimental (Grupo Nuevo Cine 1988).

Lo más importante para el grupo fue la creación de la revista del mismo nombre, Nuevo Cine, la cual, sin embargo, sólo tuvo siete números antes de ser discontinuada, lo que ya avizoraba el destino de este colectivo.³⁰

El cine mexicano tuvo este impulso intelectual para que dos festivales de cine experimental (1964 y 1966) se realizaran. En ellos participaron una gran cantidad de filmes de una calidad técnica y argumental notable. Fruto de los mismos, destaca el inicio de la carrera cinematográfica de Alberto Isaac, apadrinado por celebridades de la talla de Juan Rulfo, Luis Buñuel, y el mismo Gabriel García Márquez. La película ganadora del primer festival de cine experimental fue *La fórmula secreta* (1965) del director Rubén Gámez. Sin embargo, el filme quedó en el olvido y la carrera de Rubén Gámez tendría que esperar casi treinta años para lograr su primer largometraje, ya en la década de los años noventa.

³⁰ Aunque pensar en lo contrafactual pudiera parecer un ejercicio ocioso, resulta interesante contemplar que si el Grupo Nuevo Cine hubiera resistido un tiempo mayor, quizá ese hubiera sido el germen de un Nuevo Cine Mexicano, equivalente, por ejemplo, al *cinema novo*.



La fórmula secreta (1965) Dir. Rubén Gámez.

El camino de la ruptura por medio del cine experimental, en el cine mexicano, no produjo los frutos esperados:

El segundo Concurso de Cine Experimental así lo demostraría. Tardó más de cinco meses en convocarse después de haberse dado la noticia y sus resultados fueron muy desalentadores. Se tachó a todas las cintas entregadas de muy mala calidad [...] los productores y el sindicato no estaban dispuestos a apoyar más estos movimientos y lo que pudo haber sido no fue. Desaparecieron los concursos de cine experimental (Rossbach y Canel 1988, 55-56).

En el caso de la película *El grito*, especie de cine directo que narra los acontecimientos del movimiento estudiantil mexicano en 1968, contamos con un ejemplo de cine contestatario; en la realización destacan Leobardo López, como director, y –nuevamente– la figura de Paul Leduc en la grabación de audio. Sobre la calidad del material hay opiniones dispares y antitéticas, pues, por una parte, se le considera un documental ingenuo, pesado y muy pobre en lenguaje cinematográfico; pero, por otra parte, la crítica lo destaca como una de las mejores películas de la cinematografía mexicana.

Quizá esta polémica pueda zanjarse si preguntamos cuáles son los antecedentes y tradición en la que se enmarca esta cinta. *El grito* destaca como una película que

pudiéramos considerar como *independiente*,³¹ en comparación con una tradición más o menos añeja del cine nacional, en donde existen cuantiosas experiencias de cine hecho sin la participación de los créditos y las productoras vinculadas con el Estado. Siguiendo la línea propuesta por Eduardo de la Vega Alfaro, en su artículo “El cine independiente mexicano (1988)”, existen tres épocas que podríamos llamar como primigenias del cine independiente en el país:³² éstas corresponden al cine anterior al surgimiento de la industria cinematográfica (desde su nacimiento y hasta 1935); la fase que acompaña al Cine de Oro de 1936 hasta inicio de los años cincuenta, en donde el cine independiente reproduce los esquemas de las películas producidas por el *establishment* mexicano. La tercera época, de mediados de los cincuenta y hasta 1965, resalta como un periodo en la que la filmación independiente es realizada por el interés de mantener el negocio del cine nacional, haciendo cautivos a los consumidores más desposeídos que no tenían acceso a la industria norteamericana del cine. Sin embargo, es necesario destacar (siguiendo a De la Vega 1988) que el carácter independiente del cine mexicano se basa en específico en que sus producciones se hicieron sin el apoyo del Banco Cinematográfico de México, que funcionaba por aquella época como la fuente principal de financiamiento del cine nacional, a través de esquemas del capitalismo dependiente: la burguesía nacional en el negocio de la producción y la distribución utilizaba al Banco Cinematográfico para financiar e incluso asegurar la ganancia de las producciones, mediante un esquema que consistía en estafar al Estado mexicano, mediante procesos de contabilidad que mentían sobre los costos de producción.

Desde finales de los años sesenta, el cine independiente comienza a cuestionar las trilladas tramas y mecanismos de narración del cine hegemónico, sin embargo, a decir de Eduardo de la Vega “no fueron pocos los realizadores independientes que, a pesar de todo su esfuerzo y para su desgracia, no pudieron romper las reglas y estereotipos que su condición de clase y el cine industrial les habían impuesto” (De la Vega 1988, 74).

³¹ Decimos “independiente” a partir de las caracterizaciones propias de la época sobre el cine nacional, y no considerando al género *cine independiente*, que tiene una importante carga conceptual, propia de estilos como el free cinema, la escuela de Nueva York, etcétera.

³² Las llamamos tres épocas primigenias porque se trata de un cine independiente cuyo objetivo no era manifestar justamente su *independencia* ante los modelos narrativos del cine oficial.

Por lo tanto, *El grito*, en tanto documental independiente, es heredero de una tradición de cine que se forja, en su faceta más contestataria, de las rupturas de una pequeña burguesía con aspiraciones de conectarse con otras tradiciones cinematográficas, en las que ve mejor reflejados los conflictos y problemáticas de su clase. Es decir, es un cine independiente, que a diferencia de sus antecesores, busca salir de los temas y tópicos bucólicos y de los melodramas urbanos, e intenta expresarse por medio de un cine de valores más autorales, en el cual otras miradas sean incorporadas. El cine independiente en la década anterior a *El grito* destacó por ser un desafío al monopolio estatal, generar un espacio para el documental etnográfico y demostrar que es posible un cine experimental; sin embargo, al mismo tiempo, hubo un cine independiente que reprodujo algunos de los esquemas del cine industrial, imitó –aun fuera de la industria– temas y géneros, y realizó cintas que representaban ideas coloniales y clasistas. Prueba de esto último, es el cine de Servando González, quien realizó largometrajes independientes, antes de que en 1968 el Estado lo contratara para ser el *cinéasta* oficial de la masacre de estudiantes ocurrida en la Plaza de Tlatelolco.³³ Este caso extremo de Servando González, no corresponde a la mayoría de los que filmaron dentro del cine independiente; sin embargo, la mayoría de los nombres de autores de este cine en los años sesenta y setenta no lograron dejar una impronta filmica que generara una tradición o la conexión ideoestética³⁴ de los filmes. De esta manera podemos comprender que *El grito* resultara un hito en la historia del cine nacional, pero no la confirmación de una ruptura perdurable, porque, dentro del concierto nacional, no existía un movimiento que la arrojara. –*El grito* queda como una obra un tanto aislada, aun cuando prosiga en México una producción de bajos costos al margen de la industria, tanto la que administra el Estado como la que estaba a cargo de los productores privados (León Frías 2013, 103).” El suicidio de Leobardo López truncó lo que hubiera podido ser la carrera de un representante del Nuevo Cine Latinoamericano en México. De esta manera, este filme quedó como una hipótesis sin futuros ejecutores, dentro y fuera de la Escuela de Cine de la UNAM: el CUEC.

³³ Esto es parte del argumento de *Los rollos perdidos*, Gibrán Bazán (2012).

³⁴ Utilizamos el término ideoestética para expresar la necesaria relación entre un cuerpo de ideas que sustenten las elecciones temáticas y formales con que se elabora un producto estético, a saber: un poema, un edificio o una película.

[...] la producción posterior del CUEC, al igual que la de otros cineastas que filmaban al margen de la industria, no siguió, la mayoría de las veces, los pasos de *El grito*. Con la represión y el reflujo del movimiento llegó para los jóvenes cineastas pequeñoburgueses, la desilusión” (Lazo 1988, 96).

Quizá, estas declaraciones puedan parecer discordantes respecto al lugar dado por la cultura popular al documental, pues *El grito* fue durante décadas el principal banco de imágenes sobre el movimiento estudiantil del 68. Este carácter icónico del filme contribuye a que dentro y fuera del país se le considere como un referente del nuevo cine mexicano, sin que se reflexione sobre si el filme contiene o no elementos formales que nos permitan vislumbrar una estética con autoconciencia del papel que quiere representar. A decir de Carolina Tolosa (2013), la ausencia de *voz off* y de un plan de filmación se refleja en un material que se percibe como fragmentos sin mediaciones de un hecho histórico, con lo que la interpretación de los hechos (y por ende del documental) depende en buena medida de la información que el espectador posea sobre el movimiento estudiantil, pues el filme es difícil de entender para quien carezca de referentes. No obstante, el posicionamiento de los autores de *El grito* brinda “pruebas” de la justicia en las causas del movimiento, de tal suerte que el discurso de la obra se transfiere del documental a los actores sociales del movimiento. ¿Es esta transparencia el estilo del NCL en México, o al menos una propuesta del NCL en México? Difícilmente podría demostrarse.



El grito (1968). Dir. Leobardo López Aretche.

Un tercer filme que resulta paradigmático por la calidad de su argumento, sus implicaciones políticas y sus claras alegorías al acontecimiento más delicado para la clase política de aquel momento, es *Canoa* (1975), del director Felipe Cazals. *Canoa* destaca como un filme que rompe con paradigmas clásicos de narración, pues en su estructura narrativa introduce a un personaje que ocupa el lugar de narratario, visibilizando así el papel interventor de un autor implícito, que ordena y configura lo que se ve en pantalla. El filme tiene “dos inicios” distintos: el primero, que no hace evidente las marcas enunciativas (es decir, con una *diégesis* más o menos clásica), y el segundo, en donde se juega con el papel del falso documental, mezclando aspectos estadísticos verificables con la recreación de hechos ficticiales. Nos damos cuenta, por lo hasta aquí descrito, que estamos ante una película que experimenta formalmente, que recurre a la alegoría para abordar un tema imprescindible para la cinematografía y que busca una comunicación con el público que va más allá del entretenimiento. ¿Podemos considerar entonces que *Canoa* es un ejemplo del Nuevo Cine Latinoamericano realizado en México? Posiblemente, a nivel formal, cumpla con las características y exigencias que los protagonistas del NCL expresaron como necesarias para un cine que acompañara el proceso de liberación de nuestras naciones. Volviendo a lo que decíamos más arriba, el tema político no es sinónimo de pertenencia al

NCL, pero lo que sí podría considerarse como tal, es el comprender el filme en medio de un proceso –y como herramienta– por la liberación de los pueblos. Desde esta perspectiva, tenemos que hacer una lectura del filme, en donde se dé cuenta de su discurso, tomando en consideración no sólo su forma del relato, sino el mismo sitio de su enunciación. *Canoa*, como otros filmes mexicanos de la época,³⁵ tuvo una posibilidad de financiamiento gracias a una política de reestructuración de la cinematografía nacional, que dio origen a un breve periodo de reconocimiento a un cine más autorial.³⁶ Este periodo de apertura, encabezado por Rodolfo Echeverría, hermano del presidente de México Luis Echeverría, reconoció el carácter doblemente crítico en el que se encontraba el cine nacional: por una parte, en cuanto al número de producciones que se realizaban en el país, desde la crisis del para ya entonces lejano Cine de Oro nacional, y –al mismo tiempo– la pobre calidad de las propuestas de un cine más comercial. En este sexenio (1970-1976), se trató de mejorar la calidad de las producciones cinematográficas, mediante una estrategia de saneamiento de empresas en el contexto de una industria capitalista: se modernizó la planta industrial y se buscó la creación de productos (filmes) novedosos. De esta manera, se produjo un cine cuyo objetivo para el grupo en el poder era elevar la calidad, incorporar al gusto pequeño burgués mediante una flexibilización de la censura, y recuperar los valores revolucionarios que el oficialismo retóricamente decía defender (De la Vega 1988), (Rossebach y Canel 1988b).³⁷

De esta manera, podemos concluir y formular una nueva hipótesis: el cine mexicano del periodo echeverrista resalta por su calidad y relativa libertad, pero no es un cine que sea parte –*per sé*– del movimiento llamado Nuevo Cine Latinoamericano, pues no contamos con evidencias de que la producción filmica se imbricara con un proceso de lucha, como un signo de o para la liberación.

Por el contrario, los cineastas mexicanos se asumen como autores en un sentido burgués de la palabra, pertenecientes a un sector distinto, y como intermediarios entre un

³⁵ *El castillo de la pureza*, (Arturo Ripstein 1972); *Chin Chin el teporocho*, (Gabriel Retes 1976), *La verdadera vocación de Magdalena* (Jaime Humberto Hermosillo 1971), son algunos filmes que destacan de este periodo de la apertura.

³⁶ Sobre este aspecto, consúltese Rossebach y Canel (1988a), en donde se detalla la reestructuración económica, los financiamientos y la distribución del cine, en el periodo de Luis Echeverría.

³⁷ Se esperaba un cine que convirtiera al muralismo mexicano de la década del veinte y treinta en filmes al servicio de la ideología de la Revolución... institucionalizada: el PRI.

pueblo explotado y desmoralizado, y el verdadero gusto estético del cine. O bien, se asumieron como artistas limitados por tener que realizar su obra en el marco de un país dependiente y subordinado:

Tampoco es de extrañar entonces que cuando a los cineastas del Frente Nacional de Cinematografistas se les señaló en un debate público su excesiva sumisión a los modelos narrativos hollywoodenses, uno de sus miembros haya respondido inmediatamente que se ven obligados a hacer sus películas así, hollywoodenses, debido a que están destinados a –cito textualmente– —■ público ignorante, analfabeto y despolitizado” (Ruy Sánchez 1988, 146).³⁸

Ahora bien, ¿debemos reducir todo el discurso de un filme como *Canoa* a su contexto de producción? Creemos que ello sería una arbitrariedad. Lo que aquí se propone es que no hay lugar para huecos en procesos de significación, por el contrario, los vacíos rápidamente se cargan de sentido, a partir de los contextos sociales. El sentido de una obra nunca es puro, y aunque esto se pretenda como tal, los vacíos serán llenados por el conjunto de valores superestructurales, como la ideología pequeñoburguesa.³⁹ Desde esta perspectiva, *Canoa*, así como buena parte del cine político estatal, exhibe características de ruptura y vanguardia, pero sin inflexiones que permitan repensar el papel del cine como factor de liberación.

³⁸ Ruy Sánchez en su artículo señala a Juan Manuel Torres como responsable de la declaración que aparece entrecomillada en el texto. Esto habría sido dicho en la “XVI Muestra Internacional de Nuevo Cine”, en 1976.

³⁹ Nos apoyamos en este punto en los argumentos vertidos por Barthes en su clásico texto *Mitologías* (2009 [1957, primera edición]). Para el filósofo francés, los procesos de sentido de los signos son afectados por los mitos, los cuales pueden ser aquéllas fabulaciones sociales que *completan* el sentido de un determinado signo. Un claro ejemplo contemporáneo sería un restaurante de McDonalds en México, en donde el hecho de comer una hamburguesa sufre una variación de sentido por el *mito* del lugar, que trae aparejadas otras ideas circundantes: superioridad, ambiente juvenil e infantil, conexión con el primer mundo, etc. Yendo al tema de la cinematografía, el mito para el cine mexicano, es decir, aquello que *deforma* el proceso de significación es la cualidad aurática del filme, el revestimiento de valoración positiva a una película si ésta cumple con los principios de entretenimiento, generación de estrellas reconocibles por un público, o bien, por su capacidad de asemejarnos con las vanguardias estéticas de países a los que se ve como faros de la creación artística. El NCL ofrecerá múltiples sentidos desde los cuales los autores pretenden significar su obra: una resistencia al cine y el proceso de deformación mítica. Sin embargo, la advertencia se hace en un sentido: si un filme no se articula en un programa político, en un ideal social, no es posible trascender desde el *cine de denuncia* hacia el *Nuevo Cine Latinoamericano*, los cuales, como problematizaremos en esta tesis, no son lo mismo.



Canoa (1975). Dir. Felipe Cazals

Llegado a este punto, el tema de esta investigación podría parecer infecundo, un callejón sin salida. Si se ha sugerido que ni el carácter de experimental ni el de independiente ni el movimiento de cine estatista de los años setenta son suficientes para reconocer un Nuevo Cine Mexicano que pueda agruparse al Nuevo Cine Latinoamericano, entonces la respuesta parecería ser: es necesario abandonar el “gran relato” y concentrarse en estudios de caso, para reconstruir la historia del cine nacional. Centrarnos quizá en la tradición de cineclubes, los festivales de cine experimental, la experiencia del Taller de Cine Octubre y las filmografías por autor.

Sin embargo, existen claras evidencias de que el cine mexicano manifestó en algunos filmes potencialidades estéticas, que trascendieron los corpus ideostéticos que referimos anteriormente. Esta es la opinión también de Ruy Sánchez, quien sostiene:

La muestra de que son múltiples las posibilidades de acción, es la película *Etnocidio*, que es pagada parcialmente por el Estado aprovechando una coyuntura excepcional y que es a pesar de eso una película con posiciones claramente clasistas. No es una oposición de principios lo que se quiere como alternativa, sino una oposición de clase. Oposición que en el cine no puede reducirse a un cuestionamiento del *contenido* de las películas, sino de toda su formulación estética (Ruy Sánchez 1988, 154-155).

El director de *Etnocidio. Notas sobre El Mezquital* (1977) es Paul Leduc, el mismo que participara en el festival de Mérida, y también quien firmó los más importantes manifiestos del cine mexicano: “Manifiesto del Grupo Nuevo Cine”, y “Manifiesto del frente nacional de cinematografistas” (AA.VV. 1988).⁴⁰ Leduc, en 1973, dirigió un filme (*Reed, México insurgente*) que fue todo un parteaguas ante la forma en que los cineastas mexicanos habían cinematografiado la Revolución Mexicana.⁴¹ Años antes, en 1970, fue productor (una mezcla de chofer y guía) de uno de los documentales más acabados del realizador argentino Raymundo Gleyzer: *México, La revolución congelada*. El fotógrafo de *La revolución*, Humberto Ríos, llegaría después exiliado a México y participaría en la fundación de la distribuidora independiente Zafra. En México, Humberto Ríos filma *Esta voz entre muchas* (1979), y *El tango es una historia* (1983). Paralelamente, Miguel Littín es la figura más importante del cine del exilio en México,⁴² donde filma tres películas: *Actas de Marusia* (1975), *El recurso del método* (1978) y *La viuda de Montiel* (1979).⁴³ De estas películas,

⁴⁰ Retomaremos estas conexiones en el capítulo 5, en donde ahondaremos en las formas particulares en que Leduc se relaciona con el NCL.

⁴¹ Pensamos en películas como *El compadre Mendoza* de Fernando de Fuentes, *Así era Pancho Villa* de Ismael Rodríguez y *La cucaracha*, del mismo director.

⁴² Decimos más importante considerando la cantidad de películas dirigidas en México. Aunque otros cineastas exiliados llegaron a México, (Nerio Barberis, Humberto Ríos, Jorge Denti) ningún otro recibió, en ese momento, tantas fuentes de financiamiento y oportunidades como Miguel Littín.

⁴³ El tema de la nacionalidad de estas películas, hechas por Littín en el extranjero, sin duda puede resultar controversial. Desde el punto de vista teórico, abordamos en el capítulo 3 el tema del cine en el exilio, en donde se explica hasta qué punto es posible hablar de cine chileno en el exilio. Por otra parte, estos filmes referidos son hechos en cooperación internacional. En el caso de *Actas de Marusia*, el filme aparece como una producción de Conacine. El elenco también es mayoritariamente mexicano, pues acompañados por el actor Gian María Volonte, aparecen en papeles protagónicos Diana Bracho, Patricia Reyes Spindola, Julián Pastor y Ernesto Gómez Cruz, entre otros connacionales. Incluso, en un papel secundario aparece el director mexicano Gabriel Retes. En los créditos aparece la leyenda: Una película filmada en el estado de Chihuahua y procesada en los estudios y laboratorios Churubusco por miembros de la STPC de la RM. Por su parte, *El recurso del método* cuenta con las participaciones de Katy Jurado y, nuevamente, Ernesto Gómez Cruz. Esta película es una coproducción cubana-francesa-mexicana. En México figura la Productora América, y en el portal de la Fundación de Nuevo Cine Latinoamericano destaca: Fue una de las superproducciones por la Corporación Nacional Cinematográfica (Conacine). Finalmente, y quizá la más olvidada de las películas de

anteriormente mencionadas, sólo una suele ser valorada como parte de la historia del cine mexicano, el resto han oscilado entre el desprecio y el desconocimiento.⁴⁴ De los filmes realizados por Gleyzer y Littín podría aducirse que es la idea de que *no* es cine mexicano, sino cine en México; sin embargo, el mismo Paul Leduc no ha sido suficientemente estudiado.⁴⁵ El problema, sobre todo, estriba en que, como en muchos otros temas, los especialistas en México han mirado más hacia otros hemisferios, o se han encerrado en líneas locales de interpretación. La existencia de estos filmes debe ser correctamente interpretada, máxime si estamos ante un corpus que imbrica directamente la frontera Norte de América Latina con su extremo sur. En pocas palabras, estudiar al NCL en México es una declaración: la potencialidad que como vanguardia posee el Nuevo Cine Latinoamericano. Apuntamos, pues, a una nueva apuesta metodológica: El Nuevo Cine Latinoamericano en México sólo puede descubrirse si se parte desde lo regional-continental como materia de análisis. Es, en otros términos, una experiencia filmica realmente existente, pero sólo visible tras una labor hermenéutica de develamiento, a través de un trazo epistemológico capaz de reconocer los puentes desde el mismo signo filmico.

Es necesario no circunscribir la obra, producida en México, al país de origen de los realizadores. Por ejemplo, en *El Nuevo Cine Latinoamericano y su dimensión continental*, Silvana Flores (2013) aboga por la existencia de un NCL, verificable desde la creación para la transformación de los pueblos, preocupado por una relación distinta con su público y con la tarea del fortalecimiento de lazos entre realizadores. Así pues, Silvana Flores tiene un gran acierto al ver en el nombre de los festivales en los años sesentas (NCL) el significante exacto para referir una vanguardia de alcances continentales. Sin embargo, reduce su análisis a los países en donde hubo potentes movimientos estéticos que se dotaron de identidad a sí mismos, y toma a la película *Actas de Marusia* como *caso* del cine chileno, siendo que la película fue producida en México, con técnicos mexicanos y mayoría de

Littín en México es: *La viuda de Montiel*. Esta película fue realizada en el puerto de Tlacotalpan, Veracruz (J. Mouesca 1988). *La viuda de Montiel* aparece bajo la productora Cooperativa de Producción Cinematográfica Río Mixcoac SCL, y el ICAIC como su casa distribuidora.

⁴⁴ Hablamos de desprecio en el caso de Jorge Ayala Blanco quien, en *La búsqueda del cine mexicano* (1986), hace mofa de las películas que Miguel Littín realizó en México, y en particular de *El Recurso del Método o El dictador*. Una de las muestras del no reconocimiento del cine mexicano hacia el realizador chileno es que de las películas que realizó en México sólo *Actas de Marusia* ha sido transferida a DVD; las otras dos no están disponibles ni si quiera en las filmotecas del país, para la revisión de los materiales por investigadores.

⁴⁵ En México no se ha publicado, hasta el día de hoy, un libro dedicado al análisis de su obra.

actores y actrices mexicanos, como hemos apuntado más arriba. Es decir, ni siquiera ante la evidencia de un cine mexicano, desde un abordaje teórico que remite a lo regional latinoamericano, se problematiza la inclusión de México en el NCL.

Puentes entre México y Argentina

Cuando Raymundo Gleyzer filma en México *La revolución congelada*, trae con él una conceptualización sobre qué es el cine y para qué hacerlo. Clasificar el cine sólo como “militante” es dejar de ver las tensiones que lo movilizan hacia nuevas formas de expresión, pues reduce la experiencia de ver una película a su valor específico como herramienta de comunicación de un grupo político o una organización.⁴⁶ A pesar de que Gleyzer rodó en México en condiciones de clandestinidad –factor que lo hizo improvisar en algunos momentos– Humberto Ríos⁴⁷ nos narra cómo durante la realización se ponían en juego concepciones ontológicas del cine, en cada fragmento de la obra: “Había que estar ligando los elementos de la realidad con el eje central de la película, que era la necesidad de captar México y su realidad profunda. Es una mirada que no tiene que ver realmente con la estética, sino con la ética” (Peña y Vallina 2006, 60).

Más allá de hacer una reconstrucción exhaustiva sobre cada aspecto estético del cine argentino de los años sesenta y setenta, lo que proponemos es brindar algunos puntos nodales que nos ubiquen en un preciso estado del debate estético, al momento de la incursión de Gleyzer y Humberto Ríos en México, en la década del setenta. Reflexionaremos en el siguiente capítulo, sin un orden cronológico exacto, a partir de tres problemas precisos: ¿Cómo se relaciona el quiebre del cine argentino de vanguardia, frente al neorrealismo italiano?, ¿qué características formales caracterizan al Cine de La Base y a Cine Liberación? y finalmente, ¿cómo se postula el Cine argentino de vanguardia como potenciador de un cine latinoamericano, más que argentino? Avanzaremos sobre estos temas, poniendo algunos ejemplos representativos para cada caso.

⁴⁶ Quizá nunca como en la Argentina de los años sesenta y setenta, tuvo más sentido la frase adjudicada a Godard, “un movimiento de cámara no es un asunto de técnica, sino un asunto moral”.

⁴⁷ Humberto Ríos es uno de los principales protagonistas de la transformación del cine argentino, pues se desempeña como profesor, director de cine, fotógrafo y teórico del nuevo cine. Además de ser “bisagra” entre las dos posiciones más claramente reconocibles de la ruptura del cine argentino: Cine Liberación y Cine de la Base.

Capítulo III



Afluentes en torno al Nuevo Cine Latinoamericano en Argentina

Como en otros países de América Latina, en Argentina el inicio del quiebre estético puede enmarcarse en un cortometraje, en este caso *Tire dié* (1960) de Fernando Birri.⁴⁸ No obstante, la vanguardia –que como tal podemos considerar al Nuevo Cine Argentino (Vieguer 2011)– tiene sus orígenes en el neorrealismo italiano, Joris Ivens, y Chirs Marker. El neorrealismo italiano aportó para el movimiento latinoamericano una estructura que privilegia ir más allá de la anécdota, y permite al espectador reconocer un cine que busca en lo cotidiano y en los problemas singulares la posibilidad de crear un puente de comunicación fuera de todo efectismo dramático. Birri, con la fundación de la Escuela de Cine Documental en Santa Fe, Argentina, no sólo finca la posibilidad de la enseñanza, sino que, al mismo tiempo, diseña una estética, en la que parte del neorrealismo como base para la creación: filmando una película con personajes humildes y marginales de la sociedad, pero también cuestionando las jerarquías en la producción, lo que lo lleva a firmar la obra de manera colectiva.

Influencia y ruptura con el Neorrealismo italiano

Tire dié es un ejemplo vibrante de documental que combina la herencia del neorrealismo italiano con la experimentación. No obstante, hablamos de un sentido *experimental* marcado por una dimensión utópica que busca llevar al cine a nuevos niveles de comunicación y transformar a la sociedad mediante imágenes que los discursos oficialistas de la época ocultaban. Es un cine que se inscribe en un espíritu moderno de época que cree en la revolución como parte de un proceso de liberación.

Fernando Birri marca algunas de las pautas que terminarían por influir al NCL, principalmente, al postular la necesidad de un tipo de filme en el que el público sea capaz de cuestionar el sistema de explotación; lo hace con un uso conscientemente político de *primeros planos* y colocando como protagonistas de la narración a personajes que habían sido representados como vagas caricaturas, por el cine de las etapas anteriores (Getino 2005).

Antes de *Tire dié*, el cine argentino había vivido una etapa de extranjerización (1943-1955) salvo por contados casos de cineastas populares, como Hugo del Carril, quien

⁴⁸ Para el caso cubano se habla del filme *El Mégano* (Julio García Espinosa y Tomás Gutiérrez Alea), y de *Revolución* (Jorge Sanjinés) para el caso boliviano.

realizó filmes en sintonía con su simpatía por el peronismo. La tendencia, no obstante, era un cine que:

redujo, también los [espacios] exteriores, condenando la imagen a los interiores lujosos, inmensos y cerrados, pero seguros... Otro tanto hizo con la fisonomía humana. Los protagonistas debían tener la fisonomía de aquellos a los que se pretendía imitar, es decir, los correspondientes a los del modelo eurocéntrico, reservándose para la fisonomía mestiza o acriollada, los papeles secundarios, los roles de personajes cómicos o —malos”, o por último la agotadora labor de la caracterización y el maquillaje (Getino 2005, 37).

Filmes como *Tire dié* y *Los Inundados* son importantes no sólo por haber trascendido la brecha de representación de las clases populares, sino también porque la experimentación del cineasta fue acompañada de una reflexión y praxis que se avista como proyección nacional y continental:

¿Qué cine necesita Argentina?, ¿qué cine necesitan los pueblos subdesarrollados de Latinoamérica?
Un cine que los desarrolle. Un cine que les dé conciencia, toma de conciencia; que los esclarezca; que fortalezca la conciencia revolucionaria de aquellos que ya la tienen; que los ferverice; que inquiete, preocupe, asuste, debilite a los que tienen —mal la conciencia”, conciencia reaccionaria; que defina perfiles nacionales, latinoamericanos; que sea auténtico; que sea antioligárquico y antiburgués en el orden nacional, y anticolonial y antimperialista en el orden internacional; que sea propueblo y contra antipueblo; que ayude a emerger del subdesarrollo al desarrollo, del subestómago al estómago, de la subcultura a la cultura, de la subfelicidad a la felicidad, de la subvida a la vida (Birri 1988, 17).

Desde la Escuela Documental de Santa Fe⁴⁹ se dio una batalla que supuso no sólo la ampliación de espacios para la enseñanza disciplinaria de cine, sino la misma concepción de lo que el cine representaba para los procesos libertarios. *Tire dié* se enmarca en la batalla por el derecho a la enseñanza de cine, en el contexto de una universidad, para que el cine pueda dialogar con disciplinas científicas. En pocas palabras, la defensa de la escuela es una crítica a las posturas del arte puro e independiente al contexto socio-histórico desde

⁴⁹ La escuela de Cine de Santa Fe es el antecedente ideológico de lo que constituyó la Escuela Internacional de Cine de San Antonio de los Baños, en Cuba.

donde es producido. La escuela hace una apuesta por un cine que se manifiesta ante las problemáticas sociales.

A finales de los años cincuenta, la crítica argentina dirigió sus ataques a *Tire dié* y a la escuela de cine. La defensa realizada por Birri inaugura al mismo tiempo el derecho de la producción de imágenes como forma de reconfigurar la posición de los íconos representados en los imaginarios sociales. Es un dislocamiento de la mirada para centrarla, por primera vez, en los sectores marginales. Donde otros autores ven pobres, Birri ve desposeídos, y la mirada de la cámara nos obliga a afrontar el cambio de *enfoque*, a tratar de dar una respuesta sobre *de qué* son desposeídos, sobre *cómo* los miramos. No es gratuito que la parte más célebre del filme sea, justamente, la escena de los niños corriendo por unas monedas, al paso del tren por un puente. Y se va más allá del mero registro: el montaje de atracciones y la antítesis entre el afuera y el adentro del tren –desde donde vemos a través de una ventanilla correr a los niños– establece con el espectador la posibilidad de ruptura a nivel diegético, y crea una sensación que posiciona al espectador dentro de la secuencia. Este documental nos obliga a pensarnos como espectadores que viajan en un tren; el encuadre es más que un posicionamiento de cámara, y la ventanilla del tren nos permite borrar ilusoriamente el encuadre real: el del formato de la película. Así, los espectadores somos, al mismo tiempo, los pasajeros que miran indiferentes o curiosos. La manera en que el espectador se transforma está dada, no fuera del filme, sino desde su propia materialidad.

Como en otros países de la región con desarrollo de su industria cinematográfica, en Argentina el cine que aborda temas políticos existió antes de la influencia del neorrealismo italiano y por supuesto, antes también de lo que con el tiempo se caracterizaría como NCL. No obstante, si avistamos un quiebre, sólo podemos entenderlo desde las propias teorizaciones y atendiendo el debate de la época que se pregunta sobre qué cine debe hacerse. Antes de pensar en un carácter unívoco de la respuesta, es necesario advertir que, quizá lo más importante, no sea la existencia de la misma, sino la enunciación de la pregunta *en voz alta*: el cuestionamiento sobre qué cine se realiza y qué principios ideológicos deben regirlo, nos permite reconocer que la expresión cinematográfica no es considerada asunto de talento personal, simple entretenimiento para las masas, recreo de la pupila para los sectores que buscan un cine audaz... Si bien el cine de ruptura, tal como las vanguardias de cualquier género, no es capaz de sustituir con otro tipo de formas narrativas

a la totalidad de la producción fílmica, lo más importante no es su cantidad, sino su capacidad de pensar lo cinematográfico desde una perspectiva abarcadora.

Algunos autores se encargaron por primera vez de sistematizar sus preocupaciones en tratados y manifiestos que, amén de tener como objeto de análisis sus propias obras, *construyeron teorías generales sobre el quehacer cinematográfico*, la cultura nacional, la sociedad y la política, entre otros temas (Sala 2009, 93).⁵⁰



Tire dié (1962). Dir. Fernando Birri

⁵⁰ Cursivas nuestras.

Advertimos entonces que estamos ante un impulso cinematográfico que marca su carácter de época desde la autorreflexividad de la misma. Los primeros pasos en la construcción de un cine que se articuló más allá de lo nacional, en lo latinoamericano, fueron las preguntas sobre sus necesidades discursivas y formales. El neorrealismo le dio un fuerte impulso, como lo hemos visto con el caso concreto de *Tire dié*, pero también marcó el inicio de distintas tendencias en el cine argentino, que comenzaron a cuestionarse si el *realismo* es la mejor o la única manera de pensar las realidades sociales.

En los años sesenta, un grupo de cineastas se manifestó en contra del cine de entretenimiento, aunque no necesariamente con acuerdos sobre las características estéticas del cine que debería sustituirlo. Esta generación mantuvo un debate entre la necesidad de un cine realista, como continuación del neorrealismo o de un cine con características más subjetivas. La disputa trajo como resultado la conformación de una nueva vanguardia, en donde aparecen cineastas como Fernando Solanas, Octavio Getinio, Raymundo Gleyzer y Rodolfo Kuhn, entre otros. Dos importantes figuras del cine argentino: Torre Nilson y el ya mencionado Kuhn fueron los directores argentinos de la llamada Generación del 60 que más claramente avistaron la posibilidad de repensar el proceso de presentación y representación de las imágenes en movimiento, fuera de la fórmula de cine realista como único cine político (Jorge Sala 2009). Para ellos, la experiencia de la revolución dependía de la posibilidad de experimentar con las formas de representación para contar sus historias:

Aunque las intenciones de los realizadores se organizaran desde la creencia en el cine como registro inmediato, éstas se colocaron en una situación conflictiva al momento de situar la ficción como horizonte dominante. Con ello, el deseo de expresar la realidad estuvo constantemente interpelado por la necesidad de construir narraciones en la que la idea de “documento” se trocaba parcialmente por la de representación, con la cual se abrieron las vías para las diferentes modalidades de realismo” (Sala 2009, 96).

El cine que proponían no es ajeno a una crítica social, pues hay una coincidencia fundamental: cada autor piensa su obra enmarcada en un tiempo de definiciones históricas y en donde cada elemento podía abonar a la construcción de una sociedad mejor o ser cómplice del “orden” y el sistema de valores vigente.

La generación del 60 es vista por Cerdá (2009) como una generación de tránsito, entre el cine argentino de consumo, la caída y proscripción del peronismo, y nuevas propuestas estéticas, como la de Cine Liberación. Estos cineastas realizaron un cine político que dialectiza el neorrealismo: por una parte, se seguían utilizando los exteriores como escenarios naturales, y se abordaban temas de los sectores populares, con historias sencillas, fuera de efectismos; por otra parte, fue una generación que confiaba mucho más en las subjetividades, en la intuición y no pretendía tener respuestas sobre los derroteros de la sociedad argentina. Es un grupo tanto de ruptura como de desencanto que, sin embargo, suele ser considerado como un poco limitado para retratar a los sectores marginales y continuador de las tradiciones argentinas ~~–~~“*intelectualistas*”. No obstante, el mérito de ellos estaría principalmente en haber escapado a una posición eurocéntrica; es decir, encontrar propios conceptos e historias para abordar los mundos subjetivos que reflejan los personajes de sus filmes:

Negar las apropiaciones que la generación del 60 hiciera del cine de Antonioni, Resnais, Robbe-Grillet, Bresson y otros, resulta tan infructuoso como caracterizar a éstas en los términos de ~~–~~“*una copia fallida*” de formas foráneas. Los procedimientos del cine moderno no son patrimonio de un lenguaje nacional sino el resultado de la asunción reflexiva de los contornos de la autonomía del arte y de la conciencia lingüística de la modernidad estética. El deseo de ruptura frente al cine tradicional, por parte de un grupo de cineastas que se consideren el recambio generacional, tampoco es exclusivo de las cinematografías de los países centrales. Por el contrario, tales procedimientos, adoptados y ensayados por el nuevo cine argentino, no pueden pensarse más que como reacción al sistema de estudios precedente ~~–~~y aunque agobiado, también contemporáneo~~–~~ y su lenguaje de un realismo convencional; como reacción además a la política cultural del peronismo, a la que se consideraba ligada a aquél cine y sobre todo ante la desazón posterior tras su caída; como reacción, por último, a la parcela de realidad limitada y excluyente que mostraba la imagen del cine industrial (Cerdá 2009 313-314).

Pero la posibilidad de reconocer estas historias de cinematografías dentro del grupo que pertenece a la historia común del NCL, depende, al mismo tiempo, de un vuelco de la mirada, en donde se problematice de manera clara qué caracteriza a un cine político, y si éste está dado sólo dentro de los márgenes de lo que conocemos como cine militante. A este respecto Pablo Piedras (2009) se hace esta misma pregunta y reconoce también que en América Latina, y en particular en la Argentina de las décadas de los años sesenta y setenta,

este debate se da de manera explícita entre los realizadores y los teóricos de cine, particularmente en los momentos de coyuntura, como lo fue en la Muestra Internacional de Nuevo Cine, en Pesaro, Italia en el año 1968. Ahí, Pio Baldelli habría distinguido entre las diferentes propuestas de politicidad en el cine: estaba, primeramente, el grupo de cineastas que pugnaban por un cine directo, y que apostaban por una nueva representación de los pueblos y sus procesos de liberación; así se construiría una nueva moralidad en los espectadores y estos se verían representados en la pantalla de una manera dignificada. Este cine podría servir a los propósitos más inmediatos, en la construcción de canales de contra-información o como movilizados de la conciencia; sin embargo, pensar sólo este cine como cine revolucionario expresaba una automarginación, pues mientras el cine industrial de cuño colonizador, elitista o de mero entretenimiento, seguiría siendo el que se consumiera entre la población con acceso a las salas de cine. Era necesario, por tanto, reconocer dos géneros más de cine político; a saber: un cine político en los intersticios del cine ensayo (al que volveremos un poco más abajo), y un cine cuyo sentido político esté determinado más allá del tema, y que contenga un tensor utópico. Pio Baldelli señala dos posibilidades para el nivel político del cine utópico:

La primera descartable y contraria a la ciencia –verdadero correlato de la acción real– se trata de una proposición ideal que atenta contra lo real. La segunda, positiva, es la utopía concebida como fantasía, –acumulación de la energía política para la acción concreta, connatural al rigor científico: el sueño de una cosa real” (Baldelli 2009, 51).⁵¹

Aquí también tenemos el punto en donde se inaugura el tema toral para la definición de un nuevo cine: de qué manera y hasta dónde los documentales y la ficción deben ofrecer

⁵¹ Podemos advertir que el uso de la categoría científico por Baldelli puede parecer un poco contradictoria; sin embargo, apuntamos a la hipótesis de que utiliza científico como un compromiso entre la realidad material y la construcción del conocimiento que aspira a la Verdad y no a la contemplación o al relativismo. También es necesario apuntar que el estudio del cine, a partir de la regulación epistémica de la semiótica, aspira a un nivel de científicidad, si entendemos por ello la posibilidad de validación de los presupuestos enunciados por cualquiera que siga la lógica del modelo de análisis. Hablamos pues de los años de la efervescencia del análisis estructuralista, cuya principal contribución fue el tratamiento del cine como texto, portador de un sentido subyacente, pero desentrañable mediante el análisis de los elementos en la propia obra.

respuestas concretas a la lucha por la utopía libertaria, e incluso como posibilidad de existencia de un nuevo signo cinematográfico para América Latina.

Si el neorrealismo fue la primera base de todo el NCL, el siguiente quiebre lo podemos vislumbrar en la definición estética que tomó el cine argentino de vanguardia, justamente como una ruptura parcial con el modelo del neorrealismo. Mariano Mestman nos explica:

Among Latin American festivals, Mérida 1968 and more specially Viña del Mar 1969, represent a big leap in the direction of the rupture with neorealist influence, a leap prompted both by the political radicalization at the end of the decade and by the aesthetic explosion shown in the participating films (Mestman 2011, 171).⁵²

Es importante resaltar que hablamos de una superación del neorrealismo italiano, no como una mejoría o perfeccionamiento, lo que haría suponer que un tipo de cine es mejor al otro, sino que hablamos de superación como revitalización del movimiento a partir del uso de algunos de sus principales fundamentos. Se retoma el neorrealismo por la necesidad de hacer un cine desde la corporeidad (habla, gesticulación, ritmos) particulares de los pueblos. No obstante, la incorporación del neorrealismo lleva a los realizadores argentinos a un continuo cuestionamiento de cómo hacer un cine desde sus propias necesidades expresivas, enmarcadas en un contexto nacional específico.

Más que pensar al cine argentino contestatario como un cine en evolución del neorrealismo hacia una forma que lo supera, vemos cómo los cineastas comienzan a problematizar su cine, a partir de sus necesidades concretas de expresión y comunicación, que sin duda marcaban diferencia a aquellas circunstancias de la posguerra que dieron origen al neorrealismo. En el caso argentino, la efervescencia política y social, en que vivió el país durante varias décadas, pero muy especialmente los 21 años entre 1955 y 1976, hicieron que el cine tomara posturas que acompañaban las formas concretas de militancia, como lo fueron el PRT (Partido Revolucionario de los Trabajadores) y las distintas manifestaciones del peronismo. Sin embargo, no sólo el cine enmarcado dentro de un

⁵² Entre los festivales latinoamericanos, Mérida 1968, y más especialmente el de Viña del Mar 1969, se da un gran salto en la dirección de la ruptura con la influencia neorrealista; un salto, fruto tanto de la radicalización política a finales de la década y por la explosión estética que se muestra en las películas participantes (Traducción propia).

programa político nutrió la experiencia estética del NCL en Argentina. En 1970, un grupo de realizadores denominados *under porteño*, quienes trabajaban en la realización de publicidad, protagonizaron un hecho conocido como —la noche de las cámaras despiertas”,⁵³ en donde se filmaron varias piezas cinematográficas en una sola tarde y noche, como mecanismo para expresarse contra un acto de censura que había sufrido un estudiante de cine. En menos de 72 horas se conceptualizaron, filmaron y editaron media docena de piezas experimentales, con el único propósito de ser presentadas a manera de “ponencia” en un acto político, auspiciado por la Escuela de Santa Fe, que para el inicio de la década del setenta ya tenía un estilo y fórmula de representación del cine político, vinculado a una necesaria elección de temas sociales.

Los cineastas participantes en la “noche de las cámaras despiertas” fueron Alberto Fischerman,⁵⁴ Dodi Scheuer,⁵⁵ Julio César Ludueña,⁵⁶ Jorge Cedrón,⁵⁷ Alberto Yaccellini⁵⁸ y Miguel Bejo.⁵⁹ Los jóvenes cineastas de la capital, realizaron unos provocadores filmes mudos, de aproximadamente cinco minutos de duración. No interesaba la conservación de los mismos, pues su objetivo era trascender las ideas clásicas del arte; lo que, junto a la mala calidad de la película que emplearon, provocó que las obras se perdieran.⁶⁰ Estamos ante un caso cinematográfico muy peculiar, pues existe una débil y delgada línea que lo separa del performance o del *happening*, como lo denomina Beatriz Sarlo (2001). Los directores se dieron a la tarea de realizar una labor titánica, no por el trabajo exhaustivo de trabajar días seguidos y sin dormir, sino por aceptar el riesgo de expresar fílmicamente sus consideraciones políticas sobre el régimen y la censura. Más allá de esto, estaban

⁵³ Este hecho es narrado y teorizado por Beatriz Sarlo en la obra *La Máquina Cultural: maestras, traductores y vanguardistas* (2001).

⁵⁴ Alberto Fischerman ya había debutado en cine de ficción con un filme surrealista, titulado *The players vs ángeles caídos* (1969).

⁵⁵ Dodi Scheuer es actor, guionista y director del cine argentino, actualmente en activo.

⁵⁶ Julio César Ludueña estrenó en Cannes (aunque no comercialmente) un filme experimental titulado *Alianza para el Progreso*, en 1972.

⁵⁷ Jorge Cedrón es reconocido por ser el director del filme *Operación Masacre* (1972), basado en el libro del mismo título de Rodolfo Walsh.

⁵⁸ Alberto Yaccellini trascendió como editor. Hizo la mayor parte de su carrera profesional en Francia.

⁵⁹ Miguel Bejo realizó dos largometrajes en la década del setenta.

⁶⁰ En el año 2002, el documental argentino *La noche de las cámaras despiertas* (Hernán Andrade y Víctor Cruz) hace una serie de entrevistas a los realizadores vivos que participaron en este acontecimiento. Tras ser acabada la película, y quizá por la acción de su filme que revivió en la memoria de los protagonistas este evento, uno de los filmes logró recuperarse. En un armario del actor de teatro Tito Ferreiro se logró encontrar el cortometraje filmado en 1970 por Alberto Fischerman y protagonizado por el mismo Tito Ferreiro.

teorizando desde la imagen en cómo esta podía ser capaz de trascender la sensibilidad de los espectadores de acuerdo a mecanismos que era necesario explorar desde el cine: en otras palabras, para casi todos los integrantes de este cine, se debía revolucionar al espectador antes que reflejar o demostrar una idea política. Evidentemente, no es una idea autogestada, se trata de una reflexión y aceptación de otras vanguardias, y, en particular de la Nueva Ola Francesa y el rumbo que Jean Luc Godard había dado para una determinada militancia de tipo heterodoxo (por una parte, acompañando el Mayo Francés, y por otra haciendo filmes sobre las canciones de Los Rolling Stones como (*Simpatía por el diablo*) para mostrar las características de la contracultura norteamericana de los sesentas) Igualmente, había una influencia de la vanguardia italiana, principalmente de Antonioni, así como del cineasta experimental nacido en Lituania, Jonas Mekas (Wolkowicz 2011). Hablar de los filmes que se proyectaron en Santa Fe, es una labor de reconstrucción por medio de la memoria, en donde los autores han hecho un ejercicio de recordar aproximadamente lo que se veía en cada uno de ellos, pero siempre mediado por los engaños de la memoria en donde entran en juego las proyecciones presentistas entre el “fue” y “debió ser” así. Independientemente de ello, este acto de memoria nos permite reconocer que se trató de una vanguardia con preguntas específicas por la forma cinematográfica: ¿Por qué usar determinada profundidad de campo?, ¿qué se expresa al mostrar un cuerpo desnudo?, ¿qué efecto tienen los costos en el material filmado?, cómo se lee el ícono, en un determinado tipo de montaje? Estas preguntas podemos extraerlas de la evocación colectiva que nos permite reconstruir los filmes que se presentaron aquel sábado de 1970 en Santa Fe, es decir, son filmes que sólo podemos conocer por lo que nos narran de ellos. Fue una de las fechas más irónicas en la historia del cine mundial, y es que pocas veces como ese día los autores han puesto sus obras de inmediato frente a un público para intentar validar en esa interacción las teorías de su creatividad: el resultado fue catastrófico y los cineastas estuvieron a punto de ser literalmente linchados. Es posible que en ese momento se hayan perdido algunos de los filmes, pues según cuentan algunos de los protagonistas en *La noche de las cámaras despiertas* (Andrade y Cruz 2002), en ese momento consideraron mucho más el valor económico del proyector que habían llevado a la ciudad de Santa Fe, que el propio “valor” de sus películas.

En ese evento, llamado *Primer Encuentro Nacional de Cine* confluyeron representantes de las distintas “escuelas” que por ese entonces comenzaban a delinear una personalidad propia.⁶¹ Al encuentro acudieron representantes de la escuela birrista, que aquí hemos denominado como heredera del Neorrealismo, e integrantes de la escuela “liberacionista”, (Getino y Solanas) cuyos fundamentos se revisan en el punto siguiente. Según relata Sarlo (2001), los primeros en abuchear al grupo de cineastas de Buenos Aires fueron justamente los “liberacionistas”, sin embargo, parte del fracaso se debió no a una disputa estética, sino a que el evento en realidad no era un encuentro de discusión cinematográfica, y por el contrario había bases de militancia, con poca o nula educación sobre audiovisual. Los gritos hacia los cineastas los condenaban de entreguistas, vendidos a la Coca-Cola, derrotistas; es obvio que los veían como pequeño burgueses confundidos: con deseos de ayudar, pero sin una “idea” clara de cómo hacerlo. El decir que se trataba de personas sin formación en análisis cinematográfico no es una respuesta plausible para explicar el “mal entendido”, mucho menos para justificar el intento de linchamiento contra los realizadores, de quienes podemos saber “tendiendo una línea de análisis con su pasado y posterior carrera cinematográfica” que no fueron infiltrados. Se trata, muy por el contrario, de una vanguardia que se expresa de manera temeraria ante un público no especialista, y que lleva su obra sin maquillajes. Quizá más por accidente que conscientemente, se habló en ese momento el problema de la obra y su posibilidad de impactar y movilizar al espectador. En resumen, se vivió en la praxis, y la dialéctica, más que una mera oposición de ideas, una dialéctica en acto: la violencia contra los realizadores. El evento en Santa Fe, al que asistió el *under porteño*, tenía como pretexto al cine, para definir un programa de lucha nacional para combatir al Estado Burocrático Autoritario (EBA), la dictadura militar de los años 1966 a 1973. Esto ejemplifica muy bien la visión de cine que tenían; tal como en el acto; el cine era sólo el pretexto para pasar de la contemplación a la acción, de la recepción de ideas a la acción revolucionaria, de la comprensión del conflicto a la organización militante. Sin embargo, para el *under porteño*,

⁶¹ Este es el tema que más interesa para esta investigación, pues más que reeditar la historia del cine de aquella época, labor por demás imposible por una sola persona y en un capítulo de tesis, como la que aquí se plantea, lo que queremos apuntar es hacia el reconocimiento del cine como un arma con un valor estratégico rumbo a la liberación de los pueblos, pero sin dejar de reconocer las tensiones que esto provocó al interior de gremios como el cinematográfico.

era importante que se teorizara desde las formas de representación: eran igualmente anticapitalistas que anti realistas-socialistas, y entre sus cuestionamientos estaba el propio Eisenstein, a quien acusaban de haber trabajado bajo los caprichos de Stalin, en demérito de su propia obra (Sarlo 2001), (Wolkowicz 2011).

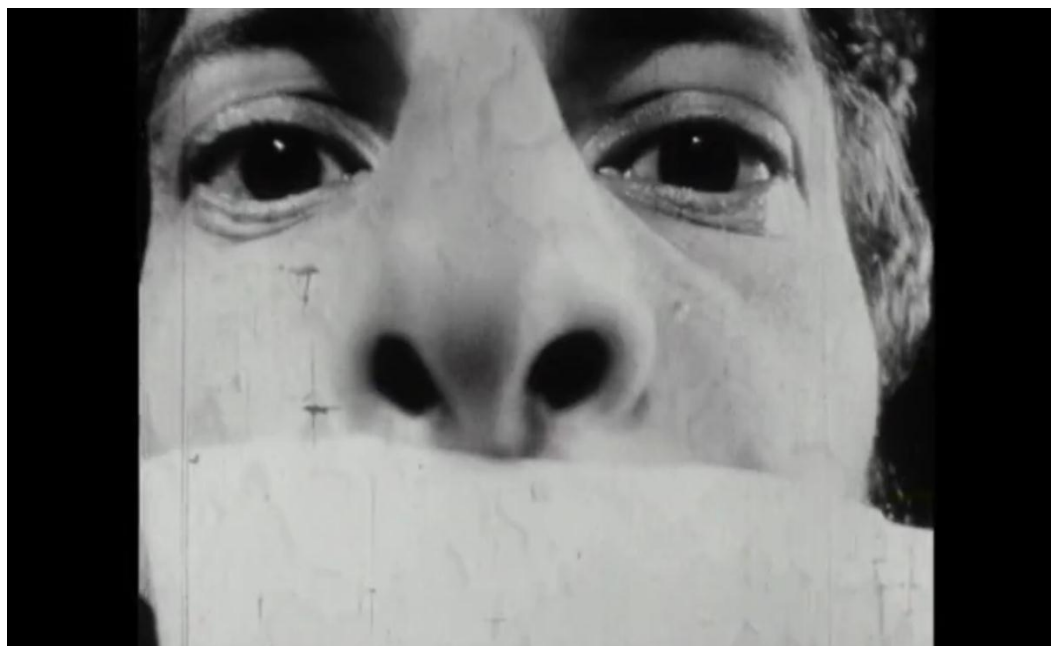
Los obreros, militantes y cineastas convocados en esa reunión acusaron a los cineastas de faltar a la moral, y profanar la imagen del Che Guevara. Ayudó al intento de linchamiento que los propios cineastas no supieran explicar su propia obra, y que ante los ánimos caldeados, las declaraciones resultaran estridentes y herméticas (Sarlo 2001). No es un asunto menor, considerando que, a diferencia de otras obras cuya valoración puede hacerse en otro momento en el tiempo, es decir, pueden ser re-valoradas, en el caso de estos filmes su momento era el presente, y tras ese evento fallido, la obra –como se explicó antes– cayó en el olvido y finalmente vino su desaparición. Desde esta perspectiva, es fácil la caracterización de este grupo como aburguesado y desvinculado de los programas de liberación nacional; no obstante, el simple hecho de participar en un acto contra la censura es prueba de que ellos también pensaban en un cine capaz de expresarse para incidir en la realidad. Se oponían al cine de Solanas, pues consideraban a este como falsario, manipulador y autoritario. Para el *under porteño* era importante un cambio estético, no sólo un cambio de discurso. Lo más importante: consideraban que era peligroso hacer cine con las mismas herramientas que podría hacerlo la oligarquía o los militares.

Este grupo filmó en los próximos años un cine de vanguardia que, si bien no fue el más popular, sí se preocupó seriamente por llevar la experimentación al servicio de una crítica a la moral del sistema. Se trata de un arte por el arte, sólo en el entendido de que el arte está contaminado por una necesidad de expresión que los lleva a manifestarse de forma explícita e implícita en sus obras:

Otro de los aspectos políticos que presenta el cine *under* (a diferencia de otros cines también experimentales) es su grado de compromiso con la realidad sociopolítica del momento. En algunas películas es más evidente (como en *Alianza para el progreso* o *Beto Nervio contra el poder de las tinieblas*) y en otras es más lábil (como en *The Players* o *Puntos suspensivos*). Sin embargo, en todos los casos la relación del film con su referente no es explícita ni lineal. A través de diferentes mecanismos, como la alegoría, la parodia, la cita, la ironía, etc., se produce un continuo corrimiento sígnico para que el espectador complete el sentido y no permita interpretaciones esquemáticas y lineales (Wolkowicz 2011, 426).

Podríamos, quizá, considerar al cine de vanguardia argentino como parte del NCL, y como un cine que se ha dotado de una autonomía frente al neorrealismo italiano y argentino. No obstante, su valor en esta investigación es el de poder contrapuntear su discurso, con otros que quedan como los canónicos en la construcción del NCL en Argentina. Su valor radica en que:

La ruptura con las instituciones y los mecanismos de control es sólo una de las maneras en que estas películas se expresan políticamente. La experimentación con el lenguaje cinematográfico y el constante socavamiento de los códigos de representación tradicionales, presentan otra de las bases importantes de la propuesta contestataria y contrahegemónica de los films... (Wolkowicz 2011, 419).



Fotograma del filme recuperado de Alberto Fischerman proyectado en Santa Fe, el 21 de noviembre de 1970. El pietaje fue recuperado en *La noche de las cámaras despiertas* (de Andrade y Cruz 2002).

Si en *La hora de los hornos* (1968), el sonido se había alterado de manera que los cineastas de esta vanguardia consideraban manipuladora, para los vanguardistas una estética-ética consistía en mostrar el proceso de la manipulación del sonido. El espacio de representación de las historias del grupo es la Argentina contemporánea; sus personajes son tipos (quizá un tanto estereotipados) influenciados en su propia sociedad, así que, a pesar de lo imbricadas de sus representaciones, su cine no es un cine des-localizado: sus problemas formales

tienen una espacio temporalidad, y es en ella que se debaten por la re-semantización de los signos cinematográficos.

Sin embargo, para Octavio Getino (Andrade y Cruz 2002), todo esto era inútil si la vanguardia no está al servicio de un movimiento de liberación nacional, si la *vanguardia*, –la parte de adelante”, no es a la vez vanguardia de la lucha armada. Esta es quizá la más clara idea de por qué en Argentina no hubo un sólo cine de ruptura, en tiempos en donde la radicalidad estética había llegado a afirmar que el único cine legítimo es el cine acto, el cine guerrilla.

Propuestas estéticas de Cine Liberación a Cine de la Base

En Argentina, la creación cinematográfica heredera de la Escuela de Santa Fe tomó el rumbo del acompañamiento a las acciones militantes, principalmente a partir de dos grupos: Cine Liberación, en el que destacan Fernando Solanas y Octavio Getino, y años más tarde, un colectivo dedicado a la exhibición de los filmes a los sectores populares, llamado Cine de la Base.⁶²

La historiografía que se ha preocupado por el cine político o militante durante muchos años consideró que la representación del cine argentino para el NCL era el llamado Tercer Cine o, su propuesta más conocida, el cine acto.⁶³ *La hora de los hornos* se convirtió en un referente obligado a nivel internacional, sin embargo, este enmarque hizo que se perdiera un poco la perspectiva de la riqueza y variedad de cines que coexistieron en Argentina hasta 1976. En esta investigación se pretende trascender esta ruta, pero la tarea de analizar a todos los realizadores de la época, cuyas películas o preocupaciones estéticas

⁶² Para el propósito de esta investigación, quizá bastaría con analizar sólo las expresiones cinematográficas anteriores a 1970, año de producción de *México: La revolución congelada*; sin embargo, su director, Raymundo Gleyzer expresa más profundamente sus planteamientos años más tarde, con la conformación de Cine de la Base. Más importante que la fecha de *México: La revolución congelada* es, para esta investigación, el Golpe de Estado de 1976, que marca un antes y un después en la posibilidad de un cine comprometido, y que nutre a otros países, entre ellos México, de un exilio que influye en los ámbitos locales de la cultura. Respecto a Cine Liberación, no nos hemos querido detener en los años de la experiencia concreta, sino que resulta mucho más interesante aprovechar las reflexiones contemporáneas que se han hecho sobre sus teorizaciones –sin duda, las que fueron más representativas del cine argentino, en el concierto de los nuevos cines nacionales, dentro y fuera de América Latina–. Esto último podemos corroborarlo en las discusiones teóricas que existieron en esos años en festivales como el de Pesaro y el de Montreal en 1974.

⁶³ Un ejemplo de ello es el libro compilado en México por el esteta marxista Alberto Híjar, que toma al Tercer Cine como un ejemplo a seguir para los realizadores nacionales (Getino y Solanas 1972).

reflejaron cuestionamientos políticos y sociales resulta imposible en un trabajo de estas características. Por ello recuperamos las categorías Cine Liberación y Cine de la Base, en el entendido de que si bien en la época estos colectivos no funcionaron como cofradías o vanguardias perfectamente diferenciadas, sí nos permiten sacar algunas muy importantes conclusiones sobre la conceptualización que hicieron de las películas realizadas por integrantes de estos colectivos. De esta manera, pretendemos reflexionar sobre las estéticas, a partir de una dialéctica, para así referir el fenómeno más allá de las enumeraciones estériles, o del simple recuento monográfico. Es necesario apuntar que, estas distinciones analíticas, no fueron tajantes ni explícitas entre los realizadores. Como ejemplo tenemos el caso del director y fotógrafo, Humberto Ríos, quien trabajó como profesor en la Universidad de La Plata, colaboró en la fundación de Cine Liberación, y años más tarde filmó junto a Gleyzer *La revolución congelada*, aunque al poco tiempo se distanciaría de él por diferencias ideológicas en cuanto a las opiniones políticas y a la concepción del trabajo cinematográfico (Peña y Vallina 2006). Advertimos entonces que las categorías Cine Liberación y Cine de la Base resultan útiles solamente como caracterizaciones generales, sin que esto nos nuble la visión sobre lo poroso, complejo y hasta contradictorio que fue el proceso ideológico del cine social de los años sesenta y setenta.

Cine Liberación surge en un periodo en que la política argentina vivía un momento álgido, en medio de la sucesión de golpes de estado, y de la proscripción de un proyecto político que aglutinaba a grandes masas de trabajadores: el peronismo. De 1966 a 1970, el presidente de facto fue el general Juan Carlos Onganía, organizador del Estado Burocrático Autoritario, que entre sus principales características tuvo la búsqueda de un desarrollo económico desde afuera, y la aniquilación de la disidencia política y de cualquier oposición, entre las que podemos contar a las culturales (Getino 2005). Ante esto, existe en Argentina una reacción, similar a la de otros países, que produjo un fuerte movimiento cultural, político e insurreccional. Dos momentos álgidos de la lucha estudiantil y obrera son el conocido Cordobazo, el 29 de mayo de 1969, exactamente un año después del Mayo Francés, y el Rosariazo, también en el 69. Eran tiempos en donde:

Se habla del boom de la literatura argentina, y de las cualidades de diversos periodistas, que a través de algunas revistas, logran abordar facetas desconocidas, o deficientemente abordadas, de la realidad nacional. Son los años en las que proliferan las editoriales con tirajes masivos dedicados a enfoques

histórico-sociales revisionistas, nuevas propuestas para la sociología, la arquitectura, la política, las artes... actores, dramaturgos, cineastas, músicos, artistas plásticos, polemizan sobre los nuevos rumbos a seguir. El folklore vuelve a vivir uno de sus mejores momentos. La música nacional penetra en los hogares de clase media, hasta entonces invadidos por ritmos extranjeros. Finalmente, el cine comercial, recoge también las nuevas expectativas (Getino 2005, 53).

En esta época podemos ver un movimiento de varios autores del cine nacional, hacia posiciones críticas, nacionalistas y con una fuerte impronta autoral. Es un periodo que destaca por un cine que apuesta por la recuperación de los signos, la cultura y las tradiciones argentinas. Se hacen películas sobre la historia de la nación, recuperando textos clásicos, y en particular el tema del Gaucho, como el *Martín Fierro* (Torres Nilson 1968), basada en el épico poema de José Hernández en 1872, o *Don Segundo Sombra* (Manuel Antín 1969) del escritor Ricardo Güiraldes, publicada en 1926. Es también la época en que comienza la carrera de Leonardo Favio quien entre 1965 y 1969 realizaría tres películas, de excelente calidad técnica y formal, y con un fuerte contenido social: *Crónica de un niño solo* (1965), *Éste es el romance del Aniceto y la Francisca* (1966) y *El dependiente* (1969). Para Getino (2005) esta época se caracteriza por la argentinización de los sectores medios, es decir, por una toma de conciencia de cierta capa de intelectuales hacia las problemáticas y temas nacionales. Se puede ver también como una época de influencia o diálogo con la Nueva Ola Francesa: un cine que cuestiona la sociedad burguesa con un estilo en el que destaca una profundización psicológica de los personajes.⁶⁴

Coexisten un racimo de propuestas, entre las que vemos continuidades y rupturas, influencias y búsquedas autorales o de colectivos. Sin embargo, es Cine Liberación el que agrupa algunas de las propuestas que logran un corpus teórico y filmico más prolijo. Aunque podamos advertir que Cine Liberación, o lo que es su película clave, *La hora de los hornos*, tenía tanto seguidores como feroces detractores –aun entre cineastas de izquierda– es justamente esto lo que la convierte en la cinta eje del cine argentino militante.

Con *La hora de los hornos* inició la conformación del grupo Cine Liberación. Sus primeros integrantes fueron Fernando “Pino” Solanas y Octavio Getino, y casi

⁶⁴ Sin embargo, no podemos decir que este tipo de cine haya dominado las pantallas de finales de la época de los años sesenta, sino que convivió con propuestas comerciales más convencionales, cuya finalidad principal era la simplicidad, para la recuperación pronta de las inversiones.

inmediatamente Gerardo Vallejo (*El camino hacia la muerte del viejo reales*, 1971). Sin embargo, (siguiendo al mismo Getino [2005]) este grupo que comenzó como un intento por difundir la película, se fue ampliando con rapidez. Participaron del grupo un amplio número de técnicos y cineastas quienes trabajaron para el colectivo Realizadores de Mayo en la filmación del documental *Argentina: Mayo 1969, y Tiempo de violencia* (1969), de Enrique Juárez.

La tarea principal de Cine Liberación fue la de crear unidades de exhibición en las principales provincias de Argentina, con el objetivo de acercar sus documentales al público. Esta labor cuestionó la forma de la distribución del cine que existía hasta entonces, pues al llevar proyecciones a distintos escenarios se dio un contacto directo con los públicos, y se reflexionó sobre qué tipo de película sería el más adecuado para lograr una transformación social, para que tuviera un rol específico en la lucha por la liberación; es decir, en la resistencia a los gobiernos militares, en específico de Onganía y Lanusse.

El grupo Cine Liberación se encuentra vinculado ideológicamente a la izquierda peronista, entre cuyos sectores radicales estaba la agrupación guerrillera Montoneros. Es en ese contexto en donde se pugna por un cine diverso, que cumpla diferentes funciones en el proceso de una lucha por la liberación, y que sea capaz de dialogar con distintos sectores o grupos sociales. No se trataba de hacer un cine en el que del argumento se pudiera desprender la idea ingenua de que se podía “cambiar el mundo”, sino que pensaba en tareas específicas en la necesidad de comunicación con los distintos sectores: se habla por ello de un cine informe, que pretende ser una contra-información. Éste da cuenta de acontecimientos importantes, vistos desde la óptica de la lucha de los sectores populares. Cine Liberación también considera que existen otras formas emergentes de cine, óptimas para el proceso de lucha que atravesaban: el cine panfleto, que tiene la función de movilización inmediata, y cine ensayo, en donde la obra queda abierta y la estructura de la misma es cambiante (Mestman 2001).

La importancia de la diversidad de cines que postulan Getino y Solanas es que, a pesar de que en muchos momentos se considera *La hora de los hornos* como paradigma del cine militante, reconocen la existencia de una multiplicidad de propuestas (cine-carta, cine-poema, cine-ensayo, cine-panfleto, cine-informe, etc.) y piensan al cine como signo, cuya posibilidad de representación no sólo se reduce al contenido, sino a la forma entera de

visualizar el fenómeno cinematográfico como *logos*. Los tipos de cine de Getino y Solanas son los epifenómenos de una posibilidad de experimentación que, como venimos sosteniendo, busca redefinir la experiencia de la importancia del cine para una sociedad, y para los que se expresan por medio de películas: actores, directores, productores, etcétera.

El hombre del tercer cine, ya sea desde un cine-guerrilla, o un cine-acto, con la infinidad de categorías que contienen (cine-carta, cine-poema, cine-ensayo, cine-panfleto, cine-informe, etc.), 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; a un cine espectáculo, un cine de acto, un cine 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 (Getino y Solanas 1972, 60)

No se trata, por tanto, de pensar que el suyo es un cine entre otros, en una multiplicidad de posibilidades que, como subproducto de la diversidad, puede resultar en el interés autoral por un cine político; se trata de atravesar por la política a todo cine, y construir una nueva experiencia cinematográfica a manera dialéctica: no como mera antítesis, sino en su plena potencialidad de germinar en un nuevo cine: cine nuevo, para el hombre nuevo y Nuevo Cine Latinoamericano. Cuando Getino y Solanas hablan de la construcción de un nuevo cine, existe un claro subtexto que cuestiona toda forma de cine que no se pregunta sobre el sitio de enunciación. Reconocemos, entonces, una adherencia teórica, que les obliga a pensar en la relación entre su obra y las condiciones materiales en que se inscribe, coincidiendo con Carlos Marx en que “si no enfocamos la producción material bajo una forma histórica específica, jamás podremos alcanzar a discernir lo que hay de preciso en la producción intelectual correspondiente y en la correlación entre ambas” (Marx 1978, 248), en el entendido de que el cine es tanto cuanto producción material como producción intelectual.

Cuando en “Hacia un tercer cine” Getino y Solanas hablan de construir al mismo tiempo que destruir, reflejan un interés en producir un cine que advierta y revele el proceso por medio del cual una obra impacta en un determinado público; es decir, aunque toda obra es hija de su tiempo, la lectura que podemos hacer de la apuesta del Tercer Cine es advertir

que parte del sentido se construye por el contexto socio histórico –único e irrepetible– pero, es necesaria la decisión de reconocer esta conexión para así intervenir en la realidad social mediante un cine que –ya sea mediante la reflexión, la arenga, o incluso por la forma en que se construyen las narraciones– remite a un proceso histórico del cual no se es testigo, sino protagonista.

Quizá *La hora de los hornos* ocupe un record mundial, difícil de acreditar, por ser la pieza cinematográfica más acompañada por la represión y la censura, pues no fueron pocas las funciones clandestinas que fueron interrumpidas por militares, y en donde el público fue perseguido e incluso violentado físicamente.⁶⁵ La intención de difundir esta monumental pieza, sigue una estrategia de resistencia y movilización, aunque no siempre fue proyectada completa, y su carácter de cine ensayo fue pensado como una obra capaz de moldearse a las circunstancias y al público que concurría para ver el filme:

Aun cuando en varias proyecciones podía confluír un "público" más o menos heterogéneo, la distinción de ámbitos o sectores en los que se trabajaba con el film aparece en testimonios de integrantes de otros grupos de exhibición. En general, se divide entre sectores obreros, por un lado, y sectores medios (a veces nombrados [por Cine liberación] como intelectuales) por otro (Mestman 2001, 15).

La hora de los hornos es una obra que se produce acompañada de una fuerte reflexión teórica sobre los alcances del cine y su exacta función en un movimiento nacional de insurrección. Es decir, más allá, del contexto socio-histórico en que se produce el trabajo de Cine Liberación, *La hora de los hornos* destacaría por representar un nuevo quiebre en la búsqueda de definir cuál es la mejor forma para que el cine se inserte en un proceso por la superación de la sociedad de clases. Lo que nos interesa destacar, no son las características exclusivas del documental de Solanas y Getino, ni la validez de sus argumentos, sino la concepción ontológica que acompaña a este cine; es decir, no el cómo la historia define el trabajo del Cine Liberación, sino como Cine Liberación define el cine para la interacción con la historia. Para Cine Liberación, la obra cinematográfica no debía simplemente representar o contar lo que de hecho ocurría fuera del filme; sino que se ocupa, en una

⁶⁵ Información obtenida de conversaciones personales con asistentes a las funciones de *La hora de los hornos* en los años setenta.

primera instancia, de reconocer la posibilidad de ver de manera múltiple un hecho; es decir, de cuestionar el carácter absoluto de un proceso histórico determinado. Cambia, entonces, no el objeto documentado, sino la forma de asumir la mirada.

A pesar de las cuatro horas y veinte minutos de duración de los tres episodios de *La hora de los hornos*, nos encontramos frente a una pieza que se presenta como inacabada por su formato ensayístico, y que pretende abrir la percepción del espectador para asumir las múltiples determinaciones de la violencia invisible. El filme intenta convertir la toma de conciencia en una violencia para la liberación. Esto es a lo que Getino y Solanas denominaron la potencialidad del *cine acto*.

En el cine argentino hasta esa época, la noción de espectador estaba íntimamente ligada a la del espectador burgués, que implicaba una mirada desinteresada, contemplativa y que, fundamentalmente, no llevaba a la acción. [...] La práctica cinematográfica que se pretendía revolucionaria, debía entonces quebrar esa “fusión de realidad” que presentaba la imagen cinematográfica, y evidenciar, el aparato de base, el proceso productivo del film (Trombetta y Wolkowicz 2009, 407).

Fernando Solanas (2007) explica que el cine acto surgió de manera un tanto espontánea, durante las proyecciones de filmes anteriores a *La hora de los hornos*. Como cambiar los rollos de las películas llevaba unos minutos, en las proyecciones informales o cineclubistas que realizaban junto a Octavio Getino, los asistentes utilizaban este momento para interpelar a la proyección, validar o negar lo que acababan de presenciar, es decir, dialogar activamente sobre el significado y la propuesta del filme. De esta manera surge la idea del concepto de cine acto, primeramente con una incorporación de orden formal, al tomar la decisión de incluir en el documental *La hora de los hornos*, carteles en los que se lee una invitación a dialogar sobre la película,⁶⁶ y en segunda instancia, teorizando sobre el objetivo tácito de la obra cinematográfica como potenciador de transformaciones sociales. El nombrar al cine como cine acto, conlleva a una modificación sobre el ejercicio de mirar una película; evidentemente, se trata de un cuestionamiento a la pasividad, pero

⁶⁶ Paralelamente, la frase que aparece al inicio de la película “todo espectador es un cobarde o un traidor” del filósofo Frantz Fanon, se articula perfectamente con la idea de que se estaba realizando un tipo distinto de cine, a partir de las urgencias por la lucha nacional.

principalmente, a la motivación detrás de un filme o de asistir a verlo. Getino y Solanas (1972) advierten que en el caso de un filme que se construye desde la clandestinidad, y cuyas ideas son objeto de persecución, la concurrencia asiste a sabiendas del riesgo represivo, por lo que se vuelve imperioso aprovechar ese momento no sólo para la reflexión pasiva, sino para discutir ideas, contar experiencias personales de lucha y organizar la resistencia. Este era el contexto específico de *La hora de los hornos*, pero la idea del cine acto, trasciende la experiencia de este filme e incluso de cualquier cine panfletario o de agitación, si consideramos que lo que está en juego es el ejercicio de ver una película, en sí misma como un acto, es decir, como una praxis de vida en donde se manifiestan una serie de sentidos y significados, desde donde se pone en juego un posicionamiento sobre aquello de lo que versa cualquier filme, sea ficción o documental. El cine acto es también una postura sobre el nuevo cine, que no podía permitirse más ser reducido a la visión ingenua de que lo que muestra es sólo un entretenimiento o una posición autoral (en Getino y Solanas 1972, son llamados Primer y Segundo Cine), sino que invita a que cuando se asiste a una proyección sea un *acto*. Pero esto no se reduce sólo al tiempo de agitación:

La proyección de un film-acto siempre expresará de uno u otro modo la situación histórica en que se realiza; sus perspectivas no se agotan en la lucha por el poder sino que podrán continuarse tras la conquista de aquél y para el afianzamiento de la revolución. El tercer cine es un cine inconcluso, a desarrollarse y completarse en este proceso histórico de la liberación (Getino y Solanas 1972, 49).



La hora de los hornos (1968). Dir. Octavio Getino y Fernando Solanas

Otra de las contribuciones que Cine Liberación hace como propuesta de un nuevo cine argentino⁶⁷ es la reflexión del papel del cineasta, visto éste como intelectual, en el proceso de liberación nacional. En Argentina, existe una tradición de análisis sobre la forma en que se comportan los intelectuales en relación a los procesos de transformación social y económica;⁶⁸ la cual se pregunta cómo las obras de escritores pueden ser cómplices del orden reaccionario o fungir como crítica o toma de conciencia de la opresión en los países neocolonizados.⁶⁹ La pregunta para Cine Liberación, no sólo era sobre la toma de postura de los intelectuales reflejada en sus obras, sino, descubrir qué papel fáctico cumplían en tiempos en donde la militancia política disidente se entendía como el arriesgar la libertad o la propia vida. Ante estas circunstancias, el papel del cineasta como hacedor de cine político, debería ser similar al de cualquier estudiante, obrero o campesino que estuviera organizado en la resistencia.⁷⁰ El Tercer Cine, que propone Cine Liberación, apuesta por un cine comprometido, en donde los cineastas redescubran su propio mecanismo de expresión, sus estrategias discursivas, de la mano de la *reflexión-filmica* del ejercicio cotidiano de lucha. Detrás de este discurso, subyace una importante idea: la auténtica creación autoral que otorgue la anhelada originalidad (frente a los modelos extranjeros) sólo se construirá si se hacen filmes al tiempo que se cuestionan los mecanismos de financiamiento, comercialización y distribución de los cines de consumo y de autor:

⁶⁷ Como ocurre en otros países, la idea de un nuevo cine puede conducir al equívoco, por ser un epíteto con múltiples «reinvenciones». En el caso argentino, se habla de un primer nuevo cine argentino a la ruptura dada desde *Tire die*, en 1960 y hasta el golpe de 1976. Se conoce como segundo nuevo cine argentino al que se dio desde los años 90' y que continúa hasta la actualidad.

⁶⁸ Un libro importante en la cultura argentina de mediados de siglo es *Imperialismo y Cultura* de Juan José Hernández Arregui (2005) en donde se analizan las diferentes etapas históricas de Argentina desde la perspectiva del papel que desarrollaron los sectores intelectuales. Sobresale también la colección de ensayos del escritor Ernesto Sabato, publicadas bajo el título: *La cultura en la encrucijada nacional* (1982). Ahí Sabato discute sobre cómo los escritores pueden encontrar su estética de mayor autenticidad, en relación con el gusto del pueblo.

⁶⁹ A este respecto Hernández Arregui (2005) se manifiesta por la permeabilidad de las ideas de los intelectuales a las clases populares, en lo concerniente a si el problema de la cultura es importante para los sectores populares o para los colectivos en lucha, ante lo cual argumenta: "Cuando se habla de literatura nacional, no se trata de predicar una poesía para las masas. El grueso de la población, por razones de niveles económicos de composición, al igual que en la mayoría de los países del mundo, no lee. La cuestión consiste en que el escritor tenga conciencia del país y que comprenda que el pueblo es el instrumento de la acción histórica en lugar de encerrarse en un pesimismo frívolo y deprimente" (2005, 124).

⁷⁰ El documental *La hora de los hornos*, así como el manifiesto *Hacia un Tercer Cine* arangan a los intelectuales por medio de esta frase «El compromiso del intelectual, se mide por lo que arriesga, no con palabras e ideas solamente, sino con actos que ejecuta en la causa de la liberación» (Getino y Solanas 1988, 42).

Las estructuras, los mecanismos de difusión, la publicitación, la formación ideológica, el lenguaje, la sustentación económica, etc., importan sustancialmente pero quedan supeditados a una prioridad que es la transmisión de aquellas ideas, de aquella concepción que sirva, en lo que el cine pueda hacerlo, a liberar a un hombre alienado y sometido. Condicionado a ese objetivo mayor, que es el único que puede justificar hoy la existencia de un cineasta descolonizado, habrán de construirse las bases infraestructurales y superestructurales de este tercer cine, que desde la subversión en que el sistema las juzga, no pasarán, por ahora, de ser bases incipientes con relativo poder de maniobra; su suerte está íntimamente vinculada al proceso global de la liberación. No le importa ya la conquista de la —firmeza del cine—, porque sabe [que] tal conquista no ocurrirá en tanto el poder político no haya cambiado revolucionariamente de manos (Getino y Solanas 1982, 35).

Y es justamente ésta la base de las acciones que definen buena parte de la discusión sobre cómo construir un nuevo cine: que se renueve respecto al viejo cine y que sea el instrumento para el —Hombre Nuevo—. Esto, desde un mundo convulso y en guerra en donde socialismo y capitalismo habían marcado la brecha entre lo real y lo posible, entre el *topos* y la utopía. Estamos ante una generación entera que entiende que hacer un nuevo cine comienza por repensar el papel del público; por supuesto, en un contexto político en donde grupos guerrilleros (como Montoneros y el ERP) se encontraban en efervescencia social y política. Por ello, una visión presentista de la obra, en donde se analizara si esa película logra su cometido de volver guerrilleros a un público neutral, sería poco menos que un disparate; no obstante, éste era verdaderamente el debate de la época.⁷¹

Otra característica de esta ruptura comenzada por Cine Liberación es que quita al filme el carácter de obra terminada. Si bien la voz *over* y los característicos cartones de texto en *La hora de los hornos* son casi siempre lapidarios en sus juicios, el formato de la obra busca que el receptor articule un diálogo con la misma. Lo que se ve y oye en el filme busca, de manera permanente, problematizar con la realidad extra-filmica, no por medio del panfleto, como se suele caracterizar, sino por medio de la desnaturalización del objeto avistado, y del juego dialéctico entre —por ejemplo— realidad y mito, atendiendo a la construcción de símbolos:

⁷¹ Raymundo Gleyzer apuntaba que el principal problema del cine no era su filmación, sino su distribución. El cine debería, entonces, cumplir con la función de *hablar* a quienes tuvieran un potencial revolucionario, pero que no hubieren reconocido en ellos su propia capacidad (Peña y Vallina, 2006).

Es por ello que el film no se detiene a examinar con detenimiento las acciones concretas llevadas a cabo por Perón, sino que pone el acento, por un lado en retratar los símbolos más representativos del peronismo (las grandes movilizaciones, la Plaza de Mayo colmada de gente, los discursos frente a multitudes de Perón y Evita, así como el funeral de esta última); y por el otro a reconstruir su etapa más combativa –la llamada resistencia (Trombetta y Wolkowicz 2009, 412).

Es por esta mitologización que podemos, a la distancia, zanjar las posiciones militantes que existían entre los realizadores del Tercer Cine en Argentina, en torno a la figura de Perón y el que debería ser el programa de acción de las bases revolucionarias, y podemos ver la obra, desde su búsqueda estética, como parte orgánica de la lucha de clases. Una prueba de esos tenses entre sus estéticas es la posibilidad de imbricar el lenguaje cinematográfico de la ficción al documental, y el del documental a la ficción. No se trata del pastiche o de la mezcla por la mezcla, sino que hay un concepto transversal: la idea de una verdad subyacente en el discurso de la obra y no en la “legitimidad” de la imagen.

Cine Liberación continuó con su labor de conceptualizar la mejor forma en que su cine pudiera ser un catalizador de la lucha social; sin embargo, los dos herederos de estas experiencias que más activamente se mantuvieron fueron los autores más visibles de *La hora de los hornos*, justamente, Getino y Solanas. “Pino” Solanas enfrentó el paso del documental al cine de ficción, lo que le llevó a la necesidad de conceptualizar nuevamente cuáles serían los mecanismos más efectivos para sustentar la creación cinematográfica; su cine debería adaptarse a condiciones de exhibición distintas, en donde el público no puede ser apelado directamente por el filme, con vías a una transformación inmediata. Pasada la coyuntura, el cine perdía parte de su carácter de “acto antiimperialista,” sin embargo, Solanas rehusaba regresar a la idea de un espectador pasivo. Pablo H. Lanza (2011) resume en dos aspectos, las modificaciones y apuestas de Solanas, en su cine post Cine Liberación. Por una parte, apuesta por la imagen poética: en ella ve la posibilidad de salir de todo determinismo aparente de la realidad social, ya que es justamente la imaginación desde donde se desprende la interactividad con la imagen, trascendiendo todo carácter unívoco de la representación y otorgándole al espectador la posibilidad de reconstruir la obra desde sí mismo. Este proceso pretende que el filme complete su sentido desde la potencialidad de un público que para imaginar, sugerir e interpretar, moldea un proceso de liberación desde la propia conciencia que se libera imaginando; es decir, siendo parte del proceso creativo.

Este mecanismo de liberación atiende la manifestación de una dimensión utópica. Si bien el proceso para la exaltación a la lucha de clases pierde en definición y claridad, por otra parte la resistencia desde las expresiones estéticas configuran la posibilidad de manifestar su carácter político. Ahora bien, esto deja abiertas las puertas para la búsqueda de un modo de representación acorde a la sociedad en que se produce la obra, a saber, Argentina, o por la pretensión de los colectivos cinematográficos en la época: América Latina (Lanza 2011). Solanas piensa que la forma de romper con el adoctrinamiento cultural impuesto por Hollywood y los medios masivos de comunicación, es mediante narraciones en donde se rompa la estructura clásica de la causa-efecto. Se piensa entonces en una estructura distinta, en donde la historia salga de la narración lineal, pero no por un simple efecto o estilo autoral, sino buscando que la narración corresponda a la idiosincrasia del propio relato; reconociendo, al mismo tiempo, que en la forma de contar de los argentinos hay una identidad para presentar ideas.

La estructura libre como un río con múltiples afluentes o ríos que se bifurcan, tienen que ver con la estructura y la expresión de nosotros, los porteños, charlistas en cuyo discurso una aparente discreción es algo esencial y constitutivo de nuestra comunicación (Solanas, citado por Lanza 2011, 123).

Este viraje podemos verlo como una dialectización de las teorías de los años anteriores, pues si bien Cine Liberación había logrado poner en el centro del debate nacional –e incluso mundial– el cómo el cine podía acompañar e incluso tomar parte de la transformación social, las posturas de Solanas, ante su obra post-*Hora de los hornos* exhiben un nuevo tema por resolver, y es justamente de orden epistemológico: si bien el cine mundial puede plantearnos cuestiones políticas, el latinoamericano posee una tradición discursiva y retórica, anclada en una historia propia.⁷² Solanas extiende así la identidad de

⁷² La pregunta ¿Qué somos? lleva al interrogante de cómo expresamos aquello que somos. La filosofía latinoamericana se ha preguntado continuamente si existe como filosofía “pura” o si bien sólo puede reducirse a una imitación o adaptaciones de las ideas originales. Más aún, nos preguntamos por qué los orígenes de cuanto pensamos tienen siempre matrices exógenas, y por qué América Latina no ha podido ser el origen de un cuerpo filosófico propio. La filosofía latinoamericana pareciera más relacionada con el formato del ensayo, que apuesta a la disciplina filosófica como ejercicio para reflexionar sobre el propio momento histórico, y Solanas en su apuesta por la recuperación del habla y del ensayo como modelo narrativo, inscribe su pretensión en el discurso de la historia de las ideas latinoamericanas.

su cine, de lo local hacia lo latinoamericano, lo que impide que sea visto como un “género más”, a saber: cine-político, dentro de una constelación de géneros y subgéneros, desde la cual la experiencia quedaría reducida a la simple especificidad de su formato, y desconociendo el valor histórico y cultural propio de una concepción teórica que lo articule con su localización espacio-temporal.

Sin embargo, tras *La hora de los hornos*, cuando Cine Liberación estaba en su apogeo como colectivo, dedicó sus esfuerzos cinematográficos a apoyar de manera irrestricta el regreso de Juan Domingo Perón a Argentina. Realizaron un documental llamado *Actualización política y doctrinaria para la toma del poder*, el cual presenta la fórmula ya patentada por *La hora...* en cuanto a la presentación tipográfica, y la petición al público de utilizar la proyección de manera interactiva. En *Actualización* no existe una propuesta cinematográfica en cuanto a la construcción del documental, fuera de algunos subrayados a las declaraciones de Perón, por medio de cartones con intertítulos. Cine Liberación estaba más preocupado por servir como vehículo de comunicación del líder con el movimiento, y dedicaron los esfuerzos de este documental a conseguir una “prueba” de las verdaderas intenciones del general, y así “bajar línea” a los sectores organizados del peronismo en Argentina. Amén de que *Actualización* era principalmente una entrevista filmada, y editada a manera de curso de capacitación-conferencia, el valor documental del filme hacía muy importante su distribución, lo que planteó de nueva cuenta la pregunta de cómo puede el cine producir un efecto en sus espectadores. *Actualización* encuentra su principal valor en la necesidad de llevarse al público, sabiendo que las ideas que contenía eran vistas por las fuerzas militares como subversivas, y que sufría, al mismo tiempo, la crítica de sectores de izquierda –fuera y dentro del peronismo– que no coincidían con la estrategia comunicacional de Cine Liberación. Así que para saber del verdadero carácter trasgresor de este filme no debemos buscar demasiado ni en el formato, ni en los ángulos de cámara, ni en las declaraciones de Juan Domingo Perón –sin duda fuente primaria, en otro tipo de investigaciones– sino en la potencialidad del cine en cuanto a sus niveles más elementales: la reproducción de la imagen de un ícono político, desterrado por un golpe militar y referente ideológico para amplias capas del pueblo argentino. Para Cine Liberación la tarea principal es discutir y organizar la distribución, de manera que el carácter político está dado por su capacidad de trascender una determinada realidad, es

decir: en la vía de los hechos, transparentar el discurso peronista, rompiendo el exilio, por medio del cinematógrafo como instrumento; y por la vía simbólica, reconstruir la figura del líder a través del acto de mostrarlo en espacios colectivos e incluso de convocatorias masivas:

Actualización... se proyectó en 1972 en el estadio de Villa Luján, en Tucumán ante ocho mil personas, con la presencia de Solanas. –Fue una cosa impresionante la movilización popular [...] y Perón que estaba proscripto y los mostrábamos en un estadio con una pantalla gigante. La gente lloraba, era un espectáculo maravilloso (Gerardo Vallejo, citado por Mestman 2007, 67).

Vemos entonces que, en este caso, el documental, basado en la entrevista de Getino y Solanas a Perón realizada en Puerta de Hierro, está más allá del discurso dado por el General, para el reajuste de la estrategia política. Transmitir ese mensaje no sería necesario por medio de un documental, ni en la exhibición colectiva del filme, muchas veces en condiciones de represión y hostigamiento. Incluso, pensando que el propósito del filme fuera meramente en un nivel de comunicación y transparencia de ideas, al contacto con el público, se producía un efecto emotivo y sensorial con el audiovisual, por lo que no podemos subestimar la manifestación subjetiva de la obra, dada por su reproducción y exhibición. Estamos entonces ante una forma primaria de comunicación, en donde *Actualización* emociona a las audiencias por contener la imagen del líder. Llegamos así a un nivel elemental en la reflexión de análisis cinematográfico: la posibilidad de una película de dotarse de significado a partir del desdoblamiento de una imagen, es decir, de contener una reproducción de un ente existente (en este caso, Perón), pero que se convierte en *imagen*. Pues una filmación, al momento de dejar de ser experiencia real y convertirse en reproducción –en una serie de imágenes– se autonomiza de su –original”. Una reproducción de una imagen es quizá una de las posibilidades más primitivas de representación; sin embargo, este hecho debe ser concebido como parte de un complejo proceso cultural –del cual el mito forma parte– cuando se produce el desdoblamiento de una imagen. Para Edgar Morin, la representación es el *desdoblamiento* de la imagen a fin de reconocer su *fotogenia*, es decir –esa cualidad compleja y única de sombra, de reflejo y

de *doble* que permite a las potencias afectivas propias de la imagen mental, fijarse sobre la imagen salida de la reproducción fotográfica” (Morin 2001, 39).⁷³



Perón, Actualización Política y Doctrinaria para la Toma del Poder (1971). Dir. Getino y Solanas.

Así podemos vislumbrar que la obra de Cine Liberación se articula en función de su dimensión utópica⁷⁴. Su experiencia es llevar el cine a los espectadores, quienes reciben el mensaje, al mismo tiempo que descubren al General Perón, en tanto imagen, recubierta ésta de un aura mística y mitológica, propia de su proceso de exhibición. Para Cine Liberación, hay una praxis creadora y no un simple acto de mostrar.

Actualización, en la búsqueda de su público, desdobra su posibilidad de comunicación por ser capaz de considerar, en el proceso enunciativo, su *propio* momento histórico.⁷⁵ Coincide con los requisitos que Morin pone para la posibilidad de trascender su significación literal, y de conectarse con la posibilidad de insertarse en el tiempo histórico, es decir, en el accionar de los motores históricos que configuran los tensores utópicos.

⁷³ Vale aclarar que, aunque aquí habla de fotografía, poco más adelante Edgar Morin aclara que la fotogenia es una característica que pasa de la foto a la cinematografía.

⁷⁴ Aunque una utopía anclada en la idealización de su pasado.

⁷⁵ Siguiendo la tradición de pensamiento argentino, el filósofo mendocino Arturo Andrés Roig expresa que para poder completar el sistema de los factores de comunicación es necesario agregar una función de apoyo, en la que el «texto» sea leído en función de su contexto histórico (Ramírez Fierro 2012).

Cuánto más poderosa sea la necesidad objetiva, la imagen a la que se fija, tiende más a proyectarse, alinearse, alienarse, objetivarse, alucinarse y a fetichizarse (verbos que jalonan el proceso), y esta imagen, aunque aparentemente objetiva, siente más esta necesidad hasta adquirir un carácter surrealista (Morin 2001, 31).

La búsqueda para Cine Liberación de cubrir una necesidad objetiva, permite que su obra se desdoble en una múltiple significación, en donde el ícono es reinstaurado por la vía perceptual, a la vez que los niveles de realidad desdibujan la represión real, por medio de un surrealismo histórico: la posibilidad de romper el destierro, por medio de la vía perceptual. Para 1973, se daría el regreso definitivo de Perón, aunque las tensiones al interior del peronismo hicieron que la historia no coincidiera con el idilio colectivo que había revestido a la imagen del líder. Su retorno fue, durante lustros, la estrategia de distintos grupos políticos argentinos, como Montoneros. Otros colectivos, como el PRT, ponían el acento de su acción política fuera de la órbita del peronismo y contaron con una organización y conceptualización propia del cine, aunque aprovechando algunos senderos marcados por Cine Liberación.

Raymundo Gleyzer y el Cine de la Base

En los primeros años de la cinematografía de Raymundo Gleyzer, encontramos ya un estilo propio que nos permite pensar su obra como parte de las características del Nuevo Cine Latinoamericano. En el filme *Sucedió en Hualfin* (1971), que realiza junto a Jorge Prelorán, vemos un claro ejemplo de una película que interpela al público a la acción inmediata. Para una mirada superficial, podría tratarse de un simple fresco de las condiciones de humildad en que vive la parte más desprotegida de la sociedad argentina, sin embargo, el documental no nos permite quedarnos con esa impresión absoluta, pues es, al mismo tiempo, un acercamiento modesto y respetuoso (sin paternalismos) a la gente de comunidades que se explica a sí misma su propia vida, sus propios desconsuelos o sueños. Las marcas autorales son completamente visibles, y en ellas notamos la intención de que lo que es presentado como auténtico, sea considerado como tal a partir de la exposición en el documental de tensiones entre tiempos. El pasado y el futuro se arremolinan en la historia como puntos de fuga en los que podemos reconocer la parcialidad y el carácter histórico de lo que se nos

presenta: un pasado en donde algunos derechos habían sido otorgados por el peronismo, y que después fueron robados; un futuro en donde se avista la posibilidad de la migración a la ciudad para una mujer que no puede conseguir su comida, pero también del milagro que sería volver a ver, para un ciego metido en su mundo de canciones, y de la esperanza de una alfarera de conocer la vida de otras mujeres, en otras regiones, para comprobarse a sí misma que alguna de ellas no debe trabajar hasta la muerte. El mismo final del documental es la idea de un futuro, aunque un futuro negado. Podemos ver, ya desde los primeros filmes de Gleyzer, que liberación no es sinónimo de cine ingenuo; *Sucedió en Hualfín* tiene como objetivo mostrar que cada minuto en el mundo en donde la guerra contra el imperialismo y la dependencia no sea ganada, millones de personas vivirán la desgracia de la vida miserable y de la muerte silenciosa. Lo más importante de estos filmes del primer Gleyzer es la capacidad de comprender la posición del cine para potenciar ciertos registros de humanidad:

En los filmes de este periodo, el registro acepta sensiblemente el ritmo narrativo que le imprimen las criaturas observadas y por omisión, se estremece el otro ritmo, el de la sociedad avanzada, el de las maquinarias de hierro, el de las virtualidades del lenguaje. Esta trituración de la morfología cinematográfica a pesar de su apariencia transparente, es una ampliación de los horizontes testimoniales que habían comenzado a ceder paso a ciertas libertades narrativas, propuestas, entre otros, por Antonioni (Peña y Vallina 2006, 229).

Raymundo Gleyzer tiene importantes concepciones teóricas en varios momentos de su cine, a pesar de que su principal interés no era el de dejar un *corpus* en abstracto; Gleyzer pensaba su cine de manera completamente operativa; tratando siempre de comunicar y reflexionar con los problemas más urgentes. Al momento de realizar *México, la revolución congelada*, manifiesta una voluntad de trascender lo nacional... no se trataba de hacer un cine sobre México porque en México no hubiera talento para hacer cine, sino de superar la idea de que los cineastas sólo pueden abordar los problemas de la vida nacional. En *El cine quemado* (Peña y Vallina 2006) se narra de que este filme no pasó desapercibido para la crítica, que lo acusaba de ser, quizá demasiado laxo en su análisis del periodo cardenista en México, o de presentar a la oligarquía local de manera muy determinante en su rol definitorio de la política mexicana, sin considerar la apabullante influencia y sumisión a los

Estados Unidos. Aun así, Gleyzer reflexiona desde el latinoamericanismo, pues al plantear la pregunta de la vigencia de la Revolución Mexicana, busca brindar respuestas sobre la forma de lucha a seguir en cada país del continente. Humberto Ríos sintetiza en estas palabras su valoración sobre el papel de Gleyzer, para la historia del cine continental:

Se puede pensar en Raymundo como uno de los primeros en tratar de abarcar América Latina, en descubrir que en todos los países sucede lo mismo. La situación de Argentina no era exclusiva, ni la de Brasil, ni la de Bolivia. Eran todos escenarios de la misma cuestión. Latinoamérica herida, lastimada. Más que un cineasta, era un humanista. Meterse en Brasil, en Malvinas, en las comunidades indígenas, en México, era meterse ahí en donde duele (Peña y Vallina 2006, 61).

La experiencia de realización de *La revolución congelada*, además de ser una misión de cine internacionalista –entendido esto como la potencialidad de una acción más allá de las fronteras del país de origen– es la de un cine hecho a contra corriente, desafiando la idea de que primero deben existir condiciones oportunas de realización. Si evaluamos la totalidad de la obra de Gleyzer, *La revolución congelada* es un parteaguas entre filmes de viajero, aventureros, de carácter evocativo, y una posterior etapa de mucho más inmediatez política, posicionada ideológicamente como parte de la lucha del pueblo argentino, y dentro de una facción política y clandestina. Sin embargo, una constante en toda su obra –y que está de manifiesto en su documental mexicano– es el oficio de reportero y el género periodístico del reportaje como un pilar en su plan de acción.⁷⁶ Gleyzer conjuga dos polos: un pasado en el que se dé cuenta de las causas de la experiencia tal y como nos la presenta, y un futuro en donde se exprese qué factores operan para la continuidad o ruptura del panorama de injusticia representado. Hasta *La revolución congelada*, su cine se concentró en la desnaturalización de la miseria; en el caso del documental mexicano, incorpora un contrapunteo entre la voz *off* y los testimonios de los entrevistados, convertidos en verdaderos personajes, al ser ellos quienes explican las razones de su aislamiento económico.

⁷⁶ El reportaje marca la carrera de Raymundo Gleyzer, pues el desarrollo profesional con el que se entrena es precisamente como periodista, siendo esta carrera previa a la de realizador de cine. Gleyzer viaja por el mundo con la idea de hacer documentales en distintas regiones, pero, por razones de supervivencia, algunas veces realiza reportajes, cápsulas y notas, las cuales manda al noticiario argentino *Telenoche* (Peña y Vallina 2006).

Nosotros fuimos, por ejemplo, a Yucatán, y allí seleccionamos a Antonio López [...] En general, yo me dirijo al sujeto y lo invito a colaborar con la filmación. Por supuesto, por esa colaboración se le ofrece una remuneración que me parece es el modo más correcto de proceder [...] A partir de entonces grabamos muchas entrevistas con López, al cabo de las cuales nos pareció que era un tipo que veía con suma claridad su condición de explotado y era capaz de expresarla con una gran transparencia. En adelante, todavía, López pasa a ser de entrevistado a personaje, digo personaje porque, en la medida que nos refiere su vida y sus conflictos, se hace intérprete, representante, de toda una situación general. Y además, empieza a tomar la iniciativa de la película, porque él va determinando su desarrollo [...] no hay nada a priori todo se va transformando sobre la marcha, lo que creíamos sobre la realidad o sobre la película se rectifica o se confirma. Esa permeabilidad creo que es el mejor principio para estos casos (Gleyzer en Wainer 1985, 1).

Así, las y los representados, pueden ser al mismo tiempo el sujeto de cambio, con lo que el documental pasa de la mera descripción de aspectos sociohistóricos, a la esperanza de la resistencia por medio de la rebelión que se anida entre un pueblo; pero además busca ser un puente de interpretación que dé respuestas a los espectadores, en otras partes del mundo. *La revolución congelada* tenía la intención de ser presentada en México, y es en algún sentido una crítica e invitación a los mexicanos a hacer un cine documental que lleve a la reflexión e incluso a la instigación. Gleyzer explica:

Creo que la formación de un cine documental en México merece el máximo apoyo de nuestra parte. En un país en donde hay tanto material para el documental sólo se ven tibias y mediocres realizaciones. Tal vez por no contar con un circuito en marcha de distribución o por pensar que en México –las condiciones son diferentes” (Gleyzer en Peña y Vallina 2006, 62).

A decir de las fuentes primarias que Peña y Vallina (2006) nos ofrecen, esta situación pudo haber provocado el recelo de algunos realizadores mexicanos, quienes atacaron a Gleyzer porque, a decir de ellos, no entendía bien el cardenismo ni la Revolución Mexicana. De fondo, la crítica parece no perdonar algo más: que esta película no hubiera sido realizada por un mexicano, y por ello, quizá, no reflejara a la lucha clandestina en México (Genaro Vázquez, Lucio Cabañas, Liga Comunista Revolucionaria 23 de Septiembre, etcétera). Nuevamente, las críticas a Gleyzer son las que se pueden hacer a cualquier reportero que investiga en un tiempo limitado un tema, en contraste con los especialistas, sean del medio

académico o realizadores de cine. *La revolución congelada* está anclada a una necesidad acuciante: poner en términos de traducibilidad la realidad política mexicana, para que pudiera ser entendida en Argentina o en cualquier lugar de Latinoamérica y el mundo. Pero lo más destacable de esta polémica está en la concepción del cine: mientras que algunos cineastas están preocupados por el detalle, la precisión o las ausencias, el realizador argentino busca, en cambio, un documental que trata de explicar a partir de un discurso que se arriesga a dar interpretaciones, un diagnóstico y posibilidades, es decir, que parte de la perspectiva de que es posible dar cuenta de una realidad compleja, ensayando una interpretación general. No es casual que Raymundo Gleyzer haya tomado como eje el discurso de la Revolución Mexicana, pues en el fondo su confianza está en hacer una visión del ejercicio de la expresión estética para la consecución de la liberación revolucionaria. El cine de Gleyzer está hecho desde una postura que se nutre de la orientación de la modernidad, en tanto que contempla a la historia humana como un tránsito entre la sociedad de la precariedad a la sociedad de la superación de las necesidades humanas, pero al mismo tiempo se asume como un discurso crítico de la modernidad, que cuestiona a las ideologías dominantes como vía para alcanzar el progreso de la humanidad. En Gleyzer hay una visión de cine que despliega una expresión moderna, pues él se asume como parte de un proceso en el cual la experiencia de vida puede ser dirigida a partir de la intelección y participación de las obras humanas, y, por supuesto, el cine como un ejemplo de ellas. Aunque esta afirmación pueda parecer demasiado general, en verdad forma parte de una concepción de la realidad social como maleable e incluso con un horizonte utópico, y cuyos signos pueden avistarse en los acontecimientos sociales. Se parte de la visión de la *totalidad* (Kosik 1984), pues podemos establecer que el cine de Gleyzer pretende traspasar el mundo de la pseudoconcreción y mostrarnos una realidad compleja que se desprende del análisis; es decir, podemos detectar un interés de descubrir una *verdad* subyacente, en donde el sufrimiento de la población más desprotegida existe en relación a un sistema de opresión, con una particular historia y con responsables reconocibles: los gobiernos posrevolucionarios, los latifundistas, el partido en el poder, y la burguesía gobernante. Aunque cronológicamente el movimiento estudiantil de 1968 es anterior a la campaña de 1970, en la narración del documental se utiliza como un elemento de suspenso, que se revela justo antes del final. Se trata de ejemplificar como el sistema político se colapsa y

hace necesaria la brutal represión para poder perpetuar su poder; no obstante, la expresión de esta resistencia al poder omnímodo establece la manifestación de un sendero abierto que representa el fin de la vieja estructura. Nuevamente, ante la inmovilidad, corrupción y estafa al pueblo, se antepone la visión moderna del triunfo de la razón instrumental. El papel del cineasta atisba el reconocimiento de una forma de desarrollo que encuentra asidero en una tradición latinoamericana. Su visión encaja con el pensamiento del poeta César Vallejo, quien ya desde 1934 expresaba claramente cuál era la misión del intelectual revolucionario:

El intelectual revolucionario opera siempre cerca de la vida en carne y hueso, frente a los seres y fenómenos circundantes. Sus obras son vitalistas. Su sensibilidad y su método son terrestres (materialistas, en lenguaje marxista), es decir, de este mundo y no de ningún otro, extraterrestre o cerebral. Nada de astrología ni de cosmogonía. Nada de masturbaciones abstractas ni de ingenio de bufete. El intelectual revolucionario desplaza la fórmula mesiánica, diciendo: "mi reino es de este mundo" (Vallejo 2002, 371).

La claridad programática de Gleyzer respecto a su cine, y de su praxis como "intelectual revolucionario" lo llevó a cuestionar fuertemente el objetivo de hacer cine, en relación a la forma de distribución, tras su experiencia en *La revolución congelada*.

Por lo hasta aquí expuesto hemos reconocido que su obra tiene: a) un carácter internacionalista, b) que intenta ver los temas más allá de los contextos nacionales, c) que se nutre de la experiencia del periodista para buscar un primer acercamiento con la realidad, en donde conjuga las necesidades de comunicación inmediatas, con los análisis de largo aliento, d) que parte de un planteamiento de crítica al nacionalismo triunfalista como característica de Modernidad, e) con el optimismo por el devenir histórico, fincado en las luchas sociales: obreras y revolucionarias.

Éste era el objetivo final de toda película, que el filme llegara, fuera visto, analizado, discutido e incluso asumido por aquellos sectores llamados a ser los actores de la transformación social. Como hemos visto en este capítulo, en la Argentina de los años sesenta y setenta se dio una ruptura que alcanzó a una amplia gama de expresiones cinematográficas: de Sandro y Leonardo Favio, al grupo de los experimentales, el cine marginal e independiente de autores como Jorge Cedrón y Humberto Ríos, y el fuerte pilar

de Grupo Liberación con la realización de *La hora de los hornos* que hemos contemplado ampliamente. Es en especial este grupo el que piensa el problema de la comunicación con el público. Éste es justamente el problema que encuentran los cineastas de vanguardia en “la noche de las cámaras despiertas”, y es también la preocupación, nuevamente, de Getino y Solanas al pensar la necesidad de la distribución de la entrevista a quienes querían influir para la decisión de la política interna de los años subsiguientes. No obstante, Gleyzer convierte el problema del espectador implícito en su principal preocupación de realización cinematográfica: de nada servían las más elaboradas elucubraciones sobre discursos, meta-discursos, intertextualidad o cine de autor, si no se partía de una pregunta básica: ¿el cine que realizaban era interpretado por el público y las masas llamadas a hacer las épicas transformaciones o era visto por otros realizadores, cineclubes, y públicos universitarios únicamente? Raymundo Gleyzer estaba completamente alejado de Cine Liberación, pues tenía importantes diferencias respecto a la estrategia de los grupos peronistas. De *La hora de los hornos* pensaba que era maravillosa, pero le escandalizaba, justamente, ser parte de una estrategia que no compartía; sin embargo, el cambio que Gleyzer proponía en el cine debe verse también como una continuidad o profundización respecto a las ideas de Getino y Solanas, quienes años antes llegaron a cuestionar incluso la unidireccionalidad del proceso de comunicación del filme con el público, interrumpiendo las proyecciones e incluso procurando que los autores estuvieran en las presentaciones para poder dialogar con los asistentes. Ahora bien, Raymundo Gleyzer va un poco más lejos al proponer un cambio total en la concepción del proceso creativo que pone en primer lugar al espectador, ya no pensando en la necesidad del autor de expresar una concepción de vida y mundo, sino en la necesidad de apoyar a quienes han puesto su vida y organización en la resistencia contra el régimen militar.

En el año 69' hemos visto como la clase obrera, por su propia cuenta, nos desbordaba, a todo el mundo, a los militares, a los burócratas sindicales y a nosotros mismos que seguíamos teniendo -y tal vez no la hayamos perdido- una actitud paternalista con respecto a la clase: o los obreros son todos buenos o todos malos. O no entendemos a los obreros, o hablamos en nombre de ellos, cuando nadie nos pide que lo hagamos. Es decir, hay una desvinculación respecto a la lucha que libra el pueblo y este es un error no sólo estratégico (Peña y Vallina 2006, 124).

En pocas palabras, a diferencia de Cine Liberación, que busca concientizar y movilizar, Gleyzer crea una organización para atender a las necesidades de las y los revolucionarios. Se podría argumentar que no hay innovación, que simplemente es el reciclaje de la idea de cine como panfleto y en realidad Gleyzer no escapa al panfleto, salvo por la diferencia de que pone la obra no al servicio de los sindicatos o de las organizaciones guerrilleras (PRT), sino al servicio de la construcción de un cine y de una política cultural revolucionaria. Una de las pruebas de que es un cambio en la estructura estética del cine es que Gleyzer toma el ejemplo de la difusión de su propia obra como prueba del cine que quería contradecir. En palabras del propio Raymundo Gleyzer:

La experiencia de los compañeros que han hecho un cine de carácter individual, desligados de una organización política ha sido realmente mínima y esto pese a ser un cine que ha costado mucho esfuerzo, mucho sacrificio, que sin duda es el de compañeros que se han jugado valerosamente por hacer ese film y luego se han encontrado con que tenían este film muy bueno, muy político, pero que no lo veía más que la tía, el primo o los parientes cercanos, o lo que es peor todavía, personas vinculadas a la pequeña burguesía, a la clase, me refiero al caso de la Argentina, siempre de los psicoanalistas, médicos, etc. Hacer, por ejemplo, una función en un departamento con treinta personas, en medio de la clandestinidad, para un grupo de psicoanalistas y les estoy hablando de una experiencia mía con un film que se llama –México, la Revolución Congelada” que luego se revelaba completamente inútil. Aquí estoy haciendo una autocrítica de las que fueron mis propias características como director de cine. En suma, nos dimos cuenta de que con quién necesitábamos tomar contacto era con el pueblo, ese pueblo que estaba combatiendo en la calle. Y ese contacto no lo teníamos (Peña y Vallina 2006, 123).

La crítica de Gleyzer pudiera parecer centrada en la urgencia por los tiempos fervientes que corrían, pero la concreción de esta idea, en realidad, se ancló más en el análisis histórico de su cine en relación con la génesis de la ruptura del cine argentino, desde la experiencia de Fernando Birri.⁷⁷ Raymundo Gleyzer conceptualizaba su cine en tanto perteneciente a un quiebre cinematográfico, el cual habría nacido con la adaptación del neorrealismo italiano, y que en Argentina (como en otros países) llegó a un desarrollo original:

⁷⁷ Peña y Vallina (2006), en entrevista a Fernando Birri, reconstruyen la visita de Gleyzer al autor de *Tire Die*, en Italia, para plantearle el problema del cambio que se necesitaba hacer en la forma de conceptualizar el cine. Birri lo metaforiza planteando que mientras los cineastas estaban de un lado y el público del otro (campo-contracampo) Gleyzer es el primero que da un giro de ciento ochenta grados, para construir desde el lado del espectador, y así llevar al público, de ser la conclusión del proyecto, a convertirse en el inicio de un proyecto.

Muchos han sido los compañeros que se han lanzado a hacer una cantidad de películas que se podrían encuadrar digamos, en líneas generales, como dentro del nuevo cine latinoamericano, evidentemente, pero también dentro de un cine que podríamos llamar “evolucionario” [...] Pienso que es porque el problema fundamental, cuando nosotros nos dedicamos a hacer un film, es plantearse a quién está destinado este producto. Esto me parece una cosa clara, sería una redundancia volver a insistir aquí sobre el problema del destinatario del producto: todo el mundo se ha planteado el problema.

Pero el problema reside en cómo llegar a la base y no sólo en términos teóricos, que indican siempre que hay que hacer un cine para la base, un cine para la clase, etc., sino el método concreto, la práctica que lo permita (Peña y Vallina 2006, 122 y 123).

Existen numerosos testimonios que confirman el carácter temerario de la realización y exhibición de estos documentales que ya no tenían como objetivo la exhibición comercial, sino justamente impactar en las bases políticas, fueran o no de la línea del PRT.⁷⁸

La revolución congelada es el fin de un cine, que a su vez, contiene ya el germen del que surgirá después. La aparición de Cine de la Base tenía el propósito de distribuir *Los traidores* (1973) con la cual Gleyzer se introduce a la ficción como una forma de mejorar la comunicación con el espectador implícito. El cineasta pensaba que podría resultar un poco menos atractivo ver un documental que una historia con actores.

Comúnmente se establece que Cine de la Base se caracteriza por privilegiar el discurso ideológico sobre la forma, y por historias basadas en pequeños cortes históricos. En los documentales de su última época vemos la mano del Gleyzer periodista acostumbrado a trabajar con hechos, más que con reconstrucciones.

Para Silvia Schwarzböck (2007) el trabajo de Cine de la Base se caracteriza, principalmente, por una necesidad de transparencia entre el discurso y la recepción del público. Para la autora, estaríamos ante una estética del didactismo, en donde se ve un cine como potencia del acto revolucionario por parte de los creadores, y una pretensión de

⁷⁸ Nerio Barberis, Jorge Denti y Alvaro Melián, quienes fueron los más activos dentro de Cine de la Base, cuentan en *El cine quema* de las condiciones de clandestinidad en la que tenían que realizar las filmaciones, las reuniones programadas a horas de la mañana, para no despertar suspicacias, y de la represión de la Triple A. En alguna ocasión, relata Nerio Barberis, la proyección terminó en medio de una balacera, en la que salvaron la vida por muy poco, teniendo que abandonar el proyector. Finalmente, la desaparición de Raymundo Gleyzer en 1976, y el exilio de los integrantes de Cine de la Base marcan un fin intempestivo a esta particular vocación quijotesca de realización cinematográfica.

reescritura de los hechos políticos: un cambio de signo de las imágenes “neutras” que se presentan en televisión para la construcción de los noticiarios, siendo éstas parte de la ideología dominante.

Si bien el recurso del lenguaje de televisión parece un abandono a las pretensiones estéticas de renovación, al mismo tiempo, a decir de Schwarzböck (2007), existe un posicionamiento que permite descubrir el proceso por el cual toda imagen parte de determinaciones contextuales, para completar su proceso de significación. Es decir, en documentales como *Ni olvido ni perdón: Masacre en Trelew* (1972) y *Swift* (1971), se utilizan notas hechas para transmitirse en televisión, pero el uso de una voz *over* y la edición resignifican los *clips*, en función del discurso que se pretendía para estas obras. En pocas palabras, asistimos a la *lucha* por la interpretación de las imágenes, desde aquellos códigos perceptuales y conceptuales ya asimilados como un lenguaje básico y aceptable para el público. En el caso de los documentales citados, hablamos del lenguaje audiovisual con que las noticias se comunican. Por una parte, se aprovecha que ya hay una comunicación con el público que acepta ciertos códigos, por otra, al reconstruir los hechos desde una posición de la lucha de clases, busca poner los acentos en la develación de aquello que esas mismas imágenes ocultan o nublan, en el contexto de una general utilización oficialista. Al igual que en el documental *Actualización...* de Cine Liberación, sólo es posible entender la particularidad de la estética cinematográfica si se contempla a la exhibición como parte intrínseca de la obra. Para Cine de la Base, existía el interés de que quienes veían los filmes no sólo entendieran y se politizaran a través del tema, sino que también el público pudiera adaptar el argumento a las coyunturas particulares de su vida.⁷⁹

Juan Greco de Cine de la Base, relata:

Nosotros teníamos contacto con una villa que está en el Camino Negro, atrás de Banfield, cerca del Puente La Noria [...] Terminaba la película y hablábamos sin bajar ninguna línea. Ahí veías el valor de *Los traidores*: la gente se identificaba, identificaba a los personajes, se hacían discusiones políticas hermosas. Nosotros no capitalizábamos esa acción, la capitalizaba la gente. Éramos mediadores y hablábamos a través del cine (Peña y Vallina 2006, 149).

⁷⁹ Algunas veces con resultados no tan afortunados, pues muchos sindicalistas al terminar de ver *Los traidores*, preguntaban a los integrantes de Cine de la Base si la solución era matar al líder sindical, emulando el acto justiciero con que termina el propio filme.

Más allá del tema del público, Cine de la Base veía a la producción cinematográfica desde una perspectiva que hoy podríamos caracterizar como holística, en donde el cine no era recubierto por un “aura” como una actividad para ganar prestigio personal, como es común en el sistema de estrellas y aun en el cine de autor. Se trata de una visión del cine como parte estratégica del ejercicio militante, que incluye desde la organización de una asamblea hasta la escritura de un comunicado, y que se inscribe en la lucha por un proyecto, no como propuesta *sólo* vanguardística, sino desde la seguridad de que la cultura revolucionaria debe dar origen a una nueva cultura del pueblo y después de esto, a un nuevo cine.

Quando sostenemos la posición de que el cine es un arma, muchos compañeros nos responden que la cámara no es un fúsil, que esto es una confusión, etc. Ahora bien, está claro de que para nosotros el cine es un arma de contrainformación, no un arma de tipo militar. Un instrumento de información para la base. Este es el otro valor del cine en este momento de la lucha. Es difícil por eso para nosotros entrar en un tipo de discusión europeizante sobre estructuras o lenguaje. Para nosotros, lengua y lenguaje están ligados estrictamente a nuestra situación coyuntural de toma del poder. Una vez que tomemos el poder, podemos permitirnos discusiones sobre problemas de estilo o construcción. Ahora no (Raymundo Gleyzer en Peña y Vallina 2006, 124).

A pesar de estas declaraciones en contra de las búsquedas formales, podemos deducir, por lo que hemos dicho hasta aquí, que sí había una reescritura de formas, y éstas se dan de manera más evidente en el caso de la ficción, *Los traidores* y de la que sería la última película de Cine de la Base, antes de la desaparición de Gleyzer: *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan* (1975).

En el caso de *Los traidores*, la película fue duramente criticada en el festival de Pesaro 1973, por reproducir ciertas estructuras narrativas, que se reconocieron como parte del cine hegemónico, lo que coincidiría con la versión –alimentada por las declaraciones del propio realizador– de que Cine de la Base no estaba interesado en el lenguaje. No obstante, basta con observar *Los traidores* para darse cuenta de que, exista o no un corpus ideoestético sobre la obra, estamos ante una pieza que se pregunta por las formas.⁸⁰ Por

⁸⁰ Gleyzer, coinciden varios estudios sobre él (Mestman 2001) (Peña y Vallina 2006), tenía una personalidad recia y socarrona, lo que ocasionó que utilizara algunas categorías rudimentarias para referirse a su propia

ejemplo, a pesar de que Gleyzer busca refugiarse en lo convencional y no en un estilo personal, el filme se hace con una marcada estética documental, en algunos momentos, pero en otros conserva un estilo ficcional. Es necesario apuntar que se utilizan acertadamente todos los recursos clave (a saber: ritmo, movimientos de cámara, coherencia en la edición, etcétera). Estamos ante un cine precario y sin mayores pretensiones, pero no ante un cine ingenuo o chapucero. Aun así, el filme presenta las características de la grabación clandestina y de no contar con un presupuesto adecuado, lo que se nota, por ejemplo, en la iluminación que no tiene ninguna utilización expresiva, sino simplemente “eumple” con la función de “iluminar” los elementos en el encuadre. Pero quizá el aspecto en donde más claramente se note una concepción estética es en las actuaciones: si el neorrealismo había mostrado las posibilidades de hacer un cine sin recurrir a actores profesionales, en este caso verifica esa premisa, mezclando actores de teatro y cine con militantes y algunos entusiastas ilusionados con salir en una película o en ayudar a contar esa historia. La virtud principal de Gleyzer al realizar este filme es que demuestra, en la praxis, la posibilidad de realizar un largometraje de manera independiente y –en muchos casos– de clandestinidad. La participación de los obreros genera un estilo en el que se mezcla la reconstrucción dramática de los hechos fundamentales, en un nivel que claramente se reconoce como de representación dentro de los cánones establecidos, pero contrapunteado por la participación de quienes, al representarse a sí mismos (o a sus opresores), no lo hacen desde la lógica de la actuación, sino desde un nivel autorreferencial en el que se filtra, como parte de una estética, el valor de las representación como una especie de testimonio ficcionalizado. Estas características hacen que la estética se manifieste con un grado de originalidad que no puede obviarse, a pesar de que el realizador sugiera que el lenguaje, para él, es un problema secundario. Incluso, podemos advertir que se dejan al descubierto algunas marcas de enunciación lo que, sin duda, contribuye a la reflexión del tema por encima del simple seguimiento de la trama.

obra, no porque él no entendiera los niveles de debate que se daban, sino porque esta era una forma de dirigir la atención hacia la realidad concreta y las problemáticas políticas que daban tema a sus películas.



Los traidores (1973) Dir. Raymundo Gleyzer 1973.

Mucho más evidente es la originalidad en el tono del filme. A pesar de que se trata de una historia que contiene escenas de torturas, persecución policiaca y hasta algunos desengaños amorosos, el filme se mantiene en un nivel de drama que no busca llegar a conmocionar o manipular al público, a partir de la identificación con un personaje (el protagonista). La música y la ligereza con que algunos temas son tratados, ayudan a un distanciamiento que hacen que el filme se manifieste, por momentos, como una farsa. Difícil pensar que esto sea una simple casualidad, pues coincide plenamente con el carácter del protagonista, Barrera. Hay una similitud con los planteamientos de la teoría del distanciamiento, en los cuales se asume que sólo se logra una visión analítica cuando el proceso de observación no queda reducido al seguimiento de las peripecias de un personaje, para no perder de vista los procesos de las acciones.⁸¹ Esta es una de las pruebas de que, a pesar del lugar común que ubica a *Los traidores* como un filme que no se interesa por el lenguaje, estamos ante un filme que no busca un rompimiento vanguardístico pero que sí posee, consciente o inconscientemente, un manejo discursivo que la distingue como propuesta estética.

⁸¹ Esta polémica es retomada de Bertolt Brecht por Tomás Gutiérrez Alea en *Dialéctica del espectador* (1982).

El filme también puede ubicarse en el corpus de las ideas de Julio García Espinosa, como un cine imperfecto⁸² que renuncia al refinamiento técnico, a la necesidad contar con los mejores recursos, (característica que comparte con otros filmes como *La batalla de Chile*, de Patricio Guzmán, filmada sobre cinta vencida). Pero principalmente podemos considerarla como “cine imperfecto” por su emotividad y proyecto, que confía más en el público (de la base) que en la crítica extranjera (o extranjerizante) para la cual quizá la película no pasaría de ser un filme amateur, fuera del “verdadero cine industrial”. *Los traidores* es un ejemplo vibrante de cine imperfecto, que problematiza desde lo que Raymundo Gleyzer piensa que son las necesidades inmediatas para la planificación de una estrategia revolucionaria. Se parte de la idea de un cine *interesado*, en tanto se plantea problemas contemporáneos, vinculados a una estrategia política; por lo tanto, su imperfección radica no sólo en las limitaciones prácticas de su factura, sino en la completa proyección de su utilidad, es decir, su potencialidad expresiva y creativa existe sólo en relación con un tiempo histórico específico.⁸³

García Espinosa abogaba también por la hibridación, pero más que esto por la *des-generización* del cine, es decir, ir más allá de las reglas de la ficción y del documental en cuanto a tales. Este dicho también parece confirmarse en la obra de Gleyzer, quien en su ficción introduce una especie de *videoclip*, en el que muestra imágenes del Cordobazo, musicalizado con “La marcha de la bronca”. *Los traidores* coincide también con la última obra de Raymundo Gleyzer, *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan* (1975), ya que en ambas obras va más allá de ciertos *arquetipos* del cine militante que supondrían que la política debe ser tratada con un nivel de responsabilidad, privilegiando la comunicación transparente.

⁸² Nos referimos al manifiesto de Julio García Espinosa, por un cine imperfecto, abordado previamente en el capítulo uno de esta investigación (García Espinosa 1988).

⁸³ Es necesario recordar que Julio García Espinosa pone el nombre de Cine Imperfecto al cine que renuncia a los valores de perfección tanto del cine espectáculo, como del cine de autor. Sin embargo, no debe confundirse con la búsqueda de la imperfección, como un rasgo de exotismo o estilo marginal. Lo que principalmente refiere García Espinosa es combatir a cines que ignoren las necesidades de los pueblos, es decir, que se pretendan cines perfectos por asumir que el tema o la trama se *sobreponen* a cualquier conflicto político, social, humanitario, etcétera. El llamado a la imperfección radica en *contaminar* el proceso de diégesis, (proceso de mostración) con las necesidades de expresión de las luchas de los pueblos.

Ante la convicción de que el registro documental no habla por sí mismo y de que la sentimentalidad –a pesar de ser un arma lícita si quien la usa está ubicado del lado correcto– no puede ser el único recurso para persuadir, Gleyzer prueba dirigirse al espectador en el lenguaje de la caricatura –de la caricatura entendida como parodia y entendida como dibujo animado [...] El tono no sólo alegre, sino satírico, que le dan los cánticos al material registrado –los obreros en huelga que hablan a cámara, comen en la olla popular, marchan al Congreso y finalmente son recibidos por el diputado Ortega Peña– transforma el presente –1974– en transitorio (Schwarzböck 2007, 82-83).

Imágenes de marchas, discursos obreros y economía marxista, parecen estar condenadas a un único tono; sin embargo, los autores de Cine de la Base han pretendido ir más allá del simple registro, buscando en la música una identificación distinta con el público: una expresión no a partir solamente de las ideas, de la validez lógica de los argumentos, sino del sentido irreverente, cómico y disruptivo de la música de protesta, y –con ello– de colocar al espectador ante una complejización del universo simbólico en que se mueven las expresiones de protesta, retratando así las particularidades de formas de vida que expresan órdenes de valores distintos e incluso contradictorios a la forma en que el Estado argentino buscaba construir el arquetipo de lo nacional y de lo popular. Cine de la Base llegó a transgredir e innovar por las formas de comunicación que empleaba, a partir del reconocimiento de que el cine tenía tareas primordiales si se le quería pensar como un medio que se instala junto al pueblo, buscando día a día las mejores formas para emprender una gran epopeya: la misión de decidir un futuro justo y pleno, de reinventar una patria y con ello, un cine para generar nuevas identidades. Es a partir del ejercicio crítico, ideológico y creativo que la posibilidad de un cine latinoamericano pudo expresarse como proyecto unitario desde lo diverso, en el entendido de diversidades que manifiestan la necesidad de un nuevo cine que se reinvente a cada momento, para dar nuevas respuestas a los problemas históricos de América Latina.

Capítulo IV



Chile, cuna del Nuevo Cine Latinoamericano

Los años sesenta fueron para Chile una década donde se dieron importantes cuestionamientos a la forma de realizar y pensar el cine. Ya en 1971, Carlos Ossa en *Historia del cine chileno* realizaba una valoración del cambio de época, en lo que avistaba como el surgimiento de una generación de cineastas que rompían con las inercias del cine de los años cincuenta, que se caracterizaba por la poca actividad en la producción de películas: sólo trece, entre 1951 y 1961 (Ossa 1971). Pero lo que primariamente destaca de esta lectura, es la idea crítica sobre lo que es o debe ser el cine chileno; es decir, más allá de la descripción histórica y anecdótica, en Ossa (1971) se busca armar un entramado histórico cuyo propósito principal es preguntarse por qué el cine chileno anterior al sesenta no logró consolidarse como una auténtica cinematografía, ni en cantidad de películas ni en el nivel de identificación con los problemas nacionales. En este sentido se da la crítica al cine inmediatamente anterior, al que Ossa caracteriza como “el cine de las sombras”. Esta década se resume en algunas películas anecdóticas que buscaban entretener al público con chistes, por no poseer un orden narrativo propositivo, y también por contener ideologías reaccionarias, que presentaban a la zona rural como espacio de idealización y a la ciudad como lugar de pérdida de la pureza. Esta visión estaría representada por dos películas: *La caleta olvidada* en 1959 (Bruno Gebel) y *Un viaje a Santiago* en 1960 (Hernán Correa). La segunda contiene una mezcla de un mensaje romántico, que podría ser una imitación tardía al Cine de Oro mexicano, pero mezclada con un lenguaje visual neorrealista. “No hay certeza de que Hernán Correa quisiera endurecer su visión de Santiago [...] lo que parece es que todo el registro está bajo el influjo del neorrealismo” (Cavallo y Díaz 2007, 42).

La visión de Ossa (1971) sobre este cine chileno, es que se trató de un cine en construcción, en potencia más que en acto. Pero para el investigador, lo más importante de la época fue la búsqueda de un lenguaje en donde la belleza se constituye en un acto de comunicación de ideas. Se pondera entonces como un cine auténtico aquel que —a diferencia del cine que se hacía antes— era capaz de pensarse a sí mismo, es decir, que se erigía sobre la base de la autoconciencia para dar al público una reflexión sobre el proceso y devenir de la historia, desde la sensibilidad de tramas que conecten con lo continental, aunque pensando primeramente en el espacio subjetivo de los microcosmos nacionales. Esta visión se dio gracias a la confluencia de una generación que partió de esfuerzos

individuales; entre ellos destacan Helvio Soto, Raúl Ruiz y Miguel Littín, quienes fueron los herederos de dos hechos históricos, ambos hoy revestidos con la categoría de mitos fundacionales: el paso del cineasta holandés Jori Ivens por Chile en 1962 para filmar *A Valparaíso*⁸⁴ y la labor desde el cineclubismo del médico-pediatra Aldo Francia, quien logró la proeza de vincular la estética en ciernes del cine chileno con todas las estéticas nacientes en el subcontinente, siendo así el artífice de lo que pronto comenzaría a llamarse Nuevo Cine Latinoamericano.



A Valparaíso (1963) Joris Ivens

⁸⁴ Con este documental una nueva generación de cineastas chilenos se nutrió de la expresión de vanguardia madura de Ivens, quien también veía el ejercicio del cine como herramienta de denuncia.

En los años sesenta, el cine chileno dio marcados pasos hacia la autoreflexión. Para Cavallo y Díaz (2007) es una característica de una modernidad que suponía la posibilidad de reflejar a una sociedad, en dirección hacia el diseño de un futuro autogestado. Esta tendencia cinematográfica se corresponde, a nivel político, con el tránsito en Chile del programa democristiano de Eduardo Frei al triunfo de la Unidad Popular, con el proyecto socialista (por la vía electoral) del médico Salvador Allende, ya en el año 1970.

El Nuevo Cine Chileno es quizá el más relacionado con el concepto Nuevo Cine Latinoamericano, por ser Chile el espacio en donde se gestaron las primeras reuniones que concretaron la existencia de este movimiento continental. Pero también esta etiqueta hace difícil conceptualizar de manera cerrada e inequívoca los límites, principios e integrantes del Nuevo Cine; o marcar una oposición tajante que nos permita reconocer desde dónde podemos hablar de un Nuevo Cine. Por el contrario, Cavallo y Díaz (2007) proponen un método de análisis al margen de esta categoría, en donde se ve a las películas de la década a partir de la forma en que los tópicos son representados. De este análisis, se puede inducir que sí existió un Nuevo Cine Chileno, pero más que como un movimiento homogéneo, o a partir de una ruptura generalizada en las estructuras formales, nació como una renovación paulatina de temas y tratamientos, adoptada por cineastas en activo y enarbolada principalmente por una nueva generación. El Nuevo Cine Chileno, en los años sesenta, puede ser considerado como aquél que logra incorporar el punto de vista de los desposeídos,⁸⁵ que clarifica la existencia de las clases sociales, y que avanza en una lectura social de las condiciones de vida. A diferencia de otros Nuevos Cines, no se trata de un cine de movilización o de exposición directa de las ideas de un programa político, por lo que la vía de la comunicación con el público sería de forma oblicua: transformando al cine de un espectáculo en un mecanismo de impacto al espectador, impresionándolo desde las emotividades. Aun considerando lo poroso que puede ser el término de Nuevo Cine Chileno, está particularmente ligado a una historicidad que conserva al menos una de las líneas de transformación del cine en Chile: la historia del cineclub de Viña del Mar.

⁸⁵ Aunque los desposeídos no entraron todos al Nuevo Cine Chileno de los años sesenta y setenta de la misma manera, y de manera homogénea. Se incorporaron el guacho huérfano, los sectores marginales de las grandes urbes, las trabajadoras y trabajadores, explotados, entre otros.

Si el Nuevo Cine Latinoamericano tiene como referente a nivel organizacional a Alfredo Guevara en Cuba, el nombre de Aldo Francia es el principal pilar, participando como promotor –en el ideario y en la misma realización– con dos largometrajes: *Valparaíso, mi amor* (1969) y *Ya no basta con rezar* (1972). Aldo Francia viajó a París en donde visitó algunos clubes de cine, y donde también adquirió una cámara con la que realizó algunos documentales amateurs y de experimentación personal. Así, al regresar a Chile a inicios de los años sesenta pensó que lo mejor para buscar su propio registro cinematográfico no era la prueba y error en la realización, sino agrupar a los interesados en cine en un club de aficionados para, desde ese espacio, apoyarse en el financiamiento, y hacer una elemental sinergia entre los entusiastas por la realización cinematográfica en la ciudad porteña de Valparaíso. Así se formó un compacto grupo de trabajo que durante años se reunió para ver y analizar el cine que se podía conseguir por medio de las embajadas. Pero lo más destacable es que, por primera vez, se piensa el cine de manera crítica, revisando exhaustivamente lo más destacado de la cinematografía internacional, desde el trabajo horizontal de quienes buscaban también experimentar en el campo de la realización. De esta labor nacieron los primeros concursos de cine aficionado que se realizaron anualmente, y permitieron a los jóvenes realizadores contrastar su obra con las que llegaban de distintas partes del mundo para participar en los festivales. En resumen, aunque muy lejos de los más importantes y aclamados concursos europeos, generaron una vigorosidad en los realizadores, quienes contaron con un foro inmediato al que podían dirigir sus esfuerzos, pues se trata de pequeñas obras que en la abrumadora mayoría de los casos no hubiera tenido jamás asidero en la exhibición comercial. No se está aquí ante una propuesta estética definida, que plantee de alguna manera una necesidad de reinención del cine, sino simplemente de una renovación generacional que encuentra de esta manera la posibilidad de un cine como una herramienta de expresión (Francia 1990).

En esta ruta de re-aprendizaje del cine, desde el cineclub de Aldo Francia se buscan profesores de las universidades chilenas, y uno de los mentores es un italiano: Bruno Gebel, quien había sido asistente de Rosellini en *Roma ciudad abierta*. Pero también generó una retroalimentación respecto al cine que se comenzaba a fraguar en el continente, a saber: el cine encuesta brasileño, y el cine de ruptura realizado en Argentina. La obra de Eliseo Subiela y los documentales de Raymundo Gleyzer y Jorge Prelorán fueron vistos y

premiados por el Cine Club de Viña del Mar. Por los argumentos que se dieron para premiar a estas obras, podemos reconocer ya una preocupación estética compartida con el resto de las cinematografías nacientes en América Latina, lo que a la postre llevaría a la búsqueda de un festival exclusivo dedicado a la región. Las críticas de la época justificaron así los premios:

Dos películas argentinas figuraron en el concurso. La primera, que justamente obtuvo el premio máximo, el "Paoa", de Eliseo Subiela, alcanza con ella una manifiesta superioridad. Se intitula "Un largo silencio". Es un documental humano y social de extraordinaria importancia que penetra en el mundo de la locura, con su angustia y su horrible drama. Es de una tristeza como pocas veces se ha visto en el cine. La vida de unos locos en un hospital argentino es algo que difícilmente puede olvidarse. ¡Qué terrible y conmovedora belleza en la demencia! Es estremecedor y produce un fuerte impacto. Se trata de una experiencia en la presentación de un tema particularmente difícil que elude todo espectáculo, para dar unas imágenes de fuerza impresionante [...]

La tierra queema de Raymundo Gleyzer (premio Forestier) muestra un cine argentino de características sociales y humanas de resonancia inédita. El film es una avalancha de realismo social y sus imágenes crudas y descarnadas sacuden por igual la pantalla que el ánimo de espectador (Francia 1990, 87-88).

La historia del cineclubismo que dio origen a los festivales no estuvo exenta de errores, contratiempos y senderos que resultaron erróneos; pero a partir de 1966 se dieron una serie de eventos que harían que ese pequeño club de aficionados al cine, motivados por el emprendimiento de Aldo Francia y con el apoyo de la gubernatura del gobierno local —que entendió la importancia del cine para la definición de la identidad nacional— llegara a un camino de ascenso que llevarían a convertir este experimento amateur en el punto de reunión para el movimiento estético que definiría toda una época. Este tránsito comenzó cuando se convocó al Cuarto Festival de Cine, en el cual se cerraron las fronteras para poder hacer una evaluación del cine que se creaba en Chile en ese año y a la vez preparar una representación del cine chileno, con vías a un festival latinoamericano. Constata con esta planeación que el nuevo cine que se gestaba no nacía únicamente del talento e influencias autorales que el recambio generacional de los años sesenta produjo en la industria del cine, sino que se trata de una labor colectiva, y de encuentros, en donde los cineastas chilenos comenzaron a acostumbrarse a discutir sus obras junto a sus

contemporáneos, a defender sus películas en debates, pero sobre todo a generar una sinergia que dotó de cuerpo al Nuevo Cine Chileno. Si bien, a nivel estético, podemos pensar que no existía una propuesta claramente de ruptura, el Nuevo Cine sí se conformaba en el grupo de cineastas que convocaban estos eventos. Revisando los galardonados del concurso de 1966, podemos apreciar que se comienza a delinear a una generación cuyos integrantes reconocemos como íconos del cine chileno. Entre los ganadores, encontramos a Pedro Chaskel con *Aborto*, a Patricio Guzmán con *Electro show*, a Miguel Littín con *La tierra ajena* y a Helvio Soto con *Yo tenía un camarada*.⁸⁶

Es a partir de este momento que una nueva estética es advertida, y se habla del origen del Nuevo Cine Chileno. En esa época no era muy claro que se trataba de un nuevo cine, pero el contacto con los cineastas latinoamericanos en el Primer Festival del Cine Latinoamericano pareció abrir los ojos de los cineastas, al descubrir de manera directa que existía en todo el continente una nueva estética que se venía fraguando (descubrimiento que compartieron muchos asistentes al primer y segundo festival de Nuevo Cine Latinoamericano) y así avistaron que el cine que ya venían realizando constituía un quiebre a nivel continental.

Hay que tener presente que entre los latinoamericanos que habían venido al torneo estaban algunos nombres que empezaban a ser más o menos legendarios, y otros iban ya en camino de convertirse en monstruos sagrados del Nuevo Cine. A los chilenos se les abre un mundo, una perspectiva de la que, hasta entonces, tenían apenas noticias (J. Mouesca 1988, 33).

Aldo Francia define este nuevo cine como una oposición a un viejo cine, que “mentía” a los espectadores, en tanto no representaba los intereses del pueblo para entender sus propios problemas y su verdadera “poética”. Lo más significativo está en que ya no se juzga la posibilidad de una película o de un autor de comunicar ideas valiosas sobre un tema determinado, sino la exigencia de la reinención del cine como arte y medio de comunicación.

⁸⁶ En este festival, también se hizo una retrospectiva del cine chileno desde la película más antigua que queda en registro, *El húsar de la muerte* (1925) junto a películas más recientes de los años cincuenta y sesenta, entre las que destaca *Viaje a Santiago* (1958). El hecho es relevante, porque si bien suele admitirse que los nuevos cines surgen de una oposición con el pasado, podemos constatar el interés que existía de rastrear los orígenes del cine chileno más auténtico.

Con el Cine Nuevo, el espectador adquiere noción de su idiosincrasia, mediante su real exposición, desmitificando una serie de lugares comunes respecto de su nacionalidad y país.

El Cine Viejo todo lo mistifica, provocando el engaño del espectador que cree vivir en un país de excepción y sin problemas.

El Cine Nuevo es profundamente nacionalista, en el buen sentido de la palabra. Valoriza lo netamente nacional, aunque sea pobre y "feo" (en el concepto burgués de la palabra) (Francia 1990, 40).

La efervescencia del nuevo cine condujo a la necesidad de definir cuáles eran las metas y las tareas del cine por construir. Para 1970, en los albores del triunfo electoral del socialista Salvador Allende, los cineastas chilenos se dieron a la tarea de la elaboración de un documento, que llevó por título: *Manifiesto de los cineastas de la Unidad Popular*.⁸⁷

⁸⁷ –Cineastas chilenos: es el momento de emprender juntos con nuestro pueblo, la gran tarea de liberación nacional y de la construcción del socialismo. Es el momento de comenzar a rescatar nuestros propios valores como identidad cultural y política. Basta ya de dejarnos arrebatar por las clases dominantes, los símbolos que ha generado el pueblo en su larga lucha por la liberación. Basta ya de permitir la utilización de los valores nacionales como elemento de sustentación del régimen capitalista. Partamos del instinto de clase del pueblo y contribuyamos a que se convierta en sentido de clase. No a superar las contradicciones sino a desarrollarlas para encontrar el camino de la construcción de una cultura lúcida y liberadora. La larga lucha de nuestro pueblo por la emancipación, nos señala el camino. A retomar la huella perdida de las grandes luchas populares, aquella tergiversada por la historia oficial, y devolverla al pueblo como su herencia legítima y necesaria para enfrentar el presente y proyectar el futuro. A rescatar la figura formidable de Balmaceda, antioligarca y antiimperialista. Reafirmemos que Recabarren es nuestro y del pueblo. Que Carrera, O'Higgins, Manuel Rodríguez, Bilbao y que el minero anónimo que cayó una mañana o el campesino que murió sin haber entendido el porqué de su vida ni de su muerte, son los cimientos fundamentales de donde emergemos. Que la bandera chilena es bandera de lucha y de liberación, patrimonio del pueblo, herencia suya. Contra una cultura anémica y neocolonizada, pasto de consumo de una élite pequeño burguesa decadente y estéril, levantemos nuestra voluntad de construir juntos e inmersos en el pueblo, una cultura auténticamente NACIONAL y por consiguiente, REVOLUCIONARIA. 1. Que antes que cineastas, somos hombres comprometidos con el fenómeno político y social de nuestro pueblo y con su gran tarea: la construcción del socialismo. 2. Que el cine es un arte. 3. Que el cine chileno, por imperativo histórico, deberá ser un arte revolucionario. 4. Que entendemos por arte revolucionario aquel que nace de la realización conjunta del artista y del pueblo unidos por un objetivo común: la liberación. Uno, el pueblo, como motivador de la acción y en definitiva el creador, y el otro, el cineasta, como su instrumento de comunicación. 5. Que el cine revolucionario no se impone por decreto. Por lo tanto, no postulamos una forma de hacer cine sino tantas como sean necesarias en el transcurrir de la lucha. 6. Que, no obstante, pensamos que un cine alejado de las grandes masas se convierte fatalmente en un producto de consumo de la élite pequeño burguesa que es incapaz de ser motor de la historia. El cineasta, en este caso, verá su obra políticamente anulada. 7. Que rechazamos todo sectarismo en cuanto a la aplicación mecánica de los principios antes enunciados, o a la imposición de criterios formales oficiales en el quehacer cinematográfico. 8. Que sostenemos que las formas de producción tradicionales son un muro de contención para los jóvenes cineastas y en definitiva implican una clara dependencia cultural, ya que dichas técnicas provienen de estéticas extrañas a la idiosincrasia de nuestros pueblos. 9. Que sostenemos que un cine con estos objetivos implica necesariamente una evaluación crítica distinta, afirmamos que el gran crítico de un film revolucionario es el pueblo al cual va dirigido, quien no necesita _mediadores que lo defiendan y lo interpreten_. 10. Que no existen filmes revolucionarios en sí. Que éstos adquieren categoría de tales en el contacto de la obra con su público y principalmente en su repercusión como agente activador de una acción revolucionaria. 11. Que el cine es un derecho del pueblo y

En este manifiesto vemos ya clarificado el concepto de que el cine es un instrumento de reapropiación de los símbolos. Se inicia con la concepción del cine como parte de una estrategia nacional, con una fuerte preocupación no sólo por la nueva categorización de la tarea cinematográfica, sino también por la posibilidad real de que el cine acompañe a los movimientos existentes para la realización del socialismo en Chile. El nacionalismo es un reconocimiento tácito de la proyección otorgada al cine advirtiendo, por una parte, la manipulación de los elementos con que se constituye el imaginario nacional, aunque no se cuestiona la unidad de lo nacional como elemento de disputa simbólica para el cine. En este sentido, es importante también la propuesta de la búsqueda de una estética auténtica y nacional, en contraposición a los lenguajes del cine hegemónico (lo que coincide con los postulados ya expuestos de Getino y Solanas), pero también critica el ostracismo de las obras (postura cercana a Cine de la Base) y propone la evaluación por el público, sin intermediarios o críticos (idea expuesta por García Espinosa).

Aunque este manifiesto agrupó a la mayoría de cineastas en activo, el autor principal fue Miguel Littín, cuyo liderazgo ya despuntaba, para la fecha de su proclama, del resto de los cineastas chilenos. Littín llegaría a ser el director de Chile Films y a pensar una forma de ver y entender el cine que, dentro de los cines nuevos, era antitética a la de Raúl Ruiz. Así, vemos al menos dos rutas estéticas diferenciadas, a las cuales otros cineastas se hicieron adherentes: o se era littiniano o se era ruiziano (Francia 1990); sin embargo, esto no impidió que Raúl Ruiz también firmara el *Manifiesto de los cineastas de la Unidad Popular*. Como el cine de Littín es el de más interés para esta investigación, revisaremos brevemente, para contrastarlo, otras estéticas del Nuevo Cine Chileno.⁸⁸

como tal deberán buscarse las formas apropiadas para que éste llegue a todos los chilenos. 12. Que los medios de producción deberán estar al alcance por igual de todos los trabajadores del cine y que en este sentido no existen derechos adquiridos sino que, por el contrario, en el gobierno popular, la expresión no será un privilegio de unos pocos, sino el derecho irrenunciable de un pueblo que ha emprendido el camino de su definitiva independencia. 13. Que un pueblo que tiene cultura es un pueblo que lucha, resiste y se libera” (Marín Castro 2007, 11 y 12).

⁸⁸ Si bien un balance de todo el Nuevo Cine Chileno requeriría un análisis puntual de cada filme, en esta investigación nos acotamos a distinguir a grandes trazos los causes y rasgos estilísticos más característicos de los principales cineastas, desde 1967 hasta 1973, año del golpe militar que interrumpió el proceso.

Estéticas del Nuevo Cine Chileno

- *Poética de Aldo Francia*

Muy cercano a la escuela neorrealista se encuentra Aldo Francia, quien ha pasado a la historia del cine chileno por sus dos largometrajes: *Valparaíso, mi amor* (1969) y *Ya no basta con rezar* (1972). Como hemos apuntado antes, su tarea no consistió únicamente en la búsqueda de su propio registro cinematográfico, sino que es gracias a su labor como fundador del Cineclub de Viña del Mar, que el cine chileno adquiere la forma de movimiento organizado. Si bien el ser un grupo dentro de un colectivo que gestionaba los apoyos es lo que le dio dinamismo y frescura a uno de los más significativos encuentros en la historia artística de nuestro continente; al mismo tiempo, el carácter amateur de los organizadores marcó sus limitaciones, pues fueron rebasados por las aspiraciones y objetivos que los cineastas latinoamericanos expresaron en los festivales de 1967 y 1969. Así debemos valorar la labor de Aldo Francia, quien en los mismos momentos del festival atendía casos urgentes de pediatría, su profesión principal (Francia 1990). De esta manera, podemos reconocer una práctica cinematográfica que se acompaña de otras actividades o praxis, y –por lo tanto– está ligada a un ejercicio político desde las acciones cotidianas. En entrevista, Aldo Francia argumenta:

Creo que entre cine y medicina, si se profesan consciente y socialmente hay una gran similitud de objetivos. Encuentro que en ambas profesiones se tiende a un mejoramiento de la comunidad. Lo que las diferencia es su amplitud de los campos de acción. Restringido en medicina y extensamente extendido en la cinematografía (Tapia Orellana y Ferrari de Aguillo 1969, 3).

Constatamos entonces que para Aldo Francia el cine es una labor parecida a la medicina, y si el ejercicio de ésta tiene como objetivo el curar enfermedades, el cine tendría el mismo propósito con las “enfermedades” de la sociedad. Esto es claro en *Valparaíso, mi amor* en donde el autor toma el caso de un grupo de infantes, con los que se hace un diagnóstico de los problemas de la sociedad chilena, poniéndolos a ellos como víctimas y reproductores de los peores vicios, lo que es equivalente al “diagnóstico”. No es exagerado decir que se está ante una continuidad del cine neorrealista, y el mismo autor lo reconoce así cuando admite que sus principales influencias son De Sica y Rossellini, y fiel a su herencia, realiza un cine

que busca reflejar las condiciones sociales de su contexto. En *Valparaíso, mi amor* encontramos muchas de las características del movimiento italiano: preponderancia de los espacios exteriores, planos generales que muestran a los personajes en su contexto, actuaciones no profesionales e incluso improvisación y flexibilidad en los diálogos, sobre todo en los de las niñas y niños (Tapia Orellana y Ferrari de Aguillo 1969). Pero Aldo Francia no hace una adaptación regional del neorrealismo, pues experimenta con la fotografía, dejando la cámara libre y azarosa, con lo que crea efectos de mayor dinamismo y cercanía a la subjetividad del espacio interior de los personajes de su filme.



Valparaíso mi amor (1969) Aldo Francia.

Aldo Francia fue modesto frente a su cine, pues reconocía que no era más que un cineasta de medio tiempo; aunque paradójicamente esta labor de medio tiempo haya sido la que dio origen al surgimiento de la renovación programática del Nuevo Cine Latinoamericano. No obstante, su modestia no le impidió valorar el impulso de su cine y ubicar su lugar en el espectro del cine chileno. Si su labor como cineasta había iniciado de la práctica amateur como experimentación para mejorar su “oficio” cinematográfico, es comprensible que no se

considerara a sí mismo como un renovador del lenguaje, ni un cineasta experimental, en el sentido más formal. Su obra, en cambio, buscaba ser un punto de ruptura ante el cine anterior por la forma en que abordaba el problema de la comunicación con el público. Como hemos dicho, el Nuevo Cine Chileno se distingue del anterior por el posicionamiento de los autores respecto a la responsabilidad ética sobre las emociones y expresiones que un filme puede provocar. Aldo Francia piensa que la mejor manera de provocar al espectador para producir en éste una activación política es escapar a las formas más rudimentarias del panfleto, ya que éstas podrían provocar que se sienta manipulado, al ser un discurso externo a sí mismo –y no una renovación interna– el vehículo para la comunicación de ideas políticas. De esta manera, están conceptualizados sus largometrajes, y en particular *Valparaíso, mi amor*, que a simple vista parece un filme decadente, pesimista y desesperanzador, a juzgar por la tragedia sin concesiones que sufren los protagonistas; no obstante, lo que Francia pretende es que el espectador haga el esfuerzo intelectual de comprender que la pobreza, la miseria, la prostitución y el pillaje no son lacras inmanentes de las sociedades; tampoco cae en la estrategia de posicionarnos en su punto de vista (el de las víctimas) para conmovernos con su desgracia, motivando lástima y pasividad en el espectador. Lo que pretende Aldo Francia es que el público cuestione a su sociedad, cuando el sistema de justicia que castiga un crimen (el padre de los niños que roba comida) genera a su vez una injusticia mayor: niñas y niños abandonados a un mundo de carencias y peligros, en el que ellos se convertirán en sus nuevos ejecutores. ¿Existe salida? En la trama argumental, no: la esperanza está cancelada. Pero el filme no tiene como objetivo ser una guía de dirección política o una herramienta de cine militante; lo que pretendía es que su público, el chileno, acostumbrado a ver una problemática de acuerdo a un determinado enfoque, logre, a través de la película, re-enmarcar el conflicto, para así comprender que no basta con cambiar una u otra ley, sino que es el sistema entero el que produce miseria, explotación infantil y sufrimiento..., en última instancia, que el marco judicial, aunque legal, produce injusticias. Aldo Francia conceptualiza un cine en el que el espectador logre activar su conciencia y prepare una acción social, aunque cree que es el individuo quien de acuerdo a su conciencia buscará la mejor manera de encausar su participación política. Este posicionamiento tiene una doble dimensión: por una parte, asume su cine como un –cine de autor” que articula su visión del mundo, y de la realidad social, desde una lectura

particular, en donde la historia, la trama y el tratamiento no deben traicionar a las urgencias de transformación del tiempo en que el filme tiene lugar; pero al mismo tiempo la praxis de su cine trasciende la simple visión autoral, y es contemplada como el ejercicio de un quehacer cinematográfico que disputa, en el terreno de la representación, la emergencia por la creación desde la necesidad concreta por un cine (o unos cines) que teoricen, problematicen, metaforicen desde lo que él considera las prioridades de la sociedad. No obstante, para Francia estas exigencias creativas no estaban en contra de la idea del cine como entretenimiento, pues el aburrimiento ante un filme –piensa– sólo puede ser en denuedo del interés que el autor tiene por comunicarse con su obra.⁸⁹

- *Poética de Raúl Ruiz*

En otro extremo, se encuentra Raúl Ruiz, quien a la postre terminaría siendo uno de los cineastas latinoamericanos más renombrados en el extranjero, por ejemplo, por el reconocimiento que de él hiciera la revista francesa *Cahiers du Cinema*. Antes de su exilio europeo, su cine era caracterizado como parte de la ruptura estilística del Nuevo Cine Chileno, pues comparte con los otros cineastas de la corriente la preocupación por realizar un cine auténtico, sin concesiones; sobre todo encausado por el encuentro con una poética chilena, más que con la transmisión de ideas para defender a un proyecto político, como el de la Unidad Popular. Vale la pena matizar, que pese a esta afirmación, Ruiz era un cineasta comprometido y cercano a los proyectos de Festivales de Aldo Francia, y al manifiesto de la Unidad Popular. Es fácil reconocer que la obra de Ruiz coincide con muchos puntos de dicho documento, en particular, con el número 5, que aboga por una libertad creativa y por la heterogeneidad de las propuestas cinematográficas. Ruiz, más que ningún otro, optó por el camino de la experimentación libérrima que, no obstante, le llevó a un hermetismo que dejó a su obra –más que a la de ningún otro– convertida en piezas de culto o análisis para especialistas. Este punto es, sin duda, contrario al número 6 del manifiesto, que condena a las obras alejadas del público a ser comparsas pequeño burguesas y a anular su efectividad política. Así que es posible que más allá de la verborrea

⁸⁹ Muchas de las ideas contenidas en estas líneas son una síntesis de las que Aldo Francia expresa sobre su cine en entrevista para Equipo Primer Plano (1972).

de la época, y del estampado de firmas en el manifiesto, el cine de Ruiz debamos verlo como un cine paralelo o disidente del Nuevo Cine Chileno, cuya valoración principal justamente es el de ser un contrapunteo de las voces más oficiales de Littín y Francia.

En efecto, Raúl Ruiz representa un cine cuyo principal interés está en la experimentación formal, incluso a riesgo de que la anécdota del filme quede oculta bajo una espesa capa de barroquismo, en una pantalla que explota en recursos audiovisuales que no siempre parecen conducir a una sintaxis coherente para el espectador. El objetivo del cine de Ruiz, en su etapa chilena, distaba mucho del interés de marcar un camino u orientación para la clase obrera: en su película más paradigmática, *Tres tristes tigres* (1968), retoma a la clase media y aún a aquellos que dentro de ella aparecen como lumpenizados, con una existencia marginal, llena de trivialidades, parecida a una embriaguez decadente (tal como una de las escenas de la película retrata). Así pues, en la lista de prioridades de Ruiz, parece estar primero salir de la mitificación con que la sociedad chilena se reflejaba, y por ende se representaba en el cine. Su primer filme parece la metáfora de un espejo roto. Si el Nuevo Cine Chileno tiene algunas certezas de las cuáles busca asirse, Ruiz parece poner el acento más claramente en las dudas, en los cuestionamientos, en la necesidad por declarar la mentira de *un* cine que pretende revolucionar al público, y para ello *finje que lo conoce*, y al hacerlo –a decir de Ruíz – lo que hace es manipular. Por ello, aboga por un cine de indagación, renegando de las certezas con que Chile ha hecho el *constructo* de su identidad nacional. *Tres tristes tigres* es una búsqueda de la chilenidad, acudiendo al ritmo y enigma de los significantes del habla popular.



Tres tristes tigres (1968) Raúl Ruiz.

Desde una perspectiva generacional, el cine de Raúl Ruiz debe ser visto como un comentario al margen de un cine que terminaría por identificarse más profundamente con el gobierno de Allende; su intención indagatoria, no sólo es propia de la reflexión que en pantalla hacía de las clases medias, o de las distintas capas de la sociedad chilena, sino que también constituye una revisión crítica, realizada de forma análoga, al proyecto cinematográfico chileno. Si Aldo Francia representaba al cine por crear, al intento de conciliar cine con público, de establecer un nuevo pacto con él; Ruiz parte de eso como una realidad manifiesta, progresiva y dominante, y se ubica en el papel de un comentarista irónico, irreverente y marginal.⁹⁰ La propia personalidad de Raúl Ruiz es un elemento que no puede ser menospreciado, pues su genio cultural y su carácter inquieto determina en gran medida su propia obra: muchos de sus proyectos eran abandonados aún se encontraran a la mitad del rodaje, si consideraba que no estaban lo suficientemente logrados, o bien, si el entusiasmo por realizarlos menguaba en el camino (J. Mouesca 1988). Hasta 1973, aunque la obra de Ruiz era basta en cortometrajes y filmaciones de distinta índole, en Chile se conocían casi de manera exclusiva dos trabajos, el ya mencionado *Tres tristes tigres y Realismo socialista* (1972). Esta inconstancia es también una muestra de que su visión de cine no tenía como objetivo la construcción de un Nuevo Cine –al que ya daba por hecho– sino obedecía más a intereses autorales. Estamos ante un director muchas veces más determinado a asumir el papel de un polemista, preocupado porque la estatización del proyecto del Nuevo Cine terminara por agotar su fuente creativa, su potencial revolucionario y su autenticidad crítica de la realidad. En este sentido puede ser leído *Realismo socialista*, de la que, no obstante, y tal como ocurriera con *La hora de los hornos* en Argentina, Raúl Ruiz esperaba que fuera discutida por los obreros (Salinas y Acuña 1972), y que sirviera como una autocrítica de la sociedad chilena; en otras palabras, podemos advertir que Ruíz veía a su filme en los términos de un análisis coyuntural que puede y debe ser interpretado por el público: las bases trabajadoras. Es claro entonces que el cine de Raúl Ruiz, a pesar de no haber sido el más popular, no pretendía *a priori* ser un cine desligado o a espaldas del proceso; el papel del cine, para él, es problematizar al máximo las verdades que para otros cineastas son verdades absolutas o incuestionables. Su

⁹⁰ Marginal no en el entendido de marginado, sino en la autoproclamación de una diferencia que lo hace trabajar fuera de los centros de la cultura oficial.

pretensión tampoco obedece a la de una vanguardia, en el entendido de un cine que se preocupe por sentar lineamientos o bases homogéneas para definirse a sí mismo; sin embargo, sí es el cine de un autor que en cada proyecto tiene en mente los más disímboles planteamientos (desde André Bazin hasta Pasolini), y cuya amplia cultura cinematográfica le permite plantear, en sus trabajos, niveles múltiples de significados, en los que articula respuestas a nivel teórico, cultural, formal, estético, y también político. En suma, se trata de un cine de autor, pero con particularidades por ser realizado dentro de un proceso complejo cultural, del cual es parte y, a la vez, lo critica. En entrevista para la revista *Primer Plano*, Ruiz expresa claramente cuáles son los alcances de transformación de un cine con esas pretensiones (y a la vez, revela su carácter lúdico):

uno comienza a plantearse la necesidad de hacer un tipo de cine que dé mayor participación, que tenga capacidad de análisis, que está más abierto a la vida cotidiana y tenga mayor posibilidad de transformar nuestra realidad. Lo que no quiere decir hacer películas para incitar a las huelgas sino para conocer esa realidad que se quiere transformar (Salinas y Acuña 1972, s/p).

En este tipo de razonamientos podemos advertir que el cine de Ruíz se encuentra conectado con el de los exponentes del nuevo cine, aunque sus mecanismos difieran de manera considerable. Se trata de toda una generación cuya meta es el tomar el cine como bandera para abordar la crítica social, como hemos constatado en el caso de Aldo Francia también.

- *Poética de Miguel Littín*

Miguel Littín es, dentro de este acotado grupo de cineastas chilenos, quien tiene una mayor proyección internacional: su propuesta cinematográfica, su papel burocrático dentro del proceso de la Unidad Popular y su posterior salida al exilio fueron algunas de las razones del reconocimiento de su obra, allende las fronteras chilenas. Si bien su protagonismo al interior del cine chileno lo pondera como el rostro más visible –quizá por su cercanía con Salvador Allende– estamos ante la obra de un cineasta icónico por sus esfuerzos de dar sentido y dirección a una cinematografía que se reinventaba, lo mismo en pantalla que conceptualmente.

Con la creación del *Manifiesto de los Cineastas de Unidad Popular*, redactado por el propio Littín, se daba un paso importante en la confluencia y acuerdos de los distintos

grupos de realizadores. Los cineastas chilenos del movimiento, aunque se reivindicaban como de izquierda, pertenecían o simpatizaban dentro de ella con grupos diferentes como el Partido Comunista (PC), el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) y el Frente de los Trabajadores Revolucionarios (FTR). Littín fue capaz de hacer un documento que refleja una confluencia entre las posturas de los cineastas de distintas militancias, conformado así para poder acompañar al proceso allendista, tras las elecciones presidenciales de 1970 que le entregaron la presidencia a la Unidad Popular. El *Manifiesto* es la propuesta de Littín que funcionaría como un parteaguas de todos los realizadores, pues más que establecer una teoría formal, intenta divisar un horizonte utópico que agrupara la sustancia ideológica de los cineastas. En este sentido, se configura en el documento un ideal: si bien el cine no construye al socialismo, sí opera de manera fáctica en el sentido de la potencialización de sensibilidades e ideas con las que se comprende el ser humano en relación con sus pares. En el contexto de la lucha por el socialismo por la vía pacífica, el cine no podía quedar al margen, y era necesario para la Unidad Popular un mecanismo de acción que permitiera legitimar y construir bases para la reinención del ejercicio cinematográfico, aunque con el claro precedente de que un cine vinculado con las estéticas de vanguardia revolucionaria en todo el subcontinente estaba en marcha: el NCL.

El manifiesto expresa el interés de entender al cine como un potencial transformador, aunque no iguala en la ecuación a *cine con revolución*. Esta es, al mismo tiempo, la postura autoral de Littín, pues es él mismo quien redacta el manifiesto (aunque somete a consideración de otros cineastas el contenido). Con este documento, Littín dota al movimiento de una formidable herramienta; aunque podría parecer que se trata de algunos sencillos postulados, incluso programáticos (de acceso a los medios de producción cinematográfica),⁹¹ en realidad pone una base epistémica a la realización de *su* cine –y el de su generación– en la que describe las posibilidades del audiovisual en un país que atraviesa un proceso revolucionario. Este no es un problema menor para la época, si consideramos que en Argentina, tanto Cine de la Base como Cine Liberación, hicieron correr ríos de tinta para expresar su particular visión de esta diatriba teórica.

⁹¹ Así lo expresa el manifiesto en su punto número 12 (Marín Castro 2007).

En otras palabras, subyace al *Manifiesto* el problema de si el cine puede transitar de la mera exhibición hacia la praxis, esto es, la praxis de la conformación del socialismo. Littín, en el punto 10 del manifiesto, sentencia –Que no existen filmes revolucionarios en sí. Que éstos adquieren categoría de tales en el contacto de la obra con su público y principalmente en su repercusión como agente activador de una acción revolucionaria” (Littín en Marín Castro 2007). No se trata de ningún vericuetto lingüístico, ni de ninguna expresión semiótica rebuscada; sin embargo, con estas sencillas palabras Littín abre la puerta a la experimentación y confiere al público la labor de agente autoral de una obra. No se trata pues de *bajar línea* desde una pantalla, sino de reconocer al público como co-autor del proceso de creación cinematográfica, pues sería sólo en el momento en que la revolución y la película se fundan dialécticamente⁹² donde se completaría la potencialidad revolucionaria de la obra. Al no presentar la ruta, sino el anhelo del cine a realizar, se está marcando un ideal utópico, el ideal utópico que conduce a la búsqueda... y la libertad de la búsqueda como ese principio en que todos los cineastas de izquierda, sin importar las diferencias ideológicas, podrían verse reflejados.

Este punto quizá sea el que mejor refleja la obra de Miguel Littín, pues estamos ante un autor que emprende una búsqueda, para el cual una de sus preocupaciones centrales es qué tipo de película realizar para comunicar los temas urgentes que el público chileno debe cuestionarse. Sin embargo, entre el lirismo de Ruíz y el realismo de Francia, Littín buscará un desarrollo propio, producto de una experimentación formal, sin querer renunciar a la espectacularidad ni al éxito de masas. Y su primer largometraje: *El chacal de Nahueltoro* (1969) confirma esta postura.

El chacal de Nahueltoro es la historia de un famoso caso policiaco de nota roja de la época: un hombre mata a una mujer y a sus cinco hijas. El relato está guiado por una *voz off* en donde José Valenzuela es entrevistado tras ser capturado por ese crimen. De esta forma, lo que guía la historia es la voz pausada y pesadosa de un hombre casi bestializado, un chacal.

Este relato tiene una doble función. En primer lugar (para los espectadores del filme) esta narración oral actúa como guía de la representación y el ordenamiento lógico de

⁹² No la revolución expresada en la obra, ni la obra como producto ideológico y acabado de la revolución.

los hechos que se presentan. De esta manera, se narran los primeros años de José en medio de la miseria, la cual se alegoriza por medio de una caminata de salida del lugar de nacimiento, como una forma en que se representa el andar, huir, buscar un sendero, como un intento de cambiar el destino. José es un pequeño que camina en línea recta de izquierda a derecha de la pantalla. Está a contraluz, en un plano general muy amplio. Es *un* niño de ocho años; uno, acaso, entre otros, un sin rostro que camina sin destino, y de esta manera comienza su andar trágico por el mundo. Trágico, en el sentido originario, sin posibilidad de escapar a una pena de muerte, anunciada al espectador (implícito) desde el inicio mismo del filme. Sale en la infancia, momento en que quizá la pulsión del hambre le hace comenzar su tránsito “libre”, y es capturado por primera vez por un policía, que lo entrega a un cura para que le enseñe la doctrina católica. Esta acción tiene su contraparte en la segunda parte del filme, en donde nuevamente se da la dicotomía justicia-iglesia. La infancia, etapa de la vida en que la sociedad moderna defiende como la formación de los valores, le es extirpada. He aquí una explicación del multihomicidio. Al quedar en una edad mental pre-infantil, actúa como un niño que es capaz de matar un sapo a pedradas, sólo que este hombre, bestializado por los trabajos forzados, tiene la capacidad física de matar a seis seres humanos indefensos.



El chacal de Nahueltoro (1968) Miguel Littín.

El segundo nivel de esta forma de presentación de los acontecimientos es el que tiende más claramente los puentes entre la diégesis de la obra y el *comentario* o subtexto que subyace en *El chacal de Nahueltoro*. El audio que recoge la narración en *off* es un audio sucio, con una gama de fidelidad acotada, pues se trata de supuestas grabaciones con una finalidad instrumental: el registro. Muy diferente a una narración en primera persona, propio de una diégesis explícita, de películas que escogen este recurso como una forma de iniciar de manera oral el relato. Esa forma de representación sonora introduce no sólo al público de la película, sino a un narratario explícitamente enunciado: la sociedad chilena de 1969. Entonces, la serie de hechos de la vida de Valenzuela pasan el tono anecdótico y se convierten en alegoría. Lo más obvio y primario sería el reconocer que hay una diversidad de determinantes sociales que condicionan la proclividad al crimen de una persona; pero lo que se pone en juego no es sólo *quién* está siendo enjuiciado –José Valenzuela– sino a los medios de acceso a la “verdad” de la sociedad chilena, quienes con sus preguntas intentan resolver el caso. Los cuestionamientos de reporteros y representantes de la justicia se perciben como ingenuos, superficiales, dogmáticos y fríos, frente a la visión más panorámica que tiene el espectador implícito. Si bien ante los medios nacionales, el caso del Chacal del Nahueltoro puede ser representado como un evento de sangre, como una historia que puede ser contada para entretener a las audiencias, en el filme *El chacal de Nahueltoro* los propios medios de comunicación son representados como una fuerza actancial más, quienes junto a las instituciones de justicia (representación del monopolio de la violencia), de la Iglesia católica (representación del sistema de valores éticos y morales) y de educación (el maestro, representación del sentido de conformación ciudadanía), son todas fuerzas que juegan un rol en la trama. En resumen, lo que para la historia es José Valenzuela, transgresor de la justicia, en su carácter de relato fílmico se pluraliza: José, medios, iglesia, aparato de justicia, escuela... todos ante el juicio del espectador.⁹³

La segunda parte del filme es el ingreso de José Valenzuela a la cárcel. Ahí aprende a leer, toma clases de historia, de cestería, laudería, y adquiere su personalidad una densidad moral. José Valenzuela descubre la risa y el placer del estar en el mundo cuando, casi por azar, patea un balón de fútbol. Si antes, a los ocho años, deja el terruño materno, es

⁹³ Si Aldo Francia se atrevió a hacer un tributo a Resnais con *Valparaíso, mi amor*; *El chacal de Nahueltoro* puede ser un intertexto con *Los cuatrocientos golpes* de François Truffaut.

en este momento en el que adquiere la formación infantil y su desarrollo *interrumpido* es retomado. Su transformación es tal que llega a ser un hombre completamente distinto, aspecto que es tomado por Littín para completar el efecto que desea: que el juicio se traspase del multihomicidio a la estructura de la sociedad chilena, capaz ésta de asesinar a un hombre para saciar su propia sed de venganza. José Valenzuela no adquiere su humanidad por voluntad propia, sino como parte de un experimento de un sistema que se pregunta por detalles específicos de un acto monstruoso. Una vez que es saciado, el personaje es completamente desechable. Así, si bien la cárcel es ese espacio de redención, donde José conoce por primera vez el valor del trabajo, el sentimiento de pertenencia a la sociedad y valores religiosos, lo hace entre apretados grilletes, con lo que se confirma el sentido trágico, y lo paradójico de su existencia: alcanzar su libertad interior, estando encerrado; desear vivir, cuando es un condenado a muerte; vivir su formación de infancia siendo un adulto. Pero no llega a comprenderlo ni a saberlo todo; él no puede darse cuenta de que, como a un niño, le han formado una personalidad dócil, que acepte la infalibilidad de su destino, negándole incluso la posibilidad de elegir morir sin venda para siquiera ver su propia muerte.

Para Littín, —Él llega a declarar que se siente católico y chileno, llega a sentirse un chileno medio [...] Y cuando este hombre se convierte en otro hombre, lo llevan a firmar su sentencia de muerte y lo fusilan.— (Littín en Mouesca 1988, 90). Pero, poco antes de su fusilamiento, el reportero que sigue el caso descubre que él no es el hombre condenado a muerte, pues al parecer su verdadero nombre nunca fue José. Juego de equívocos: es clara la intención de diluir la personalidad dada por el *signo-nombre* para acrecentar la certeza de que no importa a quien disparen. Se trata de él, quien hemos estado siguiendo, o quizá de su hermano, al parecer, el verdadero José.

A diferencia de las posteriores películas de Littín en Chile, *El chacal* no toca un tema claramente político. Al mismo tiempo, se trata de un filme hecho con pocos recursos, e —incluso— con una forma de trabajo experimental, basada en el cooperativismo (J. Mouesca 1988); no obstante, es la obra de Littín más reconocida, lo que demuestra que ha sobrevivido dignamente al paso del tiempo. Su carácter político no es explícito,⁹⁴ e incluso,

⁹⁴ Aunque debemos aclarar que sí hay menciones al Presidente de Chile, lo que permite ubicar la historia en la época en la que acontece el caso, principios de los sesentas.

esta ficción podría ser casi íntegramente adaptada a cualquier país latinoamericano, trascendiendo incluso su temporalidad. La política de la obra reside en la forma de la enunciación, de un autor que pretende retomar un caso policiaco popular y que, a través del mismo, invita a reflexionar sobre lo limitado que pueden ser las formas “modernas” de justicia.

Análisis más recientes (Cavallo y Díaz 2007) han teorizado desde la psicología de los personajes, y han encontrado en esta película múltiples niveles de estudio. Se habla del silencio como una forma de significación que nos permite sumergirnos en la simpleza y estrechamiento sensorial de la vida miserable; de las múltiples relaciones entre madre e hijo, que son rotas brutalmente por el chacal, como un impulso violento hacia la condición de bastardaje; del asesinato del hijo, como desprecio a la propia existencia de miseria, el cuál es un milenario tópico literario. Acaso lo más representativo sea que frente al andamiaje conceptual que nos llevaría a desconfiar del punto de vista de un asesino es, justamente, su punto de vista el que parece más certero en el juicio de los acontecimientos. Ante la pregunta de por qué asesinó a los niños, él contesta “Para que no sufrieran los pobrecitos.” La *ciencia* criminalística insiste en que les arrojó piedras encima, sin embargo el espectador puede ver en la película que hay un ritual en la colocación de las piedras, casi como si se tratara de un entierro primitivo, de una lejana civilización del pasado. José mata a las niñas por una mezcla de bestialidad y compasión...el crimen nunca se hubiera cometido, si el latifundista no las hubiera echado a la calle, despojándolas de su miseria, haciéndolas llegar a la indigencia.

Más adelante, cuando le preguntan en prisión, cuál es la razón de su asesinato, él contesta “No me daba cuenta”; pero ante la interpelación expresa ¿fue por el vino?, él dice que no se daba cuenta, porque nunca tuvo enseñanza de nadie. ¿Cómo debemos leer el hecho de que es el propio criminal, en dos momentos de su vida, el que da las claves de la comprensión de los hechos que se desarrollan? La respuesta no es del todo explícita, aunque sí nos permite ver que ante las explicaciones del mundo (el Chile de los años sesenta) el cura, el juez, el jefe del pelotón de fusilamiento e incluso el periodista, parecen tener menos claridad que el multihomicida. Ante cualquier intento de modificar la realidad, el cuestionamiento de las certezas del mundo, la duda, parece ser el camino tomado por Littín, para comunicarse con su público. “Creo en el cine popular, y creo en la literatura

popular, entendiendo como popular, la necesidad de que estén dirigidas al público” (Littín en Mouesca 1988, 1992).

Su siguiente película fue el documental *Compañero Presidente* (1971). A simple vista, pareciera que esta pieza es sólo una labor de difusión de las ideas de Salvador Allende y del programa de gobierno de la Unidad Popular; sin embargo, hay suficientes marcas de enunciación que nos permiten analizar no sólo los discursos explícitos, sino también los implícitos. También, por su similitud, podríamos compararla con *Actualización política y doctrinaria para la toma del poder* que, cómo el filme de Littín, contiene una entrevista del líder máximo del movimiento (en aquel caso, Juan Domingo Perón). Hemos visto antes que en *Actualización* no hay mucho que comentar sobre el estilo de realización, pero que no por ello deja de tener valor como documento cinematográfico, en tanto cuanto su potencialidad de ser proyectada masivamente. Sin embargo, en *Compañero Presidente* sí hay una gala en el uso de los recursos estilísticos que definen esta pieza. Recordemos que para Littín, a diferencia de lo que consideran Getino y Solanas –e incluso Gleyzer–, la cinematografía, en tanto arte, no debe ser confundida con el panfleto:

Existe una gran diferencia entre dedicarse a un arte que ayude a transformar socialmente a un país, o a un cine que se mueva al nivel de consignas. Niego absolutamente la validez de este último. Esto es propaganda, y existe un enorme abismo entre arte y propaganda (Littín en Mouesca 1988, 93).

Es válido preguntarnos, entonces, si *Compañero Presidente* cumple con ese propósito, de ser algo más que un panfleto. Antes de ello, una digresión. Una de las impresiones –y más que ello, un lugar común– que un público especializado pudiera tener al ver un documental de un tema cualquiera es que, a diferencia de un libro, una cátedra o una ponencia especializada, el documental puede resultar en una lectura superficial del aspecto a retratar; es decir, que ante la falta de herramientas y la posesión de los códigos que un especialista requiere para emprender un análisis, el documentalista, llevado por su emotividad primaria, sólo es capaz de emprender un esbozo o acercamiento superfluo a una realidad determinada. Pues bien, en *Compañero Presidente*, no se da esta limitación, ya que Miguel

Littín aprovecha magistralmente la presencia en Chile del filósofo francés Régis Debray.⁹⁵ La incorporación de un interlocutor especializado pudo haber sido suficiente para dar un valor testimonial e histórico a esta obra, pero su participación es llevada más lejos, pues Littín convierte a éste en *personaje*. No se trata en esta obra de ver a un especialista entrevistando a un líder, sino de meternos en la mente de Debray, en tanto persona, viajero, soñador... en una palabra, en tanto humano –con dudas y certezas– conociendo a otro ser humano: Allende. Littín se vale de voces en *off* –introspectivas– en las que Debray hace avanzar el relato. No brinda certezas, sino que se hace preguntas; así guía –de alguna manera– la dirección del documental, pues estos cuestionamientos funcionan a manera de misterio o enganche, haciendo de las dudas particulares de Debray un elemento de misterio que el espectador cree o advierte puede ser resuelto en los minutos subsecuentes a que son expresadas. Al igual que en *El chacal de Nahueltoro*, el uso del sonido es más que una característica técnica de la obra. El narrador habla para sí mismo, en un español afrancesado, de manera no siempre ordenada, y la claridad técnica a veces no es lograda. Hay, en pocas palabras, un registro sucio, a manera de un reportero que toma sus notas personales con un equipo casero. Sin lugar a dudas, Regis juega el papel de un personaje, aunque esté inspirado en la persona que *en realidad* es. Dicha conversión hace que el Allende que vemos en pantalla sea una figura de carne y hueso, no un político acartonado. Las preguntas no están echas para el lucimiento del líder, tampoco para acorralarlo sin lugar para el escape, pero tienden a ser agresivas. En la mesa de discusión se ponen temas que a la distancia podemos reconocer como imprescindibles para el análisis histórico de la época: ¿Es posible una revolución, sin derrotar por las armas a la oligarquía?, ¿se puede confiar en las fuerzas armadas formadas por la oligarquía?, ¿sabe Allende que Estados Unidos conspira contra su presidencia?, ¿es realmente revolucionario un gobierno que no entrega las fábricas a los obreros?... No son preguntas cómodas ni para el lucimiento. Allende, sin embargo, reflexiona amistosamente, sin rodeos, poniendo ejemplos sobre estos temas. Quizá esta serenidad haga pensar en un hombre que se justifica sobre su pasado, una vez transcurrida la tormenta. La apariencia avejentada de Allende ayuda a esta impresión,

⁹⁵ Régis Debray llega a Chile tras pasar un tiempo en la Cuba posrevolucionaria, conocer al Che y acompañarlo a una expedición guerrillera en Bolivia. Ahí es arrestado y pasa un tiempo en prisión, hasta que fue amnistiado por la presión internacional impulsada por figuras internacionales como Jean Paul Sartre.

pero los títulos al final de la película nos recuerdan de *golpe y porrazo* que esta entrevista tiene lugar en medio de la mayor transformación histórica que Chile logró por la vía pacífica (luego, en dictadura, los cambios serían radicales también, pero mediando la fuerza de la bayoneta). El método de la filmación resulta profundamente dialéctico, pues ante la contradicción de los planteamientos brindados, la síntesis no está completa en la pantalla, sino que surge de la labor del público por desentrañarla.⁹⁶

Con la edición, los movimientos de cámara, la musicalización, es clara la intención por enfatizar un punto de vista determinado. La descripción que hace la cámara del lugar de la filmación, de los realizadores o el sonidista, no son simples aderezos u ocurrencias. Son parte de un discurso en donde si el Presidente se reclama compañero y representante de los trabajadores; los trabajadores aparecen como parte de un proceso de visibilización. Incluso, aunque la entrevista es hecha por Debray, muchas veces Allende mira a la cámara (al hombre que está detrás) y dirige parte de su charla hacia ella. Este rompimiento de la *cuarta pared* es parte de un juego de formas en las que los signos se desdobl原因 en nuevas posibilidades: sígnicas, simbólicas, y aún más, alegóricas. Este *mostrar tras el atrezzo* se ve también en la edición, en donde el corte se evidencia: no hay pretensión de objetividad absoluta tampoco de no manipulación, pues los cortes enfatizan los discursos, acentúan las respuestas, las refuerzan. Esto no quiere decir que se tergiverse el sentido de las palabras, sino que existe el reconocimiento de que la no intervención no es garantía de objetividad, y ante esta imposibilidad de transparencia, se direcciona el sentido. Más aún, se aprovechan algunos cortes para introducir imágenes de archivo, con diferentes funciones sintácticas en la gramática del filme, pero que casi siempre resultan tanto expresivas como expresionistas, es decir, llamativas por su forma de presentación.

⁹⁶ Esta característica, la dialéctica no completada, es quizá la razón principal por la cual esta obra puede ser leída desde el presente, y llegar a partir de ella a conclusiones que nos permitan entender el decurso de la historia. Las conclusiones podrían ser que, ante el análisis erróneo de la posibilidad de traición de las fuerzas armadas, Allende pensaba que el enfrentamiento se podría dar como una guerra de intervención, ante la cual, la alta moral de la fuerza trabajadora, serviría para llevar a cabo la defensa.



Compañero Presidente (1971) Miguel Littín

Littín deja al final del documental una intervención de Allende en donde, a manera de discurso, el Presidente da su diagnóstico sobre América Latina. Allende habla mirando hacia el futuro, cargado de la dimensión utópica que daba el suponer al propio proceso chileno como un episodio de la marcha de la Historia hacia el devenir libertario de las naciones americanas:

Siempre he dicho lo mismo: Latinoamérica es un volcán en erupción. Los pueblos no pueden continuar muriéndose a medio vivir. Tú sabes perfectamente bien que en este continente hay 120 millones de semianalfabetos y analfabetos; tú sabes que en América Latina faltan 19 millones de viviendas y que el 70 por ciento de la gente se alimenta mal; tú sabes que, potencialmente, nuestros pueblos son riquísimos y, sin embargo, son pueblos con desocupación, con hambre, con incultura, con miseria moral y miseria fisiológica. Los pueblos de América Latina no tienen otra posibilidad que luchar –cada uno de acuerdo con su realidad–, pero luchar. ¿Luchar para qué? Para conquistar su independencia económica y ser pueblos auténticamente libres en lo político también (Allende en *Compañero Presidente*).

Littín, como responsable de la exposición de este discurso, no teme a las generalizaciones ni a la interpretación supraregional de las realidades. Si bien en este momento de su carrera –endógena y apasionada hacia la propia realidad chilena– su visión latinoamericana todavía no sería expuesta en su máxima capacidad, nueve años después, en la inauguración del Festival de Cine Latinoamericano de la Habana, Littín hablaba sobre el NCL:

Era innegable, sin embargo, que la posibilidad real de unificarse en un movimiento político y estético se daba al confrontar por primera vez los filmes, en una pantalla que se extendía a nivel continental, mostrando coincidencias y voluntades políticas de cambio y transformación social, como si de todos los filmes y diferentes geografías surgiera uno sólo que expresara, al golpe de una sola mirada, la historia de un hombre desconocido: el pobre de la América Latina, mil veces negado por la historia oficial, mil veces truncado en su desarrollo, segregado y negado en sus derechos democráticos, alejado de la posibilidad de libertad e igualdad, esenciales en el mundo que recién abría los ojos vislumbrando el siglo futuro (Littin 2007, 20)

Esta visión latinoamericanista, expresada en su discurso de 1979, estaba ya en latencia en el final de *Compañero Presidente*; construía un puente y expresaba la confirmación de un compromiso: la trascendencia del allendismo, desde las butacas del cine.

Finalmente, es *La tierra prometida* (1973) el filme que marca el paso hacia el exilio de Miguel Littín; de hecho, la película fue terminada en el ICAIC (Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos), al igual que la célebre obra de Patricio Guzmán, *La batalla de Chile*. Littín no volverá a su país, sino para realizar *Acta general de Chile*, documental de cuatro episodios que fue un claro desafío a la dictadura pinochetista y a su

capacidad de vigilancia. *La tierra prometida* es, en alguna medida, una especie de testamento filmico de la Unidad Popular, y del ya mencionado manifiesto de cineastas (Morales *s.f.*). El tema del filme es una alegoría al momento de enunciación: se trata de la república socialista de Marmaduke Grove, que sirve como pretexto para analizar el momento que vive Chile en los momentos de desestabilización previos a la ejecución del Golpe del 73. Es también, por varias razones, una película que pertenece más a la estética (o a las estéticas) del Nuevo Cine Latinoamericano que a la tradición del cine chileno, y que se conecta con otro movimiento estético de la región: el realismo mágico.

El argumento de la película es sencillo, quizá lineal para ese momento (e incluso tras los dieciocho años que tuvo que esperar enlatada antes poder ser exhibida legalmente en Chile) lo que, sin duda, diluye en gran medida el efecto de un cine planeado para hacer una intervención en el debate político. Se antoja demasiado alegórica, abigarrada, y barroca en sus formas. Los personajes no son empáticos a manera de héroes y antihéroes, sino que se representan por modelos que parecen tender un puente, incluso hasta el cine de Eisenstein. El argumento puede reducirse a:

- unos campesinos desplazados por la crisis económica mundial del 29, salen en búsqueda de tierras en donde puedan establecerse;
- llegan a un territorio, La Palmilla, en donde logran nuevas formas de organización social. Coincide con la república socialista de 1932;
- se cuestionan lo limitado de su socialización de los medios de producción, y buscan extender su dominio a otras regiones;
- en el camino tienen adherencias y toman la cabecera municipal de El Huique;
- la oligarquía pide apoyo militar con lo que la rebelión es sofocada;
- sufren desalojo y represión en La Palmilla;
- el pueblo se ve “renacer” ondeando las banderas de Chile.

En esta narración lineal, sin giros importantes en la historia, el interés por seguir los acontecimientos surge más de la expectativa ante lo sublime de la representación de ciertos episodios, que de un enganche al espectador. Incluso, el conflicto en gran parte del filme está dado por sentando a nivel de superestructura (de la diégesis), es decir, por los determinantes sociales que motivan el accionar de la colectividad. Hay también pequeños

apremios que se van dando, que no hacen avanzar el relato, sino que más bien sirven como descripciones o subhistorias periféricas. Hacemos hincapié en este aspecto, pues es necesario reconocer que es por aquello que trasciende a este nivel primario que el filme tiene un gran valor alegórico, simbólico y representativo, a un momento específico de la historia chilena. Es claro que *La tierra prometida* tiene como uno de sus objetivos principales describir a la sociedad, a partir de la necesidad de toma de conciencia de la lucha por el socialismo, además de que constituye un claro ejemplo de la disputa por el sentido del pasado. Se basó en un hecho del pasado reciente a ese momento (40 años atrás) para alegorizar el momento chileno; de esta forma, los grupos en pugna –en la película– podrían ser reconocidos en el proceso allendista. Littín manifiesta, en distintos momentos, que él no rehuye al cine de compromiso, pero que para que tal pueda tener una verdadera comunicación con el público, no se debe subordinar el proceso estético de creación a la emergencia del mensaje. De esta manera, podemos deducir que Littín tiene un objetivo primario de reconocer un episodio de la historia chilena, reescribiendo el texto (fílmico, está claro) desde las posiciones de lo popular, los humildes y las resistencias, pero también dejando entrever la lucha de lo simbólico, desde los imaginarios. Esta es la característica del filme que trasciende su etapa chilena y que lo conecta con el cine en el exilio mexicano.

En *La tierra prometida*, el relato se hace desde la *voz over* de un anciano que fue testigo y protagonista de los hechos. Nuevamente, vemos la importancia que le da Littín al audio, con el que ya había venido experimentando desde *El chacal de Nahueltoro*. En este caso, el testimonio apunta a una misma dimensión: en primer lugar, dando el carácter de verosimilitud que un relato subjetivo –y no siempre ordenado– aporta en este sentido; pero también sirve de contrapunteo a la construcción audiovisual, pues convierte aquello que vemos de manera “absoluta” –creemos que lo que vemos es “así” porque lo juzgamos con la vista como “real”– en un relato de tipo “posible”, es decir, lo que vemos con la vista es acotado por el oído, cuya narración inexacta, llena de vacíos y de anécdotas desordenadas, nos llevan a cuestionar el carácter unívoco de la historia.

Al principio de la película, nos encontramos con diálogos rígidos, cuyo objetivo parece ser el de presentar los sustratos ideológicos que poseen los personajes, y darlos a conocer al público. No obstante, se cuida que estas conversaciones no sean representaciones marmóneas, sino que se introducen en medio de escenas cotidianas, que

también sirven de descripción de espacios y para presentar algunas acciones. Empero, más allá de estas guías de tipo ideológico, el orden “realista” se rompe de pronto, y ante lo que parecen meras construcciones costumbristas, vemos aparecer fuertes elementos simbólicos a través de secuencias que van del absurdo a las representaciones oníricas. Parece, entonces, una apuesta radical por la búsqueda de las formas específicas de sensibilidad, propias del chileno; misma búsqueda que puede decirse heredera de Raúl Ruíz en Chile, pero también de Glauber Rocha en Brasil, y de Gutiérrez Alea en el Nuevo Cine Cubano.⁹⁷

Hacia el final de *La tierra prometida* el relato se alegoriza radicalmente. Sin más recurso que un corte directo y la sobreposición del título “Himno y regreso de los héroes”, lo real deviene surreal; la muerte, vida; la derrota, esperanza. Una mujer desnuda avanza sobre una neblina azul. Las imágenes de la derrota aparecen dialécticamente –por medio del montaje intelectual– en relación con aquellas donde se manifiesta lo onírico. A nivel simbólico, podemos reconocer que se trata de una modificación del relato bíblico judeocristiano: la anunciación del paraíso, la vida después de la muerte. Littín deja un claro mensaje: aun desde la destrucción total, desde el genocidio, si se conserva la memoria, otra generación puede continuar la tarea, la utopía de los trabajadores, el cielo en la tierra. Meses después de terminado el rodaje de esta película, Chile entraría en la larga noche de una dictadura que consiguió eliminar completamente el proyecto socialista de Allende. Las notas del himno de la Unidad Popular fueron acalladas durante lustros por la dictadura pinochetista. Quizá, consciente o inconscientemente, Littín en *La tierra prometida* está reconociendo a un público al que debe dar un mensaje de esperanza hacia el futuro, pues no habría en ese momento específica forma alguna de resistir el embate del terrorismo de Estado.

Junto al proyecto de la Unidad Popular terminaba la oportunidad para un cine, cuyo valor principal había constituido el ser una oportunidad para la expresión auténtica, para la búsqueda de una nueva forma de mirar. Desde la diversidad y con la convicción de un proyecto popular y revolucionario, se dotó al cine chileno de una nueva historicidad, es decir, de una proyección que tomaba su pasado para el ejercicio presente, vislumbrando un

⁹⁷ Recordemos que gracias a los festivales de 1967 y 1969 se había podido conocer las obras de Gutiérrez Alea y de Humberto Solás; esta última, que presenta en *Lucía* una visión histórica desde un cuestionamiento al realismo. Baste con recordar el final de la película, con elementos poéticos y oníricos.

futuro. Es importante recalcar este hecho, pues el Golpe de Estado barrió no sólo con el cine de la Unidad Popular: se instauró un régimen que, cual los peores experimentos fascistas, arrancó de raíz el árbol de la cultura –complejo y profundo– que brotaba en Chile. Son de conocimiento general las torturas que vivieron personajes como el cantante Víctor Jara, quien tras su captura fue llevado al Estadio Nacional donde le machacaron las manos, golpeándolas con tal saña que quedaron completamente mutiladas. Tras ello, le quebraron el cráneo, sólo para después jugar ruleta rusa, disparando una y otra vez sobre su cabeza, hasta que finalmente una bala le quitara la vida. Es claro, entonces, que desde la sensibilidad de paquidermo de las Fuerzas Armadas Chilenas, era imposible que reconocieran la cultura propia del Allendismo, o de la izquierda en general:

El allanamiento [de Chile Films] fue sin piedad. Entraron rompiendo la puerta con el camión blindado, y prácticamente destruyeron el laboratorio buscando armas [...] El capitán Carvallo no entendía demasiado de cine, de modo que había muchos títulos que le merecían dudas. En esos casos simplemente ~~procedía~~”. Y así fueron a dar al fuego los negativos de casi todo el cine chileno de ficción: *El húsar de la muerte*, de Pedro Sienna, *El padre Pittillo* de Lucho Córdoba [...] (Mouesca 1988, 137).⁹⁸

Se quemaron miles de metros de película en unos cuantos días. No se trataba simplemente de la saña contra los opositores políticos, sino que iba más allá: era el intento por borrar toda posibilidad de pensar de una forma distinta. El enemigo no era el cine contestatario, la música de protesta, el poeta comunista; los enemigos eran el cine, la música, la poesía.

Estas voces partirían al exilio desde donde continuaron con el compromiso de representar también a quienes en esos días perdieron la vida, a los desaparecidos –como el cineasta Pedro Müller– y a los millares de trabajadores que fueron empujados, a punta de bayoneta, hacia el neoliberalismo.

⁹⁸ Testimonio del trabajador Marcos Llona, testigo del allanamiento.

Capítulo V



Del Nuevo Cine
Latinoamericano
en vilo, al Nuevo
Cine Latinoamericano
en México

*En aquel otro exilio
me sentí
extranjero
hasta que llegó
la manifestación
y me vi caminando
con hombres y mujeres
del lugar
y desde los bordes
los milicos locales
me miraron
con la misma inquina
que los de mi ciudad
Mario Benedetti*

Bajo el paraguas del Nuevo Cine Latinoamericano suele colocarse todo cine de izquierdas, independiente, o militante. Ante este problema, es común advertir una postura radical: tratar de descalificar la existencia de un movimiento continental bajo el limitado argumento de que cada autor, en cada película, responde a un momento específico, enmarcado en las particularidades de los procesos políticos y estéticos de cada país. En las páginas anteriores hemos querido romper ese relativismo. Así, queremos articular una superación dialéctica del conflicto, apuntando a reconocer, por una parte, las particularidades de cada movimiento, manifiesto, y programa estético; y, por otra parte, los puentes y confluencias de los planteamientos filmicos, entre autores, movimientos o corrientes.

El objetivo final de esta tesis es reconocer experiencias cinematográficas como parte de un movimiento continental. La apuesta no es menor, pues se articula avistando una epistemología desde la cual el cuestionamiento de nuestro pasado filmico es necesario para una más completa comprensión de aquello que somos, es decir, como un proceso identitario que reconoce en sí una construcción en constante cambio, articulada desde los discursos de todo orden, incluyendo aquellos desde los cuales se piensa, se produce y se observa una película.

Aunque resulta extremadamente complicado llegar a una definición que delimite los principios del Nuevo Cine Latinoamericano, creemos que es necesario abonar a esta discusión, apoyados en lo que desde las evidencias, el análisis y los estudios previos podemos explicar. Tomamos antes como un importante punto de confluencia los años 1967

y 1969, en los que se desarrollaron los icónicos Festivales de Nuevo Cine Latinoamericano, pero nos ocupamos principalmente de los desarrollos endógenos de esas cinematografías, en tanto reflexiones de los discursos estéticos, o en la oposición de las propuestas grupales o autorales: siempre en el marco de lo nacional. Este análisis se antoja inacabado, no sólo por lo finito del corte analítico, sino porque sabemos que los cineastas en esta época filmaron traspasando las fronteras nacionales. Ejemplo de ello es el caso de Raymundo Gleyzer, de quien conocemos su cortometraje en Brasil, *La tierra quema* (1964), y el documental *México, la Revolución Congelada*, de 1970, mientras que Humberto Ríos, boliviano de nacimiento, filmó también en distintos países: *Faena* (1961) en Argentina, y *Eloy* (1969) en Chile.

El análisis hasta aquí realizado no sigue un orden cronológico, sino que narra paralelamente dos desarrollos del cine nacional: el chileno y el argentino, tomando como epicentro los principales protagonistas del NCL, en cada país, y desarrolla sucintamente algunas de sus teorías y postulados. Interrumpimos el relato alrededor de dos momentos: el 11 de septiembre de 1973, en Chile, y el 24 de marzo de 1976, en Argentina; fechas que marcarían el inicio de la imposición de sus respectivas dictaduras militares, diseñadas desde los Estados Unidos.

En este apartado, iniciamos un breve recorrido del NCL, más allá de las fronteras nacionales.

El NCL en Montreal. Rupturas y convergencias

Menos conocidos que los Festivales del Nuevo Cine Latinoamericano, pero rico en conceptualización sobre el destino del mismo, fueron los Encuentros Internacionales por un Nuevo Cine, realizados en Montreal, en 1974. Éste es, quizá, uno de los puntos de confluencia más importantes, donde el NCL se reconoció como un bloque –por una parte – y –por otra– como una serie de posturas diversas e incluso en pugna –frente a otros nuevos cines. Confluyeron ahí el Comité de Cineastas del Tercer Mundo, destacados realizadores, en su mayoría independientes, de Francia, Inglaterra, y Estados Unidos, además de los mexicanos Carlos González Morantes y Sergio Olhovich. El NCL tuvo al encuentro de Montreal como uno de sus antecedentes para la fundación del Comité de Cineastas de América Latina (C-CAL) (Mestman 2014).

Hemos visto como, al interior de Argentina, dos maneras distintas de afrontar el problema de la comunicación con el público habían llevado a la creación de dos frentes claramente diferenciados, Cine de la Base, encabezado por Raymundo Gleyzer y Cine Liberación, con Getino y Solanas como principales nombres. Ambos eran cines radicales, pero que pugnaban por formas distintas; mientras que uno comulgaba con la idea de Montoneros de buscar la instauración del socialismo, por vía del peronismo; Cine de la Base se relacionaba más con el ERP y con la toma del poder por la vía revolucionaria. Esto llevó en Montreal a la discusión de si el NCL, o cine del Tercer Mundo, como se le llamó en ese espacio, debía ser absolutamente marxista, y si podía desarrollarse en el marco de las luchas por el socialismo, o si podía tener lugar en procesos “ambiguos” como el peronismo. Estos argumentos fueron un ataque concreto a la postura de Solanas y Getino, a quienes acusaron de contrarrevolucionarios, y entreguistas, por enmarcar su proyecto cinematográfico dentro de un gobierno –el de Cámpora-Perón– de visos tanto cuanto progresistas; como, contradictoriamente, de un régimen vetusto, rodeado del viejo sector militar de la dictadura Onganía.

Fernando Solanas, visiblemente acalorado por el ataque que había sufrido por parte del teórico marxista Lino Micciché, dedicó su exposición de una postura, más que artística, política, sobre la posibilidad de acción dentro de los límites que dan las coyunturas específicas de cada proceso:

Es común que, en la política, se termine haciendo el juego a la derecha, planteando opciones imposibles. Hubo quienes, en el proceso de persecución final de la dictadura, planteaban una opción abstracta que era: ni golpe, ni elección; revolución. Esto era algo muy bonito y tentador, pero la realidad concreta nacional es que las opciones eran: golpe (más a la derecha) o elección. No había alternativa de revolución, entendida ésta como la destrucción total de la fuerza enemiga y la toma de poder total de la estructura económica, militar y cultural del país. Esta fue la alternativa concreta que tuvimos, y expresa las limitaciones del proceso argentino [...] y de la cual también nos hacemos responsables. Porque también es muy lindo no querer ensuciarse, no digamos las manos –¡ni las uñas!– con la realidad concreta. Nosotros no tenemos ningún problema en ensuciarnos lo que sea, siempre y cuando que sea para ganar espacio antimperialista y de liberación nacional para nuestro pueblo, en las opciones concretas que la realidad nos plantea.

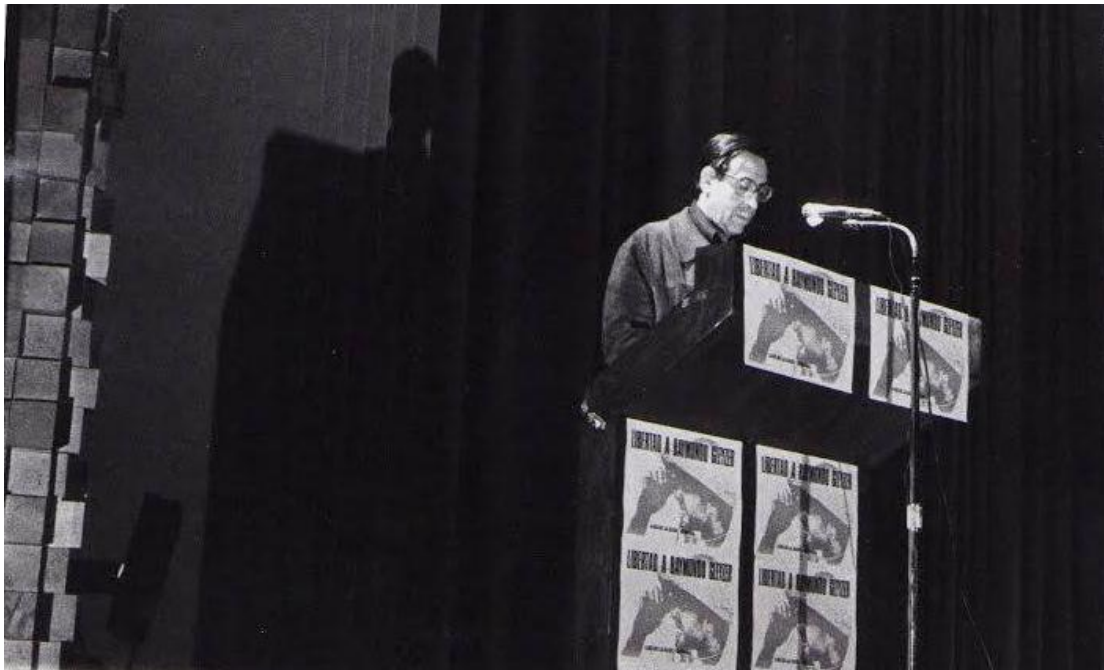
Esta postura fue embestida por muchos interlocutores que se encontraban presentes, pero fue finalmente defendida por el teórico cubano Julio García Espinosa, para quien no se trata solamente de tener la razón (pues todo razonamiento puede basarse en una porción de verdad o en datos verdaderos). Espinosa, haciendo uso de una forma de exposición claramente dialéctica, reconoce la propuesta de Cine Liberación como una forma válida, en tanto que en cada país hay circunstancias específicas, lo cual hace que cada movimiento político y estético sean distintas las posibilidades de cada proceso. Esta discusión quedaría en el anecdotario, como tantas que se dieron en los distintos espacios de intercambio político. Pero, por la talla de los participantes, y por estar en la antesala del mayor intento de conformación institucionalizada del programa estético cinematográfico subcontinental, podemos advertir algunas conclusiones que pueden extrapolarse como parte del ideario teórico del NCL. La postura de Cine Liberación, defendida por García Espinosa, abre la puerta a la legitimación de un cine que sea capaz de trascender el momento específico en el que se encuentre enmarcado, siempre que sea con miras a la superación de ese momento histórico, y sin abandonar la pregunta concreta de cómo impacta esa cinematografía en el público. Lo marxista no sería, entonces, la pureza del programa político que arroja la propuesta cinematográfica, sino que la legitimidad, en tanto NCL o Tercer Cine se daría en la búsqueda real y concreta del impacto del discurso de la obra, en un proyecto que lleve a la liberación estética de los pueblos.

Miguel Littín se había opuesto a Solanas en Montreal 74, con lo que se expresaba la tensión entre dos momentos contrapuestos de la historia de América Latina: Littín había sufrido el exilio tras el golpe del 73; mientras que Solanas navegaba en las aguas institucionales de un gobierno popular, aunque con fisuras que avistaban el posterior golpe. A pesar de las tensiones, había un interés –en el fondo– compartido que era el de mantener el proyecto utópico de un NCL, en tanto movimiento, justamente, continental. En resumen, se trataba de conceptualizar, definir y programar un proyecto cinematográfico que, en palabras de Gilles Groux, en el Acta de reunión preparatoria del *Comité d'action cinematographique*, del seis de septiembre de 1974 declararía:

En lugar de hablar de cine político, habría que hablar, quizás, de un cine de liberación nacional. Todo film que apunte a redireccionar a las bases el poder de decisión es un film de liberación. ¿Es esto cine político? Todo eso depende del grado de resistencia o del ambiente político del medio. Un film

es político en relación con su contexto de origen. Un cine de toma de posición es forzosamente tributario de la situación en la que fue concebido y realizado. La única intensión *a priori* debe ser la de la reapropiación de los poderes de decisión (Groux en Mestman 2014, 103).

Este era el panorama con el que los cineastas de América Latina buscaban orientar su tarea en septiembre de 1974. El NCL se manifestaba, se ponía en duda, se discutía, y –por ello– podemos encontrar desplazamientos, rutas entre las cuales México fue, como veremos ahora, *punte* para el cruce de los nuevos cines.



Humberto Ríos en acto en la Ciudad de México, por la aparición de Raymundo Gleyzer, impulsado por Nerio Barberis y Jorge Denti. Archivo personal de Humberto Ríos.

Puentes del NCL con México

- *Leduc en la convergencia*

De no haberlo desaparecido la dictadura el 27 de mayo de 1976, dos meses y tres días después del Golpe, posiblemente Raymundo Gleyzer hubiera terminado exiliado en México, al igual que otros integrantes de Cine de la Base como Nerio Barberis, Jorge Denti, y como su maestro y compañero de aventuras y rodajes Humberto Ríos. En la historia del

cine argentino y en la historia del cine mexicano, muy poco se ha escrito sobre un brillante documental que es *sin lugar a dudas* el eslabón perdido de la relación de México con el Nuevo Cine Latinoamericano:⁹⁹ *México, la revolución congelada* es relevante no sólo por su innegable valor artístico, o por la valentía de sus reflexiones, sino porque es la prueba material –en celuloide– de que hubo una real conexión entre las propuestas disruptivas del cine mexicano, y la axial manifestación del discurso de la dupla Gleyzer-Ríos, al momento de su llegada a México. Evidentemente, no se sustenta lo anterior por la simple realización de un documental de Gleyzer en tierra mexicana, sino que la presencia clave de Paul Leduc en esta película es la que nos permite avizorar la relación que supera la extensión discursiva de dos personas, y que pone de manifiesto la confluencia de *vanguardias* encontrándose. Recordemos, como hemos visto antes en esta misma investigación, que Paul Leduc es la figura clave en la ruptura del cine mexicano, que se había manifestado en la creación de un manifiesto, una revista –a imagen y semejanza de los *Cahiers du cinema*– y convocatorias para la expresión de nuevos cineastas. Junto a ello, contamos con la creación del CUEC, gracias a la participación de figuras clave como la de Manuel González Casanova, quien logró con ello potenciar su experiencia al frente de un efervescente movimiento cineclubista, tal como Aldo Francia contribuyera al cine chileno desde ese mismo derrotero. En 1970, Gleyzer no había aún conformado a su grupo de Cine de la Base, sin embargo, sus concepciones sobre la cinematografía se habían ido complejizando a través de los años, y es justamente tras *La revolución congelada* cuando logra una madurez expresiva que termina por definirlo como un autor con una visión propia. En *La revolución congelada*, la participación del Negro Ríos aporta también la visión de un fotógrafo con obra de su autoría (dirigida y producida por él), y no sólo ello: se trata del que, junto a Aldo Francia, y García Espinosa, fuera una de las personas que más abonó por la consolidación del Nuevo Cine Latinoamericano, por el cual trabajó hasta el día de su muerte, y esto no es una mera figura retórica.¹⁰⁰ Si bien hemos analizado previamente qué representó *México, la*

⁹⁹ Indudablemente se ha escrito sobre este filme, sobre todo en la última década en la que ha surgido una revaloración de esta obra que se ha podido conocer mucho mejor luego de que, durante décadas, estuviera prohibida o simplemente porque su distribución había sufrido las limitaciones de la época. No obstante, es muy distinta la revaloración de un filme por su valor intrínseco que por su relación, en tanto discurso, con las obras concomitantes, y la forma en que dialogan con sus discursos.

¹⁰⁰ Humberto Ríos murió meses después de la entrevista que le realicé en abril de 2014. En el momento de su muerte, se encontraba preparando un documental sobre Santiago Álvarez, pues consideraba necesario seguir

revolución congelada dentro de la formación estilística de Gleyzer, volvemos a este punto, cerrando el círculo. Vemos ahora en el documental su valor como el momento fundacional¹⁰¹ de la conexión de México con el Nuevo Cine Latinoamericano. Sin duda, este episodio podría ser relativizado, visto como una mera coincidencia. Baste entonces con señalar el hecho concreto de que fue el encuentro de un cineasta –Gleyzer– cuya indudable militancia política lo llevaría a ser la víctima más sonada, entre la lista de cineastas desaparecidos en Argentina, con el director mexicano –Leduc– quien firmara el más importante manifiesto cinematográfico de la época, y quien participó, clandestinamente en la difusión de la masacre del 2 de octubre de 1968; con otro realizador –Ríos– que estuvo en los dos festivales del NCL de Viña del Mar, y cerca de los cineastas (Getino-Solanas y Gleyzer) que teorizaron las bases del cine militante en Argentina. Quitar relevancia a esta –casualidad” sería un acto de ingenuidad: –Leduc era el cineasta más comprometido con las posiciones de la izquierda marxista dentro del grupo de directores que en esos años ingresan al campo de la realización, con propuestas distintas a las que marcaron las tradiciones de la industria de ese país (León Frías 2013, 362)”.

Bertha Navarro, una de las más importantes mujeres de cine en México, y quien en ese momento fuera la pareja de Paul Leduc, confirma que ellos estaban vinculados con cineastas del resto del continente y que se influenciaban de ellos para realizar sus obras:

Son los sesentas, setentas [...] y estábamos muy vinculados. Es decir, nos conocíamos, nos veíamos, nos influenciábamos. Permitíamos que esa corriente estuviera [en] la presencia del cine latinoamericano en México. La convivencia con Glauber Rocha, la convivencia con Littín, con Raymundo Gleyzer creaba toda una corriente (Navarro 2015).

La pareja de Gleyzer en ese momento, Juana Sapire, fue también la sonidista de *La Revolución Congelada*. Ella pondera justamente a Humberto Ríos como el nexo, la persona

difundiendo los principios estéticos del NCL. A pregunta directa de en qué momento él consideró que el Nuevo Cine Latinoamericano había comenzado a perder vigencia, atinó a decir: Nunca. Sigue vigente.

¹⁰¹ No se trata acá de demostrar que el cine militante, político, o de compromiso nació en este momento; sino de expresar que hay una evidencia de que este momento es quizá uno de los más prolíficos en cuanto a la creación de un NCL con México. Recordemos también que Humberto Ríos consideraba esta obra como la película del NCL por antonomasia, al ser el documental que –exportó” una forma de realización de un país a otro de América Latina, y que intentó manifestar que la expresión de los principios estéticos del cine podían aplicarse a realidades distintas de las de los países de origen de los realizadores.

que hizo la conexión entre Gleyzer y Paul Leduc. Tras la desaparición de Raymundo, Juana Sapire se exilió en Nueva York, desde donde nos cuenta por correspondencia:

Raymundo tenía la idea de realizar un film por país de América Latina y sus revoluciones. Comenzamos por la mejicana [sic] por ser la más importante y primera del continente. Para esto, *Ray* contactó a Humberto, su profesor en la escuela de cine de La Plata y amigo del alma nuestro. Enseguida aceptaron y viajaron a México él y su mujer *Pila*, profesora de historia. Nos pusimos a estudiar y a leer más de la historia de México, durante tres meses pensamos que un mexicano debería acompañarnos y asesorarnos, no queríamos ver con ojos de extranjero. Desde siempre, *Ray* y yo formábamos los equipos de filmación con gente que pensara lo mismo, que estuviera de acuerdo con el proyecto (Sapire 2016)

En el misterio de esta relación (Ríos-Gleyzer-Leduc) se explica porque Paul Leduc rechazó asumir la autoría de esta colaboración, sin embargo, a decir de Juana Sapire y de Humberto, Leduc, más que un contacto con la realidad mexicana, también diseñó mucho de lo que, al final, podemos leer como el discurso de la película.

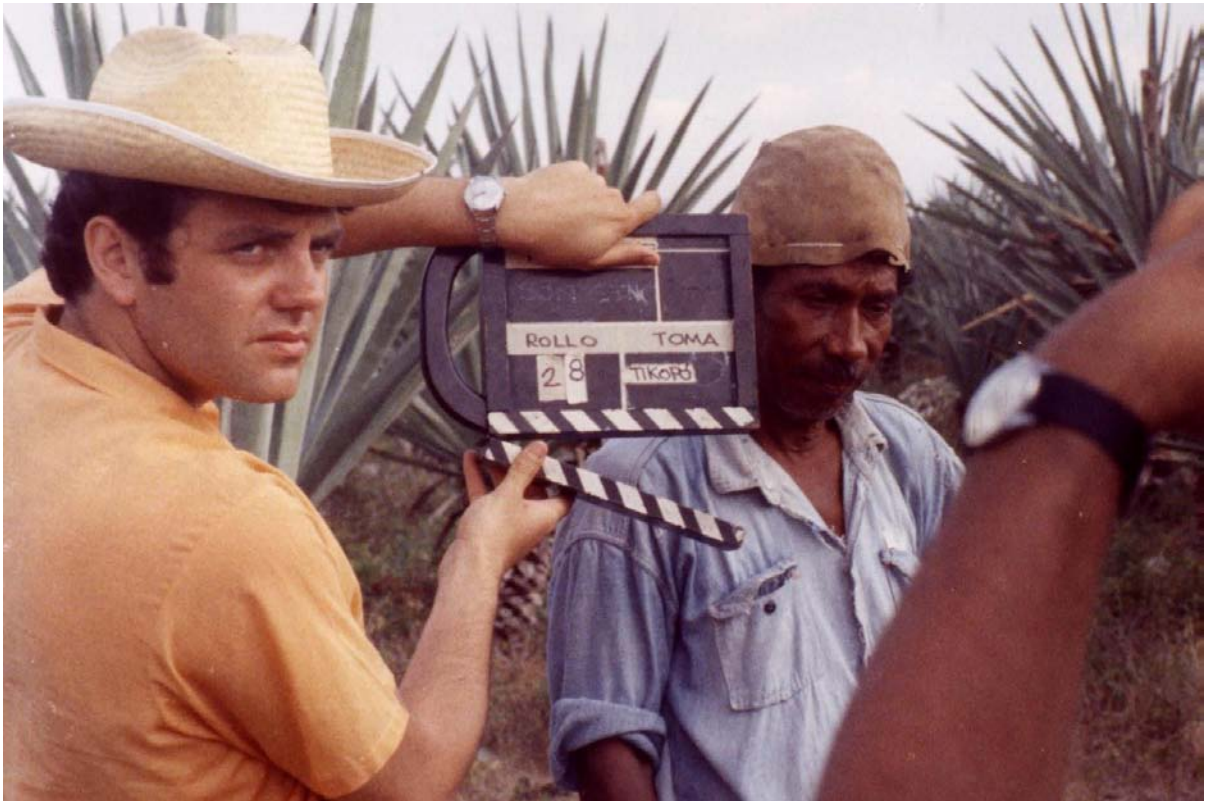
Los recursos eran mínimos, viajamos por todo el país en un coche cinco personas más el equipo (16mm, sonido, etcétera). Entonces la convivencia era muy importante que sea buena. Paul Leduc, era un gran amigo, [y estuvo] sin ningún protagonismo, ya que él era también director de cine [...] siempre ayudando. Se puede oír su voz en algunas entrevistas. No quiso figurar con su nombre en la *pelí*, y lo respetamos (Sapire 2016).

Humberto Ríos, al tiempo que también señala este papel anónimo, asegura que Paul no sólo contribuyó con su visión de mexicano, sino que infirió directamente en los planteamientos y en los objetivos del documental que se iba escribiendo paso a paso, en su aventura por el sureste mexicano:

Día por día nos sentábamos todos con mi mujer, con Juanita [Sapire] y discutíamos lo que íbamos a hacer. A veces se nos unía Paul, cuando estaba de buen humor, porque de ordinario tiene un carácter bastante podrido. Él jugaba de local y era el que tiraba los puñales; nosotros teníamos que recoger sus desafíos. No quiso figurar ni aparecer porque eran tiempos tremendos. Los mexicanos no podían hablar de esa realidad (Ríos en Peña y Vallina 2006, 58).

A pregunta directa que hice en entrevista a Humberto Ríos, sobre cuál era la relación de los cineastas mexicanos con algunos otros cineastas del Nuevo Cine Latinoamericano, éste admite que el único que realmente estaba involucrado en el movimiento era Paul Leduc:

Cuando fuimos a filmar *La revolución congelada*, había cierto temor de estar presente [...] En este momento [finales de los sesenta y principios de los setenta] aparecieron recién, como una expresión particular, en México, pero no se vio en América Latina, salvo en el caso de Paul Leduc, que tenía relación con la gente de la fundación [NCL] y que tuvo una actitud respecto a los festivales. Pero casi nadie [más]. Recién cuando pasó todo lo que pasó en América Latina, y el refugio de los cineastas en México [el exilio], recién pudimos hablar a *calzón quitado* que es lo que pasaba en Argentina, en Bolivia, en Perú, en Uruguay, en Guatemala, en [El] Salvador, recién se empezó a hablar de cine militante en México. Antes no, no había posibilidad alguna. Había sí interés, había una mirada con respecto a América Latina, pero no había una incidencia, no aparecía la obra [películas], el compromiso (Ríos 2014).



Raymundo Gleyzer durante la filmación de *México, La revolución congelada*.

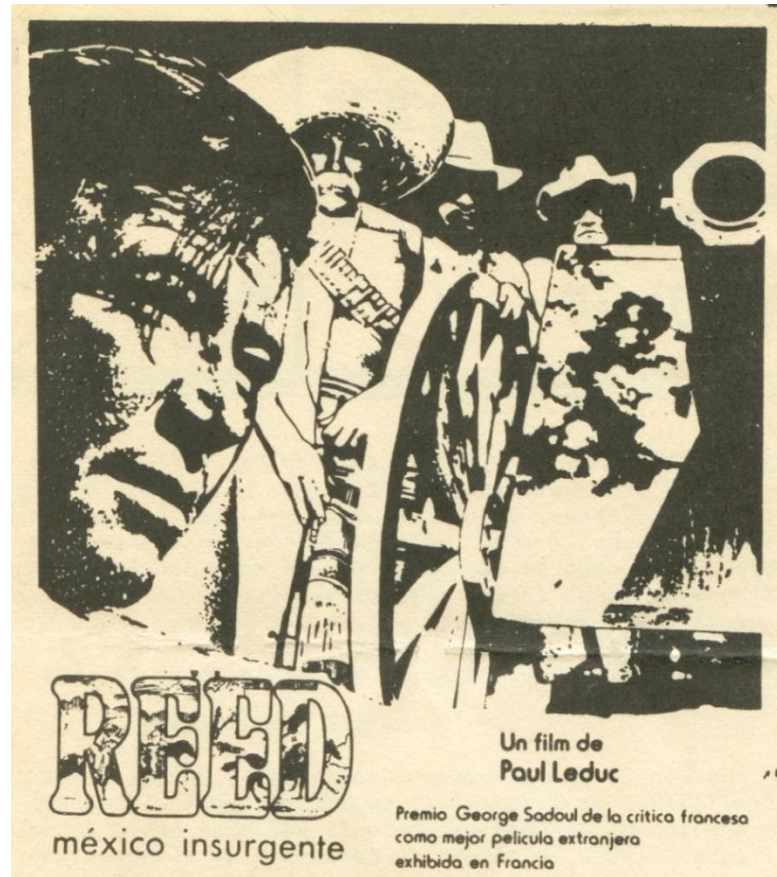
Como hemos dilucidado en capítulos anteriores, encontramos en el México de los años setenta un terreno fértil para la expresión de los principios del Nuevo Cine Latinoamericano. Incluso existen similitudes entre el caso mexicano y el cubano, en cuanto el papel del Estado como pilar del desarrollo de una nueva estética cinematográfica. Se debe apuntar, entonces, que este proceso de dirección vertical de la renovación del discurso cinematográfico también es una consecuencia de la presión y organización de cineastas e intelectuales que criticaron abiertamente la decadencia del cine nacional. Por esta vía se abrió una ruta de expresión que se tradujo en una posibilidad de crítica e innovación en el lenguaje, poco vista hasta antes de este periodo, pero también marcó los límites de este proceso, pues el cine derivado de la apertura se limita al aprovechamiento de un *impasse*, acotado por los intereses de un estado burgués autoritario, quien se abroga la facultad de otorgar o quitar ese derecho. Por supuesto, la mera posibilidad de libertad de expresión (no sin visos de censura en los temas y en la distribución) bastó para que en México surgiera una nueva generación de directores, capaces de multiplicar las visiones de la realidad social reflejada en el cine nacional. Sin embargo, si hablamos en concreto de NCL, la visión de Paul Leduc destaca por conectar su mirada, su cine, su proceso creativo, con el del subcontinente latinoamericano.

- *Atisbos y conexiones en “Caminar el continente” de Paul Leduc*

Paul Leduc había coincidido con Humberto Ríos en París, en sus años de estudio,¹⁰² lo cual pudo haber sido una razón de su interés en las obras de otros cineastas del continente, pero más allá de estas especulaciones, hay evidencias de la relación de Leduc con el movimiento, lo cual ha sido recientemente reconocido. Por ejemplo, el peruano Isaac León Frías en *El Nuevo Cine Latinoamericano en los años sesenta* (2013) hace un intento por redefinir el NCL dentro de los márgenes de una reconceptualización que desmitifique la etiqueta, y que problematice más allá de una generalización vacía de NCL como cine militante o cine político. A propósito de Leduc, apunta:

¹⁰² Esto me lo dijo espontáneamente Humberto Ríos, en la entrevista personal que hice en la estancia de esta investigación.

es una etapa de relativa afirmación autoral en el cine de México, pero sin mayor contacto con lo que ocurría en otras partes ni tampoco mayor incidencia en el público de ese país o en el de los otros, pues la caída de los mercados mexicanos en el extranjero prosiguió de manera irreversible. Una de las pocas excepciones es la de Paul Leduc, cuyo *Reed, México insurgente* y sus documentales *Etnocidio: notas sobre El Mezquital* (1976) y más tarde *Historias prohibidas de Pulgarcito* (1980), sobre la lucha guerrillera en El Salvador, lo asimilaron, aunque tardíamente, a la corriente promovida en gran medida desde La Habana (León Frías 2013, 102).¹⁰³



Cartel de *Reed, México insurgente* (1973) de Paul Leduc.

¹⁰³ Al ser un libro de reciente publicación y no distribuido en México, la obra de León Frías, llegó a mis manos tras haber hecho gran parte de esta investigación. A pesar de algunas diferencias en cuanto a la valoración de las relaciones del NCL y México, León Frías es quizá el único analista del tema que ha asimilado la obra de Leduc con una especificidad que la conecta con el NCL, lo que es muy importante porque ayuda a clarificar la participación real de México en el NCL, sin caer en las imprecisiones frecuentes de las que ya hemos hablado en los primeros apartados. Y también dicha declaración es importante porque llega, por otros métodos (desde el análisis fenomenológico de la obra, más allá de las intencionalidades políticas) a conclusiones similares que las planteadas en esta tesis, desde el estudio de los afluentes, las conexiones y los discursos de las obras. Quede, entonces, como una convalidación de la hipótesis de esta investigación.

En la obra *Los años de la ira* (2007) valoran con estas palabras la vinculación que tuvo Paul Leduc con el NCL: “Paul Leduc y Glauber Rocha no estuvieron presentes en el festival de Viña del Mar 67, pero por su importancia dentro del Nuevo Cine Latinoamericano se incluye éste y el siguiente artículo”. Al artículo al cual se refieren es a “Caminar el continente” en el cual Leduc analiza las condiciones de comunicabilidad del Nuevo Cine Latinoamericano, en la búsqueda por el encuentro con su público. Muestra en él un estilo rudo e irónico, que podría parecer una crítica demoledora del movimiento, sin embargo no se puede restar importancia a que la posición de su crítica es ante la existencia del NCL, a veinte años de su fecha fundacional:

De origen y de lastres. La gran mayoría, la aplastante mayoría de los cineastas son (somos) pequeño burgueses más o menos proletarizados por las circunstancias, y más o menos politizados por los libros, los viajes y las imágenes, las implacables imágenes que nos rodean. Y tratan (tratamos) de contar, lo que vemos (y, a veces, lo que imaginamos) a públicos que suponemos ávidos de ver y oír —nuestras verdades”. Y (problemas de distribución aparte) en infinidad de casos el público vuelve la espalda y prefiere enajenarse con el hollywoodazo de moda [...] Porque concluir que a los veintitantos años de edad aún no sabemos leer y escribir, suena exagerado.

Aunque quizás no tanto (Leduc 2007, 138).

Vemos entonces que Leduc se preocupa de la escritura de las películas, y con escritura podríamos referirnos a algo más que guión: al problema del discurso de una obra, su capacidad de configurar sentidos desde la visión teleológica que apuntó no sólo a lo que el cine *es*, sino a su posibilidad de *ser*:

El Nuevo Cine Latinoamericano no empezó en el verbo. Empezó en la imagen.

Demos gracias a Marx que así haya sido: El cine será de los ricos en imágenes.

En la imperfección de sus guiones, en su búsqueda, el Nuevo Cine Latinoamericano no se encuentra solo.

El mejor cine de hoy y de siempre (*Remember Jean Vigo*, Alexandre Astruz o *El perro andaluz*) nunca fue “bien escrito”. Nunca fue “bien pensante”. Sólo fue el mejor cine.

Escribamos mejor, claro. Pero no según “los cánones” (si los hay realmente y si no estamos hablando de *clichés*).

Escribamos mejor, según nuestros problemas, que son otros (Leduc 2007, 140).

En estas líneas Leduc expresa más que una crítica, la certeza de que existe una historia regional compartida por su obra. Enuncia desde la primera persona del plural, con lo que se asume, en parte, como un autoanálisis, al tiempo que reconoce la vigencia de al menos uno de los planteamientos comunes que hace el NCL: la necesidad de un cine que parta de problematizaciones propias, y con ello se articula una conexión con los pensadores que han enunciado el problema de la otredad. Para entender esta disyuntiva, recordemos a Roberto Fernández Retamar quien piensa en *nuestra* cultura no cómo un concepto definido y acotado, sino como una pregunta acuciante que los pueblos subyugados siempre deben contestar para poder establecer un diálogo con quien ostenta el papel de canon. En efecto, son los pueblos originarios de América, quienes deben demostrar que tienen alma, son los filósofos americanos quienes debían demostrar que lo que hacían era realmente Filosofía... y la lista, que podría extenderse al infinito, remite también a la pregunta ¿Por qué somos los latinoamericanos los que debemos demostrar que hacemos Cine, con mayúscula? Fernández Retamar advierte que dentro de la construcción de la otredad con que se construye al Calibán americano, está el germen de su destrucción.¹⁰⁴ Son los grupos americanos (mapuches, mambises, yakis, zapatistas, estridentistas, feministas) bajo las distintas máscaras del Calibán, los que contienen la respuesta a la pregunta por la cultura americana: una herencia de resistencia, común entre lo heterogéneo, que articula todo lo que compartimos, lo nuestro, la Nuestra América (De José Martí), y el derecho a un cine propio. Este es el Nuevo Cine Latinoamericano, nuestroamericano. Escribir según nuestros problemas, *que son otros*, atisba el reconocimiento de la tensión Caliban-Próspero.

Leduc reflexiona desde una posición colectiva (nosótrica) para la creación de un nuevo espectador (que puede ser el llamado Hombre Nuevo), encarnado en los valores de la Modernidad, pues asume la necesidad de las luchas por horizontes utópicos. Desde esta perspectiva la frase “Demos gracias a Marx que así haya sido: El cine será de los ricos en imágenes” es más que una fina parodia; consiste en un posicionamiento teórico, una síntesis que subsume la idea de que el cine no debe analizarse *a posteriori*, sino que debe pensarse en las posibilidades de su devenir; que la realización parte de principios programáticos,

¹⁰⁴ Fernández Retamar en su obra paradigmática *Calibán*, postula a José Martí como el pensador que reconoce en la insubordinación el elemento común que los pobladores de “Nuestra América” han de asumir como principio de identidad.

desde la emergencia de un manifiesto, pues, en sus aseveraciones categóricas, trasluce la defensa de la radicalidad de la vanguardia como una forma de expresión superlativa. Se da desde ahí un intertexto que nos remite a los posicionamientos estéticos de Glauber Rocha, al manifiesto de los Cineastas de la Unidad Popular, al Tercer Cine, al Cine de la Base.

- ***México ante el exilio***

En México hubo un importante número de personas exiliadas, muchos de los cuales pudieron continuar sus carreras, sin embargo, el gobierno de Echeverría encabezaba al mismo tiempo la Guerra Sucia en el país. ¿Cómo entender que un gobierno represor y autoritario pudiera dar oportunidades a cineastas militantes? Autores como Alessandro de Sousa (2012) sostienen la tesis de que había un pacto entre los artistas militantes y el Gobierno nacional para que les fueran dadas las facilidades de realización, siempre y cuando no se manifestaran sobre asuntos de política nacional. Es muy probable que este tipo de acuerdos existieran, sin embargo, es incluso de sentido común que ningún país del mundo va a entregar recursos para que lo critiquen.

Ciertamente, la temática política estuvo atemperada, pues el PRI gobernaba y los realizadores no tuvieron total libertad para escribir guiones que pudieran crear dolores de cabeza a los encargados de la administración de la producción [...] Las películas de esos años fueron cautas en cuanto a la crítica del statu quo político o la revisión de la historia mexicana del siglo XX (León Frías 2013, 100-101).

Sea como fuere, Echeverría tenía el antecedente de la película *México, La revolución congelada* de Gleyzer, la cual lo enfadó al punto de solicitar a la embajada de Argentina que prohibieran la proyección en ese país. No obstante, el gobierno de Echeverría había dado una apertura en materia de cine, y estaba interesado en desmarcarse políticamente de su antecesor, Díaz Ordaz, dando un número importante de becas para que la juventud se manifestara artísticamente en literatura, teatro, música... y cine (García Riera 1994). Así que los cineastas exiliados llegaron a un país que, por partida doble, estaba en un proceso de apertura en materia cinematográfica. Además de la ya mencionada libertad (relativa) de temáticas y financiamiento de obras de corte social y político, al mismo tiempo existió un movimiento juvenil, subterráneo y contracultural, que se le ha llamado superochero,

aludiendo al mecanismo de realización con cámaras portátiles: las súper ocho milímetros (Mantecón 2012). No podemos dejar de mencionar que de aquí surgieron importantes cortos experimentales que dialogaron con el NCL. Sergio García, por ejemplo, realizó documentales en los que abordó temas como la Revolución Cubana, las luchas populares en Morelos, y *Un toque de rock* –el más conocido– sobre la contracultura en la música. Aunque el movimiento superochero fue ecléctico y no tenía un programa o manifiesto, debemos señalar que a partir de él surgieron dos movimientos que hicieron un cine de corte militante, influido por García Espinosa y Cine Liberación. Se trató de los grupos Cine Octubre y Cooperativa de Cine Marginal. A decir de Álvaro Vázquez (2012) estos grupos no tuvieron el apoyo del Estado, y es justamente en ese rubro que se definieron como un cine más libre, independiente y, en algunos casos, de renovación tanto temática como de lenguaje.

Migración de ideas estéticas. El Nuevo Cine Latinoamericano en el exilio a México

La condición de pensamiento en el exilio está íntimamente ligada a la construcción de la Modernidad latinoamericana. Mempo Giardinelli (1986) señala que en Argentina, por ejemplo, muchos de sus escritores en el siglo XIX escribieron sus obras célebres en el exilio (Domingo Faustino Sarmiento, y José Hernández); pero aun desde las guerras de independencia, el exilio ha sido el espacio desde donde íconos independentistas y pensadores como Simón Rodríguez, el propio Bolívar y Teresa de Mier, se han nutrido de ideas que habrían de aplicar en el retorno a sus patrias. El cineasta, como sabemos, no es en rigor un actor político, aunque en el cine que analizamos, política y cine están intrínsecamente unidos. No es tampoco, en rigor, un filósofo al que se pueda catalogar como un peligro por la difusión de *corpus* teóricos; pero se les persiguió como a los pensadores, pues el terreno del cine se convirtió en un campo de batalla para la difusión de idearios e incluso formas de concebir el entretenimiento.

El cine clásico industrial era una categoría con la cual estos cineastas no comulgaban. Ellos proponían un nuevo tipo de cine [...] Era la intención de a través de las películas tener una incidencia, una participación activa en los sucesos políticos [...] Creían que el cine industrial de carácter comercial era un cine despersonalizado, que apuntaba a la pasividad de los espectadores. En

tanto el cine expresión, el cine acción, impulsaban otro tipo de vínculos, otro tipo de expresividad cinematográfica (Lusnich 2014).

Así, el cineasta como el filósofo, el pensador político o el caudillo salen al exilio no por la actividad que realizan, sino por la *peligrosidad* con que son vistas sus ideas. Pero, al mismo tiempo, el cineasta exiliado no puede sólo calcar su experiencia del país vernáculo para continuar con su labor creativa y discursiva. Se vuelve apremiante el aspecto de la distancia y de las *nuevas* cercanías, pues el cine suele depender más que otras artes narrativas –incluyendo al teatro– del encuentro con un público que justifique el enorme gasto (enorme hasta en la más mínima producción, en comparación, por ejemplo, con la escritura de un libro, o con la composición de una canción) que es necesario para realizar una película. Los cineastas en el exilio debían repensar el sentido de su obra, de acuerdo con su contexto, pues los países que los acogieron representaban parte de una nueva realidad que no negaba la anterior en sus vidas, antes bien la subsumía. Por supuesto, no existe una receta o una fórmula para entender la creación desde el exilio, pues no podemos olvidar que es un hecho traumático, y que, como tal, es digerido de manera diferente por cada persona; pero sí podemos apuntar a la existencia de condiciones comunes que muchos exiliados manifiestan haber tenido que sortear y que podemos resumir en un cambio en la forma de la experiencia sensible del tiempo y del espacio. Entendemos a estas cuestiones como una condición *a priori* de la expresión estética, siguiendo a Katya Mandoki que considera al: –espacio-tiempo como origen del aquí y ahora [que] se extiende más allá del cuerpo y el presente y se proyecta al ayer y mañana, y a las presencias o ausencias cercanas, lejanas y remotas (Mandoki 2006, 64).”

El tiempo no podía ser más que el tiempo de la espera, pues muchos de los artistas exiliados trabajan en lo que consideran un paréntesis de sus vidas y siempre con la esperanza de que su regreso estará acompañado por el triunfo de las ideas que defienden, y que los han llevado justamente al exilio. Sabemos a la distancia (pero eso no lo podían saber ellos o ellas) que el retorno a la democracia fue un tránsito lento, doloroso, incompleto... y que más que la lucha por las antiguas ideas de cambio del sistema político, lo que empezó fue la lucha por la reconstrucción de la memoria que permitiera reconocer, mirar, reflejar en el pasado inmediato que lo anteriormente vivido, y normalizado por la población, debía ser juzgado en los tribunales y por la conciencia ciudadana. Pero para el

exiliado, esto no era parte de su horizonte, así que afrontaba el tema del tiempo de la mejor manera que les fuera posible, y de acuerdo a la mejor de sus expectativas. Sabemos de casos¹⁰⁵ de personas que durante un año o más no deshacían sus maletas, no compraban un colchón –y mucho menos una cama– si su situación económica se los permitía, pues no veían su vida distinta al de la persona que pasa por un hotel de ruta. Hubo también el caso de artistas que pasaron al exilio por encontrarse de gira o en la realización de estudios, en los momentos de la militarización del Gobierno de sus respectivos países. Ellos efectivamente habían salido de “viaje” y nunca más pudieron regresar. Obviamente, una constante entre todos los exiliados es que no contaban con el tiempo necesario para preparar un viaje “sin retorno”. Las despedidas, la ropa adecuada, los documentos –en ocasiones, con filiaciones peligrosas en sí mismas– no podían o no debían ser llevados. Otros exiliados, por el contrario, llegaron a su destino sin una carrera clara, y en poco tiempo, gracias a la solidaridad de sus respectivas comunidades, lograron el impulso a trayectorias que posiblemente no hubieran tenido en sus lugares de origen. Sin embargo, en todos los casos, el cineasta en el exilio está partido en dos. El tiempo del país del que ha salido, a menudo se congela en su memoria, y siente el compromiso de reconstruir ese episodio. Su creación, por lo tanto, no es la del viajero que sale a inspirarse con nuevos horizontes, sino que verá en sus experiencias de vida explicaciones más profundas, más complejas del momento que marcó su condición de exiliado. Por ello:

el cineasta exiliado empieza a percibir su propia identidad, escindida, como en el caso de sus antecesores escritores y pintores, entre dos espacios y tiempos: el del presente, representado por el país que le sirve de refugio, y aquél en el que se encuentra imposibilitado de estar físicamente, experimentado únicamente en el tiempo simbólico de la nostalgia (Flores 2012, 11).

El cineasta en el exilio necesita, entonces, rehacer su historia, pues de no hacerlo inmoviliza su propia existencia, petrifica su capacidad creadora. Esta nueva vivencia puede comenzar a significarle al transterrado un rehacer su propia historia y el proceso puede, con el tiempo, invertirse. Muchos de los cineastas y artistas que fueron al exilio lograron multiplicar su experiencia de vida, lo cual permite ver con otros ojos no sólo el presente,

¹⁰⁵ Entrevista personal con Rosario Galo Moya, exiliado argentino.

sino el ayer. La distancia temporal, y el alejamiento físico son capaces de relativizar las posturas, pues en el exilio es posible encontrarse con algunos acérrimos rivales políticos y, sin embargo, si existen puntos de encuentro, es posible que el sentido de lo nacional termine por ser más determinante que aquello que divide.

Uno aprende también que la adaptación es posible. Es necesaria y no implica renuncia. Aprende que si el exilio parece al principio morir a plazos, puede convertirse en un vivir al contado. Porque, si todo se vive doble, el exilio puede ser –y es– una suma no una resta. Puede ser una ganancia (Giardinelli Marzo 1986, 6).

Por otra parte, a pesar de superar el choque del trauma del exilio, la diferencia de espacios es algo que marca de una manera particular. Si el tiempo marca una relación cíclica con el pasado, existe también el binomio espacio-tiempo, en donde el que se ha ido busca contar sus historias por medio de las semejanzas de su tierra con aquella que habita. Este quizá sea el concepto más importante que podemos aportar: además de las diferencias que hemos descrito en los tiempos del exilio, donde pasado y futuro están unidos y parten al exiliado por la mitad, y que le obligan a la multiplicación de su aparato sensible y expresivo; la diferencia espacial lo lleva al recurso de la comparación. Si bien el escritor, el poeta, el director de teatro pueden *transportarse* diegéticamente a cualquier escenario, el cineasta trabaja con escenarios que pertenecen a espacios determinados, que *son*, y representan por analogía o semejanza. Esto quiere decir que el cineasta valora los espacios por su relación con el espacio que recuerda, que ha dotado de sentido y que, por lo tanto, representa en tanto parte de su cultura visual del mundo-externo. El caso más evidente de estas situaciones es cuando existe el interés de representar un lugar del país de origen, pero no es exclusivo de este caso. El lugar –y su relación con los sujetos que lo habitan– está dado también en la forma de observar el *otro* espacio. Es la ciudad con sus edificios y esquinas convertidas en signos, en relación con sus pares, cuya visión refleja a los poderes que los ocupan. Y es ahí donde entra la función proyectiva. Toda teoría que sustenta la producción cinematográfica desdobra su sentido en otro espacio, en donde no puede ser simplemente trasplantada, sino que exige ser repensada e incluso pasada por el tamiz de la metáfora, y que, sin duda, no diluye en la nada el marco de referencia que venía construyendo.

El cineasta refuerza el hecho de que se encuentra en ese lugar ajeno a su identidad, que es el territorio extranjero, pero al mismo tiempo demuestra que se encuentra integrado a él debido a que las fronteras geográficas se disuelven, en su caso, en pos de la interculturalidad [...] A pesar de que los realizadores latinoamericanos, en la medida en que se sucedieron acontecimientos políticos que instalaron gobiernos de corte autoritario, vieron truncadas sus perspectivas libertarias que enunciaran masivamente en los films realizados en sus países de origen, creemos que aun así han intentado mantener intacta la esperanza de cumplir con sus objetivos iniciales por medio de la introducción de ciertos ajustes a esa misión: la nostalgia por el territorio perdido encuentra su resolución en el pasaje de un cine nacional a la implementación de una integración tricontinental, a través de la cual el cineasta exiliado pudo encontrar refugio frente a ese espacio otro en el cual se encontraba desterrado (Flores 2012, 13-14).

Coincidimos con Silvana Flores en que el cineasta exiliado latinoamericano buscó los mecanismos de liberación de la etiqueta de lo nacional, en pos de un verdadero Nuevo Cine Latinoamericano. Sin embargo, también se pensaba en que la realización en ese *otro* espacio era una forma de mantener la vigencia de lo creado y, de alguna manera, de dar muestras de vitalidad. De ese cine en el exilio surgiría la recomposición de la reflexión histórica. Era una especie de cine nacional extra-fronteras, en la espera de su retorno a casa. No obstante, y con el paso del tiempo, la memoria del espacio fue desdibujándose. En algunos cineastas surgió entonces la necesidad de volver a mirar: de observar una calle, tener el ritmo de las formas de caminar de *su* gente, saborear las comidas de casa. Dos películas representan claramente esta teoría. *El tango es una historia* (1983), de Humberto Ríos, que ilustra un concierto de Piazzola con imágenes de Buenos Aires, en donde la imagen no era una mera ilustración, sino la evocación al lugar de origen. La segunda es *Acta General de Chile* (1985), en donde Littín entra camuflado al Chile de Pinochet. Las primeras secuencias, para un espectador actual, podrían parecer simples imágenes de ilustración. Es necesario considerar el valor del espacio para el exiliado para entender los planos secuencias, desde un auto, que muestran las calles del Chile de ese momento, mientras una voz *over*, enuncia: –Santiago, pienso. Existe en la medida en que se mueve, en la fragilidad inconstante de cada calle. Santiago tiene esa mañana que digo: la infancia dulce y cruel de los hombres y las cosas (Littín 1985)”.

Exilios chileno y argentino en México

Con el golpe de Estado de Chile del 73, se interrumpía en el país el proceso de maduración de un movimiento estético, en la sede de los festivales que significaron el principio histórico y mitológico del proyecto cinematográfico de un continente. Por su parte, en Argentina, desde 1974 (dos años antes del Golpe) se re-militarizó el país, se formaron grupos secretos de choque, se censuró al cine militante, y se espío, persiguió y desapareció a cineastas.

Estaban marcados. Luego del comprometido y decisivo paso a la lucha armada de las organizaciones revolucionarias las cartas estaban echadas. Se podía vivir o morir. Y, en los casos que aquí nos tocan, para vivir fue necesario salir del país. Pablo Szir y Enrique Juárez (militantes de Montoneros) se quedaron y fueron asesinados. Raymundo Gleyzer fue secuestrado el 27 de mayo de 1976 y aún continúa desaparecido (Campo 2011, 229).

Tanto en Chile como en Argentina, los principales exponentes de los nuevos cines, los rostros más reconocibles, salieron al exilio. Sin embargo, y a diferencia de otros países que también sufrieron los embates de episodios de dictadura, el cine chileno supo fortalecerse en su salida, e incluso madurar como movimiento y multiplicar sus producciones (J. Mouesca 1988). Mientras que en el cine argentino:

es posible señalar dos polos de estrategias discursivas presentes vinculados con los cambios en las trayectorias del exilio: un polo militante y un polo humanitario. En las gradaciones entre ambos se ubicaron los films que, en un extremo, continuaron con realizaciones combativas; en un lugar intermedio aquellos que remontaron la historia argentina para reflexionar sobre la política nacional y la propia condición del desterrado (Campo 2011, 230).

Podríamos problematizar ¿Qué tanto podemos considerar como chileno o argentino a un cine desarrollado en el exilio, que debió, en ocasiones, sustituir el castellano por otras lenguas y que, evidentemente, se realizaba con fuentes disímboles de financiamiento, pero no con capitales del país de origen de los cineastas? Sin embargo, podemos reconocer una primera etapa en donde un gran número de cineastas continuaron proyectos que habían

empezado en su país, o bien, incursionaron en temas para alegorizar su experiencia de los respectivos golpes, desde el exterior.¹⁰⁶ Otro de los temas frecuentes fue los modos de *ser* o *estar* exiliado, lo cual no puede dejar de considerarse parte de la historia de una cinematografía nacional, en tanto que expresa una *tensión* entre el sitio de enunciación, y el lugar de origen del cineasta. Pero más allá de que el cineasta que se exilia por razones políticas nunca dejará de ser exiliado mientras no pueda volver a su país de origen sin correr algún tipo de riesgo, a decir de Jacqueline Mouesca, los cineastas chilenos en el exterior supieron superar la tragedia personal para adaptarse a nuevas circunstancias de realización, ir más allá de la tristeza y el trauma, y potenciar con ello una forma de creatividad, dotada de un compromiso, en muchos de los casos, de corte militante. En palabras de la autora chilena:

Se trata de un modo u otro, de un trabajo inscrito en lo que Littín definía en un coloquio como cine de la resistencia, una manifestación cultural con una fuerte connotación política que luchaba por impedir el olvido y por concitar la solidaridad internacional alrededor de la causa del pueblo chileno (J. Mouesca 1988).

Mientras tanto, el exilio argentino de Cine de la Base tuvo algunos intentos por hacer documentales de resistencia, cuyo interés era el de la denuncia, desde el dolor de la desaparición de un compañero de lucha. En *Las tres AAA son las tres armas*, y en el siguiente documental *Persistir es vencer* del grupo Cine de la Base (aunque hecho dos años después por otros militantes, y en otro país) se apuesta por la mirada a Argentina, intentado hacer del cine un mecanismo que los introduzca de vuelta a esa realidad. En *Las tres AAA...* se utiliza la recreación del momento del allanamiento de un departamento (en alusión a Gleyzer) y fotos y pietaje de archivo. Mientras que en *Persistir es vencer* los autores intentan hacer una obra borrando las marcas de enunciación de que se encuentran en el exterior. Se articula esta pieza como un reto, demostración de fuerza e intento de comunicación con el público en el interior, al cual se interpela a seguir por la vía armada (Campo 2011). Esta forma de abordar el exilio en ambos documentales es un intento por continuar con un cine militante como si no se hubiera producido una ruptura. Pero en el caso de *Persistir*, el tema del exilio se advierte por sus omisiones: se hace a desfase de las

¹⁰⁶ Este fue el caso de Littín, en *Actas de Marusia*, que analizaremos más adelante.

negociaciones secretas de los grupos guerrilleros (PRT-ERP, Montoneros, Partido Comunista) y «la voluntad de marcar que están hablando desde la Argentina, justamente nos hace ver, a la distancia, lo contrario: ese subrayado discurso nos hace ver que están en el extranjero (Campo 2011, 232)». A decir de Campo, este cine no tuvo el éxito que se esperaba al interior de Argentina, donde las posibilidades de distribución, aún clandestina, estaban diezmadas.



Las AAA son las tres armas (1976) Cine de la base.

Evidentemente, este tipo de abordaje no podía ser el único y los temas del cine debían vigorizarse, pues aunque la vigencia de los dramas chileno y argentino no dejan de estar presentes mientras no se resuelven (y al momento de la redacción de esta tesis, Chile aún cuenta con una constitución política emanada de la dictadura pinochetista); es cierto también que el cine, para lograr su pleno proceso de comunicación, no puede anclarse en un sólo momento histórico. Este fue precisamente el nicho de oportunidad que tuvieron los cineastas en el exilio y que en el caso de aquellos más cercanos al NCL, como Patricio Guzmán, Miguel Littín e incluso Humberto Ríos, intentaron profundizar en su ideario y praxis.

Se podría decir que el cine argentino en el exilio se caracterizó por ser una memoria a distancia, una ventana, una denuncia de lo que ocurría en el interior del país. Ante la necesidad de un testimonio auténtico, y desde la reflexión sobre las formas más adecuadas para representar lo “urgente”, se desvinculó de la estructura vertical de los partidos clandestinos en Argentina. La importancia de este cine es que piensa en la emergencia por la denuncia, y por la necesidad de decir desde afuera lo que, desde adentro, pondría en riesgo de muerte a los posibles realizadores. Los más importantes cineastas que llegaron a México fueron los integrantes de Cine de la Base, Nerio Barberis y, algunos años más tarde, Jorge Denti, además de Humberto Ríos. Las películas que se realizaron en estos años, como cine del exilio son parte de la historia del Nuevo Cine Argentino; lo que cambió fue la confianza en la *revolución* como paradigma único e inmediato, y se hablaba, en cambio, de la crudeza del régimen, desde una perspectiva de Derechos Humanos.

Por ejemplo, el caso de Humberto Ríos, es un ejemplo notorio, dado que en México él filma una de las primeras películas que está destinada a hacer visible la figura de los desaparecidos. *Una voz entre otras (sic)* es una de las películas que Ríos filma en México y comienza a compilar testimonios de familiares de desaparecidos. Y prácticamente se gestan toda una serie de películas de este tipo que tenían la función de hacer conocida la situación que se estaba viviendo en Argentina en este momento (Lusnich 2014).

Aunque los temas fueron netamente argentinos, las películas del exilio, realizadas en México, forman parte del Nuevo Cine Latinoamericano en México, pues es perceptible un cambio en el estilo narrativo, que es tanto cuanto, producto de la derrota política, de la propia distancia y paso de tiempo, así como por la influencia del “modo de ser” del mexicano, y porque, indudablemente, se trata de obras hechas con “mano de obra” nacional. Nerio Barberis describe este aprendizaje, producto del choque de culturas:

Le llegada al exilio para muchos fue aterradora, hay gente que en un año o dos años no desarmaba la maleta, porque [creían que] ya volvían. Y a muchos de nosotros nos fascinó el encuentro con América Latina, aquello que tanto hablábamos y tanto desconocíamos, porque una cosa eran los libros, y otra cosa era vivir. Y ver el campesinado, a través del trabajo. Yo empecé a hacer documentales: [Iba] a la costa con los pescadores, a la Sierra Tarahumara con los indígenas. Un mundo que era Latinoamérica.

Empezamos a entender la comida, empezamos a entender la cultura, empezamos a entender los formatos de comunicación. Nosotros tenemos la particularidad heredada de los españoles y los

italianos de que todo lo decimos, todo nos sale por la boca. Y en estas culturas mestizas no todo sale por la boca: se dice un poco, los ojos dicen algo, un tal vez, puede ser. Todo esto, a mí me fascinó, y al Negro [Humberto Ríos] le fascinó. Y el Negro era interlocutor: —Vamos que te llevo a conocer a una persona que va a hacer un documental. [Era] Bertha Navarro (Barberis 2015).

Vemos como aparece Bertha Navarro, que trabajaba con Paul Leduc, nuevamente como intermediaria y puente entre los cineastas del Nuevo Cine. Este cambio de estilo, producto de la experiencia internacional y del contacto con la complejidad de la América Latina (reflejada en México), dio como producto un cine argentino, dentro de los principios del NCL, en el que, sin embargo:

El anclaje espacio-temporal fue del plano de lo solapado a lo explícito y el discurso sostenido pasó por un proceso de maceración al calor de la experiencia del exilio [...] Las nuevas coordenadas políticas en las que tuvieron que moverse hicieron que las representaciones en sus documentales (militantes pocos años antes) ingresaran en una inflexión discursiva en la que las “verdades” ya no fueron tan concluyentes [...] Es decir, propusieron un debate un poco más abierto sobre el exilio, la historia argentina y la política contemporánea (Campo 2011, 239).

Miguel Littín: desde el Nuevo Cine Chileno hacia el NCL

Al llegar a México, Littín aprovechó su fama internacional para instalarse en el primer círculo de realizadores:

Lo primero que había que organizar en el exilio era la vida. Al organizarse uno mismo y proponerse uno metas y objetivos, no fue tan difícil echar a andar la primera producción. Me ayudó que tanto el *Chacal* como *La Tierra Prometida* habían tenido determinado éxito fuera de Chile y, en ese momento, la situación del cine en México era realmente óptima. Entonces, una vez que presenté el guión, que fue aprobado, y que Gian María Volonte decidió interpretar el personaje central, las cosas no fueron difíciles (Littín en Ehrmann 2016, 10)

De esta manera, Miguel Littín continuaba con su labor, haciendo del cine la herramienta por medio de la cual va a expresar su manera de interpretar su propia vivencia. El cine chileno auténtico era el que ellos habían creado, el Cine de la Unidad Popular, el NCL que había nacido en Chile. Éste era producto de una reflexión estética y de un programa social, por lo tanto, había un compromiso de seguir realizándolo. Sin embargo, su cine había pugnado por la creación de mecanismos que fomentaran la permanencia y crecimiento de

su paradigma. El cine chileno era transterrado, pero en esta expulsión de su lugar de origen se encontraba, al mismo tiempo, la posibilidad de realizarse en una ulterior dimensión, a partir de un *logos* que se redefine en su papel de latinoamericano. Se expresa entonces una dialéctica, entre su *ser* como cine chileno, y su potencia como Nuevo Cine Latinoamericano. Pero el desarrollo de esta ecuación muestra la necesidad de interacciones, y es el mismo Littín el que manifiesta que este encuentro de ideas estéticas genera una retroalimentación entre cinematografías:

Tenemos el caso de México. Nosotros hemos participado activamente en el desarrollo del cine nuevo mexicano, no perdiendo nuestra identidad, sino que con nuestra identidad nos incorporamos al cine mexicano y al cine latinoamericano. Y este cine que estamos viendo ahora es cine chileno, que es profundamente latinoamericano y es profundamente universal (Littín en Sebastián Alarcón 1980, 121).

Como hemos referido antes, el Cine en el exilio redefine sus temas sin perder nunca los anclajes propios de una cinematografía itinerante. Para Miguel Littín es claro que el cine que realizaba no dejaba de ser chileno, sin embargo, podía ser –al mismo tiempo– mexicano. No se trata de un simple asunto de quién pone el financiamiento, sino de la forma en que se inserta en el discurso de una cinematografía nacional, o al menos, de una corriente de la misma. “[El cineasta chileno] incluso ha llegado a asumir papeles dentro de los países donde los cineastas chilenos viven. Es decir, los cineastas chilenos hemos participado en el desarrollo de la cinematografía en los países donde vivimos (Littín en Sebastián Alarcón 1980, 121)”.

A medida que el tiempo pasó, Littín se planteó cómo superar el tema del Golpe, seguir hablando desde lo chileno (o desde su chilenidad) a la distancia, y a la vez dialectizar su propuesta para contribuir al desarrollo del cine mexicano y latinoamericano. El paso que dio fue recurrir a la literatura, pues consideraba que en ella se expresaba una voz profunda y abarcadora a la vez. Se tiene con ello un evidente doble propósito: alegorizar la situación chilena, y tocar temas relativos a la realidad local, sin romper cierto pacto implícito de civilidad que debía cumplir, en tanto exiliado. La literatura fue, entonces, el camino rumbo a la trascendencia, a partir de la necesidad de encontrar elementos comunes en la realidad del continente.

El recurso del método hizo presentir a un realizador capaz de convertirse en algo así como el *cineasta latinoamericano* por antonomasia, en cuanto inventor de imágenes con un cierto aliento de epopeya, construidas alrededor de temas que trasuntan las aspiraciones históricas más profundas de un continente convulsionado por necesidades violentas de cambio. Se intuía que su cine podía llegar a tener por su ambición y aliento. Una altura hasta entonces inédita en la cinematografía de nuestros países.

Alguien que había surgido como un heraldo cinematográfico del ideario de la Unidad Popular chilena, se insinuaba como el intérprete posible del cuadro más amplio de la vida y vicisitudes de una América Latina en ebullición (J. Mouesca 1988, 100).

Littín no es el único que buscaba alcanzar esta dimensión; la compartía con Glauber Rocha, y el mismo Gleyzer, quien habría venido a México, con un proyecto de hacer la primera de varias películas de las revoluciones en el continente, como un intento de comprender por medio de sus alcances y fallos el propio proceso argentino. Littín buscaba un camino análogo, pues, aunque estaba en pos de la internacionalización latinoamericana, buscaba también hablar desde su experiencia de exiliado, quien debe mantener la dignidad de un cine, en tanto actividad colectiva. La realización de su cine representaba, en un nivel primario, la necesidad de materializar la posición de un grupo de cineastas que estaban recién construyendo un proyecto. Por ello la chilenidad no residía en describir la situación interna del país, sino en dignificar la labor de un cine con posibilidad de adaptación, capaz, sin embargo, de mantener sus principios, aun a riesgo de que desde el exterior los tacharan de panfletarios. —No importa que de repente nos digan retóricos. Yo no le tengo miedo a esa palabra, o panfletarios. Es que todo es válido en nuestra lucha contra el fascismo y lo va a ser después (Littín en Sebastián Alarcón 1980, 130).

Aunque mucho se ha hablado de que el NCL en el exilio representó un cambio en las formas, en los recursos para comunicación, en la vigencia del mensaje lanzado en las obras, etcétera; para Littín no es suficiente para fisurar su perspectiva estética o su sensibilidad. Si bien la posibilidad de un triunfo del proletariado chileno, o latinoamericano no se veía —ni se ve— a la vuelta de la esquina, Littín expresa su interés en continuar haciendo un cine con una perspectiva de clase, en donde los obreros en conjunto sean los grandes protagonistas, y la historia de las masas oprimidas sea un epicentro. Si bien para otros cineastas había la necesidad de hacer un cine mucho más específico y —honesto— con el momento de derrota que se vivía, para Littín ésta era sólo una posible ruta, y no ve la

necesidad de abandonar la épica, el cine heroico, mientras sea capaz de inspirar, de emocionar:

A mí me emocionan las marchas [...] no lo puedo negar. Me emocionan las multitudes y las banderas rojas. Entonces yo las filmo. Y es muy difícil que alguien me pueda decir, no, hay que hacer [la toma] a la pareja que está con la bandera roja. Eso que lo haga otro autor (Littín en Sebastián Alarcón 1980, 135-136).

El NCL en México no fue uno sólo. Quizá, no obstante, la aportación de Littín sea la más ambiciosa, la que más representa en el entrecruce de diálogos y miradas. Y es que Littín nunca renunció a la mirada al horizonte, que hace caminar hacia el futuro, alcanzando, incluso, nuestro presente:

Quizás nuestro legado sea un fotograma en que se refleje un instante, fugas del tiempo de un siglo ya pasado. Si así es, que sirva de testimonio, para que los nuevos cineastas Chileno-Latinoamericanos, prosigan sin tregua la andadura en pos de la utopía de un mundo mejor, de una sociedad más libre aspirando al amor. El sentimiento más democrático e insurgente que conoce el hombre, ya que no distingue razas, ni clases sociales, ni nacionalismos, sino que une y se desata creando la contradicción y de la contradicción: choque de necesidades, la dialéctica de la vida, que es la única maestra que abre los caminos de la expresión humana [...] Si en el 67' y en el 69' cineastas y estudiantes de cine enarbolamos como lema: "Una cámara en la mano y una idea en la cabeza" es hoy el momento de alzar las banderas del humanismo y la tolerancia. Jóvenes cineastas del porvenir, en algún punto del tiempo esperaremos llenos de esperanza, vuestras imágenes preñadas de nueva luz y de entusiasmo (Littín 2007, 29 y 30).

No podemos considerar al NCL en México como el resultado de una relación perfectamente estructurada y delimitada, y quizá ningún movimiento estético o vanguardia se materialicen bajo estas formas ascéticas, con excepción de los manuales de historia del arte, cuya finalidad es meramente didáctica. En cambio, el NCL en México es parte de un proceso complejo, y en ocasiones contradictorio. A pesar de ello, hemos visto en este capítulo que existe evidencia material, testimonios y teorías que nos permiten avizorar los causes del NCL en México, desde una triple dimensión: la realización vernácula de una cinematografía que dialogó con los principios, proyectos y objetivos del NCL; que se

concatena con la experiencia de Gleyzer y Ríos en México, en la realización de cine clandestino; y, finalmente la experiencia de los exiliados chilenos y argentinos, quienes reorientaron sus praxis, en pro de la continuidad y maduración de su proyecto cinematográfico. México supuso la presencia, permanencia, resguardo e internacionalización de un cúmulo de experiencias, que fueron materializadas en una producción que debe ser vista como parte del NCL porque su fundamento ético, estético y ontológico se encuentra en diálogo con los ideales de ésta vanguardia cinematográfica. Sin México, la historia del NCL no estaría nunca completa, y el reconocimiento de la misma, alumbra la experiencia de una generación que se atrevió a mirar otros ángulos, desde otros principios, y con la mirada clavada en el horizonte.



Actas de Marusia (1976) Miguel Littín.



Conclusiones

Si hablamos de cine en América Latina, México es un referente obligado, pues fue uno de los países en donde hubo verdaderamente una industria entre los años cuarenta y cincuenta. No obstante, el movimiento continental del NCL es un paradigma en la historia de nuestras cinematografías en el que México parecía no encajar del todo, lo que fue terreno fértil tanto para exclusiones apresuradas como para inclusiones –eon calzador”. La cuestión, a varias décadas de haberse cerrado las experiencias cumbres del NCL, podría parecer para muchos ociosa; no obstante durante los últimos tiempos, el tema del NCL y los cines militantes ha reaparecido con fuerza, lo cual pone en boga la cuestión y, aún más, le otorga un carácter de urgencia.

Esta investigación no pretende ser una reescritura de la historia del cine nacional, pero sí apuntar hacia lo que consideramos es un punto ciego, el cual, al ser ignorado, no nos permite ver un panorama completo ni valorar, en su justa medida, el legado cinematográfico sobre el cual se apuntala el cine nacional y regional de nuestros días. No es esta aseveración un sobre-dimensionamiento de la narración aquí propuesta. Dicho en una analogía, esta tesis es como cuando arqueólogo descubre una pieza extraña, la cual podría ser un eslabón perdido, que obliga a ver un proceso de una manera distinta, a repensar, desde la nueva evidencia, los presupuestos teóricos. Esta –pieza” es la experiencia de un NCL en México.¹⁰⁷ Pero esta omisión no ha sido voluntaria ni producto de una lectura malintencionada de este fenómeno cinematográfico. Existe, por una parte, un cuerpo documental de filmes, la mayoría de muy difícil acceso que, al ser avistados en su totalidad, presentan una suma de interrogantes que no se advierten a simple vista, pues es necesario pensar en categorías que van más allá de lo nacional, para poder encontrar el elemento que lo aglutina, y que, como hemos señalado ya, es el NCL. Ahora bien, abordar estas películas bajo la guía del NCL no significa querer dotarlas de una unidad que no les es intrínseca, lo cual quizá haya sido la barrera que no había permitido encontrar en México los lazos comunicantes con el NCL.

Al revisar desde afuera a los Nuevos Cines de países como Brasil, Argentina, Chile, Cuba o México, es fácil caer en vaguedades y generalizaciones desde las que se afirma que

¹⁰⁷ Y cuando decimos que no es una sobre interpretación, baste con recordar que Emmanuel Lubezki, quizá el mejor fotógrafo de cine en el mundo en este momento, fue alumno de Humberto Ríos... cuya obra en México es inédita para la historia nacional del cine (y, en la propia Argentina, poco menos que invisible).

el NCL en cada país fue un proceso circular. Parte fundamental de esta tesis ha consistido en recorrer la problematización de las distintas cinematografías a su interior, y aunque la intención principal de esta metodología es describir las raíces de los afluentes cinematográficos que desembocan en México, esto nos ha permitido desmitificar los procesos internos, y flexibilizar los estándares con los cuales podemos catalogar la existencia del fenómeno cinematográfico como parte de esta vanguardia continental. En otras palabras, valoramos a estas películas (su existencia física y la memoria de su praxis) atendiendo la dialéctica de los mecanismos de significación que en cada contexto estaban en pugna con otros cines, otras vanguardias e incluso proyectos divergentes de cines revolucionarios. Pero, en ningún caso, la estética del NCL fue hegemónica como industria en sus países. Si bien es cierto que el caso cubano produjo un cine fecundo en su ruptura, y que el caso brasileño con el *cinema novo* gozó de un nivel aceptable de identificación de sus públicos, ni en Bolivia, Colombia, Argentina y Chile podemos hablar de que el NCL representara el cambio de paradigma del cine en su conjunto... ni siquiera que su éxito de taquillas fuera una prueba de su aceptación en el gusto popular mayoritario (con contadas excepciones como *El chacal de Nahueltoro*).

La evidencia de la existencia de un cine concomitante, convergente, no es prueba de su éxito histórico ante otros cines. Sobran razones para afirmar que, de existir el NCL en México, este no fue mayoritario o hegemónico. En pocas palabras, que su existencia fue marginal, lo cual –pudiera argumentarse– es razón suficiente para entender el desdén del mismo como tema de estudio; pero como hemos visto antes, esta situación no fue exclusiva del NCL en México. Además, bajo este tipo de razonamientos, ninguna historia de resistencia que no fuera triunfante debería ser analizada. Es desde la reconstrucción histórica que se busca dar sentido al NCL en México, poniendo en énfasis que su invisibilización es también un hecho histórico... e ideológico.

Abordamos este estudio atendiendo la dimensión utópica de un cine cuyos mensajes es necesario registrar en su potencialidad discursiva, y con la convicción de que la –grandeza– de este acto estético no depende únicamente de cómo es recibido o valorado en el momento de su creación, sino que se articula también en la *tensión* que es capaz de generar hacia la recepción de quién dialoga con la obra desde otro tiempo histórico (Bloch 1977).

Queremos apuntar que la catalogación de una determinada obra como NCL no es sólo un acto de *justicia histórica*, sino que es, al mismo tiempo, la única posibilidad de una verdadera comprensión de sus posibilidades de significado. Y también, desde una perspectiva del cine nacional, es el dignificar una obra que se dio en México, pero que atendió a una conceptualización y mirada que observaba más allá de los linderos de nuestras fronteras. Es desde el aporte de Boaventura de Sousa de “surear” la mirada, a partir de un cambio epistemológico, que podemos comprender estas obras ante sus propias consideraciones estéticas. Sólo entonces podríamos estar en capacidad de contemplar un diálogo completo, por ejemplo, como subsunción o antítesis del *Cine de la Base*, como confirmación o no del *Tercer Cine*, como afirmación o no ante el *Manifiesto de la unidad popular*, y también como *cine imperfecto*, como *estética del hambre*, como *cámara despierta*, como *cine del exilio*... o quizá sólo como un cine que se construyó andando, en términos de Paul Leduc: *caminando el continente*. Desde estos ángulos, podemos descubrir a un cine que apunta todo por la utopía. Los realizadores del NCL, más allá de sus diferencias particulares, postularon un tipo de cine que vale la pena recordar en nuestros días: cada una de sus películas fue una apuesta por imaginar otros mundos, con la seguridad de que el cine nos debe conducir hacia ellos.

El cine que hemos revisado podría analizarse desde otras concepciones. La existencia de estas obras pudiera ser, para algunos, el hallazgo de curiosas películas, producto de ideologías caducas, las cuales se pueden convertir, entonces, en un objeto de admiración museística, como evidencias de un cine “extraño”. Esta visión de cine-cadáver es ideal para un desmembramiento de la obra, y su reducción a un sólo elemento de análisis cinematográfico. Observaciones de este tipo aportan elementos que quizá sean valiosos, pero que, sin conexiones o explicaciones con el discurso de las obras, no son más que juegos de lenguaje y crípticas exposiciones para la autocomplacencia. Estudios desde lo posmoderno (en tanto discurso, no en tanto lenguaje cinematográfico) alimentan la desvinculación de los fenómenos cinematográficos, pues ante el “relato” del Fin de la Historia, y de la caducidad de cualquier teleología, la existencia de lo marginal se vuelve caldo de cultivo para el catálogo infinito de experiencias de lo diverso, y cualquier intento de agrupamiento resulta odioso, *demodé* y “autoritario”. La diversificación del análisis aporta, en tanto que conduce a la desmitificación de las historias de cine hegemónicas, pero

si se queda en la mera exposición, termina por homologar los proyectos disidentes al hipotético hallazgo de *rushes* de un pornógrafo. Se vuelve un análisis que juzga desde su sensibilidad paródica o que, como mucho, termina connotando un “exotismo-nostálgico”.

Desde estas perspectivas, el problema del biopoder en el cine resultaría intrascendente, pues al descentrarse el lugar de enunciación, es decir, al desvalorizar el eje político-ideológico que una obra tiene, en la ecuación entre el autor real y las posibilidades “finitas” de interpretación del espectador implícito, se diluye el planteamiento de los valores éticos de este cine. No es posible juzgar, valorar, apreciar de la misma manera una obra cuando los principios rectores han sido colocados como simples accidentes de narración, y cuando la realidad (material e ideológica) sólo es vista como uno de entre varios posibles “contextos” históricos.

Podemos afirmar que las películas del NCL en México operaron como una construcción que se realiza como contrapeso a un biopoder, pues su apuesta fue orientar la sensibilidad a desentrañar la forma en que los poderes fácticos operan. Este cine de subversión de la biopolítica está manifiesto en el PRI de la película *La revolución congelada*, que ha traicionado a su propio pueblo, pero también es el PRI de *Etnocidio*, que ha conducido a su población indígena a la miseria, por el mantenimiento de los caciques, la burguesía empresarial y la Iglesia Católica coludida. Es el PRI como poder vetusto y agónico en *El Recurso del Método*, ridiculizado como anacrónico, en tiempos en que sus represiones comienzan a ser vergonzantes para los propios “hijos” de la “familia revolucionaria”; es *Reed, México insurgente* como cuestionamiento a la mitologización de la épica de la Revolución Mexicana, que fue convertida en sustento del Estado priista. También *Reed*, es la duda del intelectual que se pregunta cómo *estar* en medio de la tormenta social. Esta duda vale para esta generación, para este cine que se desdobra en respuestas parciales, pero sin perder de vista su objetivo. Ahí radica justamente la dimensión utópica del NCL-mexicano: en su capacidad de desdoblamiento, su necesaria potencialidad para atisbar el encuentro con una sensibilidad de su tiempo, por medio de los mecanismos de la realización cinematográfica, que producen y reproducen tanto emociones como *in-tencionalidades*.

La experiencia de lo utópico representa la incorporación del sentido “del devenir” al juicio de cualquier realidad que se piense. La concepción en términos utópicos nos permite

pensar estas películas por su capacidad de construcción de un discurso implícito o explícito; en su posibilidad de *conformar* futuro, atendiendo, al mismo tiempo, las condiciones particulares de los avatares de la sociedad mexicana en los años sesenta y setenta. En rigor, no se trata de si estas películas influyeron o no en el movimiento social de su tiempo, sino de su existencia, en tanto evidencia de un cine proyectista, que estableció como sus propios principios la fundamentación de una ontología para su obra... carácter desde el cual podemos catalogarlas –desde su expresión fenoménica– como Nuevo Cine Latinoamericano.

No se trata sólo de ver si México (las personas que crearon el nuevo cine) dio alguna contribución al NCL, sino de ser capaces de reconocer al cine que tuvo lugar en nuestro país desde una dimensión discursiva que nos permita ponderarlo. Por poner un par de ejemplos: Eisenstein y Luis Buñuel han sido directores consagrados, cuya actividad cinematográfica en México ha sido valorada y aun reconocida por su influencia en el cine nacional. Raymundo Gleyzer y Miguel Littín, por otro lado, son apenas reconocidos como visitantes –anecdóticos”. Pero es cuando pensamos en la existencia de un movimiento continental como el NCL que podemos considerar la experiencia de Gleyzer en México como un importante punto de inflexión en su obra: en el paso del –cine de autor” al cine para la toma de conciencia de la base. No es exagerado decir que de no existir *La revolución congelada* la última etapa de Gleyzer no hubiera sido igual, y que, por el contrario, no podemos considerar completa una revisión del cine que aborde la crítica política en el México autoritario de los setentas, sin considerar este documental. Es parte de un proceso dialéctico de comprensión, por medio del cual una lectura del Nuevo Cine Mexicano no puede estar completa sin entender cómo dialogó con el NCL, y el NCL no puede entender su completo desarrollo obviando el cine que se hizo en México.

La estructura de esta investigación intenta ir más allá de la simple descripción de hechos, acontecimientos, y experiencias; se trató de elegir una ruta que avanzara rumbo a una mejor comprensión de lo que, creemos, constituye una expresión cinematográfica que sólo puede ser entendida, desde el reconocimiento de las múltiples relaciones con el movimiento continental.

En esta investigación hemos procurado trascender ciertos lugares comunes en la metodología, desde posturas eminentemente disciplinarias, atendiendo a la necesidad de la

interdisciplina –y aun de la transdisciplina– como senderos que nos permitieron avistar nuevos fenómenos, integrar investigaciones de distinta índole y –lo más importante– brindar nuevas orientaciones para entender un importante periodo de nuestro cine.

Transitamos por un análisis que nos llevó a reconocer las primeras influencias de los realizadores desde escuelas como el neorrealismo, los experimentos creativos como la Escuela de Cine de Santa Fe, los intentos vanguardistas por crear manifiestos que ordenaran el proceso, como el “Manifiesto de Cineastas de Unidad Popular”, el manifiesto (palimséstico) “Por un tercer cine” o el “Manifiesto del Frente Nacional de Cinematografistas”, de Paul Leduc. Recordamos qué contextos históricos internos dieron origen a los festivales de Nuevo Cine Latinoamericano en Viña del Mar, y cómo estos revolucionaron la forma en que se hizo cine al interior de muchos movimientos de nuevo cine en cada país. Atendimos a las experiencias de cine experimental en Argentina –La noche de las cámaras despiertas– y en México –festivales de cine experimental–. Reconocimos los tenses y confluencias entre Cine Liberación y Cine de la Base, y reflexionamos sobre los senderos que tomó el Nuevo Cine Chileno en las experiencias autorales de Aldo Francia, Raúl Ruíz y Miguel Littín, quien en México hiciera algunas de sus mejores películas. No es desde la biografía del autor, desde el simple análisis de las características de producción o desde la reducción sintagmática de la obra, que podríamos reflexionar con la meta que nos hemos propuesto: entender al Nuevo Cine Latinoamericano a partir de su *ethos* (su forma de ser), su ontología (su razón de existir) y su dimensión utópica (su posibilidad de conformar futuro). Pero para todo ello, fue necesario comprender los procesos, afrontando al NCL desde, justamente, su dimensión continental, como posturas que han debatido más allá de las fronteras de sus realizadores, que han tenido visos de un internacionalismo (¿acaso guevarista?) y que han encontrado puntos de confluencia y ruptura explícitas –como en Montreal 1974–.

No obstante, quedan infinidad de datos, de vivencias, de testimonios aún por descubrir, en lo que podría constituir un verdadero asidero para recuperar esta experiencia, más allá de su carácter como tema de investigación estética. El NCL en México está lleno de anécdotas inspiradoras para todos los amantes del cine, tanto para quienes se dediquen a hacerlo, como para los cinéfilos que se interesen por el movimiento. Una historia del NCL en México es aún necesaria, indudablemente, pero deberá atenderse a las consideraciones

aquí expuestas para no seguir caminando en círculos, ya sea negando que en México haya tenido lugar una experiencia de NCL, o con generalizaciones tan burdas, que terminan por entorpecer la comprensión. También podrán generarse nuevas hipótesis, relacionar otros materiales, avizorar nuevos vínculos, generar nuevas preguntas... ¿Cómo operó Luis Echeverría para pedir que se prohibiera *México, la revolución congelada*?, ¿cómo fue la experiencia de actores y técnicos mexicanos, al trabajar con un afamado Miguel Littín, que produjo su *El recurso del método* en tres países? ¿Cómo fue la experiencia de enseñanza de un maestro como Humberto Ríos en el CUEC, quien participó –y teorizó– en las etapas del NCL más importantes (desde Argentina, hasta los festivales de Viña del Mar)? ¿Cómo se recibieron en los cineclubes mexicanos las películas latinoamericanas? ¿Jugaron algún papel en el movimiento del 68? ¿Hubo conexiones entre el NCL en México con el movimiento de la Nueva Canción Mexicana? Queden estas preguntas para la reconstrucción de un cine que en su memoria lleva la lucha por la dignidad de un pueblo, y con él, la de la idea de un cine para América Latina.

Durante la investigación en Argentina, tuve la oportunidad de entrevistarme con los documentalistas Virna Molina y Ernesto Ardito, realizadores del documental *Raymundo*, sobre la vida de Raymundo Gleyzer. Por medio de Humberto Ríos, quien fue maestro de ellos –y de Gleyzer– comenzaron la investigación sobre quien, para ellos, es un símbolo por haber entregado su vida a realizar un cine militante. Al iniciar su investigación, no había más que una fotocopia de una foto de Gleyzer. Era todo. La dictadura había borrado su imagen, y sus películas estaban prácticamente desaparecidas. Y posiblemente, nadie hablara de NCL en esos días. Virna y Ernesto –no me lo dijeron, pero lo sospecho– estaban haciendo algo más que un documental sobre un personaje borrado del cine argentino; estaban buscando ellos mismos hacer, reconstruir su propia historia, estaban buscando una guía a su forma de hacer cine... estaban desmontando, mediante la memoria, el proceso simbólico de la desaparición. Han pasado trece años desde esa película. Quizá la mayoría siga sin conocer a Raymundo Gleyzer, pero hoy hay un Centro Cultural, un festival de cine, un concurso y agrupaciones estudiantiles que llevan su nombre. Para los estudiantes, se ha vuelto un referente por su forma de entender y hacer cine, y sus películas se comercializan incluso en México. Años después, Virna y Ernesto harían *Corazón de Fábrica* (2008) sobre

la toma obrera de una fábrica ceramiquera: Zanón. No hace falta mucho para adivinar que este documental tiene una conexión con el cine de Raymundo Gleyzer, con el NCL.

No es descabellado imaginar que la reconstrucción de la memoria pueda inspirar a nuevos realizadores, que el descubrimiento de los hallazgos aquí presentados haga que los nuevos cineastas mexicanos entiendan de manera distinta su pasado, que descubran en estas imágenes un derrotero para su creatividad... para acercarse al movimiento o para distanciarse de él. Esta era la esperanza de Humberto Ríos, quien con su refugio en México resguardó también su cine, y su forma de pensar el cine. Para él, el sustento que dio origen a un cine comprometido con la realidad social nunca perdió su vigencia temporal. El Nuevo Cine Latinoamericano necesita, claro, renovarse, pero sin ceder a la búsqueda de una mayor libertad desde la cual podamos expresar formas sensibles propias para un futuro distinto, sin renunciar a la tensión utópica que lo produzca. Pero siempre en el entendido de que la realidad no se reproduce, antes bien se produce:

Hay muchas formas de hacer cine [NCL], tanto en cine comercial, como cine independiente como en cine militante. Hay que encontrar las raíces en donde poder colocar el ojo y extraer de esa realidad lo que supone está escondido. Todo lo que vemos tiene un fondo [...] Hay que ver siempre por encima de la apariencia. Y los jóvenes que de algún modo intentan hacer un cine documental, un cine de aproximación a lo real, tienen que acercarse a lo real, pero también a lo surreal, a aquella superficie que no es visible, y que está escondida entre las piedras, entre los musgos, entre el pasto, que hacen que la realidad tenga un aspecto diferente a lo que realmente es. Cuando Alfredo Guevara habla: ¿Qué es lo que importa para los jóvenes? [Contestamos] que seas desenfadado, libre, tomando el pasado como forma, tomar el presente sin olvidar el pasado y superándolo. Para hacer eso hace falta todo un proceso que va por dentro que es leer, sentir, estar presente y observar. Y cuando uno descubre el sentimiento, es cuando uno descubre qué es lo que tiene que hacer (Ríos 2014).

La experiencia del NCL en México plantea un nuevo trazo en la profundidad, la temporalidad y las posiciones del mismo. Si bien al NCL se le ve como un proceso interrumpido por las dictaduras militares, la experiencia mexicana –junto a la cubana– nos permite reconocer que el NCL se transfiguró, pero mantuvo una vigencia en sus principios esenciales. La existencia de NCL en México nos obliga a repensar los límites temporales del movimiento, y a explicar cuáles fueron sus rutas. Ésta es tarea para una nueva y

necesaria investigación que ubique el papel del NCL, con su dimensión utópica, frente a una sociedad en donde, cada vez más fuerte, resuena el eco del fin de las utopías.

Bibliografía

- AAVV. 1988. *Hojas de cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*. Volúmenes I, II y III. México: SEP, UAM, Fundación Mexicana de Cineastas.
- Aguiluz, Maya. 2010. —"Carne y cuerpo. Anotaciones sobre biopolítica", en *Corporalidades*, de Maya Aguiluz y Pablo Lazo. México: CEIICH.
- Asselborn, Carlos, Gustavo Cruz, y Oscar Pacheco. 2009. *Liberación estética y política*. Córdoba: Universidad Católica de Córdoba.
- Ayala Blanco, Jorge. 1986. *La búsqueda del cine mexicano*. México: Posada.
- Baldelli, Pio. 2009. "El 'cine político' y el mito de las superestructuras", citado por Pablo Piedras en "Cine político y social: un acercamiento a sus categorías a través de sus debates y teorías". Vol. I, de *Una historia del cine político y social en Argentina (1896-1969)*, de Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras, 43-64. Buenos Aires: Nueva Librería.
- Barthes, Roland. 2009 [1957, primera edición]. *Mitologías*. Madrid: Siglo XXI.
- Birri, Fernando. 1988. *Cine y Subdesarrollo*. Vol. I, de *Hojas de cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*, de AA VV, 17-22. México: SEP, UAM, Fundación Mexicana de Cineastas.
- Bloch, Ernst. 1977. *El principio esperanza*. Madrid: Aguilar.
- Burch, Noël. 1999. *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra.
- Burton, Julianne. 1991. *Cine y cambio social en América Latina*. México: Diana.
- Caballero, Rufo. 2007. *Cine latinoamericano: un pez que huye. Análisis estético de la producción entre 1991 y 2003*. La Habana: Fundación Autor, Universidad de Alcalá, Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano.
- Campo, Javier. 2011. "Argentina es afuera. El cine argentino del exilio (1976-1983)", en *Una historia del cine político y social en Argentina*, de Ana Laura Lusnich y Pedro Piedras, 225-245. Buenos Aires: Nueva Librería.
- Casetti, Francesco; Federico Di Chio. 2007. *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Cavallo, Ascanio, y Carolina Díaz. 2007. *Explotados y benditos: Mito y desmitificación del cine chileno de los 60*. Chile: Uqbar.

- Cerdá, Marcelo. 2009. "Los directores de la generación del sesenta y las relaciones permeables frente al contexto político y social", en *Una historia del cine político y social en Argentina*, de Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras, 311-346. Buenos Aires: Nueva Librería.
- De la Vega Alfaro, Eduardo. 1988. *El cine independiente mexicano*. Vol. II, de *Hojas de Cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*, de AA VV, 69-82. México: SEP, UAM, Fundación Mexicana de Cineastas.
- Ehrmann, Hans. 1985. *Diálogo con Miguel Littin en Cannes*. Disponible en Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-77960.html>. Accedido en 26/5/2015.
- Equipo Primer Plano. 1972. "Entrevista a Aldo Francia: 'Todo cine es un engaño'." *Primer Plano*, n° 3.
- Fernández Retamar, Roberto. 2006. *Todo Caliban*. La Habana: Fondo Cultural del ALBA.
- Flores, Silvana. 2012. "Arte e inmigración en América Latina: estética, identidad y política". La Plata: Recuperada de: <http://jornadasexilios.fahce.unlp.edu.ar/i-jornadas/ponencias/FLORES.pdf>, 2012. 1-15, (último acceso: 01 de septiembre de 2014).
- . 2013. *El Nuevo Cine Latinoamericano y su dimensión continental*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- Fornet, Ambrosio. 2007. *Las trampas del oficio*. La Habana: José Martí.
- Foucault, Michel. 2002. *La historia de la sexualidad. La voluntad de saber*. Vol. I. México: Siglo XXI.
- Francia, Aldo. 1990. *Nuevo Cine Latinoamericano en Viña del Mar*. Santiago: Ediciones Chile América.
- Frías, Isaac Leon. 2007. "Una mirada al Festival", en *Los años de la ira*, de Alfredo Guevara y Raúl Garcés, 70 -78. La Habana: Nuevo Cine Latinoamericano.
- García Espinosa, Julio. 1988. *Por un cine imperfecto*. Vol. III, de *Hojas de cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*, 63-77. México: SEP, UAM, Fundación Mexicana de Cineastas.
- García Riera, Emilio. 1994. *Historia documental del cine mexicano*. Vol. Volumen 15. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- García Ancira Astudillo, Axel. 2012. *El cine de Nuestra América en su dimensión utópica: Análisis de los discursos estéticos del Nuevo Cine Latinoamericano*. México: Tesis UNAM.
- Getino, Octavio. 2004. "Apuntes sobre memorias y utopías", en *Fernando Birri. La primavera del Patriarca*, de Mary Vieites (compiladora), 21-30. Buenos Aires: Museo del cine.
- . *Cine Argentino*. 2005. *Entre lo posible y lo deseable*. 2°. Buenos Aires: Ediciones Ciccus, Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales.

- Getino, Octavio, y Fernando Solanas. 1982. *Hacia un tercer cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de la liberación en el Tercer Mundo*. Vol. I, de *Hojas de cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*, de AA VV, 24-52. México: SEP, UAM, Fundación Mexicana de Cineastas.
- . 1972. "Hacia un tercer cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo", en *Hacia un tercer cine (Antología)*, de Alberto Híjar, 40-76. México: SEP, UAM, Fundación Mexicana de Cineastas.
- Giardinelli, Mempo. 1986. "Dictaduras y artistas en el exilio" *Working paper 65*. South Bend, Indiana: Kellogg Institute. Marzo: 1-18.
- Grupo Nuevo Cine. 1988. *Manifiesto del grupo Nuevo Cine*. Vol. II, de *Hojas de cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*, de AA VV, 33-36. México: SEP, UAM, Fundación Mexicana de Cineastas.
- Gruzinski, Serge. 1994. *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a Blade Runner (1492-2019)*. México: FCE.
- Guevara, Aldo. 2010. "Realidades y perspectivas de un nuevo cine", *Cine Cubano*, Julio-Diciembre: 3-14.
- Guevara, Alfredo y Raúl Garcés. 2007. *Los años de la ira. Viña del Mar 67*. La Habana: Fundación Nuevo Cine Latinoamericano.
- Gutiérrez Alea, Tomás. 1982. *Dialéctica del espectador*. México: Federación Editorial Mexicana.
- Gómez Tarín, Francisco Javier. 2010. "El análisis de textos audiovisuales. Significación y Sentido." *Materiales-3. Shangri-la Ediciones*.
- Hernández Arregui, Juan José. 2005. *Imperialismo y cultura*. Buenos Aires: Ediciones Continente.
- Kant, Immanuel. 2007. *Crítica del juicio*. Madrid: Tecnos.
- Kosik, Karel. 1984. *Dialéctica de lo concreto*. México: Grijalbo.
- Lanza, Pablo. 2011. "De imágenes poesía y obras abiertas. Las reflexiones de Fernando 'Pino' Solanas", en *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)*, de Lusnich Ana Laura y Pablo Piedras, 121-127. Buenos Aires: Nueva Librería.
- Lazo, Armando. 1988. *Diez años de cine mexicano. Un primer acercamiento*. Vol. II, de *hojas de cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*, de AA VV, 89-102. México: SEP, UAM, Fundación Mexicana de Cineastas.
- Leduc, Paul. 2007. "Caminar por el continente", en *Los años de la ira*, de Alfredo Guevara y Raúl Garcés, 135-141. Habana: Nuevo Cine Latinoamericano.

- León Frías, Isaac. 2013. *El Nuevo Cine Latinoamericano de los años sesenta*. Lima: Universidad de Lima.
- Littín, Miguel. 1990. "Discurso Inaugural de Miguel Littín", en *Nuevo Cine Latinoamericano en Viña del Mar*, de Aldo Francia, 20-37. Santiago: Cesoc. Ediciones Chile América.
- . — 2007. "El Nuevo Cine Latinoamericano. A la búsqueda de su identidad perdida", en *Los años de la ira. Viña del Mar 67*, de Alfredo Guevara y Raúl Garcés, 07-30. La Habana: Nuevo Cine Latinoamericano.
- Lowe, Donald M. 1986. *Historia de la percepción burguesa*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Lusnich, Ana. 10 de octubre de 2014. *Entrevista de Axel García Ancira Astudillo a Ana Lusnich en Ciudad Universitaria, México, DF*.
- Mandoki, Katia. 2006. *Estética cotidiana y juegos de la cultura: Prosaica I*. Vol. I. México: Siglo XXI.
- Mahieu, Agustín. 1982. *Hojas de cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*. Vol. I. México: SEP, UAM, Fundación Mexicana de Cineastas.
- Marín Castro, Pablo. 2007. *Tesis de maestría: Texto y contexto. El manifiesto de los cineastas de la Unidad Popular y la construcción de una cultura revolucionaria*. Santiago: Universidad de Chile.
- Marx, Carlos. 1978. "El arte y la producción capitalista", en *Antología. Textos de estética y teoría del arte*, de Adolfo Sánchez Vázquez, 246-249. México: UNAM.
- Mestman, Mariano. 2001. "Actas del VIII congreso internacional de la Asociación Española de Historiadores de Cine", en *La exhibición del cine militante: Teoría y práctica del Grupo Cine Liberación*. Madrid: Cuadernos de la academia, 2001.
- . — 2001. "Postales del cine militante argentino en el mundo", *Kilómetro 111*, n° 2: 7-30.
- . — 2007. "Estrategia audiovisual y trasvasamiento generacional. Cine Liberación y el Movimiento Peronista" En *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*, de Josefina Sartora y Silvina Rival, 51-70. Buenos Aires: Librería.
- . — 2011. "From italian neorealism to new latin american cinema", en *Global Neorealism. The transnational history of a film style*, de Saverio Giovacchini, 163-175. Mississippi: University press of Mississippi.
- . — 2014. "Estados generales del Tercer Cine. Los documentos de Montreal 1974", en *Cuadernos de la Red de Historia de los Medios (REHIME)*, n° 3 (Verano): 18-80.
- Mignolo, Walter. 2007. *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Gedisa.

- Morales, Marcelo. *sf*. "Las películas que no vieron la luz" *Chine Cine. Enciclopedia del cine chileno*. <http://cinechile.cl/crit&estud-118> (último acceso: 25 de 08 de 2015).
- Morin, Edgar. 2001. *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós.
- Mouesca, Jacqueline. 1988. *Plano secuencia de la memoria de Chile. 25 años de cine chileno (1960-1985)*. Madrid: Litoral.
- Navarro, Bertha. (10 de Octubre de 2015). Entrevista de Axel García Ancira Astudillo y Joaquín Polo.
- Ortega y Gasset, José. 1995. "La deshumanización del arte", en *El sentimiento estético de la vida*, de José Ortega y Gasset, 316-328. Madrid: Tecnos.
- Ossa, Carlos. 1971. *Historia del cine chileno*. Santiago: Quimantú.
- Padrón, Frank. 2011. *El Cóndor Pasa. Hacia una teoría del cine "nuestroamericano"*. Habana: Ediciones Unión.
- Paranaguá, Paulo Antonio. 2003. *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. México: FCE.
- Pasolini, Pier Paolo. 1976. *Pier Paolo Pasolini contra Eric Rohmer: cine de poesía contra cine de prosa*. Barcelona: Anagrama.
- Paul Leduc, *et al.* 1975 "Manifiesto del Frente Nacional de cinematografistas" *Otro cine*.
- Peña, Fernando Martín, y Carlos Vallina. 2006. *El cine quema. Raymundo Gleyzer*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- . — 2007. *Cómo se hizo La Hora de los Hornos*. DVD. Cinesur.
- Ramírez Fierro, María del rayo. 2012. *Utopología desde Nuestra América*. México: Ediciones desde abajo.
- Ranciere, Jacques. 2002. "La división de lo sensible: estética y política" *Esfera pública*. <http://esferapublica.org/esticapolitica.ranciere.pdf>, (último acceso: 01 de septiembre de 2014).
- Ríos, Humberto. 23 de Abril de 2014. Entrevista de Axel García Ancira y Rodrigo Salinas.
- Roig, Arturo Andrés. 2003. "Arte impuro y lenguaje. Bases teóricas e históricas para una estética motivacional" *Universum* (Universidad de Talca), n° 18 (mayo-octubre): 173-192.
- Rosbach, Alma, y Leticia Canel. 1988a. *Los años sesenta: el Grupo Nuevo Cine y los dos concursos experimentales*. Vol. II, de *Hojas de Cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*, de AA VV, 47-56. México: SEP, UAM, Fundación Mexicana de Cineastas.

- . — 1988b. *Política Cinematográfica del sexenio de Luis Echeverría*. Vol. II, de *Hojas de Cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*, de AA VV, 103-112. México: SEP, UAM, Fundación Mexicana de Cineastas.
- Ruy Sánchez, Alberto. 1988. *Cine mexicano. Producción social de una estética*. Vol. II, de *Hojas de Cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*, de AA VV, 136-156. México: SEP, UAM, Fundación Mexicana de Cineastas.
- Sabato, Ernesto. 1982. *La cultura en la encrucijada nacional*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Sala, Jorge. 2009. *Las nociones de compromiso y praxis en el cine de los sesenta y la reevaluación de las prácticas emergentes (1896-1969)*. Vol. I, de *Una Historia del cine político y social en Argentina*, de Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras, 93-105. Buenos Aires: Nueva Librería.
- Salinas, S. y R. Acuña. 1972. "Prefiero registrar antes que mistificar el proceso chileno" *Primer Plano*, n° 4.
- Santos, Boaventura de Sousa. 2009. *Una epistemología del sur*. México, DF: Siglo XXI, CLACSO.
- Sapire, Juana. 21 de enero de 2016. Intercambio epistolar con Axel García Ancira Astudillo.
- Sarlo, Beatriz. 2001. *La máquina cultural: maestras, traductores y vanguardistas*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas.
- Schwarzböck, Silvia. 2007. "Las bases no van al cine", en *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*, de Silvina Rival Josefina Sartora, 71-84. Buenos Aires : Librería.
- Sebastián Alarcón, Jaime Barrios, José Donoso, Eduardo Labarca, Miguel Littín, Orlando Lübbert, Cristián Valdés y José Miguel Varas. 1980. "Orientación y perspectivas del cine chileno", *Araucaria de Chile* (Ediciones Michay) XII: 119-136.
- Tapia Orellana, Roberto, y Luisa Ferrari de Aguallo. 1969. *Valparaíso, mi amor*. Santiago: Salesiana.
- Thomas Elsaesser, Malte Hagener. 2010. *Film theory: An introduction through the senses*. Nueva York: Routledge.
- Tolosa Jablonska, Carolina. 2013. *México 1968. Memorias públicas y representaciones cinematográficas*. México: Tesis UNAM.
- Trombetta, Jimena, y Paula Wolkowicz. 2009. "Un ensayo revolucionario sobre *La hora de los hornos* del grupo Cine Liberación", en *Una historia de cine político y social en argentina*, de Pablo Piedras y Ana Laura Lusnich. Buenos Aires: Nueva Librería.
- Urrutia Lleo, Manuel, Fidel Castro Ruz, y Manuel Hart Dávalos. 1988. *Creación del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficas ICAIC*. Vol. III, de *Hojas de Cine*.

Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano. México: SEP, UAM, Fundación Mexicana de Cineastas.

Vallejo, César. 2002. "El arte y la revolución", en *Ensayos y reportajes completos*, de César Vallejo. Lima: Universidad Católica de Perú.

Vázquez Mantecón, Álvaro. 2012. *El cine en súper ocho en México: 1970-1989*. México: UNAM.

Vieguer, Marcelo. 2011. "Cine y vanguardia en Argentina", *Comunicación y medios*, n° 23: 47-60.

Vieites, Mary 2004. Fernando Birri. *La primavera del patriarca*. Argentina: Altamira.

Villarroel, Mónica. 2015. *Hacia una relectura del Tercer Cine y el desafío de nuevas fuentes para su investigación: entrevista a Mariano Mestman*. Disponible en: <http://www.meridional.uchile.cl/index.php/MRD/article/viewArticle/37449/39094>. última consulta el 29/05/2016.

Wainer, José. 1985. "Raymundo Gleyzer la lección de México" http://www.laguerraenla.freeservers.com/Materiales/cine/raymundo_gleyzer.htm (último acceso: 01 de septiembre de 2014).

Wolkowicz, Paula. 2011. "Un cine contestatario. Vanguardia estética y política durante los años setenta", en *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)*, de Ana Laura Lusnich y Pablo Piedra, 411-438. Buenos Aires: Nueva Librería.

Filmografía

- Filmografía principal

Actas de Marusia (Miguel Littín 1975)

Actualización política y doctrinaria para la toma del poder (Cine Liberación 1971)

Compañero Presidente (Miguel Littín 1971)

El chacal de Nahueltoro (Miguel Littín 1969)

El grito (Leobardo López 1968)

El tango es una historia (Humberto Ríos 1983)

Etnocidio. Notas sobre El Mezquital (Paul Leduc 1977)

La fórmula secreta (Rubén Gámez 1965)

La hora de los hornos (Fernando Ezequiel Solanas y Osvaldo Getino, Cine Liberación 1968)

La tierra prometida (Miguel Littín 1973)

Los traidores (Raymundo Gleyzer 1973)

México, la revolución congelada (Raymundo Gleyzer 1971)

Tire dié (Fernando Birri 1960)

Tres tristes tigres (Raúl Ruíz 1968)

Valparaíso, mi amor (Aldo Francia 1969)

Ya no basta con rezar (Aldo Francia 1972)

- Películas mencionadas

A Valparaíso (Jori Ivens 1962)

Aborto (Pedro Chaskel 1965)

Acta General de Chile (Miguel Littín 1985)

Alianza para el progreso (Julio César Ludueña 1972)

Ánimas Trujano (Ismael Rodríguez 1961)

Argentina: Mayo 1969 (Enrique Juárez 1969)

Así era Pancho Villa (Ismael Rodríguez 1957)

Atlas de los cielos (Hermanos Wachowski 2012)

Barravento (Glauber Rocha 1962)
Beto Nervio contra el poder de las tinieblas (Miguel Bejo 1979)
Canoa (Felipe Cazals 1975)
Chin Chin el teporocho (Gabriel Retes 1976)
El castillo de la pureza (Arturo Ripstein 1972)
El compadre Mendoza (Fernando de Fuentes 1933)
El húsar de la muerte (Pedro Sienna 1925)
El Mégano (Julio Espinosa 1955)
El quinto elemento (Luc Besson 1997)
El recurso del método (Miguel Littín 1978)
Electro show (Patricio Guzmán 1966)
Eloy (Humberto Ríos 1969)
Esta voz entre muchas (Humberto Ríos 1979)
Faena (Humberto Ríos 1961)
La caleta olvidada (Bruno Gebel 1959)
La cucaracha (Ismael Rodríguez 1958)
La noche de las cámaras despiertas (Hernán Andrade y Víctor Cruz 2002)
La perla (Emilio Fernández 1945)
La sangre del cóndor (Jorge Sanjinés 1969)
La tierra quemada (Raymundo Gleyzer 1964)
La verdadera vocación de Magdalena (Jaime Humberto Hermsillo 1971)
La viuda de Montiel (Miguel Littín 1979)
Las tres AAA son las tres armas (Cine de la Base 1977)
Los olvidados (Luis Buñuel 1950)
Macario (Roberto Gavaldón 1960)
Me matan si no trabajo y si trabajo me matan (Raymundo Gleyzer 1974)
Ni olvido ni perdón: Masacre en Trelew (Raymundo Gleyzer 1972)
Operación Masacre (Jorge Cedrón 1972)
Persistir es vencer (Cine de la Base 1978)
Raíces (Benito Alazraki 1954)
Realismo socialista (Raúl Ruíz 1972)

Reed, México insurgente (Paul Leduc 1970)
Redes (Emilio Gómez Muriel y Fred Zinnemann 1935)
Revolución (Jorge Sanjinés 1962)
Río 40 grados (Nelson Pereira dos Santos 1955)
Río, Zona Norte (Nelson Pereira dos Santos 1957)
Simpatía por el diablo (Jean Luc Godard 1968)
Sucedió en Hualfín (Jorge Prelorán 1971)
Swift (Raymundo Gleyzer 1971)
Tarahumara (Luis Alcoriza 1965)
Tierra en trance (Glauber Rocha 1967)
Testimonios de una agresión (Paul Leduc 1968)
The players vs ángeles caídos (Alberto Fischerman 1969)
Tiburoneros (Luis Alcoriza 1962)
Tiempo de violencia (Enrique Juárez 1969)
Tlayucan (Luis Alcoriza 1961)
Todos somos hermanos (Óscar Menéndez 1962)
Un largo silencio (Eliseo Subiela 1963)
Un toque de rock (Sergio García 1988)
Un viaje a Santiago (Hernán Correa 1960)
Yo tenía un camarada (Helvio Soto 1964)