

# Arqueología del Nuevo Cine Latinoamericano (1959-1979)\*

## 1

Nuestra América entró en la conciencia universal como una imagen deformada. Desde que los conquistadores vieron y describieron por primera vez estas tierras —súbitamente pobladas de *indios* y otras especies no menos exóticas para la fantasía del europeo recién salido de la aldea medieval—, empezó a difundirse por el mundo una imagen falseada que no obstante se impuso como trasunto fiel de la realidad, de ese complejo universo físico, cultural y social llamado al fin “América” por la caprichosa iniciativa de un cosmógrafo alemán, en honor de un oscuro navegante italiano casualmente radicado en España. La interminable sucesión de equívocos podría mover a risa, como un pintoresco muestrario de disparates, si no formara parte inseparable de la psicología del despojo, ese desprecio visceral hacia los valores y la identidad del oprimido que segregó el colonialismo para ocultar, justificar y perpetuar la explotación más despiadada. En este sentido podría decirse que los Cronistas de Indias —aun los que dieron pábulo al mito inocente del “buen salvaje”— son los intrépidos precursores de las grandes agencias de noticias, puesto que desataron la mayor campaña de desinformación que se haya orquestado sobre esta parte de América hasta la aparición de los actuales medios de difusión masiva dominados por las transnacionales. Esa imagen espuria, donde se cruzaban todos los hilos de paternalismo y de la infamia, acabó suplantando no sólo a la imagen legítima sino incluso al propio rostro que pretendía reflejar. A los ojos de Europa y Norteamérica —y aun a los nuestros, que asumían demasiado a menudo la óptica enemiga—, América Latina y el Caribe no tardaron en convertirse en un vasto inframundo habitado, a semejanza de Comala, por susurros y fantasmas. Eso demostraba, por lo pronto, la eficacia de

la manipulación colonialista, el poder hipnótico de una imagen que había logrado sobreimponerse a la de millones de indios y criollos, mestizos y negros que desde Túpac Amaru hasta Maceo, pasando por Louverture y Bolívar, habían hecho fraguar en un proyecto irrenunciable la fisonomía moral y cultural de nuestra América. "Éramos una máscara", decía Martí aludiendo al mimetismo que nos hacía salir al mundo con "antiparras yanquis o francesas"; pero advertía también que, con una nueva conciencia de sí mismos, nuestros pueblos descubrían al fin la necesidad de conocerse mutuamente y empezar a *crear*.

La América Latina entra balbuceando a este siglo escoltada por dos fuerzas nacientes, una embrionaria todavía, el cinematógrafo, y otra pujante y agresiva, el imperialismo yanqui. Nadie podía sospechar entonces que andando el tiempo ambas iban a confluir en una misma empresa de conquista, pero lo cierto es que ya en 1898 un novel camarógrafo pisó tierra cubana en zafarrancho de combate, acompañando a las tropas intervencionistas, y en la maqueta de cierto estudio neoyorquino se filmó una batalla naval de Santiago *tan* fiel que no parecía una batalla.<sup>1</sup> Fue el debut de los *marines* en el cine y, que sepamos, la primera vez que éste se utilizó para glorificar el mito de la superioridad anglosajona y lo que después iba a llamarse el *American way of life*. La pantalla se convirtió muy pronto en el arco de triunfo de la ideología imperialista, que no tardó en hallar las claves de su infalible dramaturgia en la lucha siempre desigual y riesgosa de los *buenos* contra los *malos*. Ya en 1905, en una película titulada *Fight of Nations*, sólo la providencial intervención de un "americano" legítimo, anglosajón por los cuatro costados, logra impedir la catástrofe que amenaza al mundo por las interminables disputas entre negros, judíos, irlandeses, españoles y gentes de esa laya.<sup>2</sup> Se trata de un esquema dramático que acompañará en su desarrollo a todo el cine imperial sin más variación que el tinte epidérmico o ideológico del villano.

En América Latina, la tecnología moderna y la propia dinámica social marcaron las diferencias esenciales entre los dos modelos de colonización ideológica, el imperialista y el clásico. Éste operaba a través del libro en los distintos niveles de enseñanza, con un código aristocrático, de manera que en rigor sólo alcanzaba a exi-

guas minorías destinadas a la burocracia y las profesiones liberales;<sup>3</sup> en cambio, el modelo imperialista operaba a través del cine —y de los *comics*— con un código social basado en los gustos y aspiraciones que le atribuía al “hombre de la calle”; aunque sólo alcanzaba a la población urbana, se dirigía al conjunto de la sociedad, sin distinción de clases, sexos, credos ni razas. La diferencia cualitativa entre ambos lenguajes, la connotación de sus mensajes respectivos y la escala social que abarcaban le dieron de inmediato al nuevo modelo una eficacia que a su predecesor le tomó siglos alcanzar. Su difusión, además, no encontró mucha resistencia en América Latina, salvo la que pudo ofrecer el cine europeo antes de que Hollywood se consolidara como monopolio industrial y comercial. Se impuso así un paradigma ideológico, estilístico y dramático que parecía surgir, sin más alternativas, de la naturaleza misma del medio. Para la generación que vio sus primeras películas en los años cuarenta, decir *cine* era decir *cine americano*; había otros, pero el de Hollywood era *el* cine por antonomasia.<sup>4</sup>

La penetración ideológica neocolonialista —inserta en el contexto global de la dependencia como un aspecto más del dominio imperial— funciona en varios niveles. El cine —su punta de lanza— no se presenta como ideología, sino como entretenimiento. En efecto, Hollywood no vende ideas, sino esquemas dramáticos y estilísticos que implican la asimilación de determinadas ideas, es decir, códigos que inducen a interpretar los conflictos individuales y sociales de acuerdo con el esquema ideológico burgués. El espectador inadvertido acaba haciéndose cómplice de esa manipulación y eventualmente de un sistema que, a semejanza de ciertas tribus amazónicas, reduce la cabeza de sus víctimas y además les pone anteojeras. Es lo que se llama un negocio redondo: el magnate de Hollywood muestra *una* cara de *una* realidad contada a su manera y el espectador las ve —y desembolsa su dinero por verlas— como si fueran las *únicas* posibles, convirtiéndose así en el perfecto consumidor de una imagen social prefabricada y a la vez de una industria que paga muy buenos dividendos. El círculo vicioso de la manipulación se cierra brutalmente cuando el propio consumidor es usado como coartada estética. Sus “gustos”, largamente deformados por un modelo impuesto, sirven entonces para justificar la

validez de ese modelo en el marco de la oferta y la demanda: ahora resulta que el público lo impone porque lo “prefiere”, no que lo prefiera porque le hayan impuesto esa preferencia.

Sobre ese demagógico principio de la industria cultural burguesa se levantan las precarias cinematografías latinoamericanas de los años cuarenta y cincuenta con una dramaturgia calcada sobre el modelo jolivudense y, claro está, mucho color local y alguna salsa criolla como ingredientes adicionales de éxito.<sup>5</sup> Así, con un ojo vendado y el otro puesto en la taquilla —el sinuoso talante de la burguesía—, el viejo cine latinoamericano renuncia de antemano a la búsqueda de su propio camino y, en cambio, da una visión folclórica o mimética de nuestra realidad que favorece, por inercia, la estrategia de penetración cultural neocolonialista. Entretanto, el mito de la superioridad anglosajona sigue haciendo de las suyas. Con absoluta impunidad, Hollywood introduce de contrabando en sus películas toda una galería de tipos que circula por el mundo —el nuestro incluido— como la viva estampa de América Latina: *beautiful señoritas* de miradas de fuego, galanes de balcón y serenata, bongoseros de ovalitos, prostitutas de jazmín a la oreja, chulos obsequiosos, anarquistas frenéticos, sirvientes holgazanes, amigos estúpidos o serviles y cuatreros de inconfundible acento mexicano, para mencionar sólo los más típicos. Más aún: de nuestros propios héroes ese cine se permitía y aún se permite darnos una imagen denigrante o grotesca, y de ciertos acontecimientos de nuestra historia una visión ingenua o tendenciosa, pero siempre falseada.<sup>6</sup>

## 2

Sería inútil pedir cuentas. Hollywood, ya se sabe, es una Fábrica de Sueños; el cine, un entretenimiento que fluye de la pantalla como de la boca de un cuentero prodigioso, con la natural inocencia de las fábulas. En las oscuras salas de los cinematógrafos, millones de personas agobiadas por su propio aislamiento sueñan a plazo fijo, como la Cenicienta, el mismo sueño colectivo por encima de sus diferencias individuales y sociales. Que ese sueño sea precisamente el “sueño americano” —los alienantes estímulos del *American way of life*— es una paradoja que por lo visto no tiene la menor

importancia. El cine burgués creó una cultura visual cuyo rasgo característico iba a ser la sustitución permanente del objeto por la imagen y la imposibilidad de acceder a lo real a través de esa supuesta representación artística de la realidad. Cada rollo de película era como el símbolo gráfico de su propio sinsentido, la serpiente de imágenes que se muerde la cola en un proceso irreversible de autofagia. Pero al ponerse en movimiento, esas imágenes ensimismadas adquirirían tal presencia que la realidad se evaporaba por contraste. Así, pues, el problema no era sólo lo que el cine *mostraba* sino también lo que *omitía* o, más exactamente, lo que lograba ocultar. Para un cine de estrellas, espectáculo y evasión permanentes, ¿qué interés podía tener, por ejemplo, la historia de un obrero sin trabajo que roba una bicicleta, o la de un anciano jubilado cuyo único nexo con la vida es un perrito callejero, o la de un niño que vaga por los cráteres y las ruinas de una ciudad arrasada por la guerra?<sup>27</sup> La vida cotidiana de millones de seres humanos —y no sólo en la Europa de posguerra— estaba muy lejos de ser un tema digno de la pantalla, aunque de vez en cuando asomara como información o etnología en noticieros y documentales. Desde esta perspectiva el neorrealismo italiano era el anticine por excelencia, es decir, el cine de los que nunca habían podido ser, en el mundo capitalista, héroes cinematográficos. No es de extrañar que en aquellos rostros sin afeites, en aquellas imágenes sombrías que parecían metáforas europeas del mundo subdesarrollado, los futuros cineastas latinoamericanos descubrieran la posibilidad de hacer un cine volcado sobre su propia realidad, algunos como simples testigos y otros con el propósito consciente de ayudar a transformarla.

Pese a sus limitaciones ideológicas, el neorrealismo italiano favoreció el desarrollo de una conciencia artística progresista que en América Latina no tardó en adquirir un carácter revolucionario.<sup>28</sup> En la inmensa mayoría de nuestros países hasta el más simple testimonio de la vida cotidiana —especialmente en las zonas rurales— equivalía a una denuncia de la explotación y la miseria de las masas. Al asomarse al ojo impasible de sus cámaras, los jóvenes cineastas descubrían espantados un horizonte de “harapos, basuras, ataúdes de niño” en el que se hacían cada vez más imprecisos

los límites entre la estética y la lucha de clases. Las formas de producción neorrealistas—pequeños equipos de filmación, empleo de actores no profesionales, elaboración de una dramaturgia capaz de prescindir del espectáculo—estimularon también una práctica cinematográfica que, en las condiciones socioeconómicas de América Latina, era la única posible fuera de Ciudad México, São Paulo y Buenos Aires, los tres grandes centros industriales del viejo cine latinoamericano. Para los cinéfilos puros, los insaciables ratones de cinemateca que ni remotamente asociaban la vocación artística con el compromiso social, el neorrealismo tenía cuando menos la suprema virtud de proponer un cine barato. Así, en la década del cincuenta, entre los aficionados que se agrupaban expectantes en los cine-clubes universitarios, “cada dos años aparecía un loco que hacía cine” aunque para ello tuviera que empeñar hasta la camisa y no supiera muy bien, ni estética ni técnicamente, lo que se traía entre manos.<sup>10</sup> Otros, menos audaces o más previsores, le daban tiempo al tiempo: rastreaban alguna copia de *Potemkin* que no hubiera pasado del archivo de la cinemateca al de la policía, o rumiaban en seco las teorías de Eisenstein y Pudovkin, descubiertas en librerías de viejo, tratando febrilmente de imaginarse ese otro cine, un cine hecho por grandes artistas para las grandes masas populares en el contexto de una gran revolución social.<sup>11</sup>

Pero ni aun el cine más revolucionario podía ser la influencia decisiva de un movimiento que asumiría como cuestiones de principio los problemas de la descolonización y la identidad cultural. La inquietud artística era apenas un síntoma de inquietudes más profundas, el anuncio todavía indescifrable de cataclismos sociales y políticos que llegarían a tener repercusión mundial y cuyo epicentro, por primera vez en la historia, iba a estar en los países subdesarrollados y colonizados. La década del cincuenta, que se inicia y culmina con sendas derrotas del Imperio—la guerra de Corea y el triunfo de la Revolución cubana—, enmarca otros acontecimientos memorables: la victoria vietnamita en Dien Bien Phu, el ascenso de Nasser al poder en Egipto, el comienzo de las guerras de liberación en Vietnam del Sur y en Argelia, la rebelión del Sahara Occidental, la independencia de Guinea... Mil trescientos millones de afroasiáticos hablan por primera vez sin intermedia-

rios en la Conferencia de Bandung, en 1955, y al año siguiente Nasser, Nehru y Tito sientan las bases del futuro Movimiento de Países no Alineados, que no tardaría en agrupar a más de cien naciones en representación de dos mil millones de personas, la mitad de la población mundial. En América Latina, también, la tierra tiembla: dictadores ajusticiados o derrocados en Venezuela, Nicaragua, Colombia y Cuba; revoluciones triunfantes en Bolivia, Guatemala y Cuba; ofensivas imperialistas y oligárquicas en Puerto Rico, Brasil, Guatemala y Argentina; fracasos momentáneos que pasarían definitivamente a la historia de la revolución latinoamericana, como el asalto al Cuartel Moncada, en Cuba, y el plan de ejecución de Anastasio Somoza, en Nicaragua. El bumerán de la Guerra Fría, lanzado contra la Unión Soviética, recula sobre Estados Unidos desatando una cacería de brujas que sumerge en la pesadilla de la historia a su inexpugnable Fábrica de Sueños; entre los personajes de esa farsa siniestra habrá inquisidores como MacCarthy, delatores como Elia Kazan y Ronald Reagan, chivos expiatorios como los Diez de Hollywood, encarcelados por rojos en 1950... En nuestra América surge una óptica nueva. Los jóvenes cineastas del Continente aún no han grabado sus primeros pies de película cuando ya la literatura latinoamericano-caribeña va al encuentro de sí misma a través de los grandes temas de la época: no es casual que inaugure este período con dos epopeyas de la identidad y un alegato anticolonialista —el *Canto general*, de Neruda; *Los pasos perdidos*, de Carpentier; y *Discurso sobre el colonialismo*, de Césaire—, hoy clásicos en sus respectivos géneros. No se precisaban más señales para comprender que los tiempos eran de cambio y toma de conciencia. Y es precisamente en este insólito contexto donde se producen los primeros intentos de definir las líneas de desarrollo de un nuevo cine latinoamericano y, con ellas, una nueva estética.

### 3

En 1956 el argentino Fernando Birri, recién llegado de Italia, ofrece varias charlas sobre cine en la Universidad del Litoral, en Santa Fe. Despierta tal interés que la Universidad decide encomendarle la dirección de un instituto de cinematografía. Allí se inicia una "experiencia piloto" que no tarda en formular la estrategia de un

nuevo cine, el “cine que había que hacer en condiciones sociales e históricas muy precisas, en esa ciudad de Santa Fe, en la provincia argentina, dentro del marco de la América Latina de 1958”.<sup>12</sup> Esa búsqueda concreta de la autenticidad convierte el oscuro movimiento santafecino en “la primera escuela documentalístico-crítica de América Latina”<sup>13</sup> y a Birri, su fundador, en uno de los más lúcidos inspiradores del nuevo cine. En noviembre de 1955 se había estrenado en la Universidad de La Habana *El Mégano*, documental de diez minutos dirigido por Julio García Espinosa que denunciaba las condiciones de explotación a que se hallaban sometidos los carboneros de la Ciénaga de Zapata.<sup>14</sup> Realizado por un equipo que incluía, entre sus integrantes, a Tomás Gutiérrez Alea y Alfredo Guevara, *El Mégano* pasaría a la historia como el único antecedente legítimo del cine cubano contemporáneo. Al igual que García Espinosa, “partiendo del neorrealismo pero sin dejarse absorber por él”, Nelson Pereira dos Santos abrió, con *Río, cuarenta grados* (1956), la perspectiva de un auténtico cine nacional a los jóvenes realizadores brasileños. En las tertulias de Dos Santos, en 1960, surgiría el término “Cinema Novo” para designar las aspiraciones artísticas y políticas de los cineastas rebeldes en contraste con la mediocridad y el conformismo de los “viejos”.<sup>15</sup> Con su elocuente sencillez, el adjetivo haría fortuna dentro y fuera de Brasil, convirtiéndose en la credencial de todo el cine progresista latinoamericano que como tal, además, rechazaba por principio los mecanismos y esquemas jolivudenses.

En sus orientaciones teóricas y en su propia práctica cinematográfica (*Tire dié*, 1959), Birri había sostenido de forma categórica que la misión del cineasta latinoamericano –del documentalista, en particular– era “documentar el subdesarrollo” apresando su propia realidad críticamente. “El cine que se haga cómplice de ese subdesarrollo –advirtió– es subcine.”<sup>16</sup> El crítico y cineasta brasileño Alex Viary diría lo mismo en otros términos al exponer el “programa básico” de sus más jóvenes colegas: “Salir por el Brasil cámara en mano a sorprender, registrar y analizar los problemas y las angustias de nuestra gente.”<sup>17</sup> Comenzó a producirse así, desde la dramática perspectiva de las clases populares, un verdadero descubrimiento cinematográfico de América.

## 4

El naciente cine cubano<sup>18</sup> introduciría en ese proceso una dinámica imprevista. Se trataba aquí de “documentar” una realidad subdesarrollada en *transformación* dentro de la cual los propios cineastas se hallaban inmersos en calidad de militantes. En Cuba el cine se había definido como un arte de vanguardia en el momento mismo de definirse como un arma de la Revolución: <sup>19</sup> aquí “apresar la realidad” era un modo consciente de ayudar a cambiarla, puesto que la pantalla no hacía más que devolver al espectador —a los nuevos protagonistas de la historia— la imagen multiplicada de su propia capacidad transformadora. Pero por encima de esas diferencias de contexto, un vínculo profundo unía a las cinematografías emergentes. Documentar críticamente la realidad latinoamericana llevaba a descubrir tarde o temprano que el subdesarrollo no es más que la otra cara del imperialismo (los “mil dólares por muerto, cuatro veces por minuto” de la Segunda Declaración de La Habana), por lo cual el nuevo cine *tenía* que ser antimperialista si aspiraba a ser genuinamente latinoamericano.<sup>20</sup> Su principal elemento de cohesión ideológica y artística era la propia realidad que pretendía reflejar. Esto se puso en evidencia aun antes de que el movimiento saliera de su fase embrionaria.

Casi de manera fortuita, los jóvenes cineastas empiezan a descubrir sus intereses y objetivos comunes en festivales internacionales como el de Sestri Levante, que en 1962 patrocinó una muestra de cine latinoamericano y dentro de ella un debate sobre su posible carácter testimonial.<sup>21</sup> Este primer encuentro colectivo —con Italia sirviendo una vez más como punto de enlace— se producía en medio de una de las mayores ofensivas militares y políticas del Imperio en nuestra América: la que comenzó con la invasión de Cuba patrocinada por la CIA, en 1961, continuó con la exclusión de Cuba de la OEA y la llamada Crisis de los Cohetes, en 1962 —un año fatal para los gobiernos sospechosos o indóceles de Honduras, Ecuador, Perú, Argentina y Brasil—, y culminó en su primera fase, durante el trienio 1963-1965, con derrocamientos y cuartelazos prefabricados en Guatemala, Brasil, República Dominicana y Ecuador; con la masacre de los jóvenes panameños en la Zona del Canal; el cerco y bloqueo económico y diplomático contra Cuba; y el

desembarco de las tropas intervencionistas yanquis en República Dominicana. En contraste con este acoso sistemático, el espacio que Sestri Levante abría al reconocimiento y el debate adquiría una inusitada dimensión. "Porque nos conocemos desde lejos y se nos impide encontrarlos en tierra americana —afirmaba en 1963 el delegado cubano al Festival—, Sestri Levante es para los cineastas latinoamericanos un territorio de sorpresas y casi un milagro."<sup>22</sup> Ese deslumbramiento no se basaba tanto en el hallazgo previsible de un lenguaje común como en la posibilidad de descubrir, en aquellos gestos y rostros y paisajes extrañamente familiares pero nunca antes vistos en la pantalla, las infinitas posibilidades artísticas e ideológicas del nuevo cine como expresión insobornable de nuestra realidad. Allí estaría muy pronto, para demostrarlo, el Cinema Novo brasileño, que después de *Barracento* (1961), de Glauber Rocha, y *Asalto al tren pagador* (1962), de Roberto Farias, detonaría en 1963 *Dios y el diablo en la tierra del sol*, de Rocha; *Los fusiles*, de Rui Guerra; *Ganga Zumba*, de Carlos Diegues; y *Vidas secas*, de Pereira dos Santos, un espléndido fogonazo que dejó boquiabierto a la crítica y otorgó al nuevo cine, como hecho colectivo, sus primeras credenciales artísticas a ambos lados del Atlántico. Pero esa eclosión no se producía en el vacío. El trienio anterior había visto surgir en Argentina, México y Cuba a un grupo de realizadores y películas que, con diversos matices artísticos e ideológicos, iban delineando en las pantallas y en la conciencia latinoamericana los rasgos de una nueva sensibilidad. Ya en 1963, unas treinta películas de ficción, de media docena de países, tenían derecho a reclamar un sitio más o menos honroso en la etapa de fundación del nuevo cine,<sup>23</sup> algo realmente insólito en un medio donde el quehacer artístico podía considerarse una hazaña cotidiana.

## 5

En 1963 comienza la segunda fase de la ofensiva imperialista, una vez fracasada la Alianza para el Progreso y consolidado el régimen fascista en Brasil. Con cuarenta mil soldados en República Dominicana y medio millón en Vietnam, el Imperio no tiene fuerzas ni tiempo que perder en América Latina y dispone que el Orden sea mantenido a toda costa por los gorilas y lacayos locales. Esto da a

los cuerpos represivos de cada país, asesorados por Mitrones de toda laya, la oportunidad de tecnificarse y aplicar *científicamente* las tácticas y métodos de intimidación y exterminio ya ensayados en Vietnam: tortura, desaparición, contrainsurgencia, bandas paramilitares, policía antimotines y fulminantes operaciones de "limpieza" en las zonas rurales. Es todo un proyecto genocida a escala continental que las masas populares enfrentan con los recursos a su alcance, desde las huelgas y las manifestaciones callejeras hasta las urnas y la lucha armada. En 1966 hay frentes guerrilleros en Guatemala, Venezuela, Colombia y Bolivia, y comienzan a gestarse las guerrillas urbanas en Argentina y Uruguay. Ni un solo sector de la sociedad latinoamericana deja de verse involucrado en esa vasta confrontación entre dos mundos, el de los privilegios que se niegan a morir y el de la esperanza que se empeña en nacer. Los intelectuales y artistas no son una excepción. La lucha ideológica adquiere en todo el Continente una especial intensidad. Se reduce al espacio de los neutrales y los tibios. Muchos cineastas confesarán más tarde que perdieron su inocencia política al salir a los caminos y las calles con el único fin de captar imágenes de la vida cotidiana. Eran técnicos y artistas. Filmando un Continente en revolución se hicieron revolucionarios. El planteamiento inicial de Birri tenía, por lo visto, su propia dialéctica, que en lo adelante iba a servir de base al nuevo cine documental y, por extensión, a todo el movimiento: de la teoría y la práctica del documental irían surgiendo las premisas ideológicas y estéticas del nuevo cine latinoamericano.

## 6

El movimiento —todavía disperso, pero ya con una coherencia artística e ideológica impresionante— se reconoce y constituye oficialmente en 1967, en el Primer Encuentro de Cineastas Latinoamericanos, celebrado en el ámbito de los festivales de Viña del Mar (Chile). A las cinematografías ya consolidadas se suman ahora las nacientes, y el Nuevo Cine fija sus objetivos culturales y políticos en una serie de principios que podrían resumirse en tres compromisos esenciales: 1) contribuir al desarrollo y fortalecimiento de la cultura nacional y, a la vez, enfrentar la penetración ideológica

imperialista y cualquier otra manifestación de colonialismo cultural; 2) asumir una perspectiva continental en el enfoque de los problemas y objetivos comunes, luchando por la futura integración de la Gran Patria latinoamericana; y 3) abordar críticamente los conflictos individuales y sociales de nuestros pueblos como un medio de concientización de las masas populares.<sup>24</sup>

Hay ya una obra de conjunto que avala, en el plano profesional y artístico, la seriedad de esos pronunciamientos. El Nuevo Cine llega a Viña del Mar con una filmografía terminada o en proceso de elaboración que permite añadir, al fondo ya existente en 1963, más de medio centenar de películas y un estupendo conjunto de documentales.<sup>25</sup> En ese breve lapso empiezan a despuntar las cinematografías de Colombia, Chile, Perú, Bolivia, Uruguay, Venezuela y el pueblo chicano; surgen realizadores y grupos que alcanzarán su madurez en la década del setenta; se consolida el cine cubano y dentro de él —encabezando su escuela de documentalistas con *Ciclón* (1963), *Noche!* (1965), *Cerro Pelado* (1966), *Hanoi, martes 13* (1967) y el Noticiero ICAIG Latinoamericano—, Santiago Álvarez logra comprimir la dinámica y la poesía de la Revolución en una verdadera epopeya cinematográfica.<sup>26</sup> Antes de que termine la década, el Nuevo Cine habrá adquirido definitivamente la orientación y la fisonomía con que sin duda pasará a la historia de la cultura latinoamericana como uno de los fenómenos más innovadores y sorprendentes de este siglo en el campo de las artes.<sup>27</sup> De hecho, sólo podría hallarse un precedente válido en el muralismo mexicano: la misma búsqueda de raíces autóctonas, el mismo afán descolonizador, la misma voluntad de crear un lenguaje propio que fuera también, dentro de la plástica universal, un lenguaje contemporáneo. Carpentier evocó en una ocasión lo que había significado para él, en 1926 —ya iniciado en los misterios del cubismo y de la plástica no figurativa— el súbito descubrimiento de Orozco y de Rivera, el hallazgo de una pintura “profundamente afinada en lo real circundante, en lo contingente, en la circunstancia y en lo vivo.”<sup>28</sup> Para una generación obligada a aceptar los esquemas de Hollywood como el Código inviolable del cine, el nuevo movimiento cinematográfico fue también una experiencia descolonizadora, y no sólo en el plano cultural: descubrir un lenguaje

propio equivale a descubrir un destino propio, lo que en América Latina suele tener profundas implicaciones políticas.

El movimiento, en efecto, no tardó en ser calificado por sus más frívolos detractores como cine *político*, término que sirve a la crítica colonizada para denominar cualquier manifestación artística que pretenda dar al espectador una visión compleja y problemática del mundo en que vive. Para los cinéfilos puros y para quienes asumían gozosamente las fórmulas de Hollywood como arquetipos insuperables del cine, un cine *político* era una profanación de las pantallas, un cine contra natura. Los nuevos cineastas —advertidos ya, por múltiples intentos de castración, de que el apoliticismo no es más que una de las tácticas políticas de la oligarquía— respondieron a esa agresión semántica sin caer en la trampa de rechazar el término, sino al contrario, reivindicándolo como sinónimo de auténtico y profundo.<sup>29</sup> Para nadie era un secreto que el Nuevo Cine se definía, por una parte, como un cine de impugnación y denuncia en el contexto de la sociedad neocolonial y, por la otra, como un cine de afirmación nacional en el ámbito de la lucha antimperialista. Así, pues, era un cine *político* en el más estricto sentido etimológico de la palabra, es decir, un cine interesado en el destino de seres reales que habitan un mundo dramáticamente real, donde se vive y se muere sin escenografías ni decorados. Sólo quienes se regodean o benefician aislando los conflictos individuales en el vacío de la neurosis o la frivolidad pueden hablar de dramas “apolíticos”. En la vida real, ni aun el más personal de los conflictos carece de implicaciones sociales. No hay dramas apolíticos. Lo apolítico es lo inhumano. En todo caso, se estaba ante un fenómeno nuevo y sugestivo, que no podía dejar de suscitar una especie de fiebre taxonómica entre los críticos y los propios cineastas. El temor a un encasillamiento prematuro no impidió que proliferaran los intentos de ubicar el Nuevo Cine según las premisas más diversas: por analogía, por capricho, por contraste, por convicción e incluso por necesidad. Se habló entonces de un cine crítico, militante, rebelde, marginal, independiente, de agresión, imperfecto, desalienante, alternativo, tercermundista, descolonizador, de emboscada, del subdesarrollo y, por supuesto, político y revolucionario. Se habló de un “tercer cine” y hasta de

un cine "en trance".<sup>30</sup> Aunque el catálogo, en general, y algunas connotaciones de la nomenclatura, en especial, revelaban cierta desorientación teórica en las filas del movimiento, hacían patente también el ímpetu creador y transformador de sus participantes. Sería absurdo hablar de fórmulas o etiquetas, aunque tampoco habría que escandalizarse por eso: el afán de poner etiquetas denota casi siempre una estrecha actitud mercantilista o dogmática, pero también, a menudo, un sincero deseo de distinguir y comunicar. De eso se trataba en este caso, sin duda, pues entre los primeros teóricos del Nuevo Cine estaban algunos de sus fundadores y otros notables cineastas: Birri, con los aportes ya citados; Rocha, con *Revisión crítica del cine brasileiro*; García Espinosa, con ensayos como el titulado "Por un cine imperfecto"; Solanas y Getino, con "Hacia un Tercer Cine"; Jorge Sanjinés y el Grupo Ukamau, con todo un cuerpo de doctrina combatiente, y Carlos Álvarez, con sus desafiantes y lúcidas propuestas.<sup>31</sup> Un cine cuya divisa estética era la autenticidad difícilmente podía ser encasillado en un esquema que la misma realidad latinoamericana no se encargara de contradecir o desbordar. Desde el momento en que se propuso mostrar el "verdadero rostro del hombre" a un público habituado a ver sólo sus máscaras, el Nuevo Cine asumió una función cuya complejidad venía dada por su propio objetivo: ese personaje hecho de historia y agonía, pero también de mitos y de sueños, de oscuras obsesiones y de secretas fantasías cotidianas. Es decir, la búsqueda de lo auténtico incluía la dimensión imaginaria como un componente inseparable de la realidad que se proponía explorar y revelar.<sup>32</sup> Un movimiento en expansión podía darse el lujo de aceptar todas las definiciones, menos aquéllas que tendieron a empobrecerlo reduciendo su alcance estético y comunicativo. No era posible, por ejemplo, desconocer el hecho de que en América Latina la inmensa mayoría de los canales de distribución y exhibición estaba dominada por las transnacionales y sus agentes. El Nuevo Cine —que a menudo debía recurrir a canales alternativos o clandestinos, de audiencia necesariamente limitada— no podía rechazar de antemano ninguna vía de acceso a los más amplios sectores populares, siempre que eso no implicara oscuras concesiones al comercialismo y la frivolidad. "No hacemos culto a

ninguna forma de automarginación investida de pureza —puntuallizaron más de una vez los nuevos cineastas—, pero tampoco nos dejaremos seducir por mecanismos de amplitud.<sup>33</sup> Ésta era a la vez la contradicción y el desafío de un cine con vocación de masas artificialmente mantenido fuera del alcance de las masas. El Nuevo Cine tenía ante sí la doble y azarosa tarea de *llegar* y de *rescatar* a sus destinatarios naturales. En la mayoría de los casos era —y lo era a sabiendas, sin hacerse demasiadas ilusiones— un arte para rehencs, el cine de un público secuestrado.

Pero si bien se mira, ahí radicaba justamente una parte de su potencial estético y político. Tal vez nunca dispongamos de las estadísticas necesarias para determinar qué papel desempeñó su mensaje en el proceso de concientización de los diversos sectores populares y en el contexto de la lucha ideológica a escala internacional; quizás no exista aún la metodología que nos permita hacer, cuando menos, un cálculo aproximado. Pero mientras los historiadores y sociólogos de la cultura y de los medios de difusión masiva no digan la última palabra, nuestra propia experiencia colectiva y una masa de información que no por incompleta resulta desdeñable, nos permiten concluir que ya en la década del sesenta el Nuevo Cine había cumplido honrosamente sus tres objetivos esenciales. Y si tenemos en cuenta las duras condiciones económicas y políticas en que debió crecer, garantizando al mismo tiempo su prestigio y su continuidad, podemos afirmar que superó con creces las expectativas de sus fundadores y de algunos críticos entusiastas.

## 7

Los años del segundo y el tercer Encuentro de Cineastas Latinoamericanos (Mérida, 1968; Viña del Mar, 1969) marcan etapas ascendentes de las luchas populares en el Cono Sur y la insólita aparición, en el seno de las fuerzas armadas, de hombres como Velazco Alvarado en Perú, Torrijos en Panamá y —en 1970, a menos de tres años de la muerte del Che— Juan José Torres en Bolivia. De hecho, la década del setenta, al igual que la anterior, se inicia y culmina con sendos reveses del Imperio: la victoria de la Unidad

Popular en Chile y la del Frente Sandinista en Nicaragua. Pero entre ambos acontecimientos se enmarca la tercera fase de la escalada imperialista contra el movimiento popular: en el trienio 1971-1973, una serie de golpes —cuartelarios y palaciegos, inerentes o brutalmente fascistas— cancelan todas las posibilidades de desarrollo democrático en Bolivia, Ecuador, Uruguay y Chile. Entre 1975 y 1976, la frustración del movimiento peronista y del proyecto revolucionario peruano, de una parte, y el golpe de Estado en Argentina, de la otra, rematan un cielo sombrío que parece compensar al imperialismo, en este hemisferio, de las aplastantes derrotas sufridas durante el bienio 1974-1975 en Vietnam, Kampuchea, Etiopía y las antiguas colonias portuguesas de África. Sobre ese mapa convulso, arrastrando sus lentes por los turbulentos caminos de la revolución latinoamericana, el Nuevo Cine logra registrar los altibajos de un movimiento colectivo cuyas intrépidas consignas rebotan como ecos de agitación y denuncia en el ámbito cómplice de las pantallas. Los nuevos cineastas escudriñan los distintos procesos nacionales, en sus propios países o fuera de ellos, con la clara conciencia de que son expresiones de una misma voluntad continental. No extraña que en 1970-1971 los argentinos Raymundo Gleyzer y Humberto Ríos filmen, en México y Bolivia respectivamente, *México, la revolución congelada* y *Al grito de este pueblo*, ni que el cubano Santiago Álvarez realice en Chile *¿Cómo, por qué y para qué se asesina a un general?* Las trecientas mil personas que en 1970 se vuelcan sobre las calles de Montevideo para convertir los funerales de un mártir en testimonio vivo de indignación popular, dan a *Liber Arce, liberarse*, el documental de Mario Handler, su dramática proyección latinoamericana. Un impacto semejante, aunque por razones diversas, logran *¿Qué es la democracia?*, de Carlos Álvarez, y *Planas: testimonio de un etnocidio*, de Marta Rodríguez y Jorge Silva, dos clásicos del cine colombiano de la época. La denuncia de los mecanismos de opresión se extiende a los medios de difusión masiva —sutiles o burdos instrumentos de penetración ideológica y cultural— en filmes como *Venezuela*, de Jorge Solé, una muestra del impulso alcanzado por la documentalística venezolana a partir de 1969. En Chile, la lucha y el triunfo de la Unidad Popular conducen a un auge del Nue-

vo Cine (dieciséis documentales en el bienio 1970-1971) y a audaces proyectos cinematográficos, como el de Patricio Guzmán y su equipo, que deciden rastrear cotidianamente, sobre el campo de batalla de Santiago, las múltiples enervadas de la lucha de clases. En Bolivia, Antonio Eguino filma *Basta*; en Puerto Rico surge el Taller de Cine Tirabuzón Rojo; en Brasil, se afirma la obra de documentalistas como Paulo Gil Soares y Geraldo Sarno; en Cuba, García Espinosa estrena *Tercer mundo, tercera guerra mundial* en el contexto de una producción que al terminar la década alcanzará un promedio de treinta y cinco documentales anuales. En este período el nuevo cine de ficción se enriquece con películas argentinas (*Operación Masacre*, de Jorge Cedrón), bolivianas (*El coraje del pueblo*, de Sanjinés), peruanas (*La muralla verde*, de Armando Robles Godoy), venezolanas, cubanas y, sobre todo, con el imprevisible y novedoso aporte colectivo de México: los filmes realizados en 1970-1971 por Luis Alcoriza, Felipe Cazals, Paul Leduc y Salomón Leder.<sup>34</sup>

Cuando tres años después quede inaugurado en Caracas el IV Encuentro de Cineastas Latinoamericanos (1974), se habrán producido algunos fenómenos nuevos: el surgimiento de las cinematografías panameña (1972), costarricense (1973) y haitiana en el exilio (1974); la recuperación, en el exilio, del nuevo cine chileno; la aparición del Grupo Cine de la Base (1973), con *Informes y testimonios sobre la tortura política en Argentina*; el boom de las documentalísticas peruana, venezolana y panameña, y por último —aunque no en orden de importancia—, el exitoso ingreso de un conjunto de realizadores al largometraje de ficción,<sup>35</sup> todo lo cual denota a la vez la pujanza y la continuidad del movimiento. Eso se manifiesta también en el desarrollo de nuevos géneros y subgéneros.

Desde 1960 el cine cubano había comenzado a producir dibujos animados.<sup>36</sup> En 1974 —con una regocijante peripecia donde el protagonista rescata a su caballo de manos del enemigo— surge el intrépido mambí que, tras diez aventuras sucesivas, inscribirá definitivamente su nombre en los anales del Nuevo Cine: *Elpidio Valdés* (1979), de Juan Padrón, el primer largometraje latinoamericano del género. Con *El país de Bellaflor* (1971), el colombiano Fernando Laverde inaugura su emblemático fabulario, que contará con

una decena de obras al final de la década. El uruguayo Walter Tournier —radicado en Perú— enriquecerá el género con dos cortos antológicos: *En la selva hay mucho por hacer* (1974) y *El cóndor y el zorro* (1979); lo mismo hará el venezolano Alberto Monteagudo con *La vida natural* (1974) y, sobre todo, con *El cuatro de hojalata* (1976). En 1975 se inicia en el exilio la obra del chileno Juan Foreh, quien en menos de tres años realizará media docena de cortos imaginativos y combatientes.<sup>37</sup> Así, el Nuevo Cine puede vanagloriarse, pese a la limitación de sus recursos, de haber abierto caminos inexplorados para estimular los propios sueños y rescatar la fantasía de los niños latinoamericanos del clásico bestiario jolividense, con su mezquina glorificación del individualismo y la competencia.<sup>38</sup>

Para el público adulto, la operación de rescate se produce a nivel de la historia, en el centro mismo de la lucha de clases o en esa oscura zona periférica donde el suceso y el mito se confunden en un solo tiempo. Sería ridículo aducir pruebas: la *historicidad* es una categoría inseparable del Nuevo Cine, puesto que resume todos sus objetivos tácticos y estratégicos. No hay una sola muestra representativa del Nuevo Cine que no esté signada por ella. La búsqueda de lo auténtico, el rescate de la propia identidad, la conciencia de un destino común serían palabras huecas fuera del espacio real en que la vida humana transcurre y se proyecta entre un pasado más o menos remoto y un futuro más o menos inminente. Al asumir al hombre en su concreta y compleja realidad, el Nuevo Cine reivindica para sí todo el ámbito histórico de lo humano, el Tiempo simultáneo y sucesivo de la memoria, de la acción y de la esperanza.<sup>39</sup> Pero como el equívoco se impone, por inercia, aún reservamos la denominación de *histórico* para el cine que abarca exclusiva o casi exclusivamente el tiempo de la memoria, es decir, los hechos que cada generación atribuye al pasado: documentales como *¡Viva la República!*, del cubano Pastor Vega, o *Juan Vicente Gómez y su época*, del venezolano Manuel de Pedro; películas como *Emiliano Zapata*, del mexicano Felipe Cazals o *La Patagonia rebelde*, del argentino Héctor Olivera, para citar sólo algunos largometrajes representativos de los primeros años de la década. La historia en marcha —el tiempo de la acción— está presente en innu-

merables documentales y noticieros que, a menudo —como en el caso del cine cubano—, desbordan las fronteras nacionales por su ubicación o su trascendencia. En este último aspecto, el cine de la resistencia chilena aporta uno de los testimonios más impresionantes y ambiciosos del período: *La batalla de Chile*, de Patricio Guzmán, que desde el estreno de su primera parte, en 1975, es aclamada con razón como una obra maestra del género. El Nuevo Cine explora también un ámbito sin fronteras cronológicas precisas: la selva, la pampa, el sertón, el altiplano, el mundo, en fin, donde la explotación y la discriminación se mantienen idénticas desde tiempos inmemoriales, como si formaran parte de la propia Naturaleza. De ahí extrae el llamado “cine antropológico” sus denuncias, las claves más recónditas de la cultura popular, su reivindicación de las etnias discriminadas y oprimidas. En este sentido, cine antropológico sería todo aquel que, con independencia de géneros, recogiera o plasmara el verdadero rostro y la auténtica voz de las nacionalidades, las minorías étnicas y las comunidades más discriminadas de cada país: desde los filmes más antiguos, como *Araucanos de Ruka Choroy*, del argentino Jorge Prelorán, hasta los más recientes, como *Los hieleros del Chimborazo*, del ecuatoriano Gustavo Guayasamín, pasando por otros tan disímiles como *Ayiti, min chimin libeté (Haití, el camino de la libertad)*, del haitiano Arnold Antonin, y *Kuntur Wachana (Donde nacen los cóndores)*, del peruano Federico García. Pero una vez más la convención impone sus fueros: se entiende por cine antropológico el que explora documentalmente el modo de vida y las costumbres de ciertas comunidades primitivas o periféricas, aisladas económica y culturalmente del resto de la sociedad. El Nuevo Cine, eludiendo los dos pecados capitales del género —el paternalismo y el folclor—, ha logrado convertirlo en un instrumento de rescate, denuncia y concientización permanentes. En esta línea se mueve la obra precursora de los argentinos Raymundo Gleyzer y Jorge Prelorán, y de los colombianos Marta Rodríguez, Jorge Silva y Gabriela Zamper.<sup>40</sup> La sola mención de Gleyzer —torturado y *desaparecido* en Argentina, en 1976—, y el hecho mismo de que al mediar la década el Nuevo Cine fuera ya un fenómeno irreversible y, dentro de su diversidad, sumamente homogéneo, nos remite a la experiencia global

del movimiento, sintetizada por los participantes del V Encuentro de Cineastas Latinoamericanos (Mérida, 1977):

Hoy no sólo somos una larga lista de películas documentales, de ficción, noticieros y dibujos animados, de imágenes que testimonian, interpretan y acompañan la lucha de los pueblos latinoamericanos, de millones de metros de celuloide en los que está impresa nuestra historia contemporánea como arma movilizadora y forjadora de conciencia. También somos un movimiento de cineastas unidos y comprometidos en esta lucha, y en nuestras filas se han conocido la persecución, el exilio, la cárcel, la tortura y la muerte.<sup>41</sup>

Entre el cuarto y el quinto Encuentro de Cineastas se han producido, dentro de las constantes, algunos hechos nuevos: ha surgido, con los filmes de Baltazar Polío, el nuevo cine salvadoreño; el Grupo Cine de la Base ha reanudado su labor en el exilio (*Las AAA son las tres armas*); hay un sorprendente desarrollo de la documentalística venezolana, mexicana y panameña —esta última representada, sobre todo, por la obra de Pedro Rivera—, y el cine colombiano consolida su bien ganado prestigio con nuevos aportes de sus fundadores (*Los hijos del subdesarrollo*, de Álvarez; *Campesinos*, de Rodríguez y Silva) y sus continuadores, entre los que sobresale Ciro Durán, cuyo implacable *Gamín* es un símbolo trágico del desamparo de millones de niños en un continente donde no cesan de fraguarse estrepitosas alianzas para el progreso.<sup>42</sup> En este período, además, vuelve a hacerse patente el carácter internacionalista y solidario del movimiento, sobre todo en la producción del cine cubano y —desbordando ampliamente las fronteras continentales— del cine chileno en el exilio.<sup>43</sup>

## 8

Parecería cuando menos extraño que un cine vitalmente preocupado con la recuperación crítica de la historia —o, como dice Sanjinés, con la necesidad de “rescatar del olvido las cosas que no deben olvidarse”— se mostrara indiferente ante su propio pasado, como si sólo hallara en él la huella ignominiosa del colonialismo cultural. En países donde éste había ido frustrando esporádicos —aunque no prematuros— intentos de hacer un cine ligado a la idiosincrasia y las tradiciones nacionales (el caso de Cuba en la década del trein-

ta), el nuevo cine tenía que hacer tabla rasa de esa herencia indeseable, miles de metros de pacotilla fílmica de los que ni aun la más terea nostalgia hubiera podido salvar algunos fotogramas. Era lógico entonces que, buscando la dinámica imprescindible de una tradición, el nuevo cine se volviera no hacia el propio cine, sino hacia el conjunto de la cultura nacional y, dentro de ella, a las muestras más representativas de sus vanguardias artísticas y literarias.<sup>44</sup> En cambio, otros cineastas descubrían con alivio en sus propios archivos que del naufragio universal del viejo cine emergían como insólitas reliquias algunos nombres y títulos que podían ocupar sin rubor el espacio hasta entonces vacío de los precursores y los adelantados. Así, los brasileños se apresuran a rescatar a Humberto Mauro; los argentinos, a Horacio Quiroga y Mario Soffici; los mexicanos, a Fred Zinneman y el Indio Fernández. Aparecen a cuenta gotas filmes como *La guerra gaucha* (1942), de Lucas Demare, y *Las aguas bajan turbias* (1952), de Hugo del Carril; *Los olvidados* (1950), de Buñuel; *Raíces* (1953), de Benito Alazraki; y tal vez media docena más dentro de una producción de conjunto que en 1950, por ejemplo, fue de ciento ochenta películas, contando sólo las argentinas y mexicanas. En la herencia común entran también primitivos y visionarios que alguna vez captaron la imagen auténtica del pueblo—Salvador Toscano y Serguei Eisenstein son los dos arquetipos, en el caso de México—, y la mayoría de los críticos y cineastas del movimiento—reacios a toda forma de sectarismo— incluyen además la obra de aquellos contemporáneos que, al margen de su filiación estética o política, han hecho una labor de rescate y afirmación de los valores nacionales, sin concesiones al mercantilismo y la banalidad, aunque con una visión más o menos aristocrática o pequeñoburguesa. Entre esos miembros honoríficos y absentistas del Nuevo Cine cabría citar a Leopoldo Torre Nilsson como el ejemplo más sobresaliente.

El hecho mismo de que ya puedan hacerse balances de este tipo—por provisionales que sean— indica que existe una labor historiográfica y crítica capaz de allanar el camino a los futuros investigadores y promotores del movimiento. Después de un período inicial caracterizado por los manifiestos, las declaraciones y las polémicas—expresiones de una dinámica que el Nuevo Cine no podría

rechazar sin negarse a sí mismo—, ha comenzado una labor sistemática de acopio y reflexión que se manifiesta editorialmente en recopilaciones de artículos, entrevistas, documentos, ensayos teóricos y críticos, monografías —como la definitiva *Historia documental del cine mexicano*, de Emilio García Riera— y filmografía: como las publicadas por la Cinemateca de Cuba en 1980.<sup>45</sup> Durante años, las cinematecas, cine-clubes, departamentos de cine universitario, sindicatos y agrupaciones estudiantiles, políticas y gremiales han sido foros y canales de difusión del Nuevo Cine en diversos países del Continente, y más de una vez han debido pagar las consecuencias: la Cinemateca del Tercer Mundo, por ejemplo, fue allanada, saqueada y destruida en 1972 por la policía de Montevideo. En distintas etapas y niveles, varias revistas han divulgado y promovido la obra del movimiento,<sup>46</sup> que a todo lo largo de su trayectoria ha tenido en *Cine Cubano* su vocero más consistente.

## 9

Gracias a esa porfiada labor de cineastas, investigadores y críticos —y a una experiencia colectiva que forma el sustrato mismo de nuestra historia—, conocemos bastante bien el Nuevo Cine. Por lo pronto, conocemos las peculiaridades de su ámbito sociocultural, sus fundamentos ideológicos y estéticos, sus líneas de desarrollo, sus métodos de producción, las duras condiciones mercantiles y políticas en que se ha visto obligado a operar en la mayoría de los países. En cambio, carecemos de estudios particulares y generales sobre las características de su dramaturgia y de su estilo, por lo cual el lenguaje del Nuevo Cine sigue siendo para nosotros un sistema indiferenciado de signos que se nos revela por simple analogía, es decir, en el que sólo podemos distinguir como nuevo, paradójicamente, aquello que ya nos resulte viejo como cine. No hay duda de que eso contribuye a subrayar la impresión —bastante generalizada entre cineastas y críticos— de que en los últimos años el Nuevo Cine no ha hecho más que repetirse.<sup>47</sup> Pero como no cesan de aparecer filmes cuyos recursos expresivos son, a todas luces, muy diferentes entre sí, convendría tomar esa impresión como síntoma de un malestar, no como un veredicto. Se trata de

una situación contradictoria ante la que el crítico tiene derecho a preguntarse: ¿es que ahora el Nuevo Cine, estancado, se limita a repetir los mismos esquemas con otros recursos, o es que, más consciente de sus limitaciones, intenta renovar su lenguaje sin traicionar sus objetivos? El Nuevo Cine es por definición un universo, en el sentido etimológico de la palabra: su unidad se sostiene en su diversidad, y viceversa. Cuando decimos que "se repite", ¿queremos decir que se repite como movimiento, en su conjunto, o dentro de alguna de las cinematografías que lo componen, en particular, o sólo en el caso de algunos realizadores específicos? En suma, ¿qué es lo que repite el Nuevo Cine, si es que efectivamente "se repite"? Se sobreentiende que en la propia naturaleza del medio hay elementos reiterativos ineludibles, que derivan de ciertas formas de producción —el trabajo planificado y colectivo de la industria— y del empleo de recursos expresivos básicos que constituyen la gramática del cine en cualquier parte del mundo. El Nuevo Cine tiene en común con Hollywood el hecho de ser cine, del mismo modo que el conejo y la ballena tienen en común el hecho de ser mamíferos. De ahí la necesidad de deslindar escrupulosamente la naturaleza de los problemas teóricos y prácticos que se plantean en cada caso, sin olvidar que pese a todo habrá siempre entre ellos un vínculo profundo. Cuando en *Viento del Este*, de Godard, la desorientada aspirante a cineasta le pregunta a Glauber Rocha cuál es el camino del cine político, y aquél le responde describiéndolo como un cine maravilloso y fascinante cuyos verdaderos problemas son de índole *práctica* —¿cómo hacer en Brasil seiscientas películas al año para cubrir la demanda del mercado interno?—, uno siente, primero, que falta algo en la respuesta; después, que sobra la pregunta; y por último, que ambas carecen de sentido, como el dilema que supuestamente las suscita. Sin resolver sus problemas prácticos, el Nuevo Cine nunca podría hacer ni una docena de películas, pero sin claridad teórica sólo podría hacerlas renunciando a su condición de Nuevo Cine. Éste es el que hace suyos los objetivos ideológicos y culturales del movimiento y, con ellos, una estética fiel a la propia realidad, es decir, afinada —como diría Carpentier— "en lo real circundante, en lo contingente, en la circunstancia y en lo vivo". Las contradicciones internas de esa

realidad –a través de las cuales el espectador toma conciencia de que el cambio es necesario y posible– sólo pueden revelarse mediante un lenguaje que, a su vez, asume el cambio como necesidad expresiva y comunicativa. Si el Nuevo Cine se 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 los esquemas colonialistas. Algo semejante ocurre en el plano de la crítica cuando se pretende juzgar un filme con categorías ajenas a sus presupuestos ideológicos y estéticos. De ahí que convenga precisar, en cada caso, a qué escala de valores se remiten los juicios.

Huelga aclarar que los críticos del movimiento no son neutrales ni creen en esas supercherías. En el contexto de la lucha ideológica, donde todo producto cultural desempeña un papel más o menos perceptible, el crítico del Nuevo Cine –a semejanza de otros muchos– elabora su juicio partiendo de una pregunta elemental: “Esta obra, ¿ayuda o estimula a los hombres a conocer y reclamar sus derechos colectivos?”<sup>48</sup> Una respuesta precipitada no haría más que revelar la ignorancia o la mediocridad del crítico, por lo menos en lo que atañe a la estética marxista. Sin embargo, contamos con una pista relativamente segura: todo lo que promueva el cambio (de estructuras o de valores) ayuda en esa dirección, siempre que logre una comunicación novedosa y eficaz con el público. Esto nos devuelve a los problemas del medio y el lenguaje. ¿Qué ocurre realmente en la pantalla? ¿Cómo la “realidad” se convierte en esa otra “realidad” que llamamos un documental o una película? ¿De qué modo la segunda puede influir sobre la primera? ¿Qué relación existe entre la ideología y las unidades significantes del filme? ¿Podría decirse, por ejemplo, que un determinado tipo de encuadre es, en sí mismo, más “democrático” que otro? De ser así, ¿qué conclusiones prácticas derivaría de ello el realizador progresista? Y en lo tocante al Nuevo Cine, ¿cómo saber lo que aporta o deja de aportar el lenguaje cinematográfico si no conocemos las constantes de su dramaturgia, su imaginaria, su sistema metafórico, sus relaciones semánticas, sus estructuras narrativas, en una palabra, la especificidad de su propio lenguaje? Claro está que al llegar a este punto, un mínimo de rigor –y de prudencia– nos obli-

garía a cuestionar también la validez de las preguntas. Durante años, los críticos del Nuevo Cine se sintieron tentados a plantear la falsa disyuntiva de los géneros: ¿cine documental o de ficción? Por razones obvias, el primero había aportado no sólo la imagen pública del movimiento –nacional e internacionalmente–, sino además su plataforma estética. Pero de ahí a convertir lo documental en una teleología del Nuevo Cine había un trecho equivalente a reclamar para aquél el monopolio de las funciones didácticas, en una absurda división del trabajo que otorgaría al cine comercial, por exclusión, el de las funciones recreativas.<sup>49</sup> Planteada en términos absolutos –es decir, ahistóricos– la polémica hubiera revelado además una ignorancia absoluta de la naturaleza del fenómeno. En el plano estético, la decisiva influencia del documental en el cine de ficción había creado la base común que ya permitía al primero enriquecerse con ciertas estructuras narrativas y dramáticas propias del segundo; en el plano gnoseológico, ninguno de ambos géneros –simples mediaciones artísticas entre la realidad y el público– podía considerarse más “verídico” que el otro, aunque el documental fuera –literalmente hablando– el más *representativo*.<sup>50</sup>

La necesidad de conocer el lenguaje específico del Nuevo Cine plantea, por consiguiente, ciertos problemas de carácter metodológico que la crítica ha de tener en cuenta si no quiere desembocar en un callejón sin salida. El peligro mayor es el ahistoricismo. Dondequiera que haya un crítico colonizado despuntará la tendencia a aislar el discurso de su contexto, a absolutizar uno de sus componentes en detrimento de los otros, a extrapolar en el análisis del filme categorías que no responden a sus códigos culturales y lingüísticos. El peligro de signo contrario es el historicismo *avant la lettre*, que suele manifestarse –dondequiera que haya un crítico bien intencionado, pero mediocre– como una solemne retahíla de circunloquios y balbuceos. Rechazar los valores de la metrópolis no equivale a asumir los valores de la aldea. El hecho de que nuestro cine responda a los auténticos valores de una cultura mestiza –y exija ser juzgado de acuerdo con ellos– no significa que pretendamos exhibirlo como un Retablo de las Maravillas latinoamericano, con claves reservadas para los miembros de la tribu, como si sólo el mestizaje nos hiciera videntes.

## 10

Un balance de los filmes estrenados en el trienio 1976-1978 —en cuya órbita creadora, por decirlo así, se desarrolla el último Encuentro de Mérida— mostraría tal vez que el Nuevo Cine, en efecto, sigue girando alrededor de sus viejas obsesiones: temáticamente, en el tiempo de la memoria; estéticamente, en la búsqueda de un equilibrio entre la imaginación y el documento. Se trata de un hecho totalmente previsible, del que no cabe derivar de antemano un juicio adverso. En toda obra de ficción, el intento de rescatar la propia historia implica la necesidad de contarla *como* presente, lo que en este caso equivale a decir *en* presente, pues es sabido que el lenguaje del cine carece de pretéritos. (No hay duda de que ese carácter inexorablemente “testimonial” del lenguaje cinematográfico añade a las búsquedas del Nuevo Cine un elemento de coherencia.) Pero lo que nos interesa subrayar es que, desde la perspectiva de una dramaturgia del pasado-como-presente, el vínculo ficción-documental deja de parecer un rasgo más del movimiento para revelarse como el aglutinante de todos sus componentes ideológicos y artísticos. ¿Vale la pena insistir sobre esto? La historicidad, ya lo hemos dicho, es la médula del Nuevo Cine; y la autenticidad, su divisa estética. No hay que esforzarse mucho para ver lo que ambas tienen en común con lo documental,<sup>51</sup> o lo que esta categoría puede representar para un cine descolonizado, como negación del modelo jolivudense. Lo que habría que preguntarse entonces es cómo se aborda el pasado desde el presente y cómo lo documental contribuye, artística e ideológicamente, a darle vigencia. El énfasis puede estar dado por el predominio de uno u otro género —en el caso de que ambos se mezclen— o por la técnica de filmación, el sonido sincrónico, la puesta en escena u otros recursos expresivos —incluyendo, por supuesto, los de la dramaturgia— capaces de transmitir la sensación de veracidad e inmediatez. Pero la última palabra sólo podrá decirse ante la obra misma como síntesis expresiva de esos elementos dispersos. De manera que aquí se imponen otras preguntas elementales: este filme, ¿es un acto de creación o de reproducción? ¿Me aburre o me interesa? ¿Me deja frío o me conmueve?

Lo que llama la atención en numerosas películas del período 1976-1978 no es lo que tienen de común —el estar hilvanadas por el tiempo recurrente de la memoria— sino, al contrario, el hecho de que sean visiones inconfundibles de diversos sistemas narrativos y poéticos. Esto se hace particularmente visible, por ejemplo, en aquellas películas que exploran, desde una perspectiva ideológica común, la conducta de las clases dominantes en distintas etapas de su historia. *La última cena*, de Gutiérrez Alea, que desenmascara la siniestra hipocresía de la aristocracia esclavista; *Coronel Delmiro Gouveia*, de Geraldo Sarno, que muestra la trágica impotencia de la incipiente burguesía industrial; *Los indolentes*, de José Estrada, que revela la turbia frustración de los terratenientes mexicanos desplazados por las reformas cardenistas..., todas pertenecen, en realidad, a órbitas artísticas diferentes, aunque las tres converjan, más allá de sus respectivos argumentos, en una misma metáfora del hombre y de la historia: las clases dominantes están irremisiblemente atrapadas en sus contradicciones como en los hilos de una telaraña monstruosa. En cada caso el tratamiento del asunto, como es lógico, determina la singularidad artística del filme. Tanto *El brigadista*, del cubano Octavio Cortázar, como *Muerte al amanecer*, del peruano Francisco Lombardi —basadas en hechos incomparables entre sí, pero igualmente verídicos, que alguna vez ocuparon los grandes titulares de la prensa—, se plasman con un naturalismo apacible, como crónicas testimoniales; pero en la primera sopla un viento de gesta que cobra fuerza gracias a la complicidad de la mirada, mientras que en la segunda la atmósfera parece congelarse en un discurso que asume deliberadamente la fría objetividad de un acta notarial. Esos contradictorios parentescos revelan la autenticidad de otros filmes del período,<sup>52</sup> incluyendo, claro está, aquéllos donde el asunto ha pasado previamente por el filtro de la imaginación literaria: *Los perros hambrientos*, del peruano Luis Figueroa; *País portátil*, de los venezolanos Iván Fero y Antonio Llerandi, y *El recurso del método*, del chileno Miguel Littín, ambiciosas reflexiones satíricas o dramáticas sobre el caudillismo, la violencia y las “revoluciones” hechas por encima o de espaldas a las masas.<sup>53</sup> El tiempo de la memoria es desplazado por el de la acción cotidiana en películas que abordan con ironía,

amargura y lucidez las secretas catástrofes de los desposeídos y los desorientados: *Los pequeños privilegios*, del mexicano Julián Pastor; *Chuquiago*, del boliviano Antonio Aguino, y *El rebaño de los ángeles*, del venezolano Román Chalbaud.

Sería difícil descubrir en ese conjunto de películas —más allá de una vocación social irrenunciable— los síntomas de la reiteración, el esquematismo o la uniformidad. Los críticos que asistieron un tanto sorprendidos al magnífico despliegue de las cinematografías continentales en el Primer Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano —celebrado en La Habana en 1979, como una continuación de los festivales de Viña del Mar, Mérida y Caracas— tuvieron la impresión de que si al Nuevo Cine se le negaba iniciativa artística no es porque hubiera dejado de ser un universo, sino porque seguía siendo un universo inexplorado. El Segundo Festival de La Habana (1980) contribuyó a reforzar esa sospecha. La muestra de ambos eventos no podía ser más representativa: cien filmes de ficción y doscientos ochenta documentales, producidos —salvo contadas excepciones— en los tres últimos años de la década del setenta. Entre ellos, los primeros filmes del nuevo cine nicaragüense y los conmovedores testimonios del nuevo cine salvadoreño, espléndido estallido de imágenes de una revolución triunfante y una revolución emergente.<sup>54</sup> Es obvio que en sus veinte años de existencia el Nuevo Cine no ha dejado de ser —con los escasos, pero reveladores medios a su alcance— una avanzadilla irreductible en la lucha por la liberación de los pueblos latinoamericanos. En este sentido, el balance de su esforzada trayectoria arrojaría siempre un saldo favorable. Se impone ya el recuento y la valoración definitiva de esta fecunda etapa. Entretanto, “¿Qué permanece vigente?”, se preguntaba Alfredo Guevara, uno de los fundadores del movimiento, al inaugurar el Segundo Festival de La Habana, en noviembre de 1980:

¿Qué nuevas circunstancias, qué nuevas tareas, qué nuevas posibilidades se abren al creador cinematográfico en nuestros años de combate liberador y fascismo a cara descubierta? ¿Tendrá lugar la poesía, la imaginación, el deslumbramiento en un mundo que pendula en-

tre la represión sanguinaria y abiertamente genocida, y la hipocresía falsificadora del sistema de desaparecidos? ¿O sólo serán legítimos el testimonio y la acusación, el canto de gesta y la afirmación del combate? <sup>55</sup>

Todo parece indicar que el Nuevo Cine, una vez más, sabrá asumir con audacia y lucidez el complejo desafío que plantean esas interrogantes.

1980