

MÉXICO EN LA ESTÉTICA DEL NUEVO CINE LATINOAMERICANO

José Axel García Ancira Astudillo



División de Ciencias
de la Comunicación
y Diseño

Ganador del Primer Lugar en el Concurso Bienal de Tesis sobre Cine 2014-2016, categoría posgrado, de la Filmoteca de la UNAM



México en la estética del Nuevo Cine Latinoamericano

José Axel García Ancira Astudillo



División de Ciencias
de la Comunicación
y Diseño

Dr. Eduardo Abel Peñalosa Castro
Rector General

Dr. José Antonio De los Reyes Heredia
Secretario General

UNIDAD CUAJIMALPA
Dr. Rodolfo René Suárez Molnar
Rector

Dr. Álvaro Julio Peláez Cedrés
Secretario Académico

Mtro. Octavio Mercado González
Director de la División de Ciencias de la Comunicación y Diseño

Dra. Gloria Angélica Martínez de la Peña
Secretaria Académica de la División de Ciencias de la Comunicación y Diseño

Consejo Editorial
Dra. Deyanira Bedolla Pereda
Dr. Raúl Roydeen García Aguilar
Dr. Tiburcio Moreno Olivos
Dra. María Alejandra Osorio Olave
Mtro. Luis Antonio Rivera Díaz

Comité Editorial de la Colección Investigaciones Contemporáneas sobre Cine

Dra. María de la Cruz Castro Ricalde
Mtra. Consuelo Méndez Tamargo
Dra. María de Lourdes López Gutiérrez
Dr. Diego Lizarazo Arias
Dra. Aleksandra Jablonska Zaborowska
Dr. Jesús González Requena
Dra. Claudia Arroyo Quiroz

México en la estética del Nuevo Cine Latinoamericano

José Axel García Ancira Astudillo



División de Ciencias
de la Comunicación
y Diseño

Clasificación Dewey: 791.098 216 2021

Clasificación LC: PN1993.5.L3 G37 2021

García Ancira Astudillo, José Axel

México en la estética del nuevo cine Latinoamericano / José Axel García Ancira Astudillo -- México : UAM, Unidad Cuajimalpa, División de Ciencias de la Comunicación y Diseño, 2021.

312 p.: fot. byn; 15 x 22cm. – (Investigaciones contemporáneas sobre cine)

ISBN de la colección: 978-607-28-1705-0

ISBN: 978-607-28-2094-4

1. Cine -- América Latina 2. Cine -- Estética 3. Cine -- México

México en la estética del Nuevo Cine Latinoamericano. José Axel García Ancira Astudillo. | Primera edición, 2021.

D.R. © Universidad Autónoma Metropolitana
Unidad Cuajimalpa
División de Ciencias de la Comunicación y Diseño
Avenida Vasco de Quiroga #4871, Colonia Santa Fe Cuajimalpa,
Alcaldía Cuajimalpa, C.P. 05348, Ciudad de México.

Diseño editorial: Lic. Iván Hernández Martínez

Cuidado de la edición: Miguel Ángel Hernández Acosta

Diseño de portada: Lic. Iván Hernández Martínez
Basado en fotogramas de la película *Actas de Marusia*.

Prohibida la reproducción parcial o total de este libro por cualquier medio sin la autorización por escrito de la Universidad Autónoma Metropolitana, el editor o el autor.

Este libro fue arbitrado y dictaminado positivamente por tres pares evaluadores, bajo el sistema doble ciego. Ha sido valorado positivamente y liberado para su publicación por el Comité Editorial, y el Consejo Editorial de la División de Ciencias de la Comunicación y Diseño, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Cuajimalpa.

ISBN de la colección: 978-607-28-1705-0

ISBN: 978-607-28-2094-4

Derechos reservados © 2021 | Impreso en México

Índice

Introducción	17
Antecedentes	18
Sobre el surgimiento del término	
<i>Nuevo Cine Latinoamericano</i>	19
Capítulo Uno. El Nuevo Cine Latinoamericano en claves de nuestro pensamiento	25
Asedios al NCL	28
El NCL como “arte impuro”	41
Del “arte impuro” al cine imperfecto	52
Sobre el NCL como cine político y las redes del biopoder	56
Capítulo Dos. El cine mexicano y sus rupturas	67
Cine político en México, distintas raíces	73
Puentes entre México y Argentina	90
Capítulo Tres. Afluentes en torno al Nuevo Cine Latinoamericano en Argentina	93
Influencia y ruptura con el neorrealismo italiano	93
Propuestas estéticas, de Cine Liberación a Cine de la Base	106
Raymundo Gleyzer y el Cine de la Base	123
Capítulo Cuatro. Chile, cuna del Nuevo Cine Latinoamericano	141
Estéticas del Nuevo Cine Chileno	149
Poética de Aldo Francia	149
Poética de Raúl Ruiz	153
Poética de Miguel Littin	157

Capítulo Cinco. Del Nuevo Cine Latinoamericano en vilo al Nuevo Cine Latinoamericano en México	175
El NCL en Montreal. Rupturas y convergencias	177
Puentes del NCL con México	181
Leduc en la convergencia	181
Atisbos y conexiones en “Caminar el continente”, de Paul Leduc	186
México ante el exilio	190
Migración de ideas estéticas. El NCL en el exilio a México	192
Exilios chileno y argentino en México	198
Miguel Littin: desde el Nuevo Cine Chileno hacia el NCL	203
Capítulo Seis. Los filmes del Nuevo Cine Latinoamericano en México	209
<i>México, la revolución congelada</i> (1971), de Raymundo Gleyzer	210
Aterrizaje a la realidad mexicana	211
Los límites de la revolución bajo el sol de Yucatán	216
Idiosincrasia burguesa e institucionalización de la Revolución	219
Chiapas, una bandera en un salón de clases y el caciquismo	221
Bajo el balcón presidencial	223
El 68 en fotos y dimensión utópica	225
Ecos y resonancias de <i>México, la revolución congelada</i>	227
<i>Historia de un documento</i> (1971), de Óscar Menéndez	231
Tribulaciones visuales en Lecumberri	232
Ojo contra ojo: filmando el panóptico	234
Jóvenes desbordando las calles	235
¿Dos Méxicos?	237
<i>Actas de Marusia</i> (1975), de Miguel Littin	239
<i>Actas de Marusia</i> como historia lírica	242
Gregorio: conciencia, estrategia revolucionaria y testimonio para el futuro	245
Las mujeres en <i>Actas de Marusia</i>	250

Gregorio como leyenda	251
<i>Etnocidio. Notas sobre El Mezquital</i> (1977), de Paul Leduc	254
Raíces profundas	255
Historia de un despojo	257
Muerte en El Mezquital	259
De indígenas a proletarios	261
La sexualidad enajenada	262
Un indígena maniquí	263
Modernidades discursivas	264
El infierno de la ciudad	265
Un anillo nazi	267
Etnocidio otomí y Guerra Fría	268
<i>Etnocidio...</i> , entre cascos mineros y puños en lucha	269
<i>Para vencer al olvido</i> (1984), de Humberto Ríos	271
Hibridación y diálogos metadiscursivos	273
Focalización y espacios del exilio	274
De la trama a la alegoría	276
Polifonía, memoria y nuevos horizontes de enunciación	278
Epílogo. México en la estética del Nuevo	
Cine Latinoamericano	279
Anexos	
Manifiesto de los Cineastas de la Unidad Popular (anexo 1)	287
Manifiesto del Frente Nacional de Cinematografistas (anexo 2)	290
Bibliografía	293
Filmografía	
Filmografía principal	305
Películas mencionadas	306
Biografía	309

Agradecimientos

*Al posgrado en Estudios Latinoamericanos de la UNAM y al Consejo Nacional
de Ciencia y Tecnología*

A la Filmoteca de la UNAM

A la Fundación Nuevo Cine Latinoamericano

Al Instituto Superior de Cine y Artes Audiovisuales de Santa Fe

A la Dra. Aleksandra Jablonska Zaborowska

Al Dr. Raúl Roydeen García Aguilar

Al Dr. Gustavo Cruz

*A la División de Ciencias de la Comunicación y Diseño de la UAM, Unidad
Cuajimalpa*

Al Doctorado en Humanidades de la UAM, Unidad Xochimilco

A Cynthia Sabat y Juana Sapire

A la Dra. Ana Lusnich

A la Dra. María del Rayo Ramírez Fierro

A la Dra. Francesca Gargallo

Al Dr. Miguel Ángel Esquivel

A Rosario Galo Moya “Coquena”

A Rafael Campos †

A Humberto Ríos †

Al Lic. Bruno Lemonnier

Al Mtro. Miguel Ángel Hernández Acosta

Al Lic. Iván Hernández Martínez

A las familias Luque Goicoechea y García Ancira Astudillo

Dedicatorias

A Duanyar Estay,

por tu infinito cariño que dejó indeleble huella.

A Candelaria Luque,

*por nuestro amor cotidiano y porque
sin ti este libro no existiría.*

Introducción

Antes de entrar a estudiar la licenciatura en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, me juntaba con un grupo de 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, pensaba y 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) que agrupa entrevistas a realizadores y realizadoras de los años sesenta y setenta del siglo XX en el subcontinente. Fue la primera vez que leí los nombres de Tomás Gutiérrez Alea, Jorge Sanjinés y Glauber Rocha. Varios años después releí el libro, esta vez como fuente primaria de mi tesis de licenciatura. En ese instante me preguntaba si existió, en algún momento de nuestra historia, un cine que pudiéramos considerar como *latinoamericano*, más allá del sitio de enunciación de los realizadores y, si era así, ¿qué lo identificaba? Por supuesto, al avanzar en la investigación, encontraba múltiples diferencias. ¿Era válido considerar el cine neobarroco de Glauber Rocha –con influencias del *western*– análogo al cine de encuesta social, como *Tire dié* (Birri 1958) o *La hora de los hornos* (Getino y Solanas 1968), 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, 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 los *pilares*, sino los márgenes del movimiento. La intención sería indagar en qué momentos los autores del Nuevo Cine Latinoamericano habrían dejado de lado sus principios pro-

gramáticos o, bien, habrían dejado de ser estos cines el proyecto cinematográfico de “Nuestra América” (como la llamó José Martí).

Aunque 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? 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 en 1967, cuando Aldo Francia y su equipo de cinéfilos lograron reunir en Viña del Mar la obra cinematográfica más representativa de América Latina de ese momento. Sería absurdo afirmar que en el festival todos los realizadores formaban parte de la estética del NCL, lo 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. Esto generó entusiasmo, discusión y perspectivas de nuevos proyectos (Guevara y Garcés 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 de los propios cineastas que se dieron a la tarea de reflexionar sobre el movimiento. Éste es el caso de Miguel Littin en “El Nuevo Cine Latinoamericano a la búsqueda de la identidad prohibida” (2007a), quien ve al movimiento como una continuidad de otras búsquedas estéticas en América Latina:

Nacían así los primeros indicios de una estética [la del NCL] que tenía sus fundamentos en la pintura de los muralistas mexicanos Siqueiros, Rivera, Orozco, quienes a un solo gol-

pe de ojo intentaron reflejar toda la historia de México, hundiendo, como diría Neruda, “la mano turbulenta y tierna en lo más genital de lo terrestre” (Littin 2007a, 17).

En tanto, Fernando Birri (frecuentemente llamado “el patriarca del Nuevo Cine Latinoamericano” por sus propios contemporáneos) no teme *ofrendar* este movimiento a los pilares de la historia del cine mundial: “Abuelos Lumière / abuelo Meliés / abuelo Edison / reciban este Nuevo Cine Latinoamericano / uno en la diversidad / diverso en la unidad” (Fernando Birri en Vieites 2004, 21). Asimismo, Edgardo Pallero –quien surge a su vez de la escuela de cine impulsada por Fernando Birri– ya en una entrevista en el mítico festival de 1967, declaraba: “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 y Garcés 2007, 105). Estamos ante el reconocimiento tácito de que, más allá del término, existió –desde su nacimiento– un proyecto con bases estéticas, sociales, políticas y programáticas.

Es claro que existió un movimiento regional, cuya denominación fue Nuevo Cine Latinoamericano y que produjo ciertos espacios de intercambio. El Comité de Cine de América Latina, antes Felaci (Federación Latinoamericana de Cineastas [como se le llamó en encuentros como Montreal 74]),¹ 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 posterior resurgimiento de los festivales en La Habana. Como veremos más adelante, el NCL es un significante con múltiples significados, lo cual suele conducir a equívocos, y quizás ésta fue la razón por la que por mucho tiempo se le reconoció como el nombre de los festivales (Festival del

1 Cfr. Mariano Mestman en entrevista realizada por Mónica Villarroel (2015).

Nuevo Cine Latinoamericano), pero no como un término aglutinante que refiriera a movimientos: como el *cinema novo*; el Tercer Cine y el Cine de la Base, en Argentina; el Cine Junto al Pueblo, en Bolivia, etcétera. El investigador argentino Mariano Mestman, por ejemplo, tal vez por partir de la misma historia del cine de su país, comúnmente habla de una historia del “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) hablan de cine independiente, cine echeverrista, cine político, cine experimental..., sin relacionarlo con el movimiento continental.

Recientemente, el concepto de *Nuevo Cine Latinoamericano* se ha puesto de relieve en las reconstrucciones históricas del cine de la región. Se publicó 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) o el trabajo de Marcia Orell García (2007), *Las fuentes del Nuevo Cine Latinoamericano*. Sergio Trabucco, testigo de primera mano del movimiento, lo retoma también en el título de su trabajo *Con los ojos abiertos: el nuevo cine chileno y el movimiento del nuevo cine latinoamericano* (2014), e Isaac León Frías también recupera el término en *El Nuevo Cine Latinoamericano de los años sesenta* (2013).

Como se dijo recién, pudimos constatar puntos ciegos en las conceptualizaciones. México no está completamente integrado en estas narrativas; mientras que los cineastas que llegaron en el exilio a México no están incorporados en los relatos de la historia del cine nacional. A menudo, 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 la impresión en cuanto a las estéticas del cine sesentista. 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.

En esta obra se brindan elementos útiles para poder esclarecer la premisa de que México es una pieza clave para la comprensión de la historia del Nuevo Cine Latinoamericano. Asimismo, 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. Para demostrar lo anterior, hemos hecho un recorrido que parte y termina en México, y que en su trayecto nos invita a conocer discusiones estéticas que ayudan a explicar importantes filmes realizados en el país donde inicia –o termina– la América Latina.

Seguimos esta ruta con la confianza de que, cual si fuera una *road movie*, el camino es tan importante como el punto de llegada.

Para esta obra las películas son una fuente de primerísima importancia. Sería imposible abordar todos los elementos de análisis que pueden desprenderse de un filme, así que hemos procurado hablar de aquéllos que nos permiten reconocer los principales atributos fílmicos, de acuerdo con el discurso pretendido de autoras y 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 y a veces poco cuestionadas en el *sentido común* del análisis, que consisten en pretender que la obra se explique por el contexto o por la figura del autor. Como mecanismo de enunciación, se optó por limitar –siempre que me ha sido posible– el uso de términos especializados de la teoría del cine, con la finalidad de que se invite a lectores de distintas formaciones y que no sea acotado a especialistas en análisis de cine.

Además, se transparenta este proceso con la convicción de que las 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 este libro, 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 engranaje de un marco interpretativo que dé cuenta de un sentido de obra, autor, colectivo, y época. En este sentido entendemos el análisis de los filmes atendiendo a las necesidades señaladas por Bordwell (1996) de reconocer continuidades y rupturas en los contextos en que un discurso es producido, ya sea de manera velada, explícita, referencial o análoga, entre otras. De esta manera pretendemos indagar en las distintas formas en que un filme expresa, articula o persuade, lo cual es fundamental para la posibilidad de reconocer tenses utópicos, no sólo en lo político y en lo económico sino, principalmente, en el ámbito sensible.

Durante la investigación que se efectuó para la realización de esta obra tuvimos –además de encuentros con Mariano Mestman y Humberto Ríos– entrevistas con Nerio Barberis (cineasta exiliado en México desde 1976), Bertha Navarro (productora mexicana) y Juana Sapire (integrante de Cine de la Base, exiliada en Estados Unidos). Asimismo, algunas de las ideas de este libro fueron comentadas con Michael Chanan (promotor del NCL en Inglaterra y documentalista en activo) y con Ana Lusnich (investigadora de cine en Argentina). Desde esta pluralidad de voces, buscamos tejer 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 su historia en México, y la historia del cine mexicano podría no ser suficientemente entendida si no comprendemos la historia de un cine nacional a contrapelo, así como sus influencias,

aportaciones y paralelismos con el Nuevo Cine Latinoamericano. Se trató de una experiencia cinematográfica ambiciosa, abarcadora, cargada de sueños, propositiva: pensada para caminar hacia la utopía. Cualquiera que albergue como aspiración el ideal bolivariano de la unión de Nuestra América como sustento de un nuevo paradigma de vida deberá incorporar dentro de este deseo la historia común de nuestro cine, y a ésta desde sus más altos anhelos.

Capítulo Uno. El Nuevo Cine Latinoamericano en claves de nuestro pensamiento

Mucho se ha escrito sobre Nuevo Cine Latinoamericano (NCL)¹ desde el momento mismo del primer festival de Viña del Mar de 1967, cuando el pediatra Aldo Francia –con tesón y voluntad–

- 1 En México, la obra que trajo el debate sobre los temas alusivos al NCL fue la del esteta marxista Alberto Híjar, quien introdujo al público mexicano el Tercer Cine, de Getino y Solanas. Tres años después, en 1988, la UAM publicó tres tomos de la Historia del NCL, a partir, sobre todo, de documentos icónicos de la que en ese entonces era una historia reciente de este movimiento cinematográfico: *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*. 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 los cineastas más importantes de este movimiento. Recientemente hay un *boom* en la revaloración del NCL y han surgido obras que retoman distintos aspectos del movimiento. *Cine latinoamericano: un pez que huye. Análisis estético de la producción entre 1991 y 2003* (Caballero 2007), problematiza la superación del NCL; Silvana Flores (2013), en *El Nuevo Cine Latinoamericano y su dimensión continental*, busca teorizar desde una mirada abarcadora de los nuevos cines de cada país, mientras que la chilena Marcia Orell García (2007) 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 2014 se publicó *Con los ojos abiertos: el nuevo cine chileno y el movimiento del nuevo cine latinoamericano*, donde Sergio Trabucco construye un relato abarcador, desde el punto de vista de un testigo directo. Finalmente, en Perú se editó *El Nuevo Cine Latinoamericano de los años sesenta*, de Isaac León Frías (2013), quien hace una labor importante para esclarecer qué del NCL se convirtió en movimiento, y qué quedó en desarrollos locales, tema que se profundizará más adelante.

inició un movimiento² que, sin embargo, tiene sus orígenes algunos lustros antes. Dependiendo del corte histórico,³ podemos ubicar tres cortometrajes como los antecedentes inmediatos al NCL: *El Mégano* (1955), de Julio Espinosa y Tomás Gutiérrez Alea; *Revolución* (1962), de Jorge Sanjinés, y *Tire dié* (1958), de Fernando Birri. Éstos tres 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), fueron las que abrieron la brecha de lo que, algunos años más tarde, se denominó *cinema novo*.⁴

- 2 Aunque existen cuestionamientos a la palabra *movimiento* para referir al NCL, atendiendo a la realidad de que lo que se agrupa bajo estas siglas fue hecho independientemente de los saldos de intentos por una agrupación, y organización formal, mantenemos esta palabra, atendiendo a la sexta acepción de la RAE: “Desarrollo y propagación de una tendencia religiosa, política, social, *estética*, etc., de carácter innovador. *El movimiento de Oxford*” (RAE 2018). El primer subrayado es nuestro.
- 3 Por ejemplo, Frank Padrón (2011) ubica a películas como *Los olvidados* (1950), de Luis Buñuel, como un antecedente del NCL, mientras que Parana-guá (2003) considera que el cine de Buñuel es justamente contrario 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.
- 4 Pereira dos Santos, cofundador del movimiento, señala a Glauber Rocha como protagonista tanto en su definición como en la realización de Barravento, el primer filme del *cinema novo*: “Glauber Rocha, que escribía

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 Littin:

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 “una gran humanidad que había dicho basta y echado a andar” (Littin 1990, 21-22).

Al referir al NCL lo más común fue hacerlo de forma aglutinante, como la suma de varios autores o corrientes 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, aunque una problematización sobre sus principios y alcances requiere una precisión mayor para

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 *Revisão crítica do cinema novo (1963)*” (Nelson Pereira do Santos en Mahieu 1982, 138-139).

- 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 llamar 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. Éste es el caso del esteta mexicano Alberto Híjar, quien en 1972 publicó *Hacia un tercer cine*, concepto que propuso, incluso, como una meta deseable para los realizadores mexicanos, con lo que podemos asumir se está denominando Tercer Cine a lo que hoy conocemos bajo el consenso de NCL.

delimitar al NCL. Esta tarea es necesaria para esta obra, cuyo fin último es, sin salirnos de los márgenes en que se inscribe el NCL, ver cauces e influencias de estas estéticas hacia una parte del cine realizado en México en los años setenta.⁶ Por ello, no admitimos como metodología sólo la búsqueda de fuentes en donde se establezcan las “adherencias” o el deseo de realizar un 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 los directores que fueron parte de ellos, sino que se pretende encontrar los elementos que tienen estas cinematografías y que nos permiten reflexionarlas como parte de un mismo movimiento estético, fílmico y político. 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?

Asedios al NCL

Antes de adentrarnos en una problematización que diseccione lo que el NCL representa en tanto propuesta fílmica, estética, política e histórica, haremos un recorrido en donde se problematiza el término en distintos momentos desde la década del sesenta hasta nuestros días. Con ello daremos cuenta de cómo el Nuevo Cine Latinoamericano tiene su propia historicidad como término, lo cual no se debe obviar o excluir de una lectura que aspire a reflexionar sobre su propuesta estética.

La pregunta que guía este apartado es: ¿Qué es el Nuevo Cine Latinoamericano?, pero con el término *asedio*, atendiendo a una metáfora por nuestra pretensión, más que de definir, de circunscribir, acotar. Esto nos permite atender una multiplicidad de voces que

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

reflexionan sobre el NCL, como la del cineasta chileno Miguel Littin, el investigador y guionista cubano Ambrosio Fornet, la investigadora argentina Silvana Flores y el académico peruano Isaac León Frías.

Como se ha apuntado, el NCL tiene su epicentro en la ciudad de Viña del Mar, en 1967, y podemos reconocerle un doble carácter: la afinidad que los realizadores encontraron en el cine presentado, y el proyecto que desde ese momento planearon: Se acordó fundar el Centro Latinoamericano del Nuevo Cine, con el objetivo de reunir a los movimientos del nuevo cine independiente de cada país de América Latina. Este centro sería el antecedente inmediato del Comité de Cineastas de América Latina fundado en Caracas en 1974 (Littin 2007b, 221).

Littin no sólo habla de una estética, sino de un proyecto cinematográfico que aspira a existir en el nivel operativo y organizativo, que no se congratula sólo en la coincidencia, y pretende sentar las bases ideológicas y materiales para el afincamiento de un nuevo Cine Latinoamericano (*nuevo* como adjetivo, y no como nomenclatura en este momento). En las reuniones del primer festival se establecieron mesas de discusión que tocaron temas que abordaban la necesidad de un nuevo estudio de la historia del cine de cada país latinoamericano, el intercambio de críticas y reseñas a lo largo y ancho del continente, el establecimiento de una red de distribución en los países, y la búsqueda de bases para la creación de auténticas coproducciones latinoamericanas (*cfr.* Littin 2007b). En 1967, el NCL era tanto el reconocimiento del diálogo de cinematografías existentes, como un horizonte por alcanzar, en donde incluso lo “latinoamericano” no sólo describe el espacio continental de las múltiples experiencias, sino que se contempla como una posibilidad de *enunciación* continental.

Es el propio Miguel Littin en este mismo ensayo “Viña del mar 1967...” (publicado por primera vez en 1987 a propósito de los veinte años del primer festival) quien ofrece un resumen sobre la peculiar dialéctica de un cine que nacía como proyecto, pero con

una experiencia cinematográfica que contaba ya con un inventario de imágenes, historias y experiencias:

En el otoño de 1967, advertíamos que nuestro cine, el cine de América Latina, no nacía de materia muerta, como diría Julio García Espinosa, no se nutría del cadáver de la burguesía, sino que encontraba su posibilidad cierta de liberación artística en la conducta de las grandes masas insurgentes y rebeldes, fundiendo a fuego en un objetivo común al arte y la política, actividades si no opuestas, tradicionalmente separadas (Littin 2007b, 224).⁷

Se reconoce entonces al cine desde una perspectiva de clase, y más aún, de lucha de clases. En esta declaración podemos advertir que se avizora a los actores sociales movilizados como un ejemplo objetivo –causa y razón de ser– del NCL, por lo que reconocemos a un cine cuya política no sólo es un posible tema, sino la propia motivación creativa. Es importante destacar que enunciar el cariz político y revolucionario es apenas el inicio de nuevas problemáticas de toda índole. Ello significaba también cuestionar la forma como el cine había representado tradicionalmente a las poblaciones:

[...] nuestro país está cansado de no tener rostro –afirmaba Jorge Sanjinés–, lo que queremos es darle un rostro y cuerpo [...] queremos hacer un cine que refleje la vida boliviana, la vida de miles y miles de campesinos y mineros. Lo que queremos hacer es un cine de observación de combate y de testimonio; no queremos hacer un cine de demagogia o relatar historias rosadas (Littin 2007b, 224).

Advertimos entonces que el NCL no sólo reflexiona sobre las intenciones de realización, sino sobre el tipo de historias que le son propias, y se advierte también la preocupación por el público

7 Es muy importante observar cómo la reflexión de uno de los teóricos del NCL –García Espinosa– y retomada por uno de los pilares del movimiento (Miguel Littin) advierte como un punto importante en la descripción de la estética del NCL la relación entre política y arte, tema en el que se ahonda en el apartado próximo.

el cual, se sugiere, no sólo puede ser considerado como aquél que tradicionalmente asiste a las salas de cine, sino que se busca hablarle al espectador que en ese momento –e incluso ahora– no son públicos habituales de las obras que podríamos denominar como “de contenido social”.

Littin se aproxima al problema de las limitaciones técnicas de un cine que tenía condiciones múltiples de realización (tema en el que nos adentraremos en el capítulo 2 de este libro). Para Littin un cine condicionado por sus privaciones también era la clave de búsquedas formales que no sólo eran improvisación o recursos emergentes, sino que producían nuevas aproximaciones a los fenómenos sociales que eran retratados: “En los sesenta Mario Handler, en Uruguay, realizaba un cine sin sonido, convirtiendo la limitación en característica estética, y luego, junto a Santiago Álvarez, usarían la nueva canción como pilar estructural de su idea, fusionando en un solo discurso imagen y sonido” (Littin 2007b, 225).

Estamos ante el saldo de Littin, uno de los considerados pilares del NCL, hace del concepto y del momento histórico del cual fue protagonista e impulsor; además de promotor e ideólogo. No obstante, haber sido pieza clave no fue suficiente para que muchos otros directores y realizadores de cine utilizaran el concepto y etiqueta del NCL de la forma entusiasta y hasta militante como lo hace el director chileno. Al mismo tiempo, como ya se ha apuntado, estas características del movimiento no sólo representan la postura que Miguel Littin tiene del NCL, pues también reflejan y son indicio de la lectura que se hacía, desde un determinado tipo de relato y en un momento histórico específico. Littin construye una narrativa que, más allá de definir al movimiento, es una radiografía de su propia conceptualización del NCL en 1987.

Aunque todo intento por analizar es producto de un momento histórico concreto, enunciarlo nos lleva a advertir que dentro del NCL hay una conciencia de la importancia de una particular forma

de apuntar hacia lo histórico, los orígenes, las tradiciones, pero también hacia los horizontes posibles. En palabras de Fornet:

La historicidad es una categoría inseparable del Nuevo Cine, puesto que resume todos sus objetivos tácticos y estratégicos. No hay una sola muestra 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, serán palabras huecas fuera del espacio real en que la vida humana transcurre y se proyecta en un pasado más o menos remoto y un futuro más o menos inminente. Al asumir al hombre en su completa 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 (Fornet 2007, 136).

Este futuro al que Fornet apunta como más o menos inminente resulta muy importante, y vale la pena detenernos un instante en lo que ello permite discernir. Si bien las películas del NCL pueden resultar ásperas, crudas o polarizantes, una de las características del NCL para esta obra es que precisamente se trata de un cine en cuya matriz creativa subyace la posibilidad de transformar la realidad. Para muchos esto podría verse como una suerte de infantilismo cinematográfico o, en todo caso, como un cine que peca de idealismo; no obstante, es imprescindible enmarcar estas obras en el espíritu creativo y generacional de los años sesenta y setenta, de las luchas en el terreno ideológico, político, y social; temas en los que nos centraremos más adelante. Aun así, resulta importante asentar, desde este momento, que para el NCL la reflexividad sobre lo histórico apunta a un pasado que es, a su vez, capaz de imaginar un futuro posible a partir de su intervención del potencial transformador de su propio contexto.

Y aunque la correspondencia del NCL con la revolución cultural de los sesenta resulte congruente y facilite la intuición del contexto en el que se desenvuelve el NCL, quizá dificulta su comprensión fuera de los límites de este momento histórico. Las ca-

racterísticas estéticas del NCL pudieran ser más fácilmente reconocidas como una serie de estilos, tópicos, limitaciones o incluso adhesiones políticas de los autores, más que por su función estética desde la especificidad de sus códigos. Nuevamente, es Fornet quien advierte esta problemática:

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 (Fornet 2007, 136).

Aunque estas citas de Fornet proceden originalmente de “Arqueología del Nuevo Cine Latinoamericano (1959-1979)”, publicada en 1980, se advierte la manifiesta enunciación de la complejidad y paradoja de que el NCL lleve el adjetivo *nuevo*. Más allá del reconocimiento de la importante necesidad de teorizar al NCL desde sus códigos formales, es posible vislumbrar que para el académico cubano el problema cobra particular importancia porque no expresa la etapa del NCL como clausurada.

Fornet, en ese ensayo, enumera una serie de características propias del nuevo cine latinoamericano, como: ser declaradamente político, la lucha antiimperialista, el derecho al propio relato, su impronta libertaria y anticolonial. Sin embargo, lo que destaca dentro de su ensayo “arqueológico”, como él mismo lo denomina, es su carácter historicista, elemento clave para un análisis que pretenda codificar sùgnica y simbólicamente al NCL. Asimismo, advierte de los peligros también graves del sociologismo o de la estética marxista vulgar.

El peligro mayor es el ahistoricismo. Dondequiera que haya un crítico colonizado despuntará la tendencia a aislar el discurso de su contexto, 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 bienintencionado, mediocre– como una solemne retahíla de circunloquios y balbuceos. 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 (Fornet 2007, 143).

Es interesante que el propio Ambrosio Fornet desde 1980 –incluso antes del auge de los estudios decoloniales– ya insinúe con su perspicaz ironía la necesidad de un estudio del cine de la región, y de insertar en la discusión las categorías de análisis, conceptualizaciones, temáticas, y problemas epistemológicos que surgen fuera de “las metrópolis”, aunque también reconoce el riesgo de deformar artificiosamente el fenómeno que se estudia. Asimismo, Fornet censura toda pretensión por valorar al NCL desde un cierto hermetismo y aires localistas o provinciales, con lo que se adquiere una vacuna ante posturas crípticas que parecieran sugerir la incomunicabilidad de sensaciones, idearios y visiones de lo nacional y supranacional, y la imposibilidad de encontrar lo común entre la diversidad.

Huelga agregar que una definición sobre las características y los límites temporales y estilísticos del NCL no debiera caer en lecturas presentistas que asumen que el paso del tiempo y los enfoques de corrientes analíticas “novedosas” son garantía de una mayor objetividad. De igual manera, es importante señalar que un análisis de las posibilidades de sentido de una obra en una determinada época no puede estar completo si los signos cinematográficos no se asumen con un potencial de interpretación propio de los códigos de cada tiempo y lugar. Los postulados que se expresan en este punto son fundamentales para entender algunos aspectos que ciertos cineastas reconocieron como parte central en su praxis;

la posibilidad de interpelar al espectador para que el *pathos* de la obra se traspasara al mundo fuera de la misma. Esta intención está manifiesta en *Dialéctica del espectador* (Gutiérrez Alea 1982) y en “Hacia un Tercer Cine...” (Getino y Solanas 1972).

Fornet en “El Nuevo Cine Latinoamericano y sus críticos”, treinta años después del primer festival que dio título al movimiento, resume de manera clara aquello que entiende por Nuevo Cine Latinoamericano, justo cuando, a su parecer, el movimiento tiene un declive por los cambios en la dramaturgia y estilo de algunos filmes en la primera mitad de la década del noventa. Es desde las múltiples lecturas, y cuando las grandes narrativas encontraban un punto en declive, que Fornet definía al NCL como:

[...] un movimiento que llegaría a tener dimensión continental [...] Lo de nuevo aludía a dos factores: uno de carácter estético –el rechazo tajante del “viejo” cine, dominado por el mercantilismo de los grandes productores brasileños, argentinos y mexicanos– y otro de carácter sociopolítico –el hecho de que todos sus participantes fueran jóvenes y apostar por la viabilidad de la Utopía– (Fornet 2007, 155).

El carácter de la dimensión continental que apunta Fornet es claramente subrayado por Silvana Flores, como veremos a continuación. Por otra parte, no es posible dejar de acentuar que en esta definición existe una ecuación entre la necesidad de la renovación de las formas y el fundamento ideológico de la posibilidad de lo utópico como su motor.

Para Flores, el cine que caracteriza la etapa nuclear del NCL busca el paradigma de una estética original como una reafirmación identitaria, basada en la necesidad de representación de un horizonte político y de la posibilidad concreta de la utopía social. Dichas características, considera Flores, son reconocibles en distintos países, y generaron una “revolución a nivel estético”.

También Flores indica que los cambios sociohistóricos en las condiciones sociopolíticas conducen a distintas fórmulas de co-

municación con el espectador, independientemente de que al interior de cada país vivieran procesos políticos diferenciados, que también suscitaban preguntas estéticas variadas y distintas respuestas formales.⁸ Pero, a pesar de las distancias temporales y espaciales que dan origen a las divergencias enunciadas –y en las cuales profundizaremos en los capítulos siguientes–, Flores destaca en las conclusiones de *El Nuevo Cine Latinoamericano y su dimensión continental* que el carácter regional del NCL está en:

La interrelación de las producciones cinematográficas del continente por medio del intercambio de abordajes ideológicos y estéticos desplegados por las reflexiones y teorías de los realizadores sobre la especificidad del cine revolucionario, la concepción de la cinematografía como obra abierta e inconclusa, la reelaboración del estatus del espectador como participante activo en la producción e interpretación de sentido, la aspiración de realizar un cine vinculado a las bases populares desde su cosmovisión y propias reivindicaciones, y la exploración del arte cinematográfico como instrumento para transmitir una verdad o realidad social que abarca los aspectos no visibilizados hasta entonces (Flores 2013, 307).

Silvana Flores con ello ayuda a dilucidar que, entre lo diverso, existe un espíritu colectivo que va más allá de los *aires de época*. El NCL no existe sólo en la confluencia, sino desde una serie de características que le dotan de identidad.⁹

En contraste, Isaac León Frías (2013) advierte que todo intento por encasillar al NCL en una sola de sus características, como estar vinculado a una militancia relacionada con movimientos

8 Para la investigadora argentina Silvana Flores las condiciones de persecución, instauración de dictaduras militares y los exilios políticos no constituyen el final del NCL. Para ella, esta etapa inaugura un momento marcado por la alegoría, la necesidad de pensar en nuevos públicos y planteamientos estéticos (Flores 2013).

9 Es importante señalar que, siguiendo a Silvana Flores (2013), cuyo libro surge de una tesis doctoral, podemos escapar a la falsa trampa que pretende asumir que el NCL no puede estudiarse como un fenómeno continental ante la tensión entre las distintas posturas, y proyectos filosóficos y estéticos que nutrieron este movimiento.

sociales o ser opuesto a los sistemas de producción, y ser marginal y combativo, está condenado irremediabilmente al fracaso. En efecto, algunas de estas características podrían ser clave en alguna película del periodo, pero aceptarlas de manera absoluta nublaría la diversidad de posturas, corrientes, grupos, miradas autorales y diferencias programáticas de los nuevos cines de la región. Siguiendo a León Frías, existe una especie de discurso que se ha hecho *canónico* del NCL, el cual no estaría interesado en cuestionar de forma crítica su propia historia, pues ve al mismo como memoria de un cine en lucha, la cual se debe “defender”. Esta ortodoxia por el NCL ocultaría claroscuros y empobrecería lo que, de hecho, es un conjunto de piezas con diversos recursos teóricos y estéticos, así como orientaciones políticas disímiles, con formas diferenciadas de asumir e interpretar rupturas y vanguardias. Visto así, podría surgir la tentación de ignorar la etiqueta del NCL y atender a cada caso según sus propias tradiciones y legados, desde los puntos de contacto más inmediato y describiendo lo que cada autor o grupo constituido (como el *cinema novo* o cine liberación) hubieren reflexionado. Aunque la postura de León pudiera sugerir una vuelta a miradas desde lo local, desde un revisionismo que cuestione al NCL, al mismo tiempo afirma con vehemencia que había un cúmulo de propuestas que compartían idearios:

Si se ha perfilado la noción de un nuevo cine latinoamericano es porque hubo una voluntad política (o política estética) signada por la necesidad de la unión, frente a la manifiesta dispersión existente; por lograr un frente común ante el poderoso oligopolio de las distribuidoras independientes; y por fomentar un cine en función de un cambio social radical. Es decir, y aún cuando ello no se concreta de manera definitiva, la noción de nuevo cine latinoamericano tiene un claro sesgo ideológico-político, y su enunciado más nítido es el que formulan Solanas y Getino en la tesis del tercer cine que apunta a un trabajo militante. Allí se dirigía la plataforma que fue gestando en los festivales de Viña del Mar y otros. Con discre-

pancias y matices significativos, como que la situación no era igual en todas partes y mientras que en Colombia y Uruguay los cineastas externaban posiciones “antisistema”, en el Perú y Venezuela se pugnaba por obtener una legislación que favoreciera la producción local (León Frías 2013).

Así, aunque el NCL no alcanzara una concreción política, y de integración, que careciera de una unidad estilística perfectamente diferenciada, y que tuviera interrupciones por los avatares políticos de la región, sería absurdo negar las coincidencias, los intercambios y, más importante aún, las aspiraciones por una reflexión sobre el subdesarrollo latinoamericano que fue articulado desde las distintas cinematografías de renovación, y desde los espacios nacionales.

Debemos entonces considerar a un NCL que, aun visto desde un escepticismo que teme a las totalizaciones, los epítetos y las generalizaciones, está imbuido dentro de una renovación fílmica que se nutre de las rupturas modernas de distintas fuentes como la nueva ola, el *free cinema*, y de influencias de estilos autorales de directores de distintas partes del mundo. Así, el NCL puede ser visto como una especie de modernidad fílmica, pues es innegable que surge de múltiples esfuerzos de renovación y cuestionamiento a los modelos de representación que se asumían como consolidados y tradicionales (aunque también en crisis desde los años cincuenta) en cada espacio en donde hubo una renovación cinematográfica en América Latina. La modernidad de las distintas expresiones de los nuevos cines latinoamericanos no responde a un modelo unificado ni estandarizado, a una vanguardia delimitada, o a un interés homogéneo de renovación formal, pues desde los distintos países se buscaron soluciones formales y estéticas acordes a las propias necesidades de expresión. Pero de igual manera, sería obtuso no reconocer que el cine de Santiago Álvarez, en Cuba; Patricio Guzmán, en Chile; Nelson Pereira do Santos, en Brasil, o Fernando Solanas, en Argentina, por citar algunos casos, poseen cada cual marcados rasgos estilísticos que subrayan su pretensión por innovar y

diferenciarse de esquemas del cine clásico o de géneros que les precedieron. Así, León Frías nos advierte que el NCL en particular¹⁰ –y el cine moderno en América Latina, en general– no representó un cambio estructural que trastocara permanentemente los sistemas de representación, ni tuvo en sus lugares de origen una distribución superior al del cine más convencional.

Los nuevos cines que se generaron en América Latina tenían un proyecto de modernidad cinematográfica, sin que este fuese necesariamente explícito en todos. Sí lo fue en la Generación Argentina del Sesenta, en el movimiento del cine cubano y, claro, en el cinema novo, es decir, en los que activaron una propuesta estética más ostensible, en los que afirmaron o, al menos, no excluyeron los fueros del cine de autor, aunque esto no signifique que –como en el caso de los cubanos y en una cierta medida también de los brasileños– no hubiese en esa búsqueda de la modernidad cinematográfica una búsqueda paralela de afirmación de la modernidad política que era, en la concepción de la época, la modernidad socialista y revolucionaria (León Frías 2013).

En efecto, aunque el concepto de modernidad fílmica no nos permite postular al NCL como la propuesta continental de cine moderno que agrupe a todas las expresiones, la confluencia de una modernidad política y fílmica sí es una característica que es reconocible en todas las experiencias y propuestas que se suelen identificar con el NCL. No obstante, a decir de León Frías, las experiencias de modernidad del cine en América Latina exceden el periodo del NCL, incluso en los autores que se reconocen como parte de esta corriente.

Hemos hecho un somero recorrido por distintas formas de abordar al NCL, concepto poroso y a veces líquido, muchas veces

10 No todo cine moderno en América Latina en los años sesenta y setenta debe ser incluido dentro del NCL. Más aún, hubo el caso de películas que hoy podríamos considerar como parte del NCL, pero que por los problemas de distribución propios de la época no fueron ampliamente conocidas ni siquiera por los propios realizadores de cine que impulsaron el movimiento.

valorado como una bandera, otras caricaturizado para excluirlo de los análisis o de las de historias de cine nacionales o continentales.

Como decíamos más arriba, no pretendemos dar una definición sobre qué es el NCL, pero sí ofrecer algunas orientaciones, atendiendo a la forma en que el término ha sido utilizado por protagonistas, historiadores y académicos del cine de la región. Littin y León podrían ser vistos como antitéticos en sus posturas, no obstante ambos coinciden en que el NCL tiene una pretensión de latinoamericanismo que se expresa en la voluntad de organización, pero sobre todo en el horizonte de aspiraciones de los cineastas. Por su parte, para Flores la dimensión continental está en la confluencia de estéticas autorales y de movimientos nacionales que representan posiciones políticas explícitas en los discursos de obras fílmicas, cuyos temas se basan en realidades sociales que para los realizadores son fundamentales de comunicar. Esto es lo que veíamos en Littin como la necesidad de rescatar historias propias, y que para Fornet es una búsqueda que debe darse desde los propios códigos de los latinoamericanos, lo cual sin duda es una preocupación que queda manifiesta en cineastas como Glauber Rocha, Fernando Solanas, Jorge Sanjinés y en las aportaciones teórico-estéticas de García Espinosa, entre otros.

Para Isaac León, el NCL está signado a un periodo más o menos delimitado entre 1967 y 1975, tras lo cual los proyectos integracionistas y las estéticas autorales y de los nuevos cines nacionales se habrían diluido. A esto se opondría Fornet, quien pone una de las claves para pensar el NCL en su anclaje historicista. Para el académico y guionista cubano el historicismo permite un posicionamiento en la dialéctica entre el reconocimiento de un pasado común (colonial, material y perceptualmente) y la posibilidad de imaginar un futuro posible. Todo ello abre la posibilidad de que el NCL no sea visto como un periodo cerrado de la historia, sino como un proyecto históricamente ubicado, pero no clausurado, como veremos en los capítulos finales.

Aunque hemos visto contrapunteos y confluencias, hay un aspecto en el que estos cuatro pensadores del NCL coinciden, y es en la relación entre las propuestas filmicas y el horizonte social y político que se entrelazaba en distintas formas y magnitudes con los filmes. Isaac León pone un especial énfasis en advertir que el NCL no es sinónimo de un cine al servicio de los movimientos sociales o de las luchas antiimperialistas o de liberación nacional (tema que llevó al encono entre las distintas posturas como se verá en el capítulo 5), pero sí considera que el NCL se encuentra en la intersección de dos modernidades: la estética y la política. Para Miguel Littin el NCL se encuentra en la unión de arte y política, y en el reconocimiento de los diferenciados intereses de clase, lo que haría de los nuevos cines un arma de combate a la sensibilidad burguesa, y de búsqueda por un discurso que comunique la lucha de clases, aunque, como afirmaba Sanjinés en la cita recuperada por el director chileno, “sin caer en la demagogia”. Silvana Flores expresa la relación del NCL como un cine revolucionario en lo estético y vinculado a las bases populares desde sus propias reivindicaciones. Finalmente, Ambrosio Fornet, quien como ya dijimos apuesta por la toma de conciencia histórica del realizador, describe al NCL como un cine en congruencia con la búsqueda de la utopía, basada en las posibilidades del sujeto de reflexionar y considerar posible formas sociales para un destino común.

El NCL como “arte impuro”

El NCL manifiesta como constante el 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,¹¹ de afirmación de la cultura nacional y regional, y del cuestionamiento de los valores sobre los que se erigen la dominación, la explotación, el

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

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 y de liberación nacional en África y 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 hacer cine?

Si bien esta obra tiene como base 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 permiten hablar de una estética compartida entre todos los realizadores y movimientos convergentes. Pero antes de emprender ese sendero, 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.¹²

12 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 utilizar el adjetivo *nuestroamericano* al igual que Padrón, (2011) siguiendo la tradición martiana.

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 fílmico, nos permitan ingresar con la frente en alto al panteón del arte universal y con ello nos acerquen al “mejoramiento humano” y a la “vida futura” de los que habló Martí (Padrón 2011, 223).¹³

Lo que es propio al NCL, para Padrón, es justamente su capacidad de tomar partido por la liberación de la humanidad 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.¹⁴

13 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, 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.

14 Procuramos, desde esta posición, no sólo apuntar a la necesidad de un estudio que dé cuenta de la especificidad de nuestras tradiciones fílmicas, 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

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, constituidas como sentido común, 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 de los imaginarios, y la lucha de poderes por posicionar ideas:

[el] 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).

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” (de Sousa Santos 2009, 50).

Asumiendo este posicionamiento de Serge Gruzinski, en donde imaginarios e imágenes concretas deben ser vistas en función de las dinámicas del poder, que las reproducen y las transforman, es posible recuperar los planteamientos del brasileño Glauber Rocha, cuyo cine explicita la dialéctica entre cultura dominante y cultura oprimida.

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 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 (en Burton 1991, 153).

Para Glauber el cine es una posibilidad de expresión que puede generar un cambio en el espectador, conmoverlo, hacerlo poseedor de una nueva verdad. Esta búsqueda por lo 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 conocemos como “artístico”. Para el mismo Glauber, su cine iba más allá de la relación con la toma de conciencia y representaba en sí la posibilidad de una simbiosis, en donde política y arte no pertenecían a ámbitos diferenciados. Por ello, vale la pena recordar el ejemplo de *Terra em transe* (Rocha 1967), película que: “[...] 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 que expresa.* La expresión artística siempre termina siendo una revelación profunda del pensamiento del autor (Sanjinés entrevistado por Burton 1991, 76).¹⁵

Podríamos extender esta exposición con otros realizadores del NCL, pues aunque existen 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, etcétera. Sin embargo, acotamos este punto con un NCL 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 [...] 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 la estética como subdivisión de la filosofía. Para Mandoki (2008), cualquier intento por revisar me-

15 Subrayado nuestro.

totalógicamente 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 por 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, del arte o 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. Ésta 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:

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 2008, 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 éstos se producen sobre las bases ideológicas de las

doctrinas que se asumieron como traspasadas después del “Fin de la Historia”, expresión acuñada por el filósofo Francis Fukuyama.

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 cuales podemos tildar de hegemónicas y academicistas, entre las que encontramos la idea de arte como arte puro.¹⁶

El arte puro, para el filósofo Arturo Andrés Roig (2003), es aquél que rechaza la relación entre lo bello (entendida ésta como calidad estética) y la vida misma, en tanto existencia real. Podemos rastrear los orígenes de esta postura al menos hasta Kant. 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 sino de su propia existencia y de 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. Ésta es la base de lo que se ha llamado “arte puro”: expresiones estéticas en donde la esfera del mundo de la obra no debe “contaminarse” del mundo real. Para Ortega y Gasset (1995) un arte que aborde los problemas sociales y políticos de su tiempo estaría minando la posibilidad de encontrar su camino hacia las formas más elevadas de expresión artística.

Kant (2007) da un salto cualitativo muy grande, en favor de dotar de autonomía a las expresiones estéticas de acuerdo con principios modernos, ya que coloca sobre la propia obra la posibilidad de desprender emociones, y no en los valores simbólicos de la misma, es

16 A este respecto, es importante destacar que 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, y por la coexistencia de distintas formas expresivas.

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 podría decir que está en posesión absoluta del libre juego de la imaginación para juzgar una obra? Esto es sumamente importante porque si bien el juicio estético –a decir de Kant– es independiente a las ideas racionales, lo cual 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).

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, 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 *interpelar* 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 junto al 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).

Al retornar 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 apelaba sólo a los sectores que podían acceder a las llamadas “altas esferas de cultura”. 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 Mandoki:

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 2008, 13).

A partir de ello, debemos pensar al NCL y a sus películas como transmisoras de discursos (y no como las productoras de estos), en el entendido de que éste buscó posicionarse 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 pensarlo 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 sobre 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 “mercancía 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).

Por otra parte, la voz de Julio García Espinosa, desde los linderos de lo que denominamos un arte impuro, propone la estética de un cine imperfecto. Éste 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 apoletas 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 posición privilegiada, reconoce su propio placer sin reflexionar sobre el carácter, quizá reaccionario, de su propia experiencia.¹⁷

17 Getino y Solanas ironizan en *La hora de los hornos* (1968) sobre la esclerótica condición desde la 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

¿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 utópicos)¹⁸ de que “en el futuro ya no habrá pintores sino, cuando mucho, hombres, que, entre otras cosas practiquen la pintura” (Marx) [sic].

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 (García Espinosa 1988, 67).¹⁹

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 con 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

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 le otorga.

19 Citado de Marx sin referencia completa en el original.

carácter que el arte tendrá para las nuevas sociedades y la que ayudará a verificar su 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. Cito 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

20 Quizás 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 de forma radical.

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 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 cómo debe construirse la obra y, sobre todo, cuáles deben ser los temas. 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*. Aunque aceptamos que el cine y las artes no pueden ser leídos fuera de la experiencia vital, ¿cómo deberá ser uno 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 mecanismo 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; pues el verdadero NCL 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

El NCL, en el 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. Las imágenes cinematográficas deben 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. “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” (Rancière 2002).

Atendiendo el razonamiento del filósofo francés nacido en Argel, Jacques Rancière, 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 (Rancière 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 un arte impuro que podía existir únicamente como discurso del arte en tanto proyecto de modernidad, el cual Rancière 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. Para Rancière:

[...] 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 (Rancière 2002, 14).

Para Rancière es claro que la política en la estética depende de las formas en que la obra estimula una sensibilidad en correspondencia o ruptura con las formas sensibles de un determinado momento histórico. Por supuesto, la política del cine es más claramente reconocible en autores que se proponen avistar con su obra 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 sólo superficial, en contraste con el cine cuya sensibilidad está marcada por la renovación de las formas. Aunque solemos pensar de forma cotidiana 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 (MRI), 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 el filme *La sangre del cóndor* (1969). El cine no es, como tal, equivalente al biopoder, no es el biopoder o la biopolítica misma. Es evidente que, al analizar 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 que ésta no puede ser escindida de los artefactos tecnológicos, entre ellos el cine. No se trata sólo de reconocer los juegos de significados que

21 Y quizá ésta debería ser la primera forma de analizarlo estéticamente, según algunas propuestas como la de Elsaesser y Hagener (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 idea en varios aspectos, como la relación entre la agenda política de Estados Unidos y las películas que son premiadas, entre otros hechos.

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 En el centro del debate sobre la biopolítica se insertan las formas de subjetividad con que se construyen los poderes sobre el cuerpo mismo.

Como muestra de qué podemos entender como historia del cine desde la teoría de la sensibilidad, podemos considerar a Donald Lowe (1986), para quien el cine contiene la historia de resistencia a los modelos hegemónicos que intentan reproducir la recepción lineal del tiempo-espacio burgués; en pugna también 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 situar la percepción desde una posición distinta a la que requiere el sistema (con sus herramientas de biopoder) para evitar fracturas del modelo (capitalista mundial). De acuerdo con 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 de afianzar un dominio hegemónico sobre el mundo

23 Subrayado nuestro.

de la imagen.²⁴ Es decir, 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, 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 –desde cualquier dispositivo o pantalla–, 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 Donald 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

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* (Ridley Scott 1982) a *El quinto elemento* (Luc Besson 1997), pasando por la reciente *Atlas de los cielos* (Hermanos Wachowski 2012), contamos con esa constante de la imagen como elemento futurista en mundos distópicos.

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 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

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 conceptuar 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.

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 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 imaginерías 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 acoso, intimidación, persecución, exilio, tortura e incluso la muerte. Por ello, más allá del valor individual de cada pieza, podemos pensar a 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 Fonet (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” (Fonet 2007, 142).

Así, la intención en esta obra 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, que rechaza 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, reflexionar el cine por su capacidad de impresionar a 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 adentrarnos en la especificidad del programa de los autores, y del debate que sus propias obras representaban a nivel nacional y regional.

Es necesario aclarar que si bien decimos que el NCL es un cine que destaca como una respuesta a los cines hegemónicos, que rechaza estéticas idealistas y reflexiona sobre la potencialidad de la obra para cuestionar modelos sociales, estas características no son exclusivas del NCL, ni se busca tampoco encumbrar las respuestas de esta generación como recetas incuestionables para proponer que el cine “debe” seguir estos principios. Antes bien, en el andamiaje de este capítulo se pretendió pensar interdisciplinariamente, con la finalidad de poner en palabras algunas ideas que ayuden a reflexionar sobre la obra de determinados cineastas de las décadas de los sesenta y setenta, describiendo y explicando preocupaciones estéticas propias de su época –aunque sin limitar su explicación a las categorías que ellos mismos usaron– y que, por supuesto, es labor de la generación presente discutir su vigencia.

Si bien la ruta seguida deja fuera voces de protagonistas, analistas, historiadores y teóricos del NCL, no es el objetivo de esta obra dar cuenta de todas las investigaciones, ni hacer un saldo de todas las obras y cineastas que formaron parte del movimiento. Se da prioridad a un diálogo en donde las ideas y posturas del NCL sean desligadas de interpretaciones peyorativas; donde la relación entre cine y política, cine y experimentación, cine y marginalidad, cine e ideología son taras que impiden ver al NCL desde sus propios códigos temporales, y más aún, la vigencia de su legado.

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 Dos. El cine mexicano y sus rupturas

La historia del cine es la historia de las vanguardias, entendidas éstas desde una perspectiva amplia y no sólo como correlatos en lo fílmico 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. Como vimos en el capítulo anterior, la definición del *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 continental¹ lo que ha significado un mayor reto rumbo a una definición de amplio consenso para el NCL, válida para la

1 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.

experiencia del movimiento: “Según Zuzana Pick (1993), lo que caracterizó al Nuevo 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.² Además, 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. En 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 (por ejemplo, *Redes* 1935) realizado por autores considerados parte del sistema de estrellas (*La perla*, Fernández 1945) y desde vanguardias distintas a la influencia del neorrealismo italiano (*Los olvidados* 1950).³ ¿Son estos filmes antecedentes al NCL en México?⁴ 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

- 2 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.
- 3 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).
- 4 Es común que en textos de investigación se usen los filmes, de manera forzada, como precedentes. Por ejemplo, Isaac León Frías sostiene que *Redes*, de Emilio Gómez Muriel y Fred Zinnemann (1935); *Raíces*, de Benito Alazraki (1954), y *Torero*, del español afincado en México, Carlos Velo (1956), son algunos de esos títulos –digamos– precursores (León Frías 2013, 53).

que el concepto de *NCL* pudiera quedar al margen. Por el contrario, Isaac León Frías problematiza los linderos del *NCL* e incluye, a diferencia de la mayoría de los autores, a las postrimerías del cine “alternativo” mexicano. León Frías se encuentra con el mismo problema que ha motivado la escritura de esta obra: 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 ve la relación de México con el *NCL* (en la primera mitad de la década del sesenta) a través de Luis Alcoriza y su trilogía de las tres “T”: *Tiburonereros* (1962), *Tlayucan* (1961) y *Tarahumara* (1965). Dentro de estas producciones destaca *Tlayucan*, película que, recordemos, fue nominada al Oscar.

Nos detendremos en *Tlayucan* para tener una perspectiva más detallada sobre esta línea avistada por León Frías. En *Tlayucan* el protagonista es un campesino, y se repiten tópicos de otras importantes películas mexicanas de la época, a saber, la fiesta religiosa y la pobreza como un ciclo interminable del cual resulta imposible escapar (*Ánimas Trujano* [1961], de Ismael Rodríguez; *Macario* [1960], de Roberto Gavaldón). No obstante, Eufemio, el protagonista, y Chabela, su esposa, son personajes bastante *sui géneris*. Eufemio es un peón irreverente, que sabe que su pobreza se debe, en parte, a los salarios de hambre que les ofrecen los patrones. 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, su esposa, 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, desenfrenada– de una mujer campesina. Además, los protagonistas no conforman esa familia numerosa del campo, tan frecuentemente estereotipada. Es, en cambio, una familia de un solo hijo, en donde los

padres, a pesar de la pobreza, se disfrutaban uno al otro y crían con amor a un vástago travieso y adorable. De tal forma que Eufemio y Chabela son “hijos temerosos de dios”, pero fuera del templo mantienen una moral bastante relajada.

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 pasaría 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, las cuales nos evocan a la Nueva Ola Francesa. Sin falsos dramatismos, libre por completo de melodrama, *Tlayucan* adolece sólo 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 sim-

bólicos, por ejemplo, una pelea de ciegos en donde este filme se torna cuasi-naturalista. Este episodio es casi tan grotesco como cuando vemos a un grupo de rancheros buscando durante días la joya robada en el excremento de los cerdos. 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 turistear. Aquí se avizora una forma de representar al extranjero yanqui, aunque no tan radical como la abierta crítica presente, años más tarde, en *La sangre del cóndor* (Sanjinés 1969).

Hemos hecho una larga elipsis, describiendo algunos aspectos nodales de esta película para poder dar un contexto adecuado 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*, *Tiburoner* 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 una argumentación analítica 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 este libro hemos, por ello, privilegiado los afluentes y las conexiones, pero antes ejemplificaremos con amplitud 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. Incluso, la única película mexicana que estuvo en Viña fue completamente desvalorizada. “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” (León Frías 2007, 78). El hecho de que sólo un filme mexicano fuera presentado en el primer Festival de Cine Latinoamericano 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 fílmica 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 mexi-

cano: a saber, el cine de lucha libre y el cine del rock and roll. Filmes como *La fórmula secreta* (1965), *El grito* (1970) 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 corresponden a distintos procesos, y convierten en ejercicio burdo cualquier intento unificador bajo una etiqueta. 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 22 personalidades de la cultura mexicana entre los que destacan Rafael Corkidi; Carlos Monsiváis; 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 del 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, no obstante, sólo tuvo siete números antes de ser descontinuada, lo que ya avizoraba el destino de este colectivo.⁵

El cine mexicano tuvo este impulso intelectual para que se realizaran dos festivales de cine experimental (en 1965 y 1966).

Aquí en México se hizo el concurso de cine experimental, que era una cosa un poco rara porque a los que ganaran los primeros premios les prometían una posibilidad de distribución, a las otras no. Participaron algunos productores como Manuel Barbachano, que tampoco era un productor normal, era un productor de cierto tipo de cine; otros eran cooperativas de los mismos tipos que hacían la película, ahí sí muchos no cobraban nada, hubo todo tipo de soluciones para resolver [el tema de] la producción (Leduc, entrevista realizada por el autor, 20 de septiembre de 2017).

En los festivales participaron una gran cantidad de filmes de una calidad técnica y argumental notable (aunque también hubo obras menos sobresalientes). Fruto de los festivales de cine experimental, 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.⁶

La fórmula secreta es un filme que destaca por su carácter onírico, poético y con tintes surrealistas. En ella trasluce el estilo literario de Juan Rulfo, autor de textos que acompañan esta película a modo de voz *over*, y que son narrados por el poeta mexicano

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

6 *La fórmula secreta* quedó parcialmente olvidada 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.

más popular, en el amplio sentido de la palabra, de la segunda mitad del siglo XX, Jaime Sabines. Tanto los textos como algunos planos nos ubican en el México profundo, campesino, en donde el hambre, la soledad y la aparente pérdida de un destino parecen conjugar un escenario de desolación, paisajes áridos, con los rostros de personas impávidas frente a la cámara. Al mismo tiempo, nos muestra paisajes de modernidad como edificios, autos, marcas comerciales, en una marcha de salchichas de hot-dog que avanza entre planos ubicados en distintos espacios. Obra sin duda imaginativa, expresiva, con tomas que destacan por las distintas angulaciones, pero sobre todo por una yuxtaposición de imágenes que conducen a todo tipo de juegos retóricos y que se presentan como un espacio para la crítica social, la ironía y el *shock* visual ante la ruptura de los convencionalismos.

Aunque resulta bastante aventurado dar alguna interpretación unívoca de la obra, es claro que *La fórmula secreta* pone en juego algunos elementos con los que apela a un cuestionamiento de lo mexicano, caracterizado por algunos signos como la charretería, la sombra de un águila recorriendo el zócalo de la Ciudad de México y la constante alusión visual al barroco de las iglesias. Desde el mismo título y las primeras secuencias aluden a la marca Coca-Cola, la cual se introduce al cuerpo del “mexicano” en una transfusión sanguínea. El filme cierra con un gran ataúd que recorre la cámara a modo de créditos finales, pero en vez de nombres en este peculiar féretro están los nombres de las principales marcas comerciales de las empresas norteamericanas que tienen acciones en México. La obra de Gámez, dentro de su carácter experimental y no narrativo, sugiere un interés de subrayar desde las libres asociaciones y las metáforas la denuncia de un colonialismo, histórico, presente e imbricado en el paradigma de desarrollo nacional. En este aspecto, la reflexión sobre una mexicanidad entre un barroco y la modernidad capitalista, así como la búsqueda formal para buscar posibilidades de sentido desde

la renovación del lenguaje, son algunas características que nos podrían conectar con las preocupaciones que compartieron muchos de los protagonistas del NCL. Esto plantea una interrogante interesante, porque el cine experimental que se realizó durante esas décadas en el subcontinente abarca experiencias dentro, fuera y en los márgenes de lo que podríamos considerar como el “canon” del NCL. Por ejemplo, en el cine de Birri, tanto en *Tire dié* (1958) como en *Org* (1979); en las experiencias del under porteño, referidas en el próximo capítulo; en el cine de Nicolás Guillén Andrián (*Coffea Arábica* 1968), o en el de Santiago Álvarez (*Now* 1965), incluso en el de Raúl Ruiz (que referimos en el capítulo 4).

Asimismo, *La fórmula secreta* exhibe su carácter vanguardista y de ruptura, con lo cual antecede a búsquedas de los cines más autorales y políticamente explícito de los lustros posteriores. Más allá de *La fórmula secreta* y un puñado de películas, 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 1988a, 55-56).

Aunque a decir del mismo Paul Leduc, estos festivales habrían sido el indicio de la renovación cinematográfica que vendría años después:

No todas las películas presentadas en el concurso fueron muy buenas, pero –en todo caso– eran diferentes, eran nuevas, eran frescas, y eso atrajo mucho a un nuevo público y se dieron cuenta de que había un negocio ahí renovando un

poco al cine. De ahí vino, cuando llega Echeverría como presidente y Rodolfo en el Banco, que entrara una generación a la industria. Algunos no quisimos entrar a la industria, yo no quise entrar a la industria, y a eso se empezó a llamar cine independiente. Era independiente ante ese momento (Leduc, entrevista realizada por el autor, 20 de septiembre de 2017).

Esto que explica Paul Leduc es importante porque articula la relación de dos características (experimental e independiente) del cine de la época, que sólo pueden ser entendidas si se enmarcan en la comprensión histórica del proceso. Para ello vale la pena detenernos en el caso de la película *El grito* (López Aretche 1970), especie de cine directo que narra los acontecimientos del Movimiento Estudiantil Mexicano en 1968.⁷

El grito, es preciso decirlo desde el inicio, no destaca por la factura, la calidad de sus tomas o del registro. Por el contrario, se nota un interés desmesurado por aprovechar un material registrado al calor de los acontecimientos, y con las limitantes de no contar con una posibilidad de sonido sincronizado en la mayoría de las secuencias. No obstante, *El grito* también destaca con momentos de grandes aciertos en los planos descriptivos que nos brindan las cámaras, ya sea porque construyen tropos visuales o porque nos imbuyen en el júbilo de las manifestaciones.

El 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 busca representar. A decir de Carolina Tolsa (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 acontecimientos (y por ende del documental) depende en buena medida

7 En la realización destacan Leobardo López, como director, y –nuevamente– la figura de Paul Leduc en la grabación de audio.

de la información que el espectador posea sobre el movimiento estudiantil, pues el filme es difícil de entender para quien carezca de referentes históricos.⁸

El “desorden” de su filmación, las imperfecciones y limitantes terminan por evidenciar de manera honesta un movimiento estudiantil que, tal como el filme, avanza montado en el decurso de los acontecimientos históricos. Aun así, para Aurrecochea, *El grito* no escapa a un “tono” que sugiere la derrota moral, la cual –inexorablemente– se funde con la historia de López Aretche, quien se suicidó al poco tiempo de haber concluido este documental. “Esta confusión, que es la confusión del momento histórico, la refleja con toda claridad el montaje de la película. De manera que la tensión entre el momento luminoso de su filmación y el momento sombrío de su montaje aparecen como una de las claves para entender el documental” (Aurrecochea 2018, 14).

El grito queda en una extraña ambigüedad, entre la imagen de la frescura de una generación que imagina otros escenarios de política y de país, y la denuncia de la masacre del 2 de octubre.

En relación con otras obras de su tiempo en América Latina, podríamos decir que destaca por confiar en su propio carácter de audiovisual para intentar capturar la fortaleza del instante, tanto en los momentos de descanso, manifestación y dignidad (como la marcha encabezada por el rector de la UNAM, Javier Barros Sierra), como en los instantes de represión y zozobra. La voz *over*, basada en el testimonio de Oriana Fallaci y dramatizada por Magda Vizcaíno, nos brinda un contrapunto en donde la subjetividad del testimonio nos permite recoger esta voz desprovista del carácter unívoco de una narración que se identifique con el punto de vista del autor implícito. Asimismo, el uso de fotografías no sólo funciona como un recurso para cubrir los momentos de

8 Si bien esta aseveración es pertinente, dicha falencia –la imposibilidad de entender el argumento sin un conocimiento general de la historia que recupera– es común también en otros documentales de la época, del mismo tipo, como su “equivalente” francés: *Grands soirs et Petits Matins, el espíritu del Mayo del 68* (Klein 1978).

represión en donde no se cuenta con material filmado, sino que por el tipo de registro (contrastado, con el grano reventado, con una definición limitada, producto de las malas condiciones de luz con que fueron tomadas, o de la calidad de las reproducciones) permite la construcción de un ambiente que refleja la sordidez y dramatismo del momento reflejado.

El final podemos resumirlo como un contrapunto que se crea entre las imágenes de Tlatelolco (y las posteriores detenciones) con las de la inauguración de los Juegos Olímpicos. Esta sucesión de secuencias nos presenta el cinismo y desdén de quien festeja una justa deportiva sobre los cadáveres de los estudiantes (Aurrecochea 2018), pero también podría interpretarse como la denuncia de una sociedad civil que olvida y es cómplice de la represión, más allá del Gobierno, de las responsabilidades concretas de Gustavo Díaz Ordaz y Luis Echeverría, de las Fuerzas Armadas, y en particular del que hoy sabemos que fue el ejecutor de la masacre: el Batallón Olimpia. El pueblo, que antes veíamos curioso de las manifestaciones, aparece ahora en el Estadio Olímpico Universitario, anónimo, aplaudiendo al poder.

El grito (1970) se realizó en una época en que, como podemos deducir del mensaje del filme, el poder omnímodo del Estado permeaba todos los ámbitos de la vida política o cultural. En este sentido, y en su carácter de obra marginal al sistema de producción, clandestina y hecha desde un espacio de relativa autonomía como la Universidad Nacional, podríamos considerarla como un ejemplo de cine *independiente*.⁹ Esto nos conduce a la pregunta: ¿es el cine independiente el afluente que nos permite conectar al NCL con México? Para contestar esto, es necesaria una breve digresión.

Siguiendo la línea propuesta por Eduardo de la Vega Alfaro, en “El cine independiente mexicano” (1988), existen tres épocas que podríamos llamar como primigenias del cine independiente en

9 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.

el país:¹⁰ 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, y la tercera época, de mediados de los cincuenta y hasta 1965, que 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, con 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).

Por lo tanto, *El grito*, en tanto documental independiente, es heredero –consciente o no– de una tradición de cine que se forja, en su faceta más contestataria, de las rupturas de una pequeña burgue-

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

sía 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 valores más autorales, y en el cual otras miradas son incorporadas.

El cine independiente en la década del cincuenta 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.¹¹ 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 fílmica que generara una tradición o la conexión ideológica y estética 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 arropara. “*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 hipó-

11 Esta afirmación está documentada en el mismo argumento de *Los rollos perdidos*, documental de Gibrán Bazán (2012).

tesis sin futuros ejecutores, dentro y fuera de la Escuela de Cine de la UNAM: el CUEC. “ [...] 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).

Quizás estas declaraciones puedan parecer discordantes respecto al lugar dado por la historia a la obra de Aretche, pues *El grito* fue durante décadas el principal banco de imágenes sobre el Movimiento Estudiantil del 68 y resguardo de una memoria tabú. *El grito* brinda “evidencias” del carácter y de la justicia del movimiento, aunque el discurso de la obra se transfiere en buena medida del documental a los actores sociales del movimiento o cualquiera que sea capaz de decodificarlo. ¿Es esta “transparencia” o cine directo el estilo del NCL en México, o al menos una propuesta del NCL en México? Sería aventurado afirmarlo categóricamente y sin reservas, pero lo que sí podemos argumentar es que representa una experiencia que, pese a contar con una firma autoral, es una muestra concreta de la hipótesis de un cine colectivo: un cine-movimiento.

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 una película 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 mira 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 ficcionales. 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? Tal vez, 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. Sin embargo, volviendo a lo que decíamos más arriba, el tema político no es suficiente para argumentar la pertenencia al NCL, pero lo que sí podría considerarse como tal es comprender el filme en medio de un proceso –y como herramienta– para la toma de conciencia y la transformación de las estructuras sociales. 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,¹² 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 autoral.¹³ 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 aquel entonces ya lejano Cine de Oro nacional y, por otra, 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

12 *El castillo de la pureza* (Ripstein 1972), *Chin Chin el teporocho* (Retes 1976), y *La verdadera vocación de Magdalena* (Hermosillo 1971) son algunos filmes que destacan de este periodo de la apertura.

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

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; Rossbach y Canel 1988b).¹⁴

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 podemos relacionar directamente a esta producción fílmica con un proceso de lucha, como un signo de o para la liberación. Por el contrario, muchos de los cineastas mexicanos se asumieron como autores en un sentido burgués de la palabra, pertenecientes a un sector distinto, y como intermediarios entre un pueblo explotado y desmoralizado, y el verdadero gusto estético del cine. O bien, 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–* “un público ignorante, analfabeto y despolitizado” (Ruy Sánchez 1988, 146).¹⁵

14 Se esperaba un cine que convirtiera al muralismo mexicano de las décadas de los veinte y treinta en filmes al servicio de la ideología de la Revolución... institucionalizada: el PRI.

15 Ruy Sánchez 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.

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.¹⁶ 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.

Por lo anteriormente descrito, es necesario aclarar que con el cine hecho con apoyo estatal durante la presidencia de Luis Echeverría se dio una apertura formal y temática que permitió que surgiera un cine más crítico y con características autorales más reconocibles, pero hemos elegido *Canoa* por ser una película que es posible pensar dentro del Nuevo Cine Latinoamericano. *Canoa* es evidencia de que se puso a prueba el cine de la apertura, pues, aunque sin abordar directamente el asunto, es evidente y explícito que se está ante una alegoría de la masacre estudiantil de 1968, tema espinoso para la figura de Luis Echeverría. Por ello, *Canoa* sí puede (y debe) ser vista en relación con el NCL, pero no en tanto consecuencia de la libertad (concedida) de los temas que aborda,

16 Nos apoyamos en este punto en los argumentos vertidos por Barthes en su clásico texto *Mitologías* (2009 [1957]). Para el filósofo francés, los procesos de sentido de los signos son afectados por los mitos, los cuales pueden ser aquellas fabulaciones sociales que *completan* el sentido de un determinado signo. 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, si un filme no se articula en un programa político, en un ideal social, no es posible trascender desde el *cine de denuncia* hacia un *Nuevo Cine Latinoamericano*, categorías que, como problematizaremos en esta obra, no son equivalentes.

sino por justamente utilizar la alegoría para emitir un juicio histórico que trasciende la anécdota histórica y la del caso real que aborda el filme. En *Canoa* podemos advertir una sentencia: la sociedad mexicana asesinó a su juventud. Además, se muestra una violencia explícita y cruda, sin los convencionalismos de esquemas del cine de género, a partir de los propios requerimientos narrativos de la historia que presenta, lo cual permite que lo violento se constituya como un elemento de choque que dirige al espectador a ver otras violencias sistémicas, en los intersticios del encuentro entre modernidad y tradición, y fanatismo y razón. Pero más importante aún es que el filme de Felipe Cazals se distingue también de otras obras de la época en que incluye como parte del argumento un falso documental (o quizá más propiamente hablando, una dramatización) en donde un campesino habla a la cámara explicando elementos socioeconómicos del pueblo de San Miguel Canoa, factor que nos permite avistar un interés por representar y denunciar la marginación y la explotación. Así, el caso específico de *Canoa* nos permite establecer conexiones con el movimiento continental a nivel formal y temático, pero lo que sería peligroso (y que es una tentación constante de los acercamientos enciclopédicos al NCL) es hipostasiar la época entera o la apertura echeverrista al NCL.¹⁷

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 vincularse con el Nuevo Cine Latinoamericano, entonces la respuesta parecería ser: es necesario abandonar el “gran relato” y concentrarse en estudios

17 *Canoa*, como veremos más adelante, no es el único filme que pudiera conectarse con el NCL, además de que las obras que se analizan en este libro tampoco pretenden ser un saldo absoluto que cierre la discusión sobre aquello que se relaciona o no con el movimiento continental. Antes bien, se pretende dar algunas ideas que permitan enriquecer un debate cuyo valor mayor es que exista y no el consenso.

de caso, para reconstruir la historia del cine nacional. Centrarnos quizá en la tradición de cineclubes, los festivales de cine experimental y marginal, y las filmografías por autor.

Sin embargo, existen claras evidencias de que el cine mexicano manifestó en algunos filmes potencialidades estéticas que trascendieron aquéllas a las que referimos con anterioridad. Ésta 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) (ver Anexo 2).¹⁸ 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.¹⁹ Años antes, en 1970, fue productor (aunque sin crédito) 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 Mé-

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

19 Pensamos en películas como *El compadre Mendoza* (1933), de Fernando de Fuentes; *Así era Pancho Villa* (1957), de Ismael Rodríguez, y *La cucaracha* (1958), del mismo director.

xico, Humberto Ríos filma *Esta voz entre muchas* (1979) y *El tango es una historia* (1983). Paralelamente, Miguel Littin es la figura más importante del cine del exilio en México,²⁰ donde filma tres películas: *Actas de Marusia* (1975), *El recurso del método* (1978) y *La viuda de Montiel* (1979).²¹ De estas películas, 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.²² De los filmes realizados por Gleyzer y Littin 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 ni suele ser visto en relación con

20 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 Littin.

21 El tema de la nacionalidad de estas películas, hechas por Littin 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 Volonté, 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 Littin en México es: *La viuda de Montiel*. Esta película fue realizada en el puerto de Tlacotalpan, Veracruz (Mouesca 1988). *La viuda de Montiel* aparece bajo la productora Cooperativa de Producción Cinematográfica Río Mixcoac SCL, y el ICAIC como su casa distribuidora.

22 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 Littin realizó en México, y en particular de *El recurso del método* (*Viva 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.

el NCL, lo que parece una evidencia de que ser mexicano no es condición suficiente para estar dentro de las narrativas del cine nacional. 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 interpretada de forma correcta, máxime si estamos ante un corpus que imbrica de manera directa 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 de develamiento, a través de un trazo epistemológico capaz de reconocer los puentes desde el mismo signo fílmico, y de las mismas evidencias documentales.

Para ello 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. 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 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 y reconoce la inclusión de México en el NCL.

Puentes entre México y Argentina

Cuando Raymundo Gleyzer filma en nuestro país *México, la revolución congelada* (1971), 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.²³ A pesar de que Gleyzer rodó en México en condiciones de clandestinidad –factor que lo hizo improvisar en algunos momentos–, Humberto Ríos²⁴ 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. En el siguiente capítulo, sin un orden cronológico exacto, reflexionaremos 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

23 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”.

24 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.

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.

Capítulo Tres. 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* (1958) de Fernando Birri.¹ No obstante, la vanguardia –que como tal podemos considerar al Nuevo Cine Argentino (Vieguer 2011)– tiene parte de sus orígenes en el neorrealismo italiano, Joris Ivens y Chris 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, 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 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. Fer-

1 Para el caso cubano se habla del filme *El Mégano* (García Espinosa y Gutiérrez Alea 1955), y de *Revolución* (Sanjinés 1962) para el caso boliviano.

nando 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 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 “mala conciencia”, conciencia reaccionaria; que defina per-

files 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 Fe² se dio una batalla que implicó no sólo la ampliación de espacios para la enseñanza disciplinaria de cine, sino una nueva concepción de lo que el cine representaba para los procesos libertarios. *Tire dié* se enmarca en la lucha por el derecho a la enseñanza de cine, en el contexto de una universidad, para que éste 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 sociohistórico desde 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 desplazamiento 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 para pedir 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 a los niños mendicantes– establece con el espectador la

2 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.

posibilidad de ruptura a nivel diegético, y crea una sensación que lo posiciona 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 miramos, 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 sus propias valoraciones y atendiendo el debate de la época que se pregunta qué cine debe hacerse. Antes de pensar en una respuesta categórica, es necesario advertir que quizá lo más importante no sea su existencia, sino la enunciación de la pregunta *en voz alta*: el cuestionamiento sobre qué cine se realiza y qué principios ideológicos, estéticos y formales deben regirlo, ya que 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).³

3 Subrayado nuestro.

Advertimos entonces que estamos ante un impulso cinematográfico que marca su carácter de época desde su autorreflexividad. 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* era 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 Getino, Raymundo Gleyzer y Rodolfo Kuhn, entre otros. Dos importantes figuras del cine argentino, Torre Nilsson y el ya mencionado Kuhn, fueron los directores 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 (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 represen-

tación, 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 estos cineastas 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 aquel 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 sesenta y setenta, este debate se da de manera explícita entre los realizadores y los analistas de cine, particularmente en los momentos de coyuntura como lo fue 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 moralidad original en los espectadores y éstos 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 contrainformación o como movilizadores de la conciencia; sin embargo, pensarlo sólo como cine revolucionario expresaba una automarginación, pues el cine industrial de cuño colonizador, elitista o de mero entretenimiento, seguiría siendo el que se consumiera casi exclusivamente 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 citado en Piedras 2009, 51).⁴

Aquí también tenemos un punto de quiebre en un tema modular para la definición de un nuevo cine: saber de qué manera y hasta dónde los documentales y la ficción deben ofrecer 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 cambio 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: “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” (Mestman 2011, 171).

4 Podemos advertir que el uso del término *científico* por Baldelli puede parecer un poco contradictorio, sin embargo, apuntamos a la hipótesis de que lo utiliza 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 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.

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 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 desde sus necesidades concretas de expresión y comunicación, que sin duda eran diferentes 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 Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT)⁵ y las distintas manifestaciones del peronismo. Sin embargo, no sólo el cine enmarcado dentro de un programa político nutrió la experiencia estética del NCL en Argentina. En 1970, un grupo de realizadores denominados *under porteño*, quienes trabajaban en la publicidad, protagonizaron un hecho conocido como “la noche de las cámaras despiertas”,⁶ cuando en una sola tarde y noche filmaron varias piezas cinematográficas “en protesta” por un acto de censura que había sufrido un estudiante de cine. En menos de 72 horas

5 Partido político de tendencia marxista-leninista, surgido en Argentina a mediados de la década del sesenta. Su margen de acción se extendió hasta 1977 aproximadamente, debido a su desarticulación por la represión del gobierno dictatorial establecido en marzo de 1976.

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

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 vinculada a una necesaria elección de temas sociales.

Los cineastas participantes en la “noche de las cámaras despiertas” fueron Alberto Fischerman,⁷ Dodi Scheuer,⁸ Julio César Ludueña,⁹ Jorge Cedrón,¹⁰ Alberto Yaccellini¹¹ y Miguel Bejo.¹² Los jóvenes cineastas de la capital realizaron unos provocadores cortometrajes mudos, de aproximadamente cinco minutos de duración. No interesaba la conservación de éstos, 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.¹³ 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 filmicamente sus consideraciones políticas sobre el régimen y la censura. Más allá de

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

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

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

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

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

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

13 En el año 2002, el documental argentino *La noche de las cámaras despiertas* (Andrade y 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 Ferreira se encontró el cortometraje filmado en 1970 por Alberto Fischerman y protagonizado por él mismo.

esto, estaban teorizando desde la experimentación visual cómo la imagen podía ser capaz de trascender la sensibilidad de los espectadores de acuerdo con 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, en particular de la Nueva Ola Francesa y el rumbo que Jean Luc Godard había dado para una determinada militancia de tipo heterodoxo. 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 el Primer Encuentro Nacional de Cine en Santa Fe implica una labor de reconstrucción que los cineastas han hecho en un ejercicio para recordar lo que se veía en cada uno de ellos, pero siempre mediado por los engaños de la memoria. Fue uno de los acontecimientos más irónicos en la historia del cine mundial, y es que pocas veces como ese día los autores habían 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), los jóvenes cineastas consideraron mucho más el costo económico del proyector que habían llevado a la ciudad de Santa Fe, que el propio valor de sus películas.

En ese evento confluyeron representantes de las distintas “escuelas” que por ese entonces comenzaban a delinear una personalidad propia: de la birrista –que aquí hemos denominado heredera del neorrealismo– e integrantes de la escuela “liberacionista” (Getino y Solanas), cuyos fundamentos se revisan en el apartado siguiente. Según relata Sarlo (2001), los primeros en abuchear al grupo de cineastas de Buenos Aires fueron justamente los “libera-

cionistas”, sin embargo, parte del fracaso se debió no a una disputa estética. El encuentro en realidad no era de discusión cinematográfica, más bien se trataba de un evento con bases de militancia que tenían con poca o nula educación sobre audiovisual.¹⁴ En efecto, su objetivo central era 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: al igual que el evento, 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* 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 realizadores del *under* de faltar a la moral y profanar la imagen del Che Guevara. Ayudó al intento de linchamiento que ellos mismos 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, es decir, pueden ser revaloradas *a posteriori*, en el caso de estos filmes su momento era ese presente, y tras ese

14 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. Decir que se trataba de personas sin formación en análisis cinematográfico no es una respuesta suficiente 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.

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 lo consideraban 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 podrían hacerlo la oligarquía o los militares.

Este grupo filmó en los siguientes 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).

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. Ésta 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.

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;¹⁵ y *La hora de los hornos* (1968) se convirtió en un referente obligado a nivel internacio-

15 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).

nal. 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. 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, escuelas o vanguardias perfectamente diferenciadas, sí nos permiten sacar algunas 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 Nacional de La Plata, colaboró en la fundación de Cine Liberación, y años más tarde filmó junto a Gleyzer *México, la revolución congelada* (1971), 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 del cine social argentino 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 del 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 del desarrollo económico desde afuera y la aniquilación de la 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 paí-

ses, que produjo un fuerte movimiento cultural, político e insurreccional. Dos momentos críticos de la lucha estudiantil y obrera son el conocido Cordobazo, ocurrido el 29 de mayo de 1969 –exactamente un año después del Mayo Francés– y el Rosariazo, entre mayo y septiembre de ese mismo año. 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 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 desplazamiento 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 *Martín Fierro* (Torre Nilsson 1968), basada en el épico poema de José Hernández (1872), o *Don Segundo Sombra* (Antín 1969) a partir de la novela de Ricardo Güiraldes de 1926. Son también los años 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 un momento de influencia o diálogo con la Nueva Ola Francesa.¹⁶

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 fílmico de mayor envergadura. Aunque podamos advertir que este grupo y 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 inmediatamente Gerardo Vallejo. Sin embargo, este grupo que comenzó como un intento por difundir la película, se fue ampliando con rapidez (Getino 2005). Participaron de él un amplio número de técnicos y cineastas que trabajaron para el colectivo Realizadores de Mayo en la filmación de los documentales *Argentina, Mayo de 1969: Los caminos de la liberación* y *Ya es 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 más adecuada para lograr una transformación social en el marco de la lucha por la liberación, es decir, en la resistencia a los gobiernos militares de Onganía y Lanusse.

El grupo se encuentra vinculado ideológicamente a la izquierda peronista, entre cuyos sectores radicales estaba la agrupación gue-

16 Sin embargo, no podemos decir que este tipo de cine haya dominado las pantallas de finales 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.

rrillera Montoneros.¹⁷ Es en ese contexto en donde se pugna por un cine diverso, que cumpla diferentes funciones en el proceso de liberación y que sea capaz de dialogar con distintos sectores o grupos sociales. No se trataba de hacer un cine de cuyo argumento se desprendiera la vaga idea 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, dando cuenta de acontecimientos importantes desde la óptica de los sectores populares movilizados (Getino y Solanas 1982).

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 ésta es cambiante (Mestman 2001a).

La importancia de la propuesta de Getino y Solanas es que, a pesar de que en muchos momentos ponen a *La hora de los hornos* como paradigma del cine militante, reconocen la existencia de una multiplicidad de estilos o formas (cine-carta, cine-poema, cine-ensayo, cine-panfleto, cine-informe, etcétera), y piensan al cine como un signo, cuya representación no sólo se reduce al contenido, sino a la manera 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 narrando, 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, guionistas, etcétera.

17 Montoneros fue una organización político militar del peronismo revolucionario, surgida en Argentina a fines de la década del sesenta. Su enfoque marxista la llevó a asumir la lucha armada como estrategia de resistencia a la dictadura imperante, al mismo tiempo que pugnaban por la instauración de un socialismo nacional. Este carácter izquierdista la llevó a romper con Perón en mayo de 1974. Meses después, pasaron a la clandestinidad debido a la persecución de la Triple A y su declaración como una organización ilegal y terrorista, hasta que la represión dictatorial instaurada en 1976 la desarticuló paulatinamente.

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 fue 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 trató de una propuesta para 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 su construcción, existe un claro subtexto que cuestiona toda forma de cine que no se pregunte sobre su 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 producción material como producción intelectual.

Cuando en “Hacia un tercer cine...” (1982) Getino y Solanas hablan de construir al mismo tiempo que destruir, reflejan un interés en producir un cine que devele el proceso por medio del cual

una obra impacta en un determinado público. Es decir, aunque toda obra es hija de su tiempo, se advierte que parte del sentido se construye por el contexto sociohistórico –único e irrepetible–, pero es necesaria la decisión de reconocer esta conexión para así intervenir en la realidad social con un cine que, mediante la reflexión, la arenga, o incluso por su formalidad, remite a un proceso histórico del cual no es testigo, sino protagonista.

Quizá *La hora de los hornos* ocupe un récord 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.¹⁸ La intención de difundir esta monumental pieza sigue una estrategia de resistencia y movilización, aunque no siempre pudo ser proyectada completa. Por 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 2001a, 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 sociohistórico en que se produce el trabajo de Cine Liberación, destacaría por representar un nuevo quiebre en la búsqueda para definir la mejor forma de inserción del cine en el proceso por la superación de la sociedad de cla-

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

ses. 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 cómo éste define el cine para la interacción con la historia. Para este grupo la obra cinematográfica no debía simplemente re-presentar o contar lo que –de hecho– ocurría fuera del filme; sino que se ocupa, en una 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 “ilusión 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 (en Peña 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 Geti-

no, 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 de este concepto: 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–,¹⁹ y, en segunda instancia, teorizando sobre el objetivo tácito de la obra cinematográfica como potenciadora de transformaciones sociales. 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 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. Éste era el contexto específico de *La hora de los hornos*, pero la idea del cine-acto trasciende la experiencia de este documental 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 los cuales se define un posicionamiento sobre aquello de lo que versa. El cine-acto es también una postura sobre el nuevo cine que no podía permitirse más ser reducido a la visión ingenua de que sólo muestra un entretenimiento o una posición autoral (en Getino y Solanas 1972, son llamados Primer y Segundo Cine), sino que invita a que cuan-

19 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.

do se asiste a una proyección sea un *acto*, entendido ahora como evento político. Y 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).

Otra de las contribuciones que Cine Liberación hace como propuesta de un nuevo cine argentino,²⁰ 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 intelectuales²¹ en relación con los procesos de transformación social y económica, 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.²² La pregunta

20 Como ocurre en otros países, la idea de un nuevo cine puede conducir al equívoco, por ser un epíteto con múltiples “reinenciones”. En el caso argentino, se habla de un primer nuevo cine argentino a la ruptura dada desde *Tire dié* en 1958, hasta el golpe de 1976. Se conoce como segundo nuevo cine argentino al que se dio desde los años noventa y que continúa hasta la actualidad.

21 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 una estética de mayor autenticidad, en relación con el gusto del pueblo.

22 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: “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 ac-

para Cine Liberación no sólo era qué postura reflejan los intelectuales en sus obras, sino qué papel fáctico cumplían en tiempos en donde la militancia política disidente se entendía como arriesgar la libertad o la propia vida. Ante estas circunstancias, el lugar del cineasta como creador de cine político debería ser similar al de cualquier estudiante, obrero o campesino que estuviera organizado en la resistencia.²³ 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-fílmica* 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:

Las estructuras, los mecanismos de difusión, la publicación, la formación ideológica, el lenguaje, la sustentación económica, etcétera, 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

ción histórica en lugar de encerrarse en un pesimismo frívolo y deprimente” (2005, 124).

23 En el documental *La hora de los hornos*, así como en el manifiesto *Hacia un Tercer Cine* se arenga 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 1982, 42).

liberación. No le importa ya la conquista de la “fortaleza 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”. 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 de inspiración socialista (como Montoneros y el ERP)²⁴ se encontraban en efervescencia social y política. Por ello, una visión presentista de la obra, en donde se analiza 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.²⁵

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, la elección de este formato tiene como objetivo que el receptor articule un diálogo con el filme. Lo que se ve y oye en él busca, de manera permanente, problematizar con la realidad extrafílmica, no por medio del panfleto –como se suele caracterizar a *La hora...*– sino por medio de la desnaturalización del objeto avistado, y del juego dialéctico entre –por ejemplo– realidad y mito, desde el reconocimiento de símbolos:

24 El Ejército Revolucionario del Pueblo surge en 1970 como el brazo armado del PRT, a partir de la consideración de la lucha armada como la estrategia central para la instauración de la revolución socialista, que acabaría con el régimen dictatorial argentino.

25 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 tensores 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 se mantuvieron más activos 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 de nuevo 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) explica los cambios post Cine Liberación de Solanas. Él 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 brindando 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. El mecanicismo 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, la resistencia desde las expresiones estéticas configura 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, la Argentina democrática o, por las búsquedas de algunos 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 de comunicación masiva es mediante narraciones en donde se fracture el esquema clásico de causa-efecto. Se piensa, entonces, en una estructura distinta en donde la historia salga de la narración lineal, pero no en tanto efecto o estilo aural, sino buscando que ésta corresponda a la idiosincrasia del propio relato; reconociendo, al mismo tiempo, que en la forma de narrar de los argentinos hay una identidad para contar historias y 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– cómo el cine podía acompañar e incluso tomar parte de la

transformación social, las posturas de Solanas, ante su obra post-*La hora de los hornos*, exhiben un nuevo tema por resolver, y es justamente de orden epistemológico: el cine latinoamericano posee una historia propia, lo cual le permite trazar horizontes particulares.²⁶ Solanas extiende así la identidad de 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 al desconocimiento del valor histórico y cultural propio de una concepción teórica, desde una localización espaciotemporal.

Tras *La hora de los hornos*, y 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* (1971), el cual muestra 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 original en tanto 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 material 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 sobre todo una entrevista filmada y editada a manera de curso de capacitación-conferencia, el valor documental

26 La pregunta “¿Qué somos?”, lleva al interrogante de cómo lo expresamos filosóficamente. La filosofía latinoamericana se ha preguntado por qué los orígenes de cuanto pensamos (aparentemente) 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 y Solanas, en su apuesta por la recuperación del habla y del ensayo como modelo narrativo, inscribe su cine en una tradición de la historia de las ideas latinoamericanas.

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 importancia 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 conocer el verdadero carácter trasgresor de este filme no debemos buscar demasiado en la forma ni en el testimonio de Juan Domingo Perón, 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 amplios sectores 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 de Perón y la censura del régimen 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 [...] 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. 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 ante 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*. Así, 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).²⁷

Cine Liberación llevó el filme 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.²⁸ Coincide con los re-

27 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.

28 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 (en Ramírez Fierro 2012).

quisitos que Morin pone para trascender su significación literal y conectarse con la posibilidad de insertarse en el tiempo histórico, es decir, en el accionar de los motores históricos que configuran los tensores utópicos. “Cuanto 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 particular “surrealismo”: la posibilidad de romper el destierro-real 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, el objetivo de distintos grupos políticos argentinos, como Montoneros. Otras asociaciones, 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

Es imposible reconstruir la historia del cine político en Argentina, las experiencias del cine militante, el impulso de un cine radicalizado como un arma de contrainformación, sin hablar del papel de Raymundo Gleyzer y de su Cine de la Base.²⁹

En los primeros años de la cinematografía de Raymundo Gleyzer, encontramos ya un estilo propio que nos permite pen-

29 No se pretende hacer un análisis exhaustivo de su obra, sino dar algunas pinceladas de algunas obras que pueden caracterizar su devenir programático dentro del cine político y militante en Argentina y América Latina.

sar su obra como parte de las características del Nuevo Cine Latinoamericano. En el filme *Ocurrido en Hualfín* (1971), que realiza junto a Jorge Prelorán, vemos un claro ejemplo de una película que interpela al público a la acción inmediata. Desde 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 pues es, al mismo tiempo, un acercamiento modesto y respetuoso (sin paternalismos) a la gente de comunidades. “A través del vínculo con el peronismo en las tres historias se puede vislumbrar una historia política de la Argentina durante la segunda mitad del siglo XX, y sus efectos en la vida de los excluidos” (Sapire y Sabat 2017, 50).

En *Ocurrido en Hualfín* los personajes se explican a sí mismos su propia vida, sus 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. En el mismo final del documental está la idea de un futuro, aunque éste sea un futuro negado.

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 virtualida-

des 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).

Es también *Ocurrido en Hualfín* un filme documental que se debate entre dos posturas de hacer cine: la mirada antropológica de Jorge Prelorán y el posicionamiento político de Raymundo Gleyzer. Estas tensiones resultaron irreconciliables, lo cual fue saldado con la decisión de que el propio Raymundo controlara el corte final (Sapire y Sabat 2017).

Raymundo Gleyzer tiene importantes concepciones teóricas avistables en la materialidad de sus filmes. A pesar de que su principal interés no fue dejar un *corpus* teórico de sus postulados, pensaba su cine de manera completamente operativa, tratando siempre de comunicar y reflexionar desde los problemas más urgentes. Al momento de realizar *México, la revolución congelada* (1971), manifiesta una voluntad de trascender lo nacional y de superar la idea de que los cineastas sólo pueden abordar los problemas de su entorno inmediato. 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 (fotógrafo principal de este documental) 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 este documental, 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 contracorriente, desafiando la idea de que primero deben existir condiciones oportunas de realización. Si evaluamos la totalidad de la obra de Gleyzer, *México, la revolución congelada* marca un parteaguas entre sus filmes de viajero, antropológicos y una posterior etapa de mayor inmediatez política, posicionada ideológicamente como parte de la lucha del pueblo argentino 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.³⁰ Cuando filma, Gleyzer reflexiona sobre un futuro en donde se observa qué factores operan para la continuidad o ruptura del panorama de injusticia representado. Hasta *México, 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.

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 clari-

30 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 noticiero argentino *Telenoche* (Peña y Vallina 2006). Para un análisis más detallado sobre las características del carácter periodístico de *México, la revolución congelada*, consulte el capítulo 6.

dad 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, quien está representado puede ser al mismo tiempo el sujeto de cambio, con lo que el documental transita de la mera descripción de aspectos sociohistóricos a la esperanza de la rebelión que se anida entre un pueblo. Además, busca ser un puente de interpretación que dé respuestas a espectadores en otras partes del mundo. Este documental tenía la intención de ser presentado en México y es, en algún sentido, una crítica e invitación a los cineastas locales a hacer un cine 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).

México, la revolución congelada está anclada a una necesidad acuñante: 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 crítica 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 docu-

mental que trata de dar un diagnóstico y posibilidades de acción, es decir, que parte de la perspectiva de que es posible dar cuenta de una realidad compleja, ensayando una interpretación general.

El cine de Gleyzer está hecho desde una postura que se podría caracterizar como moderna, en tanto que contempla a la historia humana como un tránsito entre la sociedad de la precariedad a la de la superación de las necesidades humanas; pero, al mismo tiempo, se asume como un discurso crítico de esa misma modernidad, pues cuestiona a las ideologías dominantes como vía para alcanzar el progreso de la humanidad. 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 maleable e incluso con un horizonte utópico, con signos que pueden avistarse en los acontecimientos sociales. Se parte de una pretensión de *totalidad* (Kosik 1984), pues el cine de Gleyzer pretende traspasar el mundo de la pseudoconcreción y mostrarnos una realidad compleja que se desprende del análisis, es decir, exhibe una *verdad* subyacente, en donde el sufrimiento de la población más desprotegida existe en relación con 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 de *México, la revolución congelada* se utiliza como un elemento de suspense que se revela justo antes del final. Se trata de ejemplificar cómo el sistema político se colapsa y hace necesaria la brutal represión para 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 su praxis como “intelectual revolucionario”, lo llevó a cuestionar fuertemente el objetivo de hacer cine en relación con la forma de distribución, tras su experiencia en *México, 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 y *e)* optimismo por el devenir histórico, fincado en las luchas sociales: obreras y revolucionarias.

Éste era el objetivo final de toda película: que el filme 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 Cine Liberación con la realización de *La hora de los hornos*, que previamente analizamos. Es en especial este grupo el que piensa la cuestión de la comunicación con el público, justamente el problema que encuentran los cineastas de vanguardia en “la noche de las cámaras despiertas”. No obstante, Gleyzer convierte al espectador implícito en su principal preocupación de realización cinematográfica. De nada servían las más elaboradas elucubraciones sobre discursos, metadiscursos, 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 únicamente visto por otros realizadores, cineclubes y públicos universitarios?

Raymundo Gleyzer estaba alejado de Cine Liberación, pues tenía importantes diferencias respecto a la estrategia de los grupos peronistas. Pensaba que *La hora de los hornos* era maravillosa (cfr. Peña y Vallina 2006), pero le escandalizaba por 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 y procurando que los autores estuvieran en las presentaciones para poder dialogar con los asistentes. Ahora bien, 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 intención 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 cómo 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 conscientizar y movilizar, Gleyzer crea una organización para atender las necesidades de quienes se asumen como revolucionarios. Se podría argumentar que no hay innovación, que simplemente es el reciclaje de la idea de cine como panfleto. 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 (ERP), sino al servicio de la construcción de un cine y de una política cultural revolucionaria. Gleyzer toma el caso de la difusión de sus propias obras como ejemplo del papel del cine que buscaba superar:

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, etcétera. 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 propio cine en relación con las búsquedas estéticas del NCL y de las propuestas en Argentina.

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 “revolucionario” [...] 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 (sic) 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).

Peña y Vallina (2006), en entrevista a Fernando Birri, reconstruyen la visita de Gleyzer al autor de *Tire dié*, 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, a convertirse en el inicio de un proyecto. Existen numerosos testimonios que confirman el carácter temerario de la realización y exhibición de estos documentales que ya no tenían como objetivo su proyección co-

mercial, sino justamente impactar en las bases políticas, fueran o no de la línea del PRT.³¹

México, la revolución congelada es el fin de una etapa de su 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), película con la cual Gleyzer se introduce a la ficción como una forma de mejorar la comunicación con el espectador implícito. El cineasta pensaba ya en esta etapa 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 Schawarzböck (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 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,

31 Nerio Barberis, Jorge Denti y Álvaro Melián, quienes fueron los más activos dentro de Cine de la Base, cuentan en *El cine quema* (Peña y Vallina 2006) de las condiciones de clandestinidad en las 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.

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 la 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 y, 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. En este sentido, Juan Greco –uno de sus integrantes– 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).

Más allá del tema del público, Cine de la Base veía a la producción cinematográfica desde una perspectiva que hoy podríamos caracterizar de holística, en donde el cine no era recubierto por el “aura” de 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 *sólo* como propuesta 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, etcétera. Ahora bien, está claro de que [sic] para nosotros el cine es un arma de con-trainformación, no un arma de tipo militar. Un instrumento de información para la base. Éste 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 afirmar 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* (1974).

En el caso de *Los traidores*, la película fue duramente criticada, en el Festival de Pesaro de 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 una reflexión sobre la forma, estamos ante una pieza que se pregunta por ella.³² Por ejemplo, a pesar de que Gleyzer busca refugiarse en lo convencional y no en un estilo personal, *Los traidores* se hace con una marcada estética documental en algunos momentos, mientras que, en otros, conserva características ficcionales. 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. Pero quizá el aspecto en donde más claramente se vislumbra una concepción estética es en las actuaciones: si el neorealismo había mostrado las posibilidades de hacer un cine sin recurrir a actores profesionales, este caso verifica esa premisa al mezclar 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 en este filme es que demuestra en la praxis la posibilidad de realizar un largometraje de manera independiente y —en muchos casos— en clandestinidad. La presencia de los obreros propicia un estilo donde se mezclan la reconstrucción dramática de los hechos, y la participación de quienes —al representarse a sí mismos (o a sus opresores)— no lo hacen desde la lógica de la interpretación, sino desde un nivel autorreferencial en el que se filtra, como parte de una estética, el valor de la actuación como una especie de testimonio ficcionalizado. Estas características hacen que su propuesta estética se manifieste con un grado de originalidad que no puede obviarse, a pesar de que el realizador su-

32 Varios estudios sobre Gleyzer (Mestman 2001b; Peña y Vallina 2006) coinciden en que tenía una personalidad recia y socarrona, lo que ocasionó que utilizara algunas categorías rudimentarias para referirse a su propia obra, no porque él no entendiera los niveles de debate que se daban, sino porque ésta era una forma de dirigir la atención hacia la realidad concreta y las problemáticas políticas que daban tema a sus películas.

giera que el lenguaje, para él, es un problema secundario. Incluso, podemos advertir que se dejan al descubierto algunas marcas de enunciación, lo que contribuye a la reflexión del tema por encima del simple seguimiento de la trama.

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, la película 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.³³ Ésta 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 una película que no busca un rompimiento vanguardístico, pero que sí posee, consciente o inconscientemente, un manejo discursivo que la distingue como propuesta estética.

Los traidores también puede ubicarse en el corpus de las ideas de Julio García Espinosa como un cine imperfecto,³⁴ que renuncia al refinamiento técnico, a la necesidad de contar con los mejores recursos, característica que comparte con otros filmes como *La batalla de Chile*, de Patricio Guzmán, filmada sobre cinta vencida y dividida en tres capítulos, cada uno de ellos con fechas de estreno

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

34 Nos referimos al manifiesto de Julio García Espinosa “Por un cine imperfecto”, abordado previamente en el capítulo 1 de esta investigación (García Espinosa 1988).

distintas: *La insurrección de la burguesía* (1975), *El golpe de estado* (1976) y *El poder popular* (1979). Pero, principalmente, podemos considerarla como un “cine imperfecto” por su emotividad y proyecto, que confía más en el público que en la crítica extranjera (o extranjerizante), para la cual quizá la película no pasaría de ser un filme amateur, lejos del “verdadero” cine-mercancía. *Los traidores* es un ejemplo de cine que problematiza desde las necesidades inmediatas para la planificación de una estrategia revolucionaria. Se parte de la idea de un cine *interesado*, en tanto se plantean problemas contemporáneos vinculados a una estrategia política, por lo tanto, su “imperfección” radica no en las limitaciones prácticas de su factura, sino en brindar una potencialidad expresiva y creativa que existe sólo en relación con un tiempo histórico específico.³⁵

García Espinosa abogaba también por la hibridación, pero más aún por la *desgenerización* del cine, es decir, ir más allá de las reglas de la ficción y del documental. Esta idea 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”.³⁶ *Los traidores* coincide también con la última obra de Raymundo Gleyzer, *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan*, ya que en ambas piezas va más allá de ciertos *arquetipos* del cine militante que supondrían que la política debe ser tratada con un nivel de responsabilidad, buscando la objetividad de los hechos.

35 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 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 pretenden 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.

36 Canción de protesta del grupo de rock argentino Pedro y Pablo, editada en 1970.

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 –la solemnidad–; sin embargo, los autores de Cine de la Base fueron más allá del simple registro, buscando en la música una identificación distinta con el público: no sólo a partir de las ideas y de la validez lógica de los argumentos, sino también desde el sentido irreverente, cómico y disruptivo de la música de protesta. Con ello, se complejiza y disputa el universo simbólico del espectador, pues se muestran expresiones distintas e incluso contradictorias a la forma en que el Estado argentino buscó 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 construir 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 propuestas que manifiestan la exigencia de un nuevo cine que se reinvente a cada momento para dar nuevas respuestas a las necesidades políticas y sociales en América Latina.

Capítulo Cuatro. Chile, cuna del Nuevo Cine Latinoamericano

Los años sesenta fueron para Chile una década en la que 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 primero destaca de esta lectura es la idea crítica sobre lo que es o debe ser el cine chileno. Más allá de la descripción histórica y anecdótica, Ossa 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”. La década del cincuenta se sintetiza en 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 filmes: *La caleta olvidada* (Gebel 1959) y *Un viaje a Santiago*

(Correa 1960). Esta última combina un mensaje romántico (que podría ser una imitación tardía al Cine de Oro mexicano) con un lenguaje visual neorrealista.¹

La visión de Ossa sobre este cine chileno es que estaba en construcción, en potencia más que en acto, y que lo más importante fue la búsqueda de un lenguaje en donde la belleza se constituye en un espacio de comunicación de ideas. Se pondera entonces como un cine auténtico aquél que –a diferencia del 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. 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 Littin, 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*² 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, lo cual lo convirtió en el artífice de lo que pronto comenzaría a llamarse Nuevo Cine Latinoamericano.

En los años sesenta, el cine chileno dio marcados pasos hacia la autorreflexión. Para Cavallo y Díaz (2007) es característica de una modernidad que suponía la posibilidad de reflejar a una sociedad, en dirección hacia el diseño de un futuro propio.³

El Nuevo Cine Chileno es quizá el más relacionado con el concepto *Nuevo Cine Latinoamericano*, por ser Chile el espacio

1 “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).

2 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.

3 Esta tendencia cinematográfica corresponde, a nivel político, con el tránsito del programa democristiano de Eduardo Frei al triunfo de la Unidad Popular –con el proyecto socialista del médico Salvador Allende–, ya en el año 1970.

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 él. 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,⁴ 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 uno de movilización o de exposición directa de las ideas de un programa político, por lo que la comunicación con el público sería de forma oblicua: transformando al cine de un espectáculo en un mecanismo de impacto al espectador, e impresionándolo desde las emotividades.⁵

Si el NCL tiene como referente, a nivel organizacional, a Alfredo Guevara en Cuba, Aldo Francia es el principal pilar del Nuevo Cine Chileno. Él mismo cuenta (Francia 1990) que en su viaje a París visitó algunos clubes de cine, y adquirió una cámara con la que realizó algunos documentales amateurs y de experimen-

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

5 Aun considerando lo poroso que puede ser el término *Nuevo Cine Chileno*, está particularmente ligado con el cineclub de Viña del Mar desde donde, si bien no podemos hacer delimitación precisa, sí es posible al menos reconocer su origen histórico.

tación personal. 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. Se formó un compacto grupo de trabajo que durante años se reunió para ver y analizar exhaustivamente lo más destacado de la cinematografía internacional que se obtenía por medio de las embajadas. Pero lo más destacable es que pensaban el cine de manera crítica, 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 (Francia 1990). En resumen, aunque muy lejos de los más importantes y aclamados concursos europeos, se generó una vigorosidad en los realizadores, quienes contaron con un foro inmediato al que podían dirigir sus esfuerzos, pues se trató de pequeñas obras que en la abrumadora mayoría de los casos no hubieran 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 pensar el cine como una herramienta de expresión.

En esta ruta de re-aprendizaje del cine desde el cineclub de Aldo Francia, buscaron vincularse con profesores de las universidades chilenas, como Bruno Gebel, un italiano que había sido asistente de Rossellini en *Roma ciudad abierta* (1945). Pero también se generó una retroalimentación respecto al cine que se comenzaba a fraguar en el continente, como 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:

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 quema” 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 del 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 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 llevaría a convertir este experimento amateur en el punto de reunión para el movimiento estético que definió toda una época. Este tránsito comenzó cuando se convocó al

Cuarto Festival de Cine dedicado exclusivamente a la cinematografía nacional. Así, era posible hacer una evaluación de lo creado en Chile ese año y a la vez preparar una representación chilena, con vías a un festival latinoamericano. Contrasta con esta planeación que el nuevo cine que se gestaba no nacía sólo del talento e influencias autorales que el recambio generacional de los años sesenta produjo en la industria, sino que se trató de una labor colectiva, y de encuentros, en donde los cineastas chilenos comenzaron a acostumbrarse a discutir sus obras con 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, este Nuevo Cine sí se reflejaba en el grupo de cineastas que asistían a estos eventos. Por ejemplo, revisando los galardonados del concurso de 1966, podemos apreciar que se comienza a delinear una generación cuyos integrantes reconocemos como íconos del cine chileno: Pedro Chaskel, con *Aborto* (1965); Patricio Guzmán, con *Electro show* (1966); Miguel Littin, con *Por la tierra ajena* (1965), y Helvio Soto, con *Yo tenía un camarada* (1964).⁶

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 realizadores, pues descubrieron de manera directa que existía en todo el continente una nueva forma de hacer cine que se venía fraguando (descubrimiento que compartieron muchos asistentes al primer y segundo

6 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), hasta películas más recientes de los años cincuenta y sesenta, entre las que destaca *Un viaje a Santiago* (1960). 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.

festival de Nuevo Cine Latinoamericano). Así, avistaron que el cine que ya realizaban 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 (Mouesca 1988, 33).

Aldo Francia define este nuevo cine como una oposición a uno 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.

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 del documento *Manifiesto de los Cineastas de la Unidad Popular*, que en sus primeras líneas expresaba:

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 [...] (Marín Castro 2007, 11-12).⁷

En este manifiesto vemos ya clarificado que el cine es un instrumento de reapropiación de los símbolos, concebido como parte de una estrategia nacional. Insiste fuertemente en la necesidad de redefinir la tarea cinematográfica y en la posibilidad de que el cine acompañe a los movimientos existentes para la realización del socialismo en Chile. Así, se parte del nacionalismo como ele-

7 Consultar manifiesto completo en el anexo 1.

mento importante del proyecto cinematográfico por construir. Se advierte, por una parte, la manipulación de los elementos que constituyen el imaginario nacional y, al mismo tiempo, la exigencia de un cine que coadyuve para su resignificación. En este sentido, es importante la propuesta de la búsqueda de una estética auténtica en contraposición a los lenguajes del cine hegemónico (lo cual coincide con los postulados ya expuestos de Getino y Solanas), pero también se critica el ostracismo de las obras (postura cercana a Cine de la Base) y se propone la evaluación por el público, sin intermediarios o críticos (idea coincidente con lo expuesto por García Espinosa).

Aunque este manifiesto agrupó a muchos de los cineastas en activo, el autor principal fue Miguel Littin, cuyo liderazgo ya des-puntaba y lo llevó a ser el director de Chile Films durante el gobierno de Allende. Él tenía una forma particular de ver y entender el cine dentro del nuevo cine chileno, que resulta antitética a la de otro importante cineasta chileno: Raúl Ruiz. Así, hay al menos dos rutas estéticas diferenciadas, a las cuales muchos cineastas se adhirieron: 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 Littin es el de más interés para este análisis, revisaremos brevemente, para contrastarlo, otras estéticas del Nuevo Cine Chileno.⁸

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*

8 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 cauces y rasgos estilísticos más característicos de los principales cineastas desde 1967 hasta 1973, año del golpe militar que interrumpió el proceso.

(1972). Como hemos apuntado antes, su tarea no consistió sólo 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 colectivo autónomo 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 invitados expresaron en los festivales de 1967 y 1969. Esto no resulta extraño si consideramos que el mismo Aldo Francia, en los momentos en que transcurrían los festivales atendía casos urgentes de pediatría, su profesión principal (Francia 1990). Podemos reconocer una práctica cinematográfica que se acompaña de otras actividades 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 Agualló 1969, 3).

Constataremos entonces que para Aldo Francia el cine es una labor parecida a la medicina, y si el ejercicio de ésta tiene como objetivo curar enfermedades, el cine tendría el mismo propósito con las “enfermedades” de la sociedad. Esto es claro en *Valparaíso, mi amor* donde el autor toma el caso de un grupo de infantes para hacer un diagnóstico de los problemas de la sociedad chilena, poniéndolos a ellos como víctimas y reproductores de los peores vicios. 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 Vittorio De Sica y Roberto

Rossellini. Fiel a esta 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 los menores (Tapia Orellana y Ferrari de Aguallo 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.

Aldo Francia fue modesto frente a su obra, pues reconocía que no era más que un cineasta de medio tiempo. No obstante, ello 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 por el posicionamiento de los autores respecto a la responsabilidad ética ante las emociones y expresiones que un filme puede suscitar. 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 el vehículo para la comunicación de ideas políticas un discurso externo a sí mismo –y no una renovación interna–. 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 advierte es que el espectador podrá hacer 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 la obra de Aldo Francia permite es que el público cuestione a la 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 el público chileno lograra, 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 busca 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 con ella, encontrará 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 cinematográfica. Pero, al mismo tiempo, la praxis de su cine trasciende la simple visión autoral y es un ejercicio cinematográfico que disputa, en el terreno de la representación, la emergencia por la creación de un cine que teorice, problematice y metaforice desde lo que él considera las prioridades de la sociedad. No obstante, para Francia estas exi-

gencias 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 comunicar con su obra (Equipo Primer Plano 1972).⁹

◇ 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 Europa ya que, entre otras cosas, fue reconocido por la revista francesa *Cahiers du Cinema*. Antes de su exilio europeo, su cine puede ser 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, guiado principalmente por la búsqueda de una poética chilena, más que por una necesidad de transmitir ideas para defender al proyecto político 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 pequeñoburguesas y a anular su efectividad política. Así que es posible que más allá de la retórica de la época, y del estampado de firmas en el manifiesto, el cine de Ruiz debamos verlo como un cine paralelo o disidente del Nue-

9 Estas aseveraciones que nos permiten describir qué es lo que Aldo Francia piensa y pretende de su obra se basan en sus propias declaraciones que fueron consignadas en la revista *Primer Plano*, contrastadas con la reflexión de los largometrajes del director chileno.

vo Cine Chileno, cuya característica principal justamente es ser un contrapunteo de las voces más “oficiales” de Littin y Francia. “Durante la Unidad Popular, Ruiz milita en el Partido Socialista y sus producciones fueron orientadas hacia el proceso que vivía el país, desde una particular visión, por cuanto no vivió la época con una intensidad y perspectiva política de otros cineastas, como Patricio Guzmán y Miguel Littin, por ejemplo” (Orell 2007, 130).

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). En la lista de prioridades de Ruiz está primero salir de la mitificación con que la sociedad chilena se reflejaba y, por ende, se representaba en el cine. Si el Nuevo Cine Chileno tiene algunas certezas de las cuales busca asirse, Ruiz pone el acento en las dudas, en los cuestionamientos, en la necesidad de declarar la mentira de un cine que pretende revolucionar al público y, para ello, *finje que lo conoce*; y al hacerlo –a decir de Ruiz– lo que logra es manipular. Por ello, aboga por un cine de indagación, renegando de las certezas con las que Chile establece 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. Es como la metáfora de un espejo roto.

Desde una perspectiva generacional, la propuesta de Raúl Ruiz debe ser vista 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 hacía en pantalla sobre 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 bien Aldo Francia representó un cine por crear, el intento de conciliar cine con público y 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.¹⁰ 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, aunque 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 (Mouesca 1988). Hasta 1973, aunque la obra de Ruiz era vasta 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 no tenía como objetivo la construcción de un Nuevo Cine —al que ya daba por hecho—, sino que 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 leída *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 Ruiz veía a su filme en los términos de un análisis coyuntural que puede y debe ser interpretado por el público.

10 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.

Es claro entonces que el cine de Raúl Ruiz, a pesar de no haber sido el más popular, no pretendía a priori estar desligado o a espaldas del proceso: el papel del cine, para él, es problematizar al máximo las verdades que para otros cineastas son absolutas o incuestionables. Tampoco obedece a la de una vanguardia, en el entendido de un cine que se preocupe por sentar lineamientos o directrices; sin embargo, sí es la obra de un autor que en cada proyecto tiene en mente los más disímbolos 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 cultural complejo, del cual es parte y, a la vez, lo critica. En entrevista para la revista *Primer Plano*, Ruiz expresa cuáles son para él los alcances de transformación de un cine con esas pretensiones:

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 Raúl Ruiz se encuentra conectado con exponentes del nuevo cine, aunque sus mecanismos de enunciación difieran de manera considerable. Se trata de toda una generación cuya meta es tomar el cine como bandera para abordar la crítica social, como hemos constatado en el caso de Aldo Francia también.

El cineasta Patricio Guzmán, describiendo la atmósfera que se vivió en el Festival, dijo: “Era la primera vez que estábamos juntos en un lugar donde se nos hacía caso, donde se mostraban nuestras obras, y estábamos tan nerviosos que

no valorábamos lo que eso significaba, estábamos muy inseguros en aquella época [...] Aldo era una persona de pensamiento universal, no sé de dónde se había formado pero él hablaba con una propiedad y una seguridad del fenómeno cinematográfico, de la cultura de América Latina. [Antes], no teníamos ninguna sensación de ser latinoamericanos, por lo menos en mi caso, no sé si Raúl (Ruiz) o Miguel (Littin) [...] Aquello era diferente, nos sentíamos cineastas por primera vez, con respecto a la sociedad” (Orell 2007, 24).

◇ Poética de Miguel Littin

Miguel Littin 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, tanto en pantalla como conceptualmente.

Con la creación del *Manifiesto de los Cineastas de la Unidad Popular*, redactado por el propio Littin, se daba un paso importante en la confluencia y acuerdos de los distintos grupos de realizadores. Los cineastas chilenos del movimiento se reivindicaban como de izquierda, aunque pertenecían o simpatizaban con agrupaciones diversas, como el Partido Comunista (PC), el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) y el Frente de los Trabajadores Revolucionarios (FTR). Littin 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 el triunfo de la Unidad Popular en las elecciones presidenciales de 1970. El *Manifiesto...* es la propuesta de Littin que funcionaría como un parteaguas para todos los realizadores, pues más que establecer una teoría formal intenta

divisar un horizonte utópico que agrupe la sustancia ideológica de los cineastas. En este sentido, en el documento se configura 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. Por ello, en el contexto de la lucha por el socialismo por la vía pacífica, el cine no podía quedar al margen. Además, para la Unidad Popular era necesario 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*. Ésta es, al mismo tiempo, la postura autoral de Littin pues, como ya dijimos, fue él mismo quien lo redactó (aunque sometió a consideración de otros cineastas el contenido) (Marín 2007). Con este documento, Littin 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),¹¹ 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. Éste 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.

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. Littin, en el punto 10, sentencia: “Que no existen filmes revolucionarios en sí. Que estos adquieren tal categoría de tales en el contacto de la obra con su público y principalmente en su repercusión como agente

11 Así lo expresa el manifiesto en su punto número 12 (Ver anexo 1).

activador de una acción revolucionaria” (ver anexo 1). No se trata de ningún vericuetto lingüístico, sin embargo, con estas sencillas palabras Littin abre la puerta a la experimentación y a reconocer al público como coautor del proceso de creación cinematográfica, pues sería sólo en el momento en que revolución y cine se fundan dialécticamente donde se completaría la potencialidad transformadora de la obra.¹² Al no presentar la ruta, sino el anhelo del cine a realizar, se está marcando un 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 Littin, pues estamos ante un autor cuyas preocupaciones centrales conducen a preguntarse qué tipo de película realizar para comunicar los temas urgentes que el público chileno debe cuestionarse. Sin embargo, entre el lirismo de Ruiz y el realismo de Francia, Littin 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), convalida 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 pesada de un hombre casi bestializado, un chacal.

Este relato tiene una doble función. En primer lugar, para los espectadores del filme la narración oral actúa como guía de la representación y el ordenamiento lógico de los hechos que se presentan. Así, se cuentan los primeros años de la vida de José entre la miseria, la cual se alegoriza por medio de una caminata de salida del lugar de nacimiento como una forma en que se representa

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

el andar, huir, buscar un sendero, en 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 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 que la sociedad moderna define como formadora 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 más tarde la capacidad física de matar a seis seres humanos indefensos.

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 sucio, con una gama de fidelidad acotada, pues se trata de supuestas grabaciones con una finalidad instrumental: el registro es 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 del filme, sino a un narratorio 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 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 los medios de acceso a la “verdad” de la sociedad chilena, quien con sus preguntas intenta 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. 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 que, 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), 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 filmico se pluraliza: José, medios, Iglesia, aparato de justicia, escuela..., todos ante el juicio del espectador.¹³

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. Descubre la risa y el placer de estar en el mundo cuando, casi por azar, patea un balón de futbol. Es este momento cuando adquiere la formación infantil que su huida a los ocho años había truncado. Así su desarrollo puede continuar. Su transformación es tal que llega a ser un hombre completamente distinto, aspecto que es tomado por Littin 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 volun-

13 Si Aldo Francia se atrevió a hacer un tributo a Resnais con *Valparaíso, mi amor*, *El chacal de Nahueltoro* puede ser leída como un diálogo con *Los cuatro golpes*, de François Truffaut.

tad propia, sino como parte de un experimento del 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 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 acepta la infalibilidad de su destino, negándole incluso la posibilidad de elegir ser fusilado sin venda para –al menos– *ver* su propia muerte.

Para Littin, “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” (Littin 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 quién disparen. Se trata de él –quien hemos estado siguiendo– o quizá de su hermano, al parecer, el verdadero José.

Análisis más recientes (Cavallo y Díaz 2007) han teorizado desde la sicología de los personajes, y encuentran 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 bastardo; del asesinato del hijo, como desprecio a la propia existencia de miseria, el cual 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 éste 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”. 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 hasta 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 sabía 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 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 o las certezas del mundo, la duda parece ser el camino tomado por Littin 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 pueblo” (Littin en Mouesca 1988, 92).

A diferencia de las posteriores películas de Littin 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 (Mouesca 1988). No obstante, es la obra de Littin más reconocida, lo que demuestra que ha sobrevivido dignamente al paso del tiempo. Su carácter político no es explícito, y 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 limitadas que pueden ser las formas “modernas” de justicia. Por ello, esta ficción podría ser casi íntegramente adaptada a cualquier país latinoamericano, trascendiendo incluso su temporalidad.¹⁴

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. Por su similitud, podríamos compararla con *Actualización política y doctrinaria para la toma del poder* que, como el filme de Littin, contiene una entrevista al líder 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 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 Littin –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” (Littin en Mouesca 1988, 93).

Es válido preguntarnos, entonces, si *Compañero Presidente* cumple con ese propósito de ser algo más que un panfleto. En este punto, la presencia del filósofo francés Régis Debray,¹⁵ que en ese

14 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 sesenta.

15 Régis Debray llega a Chile tras pasar un tiempo en la Cuba posrevolucionaria, conocer al Che y acompañarlo a una expedición guerrillera en Bolivia.

momento se encontraba en Chile, fue crucial: introducir 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 Littin convierte a éste en *personaje*. No se trata de ver a un especialista entrevistando a un líder, sino de meternos en la mente de Debray que ve en Allende una contradicción a la ortodoxia marxista. Littin se vale de voces en *off*—introspectivas— con 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 que puede ser resuelto en los minutos subsecuentes.

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 sin mucha claridad técnica. 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, Régis juega el papel de un personaje, aunque esté “soportado” 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 hechas para el lucimiento del dirigente ni para acorralarlo sin lugar para el escape, aunque 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,

Ahí es arrestado y llevado a prisión, hasta que fue amnistiado por la presión internacional impulsada por figuras internacionales como Jean-Paul Sartre.

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 trascurrida la tormenta. La apariencia avejentada de Allende ayuda a esta impresión, 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.¹⁶

La edición, los movimientos de cámara y la musicalización nos muestran claramente la intención de enfatizar un punto de vista determinado. La descripción que hace la toma del lugar de la filmación, de los realizadores o el sonidista, no son simples aderezos u ocurrencias: son parte de un discurso en el que, si el Presidente se reclama compañero y representante de los trabajadores, los trabajadores aparecen, son visibilizados. Incluso, aunque la entrevista es hecha por Debray, muchas veces Allende mira al camarógrafo y dirige parte de su charla hacia él y, por lo tanto, a los espectadores. 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

16 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.

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 llamativas por su forma de presentación.

Littin deja al final del documental una intervención de Allende en donde, a manera de discurso, el Presidente da su utópico diagnóstico sobre América Latina.

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* 1971).

Littin, 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, Littin 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 2007a, 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, *La tierra prometida* (1973) es el filme que marca el paso hacia el exilio de Miguel Littin. 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* (1975, 1976, 1979). Littin no volverá a su país, sino para realizar *Acta general de Chile* (1985), 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 fílmico de la Unidad Popular, y del ya mencionado manifiesto de cineastas (ver anexo 1). 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 la situación que vivía Chile en el contexto de desestabilización previo a la ejecución del Golpe de 1973. 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 líneal para ese momento (e incluso tras los dieciocho años que tuvo que esperar enlatada antes de poder ser exhibida legalmente en Chile), lo que sin duda diluye en gran medida el efecto de un cine planeado para ha-

cer una intervención en el debate político. Esto, sin duda, es reforzado por el carácter alegórico, abigarrado, y barroco en sus formas. 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 el desalojo y represión en La Palmilla.
- ◆ El pueblo “renace” 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 efectivo 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 de un momento específico de la historia chilena. Es claro que *La tierra prometida* tiene como uno de sus objetivos principales descri-

bir a la sociedad, a partir de la necesidad de toma de conciencia de la lucha por el socialismo, además de que constituye un ejemplo de la disputa por el sentido de la Historia. Esta película se basó en un hecho del pasado reciente (cuarenta años atrás) para alegorizar el contexto chileno de ese momento; de esta forma, los grupos en pugna en el filme podrían ser reconocidos en el proceso allendista. Littin 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 Littin tiene el objetivo primario de reconocer un episodio de la historia chilena, reescribiendo el texto (fílmico) desde las posiciones de lo popular, los humildes y las resistencias, pero también dejando entrever la lucha por los imaginarios y los símbolos. Ésta 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 Littin 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, el relato subjetivo y no siempre ordenado le otorga un carácter de verosimilitud. 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 una narración de tipo “posible”, es decir, lo que vemos con la vista es acotado por el oído, cuyo relato inexacto, lleno 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 presentar los sustratos ideológicos que poseen los personajes y darlos a conocer al público. No obstante, se cuida que estos intercambios no sean representaciones marmóreas, sino que se introduzcan en medio de escenas cotidia-

nas, que también sirven de descripción de espacios y de presentación de 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 Ruiz, pero también de Glauber Rocha en Brasil, y de Gutiérrez Alea en el Nuevo Cine Cubano.¹⁷

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 en vida; la derrota en 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. Littin deja un claro mensaje: aun desde la destrucción total, desde el genocidio: si se conserva la memoria otra generación puede continuar la tarea de construir la utopía de los trabajadores y el cielo en la tierra, a decir por el carácter teleológico de las imágenes.

Meses después de terminado el rodaje de *La tierra prometida*, 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 el régimen pinochetista. Quizá, consciente o inconscientemente, Littin en *La tierra prometida* está reconociendo a un público al que debe dar un mensaje de esperanza hacia el futuro,

17 Gracias a los festivales de 1967 y 1969 se había podido conocer las obras de Gutiérrez Alea y de Humberto Solás. En *Lucía* (1968), Solás presenta una visión histórica desde un cuestionamiento al realismo. Baste con recordar el final de la película, con elementos poéticos y oníricos.

pues no habría en ese momento específico forma alguna de resistir el embate del terrorismo de Estado.

Junto a la caída de la Unidad Popular, terminaba la oportunidad para un cine cuyo valor principal estuvo en 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 y la construcción de futuro. Es importante recalcar este hecho, pues el golpe de Estado barrió no sólo con el cine de la Unidad Popular, sino que 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.¹⁸ 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).¹⁹

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

18 Se sabe de 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.

19 Testimonio del trabajador Marcos Llona, testigo del allanamiento.

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.

Capítulo Cinco. 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 en la región. 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, se busca articular una superación dialéctica del conflicto, apuntando a reconocer, por una parte, las particularidades de cada movimiento, manifiesto, ruptura, vanguardia o programa estético, y, por otra,

los puentes y confluencias de los planteamientos fílmicos entre autores, movimientos o corrientes.

El objetivo final de esta obra 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 fílmico es necesario para una más completa comprensión de aquello que somos, es decir, como un proceso identitario que se reconoce en constante cambio, articulado 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 –aunque acotados por 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 1971, mientras que el boliviano Humberto Ríos, filmó también en distintos países: *Faena* (1961), en Argentina; *Eloy* (1969), en Chile, y *Esta voz entre muchas* (1979), en México.

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 en

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 con la ayuda de 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 ricos en conceptualización sobre su destino, 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 como una serie de posturas diversas e incluso en pugna frente a otros nuevos cines, por otra. 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 cómo dos maneras distintas de afrontar el problema de la comunicación con el público, al interior de Argentina, 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 exponentes. Ambos eran cines radicales, pero que pugnaban por formas distintas. Mientras que uno comulgaba con la idea 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 podía desarrollarse en el marco de las luchas por el socialismo o, bien, 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 (Solanas, transcripción de discurso, Montreal, Mestman 2014).

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 trataba solamente de intentar tener la razón (pues todos los razonamientos expresa-

dos tenían una base en hechos comprobables), sino de reconocer la propuesta de Cine Liberación como una forma válida, en tanto que en cada país hay circunstancias específicas, lo cual hace que en cada movimiento político y estético sean distintas las posibilidades de cada proceso. La 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 capaz de trascender el momento específico en el que se encuentra enmarcado, siempre que sea con miras a la superación de ese instante 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 política y estética de los pueblos.

Miguel Littin 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: Littin había sufrido el exilio tras el golpe de 1973; 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 declara:

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 intención *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.



Imagen 1. 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 haber sido desaparecido por la dictadura el 27 de mayo de 1976, dos meses y tres días después del Golpe, posiblemente Raymundo Gleyzer hubiera terminado exiliado, 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 las historias del cine argentino y del cine mexicano poco se ha escrito sobre un brillante documental que puede considerarse como el eslabón perdido de la relación de México con el Nuevo Cine Latinoamericano: *México, la revolución congelada*. El documental es relevante no sólo por su innegable valor artístico o por la valentía de sus reflexiones, sino porque es la prueba material 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 tierras mexicanas, sino que la presencia clave de Paul Leduc en esta película es la que nos permite avizorar una relación 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 de concursos para la expresión de nuevos cineastas. En 1970 Gleyzer no había aún conformado al grupo Cine de la Base, sin embargo, sus concepciones sobre la cinematografía se habían ido complejizando, y es justamente tras *México, la revolución congelada* cuando logra una madurez expresiva que termina por definirlo, por radicalizar su propuesta fílmica. En *México, la revolución congelada* la participación de “El Negro” Ríos aporta también la visión de un experimentado fotógrafo y director con obra propia. Ríos, junto a Aldo

Francia y García Espinosa, fue uno de los que más abonó por la consolidación del Nuevo Cine Latinoamericano, idea por la cual trabajaría hasta el día de su muerte.¹

Si bien hemos analizado previamente qué representó *México, la revolución congelada* dentro de la formación estilística de Gleyzer, vemos ahora en el documental su valor como el momento fundacional² de la conexión de México con el Nuevo Cine Latinoamericano. Sin duda, este episodio podría ser relativizado y visto como una mera coincidencia, pero uno de los protagonistas de este encuentro, el mismo 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 (Ríos entrevista realizada por el autor y Rodrigo Salinas, 23 de abril de 2014).

Baste entonces con señalar que con *México, la revolución congelada* se dio la confluencia de uno de los cineastas más radicales de Argentina –Raymundo Gleyzer– con el director mexicano que firmó el más importante manifiesto cinematográfico de la época, y que participó clandestinamente en la difusión de la masacre del 2 de octubre de 1968 –Paul Leduc–, y el cineasta que estuvo en los dos festivales del NCL de Viña del Mar, y que colaboró con quienes teorizaron las bases del cine militante en Argentina –Humberto Ríos–. Quitar relevancia a esta “casualidad” sería un acto de ingenuidad, pues Paul Leduc, pese a no tener una

1 Humberto Ríos murió el 8 de noviembre de 2014, medio año después de la entrevista que le realicé, junto con Rodrigo Salinas, el 23 de abril de ese año. En el momento de su muerte se encontraba preparando un documental sobre Santiago Álvarez, pues consideraba necesario seguir 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”.

2 No se trata de demostrar que el cine militante, político o de compromiso nació en este momento, sino de expresar que hay una evidencia de que es uno de los más prolíficos en cuanto a la creación de un NCL en México.

larga trayectoria, destacaba por su politización y propuesta estética. Para León Frías, “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 productoras de cine en México, y quien en ese momento fuera la esposa 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 setenta [...] 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 Littin, con Raymundo Gleyzer creaba toda una corriente” (Navarro, entrevista realizada por el autor y Joaquin Polo, 10 de octubre de 2015).

Juana Sapire, sonidista de *México, la revolución congelada* y pareja sentimental de Gleyzer, pondera justamente a Humberto Ríos como el nexo, la persona que hizo el vínculo entre Gleyzer y Paul Leduc:

Raymundo tenía la idea de realizar un film por país de América Latina y sus revoluciones. Comenzamos por la mexicana 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, intercambio epistolar con el autor, 21 de enero de 2016).

Y aunque Paul Leduc rechazó asumir el crédito de esta colaboración (temiendo sufrir censura en sus otros proyectos), a decir de Juana Sapire, más que un contacto con la realidad mexicana, Leduc 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 (16 mm, sonido, etcétera). Entonces la convivencia era muy importante que fuera 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 peli, y lo respetamos (Sapire, intercambio epistolar con el autor, 21 de enero de 2016).

Humberto Ríos, al tiempo que también señala este papel anónimo, asegura que Leduc no sólo contribuyó con su visión de mexicano, sino que influyó 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 refiere que el único realmente involucrado en el movimiento era Paul Leduc:

Cuando fuimos a filmar [*México,*] *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 qué 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 una incidencia, no aparecía la obra, el compromiso (Ríos entrevista realizada por el autor y Rodrigo Salinas, 23 de abril de 2014).



Imagen 2. Raymundo Gleyzer durante la filmación de *México, la revolución congelada*. Fotografía proporcionada por Juana Sapire.

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 y Glauber Rocha en Europa, pero más allá de este suceso, 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 de 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 de NCL como cine militante o político. A propósito de Leduc, apunta:

[El periodo de los sesenta y setenta] 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).³

En la obra *Los años de la ira...*, Guevara y Garcés (2007, 135) 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”. El 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 al mismo tiempo es desde el NCL, a veinte años de su fecha fundacional:

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

3 A pesar de algunas diferencias en cuanto a la valoración de las relaciones del NCL y México, León Frías es quizá el único especialista 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 relación de México con dicha estética, sin caer en las imprecisiones frecuentes de las que ya hemos hablado en los primeros apartados. También esta declaración es importante porque llega, por otra vía, a conclusiones similares que las planteadas en esta obra, desde el estudio de los afluentes, las conexiones y los discursos de las obras. Quede, entonces, como una convalidación de la hipótesis de este volumen.

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 que Leduc se preocupa por la vinculación de las películas con el público, del discurso de una obra, de su escritura, de su capacidad de configurar sentidos desde la visión teleológica que apunta no sólo a lo que *es* el cine, 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 Astruc 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, es decir, no las de los *otros*. Se articula así 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 del canon. En efecto, han sido los pueblos originarios de América quienes debieron demostrar que tenían alma, son los filósofos americanos quienes debieron 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.⁴ 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. Éste 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 expresión “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, desde la emergencia de un manifiesto, pues, en sus aseveracio-

4 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.

nes categóricas, trasluce la defensa de la radicalidad de la vanguardia como una forma de expresión superlativa. Se da desde ahí un puente 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 exiliados, muchos de los cuales pudieron continuar sus carreras, incluso bajo el auspicio del estado mexicano, 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 (2011) sostienen la tesis de que había un pacto implícito 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.

Ciertamente, la temática política estuvo atemperada, pues el PRI gobernaba y los realizadores⁵ 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).

Además 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 el país sudamericano.

Supimos que a la primera función en el Coliseo asistió el cónsul mexicano en la Argentina, con mucha curiosidad por

5 En este punto, León Frías se refiere a los realizadores mexicanos y extranjeros que filmaban en México, y no únicamente a los cineastas exiliados en México.

ver la película. Cuando salió de la sala dijo “hay que bajarla”. Las autoridades nacionales hicieron lugar al pedido, y el film duró solo dos días en la cartelera: debut y despedida [...] Fuimos a hablar con el cónsul para que nos dijera cuál era el motivo por el cual se había censurado nuestro film; y alguien de su oficina nos dijo *off the record*: “Porque todo lo que dice es verdad, pero nos hace quedar mal” [...] Poco después nos llegó la información de que Luis Echeverría había declarado a Raymundo Gleyzer *persona non grata* y que, por lo tanto, Ray ya no podría volver a pisar México [...] Con esa decisión el pueblo mexicano fue privado de la posibilidad de ver nuestra película por décadas (Sapire y Sabat 2017, 97).

No obstante, el gobierno de Echeverría había propiciado una apertura en materia de cine, y estaba interesado en desmarcarse políticamente de su antecesor, Gustavo 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, de alguna manera, 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 (Vázquez 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* (1988) –el material 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 Taller de Cine Octubre y la 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.

Sin duda, la existencia de estos cines marginales no ha sido incorporada a una narrativa del NCL, y sus obras han pasado prácticamente inadvertidas. Aunque se pudiera argumentar que este ninguneo se debe a las carencias técnicas y formales de las piezas, no podemos subestimar que su infravaloración se deba también al punto ciego de quienes ven la historia del cine nacional sin las herramientas metodológicas ni el deseo de reconocer una experiencia cinematográfica militante, y desde la perspectiva de la lucha de clases. Más aún, Taller de Cine Octubre representó un hito en la historia del NCL al incluir (¿por primera vez?) la perspectiva de género, y la visibilización de las violencias machistas hacia las mujeres en la que fuera su última producción: *Mujer, así es la vida* (1980).

Migración de ideas estéticas. El NCL 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 muchos de los escritores en el siglo XIX escribieron sus obras célebres en el exilio (Domingo Faustino Sarmiento y José Hernández, por ejemplo); pero aun desde las guerras de independencia, el exilio ha sido el espacio desde el cual 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 sentido estricto, un filósofo; 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, entrevista realizada por el autor, 10 de octubre de 2014).

Así, el cineasta como el filósofo, el pensador político o el caudillo salen al exilio 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 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.⁶

6 Katya Mandoki 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 2008, 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. Conocemos a la distancia, pero eso no lo podían saber entonces, que el retorno a la democracia sería 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 con la mejor de sus expectativas. Sabemos de casos de exiliados⁷ 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 que sus respectivos países cayeron en la dictadura, tras los golpes militares. 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”. No hubo tiempo de despedidas; la ropa adecuada y los documentos –en ocasiones, con filiaciones peligrosas en sí mismas– no podían o no debían ser llevados. 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

7 Entrevista personal con Rosario Galo Moya, exiliado argentino.

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 propio relato, 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, 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 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. Éste, 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, parten al exiliado por la mitad, y 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: icónicamente. 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. Todo análisis 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.

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 na-

cional 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 cuanto a 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 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. Tres películas representan claramente esta conjetura. *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 es una mera ilustración, sino la evocación al lugar de origen; *Para vencer al olvido* (1984), también de Humberto Ríos, y a la cual está dedicado un análisis en el próximo capítulo, y, finalmente, *Acta general de Chile* (1985), que narra cómo Miguel Littin entra camuflado al Chile de la dictadura pinochetista. En esta última película, las primeras secuencias, para un espectador actual, podrían parecer simples imágenes de ilustración, por ello es necesario considerar el valor del espacio para el exiliado para dimensionar el sentido de los planos secuencia que muestran las calles del Chile de ese momento, mientras una voz *over* declama con voz poética: “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”.

Exilios chileno y argentino en México

Con el golpe de Estado de Chile de 1973 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 espizó, 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 (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 distintas fuentes 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.⁸ Otro de los temas frecuentes fue el análisis de 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 se exilia por razones políticas y no 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 Littin 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” (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 AAA son las tres armas* (Cine de la Base 1977), y en el siguiente documental *Persistir es vencer* (Cine

8 Este fue el caso de Littin, en *Actas de Marusia* (1975), que analiza más adelante en el capítulo 6.

de la Base 1978), se apuesta por la mirada a Argentina, intentado hacer del cine un mecanismo que los introduzca de vuelta a esa realidad. En *Las AAA...* se utiliza la recreación del momento del allanamiento de un departamento (en alusión al secuestro de Raymundo Gleyzer) y fotos y pietaje de archivo. Mientras que en *Persistir es vencer* los autores intentan hacer una obra borrando las marcas de enunciación que evidencian que se encuentran en el exterior. Se articula esta pieza como un reto, demostración de fuerza y experimento 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. En el caso de *Persistir...*, el tema del exilio se advierte por sus omisiones: se hace a desfase de las 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: 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, aun clandestina, estaban diezmadas.

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 edición de este libro, 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. Éste 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 Littin e incluso Humberto Ríos, intentaron profundizar en su ideario y praxis.

Se podría decir que el cine argentino en el exilio se caracteri-

zó 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. Como dijimos antes, 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 de 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 los 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 muchas* es una de las películas que comienza a compilar testimonios de familiares de desaparecidos. Y prácticamente se gesta toda una serie de películas de este tipo que tenía la función de hacer conocida la situación que se estaba viviendo en Argentina en este momento (Lusnich, entrevista realizada por el autor, 10 de octubre de 2014).

Surgió así una nueva concepción que obligaba a repensar lo latinoamericano a través del cine. Las películas del exilio, realizadas en México, son propuestas en donde es perceptible un cambio en el estilo narrativo, que es producto de la derrota política, la propia distancia, una distinta relación con el tiempo, así como una influencia del “modo de ser” del mexicano. En estos filmes toma relevancia la mezcla de los estilos, la participación y diálogo con realizadores mexicanos. Nerio Barberis describe este aprendizaje,

producto del choque de culturas:

La 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 a “El Negro” [Humberto Ríos] también. Y “El Negro” era interlocutor: “Vamos que te llevo a conocer a una persona que va a hacer un documental”. [Era] Bertha Navarro (Barberis, entrevista realizada por el autor, 2015).

Bertha Navarro aparece –nuevamente– en este testimonio 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 Littin: desde el Nuevo Cine Chileno hacia el NCL

Al llegar a México, Littin 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 una 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 guion, que fue aprobado, y que Gian María Volonté decidió interpretar el personaje central, las cosas no fueron difíciles (Littin en Ehrmann 1985, 10)

De esta manera, Miguel Littin continuaba con su labor, haciendo del cine la herramienta por medio de la cual expresa su manera de interpretar su propia vivencia. El cine chileno auténtico era, para Littin, 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. 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 Littin el que manifiesta que este encuentro de ideas estéticas genera una retroalimentación entre cinematografías: “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” (Littin en Sebastián Alarcón *et al.* 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 Littin 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 ésta. “[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” (Littin en Sebastián Alarcón *et al.* 1980, 121).

A medida que el tiempo pasó, Littin 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. Entonces, la literatura fue 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 trasantan 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 (Mouesca 1988, 100).

Littin 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 hemos dicho varias veces antes en esta obra. Littin buscaba un camino análogo, pues, aunque estaba en pos de la internacionalización latinoamericana, buscaba también hablar desde su experiencia de exiliado. 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” (Littin en Sebastián Alarcón *et al.* 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 Littin no fue 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, Littin 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. Para otros cineastas había la necesidad de

hacer un cine mucho más específico y “honesto” con el momento de derrota que se vivía, mientras que para Littin 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” (Littin en Sebastián Alarcón *et al.* 1980, 135-136).

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

Quizás nuestro legado sea un fotograma en que se refleje un instante fugaz 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 que aspira 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 el choque de necesidades, la dialéctica de la vida, que es la única maestra que abre los caminos de la expresión humana [...]

Si en el sesenta y siete y en el sesenta y nueve 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 sin olvidar jamás el bien supremo de la dignidad [...]

Jóvenes cineastas del porvenir, en algún punto del tiempo esperearemos llenos de esperanza, vuestras imágenes preñadas de nueva luz y de entusiasmo, de equivocaciones y de aciertos, porque quien camina por nuevos caminos, siempre correrá los riesgos de andar entre las tinieblas inaugurando universos, definiendo destinos, y ésa es sin duda la diferencia entre los

conformistas que transitan por los caminos, reverenciando a quienes han detentado el poder desde siempre y de quienes, armados de pasión indomable porfía, buscan cambiar la historia, transformarla[,] romper los antiguos esquemas para pronunciar con fuerza el verbo nuevo (Littin 2007a, 29-30).

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 materialice bajo estas formas asépticas, con excepción de las descripciones en 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 cauces 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 esta vanguardia cinematográfica. Sin México, la historia del NCL no estaría nunca completa, y de su reconocimiento depende poder ver la experiencia de una generación que se atrevió a mirar otros ángulos, desde otros principios y con la mirada clavada en el horizonte.

Capítulo Seis. Los filmes del Nuevo Cine Latinoamericano en México

Este último capítulo es un corte transversal dentro de lo que hemos denominado el NCL en México, para el cual se han elegido cinco películas que ejemplifican distintos aspectos de diálogos entre obras. Este corpus no agota las películas que podrían ser estudiadas y analizadas en relación con la estética del NCL, por ejemplo, se contempla *Actas de Marusia* (1975), de Miguel Littin, pero no el resto de sus producciones en México. En cuanto a los cineastas argentinos exiliados en México, podríamos incluir los filmes de Jorge Denti, no obstante, se optó por *Para vencer el olvido* (1984), un filme no muy conocido de Humberto Ríos, pero que tematiza el exilio político. Además, la participación de “El Negro” Ríos es clave en el entramado histórico que hemos descrito en las páginas anteriores. Sobre las experiencias más endógenas de México, optamos por *Historia de un documento* (1971), de Óscar Menéndez, por su mayor posibilidad de diálogo con el resto de las películas y porque el propio Menéndez estuvo relacionado con los festivales del NCL, como consta en el capítulo 2 de este libro. De igual manera, se eligió una película de Paul Leduc, *Etnocidio. Notas sobre El Mezquital* (1977), por ser el filme que mejor ejemplifica la cercanía de Leduc con la estética del NCL, aunque, de alguna manera, toda la obra de Leduc dialoga críticamente con el movimiento. Los filmes que se analizan son importantes

por la definición de sus autores, el contexto de su producción, la lucha contra la censura, y porque todos son muestras de un cine que confía en la multiplicación de las imágenes como un acto de insubordinación. En estas películas se refleja, explica, articula y potencia la necesidad de contar historias de acuerdo con los problemas históricos que cada cineasta vivió desde la emergencia de su praxis política e ideológica.

México, la revolución congelada (1971), de Raymundo Gleyzer

Este documental ha sido uno de los ejes en el relato construido en la presente obra, porque la sola existencia de *México, la revolución congelada* es prueba y evidencia de un NCL en México. Recordemos que en este filme confluyeron el director Raymundo Gleyzer y la sonidista Juana Sapire –quienes ya contaban con una búsqueda autoral y de definición estética-política en Argentina–; el fotógrafo de origen boliviano Humberto Ríos –profesor y amigo del propio Gleyzer, y que a la postre terminaría viviendo exiliado en México tras el golpe de Estado de 1976 en Argentina–, y Paul Leduc, quien para el momento de filmación ya había hecho *Reed, México insurgente* filme que, como hemos visto, también tenía como eje la Revolución Mexicana.

A pesar de ser realizada con una profunda impronta de emergencia política, sin duda la censura repercutió en el alcance de recepción de la obra. Tanto en México como en Argentina el filme fue prohibido, lo cual evidencia el poder e influencia más allá de sus fronteras del Estado mexicano en tiempos de Luis Echeverría (Sapire y Sabat 2017). Las posibilidades de exhibición en México se redujeron a circuitos independientes, tales como la red de cineclubes, mientras que el echeverriato declaró a Raymundo Gleyzer persona *non grata* en el país. A pesar de que el filme pudo ser visto en festivales, la osadía de haber sido una película clandestina también marcó sus propios límites de proyección. Por lo anterior, *México, la revolución congelada*, al igual que otros filmes nodales del NCL, sólo pudo ser exhibida libremente

en México décadas después, cuando ya no tenía ningún sentido mantener la prohibición. Así, el documental permaneció durante décadas resguardado, como testimonio fílmico no sólo de su registro, sino de un mensaje en espera de su audiencia.

En el presente análisis, seleccionaremos algunos planos y secuencias clave, con el objetivo de conjeturar qué mecanismos de enunciación son utilizados en función de aquello que la obra expresa e infiere. Más allá de demostrar que *México, la revolución congelada* es un documental militante que parte de la premisa de que la realidad puede ser transformada, desde un fundamento en donde lo histórico se supedita a un relato que vislumbra tenses utópicos, indagaremos desde los aspectos formales cómo la ideología es parte de un engranaje de cualidades de lo que podemos entender como el dispositivo donde la imagen fílmica se funde con los imaginarios sociales.

◇ **Aterrizaje a la realidad mexicana**

Desde las alturas vemos un árido paisaje mexicano en una carretera. Hay autos, casas y algunos terrenos de siembra. Por el ruido de las hélices, la cercanía con el piso y la ventana nos damos cuenta de que observamos desde un helicóptero. El plano resulta completamente oportuno, pues nos permite “aterrizar” en unos cuantos segundos sobre el territorio. Llegar a México. Descubrir o intuir la mirada de alguien que se acerca para observar una realidad. Ocho cortes entre el inicio del filme y el primer plano en tierra en aproximadamente 45 segundos ya advierten el carácter enfático de la renuncia de la captura de una realidad diáfana, sin mediaciones. Los cortes hacen brincar la imagen, como si fueran parpadeos, enfatizando su carácter de selección. El marco de la ventana rompe la idea de transparencia y nos ubica desde el punto de vista de un observador. La voz *over* se presenta acompañando las imágenes desde las alturas. Sin duda es la principal orientación sobre lo que presenciamos, por lo que vale la pena cuestionarnos si estamos ante una narración que asume

el posicionamiento de un narrador omnisciente (o el punto de vista de dios). Podríamos pensar que esta presentación del narrador y de la imagen se empalman, para dejarnos ver que quien observa y quien habla (el organizador del relato, pero no necesariamente Raymundo Gleyzer) no representa un punto de vista absoluto. Al llevar esta idea al límite de la metáfora, al advertir la ventana del helicóptero y ver a través del filtro azul del cristal, al escuchar el ruido de las hélices (el sonido pudo haber sido borrado y sustituido por un sonido ambiental), podemos reconocer el carácter subjetivo del punto de vista y del relato, pues somos testigos de un mirar localizado en la existencia de una instancia que filma. Pero tampoco debemos obviar que hay un claro intento de que la voz declare hechos concretos.

El documental, en su versión restaurada por el INCA en 2018,¹ comienza con esta frase: “México se prepara a elegir un nuevo presidente”, seguido de datos demográficos y sobre analfabetismo (tópico frecuente en las películas del NCL). Si bien desde una perspectiva contemporánea esta forma de narrar puede verse como anticuada y autoritaria, por ser menos íntima, es necesario señalar que una narración basada en argumentaciones fundadas y una determinada interpretación de los hechos, refiere también un tipo de subjetividad que refleja el carácter de urgencia, apasionamiento y seriedad con que el director y equipo de producción observaba determinada realidad. Basta ver cualquier episodio de este documental para descubrir en la voz del locutor un estilo y talante que nos posiciona históricamente en la confianza de un discurso que interpela a su público, y que confía en la argumentación, vocabulario, conceptualización y categorías no sólo como evidencia de realidad, sino también como parte de un dispositivo coherente con el tipo de mensaje. Además, esta narración, aunque

1 En la versión editada en México por Zafra –en la colección Raymundo Gleyzer– la narración es en inglés y hay ligeras variaciones en el texto. Igualmente, la transmitida por el Canal 22 en México, está doblada del inglés en la voz de José Luis Palomera y Liliana Torres, y constituye una tercera versión de la narración.

no está dada en tono confesional, no es desapasionada por completo, pues también ironiza, bromea, inquieta, fustiga, lo cual expresa un alejamiento de lo que sería un frío relato positivista o neutral.

El documental toma como punto de partida la campaña presidencial de Luis Echeverría, a quien presenta como el candidato del partido de la Revolución Mexicana. Se advierte que las elecciones son la simulación de una presidencia decidida de antemano. La política mexicana es mostrada como una puesta en escena, con movilizaciones masivas de “votantes” sumisos. El primer acercamiento al pueblo mexicano es en su papel como parte de una maquinaria electoral, aunque no se indaga que esa “lealtad” al partido tiene también un respaldo basado en la garantía de un cierto piso de bienestar y desarrollo para las bases populares. Esto hace posible y sostenible en el tiempo un modelo de país sin oposición política ni el pleno ejercicio de la democracia burguesa. Por el contrario, las masas se ven bestializadas, empujándose por conseguir una pancarta del ungido candidato a la presidencia.

Comienzan los discursos. Se oye a una oradora hablar del papel del cambio, del papel de las mujeres en la sociedad mexicana. Esto nos permite reconocer su inclusión en el mercado laboral y, al mismo tiempo, el rostro de un priismo que pese a no tener adversarios políticos construye uno virtual en los sectores más conservadores y machistas. Así, votar por el PRI es sinónimo de hacerlo por el progresismo, aunque en realidad no haya otra opción. Es el mismo Echeverría quien hace sorna de la oposición:

Luis Echeverría: Compañeros de partido, de Actopan y de toda esta región, si nuestro partido tuviera una seria preocupación respecto al resultado de las elecciones, si efectivamente nuestros opositores representaran un peligro electoral, que esto signifique, de parte del pueblo, la renovación de su fe en el gobierno de la Revolución.

“Que viva el candidato de la Revolución”, se escucha en *off*, mientras un corte directo nos lleva al material de archivo de Salvador

Toscano, donde vemos a las masas corriendo con las armas en una batalla de la Revolución Mexicana. El material de archivo se introduce encabalgando el audio del mitin, lo cual permite que el pasado, evocado en una porra, se actualice mediante la evidencia de su registro. La voz *over* describe en muy pocas palabras las causas de la Revolución en un sistema económico feudal. Ve la pobreza de la mayoría de la población, como signo de que la Revolución Mexicana fue traicionada, al tiempo que en pantalla aparece una manta de Luis Echeverría y el logo del PRI.

Vemos a partir de este momento al candidato priista sobre el templete aludir constantemente a la Revolución como base de su discurso. Es la fuente de la legitimidad de su proyecto político, y podemos deducir que es un argumento con un simbolismo importante para las audiencias de esa época. El documental, utilizando el montaje paralelo, contrasta presente y pasado, lo cual podemos verlo como una pugna por la interpretación de la Revolución: Luis Echeverría, como continuador del proyecto político, y la voz del narrador recordando las proezas militares de una costosa lucha de masas contra el régimen porfirista. En resumen, este fragmento y el filme entero es un intento por la disputa de la memoria de una revolución secuestrada por una élite oligárquica, y para ello se usa un recurso sutil pero poderoso: mientras que la voz de Echeverría se ilustra con las imágenes del acarreo electoral y la simulación, la voz *over* está potenciada por el valor de verismo que las imágenes de archivo dan a la argumentación, en tanto es innegable que su registro es índice de la realidad..., aunque la narración no corresponda exactamente a la descripción de lo que vemos en pantalla. Para autores como David Wood (2011) y Salvador Velazco (2012) el uso del archivo en *México, la revolución congelada* constituye una disputa no sólo de la memoria, sino del uso del material de archivo, y una respuesta directa al relato oficialista construido por Carmen Toscano en *Memorias de un mexicano* (1950).

Si las imágenes de archivo en un inicio contrastan con las giras electorales de Echeverría, en seguida se contraponen con los valiosos testimonios de soldados zapatistas. La voz de estos viejos revolucionarios no sólo representa una orientación del punto de vista desde el cual se articula desde este momento el relato, sino que también nos permite reconocer a otros herederos de la Revolución, quienes conservan también una memoria del proceso, libre del burocratismo de la historia oficial. Viejos, humildes, empobrecidos, pero dignos, los héroes zapatistas son una muestra del carácter más popular de la lucha armada, y son la prueba misma de una revolución no triunfante.

La voz *over* no se conforma con dar cuenta de los hechos históricos, sino que intenta una apresurada respuesta que explique las razones por las cuales la Revolución Mexicana no fue más radical. En efecto, es preciso decir que Gleyzer utiliza a México como un espejo en el que intenta ver reflejados los procesos argentinos, y discutir sobre si un movimiento puede ser popular y emprender una revolución sin adherirse a los postulados del marxismo y, más específicamente, del guevarismo. Gleyzer busca mostrar los límites de un proceso de transformación si éste no se radicaliza. En consecuencia, este documental tiene una intención perlocutiva, que busca inferir en el debate político argentino en cuanto a la forma “correcta” de militancia, que para el director debía ser fuera del peronismo. Desde esta perspectiva, todas las secuencias de la campaña parecen sugerir una idea: lo popular, e incluso la perspectiva de clase, no son orientaciones suficientes para la lucha política.

En la interpretación de *México, la revolución congelada* la Revolución fue secuestrada porque las masas y los verdaderos líderes populares –como Zapata y Villa– carecían de un corpus ideológico, mientras que la burguesía sí lo tenía. Es decir, para Gleyzer no basta con el espontaneísmo, ni siquiera con la determinación a morir por una causa, si ésta no tiene un proyecto que la sustente.

◇ **Los límites de la revolución bajo el sol de Yucatán**

El documental abre una nueva rama argumental en donde se profundiza sobre las condiciones de vida de la población mexicana, y para ello se basa en un sujeto que cumple las funciones de personaje: Toño López Hernández. Con su aparición se inaugura un nuevo punto de focalización, que permite trascender el mundo de los adjetivos y las estadísticas, e introducirnos en el de la sensibilidad: la casa humilde de un trabajador del campo con nueve hijos. Si en la primera parte aparecen los testimonios de los zapatistas, que complementan y confirman el relato histórico, es decir, cumplen con una función de evidencia, en el capítulo de Yucatán, Toño refleja las condiciones de vida del campesinado mexicano, incluso desde antes de comenzar a hablar; cuando lo vemos durmiendo en una humilde hamaca, se observan las escasas porciones de comida con las que se alimenta y su humilde calzado. Es cierto que podemos deducir, por la serenidad y lo espontáneo de los planos, que muchas de las cosas que presenciamos son recreaciones de su propia vida: algunos de los diálogos con su esposa o la petición de un préstamo para “acabar la semana”, en donde incluso hay planos y contra planos en un intercambio con el capataz que es imposible de filmar de manera espontánea. Si bien este nivel de representación no excluye la veracidad de lo registrado, es necesario advertir que el realismo está dado tanto por la realidad profílmica, como por la coherencia interna que guarda dentro de la estructura del relato.

El papel de Toño nos lleva a un factor de identificación que nos introduce en una dimensión sensorial, distinta a la mirada que se tenía hasta antes de este episodio. Esta identificación depende, en primera instancia, de la posibilidad de un ver descorporalizado, que nos obliga a observar aquello que, en otras condiciones, aunque sepamos que existe, no vemos. Así, en el documental, podemos advertir la armónica convivencia en los efectos del montaje entre una tortilla al comal que se infla (en un plano lleno de belleza) y los frijoles que el pequeño hijo de Toño come, ante la invitación cari-

ñosa de su padre, de un plato cubierto por un enjambre de moscas. Las posibilidades de sensaciones ante estos retratos dependen de la sensibilidad o capacidad de empatía de cada espectador, pero –sin duda– conducen a un nivel poético y sensorial, que es también una forma de argumentación (Renov 2010).

Para Dittus (2013), una de las características del documental político como dispositivo consiste en que su éxito depende, en parte, del blindaje que pueda darse para desarticular posibles reacciones del espectador a aceptar lo expresado en términos de argumentación. En este sentido, este episodio tiene como propósito hablar de un pueblo de tradición milenaria (los descendientes de los mayas), lo cual justifica las imágenes aéreas de la zona arqueológica de Palenque, y el reconocimiento de Toño como evidencia del fracaso de la Revolución Mexicana en mejorar las condiciones de vida del campesinado. Un gran mérito del documental es que introduce el punto de vista de Toño, quien no sólo es ejemplo e ícono de sus condiciones de vida, sino un analista de su propia situación. En uno de los planos más bellos del filme –y posiblemente de la historia del documental en México– Toño y uno de sus pequeños hijos viajan en una carreta tirada por un caballo sobre rieles, en medio de los campos henequeneros. En *over* escuchamos su propio testimonio:

Toño López Hernández: Yo trabajo aquí desde hace 24 años. Nos correspondían cuatro hectáreas de terreno a cada quien. Pues claro que entre más somos, la tierra no crece, y mientras más somos, menos ganamos. Y vivimos completamente sumidos en la miseria porque no se [sic] alcanza para vivir. Prácticamente se vive pues, ya parece que por un milagro. Si alcanza para comer no alcanza para vestir. Vestir y comer no se puede. No hay, no da. Tiene el gobierno federal la mentira de que los campesinos son dueños de sus tierras. Todo el campesino es dueño de sus tierras, pero del producto no. Y de esta forma no se puede vivir más que si hubiera un cambio radical completamente. Que se borrara por completo todo lo que está hecho y se principie de nuevo

con una nueva estructura. “Quito a Juan y pongo a Pedro”, pero yo los quito, yo los pongo, yo los manejo. Tendría que haber una nueva estructura, un nuevo sistema. Este sistema que hay actualmente ya es viejo, no ha dado resultado más que a los políticos de alta escala.

El testimonio de Toño, desde su léxico, como un sujeto consciente de su propia condición, tiene un valor argumentativo que comulga plenamente con la visión propuesta por la lógica del documental. No sólo aporta el diagnóstico desde su propia experiencia, sino que comprende y expresa la posibilidad de entender que las condiciones de existencia están determinadas por un *orden social*, y que éste no le permite mejorar su nivel de vida. Cuando Toño expresa, “pero yo los quito, yo los pongo, yo los manejo”, es una forma de evidenciar que el “gobierno de la revolución” defiende los intereses de una oligarquía. Y lo más importante, su testimonio vislumbra la posibilidad de un futuro radicalmente distinto: “Tendría que haber una nueva estructura, un nuevo sistema”.

La inclusión de la figura de Lázaro Cárdenas responde a un tipo de caracterización sobre la Revolución Mexicana que va más allá de acontecimientos como el destierro de Porfirio Díaz, el triunfo del Constitucionalismo y el asesinato de Zapata, entre otros, y que vincula al cardenismo como un capítulo de la Revolución, y no sólo como consecuencia (con lo cual se inscribe en una tradición historiográfica que reconoce la Revolución Mexicana como un largo ciclo de 1910 a 1940). Una audaz entrevista a una hacendada henequenera, quien habla de la decadencia de las viejas fincas, y de los trabajadores como dóciles niños queridos por sus patrones, a quienes no les gusta mucho trabajar, constituye el prelude para presentar el gobierno cardenista. Este periodo presidencial se muestra como un fugaz oasis de transformación, pero que no se atrevió a cambiar por completo el orden social mediante la aniquilación de la oligarquía. Como hemos dicho antes, pero es importante remarcar, Gleyzer parte de la idea de que en América Latina y, en particular, en Argentina habría pron-

to importantes definiciones políticas, donde las bases optarían entre una estrategia socialista y la posibilidad del retorno a un gobierno popular y nacionalista, por lo que el cardenismo es una alusión al peronismo en Argentina.

Así, el filme de los argentinos Gleyzer y Sapire, el boliviano –avecindado en Argentina– Ríos, el mexicano Leduc y el norteamericano Susman no sólo es un ejercicio de internacionalismo, sino de uno de los principios que inspiraron al NCL, pero cuya hipótesis no tuvo muchos ejemplos de ejecución: hacer un cine que indagara desde una perspectiva liberacionista los procesos comunes de América Latina. La nota del periódico *La opinión*, recuperada por Sapire y Sabat en *Compañero Raymundo* lo advierte:

El propósito del film es analizar de una manera concluyente los movimientos populistas en Latinoamérica. La historia de la Revolución Mexicana es un punto de partida. Para Gleyzer las experiencias de Paz Estensoro en Bolivia, las del peronismo en Argentina, de Goulart, Arbez, Cárdenas, Velasco Alvarado o Torres tienen puntos en común (Mabel Itzcobich, 20 de mayo de 1972 en Sapire y Sabat 2017, 106).

◇ **Idiosincrasia burguesa e institucionalización de la Revolución**

Tras el breve fragmento que aborda el cardenismo, hay un capítulo que podría ser de tránsito entre el episodio yucateco y el siguiente en el Sureste mexicano. Ahí se relaciona el fin de la Revolución con el ascenso de una burguesía surgida de las filas de los generales revolucionarios. Aparecen imágenes de autos de lujo, edificios modernos y turistas de clase alta en Acapulco, mientras la voz en *off* los define con adjetivos como “traficantes de influencias”, “prestanombres”, “claudicantes”, “corruptos”. Sin el comentario de la voz en *off*, las tomas podrían ser simples imágenes de unas placenteras vacaciones por los lugares turísticos de México; no obstante, el comentario se apresura a describir a la burguesía en términos de acumulación por despojo y a caracterizarlos en un papel de control sobre las clases media y baja. Nueva-

mente, es necesario advertir que la tematización y otorgamiento de un peso argumental, y actancial en los relatos a la idiosincrasia de las clases altas es quizá uno de los rasgos más característicos del NCL. Éste es el tema principal del filme de Tomas Gutiérrez Alea, *Memorias del subdesarrollo* (1968), en donde el personaje de Sergio se queda en Cuba tras el triunfo de la Revolución con el único objetivo de observar la decadencia de la clase que lo ha destruido espiritualmente. De la misma manera, Glauber Rocha en *Tierra en Trance* (1967) narra la historia del poeta Paulo, quien entra en crisis al reconocer el carácter cobarde de su propia clase burguesa para comprometerse con los problemas del pueblo. Pero es en la propia *La hora de los hornos* en donde la oligarquía, la pequeña burguesía, la clase media y los intelectuales son mostrados como enajenados y serviles ante los intereses de la nación: constituyen a esa Argentina que mira al Atlántico, “pendiente de las modas europeas”. En *México, la revolución congelada*, la burguesía nacional vive de cara a los Estados Unidos, anhelando su cultura y sus “bienes suntuarios”.

La argumentación sobre la acumulación que está implícita en la narración del episodio sobre las clases dominantes pudiera resultar inverosímil si consideramos que el modelo mexicano parecía tener un crecimiento e industrialización acelerados, conocidos como el Desarrollo Estabilizador. No obstante, el mismo Pablo González Casanova en el clásico libro *La democracia en México* publicado por primera vez en 1965 ya establecía la hipótesis de que la falta de un mercado interno, la nula democratización de las fuerzas políticas y sindicales, y el marcado colonialismo interno, eran las causas de que el crecimiento no viniera acompañado de desarrollo para la mayoría del país.

Justamente *La democracia en México* es el libro clave de donde sacaron muchos de los datos para el documental, y en especial para el siguiente episodio, dedicado a la vida de la comunidad de San Juan Chamula, en Chiapas.

◇ **Chiapas, una bandera en un salón de clases y el caciquismo**

El capítulo se inaugura con una caracterización presentada en los términos de la acumulación originaria del capital, y acompañada de una serie de datos demográficos: “5 millones de indígenas en el país no usan zapatos, 23 millones no tienen baño o agua corriente”. Dichos datos aparecen en *La democracia en México*, donde además se estima que 60% de la población en 1960 era pobre. Gleyzer dirá con sorna –sin precisar el dato– que si sesenta años no fueron suficientes para resolver las carencias de la población, sesenta años más tampoco los resolverían.

Además de la voz en *off*, acompaña este episodio el testimonio de un personaje –de quien no conocemos su nombre– que narra, con la voz burlona de quien no confía en el ladino, sus actividades cotidianas de venta de leña en San Cristóbal de las Casas, y describe su pobre alimentación. Este tono convalida la argumentación del propio episodio, que presenta a los indígenas como un grupo marginado y asediado por la población blanca. Para poder dominarlos, los indígenas son reducidos a una vida de miseria, embriaguez y prostitución. No hay reparo en la narración para catalogarlos como seres bestializados y “subhombres”, lo cual, a pesar de la dureza de la descripción, puede pensarse en relación con los principios de Fernando Birri quien en “Cine y Subdesarrollo” (1988) ya hablaba de la necesidad de pasar de la subvida a la vida. Más allá de las palabras, nada hay más claro para describir la bestialización que el plano donde este mismo personaje sufre al ponerse de pie con una pesada carga de leña soportada con la frente.

Este episodio, pausado, en donde los planos de la vida comunitaria, las reuniones y la paupérrima clínica hablan por sí mismas no son sólo evidencia de un gran oficio fotográfico de Humberto Ríos y del propio Gleyzer, sino también de un nivel de intimidad y cercanía que son extremadamente difíciles de lograr en comunidades históricamente cerradas y desconfiadas ante cualquier intento de registrarlas. Estas secuencias nos recuerdan el estilo de la etapa de colaboración con Jorge Prelorán y su cine más an-

tropológico,² no obstante, también expresa un claro interés de que no se perdiera el comentario político y de clase entre otro tipo de búsquedas estéticas o antropológicas. En una nota llamada *Revoluciones en el Papel*, también recuperada de *Compañero Raymundo*, se evidencia perfectamente la conciencia de Gleyzer en cuanto a las decisiones formales de este episodio.

Pude ver el filme varias veces mientras se estaba terminando. “¿Por qué acortaste la escena de las mujeres en la plaza y la escena de la escuelita maya (donde el maestro les enseña las excéntricas palabras en español para decir ‘bandera de mexicana?’)”. Porque no me interesa el folklore me contestó. Y pensé en *Ocurrido en Hualfín*, el tríptico sobre los campesinos en el valle de Catamarca [...] no se puede tildar a Hualfín ni de pintoresca, ni de pedante, ni de poético-canto-a-la-tierra-milenaria, ni ninguna de esas seudologías de que se nutre el documentalismo bien inspirado (Mauricio Muller en Sapire y Sabat 2017, 105).

La escena a la que se refiere el testimonio es una bella secuencia en donde un entusiasta profesor indígena utiliza el cuerpo de un niño (visiblemente incómodo) para explicar a los demás estudiantes el vocabulario en español de las partes del cuerpo. Además de mostrar a los niños aprendiendo en precarias condiciones, ésta es quizá una de las más optimistas representaciones del “Estado”, “la nación” y “la patria” en el documental, porque la escuela representa el proceso de ciudadanización de los individuos. Aunque, contradictoriamente, evidencia también que la bandera mexicana no es más que un concepto abstracto y lejano para estos niños indígenas sobre quienes pesa una condena a la pobreza, las enfermedades, el alcoholismo y la explotación. Un abrupto salto espacial, mediado por un corte directo lleva al testimonio de uno de los soldados zapatistas, Carlos Sánchez, que lamenta que sólo el Gobierno entiende los manejos económicos:

2 Para consultar algunos aspectos de la etapa de colaboración entre Prelorán y Gleyzer, consulte el capítulo 3.

simple declaración que expresa con claridad la pobre legitimidad de un modelo de Gobierno cuyo poder ya comenzaba un lentísimo proceso de resquebrajamiento.

Con la presentación del candidato de Amatenango del Valle, en el Sureste mexicano, se vuelve al tema de inicio: el proceso electoral del setenta. Nuevamente queda establecido el papel del acarreo político, pero, esta vez, con un cacique que nos permite discernir que la participación no es más que una estrategia de coerción. Se trata de un estado totalitario que puede segregar a quien no participe: así se desnuda la relación entre Estado, Partido y poderes fácticos. La retórica de la imagen describe muy bien esta relación, cuando escuchamos, por una parte, un discurso político lleno de demagogia y paternalismo donde argumentan que los indígenas de la comunidad son también mexicanos con derechos. La toma mediante un *tilt down*, pasa del candidato a la multitud que los oye, y termina sobre unos hombres sentados en el piso, con una clara actitud de resignación. Finalmente llega la pírrica recompensa: cuadernos para los niños, que deben arremolinarse para obtener uno. Sin decirlo directamente, Raymundo Gleyzer ponía en imágenes el ridículo y absurdamente simple sistema de clientelismo electoral que resulta fundamental para entender el peculiar sistema “democrático” mexicano, y por qué México estaba libre de las expresiones del fascismo latinoamericano que llevó a la instauración de dictaduras militares en América Latina.

◇ Bajo el balcón presidencial

El penúltimo episodio de *México, la revolución congelada* comienza con las manifestaciones del Primero de Mayo, y la explicación de que los sindicatos se encuentran subordinados al Gobierno. Fidel Velázquez, líder sempiterno de la Confederación de Trabajadores Mexicanos, dice sin pudor que los sindicatos tienen “excelente relación con el gobierno de la Revolución”. Nuevamente la retórica visual acompaña este mensaje: vemos al desfile como un espectáculo circense para el disfrute del presidente Díaz Ordaz, quien ríe

desvergonzadamente. En uno de los planos más memorables del documental, Ordaz es filmado en un contrapicado, pero el balcón tapa su cuerpo y sólo se aprecia parte de su cabeza y sus característicos lentes. Este recurso que mezcla ironía y sinécdoque tiene la misma función que la caricatura política que ridiculiza al poder, y presenta un comentario desde un espacio de libertad simbólica que el autor se otorga, en su papel del responsable del discurso, para tener la posibilidad formal de horadar simbólicamente la figura de poder.

Uno de los aspectos que ha sido cuestionado en el filme (*cf.* Petrich 2007) es la forma como caracteriza a la izquierda, apoyado de una entrevista a Jorge Cruickshank García, presidente del Partido Popular Socialista entre los años 1968-1989. Raymundo Gleyzer le pregunta por qué el PPS apoya la candidatura de Luis Echeverría, y Cruickshank contesta que comparten un programa y que apoyar al PRI es parte de una estrategia para protegerse del imperialismo de los Estados Unidos, y de fortalecer a una economía basada en el estatismo. Durante la entrevista, vemos los cuadros de Lenin y Stalin, lo que podría aludir al papel reaccionario que tuvieron muchos partidos alineados a la Unión Soviética frente a los procesos populares en América Latina, como el apoyo del Partido Comunista al Golpe de Estado a Perón en 1955, o la oposición a la idea guevarista de la exportación de la revolución a otras latitudes de América Latina. La posibilidad de una nueva revolución o de cuestionar el enquistamiento del Gobierno en la Revolución Mexicana, no podría venir de la izquierda del PPS, partido satélite y cómplice del PRI, aunque su retórica hable de obreros, marxismo..., socialismo. No sería extraño que esta entrevista a Cruickshank evidenciara una intención de Raymundo Gleyzer de cuestionar el interés de los grupos de izquierda revolucionaria en Argentina que veían en el peronismo la posibilidad de representar un espacio para avanzar en la lucha de clases. La voz en *off* al final de la entrevista critica el eterno sectarismo de

las izquierdas mexicanas, aunque –a decir de Petrich (2007)– sin hacer mención a que casi toda la izquierda se encontraba pros-crita en México.

◇ **El 68 en fotos y dimensión utópica**

A manera de epílogo se presenta el tema del movimiento estudiantil de 1968. El primer aspecto destacable es que para un documental que tiene tomas en helicóptero, vistas de palenque, la entrevista a una hacendada, al líder de la CTM Fidel Velázquez, auténticos soldados zapatistas, el presidente de un partido político y material de archivo de la Revolución Mexicana, resulta discordante que sobre el movimiento del 68 sólo se cuente con fotografías. Esto demuestra, de manera indirecta, la rígida censura que el gobierno había ejercido sobre el tema.

Hacia el final de nuestra producción en México, recurrimos a los canales de TV para pedir las imágenes de la Matanza de Tlatelolco, ocurrida apenas dos años antes de nuestro rodaje. Curiosamente (o no), los canales nos contestaban que no las tenían, que se habían perdido. Para el momento de la matanza (2 de octubre de 1968), México estaba prácticamente invadido por periodistas y cámaras de la televisión extranjera, llegados para cubrir los XIX Juegos Olímpicos (cínicamente denominados “Olimpiadas de la Paz”), que comenzaban apenas diez días después. Sin embargo, nadie tenía imágenes de Tlatelolco, porque cuando estos equipos llevaban su material a los laboratorios, les era confiscado, con la promesa de entregarles material virgen como compensación [...]. Las fotos del final del film pertenecen al número extraordinario de la revista independiente ¿Por qué? (Sapire y Sabat 2017, 94-95).

Pese a todo, destaca que, ante la dificultad de conseguir imágenes, se antepone la necesidad comunicativa, por lo que el montaje expresivo de fotos y canciones se vuelve pilar para el capítulo final de la película. Es decir, destaca la creatividad ante

los obstáculos materiales, y la meta de dejar claro un mensaje para el cual era necesario referir al 68 como clímax y punto de fuga del filme: por una parte, para evidenciar al “Gobierno de la revolución congelada” como violento, intolerante y genocida, y a Luis Echeverría como responsable de este crimen de Estado; por otra parte, para ponderar a la insurrección del 68 como la heroica resistencia que marca el camino de una lucha independiente, donde comulgan obreros y estudiantes, tal como había ocurrido en la provincia de Córdoba, Argentina, en 1969, lo cual influyó en la interpretación política de Gleyzer.

Las imágenes de las mantas del Che Guevara, abanderando las marchas, son sucedidas por una ráfaga de fotos de estudiantes escapando de las balas, y las imágenes barridas de los soldados en el Zócalo, musicalizadas por el son jarocho “La represión”, mismo que fuera usado por Óscar Menéndez en su documental *Historia de un documento* (1971). La secuencia final, que relata los acontecimientos de la Plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco es acompañada por la canción de Ángel Parra “México 68”, exactamente igual –aunque con distintas imágenes– que el final del documental *El Grito* (1970), de Leobardo López Aretche.³

Interrumpe esta secuencia la entrevista a Cruickshank, que acusa al Movimiento de estar influido por el mayo francés y “desviaciones” como el trotskismo o el guevarismo, lo cual termina por evidenciar la complicidad de esta izquierda con la impunidad. Pero, sin duda, esta inclusión en la parte final se trata también de mostrar la colisión entre el burocratismo de izquierda del PPS, y un movimiento en las calles, potente, fresco e imaginativo, cuyos alcances y significados estaban lejos de la comprensión de la izquierda dogmática.⁴ Sostengo que este interés de hacer del 68 la conclusión

3 Ya sea que haya sido por influencia, cita, o por el diálogo entre los equipos de producción, sin duda estos detalles hablan de las conexiones en las decisiones estéticas de filmes en la construcción de una estética del NCL.

4 Para el PPS no había contradicción en apoyar al PRI que había calificado al movimiento estudiantil como una conjura internacional comunista en contra de la gran “familia mexicana”.

del documental obedece no sólo a la vena periodística que tenía Raymundo Gleyzer, sino a que el movimiento estudiantil representaba la posibilidad de imaginar una revolución latente, la cual, para Gleyzer, sólo podría ser auténtica si adhería un plan socialista.

◇ **Ecós y resonancias de México, la revolución congelada**

El gran mérito de la apuesta del filme es que hay un reconocimiento tácito de que la lucha tiene alcances más allá de las fronteras nacionales y que, por ende, es posible abordar la problemática latinoamericana partiendo de las mismas preguntas. Nuevamente hay un mensaje implícito, y es que el subdesarrollo latinoamericano debe explicarse de forma transversal, identificando los aspectos estructurales que son comunes a las formas de capitalismo dependiente, y al imperialismo de los Estados Unidos. Más allá de que en algunas caracterizaciones el acercamiento de Gleyzer, basado en la investigación de la historiadora María Elena Vera, pudiera parecer un tanto rústica o desequilibrada, basta con echar un vistazo al pasado y pretender encontrar algún documental de la época que analice el tema de la apropiación del discurso de la Revolución Mexicana por parte del PRI, o de testimonios de los protagonistas de la lucha armada de la Revolución, para darnos cuenta que no existen o no se acercan a las pretensiones de este trabajo. En suma, aunque en la época fue vista con desconfianza, los errores e imprecisiones que algunos cineastas e intelectuales descubrieron en ella, no generaron en lo inmediato nuevos acercamientos documentales que propusieran otros saldos, acaso más precisos de la Revolución Mexicana, lo que quizá confirma la hipótesis de Raymundo Gleyzer cuando apuntaba que en México no se atrevían a hacer cine documental independiente (Peña y Vallina 2006), mientras que él –con todo y errores– lo hizo, incluso arriesgando su propia vida.

México, la revolución congelada destaca por la claridad con que expresa su postura más allá de los argumentos del narrador, primero con una reconstrucción histórica desde la lucha de clases,

y más tarde con el uso de novedosos recursos documentales, y con otros testimonios que ayudan a describir las condiciones de vasallaje en el México de los años setenta. Pero las conclusiones a las que llega no fueron compartidas por algunos cineastas e intelectuales. Para Carlos de Hoyos, integrante del Taller de Cine Octubre, quien mantenía diálogo por carta con Raymundo Gleyzer, la obra de este último no dejaba muy claro si:

[...] la Revolución Mexicana fue una revolución popular que fue interrumpida después de Cárdenas, o fue una revolución democrático burguesa que sólo ha pasado por diferentes fases –caudillismo, populismo, bonapartismo– para consolidar un desarrollo burgués capitalista dependiente del imperialismo norteamericano (Pena y Vallina 2006, 63).

Desde esta perspectiva la pregunta por el carácter de la revolución tenía poco sentido, pues la explicación del subdesarrollo mexicano dependía mucho más de cómo se insertaba en el capitalismo mundial que del análisis contrafactual de los hechos históricos de la guerra civil mexicana. ¿México podría haber profundizado su revolución o fue víctima de los condicionantes históricos marcados por la Segunda Guerra Mundial? Este debate importante para la Historia no lo es tanto para el filme de Gleyzer, para quien era fundamental explicar la realidad mexicana desde un posicionamiento de clase, y que cuestionara el desarrollismo como un proyecto para las masas de desposeídos, indígenas, campesinos y obreros en el país.

Es evidente que desde una perspectiva transversal muy difícilmente podría alcanzarse un nivel de rigurosidad como el que tienen quienes viven y analizan su propio contexto social, pero es justo decir que *México, la revolución congelada* pretende ser un acercamiento que no sustituya a las visiones endógenas. Siguiendo a Bill Nichols: “Por cada hecho, por cada prueba irrefutable, se puede elaborar más de una argumentación. A este respecto, el documental es como la ficción, pero se basa en formas, pro-

cedimientos, convenciones y estrategias diferentes para conseguir su fin” (Nichols 1997, 158) El carácter de realidad consiste, entonces, en ordenar un relato, partiendo de hechos reales, lo cual corresponde a un acercamiento subjetivo, con un posicionamiento ideológico e intereses comunicativos. *México, la revolución congelada*, tal como otros filmes del NCL, no sólo es un relato sobre los hechos, en este caso, los principales acontecimientos de la Revolución y el nacimiento de una burguesía nacional, sino que al mismo tiempo busca convencer sobre su método de análisis. En otras palabras, es más un filme que busca conmover y persuadir sobre la necesidad de analizar la realidad social desde una perspectiva de clase, y desde un radical anticapitalismo, que un documental que pretenda comprender la Revolución Mexicana en cuanto a sí misma. Para Dittus (2013), una de las características del cine político en tanto dispositivo es el hacer que el público descubra un engaño –la Revolución Mexicana está secuestrada– para pasar a la posesión de una verdad –la nueva vanguardia revolucionaria deberá surgir en la lucha–, lo cual se vuelve posible porque una nueva visión ideológica ilumina la posibilidad de una nueva realidad posible –la posibilidad de un horizonte distinto.

A la distancia, podría no ser perceptible la crítica a Echeverría, pues también expresaba un posicionamiento ideológico respecto a otras posturas de la izquierda latinoamericana sobre el proceso mexicano. Echeverría, ya como presidente en el momento en que el documental estaba terminado, tenía excelentes relaciones con Salvador Allende y defendía en los foros internacionales la necesidad de la unión de los países del Tercer Mundo, lo cual le granjeó un prestigio superior a anteriores presidentes mexicanos (Peña y Vallina 2006). En este sentido, *México, la revolución congelada* resultaba un filme radical que buscaba diferenciarse de cualquier forma de reformismo liberal, aspecto que lo alejaba de los públicos peronistas de izquierda. “Recuerdo que fue muy criticada por los peronistas, porque no se reivindicaba demasiado el rol de Lázaro Cárdenas. En

este sentido la vieron como una película un poco ultra con algunas desviaciones” (Álvaro Melián en Peña y Vallina 2006, 68).

México, la revolución congelada, con una fotografía temblorosa, propia de las condiciones materiales de una filmación clandestina, es un documental que va al pasado para indagar los saldos de los esfuerzos épicos de la primera revolución de América Latina, para analizar sus pendientes en pro de una posible transformación. Pero, aunque la crítica que realiza es lapidaria, y de que muestra condiciones sociales de pobreza que parecen irresolubles, lo que caracteriza al filme, en particular y al NCL, en general, es su prospectiva, en tanto que se reconoce el compromiso con la transformación social y política, y no una postura decadentista y desmoralizante, desde la cual la miseria, una masacre y la impunidad podrían generar sólo indignación y frustración.

De esta manera, podemos decir que con este documental Gleyzer lanza un reto para otros filmes sobre la actualidad de la Revolución Mexicana, desde una perspectiva marxista. En este sentido, años más tarde y utilizando nuevamente el contexto de una campaña electoral, Leduc haría *Etnocidio. Notas sobre El Mezquital* el cual, como veremos después, también puede leerse como un cuestionamiento de clase al que fuera “el último gobierno de la Revolución”.

México, la revolución congelada es una pieza clave en la búsqueda formal de Raymundo Gleyzer y, sin duda, junto a *Los traidores*, una de sus obras más completas. Aunque la película no tuvo exhibición comercial en México ni en un principio en Argentina –pues Octavio Getino durante la primavera camporista retiró la prohibición ordenada por Echeverría– sí fue vista por el público universitario que la discutió apasionadamente, gracias a la intersección y petición del material por parte del director del CUEC, Manuel González Casanova (Sapire y Sabat 2017). Gleyzer, en adelante, buscaría formas más directas de comunicación con las bases, como los “comunicados”, similares a las categorías de cine-informe del grupo Cine Liberación, por lo que *México, la revo-*

lución congelada se convirtió en su último trabajo en donde pudo indagar en la vida del campesino, a quien veía como el sujeto más puro en su toma de conciencia, y transitó hacia el documental de instigación y propaganda, en colaboración con el Partido Revolucionario de los Trabajadores de tradición marxista guevarista.

Historia de un documento (1971), de Óscar Menéndez

*Ya me estoy poniendo viejo,
denunciando lo presente
Que se mueran los agentes
los vamos a fusilar,
Cuando triunfe el movimiento
y para pronto acabar.*

Antonio García de León, "La represión"

El 68 ha quedado escrito con tinta indeleble en la memoria política de México como un signo abierto al cual parecería que habría que volver una y otra vez. Al mismo tiempo, el 68 está revestido de un misticismo tal que en ocasiones pareciera que, ante cualquier intento por interpretarlo, lo racional no alcanza para dar cuenta de todas sus implicaciones, de su carácter más transcendente. Es difícil desligar a la imagen del 68 del genocidio y crimen de Estado de la Plaza de las Tres Culturas, de Tlatelolco, que puede conducir al equívoco de interpretar al movimiento estudiantil como preludio a una matanza, de reducir a los protagonistas a *víctimas* o *sobrevivientes*. Quizá nadie resume mejor esta idea que Paco Ignacio Taibo II cuando afirma: "El dos de octubre substituye en la memoria los cien días de la huelga. El 68, por la magia negra del culto a la derrota y a los muertos, se vuelve Tlatelolco" (Taibo II 2008, 98).

Es necesario referir la obra de Óscar Menéndez por varias razones: porque es uno de los cineastas que más coinciden con etiquetas como "independiente", "clandestino" o "militante" en México, en las décadas de los sesenta y setenta; porque su obra cinematográfica orbita casi exclusivamente alrededor del año

68, y –finalmente– porque hay constancia de su participación en el primer festival de Viña. Aunque como mencionamos en el capítulo 2 esta participación suele ser vista como meramente anecdótica, es una conexión que vale la pena indagar, particularmente desde la forma filmica y no sólo desde el documentable intercambio de los cineastas.

Por otra parte, y sin una finalidad de exhaustividad, la elección entre toda la obra de Menéndez de *Historia de un documento* (1971) responde a que ésta es una especie de síntesis de su trabajo previo, y tiene un carácter internacionalista en tanto que pretende la comunicabilidad con un público no mexicano.

◇ Tribulaciones visuales en Lecumberri

Siempre que se habla de un documental queda implícita la reflexión de éste partiendo del estatuto de una verdad que debe ser enunciada, aunque podamos dudar de la transparencia del medio o de sus alcances para hablar de lo *verdadero*, incluso de la posibilidad de representar una verdad que sea aceptada como tal de manera universal. Es importante tener esto en mente para advertir que el tema principal de *Historia de un documento* es la búsqueda por volver representable un acontecimiento que se busca exhibir como símbolo de una época de represión: la existencia de presos políticos en México. Pero lo particularmente interesante es que este documental se plantea como la materialización filmica de esta situación: poner en imágenes a los presos políticos como un ejercicio de volver visible lo deliberadamente oculto, lo censurado, aquello a lo que ni siquiera se reconoce.

Tras la presentación de los créditos, *Historia de un documento* nos sitúa justo en esta situación: tomas del interior de Lecumberri, pasillos, muros, torres de seguridad, puertas, rejas y rostros de los guardias de seguridad, editados rítmicamente mientras la voz en *off* cuenta cómo se introdujo la cámara. La música estridente y metálica remite a una situación de estrés y angustia. Pero lo más interesante es que desde este momento la narración tiene una

claridad en el relato que ordena y explica, mientras la imagen, en contrapunto, crea una atmósfera en donde lo visual reclama su autonomía. Las imágenes son un testimonio vivo, pero antes de aludir a los presos políticos, representan el acto mismo de la insubordinación, aluden, incluso más que a los presos políticos, a la decisión de utilizar al cine para expresar una idea política.

Estamos ante el acto performativo de la introducción de una cámara súper ocho al interior de la cárcel. El narrador nos advierte que veremos un hilo que corre por la cámara como prueba de las dificultades y del claudestinidad, y en realidad éste resulta sólo uno de los elementos que nos permiten reconocer el papel central de la cámara como personaje y eje de la narración: aspecto que impide cualquier pretensión de transparencia, pues el plano no sólo es un registro de esto, sino que, al mismo tiempo, enuncia sus propios márgenes, en tanto que expresa por sus posibilidades tanto como por sus múltiples limitaciones. Por una parte, porque las tomas responden a aquello que puede ser filmado sólo cuando no hay un riesgo de ser descubierto; por otra parte, porque sabemos que quienes manejaban la cámara al interior de la cárcel no eran cineastas, y cuando filmaban lo hacían desde sus limitaciones físicas y expresivas. Lo anterior no impide que advirtamos una enunciación organizadora de las tomas, la cual da un sentido y coherencia que va más allá de las experiencias particulares del encierro, y lleva al espectador a situarse experiencialmente en un viaje al interior de la prisión, construido de fragmentos de registros, cuyo verismo es también interpretable.

Condicionado por su realización para la televisión francesa, con ayuda del filósofo Jean-Paul Sartre (Fiesco 2018), Óscar Menéndez se da a la tarea de sintetizar el panorama nacional. Las poblaciones indígenas, el problema agrario y la migración bocentan en un par de minutos la situación del campo. Esto nos conduce al asesinato de Rubén Jaramillo, con lo que dramáticamente se le pone rostro y nombre al fenómeno. Como contraparte y complemento, se menciona el problema del conocido control

sindical por el partido hegemónico (fenómeno que en México se conoce como *charrismo*), y el tema de los presos políticos, producto de las luchas magisteriales y obreras a partir de 1957. Tanto campesinos como líderes obreros son presentados principalmente desde ángulos picados, y en *close ups* que se convierten en planos detalles del rostro o de la mirada.

Para el México rural, música popular, peregrinaciones; para el México urbano, sonido de manifestaciones y botas militares. Pero en ambos hay una representación de las clases populares como beligerantes y llenas de dignidad, con el rostro serio y desafiante, en planos que recuerdan la estética de *La hora de los hornos* o los filmes del cineasta boliviano Jorge Sanjinés. Al mismo tiempo, se describe la represión que encarnan los: “intereses de inversionistas extranjeros, particularmente norteamericanos”; con lo que se distingue una orientación antiimperialista del filme.

◇ Ojo contra ojo: filmando el panóptico

El documental continúa en un contrapunteo entre la narración de acontecimientos y el interior de la prisión. Si en un principio las imágenes remiten a la abstracción y al ritmo, en este segundo bloque al interior de la cárcel los planos son mucho más realistas y testimoniales. Muestra el trabajo de los prisioneros, sus espacios, el patio y hasta a algunos vigilantes. Nuevamente la cámara cobra un lugar central. En principio porque la voz en *off* explica la necesidad de no apresurar el uso de la cámara para no exponer la misión. Esto nos lleva a una valoración de cada toma como evidencia de un acto de valentía, pero también como prueba de la propia existencia, y como un medio de comunicación con el exterior: “Era imperioso que el pueblo mexicano supiese que los presos políticos proseguían su lucha”, declara la voz *off*. Más que un testimonio de los presos, lo que podemos ver es el registro de su filmación; su mirada, antes que una argumentación sobre sus ideas políticas. Se da cuenta de su propia existencia en un nivel sensible. Es una declaración de vida afirmada desde la subversión

de una filmación clandestina. Más adelante la cámara vuelve a ser tematizada, cuando se cuenta un episodio en el que “casi” es descubierta, y se da una reflexión metadiscursiva sobre la propia película: “Decidimos suspender el rodaje para iniciar la edición en el exterior, y evitar el riesgo de perder el material tan peligrosamente arrancado a la cárcel”.

El bloque cierra con la pinta en el piso de prisión de la breve frase: “Aquí México”. Título de la anterior película de Menéndez.

◇ Jóvenes desbordando las calles

Es destacable que el filme explica de manera cronológica y clara el movimiento estudiantil del 68, desde la posición de los estudiantes caracterizados como actor social colectivo, como una espuma que desborda al país, *una bola de nieve imparable*. El estudiantado lucha contra la represión militar; el poder político tiene el rostro del policía y del soldado; la prensa está entregada al poder. Sonidos de sirena aluden a un virtual estado de sitio; fotos de uniformados reprimiendo se suceden con vértigo y podrían recordarnos incluso al uso rítmico de Santiago Álvarez en *Now* (1965). Pero lo más destacable es que, sin dar más referencias que los datos más objetivos del conflicto, el movimiento del 68 es representado como una esperanza que va más allá de las reivindicaciones inmediatas, y que advierte el espíritu de transformación social que encarnan los jóvenes con sus pintas, sus volantes, su verano utópico: “El 13 de septiembre el consejo convoca a una manifestación silenciosa en la que participan trescientas mil personas: estudiantes, obreros, campesinos, amas de casa, padres de familia, empleados, burócratas, comerciantes”.

Mientras el narrador dice estas palabras, en pantalla se ven tomas en planos cerrados de la composición plural de la marcha y jóvenes trepados en un monumento. Aunque sabemos que en todo proceso político o de manifestaciones la población juzga desde múltiples coordenadas ideológicas, en el filme de Menéndez se privilegia la empatía, el movimiento estudiantil como patrimo-

nio de todos los sectores sociales oprimidos por el partido único. Pero además es importante mencionar que, si bien no tenemos testimonios, sí tenemos a la música como “espíritu” de las demandas, pues en la pieza musical de Antonio García de León “La represión”, desde la picaresca del son jarocho, se expresan muchas de ellas:

*No nos vamos a dejar,
vamos a aceptar el reto
y para pronto acabar
que chingue a su madre Cueto.*

*Con clara improvisación,
yo les vengo a relatar
hasta donde va a llegar
la presente situación.
Se soltó la represión
tantas veces conocida,
que hasta la prensa vendida
se tuvo que retractar
porque el estudiante dice:
no nos vamos a dejar.*

Por la combinación de los signos audiovisuales anteriormente descritos, y las posibilidades connotativas y combinatorias, asumimos que una de las claves de lectura del filme se da en la idea manifiesta de que existe la posibilidad de romper el orden social existente en pro de otra realidad posible.

Sin duda los mejores momentos del documental son los que muestran los acontecimientos del 2 de octubre, gracias a la excepcional calidad testimonial que hay en las imágenes. El narrador da algunos datos sobre la manifestación y después se queda en silencio durante varios minutos en los que deja que imágenes, audio y música hablen su propio lenguaje. El sonido de metralla acompaña

toda la secuencia. Vemos a gente correr despavorida por la plaza, militares apuntando a un ángulo cercano a la cámara, una familia resguardándose tras un automóvil, la errática cámara en mano entre un grupo que corre, los juegos infantiles a un costado de la plaza, los soldados tomando posiciones estratégicas, un tanque avanzando, la cámara girando frenéticamente entre los edificios de Tlatelolco... Después, se rompe el orden temporal para regresar al momento en que se tomó la foto de un grupo de estudiantes que oyen el mitin. La cámara localiza el rostro de una mujer. Con un corte directo de por medio, vemos ahora el mismo rostro, desfigurado, en una foto tomada horas más tarde de la masacre.

◇ ¿Dos Méxicos?

En *Historia de un documento* se recuerda que los líderes del movimiento estudiantil habían propuesto una tregua durante la realización de los Juegos Olímpicos. En lugar de aceptarla, se usó todo el poder del Estado para dar un “escarmiento ejemplar”. Vemos entonces en la inauguración de la justa la imagen de Gustavo Díaz Ordaz, encarnación de la antítesis de la lucha estudiantil hasta ahora sólo enunciada. Pero nuevamente la interpretación realista se subordina a la expresionista, dando lugar a asociaciones líricas. La palabra “México” pronunciada por Díaz Ordaz se repite una y otra vez, mientras vemos al Estadio Olímpico repleto, y al cielo de la Ciudad de México, mismo cielo que ven desde una perspectiva muy distinta los presos de Lecumberri. Se sigue escuchando “México, México”, mientras aparece la pinta de “México” dibujada en el interior de la prisión. Así, el significante “México” no puede identificarse con la estrategia de publicidad de un país en camino a la modernidad desarrollista cuyo punto álgido eran los Juegos Olímpicos sin considerar como contraparte de ese proyecto la bestialidad de la persecución, la tortura y el oscurantismo que reflejan los muros y rejas de los calabozos penitenciarios.

El penal de Lecumberri es presentado como el espacio en donde se concentran todas las contradicciones de un sistema omní-

modo que no acepta fisuras. El filme no nos permite conocer las biografías de los presos políticos (Fausto Trejo, José Revueltas, Elí de Gortari, Raúl Álvarez Garín y Luis González de Alba, entre otros), sino que los asume como el símbolo de la política negada, de aquello que no se discute, de lo que es inadmisibile para el régimen priista. Los presos políticos son la expresión de la palabra censurada. Así, podríamos pensar que el tono con el que se describe la vida de los estudiantes en prisión es el de la melancolía o la desesperanza; no obstante, *Historia de un documento* pretende que las imágenes de la cárcel sean vistas como una fisura al poder del sistema, quizá un preámbulo de lo que haría Miguel Littin años más tarde con *Acta general de Chile*, burlando a los militares de Augusto Pinochet. Los presos son la constancia de una resistencia, de una idea no derrotada, de los sobrevivientes, de la rebeldía indomable, de una política que puede ser negada, pero no eternamente. Y es que el 68 –hay un consenso generalizado al respecto– fue más importante por las evidencias de la fractura del sistema, que por lo conseguido por esa generación. Los presos políticos serían entonces la muestra de una lucha viva contra la injusticia y por la democracia. La voz en *off* por fin da la palabra a los presos, aunque sin mencionar sus nombres: “Al salir de prisión, venimos sencillamente a unirnos a la lucha por la libertad, la justicia y la democracia en México”, declararon en la universidad varios de los dirigentes recién liberados. “No vamos a esperar por los cambios, se los vamos a arrancar. La victoria, vamos a conquistarla”.

Tras varios planos en donde alternan marchas e imágenes de la población mexicana, cierra el documental la imagen de un niño sonriente. Es quizá ésta la declaración de que el 68 será la lucha de su generación y de las siguientes, pero al mismo tiempo recuerda el plano final de *El grito* con el niño haciendo la “V” de la victoria. *Historia de un documento* es, así, el testimonio de una lucha que no marca su punto final, y que confía en el poder de la imagen y la mirada para acompañar y más aún, instigar la lucha por la liberación. El filme de Óscar Menéndez es un juego

de espejos en tanto que documenta y registra la historia de una ignominia, explica el proceso histórico y técnico de las imágenes y, finalmente, deja constancia en su propia materialidad, en la narración en francés, en su didactismo, en las elecciones autorales, de la persecución política sufrida por el propio Menéndez. *Historia de un documento* también refleja en los rostros de los detenidos, en sus tomas clandestinas, una praxis basada en la necesidad de dejar una evidencia fílmica de lo que ocurría en México, aludiendo a audiencias más allá de sus fronteras.

***Actas de Marusia* (1975), de Miguel Littin**

Actas de Marusia es el primer filme que realiza Miguel Littin a su llegada a México. Destaca por ser un proyecto trasplantado, ideado originalmente para ser realizado en Chile, y que termina por ser filmado en Chihuahua, con actores mexicanos quienes –no obstante– debían interpretar a personajes chilenos. “Ahí completé en forma prodigiosa la trilogía que había pensado hacía mucho tiempo en Chile, y la terminé en otro Chile más grande y más inmenso que es la América Latina, y que es México, y que es Chihuahua” (Littin entrevistado por Fiesco 2017).

Actores y actrices dotaron al filme, desde su propia fisonomía y expresividad, de un acento y formas que no eran del todo chilenas (sin renunciar a ciertos rasgos y características dialectales) ni tampoco resueltamente mexicanas. Ello terminaría por posibilitar una historia que no resulta ajena para un público mexicano, chileno o de cualquier otro país de habla hispana, pues más allá de la ubicación de la Marusia geográfica, existe una Marusia mítica y verosímil en el universo creado por Littin.

La película contó con la participación del actor y militante del Partido Comunista Italiano, Gian María Volonté (Gregorio), quien era famoso por la película *Sacco y Vanzetti* (Giuliano Montaldo 1971), y antes por *Un puñado de dólares* (Sergio Leone 1964). El protagónico femenino (Luisa) estuvo a cargo de Diana Bracho, quien ya había trabajado en películas de Arturo Rips-

tein (*El castillo de la pureza* 1972 y *El santo oficio* 1973), y Jaime Humberto Hermosillo (*El cumpleaños del perro* 1974). Completan el elenco Ernesto Gómez Cruz (Crísculo “Medio Juan”), que ese mismo año tuvo un importante papel en *Canoa* de Felipe Cazals, y Claudio Obregón con el antagonico personaje del Capitán Troncoso. Obregón ya había colaborado con Paul Leduc para su *Reed, México insurgente* en 1970. Incluso Gabriel Retes, quien ese mismo año filma la primera de sus películas más destacadas, *Chin Chin el teporocho*, aparece interpretando a un soldado.

Este recorrido por las personalidades que hay detrás de esta película brinda ya claves de lectura que nos permiten reconocer que contó con un elenco sobresaliente, y con algunos rostros que fueron importantes en la renovación del cine mexicano de la década del setenta, pero también nos permite advertir que la presencia de Littin en México se había convertido en un acontecimiento que concitó la curiosidad de parte del mundo artístico más progresista:

La gran mayoría de los actores que participamos con él, teníamos ese compromiso, de no querer ser menos porque él traía un historial cinematográfico muy fuerte (Ernesto Gómez Cruz en Hernández y Fiesco 2013).

En ese momento había mucha efervescencia política en el país [...] El 68 seguía vivo. Así que [era] estar con Littin que había estado en La Moneda [...] Había esa cosa de [pensar] ¡Qué padre!, estamos con un hombre que casi dio su vida por una causa. Y a la distancia vimos que es verdad, y que su cine siempre ha llevado tintes políticos (Patricia Reyes Spíndola en Hernández y Fiesco 2013).

Había en esa película actores muy politizados, Claudio Obregón, Salvador Sánchez, el gordito López Rojas, Patricia Reyes, actores que veníamos del teatro (José Carlos Ruiz en Hernández y Fiesco 2013).

Desde esta multiplicidad de voces, podemos advertir la presencia de actores estelares, pero no podemos dejar de apuntar desde ahora que la película tiene como protagonista principal al pueblo

de Marusia, en algo que podríamos considerar como continuidad con la estética eisensteniana de filmes como *El acorazado Potemkin* (Eisenstein 1925), y que nos remiten a películas del periodo como *La batalla de Chile* (Guzmán 1975, 1976 y 1979), y *El coraje del pueblo* (Sanjinés 1971), por mencionar algunas.

Es importante mencionar que la película logró reunir además del actor Gian María Volonté, al compositor Mikis Theodorakis, mundialmente conocido por la obra *Zorba, el Griego* (Cacoyannis 1964) y al fotógrafo Jorge Stahl Jr., uno de los más prolíficos fotógrafos del Cine de Oro en México. La música y la fotografía de *Actas de Marusia* forman parte de la huella indeleble en la identidad de la película.

Miguel Littin se refiere a *Actas de Marusia* como la tercera parte de una trilogía, con lo que podemos evidenciar claramente que, al menos desde el punto de vista del realizador, existe la intención de continuidad con su obra previa, lo cual, en el caso de su cine, no podemos relacionar únicamente con sus posicionamientos autorales, pues su cine aparece trenzado al desarrollo de un nuevo cine chileno, en particular, y de un NCL, en lo general.

En *El chacal de Nahueltoro* [estaba] el hombre en el campo sometido, analfabeto, que es finalmente condenado a muerte, y luego seguía la trilogía con *La Tierra Prometida*, en la que ya el campesino no es un hombre analfabeto, sometido, sino que ya se revela y comienza a luchar por un espacio y una independencia. Y ese mismo personaje es el de *Actas de Marusia* que ya no es un campesino que se basa solamente en la intuición, sino que ya ha roto el cordón umbilical con el terrateniente y con la mirada del campesino hacia dios. Ahora dios es el sindicato, es la agrupación, es la fuerza y es la revolución (Littin entrevistado por Fiesco 2017).

No obstante, la idea de una trilogía con estas obras no debemos interpretarla de forma literal, ya que *Actas de Marusia* se basa en el libro homónimo del escritor y cantante Patricio Manns, el cual fue publicado en el año 74. Así, podemos deducir que cuando Littin re-

fiere que esta película es la culminación de una trilogía, se refiere a su previa elección del tema, más que a una historia en continuidad.

◇ **Actas de Marusia como historia lírica**

Desde los primeros planos del filme podemos reconocer algunas claves susceptibles al análisis, y la interpretación. Un plano general que nos presenta la población hace un *tilt down* que muestra a un grupo de mujeres reunidas viendo hacia abajo. Rosa exclama: “Ya está borracho el míster otra vez”. La cámara continúa descendiendo y se aprecia a un hombre cubierto de tierra. Ahora, en un plano cerrado, vemos los rostros de las mujeres *descritos* por el paneo de la cámara, al tiempo que entre ellas se dicen en secreto: “está muerto”. El uso del vocablo *míster* nos refiere un patrón de origen extranjero. Mientras que el proceso de mostración de las mujeres, el cual antecede a la presentación del conflicto, nos advierte del protagonismo que tendrán para la historia.

Es también ya desde estos primeros instantes, previos incluso al crédito de la película, que podemos advertir el uso de la cámara recorriendo los espacios, casi como si se tratara de la descripción de detalles dentro de un fresco, el cual nos conduce armoniosa y delicadamente entre la belleza de los paisajes que Chihuahua le *prestó* al norte chileno. Esto plantea una paradoja: vemos a los obreros y al recóndito poblado representados poéticamente, en contraste con la dureza del tema de la explotación y la represión. Hay un relativo realismo, por tanto, el tema está basado en hechos reales y “representado” de acuerdo con una búsqueda de verosimilitud del fenotipo, los paisajes, el vestuario, etcétera. Pero al mismo tiempo se evidencia la puesta en escena en el ritmo de los movimientos de cámara, los movimientos teatrales e incluso posados, y las composiciones de los planos, que reflejan un cuidado y preparación meticulosos. Asimismo, la música serena y nostálgica que acompaña gran parte de las acciones –incluso las más dramáticas– nos permite transitar entre el relato lleno de violencia, humillaciones, resistencia, atemperando el impacto

de una historia llena de masacres. Finalmente, y quizá mucho más notorio para cualquier espectador, es destacable que los diálogos de los personajes están a medio camino entre lo referencial y lo poético, que contrasta con el tono áspero y de informe que tienen los soldados. Los diálogos de los trabajadores contienen aliteraciones, repeticiones y un tono casi confesional, íntimo.

Uno sabe que no es solamente la huelga. Que la huelga es sólo uno de los pasos. Que por una que se gana, se pierden diez. Entonces uno piensa que ya es tiempo de plantearse formas más complejas de lucha, sin embargo, también yo soy Gregorio hecho pedazos. Y a veces me separo, me pierdo a mí mismo y me digo: Ya vendrá, Gregorio. Ya te mirarás a ti mismo, miembro a miembro, y surgirá la voluntad. La decisión.

De esta síntesis, podemos conjeturar que estamos ante un cúmulo de elementos que evidencian para el espectador que lo presentado en pantalla es *el relato de un relato* (las actas), lleno de recursos literarios, en cuanto a los diálogos, y de extrañamiento en lo cinematográfico. Esto nos permite decir que el filme no narra la historia de las actas de Marusia, sino que el propio filme *es* las actas.

Pero *Actas...* no sólo refleja un carácter lírico en los diálogos. Las elecciones formales de fotografía y pista sonora conforman un tono de narración con las que reconocemos que lo que estamos viendo no sólo refleja la consignación de acontecimientos del pasado, cuya importancia podría estar en la espectacularidad de hazañas o incluso la denuncia. Estos matices de idealización e irrealidad, anclados en las formas de representación, nos permiten advertir un recuerdo subjetivo, anclado a una memoria situada, lo cual opera como clave de lectura de que lo que vemos es también parte de un relato que funde política y sensibilidad en un juego de espejos entre el personaje principal, Gregorio, y los múltiples niveles de narración (homodiegético/heterodiegético). Todo ello se puede desprender de la primera escena de la película, una especie de prolegómeno, en donde vemos a Gregorio en la cama

junto a su compañera, quien le acaricia amorosamente mientras le inquiere: “¿Qué tienes, Gregorio? ¿Quién eres, Gregorio?”. Gregorio voltea para corresponder las caricias, mientras dice: “No sé. Hay una mano oscura que me tira del pecho, de la conciencia, de la sangre, como si fueran cuerdas, ligaduras. Siento que tengo que hacer algo, pero no sé claramente qué, ni cómo. Entonces veo mi vida como un nudo confuso y cierro los ojos para adivinar cuál es el camino por donde avanzaré”.

Este diálogo tiene una importancia fundamental en la presentación de Gregorio, un personaje que está en un proceso de toma de conciencia –de clase, como advertiremos poco después–, pero que también hace una referencia indirecta a un orden social que, aunque invisible, es perceptible en sus intuiciones.

En consecuencia, *Actas...* es una película que, pese a su evidente lirismo, expresa de manera directa y hasta estereotipada los actores sociales, encarnados en personajes clave: élite extranjera, ejército y masas desposeídas. En la trama, las acciones colectivas subsumen a las individuales, pero con un protagonista que sugiere una complejidad y densidad que obliga a leer los hechos no como una suma de acontecimientos trágicos, sino como un proceso consciente que exige toma de decisiones y, con ellas, la tensión entre posiciones encontradas, a través de dos personajes: el mismo Gregorio y Domingo Soto. En “O exílio cinematográfico chileno: uma análise de Actas de Marusia (1976), de Miguel Litin”, Alessandro de Sousa e Silva ve que esta oposición entre las posturas contiene a la vez una alegoría respecto a las posiciones de la izquierda previas al golpe de 1973 en Chile:

Essa crise política entre Domingos Soto (sic) e Gregorio Chasqui foi *composto alegoricamente* para representar a situação chilena entre 1970 e 1973, no impasse causado pela adoção da *via pacífica* pela Unidade Popular, o que resultou na dificuldade de lidar com o crescente Poder Popular e adotar medidas mais enérgicas contra os militares antes do golpe de 1973 (De Sousa 2011, 1590).

◇ **Gregorio: conciencia, estrategia revolucionaria y testimonio para el futuro**

El conflicto en el filme surge de manera clara cuando Sebastián venga la muerte de Rufino a quien le aplicaron la *Ley fuga*. En el intercambio entre Gregorio y Domingo, el primero pide que los mineros reúnan dinamita para su defensa, adelantándose a lo que pueda suceder, mientras que Domingo sólo alcanza a prever el próximo fusilamiento de Sebastián, lo que refleja tempranamente que el problema de Gregorio es que éste alcanza a ver dimensiones y etapas de la lucha que los demás no vislumbran. Surge la necesidad de un mecanismo para frenar la represión, por lo que se discute la posibilidad de una huelga, pero Gregorio advierte que eso no sería suficiente, pues de inmediato ocurriría la represión. En seguida, aparece la voz *off* de Gregorio, que hace una disertación sobre la necesidad de otras formas de lucha, no obstante, reconoce: “También yo soy Gregorio hecho pedazos”.

Nuevamente pasamos del drama social al drama individual. Esto nos permite advertir que la historia de la lucha de los pueblos, más allá de que se cuente sin artificiosos protagonismos que podrían eclipsar las acciones colectivas, surge de sujetos concretos, con aspiraciones, miedos y dudas. En efecto, también como en *Reed, México Insurgente*, de Paul Leduc, podríamos reconocer que se expresa de manera velada el tema del papel de los intelectuales en las luchas sociales, aunque Leduc retrocediendo al año 1911, en los albores de la Revolución, y Littin contando una historia de 1925. Esta licencia histórica que ambos cineastas utilizan constituye un comentario de interrogantes compartidas en la década del setenta, y que fue materia de discusiones entre Fernando Solanas, Octavio Getino, Glauber Rocha, Jorge Sanjinés, Raúl Ruiz y el mismo Miguel Littin: ¿Cuál es el camino para cambiar la historia? ¿Cuáles son los caminos para participar? Así, podemos aventurarnos a decir que Gregorio es el propio Littin representando cinematográficamente su propia pesadilla, la cual enuncia por analogía la represión de la dictadura de Augusto Pinochet.

En *Actas...* hay una secuencia en donde podemos ver en un solo plano a hombres que han sido azotados, recargados con los brazos arriba contra una pared, otros hombres recibiendo “baños” de agua fría, una mujer desnuda siendo arrastrada por el piso, un hombre que es introducido a un barril de excrementos, un hombre que es cargado amarrado en palos, un militar montando a una mujer desnuda, y a varias personas más siendo torturadas en segundo plano, mientras descubrimos a Domingo Soto sentado en una silla, con la cabeza tapada. Difícil no verlo como denuncia de las torturas y ejecuciones extrajudiciales que ocurrían en Chile en el año 1975, las cuales, sólo en septiembre de 1973 sumaban “598 muertos, 274 detenidos desaparecidos y 19 mil 083 presos políticos y torturados” según datos del Museo de la Memoria y Derechos Humanos de Chile.

La violencia es contestada con el uso de dinamita. Con ello, la desigual confrontación sube de intensidad, pero se consigue el rescate de Domingo Soto. Poco después, Crísculo “Medio Juan”, quien sabemos llegó a Marusia junto a Gregorio, y que fue la persona que lo presentó con el líder comunista Luis Emilio Recabarren, decide inmolarse con dinamita, matando a ocho soldados con él. No obstante, Gregorio sabe que ganar en la lucha, requiere mejores estrategias. Aun así, el ejemplo de Medio Juan corre por Marusia, y los obreros tienen una primera victoria simbólica, al manifestarse en la plaza con cinturones de dinamita, burlándose del ejército y de los dueños de la mina.

En este punto llega la parte definitoria de las posturas que enfrentan a Gregorio con Domingo. La disyuntiva es que, para negociar, el capitán pide que se deje salir a los empleados y que se entregue la dinamita. Entonces, Gregorio es capaz de expresar con toda claridad su plan:

Preparar un plan de defensa. Hasta ahora todo se ha desatado espontáneamente sin ningún control real. Éste es el momento de establecer una forma de lucha organizada. No debemos olvidar que dos de nuestros compañeros a esta

hora habrán informado a otros cantones. Si somos capaces de resistir, y de alzar todo el norte, los militares no podrán controlar toda la pampa, y los soldados viendo que somos una fuerza organizada, comenzarán a unirse a nosotros. De aquí, de Marusia, podremos organizar un movimiento de tal fuerza, que revolucionará todo el país. Será un movimiento de obreros, soldados, de estudiantes y campesinos.

Para Gregorio se evidencia entonces la disyuntiva. La vida o la muerte dependen no sólo de la estrategia aislada que puedan tomar los obreros y la población de Marusia, sino que depende en gran medida de la toma de conciencia general de la clase obrera, de la posibilidad de una acción coordinada. El discurso de Gregorio avista que si la estrategia no comprende una nueva organización, basada en la unión de los sectores explotados, estarán condenados al fracaso. En este punto es importante recordar el gran paralelismo que existe, entre este discurso de Gregorio, y el de Antonio Soto en *La Patagonia Rebelde* (Olivera 1974) quien exclama frente a los trabajadores, ante la inminente llegada del ejército:

Os fusilarán a todos. Ni uno solo quedará con vida. Compañeros no confiéis en Zavala. No os rindáis. Sois obreros, sois trabajadores. Compañeros, a seguir con la huelga. Al triunfar, definitivamente, para conformar una nueva sociedad donde no haya pobres ni ricos, donde no haya armas, donde haya alegría, y respeto por el ser humano.

Volviendo al filme mexicano, es evidente que, más allá de que se trata de la adaptación cinematográfica de una novela, basada a su vez en hechos reales, presenta de manera concomitante cuestionamientos de las causas de la caída de Allende. Es necesario recordar que antes del sangriento derrocamiento por la vía del golpe, la tensión se expresaba entre dos posturas: mayor radicalidad de los cordones urbanos o un control por la vía institucional que no diera pretexto a la oligarquía de desacreditar la gobernabilidad en Chile. Esto puede apreciarse en *La batalla de Chile*

(Patricio Guzmán 1975, 1976 y 1979). Así, con *Actas...* también se está expiando una memoria reciente que es dolorosa y que, se piensa, pudo haber sido de otra forma, lo cual se expresa en la polémica Gregorio-Domingo en uno de los puntos climáticos del filme, en el que se juegan la vida o la muerte de toda la población.

Por las acciones de las siguientes secuencias, podemos deducir los resultados de la conversación. La población se prepara para el ataque del ejército, y, tras una valiente resistencia, son finalmente masacrados.

Pero antes, tiene lugar el último encuentro entre Domingo Soto y Gregorio Chasqui. Ante la inminente derrota, Gregorio no cae en la desesperanza o en el pesimismo. Es aún capaz de ver su derrota como un problema de estrategia, y de hacer una auto-crítica sobre el sectarismo en las discusiones y planteamientos.

Soto, tú y yo hemos cometido errores, pero hemos fallado en nombre de la razón. Nos hemos dividido, cuando debimos haber estado unidos. Hemos creído ciegamente en todo el juego preparado por el cerebro del asesino. No hemos sabido crear otras alianzas. Hemos actuado con premura. No hemos trabajado lo bastante para organizar. No hemos sido capaces de discutir nuestros problemas. De buscar la unidad.

De nuevo podemos interpretar estas palabras como una velada crítica al proceso de la Unidad Popular, y de las visiones contrapuestas al interior, y al exterior, con sectores de izquierda, como el Movimiento de Izquierda Revolucionaria. Aunque es sabido que Allende mantuvo negociaciones con integrantes del MIR, había discrepancias en cuanto a la posibilidad de contener al golpismo por la vía institucional, como resulta claro en el siguiente testimonio:

Miguel agradeció, pero declinó con delicadeza el ofrecimiento explicándole que si bien el MIR compartía gran parte del programa de la UP, no creíamos posible llevar a cabo ese cambio revolucionario en los marcos de la instituciona-

lidad existente y mediante un proceso gradual de reformas, ya que la derecha no las respetaría y recurriría al boicot y la violencia para derrocar su gobierno y que era necesaria la movilización directa de las masas y crear una capacidad de defensa armada en el movimiento popular, atrayendo a los militares progresistas (Pascal 2008).

Gregorio le entrega las Actas de Marusia a Domingo Soto, testimonio de cuanto ha ocurrido en los días de lucha, y deposita en ello el sentido final de la misma, el valor que en cuanto a testimonio cobra el sacrificio de los trabajadores. Nuevamente, el tono no es de arrepentimiento o vergüenza. No hay dudas sobre los fundamentos de la causa, sobre la posibilidad de otro orden social. Sabe que está en el umbral de su muerte, pero no ve en ello el final de la razón de sus propias acciones, pues le otorga a la idea, la razón y la verdad el peso de determinar el sentido de estas. En otras palabras, incluso en la derrota aparecen ante sí las certezas y unidad de sentido cuya carencia lo había atormentado. “Vayan a contar lo que ha pasado. Váyanse a trabajar, a organizar. Para que mañana la fuerza de todos los trabajadores se una, Soto. Con la conciencia. ¡Con la razón!”.

Las actas permiten la representación del sentido ulterior del valor de los hechos avistados. Lo que se narra en pantalla es lo que escribió Gregorio Chasqui, por lo que la existencia del relato está supeditado a su sacrificio final. Es decir, el relato culmina con el hecho que le da origen: la decisión de morir de Gregorio para que Domingo Soto pudiera escapar y con él la memoria del movimiento obrero de Marusia. Así, la tentación de describir a *Actas de Marusia* como un filme de denuncia de la represión debería ser superada, pues la posibilidad de conocer el relato está dada, en cuanto a la diégesis planteada por la misma obra, en las causas que el mismo Gregorio explica: servir de experiencia para otras luchas. De este aspecto puede discernirse mucho del sentido de *Actas...*, pues el continuo baño de sangre, la presentación de decenas de fusilados, el bombardeo del poblado, y el final en

el que masacran a todos los hombres sobrevivientes, pudiera ser erróneamente interpretado como un relato sórdido y pesimista.

◇ **Las mujeres en *Actas de Marusia***

Desde el inicio del filme, cuando observamos a un grupo de mujeres que descubren el cadáver del gringo, queda de manifiesto la importancia del colectivo femenino, tanto a nivel individual, como por su organización grupal. Al comienzo, el liderazgo más fuerte es el de Rosa (Patricia Reyes Spíndola) quien aparece en varios momentos como quien rompe las inercias, propone ideas, y organiza a hombres y mujeres.

Justamente las mujeres son las protagonistas de una de las secuencias más memorables de *Actas de Marusia*, cuando tras decretarse la huelga, vemos un bello *travelling* de las lavanderas, quienes se comunican entre murmullos:

- ¿Mañana tendremos a los militares aquí?
- ¿Qué tendremos que hacer?
- Nos matarán a todos como a perros.
- Otra vez.

Y de pronto los murmullos se multiplican con la frase “¿*Qué tendremos que hacer?*”, pero pronto la zozobra cambia por la organización y la resistencia.

Rosa: Esta noche al teatro deberán llegar una a una por la puerta del fondo. Las que no puedan ir, deberán juntar agua, juntar comida y juntar fósforos.

Tras el abandono del ejército por miedo a los obreros cargados de dinamita, acción que Rosa ayuda a organizar mediante el acopio de fósforos, es ella misma quien irrumpe en una negociación entre la junta directiva y un grupo de comerciantes que no tiene a quien vender los víveres, pues la huelga ha dejado asfixiada económicamente a la población. Mientras los hombres se encuentran en medio de una tensa charla, Rosa impone que

los víveres se quedarán en Marusia, y organiza a las mujeres no sólo para que descarguen los alimentos, sino también para que se dé una repartición igualitaria.

Nuevamente es en medio de una reunión de dirigentes que Rosa irrumpe para diseñar la estrategia de resistencia. Parte así, con un grupo de mujeres para intentar detener, con sus propios cuerpos, el paso del tren donde viaja el batallón del ejército del capitán Troncoso. Rosa es fusilada sobre las vías, junto a todas las mujeres que participan de esta acción.

Desde la siguiente escena, el peso argumental que tenía Rosa es ahora ocupado por Luisa (Diana Bracho), la profesora de la escuela de Marusia.

En el momento en que los empleados salen de Marusia, Luisa decide quedarse a proteger a los niños. Esta acción resulta decisiva, ya que es por una negociación entre ella y el capitán Troncoso que se impide que los niños sean usados por los soldados como escudos humanos. Luisa pide a Gregorio que se entregue, y así sella la rendición de Marusia.

◇ **Gregorio como leyenda**

En una de las secuencias finales, Gregorio yace bocabajo, mientras es interrogado en las ruinas de una edificación. Los niños que, gracias a la entrega de Gregorio, han sobrevivido, se asoman curiosos detrás de una barda, en lo que quizá sean los restos de su antigua escuela. El capitán Troncoso lanza unas palabras de desprecio. Intempestivamente la tropa fusila a Gregorio. La profesora Luisa observa la ejecución, mientras el plano se abre y vemos el fusilamiento colectivo de decenas o cientos de sobrevivientes. Estos elementos tienen un paralelismo simbólico con el asesinato del Che en Bolivia. A Ernesto Guevara le dio su última comida la joven profesora Julia Cortez, en el mismo sitio donde fue ejecutado, una escuela del pueblo La Higuera. En el caso del Che, como es sabido, en su experiencia en Bolivia valoró la comprobación de sus hipótesis de guerra de guerrillas (foquismo) por

encima de su propia vida.⁵ Tras su asesinato, su cuerpo fue exhibido públicamente. A Gregorio, como hemos dicho, lo mataron frente a los alumnos y la maestra de la escuela de Marusia. El sacrificio de Gregorio permite que el testimonio pueda pervivir y, con ello, la confianza en el valor de ideas que se defienden –al menos– eligiendo la forma de la muerte. Incluso, en la novela de Patricio Manns se cuenta que Gregorio es brutalmente torturado y también clavado a una madera, además de ser exhibido ante los pobladores a forma de escarnio público, con lo que el anclaje al mito cristiano es evidente.

El filme culmina con la imagen de Domingo Soto y dos compañeros corriendo por las montañas, salvaguardando las actas. Las ideas, la memoria, el testimonio trascienden la catástrofe que han dejado atrás, y los sobrevivientes son quienes, en otros rincones, deben hacer valer, con su relato, el sacrificio de miles de trabajadores. Y en ello, el paralelismo con un Miguel Littin exiliado en México, no puede ser soslayado como elemento contextual y de significado. En el filme, como en el Chile del 73, hay una acusación directa a la comunión entre iglesia, ejército y capitales extranjeros como los ejecutores de la violencia. Las propias actas, a decir de Alexandro de Sousa, pueden interpretarse como el último discurso de Salvador Allende.

As palavras de ordem, as últimas de Gregorio para os que saíram do clima de guerra em Marusia, lembram, em certa medida, o último discurso de Salvador Allende realizada por rádio no mesmo dia do golpe militar de 1973, quando demonstra otimismo em relação ao futuro do Chile apesar do momento de extrema violência. Entendemos que a mensagem fílmica de Gregorio, tal como ela foi posta em cena na sequência, com toda a carga emotiva da trilha sonora e

5 La imagen del Che, beatificada por la cultura popular y copiada cual santo laico en miles de reproducciones, representa el triunfo de la leyenda sobre la historia, cual émulo de la frase atribuida a Tupac Katari y a Eva Perón: volveré para ser millones. En el filme, es el coronel Troncoso quien, con amargura, advierte este destino: “Mientras más matamos, más aparecen”.

da luz do otimismo, estaba endereçada, especialmente, para os chilenos exilados, na esperança de que transformassem a atuação política e cultural fora do Chile num campo de rearticulação de forças, o que não fora possível realizar durante o governo da Unidade Popular (De Sousa 2011, 1593-1594).

Sea que hubiera un mensaje implícito para los exiliados chilenos en México o en otras partes del mundo, *Actas de Marusia* busca la continuidad de un cine que apuesta por una mirada no complaciente ni romantizada de las luchas, que utiliza la alegoría para cuestionar su presente, que registra las dudas y las contradicciones de los procesos de lucha, y que reconoce cómo desde los espacios femeninos se construyen otras trincheras de lucha. *Actas de Marusia* también convida a pensar desde nuestros propios paisajes, con actores mexicanos, las propias historias de represión y Guerra Sucia del Estado Mexicano contra Lucio Cabañas, Genaro Vázquez, y contra los sobrevivientes del 68 y del Halconazo en 1971..., no porque el filme lo explicita, sino porque permite desde sus propios signos, gestos y paisajes esas asociaciones. Y también es desde la visualidad que podemos ver un pueblo en donde el viento no deja de estar presente y donde todo está cubierto de polvo: las casas, las personas, las ropas, los vestuarios del teatro, podría ser descrito a la perfección con las palabras que Rulfo relata “Luvina”:

—Ya mirará usted ese viento que sopla sobre Luvina. Es pardo. Dicen que porque arrastra arena de volcán; pero lo cierto es que es un aire negro. Ya lo verá usted. Se planta en Luvina prendiéndose de las cosas como si las mordiera. Y sobran días en que se lleva el techo de las casas como si se llevara un sombrero de petate, dejando los paredones lisos, descubidos. Luego rasca como si tuviera uñas: uno lo oye mañana y tarde, hora tras hora, sin descanso, raspando las paredes, arrancando tecatas de tierra, escarbando con su pala picuda por debajo de las puertas, hasta sentirlo bullir dentro de uno como si se pusiera a remover los goznes de nuestros mismos huesos. Ya lo verá usted (Rulfo 1998 [1953], 113).

Actas de Marusia es también un filme que dialoga y deja su legado entre los protagonistas de la cinematografía nacional, como obra icónica, sui generis, acontecimiento histórico en su originalidad.

Etnocidio. Notas sobre El Mezquital (1977), de Paul Leduc

Paul Leduc fue uno de los cineastas clave en la lectura a contrapelo propuesta en esta obra de la historia del NCL en México, y aunque el director mexicano gustaba de tener un perfil bajo en las declaraciones y apariciones públicas, en sus películas, manifiestos, discursos y algunas entrevistas dio cuenta de un posicionamiento político que lo coloca como un cineasta mexicano cuya obra ha dialogado e incluso polemizado con las estéticas del NCL, tal como hemos visto en el capítulo 5. La elección de *Etnocidio...* corresponde a que es el filme que coincide de forma más clara con un posicionamiento de clase, y porque busca indagar en los fenómenos que sustentan el mantenimiento de la marginación y la desigualdad en la sociedad mexicana, y de la población indígena y migrante, en particular.

Es importante destacar que *Etnocidio...* está basado en el ahora clásico libro de Roger Bartra *Estructura agraria y clases sociales en México*, el cual parte de una perspectiva marxista y de clase para explicar el problema del campesinado y la tenencia de la tierra. Sería ocioso estimar la fidelidad en cómo se traduce un libro de sociología, plagado de tablas y cálculos, a una obra cinematográfica, pero baste decir que este dato muestra algo que no suele ser muy constante en un documental, y es el rastro desde marcas textuales del fundamento teórico y analítico en que se soporta lo real de un documental. No basta, como es evidente, el pacto implícito de verosimilitud de las imágenes, pues lo real también se expresa en la interpretación de lo presentado, y que en este caso empieza con la pretensión de dar cuenta de la vida de una de las regiones más pobres del país en los años setenta, desde las coordenadas de una investigación académica. Así, la película de Leduc sigue el rastro del libro de Bartra, lo cual redundará en un documental que

no sólo muestra, sino que parece motivar una clave de lectura en la posibilidad de conceptualización a partir de lo visible. Además, ésta es una característica que comparte con *México, la revolución congelada*, también en buena parte basada en una obra sociológica, como se ha mostrado antes en este mismo capítulo.

Es importante destacar que, ante la casi completa falta de fuentes sobre este filme, hemos tomado como estructura del propio análisis la de la misma obra, pues en su forma de capitulado no sólo hay un orden lógico que permite descubrir en proposición sintagmática claves argumentativas, sino que también presentan, en tanto unidades, conceptualizaciones y abstracciones desde las cuales es posible reflexionar y dialogar con el documental.

◇ Raíces profundas

Desde los primeros minutos del filme queda claro que se construye su discurso a través de la selección y del lenguaje cinematográfico, prescindiendo por completo de la voz de un narrador. Esta estrategia pudiera parecer discordante con otros documentales del NCL, pero, como veremos a continuación, no tener un narrador no le excluye de tener un claro posicionamiento ideológico que trasciende la denuncia.

El filme inicia con el sepelio de un niño, y una procesión fúnebre entre un paisaje asombroso de montañas. El entierro se consuma, y la cámara muestra distintos planos de la familia doliente, en contrapicados que incluso posicionan al espectador desde el espacio del pequeño féretro que desciende bajo tierra. Aparece la palabra *Etnocidio*, al tiempo que suena una dramática música extradiegética. Así, desde los primeros instantes queda claro que estamos viendo la historia del exterminio de una población, y que nuestro tránsito por el filme exigirá respuestas a este fenómeno. Iremos en un recorrido alfabético que comienza en “Antecedentes” y culmina en “Zimapán”. El filme evidencia, como hemos dicho, su símil con un libro.

El capítulo uno, “Antecedentes”, nos invita a una lectura de cuantas acciones vemos como una temporalidad iterativa, es decir, como un hecho que no ocurre una sola vez, sino que implica una repetición de rutina de vida. Las arduas labores de la vida cotidiana, en las cuales contribuyen niños desde muy temprana edad, incluyen sacar agua de un pozo, tejer y trabajar el ixtle del maguey, entre otras. Pero una imagen que se alterna de un hombre mayor pensando frente al fuego nos permite interpretar este capítulo en una temporalidad amplia, tan lejana como el dominio del fuego por el ser humano, por lo que podemos advertir que las personas registradas tienen una presencia milenaria en esas tierras. Así, la secuencia nos invita a pensar tanto en una dimensión histórica, como mítica, pero también a interpretar el filme en términos de relato, quizá también evocando que el cine no es otra cosa que una sofisticación de la costumbre humana de reunirnos en la oscuridad a escuchar una historia mientras vemos una hipnótica danza de sombras.

El episodio termina en una secuencia bellamente fotografiada de una familia indígena saliendo de su casa al amanecer, para emprender un camino. Esto dialoga con similares secuencias de Raymundo Gleyzer (la familia huyendo de la sequía de agua en *La tierra quemada*), o de Miguel Littin (la familia despojada en *El chacal de Nahueltoro*). El corte nos lleva nuevamente al plano del hombre en el fuego.

En “Burguesía” aparece un hombre cazando con escopeta junto a su sabueso, y lo que, suponemos, es un grupo de empleados. Las imágenes describen la actividad industrial agrícola de la región. Escuchamos por primera vez un diálogo cuando “el empresario” describe a la población otomí como apta para el trabajo y a sí mismo como un sujeto de buenos genes, razón por la que ha podido tener “éxito en la vida”. Este diálogo fortuito y en apariencia casual da cuenta de un aspecto retomado por varias obras del NCL, y son los condicionamientos ideológicos con los que las clases altas –en *Etnocidio* directamente enunciada como

burguesía– justifican su poder, dominio y explotación. Con esta declaración se expresa en muy pocas palabras el carácter racista y colonial del empresariado mexicano, al mismo tiempo que manifiesta su propio pensamiento como eugenésico y, por ende, profascista. Este contraste que podríamos caracterizar como dialéctico, también podemos verlo con claridad en *Ya no basta con rezar* de Aldo Francia o en la declaración de la hacendada en *México, la revolución congelada*, quien dice sobre los trabajadores mayas: “[Son] algo flojitos. Tienen buen gusto”.

◇ Historia de un despojo

En “Clases”, tercer capítulo del documental *Etnocidio...* escuchamos los problemas agrarios y de estafas con las tierras hacia los pobladores originarios del Valle del Mezquital. En un lenguaje sencillo, pero profundo, hombres y mujeres testimonian el acoso por la propiedad colectiva de la tierra y su reconocimiento como comuneros. Las entrevistas a cuadro, con los entrevistados mirando a la cámara, interpelan directamente al espectador, ya sea a escuchar desde una posición de horizontalidad o, bien, a reconocerse en la pantalla, como un sujeto con derecho al habla y a la argumentación, y como voz autorizada para hablar de su realidad.⁶ Huelga decir que los temas hablados por los entrevistados y –más aún– los finalmente seleccionados para ser parte de este documental, parten de una elección, y condicionamiento del discurso de los entrevistados, que permiten –incluso– deducir las preguntas de los autores del documental, aunque éstas no aparezcan a cuadro; en este sentido, operan de manera tan condicionante del discurso y de las posibilidades de lectura del espectador como la clásica voz en *off*.

6 Es cierto que se puede decir que este tipo de formatos audiovisuales no suelen ser muy accesibles para un público acostumbrado a un lenguaje de narrativas mucho más transparentes y “entretenidas”, pero eso nos lleva al debate de la distribución de la obra, que en este momento excede las pretensiones de la presente obra.

Aún más interesante que el aspecto anteriormente explicado es que en este capítulo destaca un mecanismo de enunciación cuya estética es congruente con las del NCL: una puesta en escena con los pobladores que permanecen inmóviles para la cámara –como si posaran para una fotografía– aunque algunas mujeres realizan pequeñas tareas como tejer, por lo que no se encuentran completamente estáticas. Al ser filmados de esta manera, toma una particular importancia el aspecto de la gestualidad (por aquello que expresan con su mirada, rasgos y actitud) y de producir un extrañamiento que permita interpretar como signos al paisaje y la vestimenta, como factores identitarios y de pertenencia. En resumen, esta forma de “descripción” con la cámara es una forma de cine que podría considerarse como cine-espejo (según las definiciones de Elsaesser y Hagener 2010) en tanto que nos permiten vernos en un espejo que lleva a una introspección de alcance sociológico, y con implicaciones de accionar político. El cambio de la forma de retratar a los sectores marginados, obreros, etcétera, en el documental del NCL es notoria en la icónica *La hora de los hornos*, en los filmes de Glauber Rocha, en particular *Tierra en trance*; en *Tres tristes tigres*, de Raúl Ruiz, y, por supuesto, en *La batalla de Chile*, de Patricio Guzmán, por mencionar algunos filmes representativos.

El episodio “Clases” presenta a la población desde una perspectiva dialéctica, no sólo por su falta de acceso a los bienes de consumo o al capital cultural (como la alfabetización), sino también en oposición a los terratenientes, y en un estado de despojo que no les permite pleno derecho sobre sus tierras ni acceso a los medios de producción para lograr una mejor rentabilidad de su trabajo. En resumen, si bien los entrevistados no son un grupo politizado y organizado para la lucha revolucionaria, los testimonios advierten una autoconciencia de su situación, y con la claridad de que los latifundistas y empresarios son sus enemigos.

El episodio “Democracia” vuelve a la narración silenciosa. Ahora el título funciona como un contrapunto irónico. En este

episodio se narra un día de la campaña de José López Portillo y se alternan imágenes a color, y en blanco y negro. Sin embargo, lo que destaca es que toda esta jornada la vemos a partir de la poesía del ritmo del trabajo: primero los barrenderos, luego los pintores de lonas y, finalmente, los camioneros que llevan el conocido “acarreo”. Se exhibe y “denuncia” la maquinaria priista en donde la parafernalia es lo importante y no el mensaje político del candidato ungido para ser presidente. En todo caso, la comunicación política queda reducida a una canción tropical con una letra repetitiva que acompaña gran parte de la secuencia. Al final, vemos el “pago” por asistir: unos sombreros repartidos de forma inequitativa, lo cual provoca jaloneos entre los asistentes. Resulta fácil relacionar el hecho con la “política de la pancarta”, avistada por Gleyzer y el propio Leduc seis años antes. La jornada concluye con el helicóptero del candidato despegando.

◇ Muerte en El Mezquital

El episodio “Etnocidio” comienza de manera similar al inicio de la película, con unos hombres llevando un ataúd, pero esta vez, mientras vemos la inhumación, aparecen en pantalla los lacerantes datos demográficos de mortandad y acceso a salud para esta población. Así, la presentación de los datos de mortandad infantil, el título “Etnocidio” y las imágenes del entierro conviven para dar cuenta de una denuncia: las muertes de niños otomís como un acto deliberado de violencia sistémica.⁷

“Fábricas” da cuenta de cómo operan las fábricas de carnes frías y de mármol. Se presentan los puntos de vista tanto de los comuneros, como de un sacerdote italiano avecindado en el pueblo, quien resulta ser también el líder de la industria del mármol. Así, se deja entrever cómo la estructura de la Iglesia Católica funciona como un *lobby* de negocios extractivistas. El hallazgo de

7 Si bien las cifras muestran una realidad objetiva y numérica, una de las características del documental es que la emotividad es tan importante como la misma argumentación, fundamentación o verosimilitud (Renov 2010).

este cura italiano y esta subtrama resulta una excelente forma de representar el pasado colonial, en donde la fe, la religiosidad, el culto y la base económica no parecen estar divididos. En estos pueblos del Mezquital de poco ha servido la Independencia, la Guerra de Reforma o la Revolución Mexicana; por el contrario, el caciquismo de tipo feudal, la modernidad-capitalista y el estado burgués autoritario se conflagran para quitar a los indígenas comuneros sus propios recursos y territorios, mientras que el cura-empresario predica desde el púlpito ante unos pobladores que dentro del templo son feligresía; fuera, son los “peligrosos” comuneros.

Por lo hasta aquí dicho del episodio “Fábricas” podemos reconocer que, más allá de los datos concretos que se brindan para comprender las injusticias particulares y hacia la comunidad, es tan importante esto como su potencial simbolismo. Aunque no de manera directa, el conflicto entre el párroco y los comuneros se inscribe en el discurso de oposición entre los representantes del orden burgués-nacional-conservador y la “peligrosa” ideología de los subversivos, sean estos cordones industriales del allendismo, piqueteros en Argentina, mineros coccaleros en Bolivia o comuneros en defensa del ejido en México: “Yo sé que yo no he hecho nada. No he dicho ninguna palabra, ninguna maldición. Y me agarraron así nomás, sin saber para qué. Y me mandó a encarcelar en Actopan. Luego a Pachucan [sic] también. Me trae de contrario porque soy comunero y ellos son caciques. Por eso yo creo que me traen de contrario”. Esta declaración remarca una identidad que se pondera como más importante a la de la etnia, o la clase, y expresa el derecho a una existencia relacionada con una forma de organización social en donde, justamente, es el derecho a lo colectivo la causa “probable” de persecución que el entrevistado infiere. En distintos grados, esta toma de conciencia, expresada desde los propios recursos conceptuales y del habla popular, es también un tema del NCL. Por ejemplo, retomamos

el comentario de un trabajador chileno en el tercer episodio de *La batalla de Chile*, quien manifiesta:

Voy a defender a nuestro Gobierno porque nosotros sabemos que es el Gobierno del pueblo y que tenemos que defenderlo. Por eso le digo que miedo yo no tengo, porque yo ya estoy decidido, ya se lo dije a mi misma señora. Los niños están grandes, y usted va a terminar de criar a los niños. Y si muero por algo, yo quiero morir defendiendo la causa nuestra.

El episodio “Fábricas”, que destaca por los testimonios, tiene una secuencia que es quizá la síntesis del sentido de todo el episodio. El cura sale del templo y camina por el atrio hacia su lujoso automóvil, custodiado de dos pobladores, uno de los cuales le abre la puerta. Prende el auto y se escucha su poderoso motor. Da marcha atrás para salir del predio –convertido en estacionamiento de ese único auto–. A lo lejos, vemos a una mujer indígena hilando, mientras espera el paso del sacerdote. La cámara pierde al coche y ahora sigue a la mujer que camina de derecha a izquierda, mientras se escucha un testimonio en *off*: “El señor cura ha venido acaparando las tierras de la comunidad”. Todas las desigualdades y asimetrías son expresadas en un plano, y en la pericia del fotógrafo capaz de prefigurar figuras retóricas en las descripciones que puede hacer con la cámara. Nuevamente, nos recuerda el estilo fotográfico de *La batalla de Chile* de la mano del monumental Jorge Müller, quien dejó su impronta fílmica en su habilidad para improvisar con los recorridos de la cámara.

◇ De indígenas a proletarios

En el capítulo “Gobierno”, el documental comienza con otro hilo narrativo, en el que cada vez gana más terreno el espacio urbano, y las empresas estatales: es el tránsito del campesino al trabajo obrero. Un plano que lleva al choque de estos dos universos es el de la entrada de los trabajadores a la refinería, en donde podemos ver los rostros y los fenotipos del otomí que hemos observado du-

rante la primera mitad del documental, pero ahora vistiendo las ropas occidentales, propias de la vida urbana y de la moda de los setenta. Este choque advierte un cambio de condición, acaso un progreso a la precaria situación del acoso y pobreza del campo. Pero casi de inmediato, los trabajadores denuncian que intermediarios patronales se quedan con gran parte de su sueldo. El paso de campesino a obrero sólo ha transformado la forma de pobreza. El documental nos lleva entonces al recorrido por los cinturones de miseria, casuchas de láminas, pero sin convertirlo en una estética de la pobreza. El gran mérito es que estos espacios son presentados en relación con una clase, a una forma de trabajo, a una relación social. Los obreros, al mismo tiempo, se muestran en plena conciencia de cómo son explotados con la aquiescencia y complicidad del propio gobierno. Así, develan el carácter burgués, explotador y antiobrero del régimen mexicano. Esto también se expresa cuando se habla del desarrollo de la infraestructura de la energía eléctrica: “para los capitalistas, todo; para los trabajadores, ni un poste en la colonia”, expresa con claridad un obrero. Pero bajo el título “Gobierno” también se relata la historia de cómo grandes proyectos industriales se realizan con el acaparamiento de tierras campesinas, bajo la promesa de un trabajo que tiene el único propósito de desestabilizar la resistencia. Así, se confirma que la acumulación de riqueza y el desarrollo capitalista avanza bajo las fórmulas de despojo a las poblaciones.

◇ **La sexualidad enajenada**

Este capítulo destaca por ser uno de los más bellamente trabajados en cuanto a la fotografía y la construcción de tropos visuales. El burdel nos lleva a un espacio en donde las pulsiones sexuales explotan, pero lejos de ser un desfogue, parece que el espacio concentrara todo gesto de decadencia. No hay glamur, ni erotismo, sólo una bailarina de edad mayor que danza con poca gracia entre machos cabríos que gritan y se retuercen producto de su embriaguez. Un joven, con una evidente y extrema borrachera,

se arrastra por el piso para buscar una mayor cercanía con la vedette. La posición de la cámara no nos permite realizar el papel de un *voyeur*, que subrepticamente ocupe el lugar del espectador de esa exhibición; por el contrario, el erotismo es desnudado como la colonización perceptual de la misma sexualidad, y como acto de enajenación. La bailarina no es mostrada en su desnudez en la parte climática de su danza: la cámara y el sonido nos muestran el ambiente, la bestialización: el dispositivo por medio del cual se produce el acontecimiento, una lejanía que, en términos del cubano García Espinosa, nos permiten ver el proceso, y escapar de las fábulas moralizantes. Si pensamos en el cine como piel (Elsaesser y Hagener 2010), no es la de la nudista la más importante; es la piel del indígena explotado y embrutecido por el alcohol la que se despliega en la pantalla en sus posibilidades de lectura. Es su piel en un proceso de aculturación, donde el deseo se expresa en forma de una mercancía, aunque inalcanzable.

Otra de las escenas más bellas de este episodio es la de obreros descendiendo de una construcción, deslizándose con sus manos por las vigas de acero. El acto es al mismo tiempo poético y circense, aunque esto último incluye una sensación de peligro capaz de erizar la piel del espectador, de ver a hombres caminado por las alturas y bajando sin ninguna protección. Esta sensación de miedo queda confirmada cuando escuchamos el testimonio de un obrero que relata que uno de sus compañeros fue atravesado por un tubo que cayó de las alturas. La sublimidad de la belleza se vuelve paradójica: convive con la inefabilidad de la muerte.

◇ Un indígena maniquí

Los episodios “Historia” e “Indígenas” son una especie de paréntesis, pero confirman lo que se expuso desde el inicio de esta sección: que hay una pretensión por advertir el carácter cultural milenario de los personajes retratados. En este capítulo hay tomas de Tula, sitio que fuera gobernado por Quetzalcóatl, y capital del imperio tolteca. También destaca un testimonio con la historia de

la resistencia de los otomíes en las distintas épocas, y en especial cobra relevancia el testimonio en donde relatan que desde el siglo XIX comparan a los comuneros indígenas con comunistas que amenazan el progreso del hombre blanco. Más importante aún es que sea una narración oral de un mismo indígena el que da cuenta de su propio pasado y resistencias de siglos, aspecto que cobra relevancia en tanto que revela un orgullo de pertenencia basado en el reconocimiento de su propia historia.⁸

Tras un viaje por las distintas etapas de historia de México, vemos tomas a la representación de los otomíes en el Museo de Antropología, lo cual puede leerse como un comentario crítico al hipócrita reconocimiento institucional, desde una perspectiva taxonomista. La familia otomí es representada por maniquíes, mientras que los indígenas de carne y hueso son despojados, encarcelados y, como veremos después, asesinados.

El episodio “Justicia” en sí mismo es un pequeño documental. Nuevamente destaca que las entrevistas no son hechas a un individuo, sino que se reúne a varios integrantes de la comunidad, lo que resulta interesante porque quienes escuchamos vemos una versión de consenso; entre ellos apoyan datos de las versiones y traducen a quienes hablan su propia lengua y no el español.⁹

◇ Modernidades discursivas

El evento principal que se narra es la matanza de comuneros del 14 de abril de 1968, con lo cual finalmente podemos entender que además de todas las formas de violencia, sistémica y simbólica,

8 En este punto es necesario reconocer que *Etnocidio*... a pesar de no tener una voz en *off* que imponga una explicación, y de que toma la propia forma de contar su pasado que los sujetos dan para sí mismos (a diferencia de la visión de un historiador o antropólogo externo, que los objetualice), no permite reconocer mucho del código de creencias, filosofía y religión de los pueblos otomíes, lo cual impone una barrera para ir más allá de un cierto materialismo que corresponde con el punto de vista autoral, y no necesariamente de las comunidades otomíes.

9 Aquí aparece una de las dos referencias en el documental al Cardenismo, pues es en ese periodo cuando se dio el reconocimiento a la posesión de las tierras campesinas.

y del abandono que produce el genocidio –sobre todo entre los niños–, los pobladores indígenas del Valle del Mezquital fueron también masacrados para expulsarlos de sus tierras. Nuevamente, es destacable que los indígenas retratados no son pasivos, no defienden su territorio por un “instinto” de sobrevivencia, sino que, antes bien, argumentan su forma de resistencia, y la articulan desde un discurso que les permite hacer una denuncia sobre quiénes son sus agresores, y reconocer a éstos como parte de un sistema que opera en una guerra en su contra. Así, declaran con vehemencia: el cacique asesino es, al mismo tiempo, diputado federal del PRI. Por lo tanto, queda claro que es la falta de democracia electoral y el poder otorgado a los poderosos de las comunidades la forma como el sistema garantiza el control social. La “justicia”, entonces, no está realizada, pero sí enunciada, es una coordinada ética que rige la actitud ante una realidad que no se reduce a la denuncia, sino que vislumbra las fuerzas de resistencia.

Es destacable que el capítulo “Kultura” comience con una banda, presumiblemente de indígenas, interpretando el rock and roll “Agujetas de color de rosa”. Esto puede ser claramente interpretado como una invitación a considerar lo cultural como algo vivo y en movimiento, y a desligarse de las interpretaciones conservadoras o esencialistas. Asimismo, esta presentación avizora lo que será la obra posterior de Paul Leduc, cuya melomanía le llevó a hacer el filme *¿Cómo ves?* (1986), en donde cuenta, desde la música del rock urbano, la vida marginal de la Ciudad de México.

◆ El infierno de la ciudad

En el episodio “Migración” vuelve a ser muy notoria la poesía y la retórica audiovisual del documental. Las imágenes permiten un registro que a la distancia parecen aún más potentes, porque capturan un México casi borrado por el tiempo. En las terminales de autobuses, las personas que llegan a la Ciudad de México, entonces Distrito Federal, como quien llega a un nuevo universo, son devoradas por la metrópolis, como podemos inducir del plano de una

pareja que camina por las calles al salir de la terminal, mientras la cámara se aleja hasta que los vemos diminutos en la ciudad. De igual manera, la cámara recorre distintos espacios urbanos, pintorescos y populares. De ellos podemos apreciar tanto un ambiente costumbrista, como paisajes sonoros altamente expresivos.

En el episodio “Migración” también podemos adentrarnos en los prostíbulos. Además de la información de numeralia que se nos brinda al respecto, los planos destacan por una sutileza y distancia que transmiten de forma realista los tiempos muertos de las esperas de las trabajadoras sexuales. La composición y el ritmo presentan una evidente manipulación propia de los filtros con que el cine transfigura la realidad, no obstante, esta construcción busca dotar al registro de un potencial emotivo, dramático y verosímil, que el propio espacio y ambiente sugieren. En otras palabras, las decisiones autorales se expresan mediante un realismo que permite una experiencia vivencial, en donde lo sensorial se antepone a los juicios morales, y racionales.

Al mismo tiempo, al presentar a la prostitución dentro del capítulo “Migración”, se expresa un comentario ácido sobre el destino de muchas de las mujeres indígenas en las capitales, tema frecuente dentro del cine clásico mexicano, que fue a menudo representado desde el melodrama. Pero también el NCL utilizó al tema de la prostitución. Baste recordar la famosa secuencia de la dramatización de una prostituta en el primer episodio de *La hora de los hornos*, en donde vemos a una mujer desnuda sobre un camastro, en cuarto miserable. O podemos hablar también del final de *Valparaíso, mi amor* (Francia 1969), en donde vemos cómo la prostitución se convierte en el destino de una de las niñas de la historia. Volviendo a *Etnocidio...*, esta secuencia también prefigura el estilo y el tema de las ficciones posteriores de Leduc, como *Latino Bar* (1991) y *Dollar Mambo* (1995), ambas de su etapa silente, y también desde los ambientes arrabaleros que ya ensayaba como motivo y pretexto filmico desde *Etnocidio. Notas sobre el Mezquital*.

◇ **Un anillo nazi**

El capítulo “Obrero” nuevamente ubica el eje en el posicionamiento de clase, los derechos laborales no respetados, el ambiente de este mundo, y las inhumanas condiciones de trabajo. Se expresa, en resumen, cómo las condiciones de vida de la clase obrera en el subdesarrollo latinoamericano se dan en el marco de una superexplotación, que no sólo limita la posibilidad de una vida digna, organización y libertad, sino que se atenta contra el propio derecho a la salud y a la vida. Éste es el caso de los obreros entrevistados quienes trabajan en los hornos de cal, y terminan permanentemente enfermos de las vías respiratorias. En este episodio escuchamos el testimonio de un trabajador que cuenta cómo por un accidente laboral su pierna quedó enterrada entre los fierros retorcidos, mientras la cal le cocía la piel por dentro. Aunque lo vemos con una prótesis, que evidencia la gravedad del accidente, cuenta que no tuvo un pago de indemnización. Nuevamente, es posible relacionar este episodio con la obra de Raymundo Gleyzer, como *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan* que relata la historia de los obreros que entran en huelga tras descubrir que por las condiciones de trabajo tenían altos niveles de plomo en la sangre y, por ende, una enfermedad conocida como “Saturnismo”.

En este capítulo el ambiente sórdido se expresa con el frío sonido de las máquinas, y los blancos escenarios de una cal que cubre todo, creando un ambiente agreste, gélido y desolador, como si en lugar de un horno de cal, se tratara de uno de los hornos del fascismo. En una de las tomas la cámara va de un plano detalle de una mano con un anillo nazi, a un plano general en contrapicado, que nos muestra la figura de un capataz con gesto severo, y portando lentes oscuros y camisa parda.

“Polución” es quizá el capítulo más alegórico. Si bien en él se muestra el dramático hecho de que las aguas de riego del Mezquital son aguas negras del Valle de México, Leduc aprovecha la plástica de la escena para regocijarse en las texturas del contraste entre la espuma blanca y el paisaje al anochecer.

A partir del capítulo “Resumen”, “Tesis” y “Washington” vemos un viraje en la narración, que nos lleva a una migración que esta vez es más allá de las fronteras mexicanas, en los Estados Unidos. Otra vez, la vida en “El Norte” es descrita desde los márgenes, ya sea la vida de los indigentes en los basureros en la parte mexicana de la frontera, o espacios de vivienda de los trabajadores eventuales, y su relato de la explotación a la que son sometidos los trabajadores. No obstante, también vemos acciones de resistencia de marchas en los Estados Unidos, en una unión de trabajadores donde luchan, a la par, mexicanos con estadounidenses, idea que deja ver implícitamente la posibilidad de un internacionalismo obrero mexicano-americano.

◇ Etnocidio otomí y Guerra Fría

En el episodio “Washington”, vemos a una presentadora en un estudio de televisión (¿puesta en escena?), quien habla de la declaración de un funcionario público de Estados Unidos que advierte sobre la migración ilegal de los mexicanos, y de la necesidad de esterilizar a la población para contener el fenómeno. De nuevo encontramos un tópico que remite a uno de los filmes de ficción más importantes del NCL, *Yawar Malku, La sangre del cóndor*, del boliviano, Jorge Sanjinés, obra que tiene como uno de sus temas principales la denuncia de la esterilización de los estadounidenses a las mujeres indígenas, aspecto que hace referencia a una forma directa de etnocidio, por lo que no sería extraño considerar a esta inclusión en el documental como un guiño hacia el filme boliviano de 1969.

Después, la conductora del noticiario habla de la posibilidad de un holocausto nuclear, si los países económicamente desesperados utilizaran de forma irracional bombas atómicas. Esta declaración funciona como una marca temporal que nos instala en las tensiones de la Guerra Fría, pero también es una reflexión que permite pensar la experiencia central del documental (el etnocidio de los indígenas otomíes) desde un pano-

rama general que abarca los aspectos globales que determinan la existencia, independientemente de que exista una conciencia de ello de los actores sociales.

Así, a pesar de que no exista en el filme un llamado directo a la lucha por otro orden social, este capítulo permite dilucidar que, más allá de todo relato fragmentario de la experiencia, estamos ante el reconocimiento de las determinaciones desde la totalidad, donde un orden planetario se expresa a partir de las pesadillas de sus líderes: la posibilidad de que el mundo desaparezca si los oprimidos toman el control de las armas nucleares, como anuncia la conductora en el set de televisión.

Hemos dicho que anteriores episodios parecen prefigurar películas de la época silente de Leduc, pero éste es premonitorio de su último filme: *Cobrador* (2008), basado en los cuentos de Rubem Fonseca. En este filme, una pareja (Ana y el Cobrador) busca dinamitar centros del poder financiero. Además, *Cobrador* y *Etnocidio...* podrían ser filmes espejo: mientras que en el documental de 1977 hay una aparente dramatización (la conductora en el set de tv) que permite ubicar histórica y epistémicamente la argumentación, en *Cobrador* son las imágenes de registro de la caída de las Torres Gemelas las que cumplen ese papel, jugando con las fronteras entre ficción y documental.

Se cumple con el episodio “Zimapán” un arco dramático que empieza en “Antecedentes” con los trabajos cotidianos de los otomíes en su comunidad, donde la luz del fuego, como recordamos, advierte un origen milenario de la cultura que se tiene como centro de este relato, y que cierra en Zimapán, región minera del estado de Hidalgo, donde podemos afirmar el proceso de proletarización de los indígenas mexicanos.

◇ ***Etnocidio...*, entre cascos mineros y puños en lucha**

En este capítulo, podemos afirmar, existe una dimensión utópica, que alude a las posibilidades sensoriales dadas por las poéticas de la forma fílmica de alumbrar nuevos horizontes. En un plano ve-

mos luces amarillas danzando como luciérnagas sobre un fondo negro. Las luces bailarinas se ven cada vez más grandes y avanzan hacia la pantalla, pero de pronto descubrimos siluetas con cascos y, segundos después, la figura de trabajadores saliendo de la mina. De la oscuridad han salido luces que se convirtieron en una marcha de hombres caminando por un acantilado del milenario territorio de los indígenas otomíes. No podemos dejar de valorar esto en relación con el NCL, y en particular con el filme *La hora de los hornos* que en el capítulo “Neocolonialismo y violencia” tiene una escena en donde vemos una hilera de luces desenfocadas danzando en la oscuridad. Tras un corte vemos otro plano en donde un minero ilumina con su casco a otro, y entonces se devela que estamos viendo una marcha de trabajadores al interior de una mina. ¿Coincidencia, cita o influencia? Quizá no lo sabremos a ciencia cierta, pero más allá de que Paul Leduc conocía la obra del Nuevo Cine y que es muy probable que hubiera visto esta escena de *La hora de los hornos* que está en los primeros minutos del primer capítulo, resulta aún más importante que hay un diálogo entre las obras, las cuales –más allá de sus evidentes diferencias– tienen también similitudes en cuanto a su estética, y al punto del uso de idénticos tropos visuales.

De los cascos mineros en Zimapán, pasamos a las pancartas de los sindicatos independientes en la Ciudad de México. Vemos desfilar a campesinos, hombres y mujeres, en una pequeña multitud que se congrega en el Monumento a la Revolución. Y entre gritos de “ese puño sí se ve”, y “el pueblo unido, jamás será vencido” se aprecian, ahora en territorio mexicano, señales de resistencia al etnocidio.

Un hombre mayor mira a la pantalla, mientras aparecen los créditos finales.

Etnocidio. Notas sobre El Mezquital es el filme de Paul Leduc que más claramente asume un tema sociológico, desde un posicionamiento ideológico claramente marxista y de lucha de clases. Esto es incluso advertible desde los títulos de los capítulos, por lo

que esta breve descripción de lo documentado –y de lo recreado en términos de las posibilidades evocativas del lenguaje audiovisual– nos permiten reconocer una argumentación más precisa, para poder advertir –por ejemplo– que *Etnocidio...* no se queda en la denuncia ni en la descripción superficial.

La ausencia de una voz *off* es un elemento poderoso cuando en su lugar se le otorga la voz a los pueblos, migrantes y obreros. Si otras piezas dentro del NCL buscaron indagar en problemáticas estructurales a América Latina, Leduc va al corazón del imperio, y mientras lo hace su escritura fílmica va volviéndose más fría, hostil y deshumanizada, como si aludiera a un mito en donde el origen (ese hombre y su fogata del inicio del filme) se fuera alejando en el tiempo conforme avanzamos en la película. Pero, al mismo tiempo, su mirada dista de ser decadentista, o desesperanzada; por el contrario, refiere una serie de arcos históricos en los que inscribe luchas sociales y de resistencia, narradas por sus mismos protagonistas, al tiempo que organiza un discurso audiovisual que refiere la posibilidad de describir y evidenciar los factores estructurales que explican y hacen objetivables, y por ende históricas –y no inmanentes– la explotación, la pobreza, el despojo..., el mismo etnocidio.

Para vencer al olvido (1984), de Humberto Ríos

En este apartado se analiza un peculiar filme de lo que hemos denominado el NCL en México, y que en Argentina podría ser clasificado como parte de un cine en el exilio. *Para vencer al olvido* es una película que resulta híbrida, por su mezcla entre registros de documental y ficción, y que también podría ser de frontera, en tanto que es parte de un cine de memoria, denuncia y derechos humanos.

No obstante, podemos afirmar que, a pesar de abordar el tema del exilio, la derrota política, las subjetividades personales ante la incertidumbre de un destino político e individual, etcétera, *Para vencer al olvido* tiene muchos de los elementos del NCL, por ejemplo, anteponer la urgencia del mensaje a la búsqueda formal;

una elaboración que combina elementos profesionales con amateurs e incluso con la improvisación; un claro posicionamiento ideológico como filtro de lectura de la realidad política y social; la necesidad de dar voz a narrativas contrahegemónicas del poder; la posibilidad de una lectura transversal latinoamericana, y, como veremos más adelante, la polifonía y desocultamiento de los dispositivos de enunciación.

Para vencer el olvido es un filme que puede leerse a la luz de los temas desarrollados en el apartado “Migración de ideas estéticas. El Nuevo Cine Latinoamericano en el exilio a México”, en el capítulo anterior, en donde se problematizaban las condiciones materiales de vida de los exiliados. Además, muestra las dificultades de pensar en la propuesta de un cine politizado que tendía puentes entre el país de origen y las múltiples determinaciones del país receptor.

Humberto Ríos, director del filme, estuvo exiliado en México tras el golpe de la Junta Militar de 1976. Trabajó con Pino Solanas, Octavio Getino, Raymundo Gleyzer, y en su trayectoria previa filmó en Chile, Bolivia, Argentina y (clandestinamente) en México. Fue el creador de la distribuidora Zafra, y se desempeñó como profesor de fotografía en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos.

Para vencer al olvido muestra la cotidianidad de la vida de un grupo de argentinos exiliados en México, y tiene como protagonistas a la folclorista Hebell Rossel y al actor y creador de la discográfica independiente Ediciones Pentagrama, Modesto López, entre otros exiliados dentro y fuera del mundo artístico. El argumento es aparentemente sencillo: la historia de una argentina expatriada que trata de realizar un trabajo de investigación, mientras sufre las penurias y adversidades de la vida en el país que la ha acogido. Finalmente, las noticias de su pareja sentimental, detenido por la Junta Militar, dan nuevamente un giro a su vida.

Este análisis de *Para vencer al olvido* se basa en los acercamientos de Robert Stam, Robert Burgoyne y Sandy Flitterman-Lewis (1999) en su mapeo de categorías narratológicas, así como en el artículo de García Aguilar (2018-2019), que apunta a su diálogo

en relación con el concepto de discurso. Esta elección se debe a la importancia que tiene en este filme el cambio de punto de vista, y más allá de ello, cuestionarnos si es suficiente para explicar las posibilidades de identificación o, bien, si es necesario acudir a otra instancia mediadora de sentido.

◇ Hibridación y diálogos metadiscursivos

El filme comienza con los créditos musicalizados por un mambo (elemento que en el conjunto de la obra resulta dispar, pues no coincide con el tono del filme), mientras vemos a dos mujeres despedirse en la esquina de Eje Central frente al Palacio de Bellas Artes. De inmediato se aprecia a la protagonista de esta historia, Diana, quien escribe una carta cuyo contenido escuchamos en voz over, dirigida a Carlos, quien, sabemos por la misma Diana, no podrá leerla en poco tiempo.

En seguida se aprecia un material audiovisual de “tipo” documental: una entrevista donde se presenta un breve testimonio de la represión en Argentina, el cual aparece en blanco y negro (siendo que el filme ya se ha presentado en color) sin una mediación que dé cuenta de la razón del cambio. Aunque pronto la ficción “justifica” esta imagen, cuando Diana monta unos filmes en una moviola junto con otro personaje (Horacio). Tras esta primera secuencia, se comentan unos *rushes* sobre una guardería de exiliados en México. Después, nuevamente tras un corte directo, vemos una nueva entrevista con una explicación sobre los golpes de Estado. Esto propicia una discusión entre los personajes que funciona como un comentario metalingüístico:

Diana: Qué lindo material. Pero debe estar medio cabrón juntar todas esas piezas, ¿no?

Horacio: Sí, más o menos como el exilio. Juntar todas esas piezas. A pesar del esfuerzo político por la unidad...

Este breve diálogo es una reflexión sobre su propia representación en pantalla (los actores y los personajes, en tanto exiliados). En

seguida y, de un plumazo, pasa forzosamente a alegorizar la tensa situación entre los distintos grupos políticos argentinos en México.

Como hemos visto, las distintas posturas e ideologías de los grupos que llegaron a México construyeron nuevas alianzas, acercamientos y fracturas. Así, *Para vencer al olvido* permite advertir una de las características de un cine que tendría que buscar nuevas herramientas para hablar de lucha, represión e ideales de una realidad tan dolorosa y cercana como, paradójicamente, distante.

Aunque no estamos ante una narración clásica, pues vemos que existen recursos como la hibridación de formatos, e incluso visos de autorreferencialidad, podemos advertir que es la protagonista quien permite una primera posibilidad de identificación, independientemente de que se hace manifiesta una instancia mediadora, entendida como narrador implícito.

◇ Focalización y espacios del exilio

A partir de Diana focalizamos nuestro ingreso en la película, lo cual no quiere decir que no se advierta una instancia narradora que nos permita acceder a otros puntos de vista. Además, es interesante observar si el espacio alrededor de Diana expresa “algo más” que un ambiente verosímil para la consecución del relato. Los objetos que la rodean tienen un papel simbólico, si atendemos incluso a las primeras líneas del personaje en la historia, quien confiesa que comienza a descifrar algunos códigos secretos de la vida cotidiana, mientras inicia lo que llama “tareas del exilio”. Carteles de Madres de Plaza de Mayo, periódicos que anuncian niños desaparecidos, un *casette* con música de Silvio Rodríguez, un póster de Emiliano Zapata, calaveras de azúcar, no son simplemente escenografía, sino que dan cuenta de fragmentos de subjetividad, que incluso en momentos –por el énfasis de la cámara– parecieran que subordinan la acción de los personajes y no viceversa, como ya hemos visto a propósito de los *rushes* en el cuarto de edición.

Diana, a saber, por las peripecias en el primer tercio del filme, es una mujer que sufre alguna enfermedad, que padece angustia y desconcentración, y que trabaja con testimonios. Tiene una amiga que “cubre” la guerrilla centroamericana, y también es amiga de una pareja, cuyo esposo –Horacio– compila memoria audiovisual.

Pero aquí se presenta una paradoja y es que, aunque indudablemente se presenta a Diana como el personaje principal y punto de atracción de todas las acciones satelitales, al mismo tiempo hay un claro interés autoral por dejarla fuera de campo siempre que es necesario para dar cuenta de acciones que “parecen” ser más importantes que la propia historia que se nos cuenta.

Esto ocurre cuando vemos una secuencia en donde hay una discusión de exiliados sobre asuntos migratorios en donde, podemos conjeturar, Diana es sólo un pretexto para mostrar este espacio. Esto es tan evidente que cuando ella llega al lugar la escena está por terminar. Es interesante que, en esta secuencia –y en tanto Diana no está presente– la cámara no parece buscar un dramatismo especial en el encuentro (a pesar de que lo que se discute lleva a una polémica), sino que pareciera cercana a una focalización cero. Esto, al mismo tiempo, permite dar cuenta de lo que será una constante en el filme: un estilo narrativo que parece más próximo a lo que hoy llamaríamos *docuficción*.

Después, en el encuentro con una amiga en su departamento, hay indicios de una tensión romántica, pero esto parece secundario ante la necesidad enunciativa de dejar en clara otra realidad más política: que la amiga cubre las guerrillas centroamericanas.

En una escena posterior, se muestra que el compañero de Diana ha sido detenido en Argentina, y que ella se ha salvado milagrosamente de estar en esa misma situación. Después se representa un espectáculo de teatro antifascista, pero parece al menos tener el mismo peso que lo que Diana cuenta, es decir, de nuevo la anécdota está subordinada a la descripción de los ambientes.

El espacio y el tiempo que vive están escindidos para Diana. El presente cobra una nueva dimensión en el que se mezclan

la fascinación ante lo desconocido y la nostalgia por el espacio del cual el exiliado ha sido arrancado, sin que esto represente una pérdida del horizonte utópico de la enunciación, pues es la obstinación y compromiso con las ideas políticas lo que lleva a dar sentido a la propia historia.

Más tarde, de nuevo vemos a Diana en una reunión política de argentinos en México, en donde se anuncia que se han producido algunas liberaciones en el país sudamericano. Asimismo, nos enteramos de que Miguel, su pareja, está libre. De inmediato, aparece Diana en una fiesta, como un personaje más, aunque en los brazos de quien, podemos deducir, es el recién liberado, y ahora exiliado, Miguel.

A partir de ese momento toda la focalización en Diana parece perder fuerza, por lo que se desdibuja el personaje como punto de apoyo para la narración e identificación. Descubrimos que Diana está enferma de cáncer, pero la solución de perder la matriz no la satisface por sus deseos de tener un hijo. En esto, destaca como simbólico que la pareja junta ha convertido a México en un espacio de refugio para sus esperanzas.

De forma breve, y sin mayor énfasis narrativo, se muestra a Diana y Miguel haciendo trabajos precarios para sobrevivir, como vender artesanía en la calle.

♦ **De la trama a la alegoría**

En pocas secuencias, Diana enferma y muere. Al mismo tiempo, se habla de la muerte de otros personajes como la del presidente argentino exiliado en México, Héctor Cámpora; del fin de la Guerra de las Malvinas, y del retorno a la Democracia en Argentina. Así, podemos darnos cuenta de que, si bien Diana fue la puerta de entrada a la historia, ésta se termina de contar más allá de ella. En efecto, sería fácil caer en la tentación de hacer una lectura donde se juzgue que Diana cumple una vez más un cúmulo de estereotipos patriarcales: la culpa, el destierro, la espera del amor romántico, el deseo de tener un hijo y, finalmente, la abnegación

ante la muerte prematura. Si bien no podemos despreciar este arco dramático, es necesario reconocer que *Para vencer el olvido* desde el comienzo se presenta como un pretexto para conformar una memoria del exilio en México, tal como lo anuncian las primeras imágenes. Y aunque no logra escapar a cierto nivel del melodrama, parece necesario pensar en el deseo de Diana de tener un hijo como una metáfora sobre el fin de la dictadura: la idea de encontrar en el exilio una posibilidad de utopía personal que la utopía política ha negado.

Es necesario advertir que, tras la muerte de Diana, no parece haber un nuevo personaje principal. Si en un principio el pretexto narrativo de las imágenes documentales estaba en la búsqueda de sus motivaciones, al final de la historia el registro documental se mezcla con las imágenes de ficción, en una propuesta de montaje (remontaje) que posibilita su potencial político. Así, el sujeto receptor está en posibilidad de convertirse, en términos de Bordwell, en la instancia mediadora que permite que la historia sea contada como si él mismo fuera quien la narra. Con ello se abren espacios para lecturas, relecturas y re-escrituras, que permiten nuevas metáforas a partir de los signos que el propio filme contiene:

La experiencia del intérprete permite que estas soluciones retóricas novedosas –aquellos componentes audiovisuales que no espera encontrar en contigüidad o copresencia con otros– se integren a su panorama de expectativas y, con el uso frecuente, se simbolicen (García Aguilar 2018-2019, 108).

El filme entonces termina de develar su sentido, y abre la puerta de salida que es distinta a la focalización de entrada basada en una protagonista. Esta película desnuda su carácter de filme que busca ser testimonio documental y de reconstrucción ficcional de una experiencia exiliar, y descubrir –desde la potencia de la imagen– paradigmas inéditos de un nuevo destino, y desde formas filmicas donde la interpretación no quede clausurada.

◇ **Polifonía, memoria y nuevos horizontes de enunciación**

Para poder saber qué posibilidades de reflexión y sentido podemos dar a la obra, en esta mezcla entre imágenes de registro y una ficcionalización de su experiencia (aunque con evidentes licencias poéticas), es necesario reconocer las posibles rutas de acceso, que hemos descrito en la primera parte del apartado. En efecto, la búsqueda de las posibilidades receptivas y de la implicación del espectador para significar la obra, nos conduce al reconocimiento de las distintas posturas teóricas que permiten dar cuenta de un cine más allá de las estructuras del cine clásico. Así, el carácter trágico y nostálgico de la historia no determina el tono del relato, si atendemos a una entidad de enunciación superior, que transfiere al espectador la posibilidad de completar la obra. Esto es claro en las conclusiones de Silvana Flores de *El Nuevo Cine Latinoamericano y su dimensión continental*, para quien:

[...] la fragmentación del discurso cinematográfico y la presencia de una polifonía que despoja a las películas de la claridad y simpleza del relato clásico, puede deberse al objetivo del Nuevo Cine Latinoamericano por divulgar ideas, antes que anécdotas, por considerar al realizador un hombre antes que un creador de anécdotas de ficción, y al espectador un ser activo en el proceso social en el que se encuentra inserto y no meramente un pasivo contemplador estético (Flores 2013, 270).

Para vencer al olvido es producto de experiencias concretas donde el tono podría ser el desencanto y la amargura, en una historia que no se distingue en demasía del melodrama; no obstante, parece poner sus esperanzas en la imagen como proceso de una memoria que, anticipa, sería la tarea por venir para el pueblo argentino en las décadas siguientes, y que para el mexicano puede representar un completo hallazgo, por cuanto las imágenes evidencian, restituyen y manifiestan una historia compartida, pero a menudo eclipsada.

Epílogo. México en la estética del Nuevo Cine Latinoamericano

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 el NCL en cada país fue un proceso circular. Parte fundamental de esta obra 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 o 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 argumentos para afirmar que el NCL en México no fue mayoritario o canónico. En pocas palabras, que su existencia fue marginal, lo cual –pudiera argumentarse– es razón suficiente para entender el desdén hacia éste 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 fue también un hecho histórico... e ideológico.

Abordamos esta obra 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 quien dialoga con la obra desde el futuro (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, significa 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 determinaciones 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 solo 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”.

Podemos afirmar que las películas del NCL en México operaron como una construcción que se realiza como contrapeso, pues su apuesta fue orientar la sensibilidad a desentrañar la forma en que los poderes fácticos operan. Este cine de subversión embiste contra el PRI que ha traicionado a su propio pueblo de la película *México, la revolución congelada*, 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 fuera convertida en sustento del Estado priista en el Cine de Oro. 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 *intencionalidades*.

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 saber 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 como *Nuevo Cine Latinoamericano*.

Más allá de ver si en México se dio alguna contribución al NCL, primero es necesario ser capaces de reconocer al cine que tuvo lugar en nuestro país desde una dimensión epistémica que nos permita avistarlo. Por poner un par de ejemplos: Sergei 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 Littin, por otro lado, son apenas vistos como visitantes “anecdóticos” en las historias del cine nacional. 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 *México, la revolución congelada* la última etapa de Gleyzer no hubiera sido igual. Tampoco podemos considerar completa una revisión del cine que aborde la crítica política en el México autoritario de los setenta sin pensar en 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 este último no puede entender su completo desarrollo obviando el cine que se hizo en México.

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. En Argentina tuve la oportunidad de entrevistarme con Virna Molina y Ernesto Ardito, realizadores del documental *Raymundo*, sobre la vida de Raymundo Gleyzer. Por medio de Humberto Ríos, quien fuera maestro de ellos –y de Gleyzer– comenzaron la indagación 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. 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 reconstruir su propia historia y una guía a su forma de hacer cine..., estaban desmontando, mediante la memoria, el proceso simbólico de la desaparición. Quizá hoy la mayoría siga sin conocer a Raymundo Gleyzer, pero ya 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 mucha imaginación para adivinar que este documental tiene una conexión con el cine de Raymundo Gleyzer, en particular, y con el NCL, en general.

La reconstrucción de la memoria puede inspirar a nuevos realizadores. El descubrimiento de los hallazgos aquí presentados quizá permita a nuevos cineastas mexicanos entender de manera distinta su pasado, y descubrir en estas imágenes un derrotero para su creatividad, ya sea para acercarse al movimiento o para distanciarse de él. Ésta era la esperanza de Humberto Ríos, quien con su refugio en México resguardó también su cine, y su forma de pensarlo. 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.

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 ese sentimiento, es cuando uno descubre qué es lo que tiene que hacer (Ríos 2014, entrevista realizada por el autor y Rodrigo Salinas, 23 de abril de 2014).

La experiencia del NCL en México plantea un nuevo trazo en la profundidad, la temporalidad y las posiciones de éste. 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, no para extenderlo acríticamente y sin sustento histórico, sino para explicar cuáles fueron las rutas supranacionales que siguió y que lo conectan con nuestro presente.

Anexos

Manifiesto de los Cineastas de la Unidad Popular (anexo 1)

CINEASTAS CHILENOS: es el momento de emprender juntos con nuestro pueblo, la gran tarea de la 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 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.

Reafirmaremos que Recabarren es nuestro pueblo. Que Carrera, O'Higgins, Manuel Rodríguez, Bilbao y que el minero anóni-

mo 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.

Por lo tanto, declaramos:

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 un instrumento de comunicación.
5. Que el cine revolucionario no se impone por decretos. Por lo tanto, no postulamos una forma de hacer cine sino antes (sic) 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 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. A una técnica sin sentido oponemos la libertad de búsqueda de un lenguaje propio que nace de la inmersión del cineasta en la lucha de clases, enfrentamiento que genera formas culturales propias.
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 como tal deberá 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 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.

CINEASTAS CHILENOS
VENCEREMOS

Manifiesto del Frente Nacional de Cinematografistas (anexo 2)

CONSIDERANDO:

Que el cine mexicano ha sido hasta hace poco tiempo uno de los soportes ideológicos principales de un orden social injusto y dependiente.

Que ha sido un activo agente del colonialismo cultural explotando la ignorancia, el analfabetismo y el hambre del país y del continente.

Que impone a través de productos enajenantes, valores ideológicos y patrones de conducta que nada tienen que ver con la esencia misma del hombre mexicano y latinoamericano.

Que ante la incapacidad del Estado de dictar una política cinematográfica coherente a las necesidades populares, el cine fue sistemáticamente entregado como un botín a productores privados quienes consciente o inconscientemente elaboraron un producto cinematográfico deleznable distraendo al pueblo de su verdadera problemática y enajenándolo de su raíz nacional.

RECONOCIENDO:

Que en los últimos seis años se ha iniciado una dinámica de cambio que se manifiesta principalmente en que el Estado ha asumido la responsabilidad integral de la producción.

Que el Estado ha establecido una asociación con los trabajadores a través del sistema denominado “Paquetes” que ofrece, en perspectiva, la posibilidad que el trabajador participe de las utilidades, aunque en proporciones mínimas, de lo que produce.

Que el Estado ha propiciado una apertura en relación a (sic) la temática.

Que el Estado ha manifestado una voluntad de cambio al incorporar una nueva generación de directores y

Que esta actitud dinamizada sobre todo en los últimos tres años nos permite caracterizar el periodo actual, como una época de transición hacia la creación de un auténtico arte cinematográfico nacional comprometido con el destino histórico y las necesidades de las grandes mayorías.

Tenemos claro que para que estos cambios sean irreversibles es necesario profundizar en ellos y desarrollarlos. Por ello hemos decidido generar la constitución de un movimiento activo similar al que en otras coyunturas históricas conformara la música clásica, la pintura mural, la novela mexicana de la Revolución y la danza moderna, tomando en cuenta que reconocemos en estos movimientos, a los verdaderos creadores del arte nacional.

MANIFESTAMOS:

1. Que no podemos soslayar que América Latina es un continente donde existe un 32% de analfabetismo, un 40% de mortalidad infantil, un desempleo creciente y un sojuzgamiento de las masas trabajadoras quienes hacen posible la riqueza que se concentra en las manos de una minoría de explotadores. Un altísimo porcentaje de desnutrición provocado por la explotación sistemática de los pueblos por parte de las dictaduras sostenidas por el imperialismo en nuestro continente.
2. Que ante esa realidad, el cine no puede ni debe permanecer ajeno y muy por el contrario nuestro compromiso, como cineastas y como individuos es luchar por transformar la sociedad creando un cine mexicano ligado a los intereses del tercer mundo y de América Latina, cine que surgirá de la investigación y del análisis de la realidad continental.
3. Que estamos conscientes que para desarrollar estos postulados es imprescindible que el creador cinematográfico tenga injerencia directa en las decisiones relativas al aspecto económico temático y organizativo de los filmes.
3. Que rechazamos todo mecanismo de censura que impida la libre expresión en la creación cinematográfica, entendiendo que esta censura no solamente puede ser ejercida desde la Dirección General de Cinematografía sino en cada uno de los pasos subsecuentes que debe seguir cada proyecto ya sea en los renglones de financiamiento, producción, distribución, promoción y exhibición.

4. Que nos proponemos estrechar relaciones con las cinematografías afines del continente, entendiendo que es una tarea impostergable recuperar a los millones de espectadores de habla hispana que constituyen el mercado natural de nuestras cinematografías.
5. Que el cine, como una actividad del hombre social no podrá cambiar sino en la medida en que la estructura social se modifique.
6. Que los abajo firmantes en consecuencia a lo antes expuesto, nos constituimos en un Frente de Lucha por la consolidación de un verdadero arte cinematográfico mexicano, asumiendo la vanguardia del Movimiento y convocando a todos los sectores cinematográficos del país a manifestar su apoyo y solidaridad combativa a estos postulados.

México, D. F., noviembre 19 de 1975.

Paul Leduc, Raúl Araiza, Felipe Cazals, José Estrada, Jorge Fons, Jaime Humberto Hermosillo, Alberto Isaac, Gonzalo Martínez, Sergio Olhovich, Julián Pastor, Juan Manuel Torres, Salomón Láiter.

Bibliografía

- AA.VV. 1988. *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, vols. I, II y III. México: SEP, UAM, Fundación Mexicana de Cineastas.
- AGUILUZ, Maya. 2010. "Carne y cuerpo. Anotaciones sobre biopolítica". En *Corporalidades*, coordinado por Maya Aguiluz y Pablo Lazo, 159-186. México: CEIICH.
- ASSELBORN, Carlos, Gustavo Cruz y Óscar Pacheco. 2009. *Liberación estética y política*. Córdoba: Universidad Católica de Córdoba.
- AURRECOECHEA HERNÁNDEZ, Juan Manuel. 2018. "Escuchar 'El Grito'". En *El grito. Memoria en movimiento*, 13-32. México: UNAM.
- AYALA BLANCO, Jorge. 1986. *La búsqueda del cine mexicano*. México: Posada.
- BARTHES, Roland. 2009 [1957]. *Mitologías*. Madrid: Siglo XXI.
- BIRRI, Fernando. 1988. "Cine y Subdesarrollo". En *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, vol. I, AA. VV., 17-22. México: SEP, UAM, Fundación Mexicana de Cineastas.
- BLOCH, Ernst. 1977. *El principio esperanza*. Madrid: Aguilar.
- BORDWELL, David. 1996. *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.
- 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*, editado por Ana Laura Lusnich y Pedro Piedras, 225-245. Buenos Aires: Nueva Librería.
- CASETTI, Francesco y 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*, editado por Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras, 311-346. Buenos Aires: Nueva Librería.
- DE LA VEGA ALFARO, Eduardo. 1988. "El cine independiente mexicano". En *Hojas de Cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, vol. II, AA. VV., 69-82. México: SEP, UAM, Fundación Mexicana de Cineastas.
- DE SOUSA E SILVA, Alessandro. 2011. "O exílio cinematográfico chileno: uma análise de *Actas de Marusia* (1976), de Miguel Littin". En *Anais do Seminário Internacional do História do Tempo Presente*, 1583-1598. Florianópolis.
- DE SOUSA SANTOS, Boaventura. 2009. *Una epistemología del sur*. México: Siglo XXI, CLACSO.
- DITTUS, Rubén. 2013. "El dispositivo-cine como constructor de sentido: el caso del documental político". *Cuadernos.Info*, n.º 33: 77-87. <https://doi.org/10.7764/cdi.33.532>.
- EHRMANN, Hans. 1985. *Diálogo con Miguel Littin en Cannes. En Memoria Chilena*, Biblioteca Nacional de Chile. Acceso el 26 de mayo de 2015. <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-77960.html>.

- ELSAESSER, Thomas y Malte Hagener. 2010. *Film theory: An introduction through the senses*. Nueva York: Routledge.
- EQUIPO PRIMER PLANO. 1972. "Entrevista a Aldo Francia: "Todo cine es un engaño"". *Primer Plano*, n.º 3.
- FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto. 2006. *Todo Calibán*. La Habana: Fondo Cultural del ALBA.
- FIESCO, Roberto. 2017. "Miguel Littin con Roberto Fiesco" (entrevista). *Cinema 20.1*. México: TV UNAM. Acceso el 17 de noviembre de 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=x6vqtAYwdaI>.
- . 2018. "2 de octubre. Aquí México de Óscar Menéndez" (entrevista). *Cinema 20.1*. México: TV UNAM. Acceso el 11 de abril de 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=ywm9lP2sK1c&t=1513s>.
- FLORES, Silvana. 2012. "Arte e inmigración en América Latina: estética, identidad y política". Jornadas de trabajo Exilios Políticos del Cono Sur en el siglo XX, 26, 27 y 28 de septiembre. Acceso el 01 de septiembre de 2014. <http://jornadasexilios.fahce.unlp.edu.ar/i-jornadas/ponencias/FLORES.pdf/>.
- . 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.
- GARCÍA AGUILAR, Raúl Roydeen (2018-2019). "La metáfora del discurso cinematográfico. Del translingüismo fílmico a la concepción lógica de Peirce". *Interpretatio*, vol. 3, n.º 2: 91-111.
- GARCÍA ANCIRA ASTUDILLO, J. Axel. 2012. "El cine de Nuestra América en su dimensión utópica: Análisis de los discursos estéticos del Nuevo Cine Latinoamericano". Tesis. UNAM.

- GARCÍA ESPINOSA, Julio. 1988. "Por un cine imperfecto". En *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, vol. III, AA. VV., 63-77. México: SEP, UAM, Fundación Mexicana de Cineastas.
- GARCÍA RIERA, Emilio. 1994. *Historia documental del cine mexicano*, vol. 15. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- GETINO, Octavio. 2004. "Apuntes sobre memorias y utopías". En *Fernando Birri. La primavera del Patriarca*, compilado por Mary Vieites, 21-30. Buenos Aires: Museo del cine.
- . 2005. *Cine Argentino. Entre lo posible y lo deseable*. 2ª ed. Buenos Aires: Ediciones Ciccus, Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales.
- GETINO, Octavio y Fernando Solanas. 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)*, Alberto Híjar, 40-76. México: SEP, UAM, Fundación Mexicana de Cineastas.
- . 1982. "Hacia un tercer cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de la liberación en el Tercer Mundo". En *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, vol. I, AA. VV., 24-52. México: SEP, UAM, Fundación Mexicana de Cineastas.
- GIARDINELLI, Mempo. 1986. "Dictaduras y artistas en el exilio". *Working paper 65*. South Bend, Indiana: Kellog Institute. Marzo: 1-18.
- GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier. 2010. "El análisis de textos audiovisuales. Significación y Sentido". *Materiales-3*. Shangrila Ediciones.
- GRUPO NUEVO CINE. 1988. "Manifiesto del grupo Nuevo Cine". En *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, vol. II, AA. VV., 33-36. México: SEP, UAM, Fundación Mexicana de Cineastas.
- GRUZINZKI, Serge. 1994. *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a Blade Runner (1492-2019)*. México: Fondo de Cultura Económica.

- 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.
- HERNÁNDEZ ARREGUI, Juan José. 2005. *Imperialismo y cultura*. Buenos Aires: Ediciones Continente.
- HERNÁNDEZ, Julián y Roberto Fiesco. 2013. *Actas de Marusia: memoria a ráfagas*. Video. México. Mil nubes.
- HÍJAR, Alberto. 1972. *Hacia un tercer cine (Antología)*. México: SEP, UAM, Fundación Mexicana de Cineastas.
- 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)*, editado por Lusnich Ana Laura y Pablo Piedras, 121-127. Buenos Aires: Nueva Librería.
- LAZO, Armando. 1988. "Diez años de cine mexicano. Un primer acercamiento". En *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, vol. II, AA. VV., 89-102. México: SEP, UAM, Fundación Mexicana de Cineastas.
- LEDUC, Paul *et al.* 1975. "Manifiesto del Frente Nacional de cinematografistas". *Otro cine*.
- . 2007. "Caminar por el continente". En *Los años de la ira. Viña del Mar 67*, Alfredo Guevara y Raúl Garcés, 135-141. Habana: Nuevo Cine Latinoamericano.
- LEÓN FRÍAS, Isaac. 2007. "Una mirada al Festival". En *Los años de la ira. Viña del Mar 67*, Alfredo Guevara y Raúl Garcés, 70-78. La Habana: Nuevo Cine Latinoamericano.
- . 2013. *El Nuevo Cine Latinoamericano de los años sesenta*. Lima: Universidad de Lima.

- LITTIN, Miguel. 1990. "Discurso Inaugural de Miguel Littin". En *Nuevo Cine Latinoamericano en Viña del Mar*, Aldo Francia, 20-37. Santiago: Cesoc. Ediciones Chile América.
- . 2007a. "El Nuevo Cine Latinoamericano. A la búsqueda de su identidad perdida". En *Los años de la ira. Viña del Mar 67*, Alfredo Guevara y Raúl Garcés, 07-30. La Habana: Nuevo Cine Latinoamericano.
- . 2007b. "Viña del mar 1967, Alfredo Guevara, Aldo Francia; el Nuevo Cine de América Latina". En *Los años de la ira. Viña del Mar 67*, Alfredo Guevara y Raúl Garcés, 218-231. La Habana: Nuevo Cine Latinoamericano.
- LOWE, Donald M. 1986. *Historia de la percepción burguesa*. México: Fondo de Cultura Económica.
- MANDOKI, Katia. 2008. *Estética cotidiana y juegos de la cultura: Prosaica I*, vol. I. México: Siglo XXI.
- MAHIEU, Agustín. 1982. "La conciencia del cinema novo. Entrevista con Nelson Pereira dos Santos". En *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, vol. I, AA. VV., 135-139. México: SEP, UAM, Fundación Mexicana de Cineastas.
- MARÍN CASTRO, Pablo. 2007. "Texto y contexto. El manifiesto de los cineastas de la Unidad Popular y la construcción de una cultura revolucionaria". Tesis de maestría. Universidad de Chile.
- MARX, Carlos. 1978. "El arte y la producción capitalista". En *Antología. Textos de estética y teoría del arte*, Adolfo Sánchez Vázquez, 246-249. México: UNAM.
- MESTMAN, Mariano. 2001a. "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.
- . 2001b. "Postales del cine militante argentino en el mundo", *Kilómetro 111*, n.º 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*, 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*, Saverio Giovacchini, 163-175. Mississippi: University Press of Mississippi.
- . 2014. “Estados generales del Tercer Cine. Los documentos de Montreal 1974”. *Cuadernos de la Red de Historia de los Medios (REHIME)*, vol. 3, n.º verano: 18-80.
- MIGNOLO, Walter. 2007. *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Gedisa.
- MORALES, Marcelo. s.f. “Las películas que no vieron la luz”. *CineChile.cl. Enciclopedia del cine chileno*. Acceso el 25 de agosto de 2015. <http://cinechile.cl/crit&estud-118>.
- 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.
- NICHOLS, Bill. 1997. *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós.
- ORTEGA Y GASSET, José. 1995. “La deshumanización del arte”. En *El sentimiento estético de la vida*, 316-328. Madrid: Tecnos.
- ORELL GARCÍA, Marcia. 2007. *Las fuentes del Nuevo Cine Latinoamericano*. Santiago: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- OSSA, Carlos. 1971. *Historia del cine chileno*. Santiago: Quimantú.
- PADRÓN, Frank. 2011. *El Cóndor Pasa. Hacia una teoría del cine “nuestroamericano”*. La Habana: Ediciones Unión.
- PARANAGUÁ, Paulo Antonio. 2003. *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. México: Fondo de Cultura Económica.
- PASCAL ALLENDE, Andrés. 2008. “El Mir y Allende”. *Punto Final*. Edición especial, n.º 665. Acceso el 01 de septiembre de 2014. <http://www.puntofina.cl/665/mir.php>.
- PASOLINI, Pier Paolo. 1976. *Pier Paolo Pasolini contra Eric Rohmer: cine de poesía contra cine de prosa*. Barcelona: Anagrama.

- PEÑA, Fernando. 2007. *Cómo se hizo La Hora de los Hornos*. DVD. Cinesur.
- PEÑA, Fernando Martín y Carlos Vallina. 2006. *El cine quema*. Raymond Gleyzer. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- PETRICH, Blanche. 2007. “México, la revolución congelada se estrena con 36 años de retraso”. *La Jornada*. 20 de febrero. Acceso el 10 de mayo de 2020. <https://www.jornada.com.mx/2007/02/10/index.php?section=politica&article=012n1pol>.
- PIEDRAS, Pablo. 2009. “Cine político y social: un acercamiento a sus categorías a través de sus debates y teorías”. En *Una historia del cine político y social en Argentina (1896-1969)*, vol. 1, editado por Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras, 43-64. Buenos Aires: Nueva Librería.
- RAMÍREZ FIERRO, María del Rayo. 2012. *Utopología desde Nuestra América*. México: Ediciones desde abajo.
- RANCIÈRE, Jacques. 2002. “La división de lo sensible: estética y política”. *Esfera pública*. Acceso el 01 de septiembre de 2014. <http://esferapublica.org/esteticapolitica.Rancière.pdf>.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (RAE). 2018. *Diccionario de la Lengua Española*. <https://dle.rae.es>.
- RENOV, Michael. 2010. “Hacia una poética del documental”. *Cine Documental*, año 1, n.º 1. Acceso el 13 de noviembre de 2020. <http://revista.cinedocumental.com.ar/1/traducciones.html>.
- ROIG, Arturo Andrés. 2003. “Arte impuro y lenguaje. Bases teóricas e históricas para una estética motivacional”. *Universum*, vol. 18, n.º mayo-octubre: 173-192.
- ROSSBACH, Alma y Leticia Canel. 1988a. “Los años sesenta: el Grupo Nuevo Cine y los dos concursos experimentales”. *Hojas de Cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, vol. II. AA. VV., 47-56. México: SEP, UAM, Fundación Mexicana de Cineastas.

- . 1988b. “Política Cinematográfica del sexenio de Luis Echeverría”. En *Hojas de Cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, vol. II. AA. VV., 103-112. México: SEP, UAM, Fundación Mexicana de Cineastas.
- RULFO, Juan. 1998 [1953]. *El llano en llamas*. FCE: México.
- RUY SÁNCHEZ, Alberto. 1988. “Cine mexicano. Producción social de una estética”. En *Hojas de Cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, vol. II. 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)”. En *Una Historia del cine político y social en Argentina*, vol. I, 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.
- SAPIRE, Juana y Cynthia Sabat. 2017. *Compañero Raymundo*. Buenos Aires: Editorial Sudestada.
- SARLO, Beatriz. 2001. *La máquina cultural: maestras, traductores y vanguardistas*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas.
- SCHAWARZBÖCK, Silvia. 2007. “Las bases no van al cine”. En *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*. Silvina Rival y Josefina Sartora, 71-84. Buenos Aires: Librería.
- SEBASTIÁN Alarcón, Jaime Barrios, José Donoso, Eduardo Labarca, Miguel Littin, Orlando Lübbert, Cristián Valdés y José Miguel Varas. 1980. “Orientación y perspectivas del cine chileno”. *Araucaria de Chile* XII: 119-136.
- STAM, Robert, Robert Burgoyne y Sandy Flitterman-Lewis. 1999. *Nuevos Conceptos de la Teoría del Cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Barcelona: Paidós.
- TAIBO II, Paco Ignacio. 2008. 68. México: Planeta.

- TAPIA Orellana, Roberto y Luisa Ferrari de Aguallo. 1969. *Valparaíso, mi amor*. Santiago: Salesiana.
- TOLOSA JABLONSKA, Carolina. 2013. “México 1968. Memorias públicas y representaciones cinematográficas”. Tesis. UNAM.
- TRABUCCO, Sergio. 2014. *Con los ojos abiertos: el nuevo cine chileno y el movimiento del nuevo cine latinoamericano*. Santiago: Lom Ediciones.
- 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*, editado por Pablo Piedras y Ana Laura Lusnich, 251-267. Buenos Aires: Nueva Librería.
- URRUTIA LEO, Manuel, Fidel Castro Ruz y Manuel Hart Dávalos. 1988. “Creación del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficas ICAIC”. En *Hojas de Cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, vol. III. AA. VV., 13-20. México: SEP, UAM, Fundación Mexicana de Cineastas.
- VALLEJO, César. 2002. “El arte y la revolución”. En *Ensayos y reportajes completos*. Lima: Universidad Católica de Perú.
- VAZQUEZ MANTECÓN, Álvaro. 2012. *El cine en súper ocho en México: 1970-1989*. México: UNAM.
- VELAZCO, Salvador. 2012. “Raymundo Gleyzer en México: La revolución congelada”. Ponencia en III Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual 2012. Acceso el 03 de mayo de 2020. http://www.asaeca.org/aactas/velazco_salvador_-_ponencia.pdf.
- VIEGUER, Marcelo. 2011. “Cine y vanguardia en Argentina”, *Comunicación y medios*, n.º 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*. Acceso el 29 de mayo de 2016. <http://www.meridional.uchile.cl/index.php/MRD/article/viewArticle/37449/39094>.

- WAINER, José. 1985. "Raymundo Gleyzer la lección de México", Acceso el 01 de septiembre de 2014. http://www.laguerraenla.free-servers.com/Materiales/cine/raymundo_gleyzer.htm.
- 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)*, editado por Ana Laura Lusnich y Pablo Piedra, 411-438. Buenos Aires: Nueva Librería.
- WOOD, David. 2011. "Raiding the Archive: Documentary Appropriations of Mexican Revolution footage". *Quarterly Review of Film and Video*, vol. 28: 275-291.

Filmografía

Filmografía principal

Actas de Marusia (Miguel Littin 1975)

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

Compañero Presidente (Miguel Littin 1971)

El chacal de Nahueltoro (Miguel Littin 1969)

El coraje del pueblo (Jorge Sanjinés 1971)

El grito (Leobardo López 1970)

El tango es una historia (Humberto Ríos 1983)

Etnocidio. Notas sobre El Mezquital (Paul Leduc 1977)

Historia de un documento (Óscar Menéndez 1971)

La fórmula secreta (Rubén Gámez 1965)

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

La tierra prometida (Miguel Littin 1973)

Los traidores (Raymundo Gleyzer 1973)

México, la revolución congelada (Raymundo Gleyzer 1971)

Para vencer al olvido (Humberto Ríos 1984)

Tire dié (Fernando Birri 1958)

Tres tristes tigres (Raúl Ruiz 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 Littin 1985)
Alianza para el progreso (Julio César Ludueña 1972)
Ánimas Trujano (Ismael Rodríguez 1961)
Argentina: Mayo de 1969: Los caminos de la liberación (Enrique Juárez 1969)
Así era Pancho Villa (Ismael Rodríguez 1957)
Atlas de los cielos (Hermanos Wachowski 2012)
Latino Bar (Paul Leduc 1991)
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)
Cobrador (Paul Leduc 2008)
¿Cómo ves? (Paul Leduc 1986)
Corazón de Fábrica (Virna Molina y Ernesto Ardito 2008)
Crónica de un niño solo (Leonardo Favio 1965)
Dollar Mambo (Paul Leduc 1995)
Don Segundo Sombra (Manuel Antín 1969)
El acorazado Potemkin (Sergei Eisenstein 1925)
El castillo de la pureza (Arturo Ripstein 1972)
El compadre Mendoza (Fernando de Fuentes 1933)
El cumpleaños del perro (Jaime Humberto Hermsillo 1974)
El dependiente (Leonardo Favio 1969)
El golpe de estado (Patricio Guzmán 1976)
El húsar de la muerte (Pedro Sienna 1925)
El Mégano (Julio Espinosa y Tomás Gutiérrez Alea 1955)
El poder popular (Patricio Guzmán 1979)
El quinto elemento (Luc Besson 1997)
El recurso del método (Miguel Littin 1978)
El santo oficio (Arturo Ripstein 1973)
Electro show (Patricio Guzmán 1966)

- Eloy* (Humberto Ríos 1969)
Esta voz entre muchas (Humberto Ríos 1979)
Éste es el romance del Aniceto y la Francisca (Leonardo Favio 1966)
Faena (Humberto Ríos 1961)
Grands soirs et petits matins, el espíritu del Mayo del 68 (William Klein 1978)
La batalla de Chile (dividida en tres capítulos: *La insurrección de la burguesía* [Patricio Guzmán 1975], *El golpe de estado* [Patricio Guzmán 1976] y *El poder popular* [Patricio Guzmán 1979])
La caleta olvidada (Bruno Gebel 1959)
La cucaracha (Ismael Rodríguez 1958)
La noche de las cámaras despiertas (Hernán Andrade y Víctor Cruz 2002)
La Patagonia Rebelde (Héctor Olivera 1974)
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 Littin 1979)
Las AAA son las tres armas (Cine de la Base 1977)
Los caminos de la liberación (Enrique Juárez 1969)
Los olvidados (Luis Buñuel 1950)
Los rollos perdidos (Gibrán Bazán 2012)
Lucía (Humberto Solás 1968)
Macario (Roberto Gavaldón 1960)
Martín Fierro (Leopoldo Torre Nilsson 1968)
Memorias de un mexicano (Carmen Toscano 1950)
Memorias del subdesarrollo (Tomás Gutiérrez Alea 1968)
Me matan si no trabajo y si trabajo me matan (Raymundo Gleyzer 1974)
Mujer, así es la vida (Taller de Cine Octubre 1980).
Ni olvido ni perdón: Masacre en Trelew (Raymundo Gleyzer 1972)
Now (Santiago Álvarez 1965)
Ocurrido en Hualfín (Raymundo Gleyzer y Jorge Prelorán 1971)
Operación masacre (Jorge Cedrón 1972)
Persistir es vencer (Cine de la Base 1978)

- Por la tierra ajena* (Miguel Littin 1965)
Raíces (Benito Alazraki 1954)
Realismo socialista (Raúl Ruiz 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)
Roma ciudad abierta (Roberto Rossellini 1945)
Sacco y Vanzetti (Giuliano Montaldo 1971)
Simpatía por el diablo (Jean Luc Godard 1968)
Swift (Raymundo Gleyzer 1971)
Tarahumara (Luis Alcoriza 1965)
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)
Tierra en trance (Glauber Rocha 1967)
Tlayucan (Luis Alcoriza 1961)
Todos somos hermanos (Óscar Menéndez 1962)
Torero (Carlos Velo 1956)
Un largo silencio (Eliseo Subiela 1963)
Un puñado de dólares (Sergio Leone 1964)
Un toque de rock (Sergio García 1988)
Un viaje a Santiago (Hernán Correa 1960)
Ya es tiempo de violencia (Enrique Juárez 1969)
Yo tenía un camarada (Helvio Soto 1964)
Zorba, el Griego (Michael Cacoyannis 1964)

Biografía

José Axel García Ancira Astudillo

Licenciado y maestro en Estudios Latinoamericanos por la UNAM. Actualmente cursa el doctorado en Humanidades con orientación en Teoría del Cine en la UAM-Xochimilco. Su filme *El Cine de la Utopía* fue seleccionado en: Festival del Nuevo Cine Latinoamericano 2017 (La Habana, Cuba), Contra el Silencio Todas las Voces (México) y Festival de



Cine Independiente Latinoamericano (Bonn, Alemania). Obtuvo el Reconocimiento “Fernando Birri 2017” por el Instituto Superior de Cine y Artes Audiovisuales de Santa Fe, Argentina. Entre sus más recientes publicaciones se encuentran “Cine de Memoria: Del Cine Militante a Seré Millones”, en coautoría con Raúl Roydeen García Aguilar en la *Revista de Raíz Diversa*; “Roma y Museo en los intersticios del cine de memoria” en el libro *Voces de la memoria en el cine mexicano*; y –en coautoría con Aleksandra Jablonska– coordinó el libro *Nueve miradas a la obra de Paul Leduc*, publicado en esta misma colección. Actualmente es profesor de asignaturas de cine y producción en la Universidad de la Comunicación y en el Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey Campus Toluca.

México en la estética del Nuevo Cine Latinoamericano

Versión electrónica

Marzo de 2021

En su formación se utilizó la tipografía
Scala Offc Pro y su variante Scala Sans Offc.

MÉXICO EN LA ESTÉTICA DEL NUEVO CINE LATINOAMERICANO

Este libro brinda elementos útiles para reconocer a México como una pieza clave para la comprensión de la historia del Nuevo Cine Latinoamericano. La potencialidad de algunas importantes películas realizadas en México en el periodo 1970-1980 se explica tras el reconocimiento de puentes con el movimiento regional, y de una estética potenciadora de una dimensión utópica. Para poder evidenciar lo anterior, se hace un recorrido que parte y termina en México, y que en su trayecto nos invita a reconocer discusiones estéticas que ayudan a indagar en posibilidades de sentido de importantes filmes realizados en el país donde inicia –o termina– la América Latina.

En esta obra no interesa lo mínimo, sino como pieza de engranaje de un marco interpretativo que da cuenta de un sentido de obra, autor, colectivo, y época. Se atiende al análisis de los filmes desde la necesidad de advertir continuidades y rupturas en los contextos en que un discurso es producido, ya sea de manera velada, explícita, referencial o análoga. De esta manera, se indaga en formas que el cine expresa, articula o persuade, y con ello se reconoce la posibilidad de tensores utópicos, no sólo en lo político y en lo económico sino, principalmente, en el ámbito sensible.

La historia del Nuevo Cine Latinoamericano no está completa sin explicar su trayectoria en México, y la historia del cine mexicano podría no ser suficientemente entendida sin comprender al cine nacional a contrapelo, así como sus influencias, aportaciones y paralelismos con el Nuevo Cine Latinoamericano.

COLECCIÓN INVESTIGACIONES CONTEMPORÁNEAS SOBRE CINE
<http://icc.cua.uam.mx/coleccion>

