

Introducción

Nacimiento y plenitud
del Nuevo Cine
Latinoamericano

Me permito invitarlos a desarrollar acciones conjuntas a fin de defender los tres derechos básicos de la pluralidad cinematográfica: el derecho de todas las naciones a desarrollar su propio cine y a defender sus espacios cinematográficos y audiovisuales; el derecho de todos los autores y realizadores a expresar libremente su identidad estético-cultural; y el derecho de todos los pueblos a poder conocer y gozar de todos los cines del mundo.

Fernando Solanas

En sus momentos de apogeo, el Nuevo Cine Latinoamericano (NCLA) fue algo más que la simple sumatoria de cinematografías nacionales aunadas por el idioma, las historias comunes y la similitud de caracteres nacionales; se convirtió en el respaldo audiovisual de una época cambiante y signada por la utopía de la modernidad y del iluminismo. Si bien los primeros avances del movimiento surgen a finales de los 50, no se fortalecería y cobraría conciencia de conjunto hasta el lapso de tiempo posterior a los festivales de Viña del Mar en 1967 y 1969.¹ Luego de que el medular evento chileno fuera estrangulado por el golpe pinochetista, la intención ecuménica regional vuelve a repuntar una década más tarde en los festivales de La Habana, donde continuaron divulgándose acciones cinematográficas colectivas y militantes en contra del subdesarrollo, la opresión y la dependencia.

¹ El primer Viña del Mar fue dirigido por Aldo Francia. Participaron obras de los argentinos Gerardo Vallejo, Eliseo Subiela (*Sobre todas las estrellas*) y Mauricio Berr, del boliviano Jorge Sanjinés; de los cubanos Humberto Solás (*Mamela*) y Santiago Álvarez; de los brasileños León Hirszman (*Mayoría absoluta*) y Gerardo Sarno; de los chilenos Miguel Littin y Helvio Soto; del mexicano Oscar Menéndez; del aruguayo Mario Handler y del venezolano Daniel Oropeza. En Viña del Mar 69, se articuló el canon del NCLA y, además, se estableció la dimensión de algunos cineastas respecto al dogmatismo naciente. Participaron *Sangre de condor* (Bolivia, Jorge Sanjinés), *Antonio das Mortes* (Brasil, Glauber Rocha), *Brasil, año 2000* (Brasil, Walter Lima), *El chacal de Nahueltoro* (Chile, Miguel Littin), *Tres tristes tigres* (Chile, Raúl Ruiz), *La primera carga al machete* (Cuba, Manuel Octavio Gómez), *Memorias del subdesarrollo* (Cuba, Tomás Gutiérrez Alea) y *Lucía* (Cuba, Humberto Solás).

El NCLA creció y se fortaleció desde la proclamación de las especificidades sociales, económicas y culturales de cada país. Tuvo que hacerse a veces más simbolista y metafórico, condicionado por circunstancias políticas. En otras ocasiones, se dejó permear gustoso por las influencias documentales (cámara en mano, sonido directo, testimonio), sobre todo en las naciones urgidas por conformar el testimonio cinematográfico de sus realidades contemporáneas. Si algunos realizadores optaron por la linealidad narrativa y clásica, otros se afianzaron en la metáfora y la ruptura lingüística, cada opción condicionada por el desarrollo industrial y artístico que hubiera alcanzado el contexto industrial y artístico del cual provenía. Visto en perspectiva, puede decirse que el NCLA se apoyaba más en el nacionalismo cultural y en programas sociales y políticos propios de las izquierdas latinoamericanas, que en la coherencia estética o en un estilo representacional predeterminado. Siempre se destacó más por lo que no quería ser (rosada evasión hollywoodense, esquematismo ramplón de los viejos cines nacionales, aceptación de las realidades nacionales), que por imponer lineamientos con carácter normativo o programático.

Precursores de los años 50

Con una voluntad marcada de denuncia social, fuerte carga opositora respecto a los poderes instituidos, por lo regular al margen de la producción industrial y con definida vocación documental y testimonial, surgían las primeras películas emblemáticas del movimiento que luego se conocería como Nuevo Cine Latinoamericano, sello que permitía distinguirlo del cine anterior, "rechazado con vehemencia como imitativo de Hollywood, irrealista, alienante y sentimentaloides", según afirma Ana López en el ensayo *An Other History: The New Latin American Cinema*. Cuando pasaron algunos años, lejos del turbión fundacional, y disminuido un tanto el furor medio iconoclasta de los jóvenes cineastas,²

² El Nuevo Cine Latinoamericano en general, se oponía a la herencia cinematográfica del pretérito, pero con el tiempo fueron revalorizados el mexicano Emilio Fernández, el argentino Leopoldo Torre Nilsson o el brasileño Humberto Mauro, por solo mencionar tres nombres en un conjunto importante de consumados artesanos, e incluso notables artistas, localizables en el tan vilipendiado viejo cine latinoamericano.

hubo un reconocimiento más sosegado de los numerosos valores y aportes del viejo cine latinoamericano.

A medida que las cinematografías latinoamericanas avanzaban hacia los años 60, se hacía más perceptible la tendencia a explorar las potencialidades políticas e ideológicas del cine, así como la capacidad para mostrar entornos conflictivos. En la fundación de esta tendencia se encontraban el argentino Fernando Birri, los cubanos Julio García Espinosa y Tomás Gutiérrez Alea, y el brasileño Nelson Pereira Dos Santos, todos interesados en los modos neorrealistas de concebir el cine: mirada documental, exteriores, contemporaneidad, no-actores, enfoque sociológico y ontológico, y producción al margen de la industria. En Latinoamérica los recursos llegaron con frecuencia de capitales privados, de sociedades culturales y universidades.

Con su voluntad remarcada de autor y su cine intimista, aferrado a cierto expresionismo decadente, el argentino Leopoldo Torre Nilsson no siempre es reconocido como precursor del Nuevo Cine Latinoamericano, pero en sus mejores filmes de este momento (*Días de odio*, 1953; *La casa del ángel*, 1956; *La caída*, 1959), existe una intención de crítica a los prejuicios burgueses y una complejidad de la puesta en escena que lo distancian del cine comercial de su época, y lo acercan al que se impondría en años posteriores. Por su parte, Hugo del Carril se inspiró en cierta vocación histórica y literaria del viejo realismo para entregar dramas de inusual crudeza, como *Las aguas bajan turbias* (1952) y *Surcos de sangre* (1950). Sentido modernista y estudios caracterológicos portaba el cine de Fernando Ayala, con *Ayer fue primavera* (1954), *Los tallos amargos* (1956) y *El jefe* (1958). Además, los documentales *Tire Dié* (1958), *Fundación de Buenos Aires* (1959) y *Buenos días Buenos Aires* (1959), de Fernando Birri, marcaron el comienzo del nuevo cine argentino. Birri también fundaría el Instituto Cinematográfico de la Universidad del Litoral, de fuerte influencia en el cine latinoamericano posterior.

En Bolivia, los cambios políticos y la fundación del Instituto Nacional de Cine, en 1953, favoreció una cierta mejoría del cine nacional, aprovechada sobre todo por los documentalistas, en particular Jorge Ruiz.

Latitudes del margen

Nelson Pereira Dos Santos funda un nuevo cine brasileño con *Río 40 grados* (1955) y *Río Zona Norte* (1957), crónicas muy neorrealistas sobre la vida urbana en Río de Janeiro. Ambos dejaron marca indeleble en los posteriores filmes del cine brasileño, y no solo del llamado *cinema novo*, que sobrevendría de inmediato, con Pereira Dos Santos como su fundador y principal figura. Lima Barreto fue el primer cineasta nacional que se le ocurre vincular la estética del *western* con la temática nordestina, con notables acentos racionalistas, en *Cangaço* (1954).

Codirigido por Tomás Gutiérrez Alea y Julio García Espinosa, y con guión del propio García Espinosa, con la colaboración de Alfredo Guevara y José Massip, *El Mégano* (1955) fue el primer paso hacia un cine revolucionario, a partir del documentalismo crítico y de denuncia, que provocaría la furia de las autoridades batistianas. En 1959, la Revolución crea el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), a cargo de la producción, comercialización y exhibición del cine nacional. El ICAIC se nutrió de intelectuales y artistas procedentes de *El Mégano*, de la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo (Guillermo Cabrera Infante, Néstor Almendros) y el cine club Visión (Manuel Octavio Gómez, Manuel Pérez). Los documentales *Esta tierra nuestra*, de Tomás Gutiérrez Alea, y *La vivienda*, de Julio García Espinosa, fueron las obras fundacionales del ICAIC, en 1959. Cuba fue el primer y único país de Latinoamérica, cuyo cine renovador y de vanguardia estuvo apoyado por instituciones estatales.

El emigrado Luis Buñuel le confiere forma cinematográfica definitiva al realismo social, al estudio psicológico profundo de caracteres y a la crítica a los prejuicios burgueses, mediante películas como *Los olvidados* (1950), *Subida al cielo* (1951), *El* (1952), *La vida criminal de Archibaldo de la Cruz* (*Ensayo de un crimen*, 1955) y *Nazarín* (1958). Enorme repercusión nacional e internacional alcanzan obras de fuerte vocación independiente, neorrealista y testimonial como *Raíces* (1953), de Benito Alazraki, y *Torero* (1956), de Carlos Velo. Manuel Barbachano es el principal animador-productor del cine independiente mexicano.

En Uruguay, a finales de los años 50, sucede el Festival Internacional del Filme Documental y Experimental de Montevideo, con invitados como Fernando Birri (Argentina), Jorge Ruiz (Bolivia), Nelson Pereira Dos Santos (Brasil), Manuel Chambi (Perú) y Patricio Kaulen (Chile), todos a la sazón realizadores de documentales de encuesta social, que rompían el modelo etnográfico y antropológico, e impulsores en sus respectivos países de la estética y de los contenidos que impondría el NCLA.

El argentino Carlos Hugo Christensen filma en Venezuela *La balandra de la tía Isabel* (1950), que destacó por su belleza plástica y su costumbrismo nacionalista. La denuncia de las condiciones de trabajo en las salinas fue el tema del documental que sentó las bases de un nuevo cine venezolano: *Araya* (1959), con guión, edición y dirección de Margot Benaceraf, el cual también destacó por su eminencia plástica.

Apogeo en los años 60 (y principios de los 70)

El Nuevo Cine Latinoamericano consiguió gestarse al calor de la filosofía de la liberación, de los movimientos populares e independentistas, de la Guerra Fría y el mundo bipolar, de las intervenciones militares norteamericanas que pretendían imponer la dependencia económica y política. En mayoría, sus realizadores postulaban la consecuente liberación de los oprimidos, la fe en las reservas morales y revolucionarias del pueblo, el establecimiento de sociedades sin antagonismos de clase, la culpa del imperialismo internacional y de las oligarquías nacionales por la miseria, el atraso y la pobreza.

Estos son los años en los que se consolida el triunfo de la Revolución en Cuba, se expanden los procesos libertarios por todo el Tercer Mundo, se esparce la rebeldía estudiantil en las ciudades y las guerrillas en las zonas rurales, se viene consolidando toda una retórica antiimperialista y antiburguesa, que intentó manifestarse cinematográficamente fundiendo las vanguardias política y estética. Por otra parte, florecía un cine novedoso y anticonformista en la nueva ola francesa, el *free cinema* británico, el deshielo en Europa del Este, los independentes de Nueva York, la nueva subjetividad germana, surgía el cine africano, se confir-

Latitudes del margen

maba el cine de autor, cuyos principales profetas parecían ser Federico Fellini, Ingmar Bergman y Andrei Tarkovski. En Latinoamérica, estaba la literatura del *boom*, Brasil intentaba construir su milagro económico, en otras ramas del arte y la cultura predominan la informalidad y las tendencias contraculturales, antiburguesas.

La presentación en importantes festivales de cine fue avisando al resto del mundo de que existía algo distinto en las cinematografías latinoamericanas. Fueron importantes, en la primera mitad de los años 60, los festivales de Karlovy Vary y Moscú, pero también San Sebastián, Venecia, Berlín y Cannes, para fortalecer los contactos entre los diversos cineastas del área identificados como parte de un proyecto común, dinamizador y anticonformista. Pero el primer gran paso en la constitución del Nuevo Cine Latinoamericano fue dado en los Festivales de Viña del Mar de los años 1967 y 1969, flanqueados por muchos otros encuentros en que se fraguaban alianzas e identificaban propósitos comunes.³ El Festival de Viña del Mar estableció la conjunción de todos en un proyecto continental que estimularía lo nacional, a partir de la ruptura con las producciones tradicionales y de la celebración de la lucha de clases. Además, favoreció que el movimiento ganara en fuerza y coherencia, a partir de líneas de desarrollo como la captación de la realidad social cotidiana con un tipo de filmación artesanal, flexible y económica, impulsada por la aspiración latinoamericana a insertarse en la modernidad y a propiciar el cambio social que representaba la Revolución cubana.

En mucho contribuyó a la unidad entre las cinematografías latinoamericanas el antes mencionado Primer Encuentro de Documentalistas Latinoamericanos, en la Universidad de Mérida, en 1968. Aquí se establecen los tres grandes principios del NCLA: la contribución al desarrollo de culturas nacionales lo suficiente-

³ Aparte de Viña del Mar, en las postrimerías de los años 60, deben mencionarse los encuentros en Mérida (Venezuela), Sestri Levante y Pésaro (Italia), así como la continuación de esta tendencia en festivales posteriores, como los de Montreal (Canadá), Nantes y Biarritz (Francia), Huelva y Huesca (España), Trieste (Italia) y, por supuesto, los dos eventos clásicos del NCLA en los años 70 y 80: Cartagena y La Habana.

mente fuertes como para retar la penetración imperialista y el colonialismo cultural; la determinación de perspectivas continentales a los problemas del subdesarrollo común (lucha por la integración); y el incremento de la conciencia de las masas, a partir de mostrar críticamente los conflictos sociales.

El Nuevo Cine Latinoamericano (NCLA) revestía culturalmente los intentos de una nueva generación de cineastas dispuestos a comprometerse con cambios radicales a nivel continental. En Chile, varios cineastas colaboraban con la Unidad Popular; el grupo Ukamau trabajaba junto a los indígenas y los mineros bolivianos; en Cuba, colaboraban en la construcción de la conciencia revolucionaria; en Colombia, desnudaban los mecanismos que producían olas de violencia; en México surgía un cine independiente de formación cine-clubista y europeizada; en Brasil cuajaba el *cine-ma novo*, y en Argentina se instrumentaban las fórmulas del documentalismo socialmente comprometido, desde la Escuela de Santa Fe primero y, luego, desde el Tercer Cine como alternativa. Todas estas corrientes emplearon el cine como instrumento de concienciación, y de esta forma generaron un movimiento, el NCLA, caracterizado por su agenda ideológica y política, y su compromiso con los ideales de la izquierda.

Simultáneamente, en varios países surgieron corrientes cinematográficas asentadas en un proyecto ideológico opuesto a las prácticas homogeneizadoras del cine comercial y, por tanto, a favor del descentramiento creativo e industrial. Las opciones estéticas del Nuevo Cine Latinoamericano se fueron modificando y reacomodando (del neorrealismo documental a la nueva ola intimista, y muchas otras recontextualizaciones) para continuar expresando las realidades sociales, y sustentando las especificidades culturales. Así, el movimiento asumió características diversas en cada país, de acuerdo con el contexto, y validó estrategias industriales o se mantuvo al margen de ellas, asimiló formas tradicionales, vernaculares, de expresión, o se alineó con lo más moderno de las artes representacionales del Primer Mundo, por lo cual generó un conjunto sumamente heterogéneo de filmes, pero, en general, se mantuvo fiel a las prácticas marginales, alternativas, vanguardistas, oposicionales y anti-mainstream.

Latitudes del margen

En cuanto a estética y lenguaje, las primeras grandes películas del NCLA manifestaban una gran deuda con el neorrealismo italiano, en tanto fueron realizadas con la avidez de irradiar sus historias desde las posiciones del verismo documental y de la cámara en la mano. En todos los casos, la representación se asienta en la conciencia del subdesarrollo y en el vertical compromiso entre estética e ideología que propugnara el cambio social. Así fue postulado en la mayoría de los numerosos manifiestos generados por el NCLA: *Cine y subdesarrollo* (1962), de Fernando Birri, *La estética del hambre* (1965), de Glauber Rocha, *Por un cine imperfecto* (1969), de Julio García Espinosa, y *Hacia un tercer cine* (1968), de Octavio Getino y Fernando Solanas, en todos los cuales se empleaban términos como imperialismo y descolonización, se postulaba la necesidad de un cine entendido cual agente ideológico, se rechazaban los estándares del cine de entretenimiento no comprometido con la crítica y con la denuncia y, en cuanto a estética, se hablaba de imperfección, de cine del hambre, de tercer cine. En este último manifiesto, y en el filme *La hora de los hornos*, firmado también por Solanas y Getino, se identifica al NCLA con corrientes como el cine de denuncia, el cine testimonio y el cine de agitación, todos marcadamente militantes en su "búsqueda de los aspectos no representados y de las potencialidades no reconocidas de la identidad cultural nacional", como lo define Julianne Burton en *Democratizing Documentary: Modes of Address in Latin American Cinema, 1959-1972*.

La afirmación de Glauber Rocha respecto a que para hacer una película basta con una idea en la cabeza y una cámara en la mano, contribuyó no poco a cambiar los modos de producción, exhibición y recepción; se impuso el discurso de la realidad contingente y del nacionalismo cultural y se le dio curso al pensamiento relacionado con los valores colectivos y la estética anticolonialista originada en ancestrales tradiciones.

Argentina: Despegue en la ficción de la Escuela de Santa Fe, dirigida por Fernando Birri, con la comedia neorrealista *Los inundados*. Paralelamente, entraba la joven generación de los años 60, quienes pretendían enfoques más intelectualizados y europeístas para mostrar la sordidez o la incomunicación pequeño burguesa.

En esa cuerda estaban las óperas primas o segundas películas de Lautaro Murúa (*Alias Gardelito, La Raulito*), Simón Feldman (*El negoción*), Leonardo Favio (*Crónica de un niño solo, El dependiente*), Rodolfo Kuhn (*Pajarito Gómez, Jóvenes viejos*), David J. Kohon (*Tres veces Ana*) y Manuel Antín (*La cifra impar; Los venerables todos*). El tercer grupo, que contribuyó de modo definitivo a cambiar la faz del cine argentino, fueron los cineastas políticos, encabezados por Fernando Solanas y Octavio Getino (*La hora de los hornos*), y la participación de muchos otros (Gerardo Vallejo, Raymundo Gleizer, Jorge Cedrón, Ricardo Wullicher), quienes intentaban solidarizar al espectador con las luchas sociales, al igual que Jorge Sanjinés, en Bolivia y Miguel Littín, en Chile. El golpe militar de 1976 y la dictadura posterior provocaron una crisis de la cinematografía nacional, y hasta 1980 apenas se realizaron producciones interesantes, ni en el cine industrial ni mucho menos dentro de los estilos típicos del NCLA.

Bolivia: Verdadero foco de resistencia cultural en defensa de los desposeídos sería el cine del grupo Ukamau, que pretendía revelar la realidad tal cual era y plasmar temas cotidianos. El líder fue Jorge Sanjinés (*Sangre de cóndor, El coraje del pueblo, El enemigo principal*). Antonio Eguino hace *Chuquiago* (1977) y *Amargo mar* (1984).

Brasil: Los mejores filmes del *cinema novo* mostraban la violencia urbana y la miseria rural como un reto a la complaciente imagen nacional divulgada por el estado desde Brasilia. Los cineastas reivindicaron con entera libertad su autoría. Nelson Pereira Dos Santos construyó un cine de la precariedad y la improvisación en las nordestinas *Boca de oro* (1962) y *Vidas secas* (1963); después sus protagonistas fueron burgueses ciudadanos (*El justiciero*, 1966; *Hambre de amor*, 1968). Glauber Rocha evoluciona desde el neorrealismo de *Barravento* (1962) hasta el barroquismo mágico y filosófico de *Dios y el diablo en la tierra del sol* (1964), *Tierra en trance* (1966) y *Antonio das Mortes* (1967). Tanto Rocha como Ruy Guerra (*Los holgazanes*, 1963; *Los fusiles*, 1964) deben abandonar el país luego de la instauración de la dictadura militar. También destacaron dentro de este movimiento Joaquim Pedro de Andrade, con la carnavalesca y

Latitudes del margen

simbólica *Macunaima* (1969), y Carlos Diegues, que aportó al país algunos de sus filmes más redondos y auténticamente populares: *La gran ciudad* (1967), *Los herederos* (1970), *Xica da Silva* (1976) y *Bye Bye Brasil* (1980). León Hirszman fue tal vez el más coherente de todos los cinemanovistas, pues se mantuvo en su registro moderado, crítico y de conmovedora sencillez en *La difunta* (1965), *San Bernardo* (1971) y *Ellos no usan smoking* (1981). El *cinema novo* se caracterizó por su pluralismo estético e ideológico, y no solo exploró el mundo de las favelas y el nordeste, sino también el universo de los negros (*Ganga Zumba*, 1963) y de los indígenas (*Uirá, un indio en busca de Dios*, 1974), ambas a medio camino entre el documental y la ficción. Dentro de los más diversos estilos y géneros, fueron pasos seguros *Asalto al tren pagador* (1962, Roberto Farias), *Puerto de cajas* (1963, Paulo César Sarraceni) y la nuevaolera *Noche vacía* (1964, Walter Hugo Khouri), entre otras.

Chile: Fuerte estímulo al cine por el gobierno de la Unidad Popular. Primeras e importantes obras de Raúl Ruiz, Miguel Littín (*El chacal de Nahueltoro*), Aldo Francia, Helvio Soto, Valeria Sarmiento. Medular importancia tuvieron para el NCLA los Festivales de Viña del Mar en 1967 y 1969. Todo el movimiento fue destruido por el golpe militar pinochetista.

Colombia: El mejor ejemplo del documentalismo crítico y comprometido con la realidad fue *Chircales* (1968), de Marta Rodríguez y Jorge Silva, quienes propiciaron el "descubrimiento" para el cine nacional del mundo obrero e indígena. Otros documentalistas destacados en este período fueron Carlos Álvarez (*¿Qué es la democracia?*, 1971) y Luis Ospina.

Cuba: Grandes personalidades del cine mundial se entusiasman por el cine cubano (Cesare Zavattini, Agnes Varda, Joris Ivens, Chris Marker), y los soviéticos ruedan la ambiciosa coproducción *Soy Cuba* (1964, Mijail Kalatozov), que influyó en la visualidad del cine cubano posterior. Primero se destacó el documentalismo, con Santiago Álvarez (*Ciclón. Now. Cerro Pelado, Hanoi martes 13*), Nicolás Guillén Landrián (*Ociel del Toa. Coffea Arábica*), Octavio Cortázar (*Por primera vez*) y Oscar Valdés (*Vaqueros del Cauto, Escenas de los muelles*).

En este cine documental se formaron los principales cineastas cubanos, pues el cine de ficción alcanzaría poco después su consagración: *La muerte de un burócrata* (1966), *Aventuras de Juan Quinquín* (1967), *Memorias del subdesarrollo* (1968), *Lucía* (1968) y *La primera carga al machete* (1969), que marcaron la llamada época dorada del cine cubano, cuando había una búsqueda de la complejidad en todos los niveles que parecería irrepetible. En los años 70, aunque de modo menos deslumbrante, también aparecieron importantes filmes: *El hombre de Maisinicú* (1973), *Ustedes tienen la palabra* (1973), *De cierta manera* (1974), *La última cena* (1976) y *Retrato de Teresa* (1978). Pero, en general, esta década significó el descenso en el número de largometrajes de ficción, el incremento en el espíritu de militancia política (*Tercer mundo, tercera guerra mundial*, 1970; *De América soy hijo y a ella me debo*, 1972; *Cantata de Chile*, 1976) y el academicismo de un cine historicista y un tanto retórico (*Una pelea cubana contra los demonios*, 1971; *Los días del agua*, 1971; *Páginas del diario de José Martí*, 1971; *El otro Francisco*, 1974; *Mella*, 1975; *Rancheador*, 1976). En 1979 se continúa el proyecto de unión e integración de Viña del Mar con el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana (que no ha cesado de efectuarse todos los años desde entonces).

México: En 1960 se funda la Filmoteca de la Universidad Autónoma de México (UNAM). *El balcón vacío* (1961), de Jomi García Ascot, preparó al nuevo cine mexicano para adjudicarse los estilos reflexivos e introspectivos de la nueva ola francesa. Inspirándose en tal ejemplo, y en el precedente de *Raíces* y *Torero*, se continúa haciendo un cine menos comercial y de mayor calidad, aunque el destino de la industria depende de las ambigüedades inherentes a la legislación estatal. El buñuelesco Luis Alcoriza (*Tiburones*, 1962; *Tarahumara*, 1964; *Mecánica nacional*, 1971) es el más representativo cineasta del periodo, junto con Felipe Cazals (*Los que viven donde sopla el viento suave*, 1974, *El Apando*, 1975, *Canoa*, 1976). Otros directores importantes fueron Alberto Isaac (*En este pueblo no hay ladrones*, 1965), Alberto Gout (*Estrategia matrimonial*, 1966),

Latitudes del margen

Servando González (*Viento negro*, 1964), Alejandro Jodorowski (*El topo*, 1970, *La montaña sagrada*, 1972), quienes buscan apegarse a la realidad mexicana, mientras que *La fórmula secreta* (1964), de Rubén Gámez, se inspiraba en los hallazgos de la vanguardia de los años 30, pero observando muy de cerca la vida nacional. En 1969 se organiza el Grupo Cine Independiente, pero muy pronto arribó la nacionalización de la industria del cine por el gobierno de Echeverría, que marcó la aparición de inversores privados, el crecimiento de las cuotas para el cine nacional y el perfilado de una tendencia autorista, con notables y comprometidas obras de Felipe Cazals (*Canoa*, 1975), Jaime Humberto Hermosillo (*La pasión según Berenice*, 1975), Paul Leduc (*Reed, México insurgente*, 1972) y Arturo Ripstein (*El castillo de la pureza*, 1972, *El lugar sin límites*, 1977), entre otros.

Uruguay: En 1969, se inaugura la Cinemateca del Tercer Mundo en Montevideo, que distribuyó, en la medida de lo posible, filmes del NCLA hasta 1972. Trataron de continuar este empeño, en Norteamérica, Tricontinental Films; en España, Primer Plano; en México, Zafra; en Cuba, el Mercado del Cine Latinoamericano (MECLA), entre otros.

Venezuela: Encuentro fundacional de documentalistas en la Universidad de Mérida, en 1968. Los años 70 trajeron mejoras al cine nacional, con la creación de nuevas estructuras de financiamiento que abrieron camino a la autonomía de los directores, como Román Chalbaud con *Cain adolescente* (1958). En 1974, se funda en Caracas el Comité de Cineastas de América Latina,⁴ que reitera los compromisos con la izquierda marxista y con las luchas populares contra las oligarquías. Muy pronto, el Comité se ve precisado a denunciar las

⁴ Este encuentro fundacional en Caracas, 1974, contó con la presencia de unos 50 cineastas del área y con el apoyo del ICAIC. Entre los reunidos estaban el chileno Miguel Littín, los cubanos Manuel Pérez Paredes y Pastor Vega, y el venezolano Carlos Rebollo. En 1977, en el Festival de Mérida, Venezuela, se reunió el Comité para ratificar a Miguel Littín y Manuel Pérez Paredes, y se incorporan Walter Achugar (Uruguay), Raymundo Gleyzer (ya desaparecido, en Argentina) y Edmundo Aray (Venezuela), y crean el premio Saúl Yefin, que se otorga hasta el presente en el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana. En 1982, se amplía el Comité, y, en 1985, se acuerda nombrar tres Miembros de Honor: Fernando Birri, Alfredo Guevara y Nelson Pereira Dos Santos, y se decide crear la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano y la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños.

torturas y las desapariciones de Jorge Müller y Carmen Bueno (Chile, 1974), de Raymundo Gleyzer y Rodolfo Walsh (Argentina, 1976).

En los años 70 y principios de los 80, muchos de los fundadores y principales representantes del NCLA se verían sometidos a procesos de cooptación de muy diversas índoles que les impedirían seguir trabajando como al principio. Quienes lo lograron tuvieron que desproveer a sus filmes de crítica social (o disimularla mucho mediante comedia y melodrama), debían inspirarse en obras literarias consagradas o en sucesos históricos que fomentaran el patriotismo generalizador, o se vieron precisados a formas alegóricas de expresión que los distanciaron del público. Solo con estos preceptos se les permitió seguir trabajando.

Las estéticas y la ética de los fundadores del NCLA —el cine imperfecto y revolucionario en el sentido más amplio de la palabra, una cámara en la mano y una idea en la cabeza— continuaría reverdeciendo en cualquier país del área donde existiera avidez por imágenes cercanas a la verdad, ansia por confirmar la identidad nacional, valentía y moral para denunciar las indigencias materiales y espirituales.