

La década de los sesenta marcó tiempos de definición.

(...) El sentimiento acumulado en siglos de sometimiento y colonialismo, en culturas destruidas y templos enterrados, en voces acalladas, en manos truncadas, explotaba como un nuevo volcán cambiando de raíz la visión del hombre y las cosas.

Y este nuevo verbo se expresaba en una fulgurante literatura, en una música que rescataba en la memoria popular los acordes de la canción liberada; en un nuevo cine que encontraba en la confrontación social, las imágenes y el sonido que lo liberaban de antiguas ataduras estéticas y subordinaciones tecnológicas; empujado a nacer por la fuerza creciente de una historia que exigía ser narrada con urgencia.

Los sesenta fueron los años de la ira.

MIGUEL LITTIN

EL NUEVO CINE LATINOAMERICANO. A LA BÚSQUEDA DE LA IDENTIDAD PERDIDA

Miguel Littin

1. Escenario histórico: los sesenta

Nunca se podrá saber dónde fue escuchada por primera vez la frase emblemática del cine latinoamericano: «Una cámara en la mano y una idea en la cabeza». Muchos aseguran que fue en París en los días en que se decretaron los Estados Generales del cine, otros que fue en la Sierra Maestra en días de revolución y sueños de utopías no alcanzadas, o fue en el nordeste brasileño, o en las altas cumbres de las cordilleras andinas de Bolivia o en el Chile Central, frente a las olas del mal llamado mar Pacífico. El hecho es que resonó fuerte en selvas, calles y montañas, y se convirtió en fotogramas grabados a fuego por la voluntad y el vigor de una generación que no tuvo límites para sus sueños.

Fue en Viña del Mar en el sesenta y siete donde reunidos jóvenes cineastas de todo el continente, convocados por la fuerza de Aldo Francia, Luchita Ferrari y otros distinguidos colaboradores, lanzaron desordenados y rebeldes la frase al aire para que ésta recorriera el continente convertida en hechos cinematográficos que cambiaron para siempre la faz cinematográfica del continente; en efecto, impulsados por tiempos de definición y cambio, cineastas de todo el continente se reunieron a confrontar ideas, discutir ardorosamente

presentes, negar pasados y proyectar futuros y sobre todo a aprender a reconocerse en las imágenes de un continente inédito, de una cinematografía que proyectaba sus primeras imágenes y sonidos con más voluntad que técnica, con más fuerza que rigor estético, balbuceante aún, en la búsqueda de una identidad perdida.

Y fue así como frente a nuestros ojos asombrados, apretujados en la sala del Cine Arte de Viña del Mar, vimos por primera vez a los mineros de Bolivia, a las mayorías devastadas por la miseria de Brasil, a los alfareros de Argentina, a los estudiantes luchando en la calles de Montevideo al son de nuestra Violeta Parra, que afirmaba guitarra en mano: *«me gustan los estudiantes porque son la levadura / del pan que saldrá mañana con toda su sabrosura»*. A los guerrilleros barbudos, cubanos con estampa de santos guerreros, bajando de la Sierra Maestra; a los diminutos gigantes del carbón en Chile cruzando los puentes del Bio-Bio, enarbolando las banderas de la esperanza y la rebeldía; el testimonio de México insurgente y revolucionario; a los hacheros nomás de la Argentina profunda; a los campesinos y labradores, a los cangaços del Brasil, a la gente de otro oficio, a los ignorados de una sociedad neocolonial, a los verdaderos protagonistas en suma de una humanidad que, al decir del Che Guevara, había dicho «basta y echado a andar».

El festival del sesenta y siete fue nuestro encuentro con la historia en un espejo empañado quizás por la pasión y la ira, pero espejo al fin reflejando la luz y la sombra de una nueva historia. La del hombre pequeño cuyo rostro aparecía por primera vez en las pantallas.

Cincuenta y cinco filmes, cuarenta y seis delegados —quince de Argentina, nueve de Brasil, dos de Cuba, once de Chile, cuatro del Perú, cuatro de Uruguay y una insigne representante de Venezuela, Margot Benacerraf, que llegaba precedida de una leyenda: su filme *Araya*.

Durante una semana asistimos a proyecciones, reconociéndonos por primera vez en la imagen y sonidos de documentales, cortometrajes, largometrajes, negro y blanco, color, lo mismo daba; lo fundamental allí era encontrarnos y reconocernos en la realidad diversa de una América incógnita y aún desconocida.

Revisamos la historia, afirmamos el derecho a la exigencia de una cinematografía propia plena de libertad y abierta a la experimen-

tación y búsqueda de un nuevo lenguaje, alejado de las formas y contenidos del cine industrial y de consumo. Se acordó estudiar las formas para conformar un mercado común del cine latinoamericano expresando nuestro derecho a acceder a las pantallas y el contacto con el público, verdadero destinatario de toda obra cinematográfica.

Establecer así mismo acuerdos que permitieran las coproducciones entre nuestras cinematografías.

2. Viña 1967. La primera visión

Viña del Mar 67 permitió el encuentro de los distintos movimientos nacionales; conjuntar las realidades dispersas, permitiendo así instituir las líneas centrales de lo que llegaría a ser el movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano.

Ya a comienzos de los sesenta, nuestro más bello cometa, Glauber Rocha, había escrito:

«Nuestro cine es nuevo porque el hombre latinoamericano es nuevo, la problemática es nueva y nuestra luz es nueva y por eso nuestros filmes son diferentes. El cineasta del futuro deberá ser un artista comprometido con los grandes problemas de su tiempo». Y agregó: «Queremos filmes de combate en la hora del combate».

Resumía un estado de ánimo y una hora de la historia, que puede ser no compartida pero no puede ser negada; como decía Shakespeare, podemos discutir los hechos pero no podemos negarlos...

Nacían así los primeros indicios de una estética que tenía sus fundamentos en la pintura de los muralistas mexicanos Siqueiros, Rivera, Orozco, quienes a un solo golpe 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», en el barroco genial «del Alejandrihno», el escultor brasileño que pasó de una cultura a otra fundiendo con genio de alquimista las distintas materias de dos mundos desencontrados, en la épica de Neruda llamando a nacer de nuevo al esclavo enterrado, interrogando al tiempo: «¿pusiste piedra en la piedra y en el fondo una lágrima?», «¿carbón sobre carbón y en el fondo el rojo goterón de la sangre?», en la trasgresión con voz

de trueno de Pablo de Roka, ordenando a la naturaleza que si «está lloviendo afuera..., ojalá siempre esté lloviendo...»

A soñar con el nicaragüense Rubén Darío y sus reyes lejanos que tenían «un rebaño de elefantes y un gran manto de tisú y una gentil princesita tan bonita Margarita, tan bonita como tú», inspirados en la lucidez del corredor de fondo Carlos Fuentes que se interrogaba de nuevo: «¿Cómo se llama este río? ¿Hacia dónde conducen los caminos? ¿Dónde esta enterrado mi Hermano?» A iniciar el camino a Cómala en busca de un tal Pedro Páramo que dicen que es mi padre como afirmaba en llamas Juan Rulfo. A restablecer el *Reino en este mundo*, junto a Alejo Carpentier. A transitar por *Los pasos perdidos* y redescubrir maravillados el paraíso lúdico de *Rayuela*, de Julio Cortázar, el niño mago que nunca dejó de crecer.

A buscar con los ojos abiertos del cíclope desde Esquilo, Sófocles, Homero, García Márquez, quien por ese tiempo reescribía nuevamente *Las mil y una noches* en *Cien años de soledad* o aprender a ser *Hijos de hombre* con el paraguayo Roa Bastos, o a escuchar con Violeta Parra *El cantar de los cantares* o, junto a la Mistral, los lamentos de Job, quien además enviaba recados a Chile advirtiéndonos que la cordillera no era solamente madre si no también madrastra.

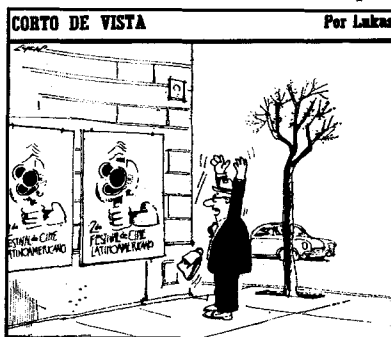
No era tomo afirman algunos una sola mirada horizontal, la realidad estaba allí como un desafío a descubrir no sólo lo evidente, sino sus más profundos secretos; el ojo rasgado de Buñuel, el padre Rosellini y *Roma ciudad abierta*, Pasolini fragmentando el tiempo y el espacio, Eisenstein y sus planos monumentales, estatuas en movimiento como diría Tarkovski muchos años después; el ojo desmesurado de Orson Welles, la cotidiana profundidad de Nicholas Ray, rebelde con causa y aun negándolo, a Emilio Fernández y los monumentales cielos de Gabriel Figueroa —herederos ambos de la desmesurada mirada de Eisenstein de *Viva México*, la suntuosidad de Visconti, la ternura de *El ladrón de bicicletas*.

3. Viña 1969. El despegue de la utopía

Sí, es menester reconocerlo. Con pasión iconoclasta negamos mucho; negamos, es cierto, pero gracias a Dios como diría el ateo san

Luis Buñuel, no renegamos. Frente a la realidad de los filmes del 67 al 69, fundidos en un solo afán, es posible reconocer los trazos de los grandes maestros así como los acordes y disonancias de Mahler, del mexicano Cesar Chávez y sus rapsodias mexicanas, del brasileño Heitor Villalobos, de Stravinski y Acario Cotapos. Con afán de alquimista fuimos fundiendo tendencias y culturas para nacer de nuevo, no reconstruyendo lo que el tiempo implacable había borrado, sino creando, a partir de la euforia, los trazos de una estética inconclusa a la manera del *Guernica* de Picasso, tela estremecida por los remezones de una historia que está fuera del cuadro, que segmenta, aísla, une movimientos; fragmentos de dolores pánicos; caballos y guerreros en un movimiento estremecedor que remece los sentidos, hace vibrar el alma y rompe los estereotipos, personas y máscaras destrozadas por la furia de la historia frente a la mirada de Dios, que ilumina débilmente con la pequeña ampolleta colgando del techo que se desploma frente a nuestra impotencia y nuestra ira.

El nuevo cine chileno y por ende el latinoamericano fue calificado desde sus inicios como Cine Político, nombre y apellido apresurado y por apresurado erróneo y superficial. Cada país vivía realidades diferentes y los cineastas en cuanto ciudadanos teníamos diferentes opciones políticas. Con seguridad contribuyó a este hecho que un famoso caricaturista dibujara a un asustado ciudadano frente al cartel que anunciaba el festival: una cámara en la mano esgrimida como si fuera un arma, levantadas las manos; así mismo cuentan las crónicas que, al finalizar una de las sesiones, los delegados argentinos salieron a las calles cantando las marchas peronistas.



Esto no significaba en lo absoluto una definición ideológica totalizante ni mucho menos.

En cuanto a los chilenos, nuestra preocupación como artistas nos llevaba por diferentes caminos y definiciones y me atrevo decir que

para muchos era el compromiso a la manera como la entendían los existencialistas, el signo distintivo sin dejar de lado las fuertes corrientes del cristianismo y otras disciplinas laicas, como los componentes ideológicos que como ciudadanos nos convocaban, pero era, y es sin duda, en el campo de la estética donde se desarrollaban nuestras ardientes pasiones.

Fue así como este cine se llamó Cinema Novo en Brasil, ICAIC en Cuba, Liberación en Argentina, Grupo Ukamau en Bolivia, Independiente en México, Experimental y Nuevo Cine Chileno, Tercer Mundo en Uruguay, Documental en Colombia, Nuevo en Venezuela, Cine Arte, Insurgente, CINE.

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 solo que expresara, al golpe de una sola mirada, la historia de un hombre desconocido; los pobres de la América Latina, mil veces negados por la historia oficial, mil veces truncados en su desarrollo, segregados y negados en sus derechos democráticos, alejados de la posibilidad de libertad e igualdad, esenciales en el mundo que recién abría los ojos vislumbrando el siglo futuro.

Los sesenta remecieron el mundo, las calles de Europa se llenaron de jóvenes que pedían ser realistas demandando lo imposible, el amor se postuló como libre, revoluciones de adoquines y de flores, los grandes festivales en Norteamérica; Woostock; la esfinge del Che mirando el horizonte despectivo frente al poder y las burocracias, era el icono indesmentible de una generación que intentó tomar el cielo por asalto. El mundo nunca fue el mismo después de los sesenta. Occidente resistió, lo flexible se inclinó, cambió como en *El Gatopardo* de Lampedusa, para que todo siguiera igual en sus esencias, el socialismo real permaneció rígido y décadas después caería sepultado en el olvido. Praga fue el inicio de un terremoto que aún no deja de estremecer la tierra. Es evidente que nadie permaneció indiferente frente a los acontecimientos que remecieron el entorno

social, político y cultural de una humanidad que intentaba salir del medioevo y, en el caso del llamado Tercer Mundo, del subdesarrollo y del colonialismo cultural.

En el campo de la estética buscamos febrilmente nuestra ubicación y un lenguaje que expresara este nuevo estado de conciencia; precipitamos presentación, desarrollo y desenlace, no precisamente en ese orden como dijera Godard para definir la Nouvelle Vague francesa, en el intento de romper con el cine dominante de las grandes industrias ya globales e imperantes en las pantallas de todo el mundo conocido.

A una técnica sin sentido, oponemos nuestra voluntad de encontrar un lenguaje propio que nace de inmersión en el enfrentamiento de clases, enfrentamiento que produce conductas y formas culturales nuevas, afirmábamos los chilenos a la luz aún tenues, casi sombras chinescas de nuestros cortometrajes en dieciséis y ocho milímetros y esta búsqueda se realiza con una cámara en la mano y una idea en la cabeza.

«Lo que queremos es darle un rostro y un cuerpo al hombre boliviano, pero sabemos que no es suficiente», afirmaba con vehemencia Sanjinés y agregaba: «queremos un cine que refleje la vida boliviana; combate y testimonio». En Colombia «el cine debe ser documental», afirmaba Carlos Álvarez, uno de sus destacados cineastas, y los brasileños recordaban las palabras de Humberto Mauro, quien, en los veinte, había afirmado precursor: «A falta de recursos mi entusiasmo había adoptado el imperativo nacional; quien no tiene perro, caza con gato. Confeccione relámpagos y tempestades usando luz solar, una regadera y una tela negra».

Todo cine perfecto es reaccionario, provocaba Julio García Espinosa en lúcido artículo que remecería el continente, mientras afirmaba que esperaba ver pasar el cadáver del último burgués.

La necesidad engendra una manera de hacer, no condiciona, sino que forma una concepción estética determinada por las carencias, la responsabilidad de registrar la historia, de investigar, de narrar, de trazar en el aire imaginarios, alejados de falsos folclorismos, miradas superficiales. De películas que no eran si no malas copias de otras

copias sin personalidad estética ni definición ideológica; a eso se le llamó viejo, desechable por lo tanto.

4. Los años de la ira

Neorrealismo para algunos, realismo para otros, naturalismo, surrealismo, todos los caminos fueron seguidos en la búsqueda y en la discusión. Fue así como en el sesenta y nueve aparecimos los chilenos: Ruiz construyendo fantásticas torres de cristal en la noches inciertas de un Santiago incógnito; Aldo Francia recorriendo los cerros de una ciudad puerto sin mar, *Valparaíso, mi amor*, la más bella película de un cineasta enamorado de su ciudad y de su gente; *El Chacal de Nahueltoro*, diminuto entre las grandes piedras del Río Nuble, pisando la tierra, casi bailando una trágica cueca, para que nadie advierta su presencia. Helvio Soto, desafiante, anárquico en su *Caliche sangriento*, censurada por afirmar que la guerra del Pacífico fue en realidad ganada por los ingleses, y que bolivianos, chilenos y peruanos aportamos los muertos y la sangre.

Patricio Guzmán, en tanto proclamaba *Viva la libertad*, anticipaba ya al formidable cineasta de *La batalla de Chile*.

Sumados junto a los latinoamericanos pero dejando patente nuestras diferencias y nuestra propia identidad; algunos más cerca de Sartre que de Fanon, otros empecinados en plantear la inmediatez de las situaciones políticas, algunos apartándose de lo más evidente para proyectar como Niemeyer las ciudades curvas del futuro.

Nuestro aporte fue la mirada abierta, poniendo al hombre como eje central de nuestras procuraciones y la lucidez crítica de no dejarse apresar por la nostalgia y por la exaltación de la belleza; es así como Aldo Francia relata la historia de una familia a la cual desintegra la miseria. *Tres triste tigres* investiga en los meandros de la noche. Ruiz ahonda en el misterio del comportamiento humano, desnuda implacable la sordidez de un mundo poblado por marginales sin destino.

Mi experiencia me lleva por los rieles de los ferrocarriles y por los campos del abandono, el gris de las cárceles campesinas y la paradoja de quien al recuperar la vida pavimenta su camino hacia la muerte. Antígona, Electra, el Ser y al mismo tiempo la Nada.

Glauber Rocha ya había tomado elementos estructurales de la pieza teatral de Sartre: *El Diablo y el buen Dios*, que —de alguna manera— son las base dramática de su obra maestra *Dios y el diablo en la tierra del sol*, extendiendo los planos interminables como la tierra reseca del nordeste brasileño, así mismo el brasileño Nelson Pereira dos Santos bebía en la literatura de Graciliano Ramos para narrar en forma ascética *Vidas secas* o Tomás Gutiérrez Alea, en la novela cubana, la materia narrativa en su magistral película *Memorias del subdesarrollo*, así como Arturo Ripstein en la novela de Elena Garro *Los recuerdos del porvenir*.

Por otra parte, Solanas y Getino encontraban sus basamentos filosóficos en los planteamientos del argelino Frantz Fanon, quien aseguraba en su libro *Los condenados de la tierra* que todo espectador es un cobarde o un traidor. América Latina es un continente en guerra, afirmaban rotundos en *La hora de los hornos*.

De esta manera se nutre el cine de América Latina, asimilando, por una parte, toda la historia del cine social, así como sumando y refundiendo la historia universal de la cultura humana, desde la literatura de todos los tiempos, a los nuevos narradores, integrando asimismo los retazos de una cultura extinguida, sumergida o enterrada... como las lámparas de Machu-Pichu; Neruda, presente, en la alquimia del sincretismo cultural del cual somos producto los cineastas de América Latina y me atrevo a decir la cultura mestiza de nuestra Patria-Continente.

5. La baraja del naipe en una mano. Elogio y saludo

No se sabe cuándo Jorge Sanjinés decidió fundar su universo filmico y establecer las fronteras de la identidad boliviana, fundiéndola a la historia de la revolución latinoamericana... En efecto, en nuestro imaginario, un boliviano era la imagen de un minero con un fusil en ristre dispuesto a transformar el presente y construir el futuro. Sanjinés, profeta adelantado, hechicero en fin, nos señala nuestro destino en las hojas de coca esparcidas en lo alto de la montaña. Nos conduce la mirada o nos llama a agudizar el oído para mejor recibir el canto de los pájaros; será por esos misterios que durante mucho tiempo la gente de este mundo se preguntaban en qué lugar de las

altas cordilleras moraba Jorge Sanjinés, o en que vuelo del Cóndor milenario posaba la mirada para retratar y recrear la vida.

Para nuestra suerte, Jorge siempre estaba y construía sus películas con la fuerza y pasión de los artistas. *La nación clandestina*, *Sangre de cóndor*, *Ukamau*, lucha y vuelo; Sanjinés ha dejado marcada las huellas en los ojos y rostros cincelados del hombre primigenio; la historia, así, de esta manera, para que nadie pierda el rumbo de su residencia en la tierra.

Fernando Birri no estaba físicamente en Viña, pero la tela se estremeció con *Tire dié*, película fundadora, deslumbrante en su trazos, rasgada por la tragedia, iracunda en la denuncia, documento o más bien trazos indelebles en las manos de un continente que en aquellos años buscaba o estaba a punto de encontrar su destino. Las fuerzas de las pequeñas historias de los que no nacen héroes y, precisamente por eso, crecen hasta ser el protagonista gigantesco de la nueva historia narrada por los ojos sensibles del viejo eterno niño que se refugia en la fuerza de su gran ternura.

Felipe Cazals se buscó a sí mismo desde *La manzana de la discordia*, la que encontró, quizás, en *El jardín de tía Isabel*, pero fue en *Canoa* donde estableció su lenguaje, rasgos de identidad inconfundibles; dureza y fuerza prolongándose en la obra de José Revueltas, *El apando*, la negra profundidad de las cárceles hasta desembarcar con Dante en *La divina comedia*; en secuencia magistral de una barca mexicana transportando fantasmas en un lago cubierto por la niebla. *Las Vueltas del Citrillo*, ni español ni indígena, lengua reinventada vaya uno a saber en qué delirios de *Su Alteza Serenísima*, filmes en que aparece la figura, el gesto valleinclanescos. Este cineasta es nervio y ritmo, mirada abierta, fulgurante, que detecta los colores de un trombón girando en el cuadro, en una esquina de la provincia latinoamericana, Cazals en *Las Poquianchis* o en *Los motivos de Luz*, digna siempre, golpea fuerte el andamiaje de la retórica burguesa y sus personajes se mueven en las sombras, claroscuros de la vida radiante que proyecta.

Humberto Solás al infinito, extendiendo los planos de Visconti, cubriendo las pantallas con la exuberancia de una selva poblada de guerrilleras, mujeres, el mundo femenino de *Lucía* pero antes de *Ma-*

nuela. Melodramático, excesivo, magistral, cuánto no se ha dicho de su cine. Y el impertérrito silencioso, en medio de tormentas, ciclones, períodos especiales, enhebrando sus filmes, arribando a *El Siglo de las Luces* —Carpentier por medio. Solás es *Un hombre de éxito* y con Daysi Granados establece el fuerte aroma de la seducción; Cecilia Valdés es la heroína criolla liberada de un pasado de esclavitud, preñada de erótico encantamiento y como telón de fondo rasgando la mirada: LA REVOLUCIÓN; la de ahora, la de ayer, la de mañana. La que está naciendo, la que se nos viene en los vientos descontrolados de la historia aún no vivida, aún no escrita ni filmada por lo tanto.

Caridad, de Jorge Fons, inaugura la ternura, rescatando nuevamente los rasgos perdidos del neorrealismo y transplantándola al universo de un México agreste, duro, casi sin sonrisas, aséptico y austero; el rostro de Katy Jurado se quedará en nuestra memoria desolada, huérfana en mirada transversal, opaca, sin brillos, es el blanco y negro de *Mamá Romá* pero más bien mamá México. Distrito Federal.

Fons, con las destrezas de un mago, traslada historias y sentimiento desde el Cairo de la medialuna al feroz Distrito Federal, en el cual todos hubiéramos querido vivir hasta la muerte, en los brazos de la amada envuelta en lujuriosos cortinajes rojos, en el laberíntico *El callejón de los milagros*; sueños de jóvenes ancianos que buscan como Rulfo al padre perdido que es la vida y nada más ni menos que uno mismo confundido, amalditado, persiguiendo quimeras y sirenas que no existen sino en los sueños y pesadillas de huérfanos errantes. *Rojo amanecer*, es el rojo de la sangre derramada de los que luchan en busca de la luz; compromiso, denuncia, develador de verdades, he ahí algunas muestras del cine de la generación de Viña del Mar. El 68, marcando el tiempo magistral de Ripstein, quien, asistente de Buñuel, ya iniciaba una de la más prodigiosas filmografías de las que nuestro cine tenga memoria.

Mientras tanto...

Yo anduve entre lluvias y líneas de ferrocarriles, banderas rotas, ventanas y hendiduras buscando la identidad de una patria que tenía sus raíces más allá de los mares en un universo palestino, más

bien bizantino, con vírgenes y banderas, puños cerrados y banderas desgarradas por el viento —ventolera de revoluciones sin rumbo, sin meta, puro sentimiento de esquinas extraviadas y aldeas remotas sin lugar preciso en ningún mapa de este mundo. Encontré, sin embargo, por puro azar y, por lo mismo, estos hermanos de cuyos ojos surgían imágenes en las cuales encontré mi rostro, mis huellas dactilares, las señas ciertas de una identidad perdida en los tiempos inmemoriales de una memoria rota en mil pedazos, destrozada en sueños no cumplidos, buscando sin embargo la utopía, como único guía, mapa y destino de los hombres desmesurados de este Sur de mundo en el que nos tocó vivir. Mundo creado muchas veces desde las cenizas, de pasados enterrados en las sombras, pero que recogen aún en las tinieblas el último brillo de las lámparas enterradas. Y con ellas iluminado las pantallas, muchas veces muros blanqueados con cal y espinas, o sábanas con olor a amor madrugado colgando en jardines o huertos de remotas aldeas.

La dignidad de los marginados, me atrevo a decir, la dignidad de los más pobres pero también de los más libres es lo que une, como baraja o mano extendida, a estos cineastas —magos, muchas veces amargos, muchas veces vociferantes, siempre iconoclastas y rebeldes.

Sanjinés, Cazals, Fons, Solás, Birri; la baraja del naipe inconclusa todavía, pero está claro: toda fundación es inconclusa, y nuestro cine es aventura, riesgo y búsqueda de una nueva estética. Entonces... me pregunto, ¿que obsesión secreta une a estos hombres, maestros y aprendices?

Diría que la búsqueda incesante de una identidad perdida en los derrumbes de una historia hecha de retazos, de templos destruidos, de dioses derrotados y grandes pirámides que se alzan hasta el infinito bajo un cielo poblado de cuervos y tinieblas.

La raíz de una cultura indígena que cantaba con flores y establecía los equinoccios de luz de un universo poblado de presagios, de preguntas sin respuestas; huérfanos buscando al padre —que es el engaño, la muerte y la búsqueda de uno mismo—, descifrando señales escritas en pirámides; imágenes erráticas incrustadas en

los andamios marginales de catedrales barrocas, ebrios de sueños y de soberbia, afirmando que el mundo nacía recién en cada fotograma grabado a fuego, que padres eran Glauber Rocha —el brasileño genial, anárquico, dibujando el paraíso en las arenas de un mar que borraba furioso las quimeras—, que era Buñuel cortando el ojo de la Luna, o la rigurosa sobriedad de Pereira dos Santos mostrándonos que la sequedad de la vida era la sequedad definitiva de la tierra.

Es tiempo de reubicar la estantería de las añejas bibliotecas y poner nuestro cine en su real y verdadero espacio. Este cine que sin olvidar su raíz universal y dejar de reconocer a Eisenstein, De Sica y al padre Rosellini, sin olvidar a Wells, genial desde su primer ciudadano al *Rey Lear*, es decir Kurosawa, Bergman, que es como decir la profundidad del alma humana, sus texturas más secretas, afirma en sus fundamentos— y que quede claro para los pontífices de papel que hoy quieren «revisar» la Historia, tergiversándola, y alterando la verdad de los hechos, que también padres eran Neruda y Vallejo, madre la historia siempre, Villalobos, Chávez, Cotapos en la música, García Márquez, Jorge Amado, Ciro Alegría, Carpentier descubriendo todos el reino de este mundo y por supuesto... Rivera, Siqueiros, Orozco y sus maneras de contar la historia descomunal a un solo golpe de ojo, *La mirada del cíclope*, de tal manera, afirmo, que si en una gran pantalla se proyectaran todos los filmes de una sola vez y al mismo tiempo, veríamos los fragmentos de una sola película, rasgando el tiempo de la lógica, empujándonos al espacio desmesurado de los sueños. Lo único real del ser latinoamericano.

Viña del Mar 67-69 abrió nuestras miradas, extendiendo el mapa posible del futuro, marcando los surcos de la historia para que los cineastas de hoy, los que ya se hacen presentes con sus visiones vigorosas, con la mirada renovada, asienten obra, imagen, verbo conjugado en los cimientos de una cinematografía que fundamentó sus raíces en el compromiso con el hombre y con la historia de esta América. Nuestra tanta veces negada, pero que afirma con obcecación los rasgos ineludables de su ser. Estética inconclusa, identidad no resuelta, el camino es interrumpido cuando las dictaduras que se instalan

a sangre y fuego en el continente nos destierran —usurpando signos— como si fuésemos Caín, al este del edén.

6. Al este del edén: el destierro

Recomenzar, siempre de nuevo como Sísifo, el héroe de la tragedia griega, empujando el gran peñasco hasta llegar a la cima de la montaña para que una vez arriba se desplome hasta el valle y nos obligue con voluntad de hierro a empujar de nuevo el peñasco de la historia... Éste era y es, al parecer, el signo de estos tiempos en que nos tocó vivir y luchar, sin un solo fotograma que desmienta nuestra vocación de artistas comprometidos con el hombre chileno y latinoamericano... Hombre al fin de la tierra, que es la tierra de todos los hombres y mujeres que buscan en las tinieblas los rasgos distintivos. El largo y tortuoso camino del exilio ensanchó sin embargo la mirada.

Durante los años del ostracismo seguimos trabajando incansables, y nuestro cine adquirió banderas, colores diferentes, geografías monumentales, ríos profundos. La historia americana fluyendo como la sangre viva de una generación que, por sobre todo, buscaba expresar la realidad desmesurada de un sueño: El americano del sur; sociedades construidas de retazos, destrucciones, caídas de grandes catedrales, mundos enterrados, idiomas sumergidos empequeñecidos por el terror del paraíso perdido, hombres y mujeres venidos en oleadas de grandes migraciones, uniendo sentimientos, sangres, razas, alquimia, cultura, la opción posible en este continente, como afirmaba Wifredo Lam, plasmando en su pintura los rasgos africanos de un esclavo liberado al fin en otra tierra, o mirándonos obsesivos en la metafísica del último de los surrealistas, Matta, yendo más allá de los espacios posibles; vislumbrando la profundidad insondable del ser americano.

El exilio no fue destierro porque el cine nuevo de América Latina había creado las condiciones que permitieron acoger y sumar creativamente a los que, perseguidos, fueron obligados a abandonar sus patrias de origen para sumarse a la gran Patria americana, el concepto substancial acuñado en los días y horas del festival madre de Viña del Mar: Cine Nuevo; Nuevo Cine Latinoamericano.

7. Momento y hora

Cada generación tiene y se impone sus propias tareas, los trabajos de hoy son distintos, porque los ojos son distintos, creció sin duda el ojo de Cíclope, multicultural, multirracial, el ojo colectivo, hoy puede mirar hacia atrás, hacia adelante, al Sur y al Norte al mismo tiempo.

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 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 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.

Audacia, rigor, y más audacia creativa. Nuestra tarea es dejar un signo en el bosque, para que el leñador encuentre las señales del regreso al humanismo, luz, más luz para detener la barbarie que amenaza con enfrentar las civilizaciones y enfrentar terrorismo contra terrorismo, olvidando el diálogo y el bien supremo de la tolerancia.

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. Premisas que hasta hoy levantan quienes han sido los articuladores de este movimiento, los que con ardiente paciencia fueron extendiendo el tejido social e histórico del cine latinoamericano: Saúl Yelín, incansable trotamundos, mi amigo Pastor Vega, embajador de nuestro cine y, sin lugar a dudas, Alfredo Guevara, quien con el tesón y la perseverancia del visionario fue abriendo mundos, uniendo raíces, creando en definitiva las estructuras de un edificio que se enreda en el tiempo y se extiende como una línea de fuego; sueños y borrasca propios de la historia, de una estética inconclusa, hechos de retazos, de fragmentos, de voluntades y porfía.

Jóvenes cineastas del porvenir, en algún punto del tiempo esperamos, 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 ésta 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 e indoblegable porfía, buscan cambiar la historia, trasformarla, romper los antiguos esquemas para pronunciar con fuerza el verbo nuevo. La revolución quizás no triunfe hoy, tal vez no sea mañana, pero algún día será. El Nuevo Cine Latinoamericano nació revolucionario y no tiene otra alternativa que proseguir su andadura reafirmando el derecho a vivir, enfrentando obstáculos y articulando en definitiva su identidad, expresada en una estética inacabada, producto de un parto histórico fragmentado, deshecho y vuelto a hacer, pero nuestra hazaña es que siendo cinematografías pequeñas y pobres, somos sin embargo las más libres y, a pesar de nuestros errores, existimos, y por eso mismo hemos aprendido a vivir entre las dificultades y las carencias.

Que nadie se equivoque; sólo en la insistencia, en la voluntad expresada hasta en el último aliento convertido en fotograma consustancial de la realidad humana, encontraremos en el futuro nuestro espacio hecho a la medida de nuestra, también, inacabada historia.

Miguel Littin (Chile, 1942). Realizador. En 1969 filmó su primera película, *El chalchal de Nahueltoro*. Fue presidente de Chile Films durante el gobierno de la Unidad Popular. Otras obras de su filmografía son: *La tierra prometida* (1973), *Actas de Marusia* (1975), *El recurso del método* (1978), *Alsino y el Cóndor* (1982), *Acta general de Chile* (1985), *Los náufragos* (1994), *Tierra de fuego* (1999) y *La última luna* (2005).