

### 1.3 El nuevo y no perfecto cine latinoamericano, historia mínima

Todo había comenzado alrededor de 1958. Algunos realizadores y críticos se remiten al primer lustro de los setenta, por la cohesión que supuso el Comité de Cineastas Latinoamericanos, pero en realidad se trata de una historia anterior. Cuenta Nelson Pereira dos Santos que

Fernando Birri y yo estuvimos juntos en el año 1958, en el que creo fue el primer encuentro de cineastas de América Latina, organizado en Montevideo, aprovechando un festival de la Cinemateca Sodre. “[...] Empezamos a trabajar, nos prometimos organizar algo por el cine en América Latina como conjunto, como idea. No había resultados prácticos, pero la idea permaneció y proseguimos, hasta que finalmente, con el Festival de Viña del Mar, que fue el encuentro más importante, el más representativo, se creó el Comité de Cineastas de América Latina, [...]”<sup>1</sup>.

Sin desdorar la importancia motivadora del encuentro en Montevideo, la fragua del Nuevo Cine Latinoamericano<sup>2</sup> es un

---

<sup>1</sup> Cf. Osvaldo Daicich: Diálogo con Nelson Pereira dos Santos, en el CD *Apuntes sobre el Nuevo Cine Latinoamericano. Entrevistas a realizadores latinoamericanos*, La Habana, Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, s.f.

<sup>2</sup> En lo sucesivo, durante este libro, NCL.

fenómeno propio del espíritu de los años sesenta. Cineastas como Fernando Birri y Pereira dos Santos fueron adelantados, aventurados de un proceso que en efecto cristalizaría algún tiempo después. El hallazgo de un NCL constituyó uno de los grandes jalones que argumentaron la relevancia de *lo nuevo* en la cultura artística universal de los sesenta, junto a la Nueva Ola francesa, el Free Cinema inglés, los independientes de Nueva York, el Nuevo Cine Alemán, etc. Todo este fervor de forja de un nuevo mundo por medio de otro cine, de otra narrativa que sirviera a una nueva concepción del mundo, respondía a claros fenómenos de activismo social como la Contracultura estadounidense, el Mayo parisiense, los movimientos de liberación nacional y la lucha de guerrillas en Latinoamérica, en unos años en que la izquierda se halla articulada y su discurso aspira a la integración de América Latina.

La literatura señala la relevancia internacional que adquiere el cine latinoamericano de nuevo signo ya en el primer semestre de 1962. En fecha tan temprana, tres festivales de primer nivel premian o reconocen de modo efusivo la resonancia de obras como *O Pagador de Promesas*, del brasileño Anselmo Duarte (Cannes); *Los inundados*, de Fernando Birri; *El joven rebelde*, de Julio García Espinosa, y *Barravento*, de Glauber Rocha (Karlov Vary), a más del protagonismo del área en el Festival de Cine Latinoamericano de Sestri Levante, Italia. Allí tuvo lugar la III Exposición, y Reseña, de Cine Latinoamericano, organizada por el Centro de Estudios Europa-América Latina del Colombianum de Génova. Durante esta Reseña se crea la Comisión Organizadora Permanente para la ambicionada Conferencia Latinoamericana de Cineastas Independientes; instancia que favorece la orquestación de los pensamientos de Glauber Rocha, Elena Poniatowska, Alejandro Saderman y Alfredo Guevara, entre otros. Hubo una IV Reseña, que para el propio Alfredo Guevara resultó esencial en el progresivo fomento de

una filosofía y un cine acordes con el mundo convulso y transformador de los sesenta<sup>3</sup>.

Sin embargo, 1967 es la fecha de gracia para el surgimiento del NCL. Un año, y una ciudad emblemática: Viña del Mar. Cuando allí acontece el V Festival Cinematográfico, tiene lugar también el I Encuentro de Cineastas Latinoamericanos, que deviene absolutamente decisivo para las pautas que habrían de seguir el credo y la praxis del NCL. En la hermosa ciudad chilena recurre la noción de "Nuevo Cine", a partir de la imagen de convergencia que Europa había facilitado sobre este otro tipo de cine que en Latinoamérica se venía produciendo. Se reconoce como paradigma de aprendizaje para el cineasta latinoamericano la Escuela de Santa Fe, animada por Fernando Birri. De hecho, el V Festival de Viña del Mar fluyó como una prolongación y concreción de las siguientes palabras de Birri:

Nos interesa hacer un hombre nuevo, una sociedad nueva, una historia nueva y, por lo tanto, un arte nuevo, un cine nuevo. Urgentemente. Con la materia prima de una realidad poco y mal comprendida: la realidad del área de los países subdesarrollados de Latinoamérica, o si se prefiere el eufemismo de la O.E.A.: de los países en vías de desarrollo de Latinoamérica, para cuya comprensión —o más bien incompreensión— se han aplicado siempre los esquemas interpretativos de los colonialistas extranjeros o de sus súbditos locales, deformados según la mentalidad de aquellos<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> Cf. Alfredo Guevara: "Sestri Levante, IV Reseña del Cine Latinoamericano", en *Cine Cubano*, n.º 12, año 3. En el mismo número véase también la "Decisión final de la mesa redonda sobre los problemas y las perspectivas del cine latinoamericano".

<sup>4</sup> Cf. "Viña del Mar y el Nuevo Cine Latinoamericano", en *Nuestro Cine*, San Antonio de los Baños, Escuela Internacional de Cine y Televisión, 1987, p. 245.

Ya de estos Encuentro y Festival se infiere que "puede hablarse del Nuevo Cine Brasileño como de un hecho *establecido* y *trascendente* dentro del panorama de la cinematografía internacional. [...] Como en el caso del Brasil, se puede decir que este Nuevo Cine Argentino debe mucho a la organización y el entusiasmo de un grupo de responsables creadores que se lanzaron a una labor de saneamiento dentro del ambiente cinematográfico"<sup>5</sup>. Cuando valora el evento, la revista *Cine Cubano* admite que "al recoger algunos aspectos del Nuevo Cine Latinoamericano, trata de contribuir a esa lucha común que nos llevará a la reafirmación de un cine auténtico, representativo de nuestros pueblos y de sus aspiraciones más legítimas"<sup>6</sup>.

O sea, el concepto de NCL está instituido. En lo sucesivo se le perfilará. Viña del Mar no desatiende la necesidad de crear una infraestructura institucional para el sostenimiento de la noción, y es así que las "Resoluciones aprobadas por el I Encuentro de Cineastas Latinoamericanos" prevén "crear el Centro Latinoamericano del Nuevo Cine, que reunirá los movimientos del Nuevo Cine independiente de cada país de América Latina. La sede permanente del organismo será la ciudad de Viña del Mar". Al propio tiempo esas resoluciones estipulan cómo "se formarán en cada uno de los países participantes del Centro Latinoamericano, Centros Nacionales del Nuevo Cine". Del mismo modo, "se editará un catálogo completo sobre el Nuevo Cine Latinoamericano", y "un artículo sobre el Nuevo Cine que ubique la aparición del movimiento en el contexto cultural y cinematográfico de cada país"<sup>7</sup>. Este último acápite es determinante, en cuanto nos permite cerrar el tercer elemento de distinción para la comprensión del NCL como un cuerpo compacto de identidad robustecida. Ha

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 244.

<sup>6</sup> *Cine Cubano*, n.º 42-44, año 7.

<sup>7</sup> *Nuestro Cine*, cit., pp. 247-250.

surgido un concepto, un criterio de pensamiento, anclado en una base institucional que lo asegura; pero además, tiene carácter y rango de *movimiento*. Comprendemos el alcance que va revistiendo la noción.

El II Encuentro de Cineastas Latinoamericanos se efectúa en Mérida, Venezuela (1968), el tercero vuelve a Viña (1969) y el IV, postergado para 1974 por los infamantes accidentes de la realidad latinoamericana a comienzos de los setenta, vuelve a resultar un evento definitivo, porque en éste, desarrollado en Caracas, se funda el Comité de Cineastas Latinoamericanos, de una capital importancia en la historia del NCL, en tanto velará por su pureza, riqueza y salvaguardia con especial denuedo. En la Declaración del Encuentro queda certeza acerca de que "se ha ido creando el conjunto de hechos y de obras que hacen posible hablar hoy de un cine auténticamente latinoamericano"<sup>8</sup>; pero además se establecen, como veremos, muchos de los contenidos que acabarán de moldear los estatutos del NCL. Tres años después, en Mérida, se celebra el V Encuentro, donde se historia ya la manera como "se fue gestando el surgimiento de una cinematografía de verdadera identidad continental"; de suerte que, transcurrida una década desde el brote del movimiento, es claro que ostenta una sensible profundización de su autoconciencia.

En 1979, La Habana, que se había mantenido atenta al curso de este viaje hacia la consolidación, y ante las frecuentes amenazas de discontinuidad debidas a las crisis y agravamientos de la realidad latinoamericana en forma de golpes de Estado, dictaduras emergentes, etc., asume la sede del proyecto con la primera edición de su hasta hoy extraordinario Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano. Nunca antes el movimiento dispuso de una sede que facilitara a tal punto el intercambio cultural, la sistematización del saber mutuo, la den-

<sup>8</sup> Idem, p. 253.

sificación del pensamiento común mediante el formato de los seminarios, la abarcadora muestra de películas del área y el fomento de unas estrategias de mercado acordes con los intereses de las nuevas cinematografías<sup>9</sup>.

Para la séptima edición del Festival, en 1985, se da otro paso enorme: la creación de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, encargada de estimular el rigor y la renovación del movimiento —y sus tantas extensiones y metamorfosis para esa fecha—, entendido como sistema que incorpore el concepto, la enseñanza, los criterios de circulación y mercado, los festivales y otros eventos valuativos, etc. La inauguración de la Escuela Internacional de Cine de San Antonio de los Baños, en La Habana, 1986, viene a ser la más prominente gestión de la Fundación, y el feliz corolario de esta historia que comienza a gestarse en aquella modesta pero pujante Escuela de Santa Fe.

Ahora bien, con independencia de los accidentes que marcan el trayecto institucional, o por encima de ellos, ¿cómo podríamos precisar los rasgos que definen la elaboración de un programa socioestético, un credo y hasta un *ars poetica* que argumenta la cohesión del NCL desde 1967 hasta, por lo menos, 1991? En todo caso, se tratará siempre de un programa *a posteriori*, si no olvidamos que “en aquel entonces no surgieron planteamientos teóricos para hacer películas, hicimos películas que motivaron reflexiones teóricas”<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> En el propio 1979 se instituye el Mercado del Nuevo Cine Latinoamericano, bajo las siglas MECLA. Las oficinas del Mercado, activas sobre todo en los días del Festival, han atravesado desiguales etapas de esplendor y estancamiento. Durante los años del cese de la colaboración de los países socialistas, el “período especial” en Cuba y el resentimiento del mismo cine latinoamericano, el Mercado se desactivó. En el Festival de 2002 las oficinas volvieron a abrir sus puertas.

<sup>10</sup> Cf. Julio García Espinosa: “Lo nuevo en el Nuevo Cine Latinoamericano”. En *Un largo camino hacia la luz*. La Habana, Casa de las Américas, 2002, p. 247.

Luego de examinar decenas de filmes y de textos representativos, los principales índices comunes que avalan este pensamiento y esta praxis, según nuestra observación, son:

– La apuesta por un proyecto identitario sobre la base de la comunión de América Latina; una apuesta que sobrevolase las variaciones regionales, en aras del hallazgo, por medio de la elocuencia de las imágenes cinematográficas, de “la gran patria latinoamericana”, que descansa a su vez sobre los proyectos bolivariano y martiano<sup>11</sup>.

– La proyección social de las obras y creadores, firmemente reactiva, en pos de “la descolonización cultural y la liberación nacional”<sup>12</sup>.

– Alta dosis de utopía, cuando se enlaza la pretendida base materialista de la ascendencia marxista del movimiento y el ses-

---

<sup>11</sup> Revisemos algunos momentos de la literatura autolegitimadora durante todos estos años: “Existen eslabones históricos, culturales y económicos que encadenan una identidad propia, sobradamente más poderosa que aquellos aspectos que individualizan países o regiones de nuestro continente, ha sido uno de los aportes que este cine latinoamericano ha ofrecido al enriquecimiento y cohesión de la cultura latinoamericana”, “la reconstrucción bolivariana y de nuestra gran patria dividida” (Encuentro de Caracas, 1974); “el Comité de Cineastas de América Latina y la Fundación son banderas en el frente del proyecto bolivariano y martiano: la patria única de la América Meridional” (acto de constitución de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, 1985). En 2001 Julio García Espinosa ha insistido en la búsqueda del NCL de una identidad común, total, por encima de las diferencias, y ha estimado que ese alcance permitió que el Nuevo Cine explorara “zonas novedosas” con una notable facultad de revelación (véase el documental de Osvaldo Daicich, *Apuntes sobre el Nuevo Cine Latinoamericano*, Cuba, 2001).

<sup>12</sup> “Los cineastas, y sus obras, no sólo acompañen o testimonien los combates por la liberación, sino que sean participantes activos de los mismos”, “establecer la solidaridad activa con las cinematografías nacionales que sufren la persecución y la represión de regímenes dictatoriales como Chile, Uruguay y Bolivia, y con aquellas que pudieran sufrir la misma situación” (Encuentro de Caracas, 1974). El cineasta Miguel Littin ha comentado que el compromiso con la creación de los realizadores que fundaron y desplegaron el NCL llegó, en más de un caso, al sacrificio de la vida (consúltese el documental *Apuntes sobre el NCL*, cit.).

go romántico e idealista que expresa la ideología como pasión, como una emotividad emprendedora que la rebasa a ella misma<sup>13</sup>.

– Hegemonía del cine de autor y elaboración de la poética individual, distinguida sobre la peculiaridad de la mirada a la realidad, frente a la tendencia a los géneros y el repertorio tópico del cine anterior y en alguna medida concomitante.

– Cine de tesis, hondamente reflexivo, donde la meditación sobre la realidad importa más que su registro<sup>14</sup>.

– Jerarquía de los condicionamientos sociohistóricos por sobre las variaciones del drama individual. Casi siempre queda la impresión de que una razón histórica, por encima de la elección individual, enhebra el sujeto de las historias.

– Considerable dimensión antropológica. Preocupación por los entornos socioculturales, por el contexto del texto. Protagonismo del mito.

– El riesgo narrativo como valor. Correspondencia de las nuevas concepciones del mundo con nuevas maneras de narrar, de articular el relato fílmico. Experimentación dramática y tendencia a instrumentalizar el distanciamiento. En muchos casos la identificación se logra precisa y paradójicamente por medio de las técnicas de distanciamiento<sup>15</sup>.

– Propensión a la ruptura de fronteras entre la ficción y el documental, o incluso el noticiario, el reportaje, la entrevista.

– Expresiva tensión estética entre la transparencia del verismo y el naturalismo, y el vuelo tropológico de los símbolos y alegorías del discurso.

---

<sup>13</sup> Revisense las palabras del mismo Littin en el documental aludido.

<sup>14</sup> En el documental *Apuntes sobre el NCL*, Juan Carlos Tabío es muy claro al respecto.

<sup>15</sup> Fernando Birri se pregunta si "¿obvio subrayar que la estética del nuevo cine latinoamericano era la del *realismo crítico*, nuestras referencias Lukács y Brecht?", en su *Por un nuevo nuevo nuevo cine latinoamericano 1956-1991*, Madrid, Cátedra / Filmoteca Española, Signo e Imagen, Cineastas Latinoamericanos, 1996, p. 194.



- Beligerancia del montaje, de alta capacidad reveladora y firme aportación a la dramaturgia.

- Aplicación de técnicas modernas de producción, con equipos mínimos, iluminaciones funcionales, aprovechamiento de decorados naturales, etc. Preferencia por las cámaras ligeras, manuales.

- Acentuado rigor en la composición, no obstruida por el dinamismo de la captación cinematográfica de lo real. No se trata exactamente de formalismo, sino de estilización.

- Ruptura con los prejuicios hacia el actor. Devoción por la autenticidad que en oportunidades reporta el no-actor, y subordinación del estrellato, en los casos profesionales, a las necesidades concretas del personaje y la historia. Eficiente trabajo de coros y comunidades de actores.

Siempre que esta propuesta de "programa inferido" emana de una aguda abstracción que prioriza las generalidades o regularidades, pudiera matizarse, o incluso desmentirse, por más de un ejemplo atendible. En verdad fueron infinitas las diferenciaciones que ese tronco o centro acusó. Eduardo Coutinho expresa que "el estilo del Nuevo Cine debe ser libre, formalmente, porque todas las vías, el montaje intelectual, la improvisación, etc., pueden llevarnos adonde queremos ir; el tratamiento crítico de un tema vinculado con la realidad brasileña"<sup>16</sup>. Por su parte, Birri pondera la libertad creativa del NCL como uno de sus principios irrecusables:

Revolución en los sistemas de producción, revolución en los sistemas de signos. Este es el cine nuevo latinoamericano en sus características generales: películas a bajo costo, significados antiburgueses (del reformismo al

---

<sup>16</sup> En Fernando Birri: *Por un nuevo nuevo nuevo cine latinoamericano 1956-1991*, cit., p. 177.

antiimperialismo), significados "expresivos" (de la expresión como fin a la expresión como función). Por lo que se refiere a este último aspecto hay que subrayar que, no obstante su empeño a nivel de la sustancia del contenido, para emplear la distinción de Hjelmslev, el Nuevo Cine Latinoamericano se ha mantenido sanamente a distancia de la congelación expresiva del llamado "realismo socialista"; antes bien, su movimiento parece orientado a poner en práctica lo de Breton-Trotsky: "Toda licencia en arte".<sup>17</sup>

El relieve cambiante de la multiforma recorría el pensamiento estético del movimiento, en palabras de Glauber Rocha, Octavio Getino y Fernando Solanas, Fernando Birri, Jorge Sanjinés, Tomás Gutiérrez Alea o Santiago Álvarez<sup>18</sup>. Cine de la liberación, estética del hambre y la violencia, eran nociones que poblaban los textos fundamentales de la época, delineando concordancias cardinales y leves polémicas que terminaban de complejizar el horizonte del NCL. Todavía resuenan, entre las que mayores ecos suscitaron, las singulares consideraciones de Fernando Solanas y Octavio Getino acerca del "Tercer Cine", que venía a ser el Nuevo Cine en la peculiar genealogía fílmica de Argentina. La caracterización del Nuevo-Tercer Cine de los impor-

---

<sup>17</sup> Birri, cit., p. 178.

<sup>18</sup> No obstante el obvio discurrir en libertad de la práctica histórica del movimiento, otros autores esgrimen criterios diferentes. Por ejemplo, en el citado documental *Apuntes sobre el NCL*, el cineasta argentino Eduardo Calcagno opina que a partir de los años sesenta en América Latina debías "hacer cine politizado. Si no, no eras un cineasta respetado". Pienso que Calcagno se refiere más bien a la retorización hueca, manierista, del movimiento, en ciertos epígonos, bastante causantes también de la crisis del concepto unos años después. Pero el tema de la retorización del programa inferido o implícito merece un estudio independiente, porque es de veras complejo y obedece a razones muy diversas.

tantes pensadores y cineastas insistía en la *subversión* como fuerza matriz de la nueva condición, cuando declaraban que

liberar una verdad proscrita significa liberar una posibilidad de indignación, de subversión. Nuestra verdad, la del hombre nuevo que se construye desembarazándose de todas las lacras que aún arrastra, es una bomba de poder inagotable y al mismo tiempo, la única posibilidad real de vida. Dentro de esta tentativa el cineasta revolucionario se aventura con su observación subversiva, su sensibilidad subversiva, su imaginación subversiva, su realización subversiva<sup>19</sup>.

Los argentinos no destacaban únicamente el poder redentor de la transgresión o la conveniencia del creciente apoyo institucional<sup>20</sup>; su conceptualización del Nuevo (Tercer) Cine fue de las más completas que se escucharan:

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,

---

<sup>19</sup> Cf. Octavio Getino y Fernando E. Solanas. "Hacia un Tercer Cine". En *Nuestro Cine*, cit., p. 95.

<sup>20</sup> Sobre la consecución progresiva de la solidaridad institucional, comentan los autores que "por primera vez en América Latina aparecen organizaciones dispuestas a la utilización político-cultural del cine: en Chile el Partido Socialista orientando y proporcionando a sus cuadros material cinematográfico revolucionario, en Argentina grupos revolucionarios peronistas o no peronistas interesados en lo mismo. Por su parte, OSPAL colaborando en la realización y difusión de filmes que contribuyen a la lucha antiimperialista. Las organizaciones revolucionarias descubren la necesidad de cuadros que, entre otras cosas, sepan manejar de la mejor manera posible una cámara filmadora, una grabadora de sonido y un aparato de proyección. Vanguardias políticas y vanguardias artísticas confluyen, [...]". En "Hacia un Tercer Cine", cit., pp. 93, 94.

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 de espectáculo, un cine 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<sup>21</sup>.

La poética esbozada por Solanas-Getino deviene controversial en más de un índice. Dista bastante de los criterios de Glauber Rocha sobre el autor. A pesar de que, en propiedad, Rocha no suscribe el juicio de autoría que unos años antes habían establecido los franceses, el realizador brasileño concede especial significación en el todo fílmico a la voz y la soberanía regente del director. Tampoco debe desconocerse, al atender el criterio del dueto argentino, la tradición de cine nacional frente a la que responden; para ellos, en Argentina, el cine de autor había constituido un Segundo Cine no totalmente distante del Primero, el cine dominante. De cualquier modo, aun cuando en algunos de los programas parciales se desconozca este principio, los resultados hablan de poéticas individuales con una firme autonomía vocal y una innegable identidad expresiva, incluso cuando se trabajó con los dinámicos "grupos operativos". Alex Viany ha precisado que "*Cinema Novo* es: cine barato, cine sin sets, cine de autor, cine de cámara-en-mano, cine de ojos abiertos sobre los problemas de Brasil y del mun-

---

<sup>21</sup> Cit. p. 94.

do"<sup>22</sup>. Que el gran sujeto de este cine sean las masas no implica que se desdibuje el firme principio de autoría. Lo uno se realiza precisamente a través de lo otro, no a su pesar.

Así lo quería Glauber Rocha, quien trataba de enfundar los argumentos de una estética del hambre y la violencia en la propia realidad latinoamericana:

El hambre del latinoamericano no es solamente un síntoma alarmante de la pobreza social; es la ausencia de su sociedad. De ese modo, podemos definir nuestra cultura como una cultura de hambre. Ahí reside la trágica originalidad del Nuevo Cine con relación al cine mundial: nuestra originalidad es nuestra hambre, que es también nuestra mayor miseria, resentida pero no comprendida.

Sin embargo, nosotros la comprendemos, sabemos que su eliminación no depende de programas técnicamente elaborados, sino de una cultura de hambre que, al minar las estructuras, las supera cualitativamente. Y la más auténtica manifestación cultural del hambre es la violencia. La mendicidad, tradición surgida de la piedad redentora y colonialista, ha sido la causa del estancamiento social, de la mistificación política y de la mentira fanfarrona.

El comportamiento normal de un hambriento es la violencia, pero la violencia de un hambriento no es por primitivismo; la estética de la violencia, antes de ser primitiva, es revolucionaria, es el momento en que el colonizador se da cuenta de la existencia del colonizado.

A pesar de todo, esta violencia no está impregnada de odio sino de amor, incluso se trata de un amor brutal

---

<sup>22</sup> Alex Viány en Fernando Birri: *Por un nuevo nuevo nuevo cine latinoamericano 1956-1991*, cit., p. 176.

como la violencia misma, porque no es un amor de complacencia o de contemplación, sino amor de acción, de transformación<sup>23</sup>.

De las palabras de Rocha, que no deben desligarse del momento en que fueron escritas, se colige la cerrada trabazón entre antropología, ética, vocación social y responsabilidad estética que distinguiría al NCL. Posiblemente, ninguna de las elaboraciones teóricas que lo alimentaron resultó tan atendida, debatida, y hasta vulgarizada, como la noción de "un cine imperfecto" que lanzara Julio García Espinosa en 1969.

De entrada, "Por un cine imperfecto" declaró en todo momento su deuda con un periodo histórico muy concreto, y su radicación en un entorno social plenamente facilitador. Ello es esencial a la hora de escudriñar la posible trascendencia del NCL en la contemporaneidad. Advertía Julio que "tres factores pueden favorecer nuestro optimismo: el desarrollo de la ciencia, la presencia social de las masas, la potencialidad revolucionaria en el mundo contemporáneo"<sup>24</sup>. Luego, entra a precisar los rasgos que caracterizarían al "cine imperfecto", verdaderamente profundos aun cuando puedan no ser compartidos, siempre distantes de las imputaciones de chapucería, miserabilismo o populismo que ciertas lecturas vulgares le adjudicaron más tarde.<sup>25</sup>

---

<sup>23</sup> Cf. Rocha: "La estética de la violencia", en *Cine Cubano*, n.º 42-44, cit., y en *Nuestro Cine*, cit., pp. 46, 47.

<sup>24</sup> Julio García Espinosa: "Por un cine imperfecto", en *Una imagen recorre el mundo*, La Habana, Letras Cubanas, 1979, p. 5.

<sup>25</sup> Sólo tres años luego de publicada la noción, ya aclaraba Julio que "cine imperfecto no quiere decir cine chapucero o mal hecho. Nunca hemos afirmado tal cosa. Nunca hemos entonado loas al miserabilismo. No tenemos la culpa de que alguien haya justificado sus ineptias a costa nuestra. Como no somos responsables de que se tome nuestra posición para contraponerle posiciones elitarias". Cf. "Carta a la revista chilena Primer Plano", en *Una imagen recorre el mundo*, cit., p. 18.

Entre esos rubros encontramos, con mucha fuerza, la *superación de la celebración del ego* que venía distinguiendo al cine, según las coartadas que ofrecían viejas ideas como aquella de la necesaria neurosis del artista, que lo aislaba, que lo elevaba, que lo convertía en un ser excepcional. Enfatizaba Julio cómo “hay que recordar que la muerte artística del vedetismo en los actores resultó positiva para el arte. No hay por qué dudar de que la desaparición del vedetismo en los directores pueda ofrecer perspectivas similares”.<sup>26</sup> De otro lado, *el interés procesual por sobre el acabado contemplativo* de las obras: “El cine imperfecto entendemos que exige, sobre todo, mostrar el proceso de los problemas. Es decir, lo contrario a un cine que se dedique fundamentalmente a celebrar los resultados. Lo contrario a un cine autosuficiente y contemplativo”.<sup>27</sup> Esta segunda tesis se relaciona de manera muy nítida con las nociones de *Obra abierta* —Umberto Eco, 1962— y arte de participación que se venían desplegando con proyección universal a lo largo del decenio.

Y es que García Espinosa estaba urdiendo una meditación de carácter estético, por encima del interés en determinar o regular el tipo de sintaxis que convendría o menos al Nuevo Cine. Como explicara Fernando Birri años después, “nuestro nuevo cine latinoamericano se plantea ‘más allá de la expresión’. No excluye, sino sobreentiende, dándola por superada en su formulación tradicional, la *artisticidad*”.<sup>28</sup> En mi criterio el logro mayor del texto de García Espinosa no está en la satisfacción misma de su sujeto, el cine imperfecto, sino en la solidez con que se inserta en una reflexión que por esos años ocupaba universalmente a los teóricos: la teoría sobre la muerte o el ocaso del arte, tesis de fuerte raíz hegeliana, que en la década de los sesenta del siglo XX conoció

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>27</sup> *Op. cit.*, p. 14.

<sup>28</sup> En *Por un nuevo nuevo nuevo cine latinoamericano*, 1956-1991, cit., p. 192.

un nuevo despliegue de interpretaciones. No de balde culmina Julio su ensayo esgrimiendo que “el arte no va a desaparecer en la nada. Va a desaparecer en el todo”<sup>29</sup>, de acuerdo con la célebre idea acerca de que la estética será la ética del mañana. Un par de absolutos se pasan por alto<sup>30</sup>, cuando se trata de calibrar el vuelo teórico y la resonancia cultural que revestía en Cuba, en aquel minuto, una proyección socioestética como la de García Espinosa. En Cuba y en Latinoamérica.

No aspiraba el autor a deslindar los artificios que sí y los que no, o si incluso procedían o menos los ineludibles artificios. No estaba inmerso el ensayista en consideraciones fácticas. En el fondo cuanto importaba a Julio era *la conjura de la impotencia*. Que el retardo tecnológico, la precariedad de nuestros intentos de industria y la imposibilidad real de rubricar demasiadas obras de “factura clase A” a nivel mundial, no implicaran los complejos o los retraimientos del cineasta latinoamericano, el que debía crear, crear en cualquier circunstancia. A fin de cuentas, también esos cánones sobre la “factura clase A” podían ser una engañifa, o en el mejor de los casos, responder a muy otras realidades y expectativas<sup>31</sup>.

---

<sup>29</sup> Idem, p. 16.

<sup>30</sup> Cf. “El cine imperfecto rechaza los servicios de la crítica. Considera anacrónica la función de mediadores e intermediarios”. Cit., p. 16. O sea, el cine imperfecto viviría en otro mundo, en el mundo cabal de la ilusión y el deseo.

<sup>31</sup> Cuando en 1994 García Espinosa escribe “Por un cine imperfecto (Veinticinco años después)” insiste en aclarar que “la primera y más elemental significación del término ‘imperfecto’ era el rechazo más radical a la impotencia de hacer cine. Estimular a hacer el cine con los medios que se tuvieran a mano era su razón de ser más categórica. No se trataba de cantarle loas al miserabilismo. Era combatir la idea de que no se podía hacer cine si no era disponiendo de las tecnologías más avanzadas. Si éstas venían, bienvenidas eran. Pero no era cuestión de esperarlas para poder expresar nuestras angustias. Era, en síntesis, rechazar el criterio de que no se podía hacer un filme si no estaba ‘técnicamente logrado’”, en *La doble moral del cine*, Ediciones EICTV, Madrid, Ollero & Ramos, Editores, 1996, pp. 122, 123.



El tiempo ha evidenciado que no hay por qué temer a la "clase A", ni a la de generación local ni a la dictada por las normativas de los centros universales, pero en todo caso lo que decía Julio, con pasión y con honestidad, era que la ilusión de la clase estética, de la calidad mayor y de un concepto reducido de lo acabado no lastrarán la posibilidad misma de producir cine en Latinoamérica. La crítica de la impotencia es de hecho uno de los jalones que atraviesan casi toda la producción teórica de la época. El mismo Rocha escribió que

el condicionamiento económico nos ha llevado al raquitismo filosófico, a la impotencia, a veces consciente, a veces no: lo que engendra, en el primer caso, la esterilidad, y en el segundo, la histeria. De ello se deriva que nuestro equilibrio, en perspectiva, no puede surgir de un sistema orgánico, sino más bien de un esfuerzo titánico, autodestructor, para superar esa impotencia. Sólo en el apogeo de la colonización nos damos cuenta de nuestra frustración. Si en este momento, el colonizador nos comprende, no es a causa de la claridad de nuestro diálogo, sino a causa del sentido de lo humano que posee eventualmente. Una vez más, el paternalismo es el medio utilizado para comprender un lenguaje de lágrimas y de dolores mudos<sup>32</sup>.

Es muy fácil hoy, cuando existió un movimiento y tanta fue su gloria que vivió con dignidad su esplendor como su crisis, objetar decenas de reparos a las nociones que en su día acompañaron a la ambición de un NCL. Pero entonces, echarlo a andar, desbrozar el camino, anteponer un credo e introducir una nueva crítica del cine como del mundo, no fue así de fácil. Nada fácil.

<sup>32</sup> Rocha, cit., p. 46.