

LAS ENCRUCIJADAS DEL NUEVO CINE LATINOAMERICANO

MESA REDONDA CON GUSTAVO DAHL, TOMÁS GUTIÉRREZ ALEA Y FERNANDO SOLANAS

Celebrada el 17 de septiembre de 1971 en el marco de la Mostra Internazionale del Nuovo Cinema de Pesaro, la presente Mesa Redonda (recogida por el crítico Federico de Cárdenas y publicada originalmente en la desaparecida revista peruana *Hablemos de Cine*, n.º 61-62, septiembre-diciembre de 1971) testimonia ejemplarmente los avatares ideológicos y políticos de un movimiento —el Nuevo Cine Latinoamericano— enfrentado al mismo tiempo a una decisiva experiencia de renovación estética. Reproducida aquí en una versión ligeramente más breve que la original, la discusión entablada entre tres de las grandes figuras de ese Nuevo Cine Latinoamericano, el brasileño Gustavo Dahl, el cubano Tomás Gutiérrez Alea y el argentino Fernando Solanas, constituye un documento histórico de gran relevancia para reconstruir retrospectivamente las intensas y conflictivas relaciones entre cine y política en la América Latina de los años sesenta y setenta.

GUSTAVO DAHL. La situación en el Brasil puede apreciarse desde dos puntos de vista: uno económico y otro cultural, que es al mismo tiempo político. Desde el económico, lo que está sucediendo es que el gobierno brasileño, hace un año, amplió algunas medidas de protección a la industria del cine, invirtiendo también dinero en ella, con lo que se logró un aumento de la producción, que alcanza hoy los cien films al año. Desde el punto de vista cultural sucede que la presión del gobierno contra todos los que no están absolutamente de acuerdo con sus posiciones es muy violenta y desproporcionada. La cultura en el Tercer Mundo es un fenómeno de izquierda y en este sentido el gobierno tomó medidas muy precisas, principalmente la censura

a todos los principales medios de comunicación. Basta decir que en Brasil, para que alguien pueda trabajar en un diario o canal de televisión tiene que enviar su ficha al Servicio Nacional de Informaciones. Lo que sucede luego de siete años de dictadura militar —siete años de los cuales tres han sido de dictadura verdaderamente omnipotente y empeñada en eliminar cualquier tipo de resistencias— es que, en el plano del cine, un movimiento articulado que existía y era posible se transformó en experiencias individuales, mientras que en el panorama general de la cultura hay una retracción que hace que haya perdido en mucho su función. Quiero decir que la situación en Brasil se polarizó muchísimo: la sola posibilidad de oposición al gobierno es la clandestinidad total y la cultura, situada entre dos aguas, entre clandestinidad y adhesión, no supo escoger. Hablo en términos generales, ya que existen ejemplos en contrario, pero nos interesa ahora la situación general (...). Pese a todo, no creo que la situación en Brasil impida a nadie que hace cine trabajar: uno puede seguir haciendo cine hasta que sea posible. Esta es más o menos la posición de todos y cuando ya no sea más posible, se hará otra cosa. Lo que ocurre es que la necesidad de trabajar dentro de un sistema al que no se otorga adhesión ha provocado problemas, aun cuando no sean completamente nuevos. Todo es un problema de poder, en el cine como en la revolución, y en un cine dentro del sistema el poder se encuentra en la taquilla, lo que quiere decir que, para tratar con el aparato industrial de producción brasileño, tenemos que hacer films que «marchen bien» económicamente, y esta no

es una contradicción, ya que creo que toda la evolución del pensamiento político cinematográfico brasileño llevaba a la conclusión de la absoluta necesidad de hacer films populares como condición esencial para una acción política del cine.

TOMÁS GUTIÉRREZ ALEA. La situación en Cuba, naturalmente, es por completo opuesta. No tenemos los problemas existentes en el cine brasileño, aunque sí otros. Es decir, nosotros estamos en el poder, lo que hace que la lucha se desenvuelva en otro plano y a todos los niveles: desde luchar contra la ignorancia, problema grave en nuestros países, que arrastran toda una historia de opresión y colonización, hasta luchar contra las corrientes reaccionarias que constantemente se disfrazan y a veces llegan a formar un fermento dentro del cual hay que moverse. Ahora bien, desde el punto de vista del cine, la situación como estructura organizativa es la misma: sigue siendo el ICAIC (Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográficos) un organismo autónomo donde todos los problemas del cine tienen cabida, desde la producción hasta la distribución y exhibición.

Lo que existe es una necesidad de llevar el cine a todos los niveles y ensayar muchos caminos, sin trazarnos líneas apriorísticas o decir «este es el camino y por aquí hay que seguir», imponiendo normas desde fuera o desde arriba, no. La situación nuestra es la de llevar a cabo la lucha en la práctica y esto es difícil, fruto de que son precisamente hechos nuevos los que constantemente tenemos que enfrentar (...). Durante algún tiempo habíamos pensado que la campaña de alfabetización, que fue un éxito, haría que todo entrara naturalmente en situación de despegue, y ésta fue una falsa tranquilidad que nos hizo bajar la guardia. Quizá no tuvimos suficiente conciencia para darnos cuenta de que en éste, como en muchos aspectos, es necesario un esfuerzo aún mayor. En lo que a nosotros toca, el

desarrollo del cine didáctico es una de las consecuencias de lo anterior, así como también la actividad del grupo de cineastas ya no sólo como productores de films, sino como profesores; en suma, como gente que ya tiene algo que entregar a los demás en relación al trabajo de cine. Esto es importante y ocurre en todas partes: hay una necesidad de desarrollar culturalmente al pueblo. Sin ninguna postura paternalista, sino simplemente por la necesidad de entregar lo que se sabe y no guardarlo para sí, con fines exclusivamente personales. El cine en este aspecto didáctico es más fácil: las cosas están ahí, se toma conciencia y se hacen las películas.

A otro nivel está el cine militante, el cine que encuentra su cauce más propio en el noticiero semanal, que dirige Santiago Álvarez, y en muchos documentales. En este campo se abren muchos caminos, desde los documentales militantes, directos, que son un instrumento político de comunicación con el público, hasta otros que son experimentales, hablando en sentido de su expresividad, con mayores perspectivas culturales. Finalmente, están los largometrajes, de producción muy reducida aún, pero en la que se enfrenta lo mismo: todos los caminos están a la vista. (...) En cuanto a la distribución, es importante también el trabajo de los cine-móviles, que llegan a los lugares más remotos de la isla y que están operados por un grupo de gente que ya sirve de enlace entre un producto cultural hecho en la capital y los lugares más aislados del territorio, gente que debate con los campesinos y cuyas experiencias aprovechamos cada vez más.

FERNANDO SOLANAS. Voy a hablar de la experiencia argentina. Es difícil hablar de cine sin hacer un previo análisis de la situación política nacional, en tanto el cine, como instrumento de comunicación de masas, es esencialmente un instrumento político. La Argentina, tal como se define en

la última ley de represión de la actividad subversiva, es un país en estado de guerra civil, actualmente. Por lo tanto, la situación del cine, como la de todo medio de comunicación de ideas, sufre el control policial, militar, ideológico, de casi todas las instituciones nacionales. Este es un proceso que se venía viviendo desde años atrás porque nuestro país estaba muy lejos de ir —como otros en América Latina— hacia el restablecimiento de las libertades democráticas o una apertura hacia lo nacional y popular. Por el contrario, se iba hacia una radicalización de las contradicciones nacionales y, por tanto, hacia una explicitación de la lucha que se vive internamente.

En cuanto al cine en Argentina, podemos definir el discurso en dos términos: un cine en general insertado en el sistema, un cine «de ellos», en el que podríamos caracterizar dos estadios: el de un cine comercial, realizado sobre el modelo del cine americano, y los epígonos del llamado *nuevo cine* argentino, puesto en crisis precisamente por la situación política nacional, que se suma a su ya limitado existir y a sus numerosas contradicciones. De otro lado, el surgimiento de un cine fuera del control gubernamental, es decir, fuera del control oficial y político, que es el que nosotros hemos denominado un cine de liberación, cine nuestro, ligado a la problemática liberadora de las masas argentinas de hoy. En este sentido, podemos decir del cine que estamos realizando que es un cine explícitamente político y al mismo tiempo el único al cual en Argentina se le podría llamar cine nacional, dado que el conjunto de la cinematografía oficial es mistificante y excluye la verdadera problemática cultural argentina, cine que no interesa mencionar.

Quisiera centrar entonces el discurso en la experiencia nuestra, a tres años de haber probado un camino que se iniciaba con el rechazo de una política *reformista* dentro de

la cinematografía, o sea aquella que tendía a copar desde dentro el sistema y, en consecuencia, a la adopción de una posición tendente a generar una estructura independiente y propia para poder afirmar una verdadera independencia temática, cultural y expresiva. A la experiencia nuestra, que en sus primeros momentos no fue sino una hipótesis de trabajo: cómo poder hacer cine fuera del sistema tradicional, un cine que no se sometiera a ninguno de los condicionamientos ideológicos que imponía el sistema y que iniciamos con *La hora de los homos*, le faltaba aún la prueba de su utilidad e instrumentalización dentro de Argentina, es decir, ser difundido. Han pasado tres años y si bien el camino realizado no tiene la magnitud que deseáramos, contamos con una experiencia suficientemente satisfactoria. Este cine ya no es sólo un cine hecho fuera del sistema; se realiza, además, dentro de las organizaciones populares y políticas encargadas de asegurar su difusión. No se trata, pues, de un cine marginal o subterráneo. Es un cine que nace desde el pueblo organizado para cumplir cierto objetivo.

La difusión de nuestro material reciente pudo comenzar un año después de concluido el film, ya que fue necesario demostrar a las direcciones de las organizaciones populares la utilidad de incorporar a su actividad política este nuevo instrumento de movilización o concientización que es el cine. Esta primera etapa fue difícil: debemos considerar que, en general, las organizaciones políticas cuentan con técnicas diferentes, los encargados se interesaban y a la vez dudaban. En 1970, esta difusión pudo ponerse en marcha y se realizó, a través de organizaciones estudiantiles, políticas y sindicales, una experiencia de difusión inédita en nuestro país, al menos para un cine de temática liberadora específicamente política. En total, más de ochocientos pequeños actos,



El chagal de Nahueltoro
(Miguel Littín, 1969).

funciones con veinte, treinta o cincuenta personas, a la vez que algunas proyecciones pasivas en universidades o sindicatos, lo que da unos veinticinco mil espectadores que tienen la cualidad de ser destinatarios elegidos, ya que las organizaciones a cargo de estos actos eligen con interés político al conjunto de gente a la que se proyecta el material. Es un cine que viene instrumentalizado y proyectado desde las organizaciones políticas a la periferia, a los simpatizantes o activistas a los que se dirige la acción política cotidiana de estos grupos. A la proyección sigue un debate actualizado a las circunstancias políticas nacionales y a fines de este año habremos superado el número de cincuenta mil. Haciendo comparaciones de cifras, pocos, tal vez ninguno de los llamados films del *nuevo cine* argentino ha llegado a esta cifra. Evidentemente, un cine cuyos temas se enrolan en la problemática de las masas está condenado, como la mayoría del país, a la proscripción, y la posibilidad de difundirlo tiene el límite en su circunstancia de actividad política marginal, semiclandestina, etc., pero al mismo tiempo se ha desarrollado un conjunto de grupos de cine de liberación que operan desde organizaciones políticas produciendo diversos tipos de films, inclusive audiovisuales. Hoy podríamos hablar de que lo que era simple ensayo ha provocado el desarrollo de un movimiento que no excluye ninguno de los géneros o categorías cinematográficos conocidos. No se trata sólo del documental directo de agitación, movilización o propaganda, sino que se están elaborando trabajos de mayor envergadura, siempre dentro de un cine político y militante, planteado con actualidad, en el período por el que atraviesa el proceso argentino hoy. Es un cine cuya temática va hacia los puntos más estratégicos del proceso, ya que al carecer de los medios de comunicación de masa necesarios para una

contrainformación inmediata, es necesario sintetizar aquellos temas que tendrán validez por mayor tiempo. Todo este trabajo es bastante difícil de realizar, pero ya ha habido experiencias con las que quedó un saldo importante respecto a realizar, fuera del sistema, un cine que está sujeto a punición por la legislación existente.

Paralela a la distribución nacional de nuestro material nos preocupa la consolidación de un circuito continental, especializado en este cine político militante. Digo esto, precisamente, porque hoy en día, más que nunca, la política nacional en nuestros países está siendo política internacional dada la generalización del gran conflicto de clases que estamos viviendo a nivel mundial. Es evidente que el proceso de descolonización continental y el proceso de afirmar una verdadera cultura nacional latinoamericana es un hecho explícitamente político y podrá devenir hecho de masas a partir de la toma del poder político y la iniciación de procesos socialistas nacionales. La existencia, inclusive, de contradicciones mayores para el imperialismo en su área más cercana, como por ejemplo, el hecho de países y revoluciones socialistas (Cuba, Chile), hace que nuestro continente esté entrando —y en la década que se inicia se consolidará aún más— en un proceso de guerra. En este sentido nos preocupa mucho el cómo, a partir del instrumento que manejamos, poder intercambiar una imagen más total y más real de la situación y la experiencia de lucha de nuestros pueblos. Es así que la responsabilidad de los creadores de imágenes es muy grande, porque pocos medios de expresión o de comunicación tienen la contundencia o la realidad del cine. De aquí proviene también la elección de nuestra estética, porque no queremos hacer cine para el cine ni nos interesa aisladamente el cine como tal. Hemos comenzado nuestro trabajo haciendo un poco la crítica del cine, dado que el cine fue generalmente un instrumento de utilización burguesa

y neocolonial en el país. A partir de esta crítica, instrumentalizamos el cine hacia los fines que más nos interesan, es decir, de qué manera puede ser utilizado y servir para descolonizar y liberar a un hombre concreto (...).

En síntesis, el problema de liberación de nuestros países en la década de los setenta, más que nunca no podrá ser un hecho aislado y el desarrollo y consolidación de cualquiera de estos procesos necesita de una coordinación y de un avance del conjunto de la lucha revolucionaria latinoamericana. ¿En qué medida puede nuestra acción ayudar a esta lucha, intercambiar información? He ahí la cuestión que se plantea. Es curioso el silencio total que existe, por lo menos en Argentina (y eso que tal vez seamos uno de los países donde más se habla) sobre la situación brasileña, por ejemplo. Para nosotros, la realidad política nacional que se va a vivir en los próximos años es de una gravedad tal que se trata, dentro de nuestro trabajo cotidiano, de dar prioridad al intercambio y al fortalecimiento de una comunicación de nuestra propia labor y la de todos los grupos de compañeros que están trabajando en esta dirección en los otros países latinoamericanos.

DAHL. Voy a continuar un poco hablando en la línea de lo que decía Solanas, pero la intención es más bien dar una visión de una parte del fenómeno cinematográfico brasileño que yo no había antes mencionado. Lo que dice Solanas demuestra cuán grandes pueden ser las diferencias entre un país como Brasil y la Argentina. En Brasil no hay ninguna posibilidad de actividad semi-clandestina, los sindicatos carecen de derecho de expresión y no existe ninguna posibilidad de organización civil, siendo las únicas posibles organizaciones las que propician la lucha armada revolucionaria. Nosotros salimos de una experiencia como fue la del *janguismo* en la cual llenos de palabras y previsiones para el futuro fuimos cogidos por la *Derecha* en una gran sorpresa; es a la *Izquierda* del Brasil,

entonces, de toda la América Latina, a la que más toca corregir los errores pasados y por esto sus problemas políticos se reducen a problemas de estrategia muy concretos. Hay todo un sector de expresión, una especie de *remolque* que no funciona más, y el cine forma parte de él. La posibilidad de hacer un cine como el de Solanas en Argentina no interesa porque, sobre todo, no interesa a las organizaciones que actúan políticamente; tienen otras cosas que hacer, más graves e importantes. Por eso el cine, cuando es considerado, lo es simplemente como un pequeño sector de otro más grande de agitación y propaganda que algún día se podrá utilizar; pero, como decía, en este momento la situación de las organizaciones está muy oprimida por la realidad, lo que se refleja culturalmente en una posición muy precisa de los cineastas y que es la siguiente: uno haciendo cine, aun si se trata de un cine militante, no está haciendo la revolución, sensación que en Brasil sólo pueden tener las personas que están en la absoluta clandestinidad. Hemos tenido que aprender una frase que prácticamente está contenida hoy día en la mente de todos y que es que la revolución se hace y no se habla, porque «quien habla no sabe y quien sabe no lo dice».

Quería exponer otra salida iniciada en Brasil y que se practica sobre todo por los jóvenes, que han empezado a hacer films completamente fuera del sistema, financiados por ellos mismos, buena parte en 16 mm. Se trata de films que, extraña y significativamente, están volcados hacia un gran anarquismo, una destrucción de valores y la manifestación de una lucha contra la represión, no entendida en sentido político, sino psicológico. Este cine llegó a producir —hablo en pasado porque ahora está perdiendo importancia— unos cincuenta films, los cuales en cuanto fueron confrontados con la realidad demostraron su contradicción, la absoluta incapacidad de actuar con cierta

consecuencia; por esto quedaron limitados a un público mínimo, público que ya estaba de acuerdo con ellos, minorías de las grandes ciudades y una cierta élite.

SOLANAS. Todos estos temas son amplios y complejos. Mi nueva intervención es para dar algunos elementos de juicio que permitan entender nuestra experiencia y situación. Lo que primero podemos destacar es que, si bien el conjunto de los países de América Latina tiene tres grandes elementos unificadores —un mismo pasado, un mismo proyecto de liberación y un mismo enemigo—, cada uno tiene una historia política interna y procesos políticos particulares. De allí el carácter nacional de los caminos e ideologías de liberación de cada país, impuestos no sólo por las fuerzas revolucionarias sino también por las circunstancias nacionales y, esto es importante, por el propio enemigo. Con esto quiero decir que no hay modelos únicos de operatividad política y, mucho menos, de operatividad cinematográfica. En nuestro caso, hemos tomado el cine como instrumento de expresión que manejamos, al servicio de objetivos y finalidades que asumimos más que como cineastas, como militantes (...).

Hay algo más que quería decir, aunque parezca superfluo: el cine, como cualquier instrumento que se usa para fines políticos o revolucionarios —palabra demasiado ampulosa y gastada—, no es de por sí la revolución ni el punto más alto de una metodología revolucionaria. Es sólo un instrumento más que, como el volante, la pancarta, el libro, la prensa, el discurso oral, se inserta al proceso de conjunto que en nuestros países podrá consolidarse en tanto se convierta en un proceso nacional de masas y no se focalice en dos bandos militares en pugna, como pediría una concepción foquista (un grupo, una vanguardia armada, enfrentando al ejército de ocupación que nuestros países tienen). Por lo tanto, es necesaria la utilización de todos los

métodos de trabajo político en función de la movilización del conjunto de las masas para llevar adelante esta guerra generalmente prolongada. Por eso creemos que es interesante recuperar, para las fuerzas populares y revolucionarias, un instrumento tan valioso como es el cine, con su poder de concientización y de síntesis. Muchísima gente no estaría en condiciones de leer libros por falta de tiempo o de preparación, etc. Un film concretiza, centraliza, cita y concientiza, proporcionando conocimientos e información que suplen a aquellas otras carencias. Es obvio que ninguna película, huelga, manifestación o asalto a supermercado, banco o guarnición militar hará por sí misma la revolución, que vendrá sólo de la suma de infinitas acciones, a veces aparentemente parciales o aisladas, en un proceso en el que no siempre se ve o se tiene claro el momento en que todo se coordina y se convierte en el primer hecho contundente revolucionario: la toma del poder político (...). Desde una concepción político-militante del cine, lo que podemos decir es que creemos importante y valioso recuperar para el proceso revolucionario estos nuevos instrumentos que hasta hoy han sido utilizados y operados exclusivamente por las fuerzas dominantes y por el imperialismo a escala mundial. Una última cosa que podría decir es que la construcción de todo esto ha sido muy difícil. Uno ve los resultados y opina, pero otra cosa es haber construido, día a día y en un largo proceso, algunos films y un circuito de distribución y difusión como el que existe. Se podría creer, oyéndome, que en Argentina existe amplia libertad para labores como esta. Tengo conmigo algunos elementos de información, pero podría proporcionar los detalles de las represiones organizadas contra *La hora de los hornos*. Hoy en día se han realizado más de mil films-acto. Lo que pasa es que como estas proyecciones-acto vienen realizadas por organizaciones políticas, se resguardan de un margen bastante eficiente

de seguridad. Algunas veces han fallado, cuando gente sin plena conciencia de la posibilidad represiva que arriesga la realización de estos films-acto ha relajado las medidas de seguridad. Debo mencionar además que existe en Argentina una ley de represión antisubversiva e ideológica. De acuerdo a su texto se pueden aplicar hasta diez años de prisión por la difusión de ideas que inciten a la subversión nacional, la violencia, etc. (...).

GUTIÉRREZ ALEA. Quería decir que me parece interesante esta confrontación entre los dos momentos que están viviendo Brasil y Argentina y la manera como el cine puede desenvolverse en ambos países. Es importante intercambiar estas experiencias porque estoy seguro de que en el ánimo de todos nosotros no existe esa dicotomía entre cine-hecho cultural y cine-hecho político, sino que sabemos que son una sola cosa con valoración en ambas categorías. Creo que entre el hecho cultural y el hecho político sólo existe un problema de énfasis, de acento en los hechos concretos. Es interesante ver cuáles son las posibilidades en ambos países de desarrollar en la forma más amplia el cine en los dos sentidos. A mí me interesa ahora, dado que estamos en Europa, saber de estos compañeros de países latinoamericanos cuál es la posibilidad de intercambiar estas experiencias en un campo mucho más amplio, es decir, en el campo de nuestros propios países. Desde luego, hablo a través del cine, manteniéndonos siempre en el cine como ejercicio. En Cuba tenemos la máxima difusión para todos los films de América Latina que pueden aportar algo en este sentido y no creo que, desgraciadamente, esto pueda suceder en igual medida en los demás países que no están en nuestra situación. Sin embargo, aunque no tengo los datos, tengo noticias de que ha habido, recientemente, una serie de hechos que han hecho viable una cierta difusión, aun cuando

esta sea dentro de límites restringidos, pero que pueden ensancharse. Quisiera saber en concreto qué posibilidades y qué importancia los compañeros dan a esta labor, ya que, si bien es importante reunimos un grupo de latinoamericanos en Europa, lo es mucho más el poder hacerlo en nuestros países y que las obras lleguen a nuestros pueblos sin continuar manteniéndonos aislados, porque, como bien decía Solanas, tenemos la misma historia, el mismo objetivo y el mismo enemigo. Entonces ¿qué posibilidades de distribución continental habría para nuestras películas? En Cuba no tengo nada que agregar, es verdad que tenemos la situación óptima...

DAHL. Y en Brasil la situación pésima...

GUTIÉRREZ ALEA. Claro, pero no hablamos de una situación cristalizada, estamos haciendo referencia a un proceso. Entonces ¿cuáles son las posibilidades y límites que existen?

SOLANAS. En Argentina, dentro del circuito político militante no sólo se difunden los films nacionales –aunque tienen evidentemente un mayor reclamo porque tocan la política inmediata–, sino que también se ha realizado y se realiza, con varios miles de espectadores, la difusión de un conjunto de films políticos latinoamericanos, entre ellos una gran parte de los films cubanos: noticieros ICAIC, cortos de Santiago Álvarez, etc. Voy entonces a lo que plantea la pregunta: es imprescindible ir encontrando entre nosotros, entre los compañeros latinoamericanos, formas de comunicación más eficaces. Hay veces en que las circunstancias políticas o materiales lo impiden, pero creo que es también, a veces, que no somos lo suficientemente arrojados como para tomar el toro por las astas y empezar a comunicarnos un poco más efectivamente. Creo que es conveniente siempre empezar la crítica a partir de nosotros mismos, saber en qué medida hemos hecho el esfuerzo para construir

estructuras más sólidas o avanzadas que puedan hacer realidad esta comunicación a través de los elementos que tenemos. Creemos que es indispensable que en cada país de América Latina que tenga producción cinematográfica los grupos de compañeros entre los que existe coincidencia de objetivos asuman la responsabilidad de generar, en la medida de lo posible, esa pequeña estructura de difusión. Hay casos como Chile o Cuba en los que esto no es problema, pero en los otros es difícil. Ya es un hecho muy avanzado el que haya un circuito político de difusión en Argentina y es una lástima que Sanjinés no pudiera venir, porque la experiencia militante de difusión que han hecho con sus films me parece notable; no sólo por la cifra enorme de gente a la que ha llegado, poblaciones que nunca habían visto cine ni mucho menos su imagen proyectada, sino a la vez por la calidad del trabajo que han hecho en Bolivia (...). Lo que se puede hacer en este sentido es importante. Claro, siempre está el problema de prioridades y de tiempo, pero ya que estamos hablando de cine, hay que ver cómo el conjunto de la producción de cine de descolonización político cultural en América Latina siquiera puede ser vista en la mayor parte de nuestros países. Creo que mucho de esto no se ha realizado porque no hemos sido lo suficientemente eficaces y hablo en primer lugar por nosotros, que no hemos desarrollado en la Argentina en debida forma una tentativa de distribución con aspiraciones un poco más amplias, que se basaría sobre la posibilidad de organizar y difundir un conjunto de films de largometraje brasileños, chilenos, etc., de los que sólo se han exhibido algunos de Glauber Rocha comercialmente y como hecho bastante aislado. No he hablado de los largos cubanos porque en Argentina todo lo que tiene que ver con Cuba continúa siendo sinónimo de subversión. Pero no hay

que descartar nada: no difundimos nuestro cine a escondidas por amor a la clandestinidad. Ojalá podamos aprovechar algún pequeño margen para encontrar un espacio de comunicación mayor; para eso nos preparamos. ¿Cuáles son los márgenes? Este siempre es el problema, porque el intentar producir para una coyuntura tan variable como la argentina es correr el riesgo de ver frustrado el esfuerzo en cualquier momento.

DAHL. Quiero precisar que lo que digo aquí tanto sobre cine como sobre la situación política brasileña expresa mi opinión personal. Para hablar de las interpretaciones, de las comunicaciones del cine latinoamericano, nosotros en Brasil nos referimos a nuestros diez años de experiencia, que son un poco más de diez. Creo que nuestro grupo comenzó a trabajar de una manera articulado en 1958-1959 y que siguió haciéndolo hasta 1965-1966, continuando luego, aunque menos cohesionadamente. Para continuar mis intervenciones anteriores diré que en Brasil, primero, hay que descartar las posibilidades de otro circuito por la propia situación brasileña; basta ver como ejemplo el Movimiento Estudiantil, que alcanzó su vértice en 1968 y hoy está completamente retraído y quebrado. Es suficiente imaginar la combatividad de los estudiantes en todo el mundo para darse cuenta de que si esto sucede así en Brasil, la situación es gravísima.

Volviendo a precisiones históricas, quiero decir que en 1963-1964 se vivió en Brasil un momento especial: a través de la Unión de Estudiantes, a través de los Centros Populares de Cultura, etc., era el momento en que se empezaba a constituir ese circuito paralelo. Por nuestra parte, lo que sucedió, aunque independientemente de lo anterior, es que los films hechos antes de 1964, como *Barravento*, *Porto das Caixas*, *Vidas secas*, *Deus e o diabo na terra do sol*, eran casi todas obras de denuncia social

a nivel muy amplio, trataban el problema del hambre, de la explotación. Después de 1964 surgieron los films de temática política, que eran casi todos de autocrítica, en un cierto sentido de autodesmitificación de lo que se podría definir, *grosso modo*, como *intelectual de izquierda* y, pese a llegarse en ellos a una constatación de impotencia, se llegaba a ella trágica y desesperadamente, de una forma que no era en absoluto complaciente con esta situación. Creo poder individualizar en éstos, de temática política, fundamentalmente *O desafio, Terra em transe, O bravo guerreiro, Os herdeiros*, una especie de pesimismo activo. Pero lo que sucedió es que nos dimos cuenta de que el nivel en que colocábamos el debate político era un nivel de élite para el país. Brasil tiene noventa millones de habitantes de los

que la mitad son analfabetos y con la mitad de renta *per capita* respecto a Venezuela o Argentina. En ese momento creo que nuestro movimiento vivió una gran crisis que se manifestó en

la necesidad de un regreso a la cultura brasileña tradicional, momento en el cual los films se basan en clásicos de la literatura nacional, *Capitu, O alienista*. Me refiero a 1966-1968, aunque esto no excluía toda una elaboración cultural y política que se hacía del cine. Llegamos a la conclusión, comparando las posibilidades del cine con los resultados obtenidos –las posibilidades de alcanzar al gran público con la audiencia de nuestros films–, de que había que poner todo en cuestión. Un público de cuarenta o cincuenta mil personas, fundamentalmente estudiantes, intelectuales y profesionales liberales, todos de origen pequeñoburgués, no era el público que nos interesaba, no era el pueblo brasileño. Sentimos entonces la

distancia profunda que hay entre las personas que en un país subdesarrollado detentan la capacidad de utilizar los medios de comunicación y el pueblo (...). Creo que el film de Joaquim Pedro de Andrade, *Macunaíma*, sirve de modelo y demuestra bastante bien lo que yo y mucha gente quisiéramos hacer en Brasil en este momento. Antes de seguir, una anécdota, para mí muy emocionante: un día pasaba delante de un pequeño cine de barrio y vi a dos empleadas que miraban las fotos de *Macunaíma* y una le decía a la otra: «Vamos a verla, dicen que es buena». Les digo que en ese momento tuve la sensación de un triunfo, de algo conseguido finalmente tras un esfuerzo de diez años, muy diferente de aquellos momentos en los que uno salía del cine diciendo: «El director es muy bueno, pero la película muy mala». En este sentido hay que decir que buscando el nivel de elaboración política más elemental del pueblo, llegamos –creo– a la constatación de que el público, las masas brasileñas, se encuentran en un nivel político tan elemental que es incluso bastante irracional; el código marxista encuentra, no digo una resistencia, pero sí una dificultad de penetrar en este mundo popular en cuya base encontramos una especie de disposición hacia una revuelta anárquica contra la autoridad. Por eso decidimos partir desde abajo, como lo enseña el presidente Mao, que dice –cito de memoria– que «para entrar en contacto con el pueblo hay que partir de sus necesidades y gustos, y no de los nuestros, por mejor intencionados que sean». Lo que sucede en este momento es que cuando uno hace exactamente lo contrario de lo que se hace en otros países y en vez de puntualizar la lucha en clave política la presenta de esta manera, se llega a valores que van más allá de la política, que llegan a la cultura y, en cierto modo, a la



Memorias del subdesarrollo (Tomás Gutiérrez Alea, 1968).

antropología, a las raíces más elementales de una cultura. En este sentido, también hemos superado una concepción de cine de autor, de cine artístico de élite, que creo verdaderamente está agotada. Recuerdo que hace diez años, las personas que hoy hacen cine en Brasil —y pienso precisamente en Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade o yo mismo— en 1961 decíamos a amigos que hacían cine en Argentina en ese momento que por el camino que andaban iban a encontrarse pronto en un callejón sin salida. Lo que pasa con el cine brasileño, y yo veo esto como un signo de su vitalidad, es que tiene una capacidad enorme para cambiar. Nosotros hoy sostenemos cosas absolutamente diferentes a las que decíamos en 1961 o defendíamos en 1965. Yo creo todavía que el cine, como toda actividad, es una práctica, y el cine en Brasil es una práctica de una realidad siempre cambiante; los países que podrían comparársele, a nivel mundial, serían China e India, porque otros, también de gran población, como los Estados Unidos o la Unión Soviética, participan de otra realidad económica, están del lado de la ciudad y no del campo, como lo está Brasil. Por eso creo que habiendo descartado la posibilidad de comparación con experiencias de países desarrollados, socialistas o no, uno encuentra una dificultad muy grande en lograr cifras de comparación, experiencias parecidas en esos dos países asiáticos. Entonces uno está solo, probando algo, y yo sé que todos los que hacen cine en Brasil siempre llevaron sus posiciones políticas hasta las últimas consecuencias, que la posibilidad de ser tomado preso mañana es una realidad de cada día que vive con nosotros (no sería la primera vez ni será la última). Entonces, el mismo empeño que se ponía

en 1961-1963 haciendo films de denuncia social, que se ponía en 1966-1968 haciendo films de autocrítica, el mismo empeño que se puso en las actitudes políticas tomadas a lo largo de nuestra vida, es el que se pone ahora en tratar de encontrar un *novo Cinema Novo* sobre el que habrá mucho que hablar.

GUTIÉRREZ ALEA. Es interesante comentar a partir de lo que dije anteriormente la posibilidad que tenemos de distribuir el cine de América Latina con la mayor amplitud posible y constatar que este hecho ha dado también frutos, ha producido una corriente revitalizadora en nuestro cine, tanto en cuanto a lenguaje como en lo que respecta a proyección sobre los problemas que nos plantea la realidad de todos los días. Es evidente que el cine brasileño tuvo una fuerza explosiva en el momento en que apareció Cuba, y digo que es evidente en nuestras actuales películas, que han ido madurando a lo largo de diez años y que son pocas para hablar de corriente o escuela, la influencia ejercida por la obra de Glauber Rocha y, en general, la actitud del cine brasileño de plantearse los problemas sin prejuicios de tipo formal, mostrando la necesidad de descolonizar nuestro lenguaje estético. En este sentido, la función de este cine ha sido importante, porque nos ha ayudado a afirmar —por la comparación constante— posiciones que previamente esbozábamos. Por otro lado el cine argentino, como cine con un objetivo militante directo, encuentra también una resonancia en nuestros noticieros, cortos, etc. Creo que esto es evidente sin tener que dar ejemplos concretos. Pienso también que el cine cubano, que tiene una originalidad propia, una personalidad que cada vez se va concretando más, puede en gran medida penetrar y revitalizar algunas de las tendencias del cine latinoamericano.