



EL CINE LATINOAMERICANO: REALIDAD O FICCIÓN

SIMPOSIO

Cine Latinoamericano: Realidad o Ficción

Héctor Olivera

Como punto inicial de este trabajo creo importante señalar que el mismo se referirá más que al cine latinoamericano al cine en general con cierto énfasis en la realidad y la ficción del cine argentino, cine que, -- obviamente es el que me permite explayarme con mayor conocimiento.

Me animo a sostener que el cine es un arte o, en todo caso, que tiene - todas las posibilidades para llegar a serlo. No puede negarse, en última instancia, que ha dejado ya testimonios válidos de su jerarquía artística, tanto en la época del mudo como del sonoro, desafiando inclusive ese paso del tiempo que suele ser el mayor de sus enemigos.

Sin embargo, admitido que sea un arte, debemos igualmente admitir que - se trata de un arte muy singular, porque desde sus comienzos, y cada vez con mayor intensidad, es igualmente una industria y un comercio. - Quizá de esa circunstancia nazcan sus miserias y sus grandezas, aunque también el hecho de que se haya convertido en el medio de comunicación más formidable de todos los tiempos, con un poder de penetración y una

influencia que ni siquiera la televisión ha logrado alcanzar, al menos por ahora.

Esa obra, ese producto cinematográfico que es el film, necesita por lo tanto, como condición indispensable para justificar su existencia, un público al que esté destinado, una audiencia que recibirá masivamente su mensaje. Pensar en un film que no será exhibido es el mayor de los contrasentidos, aunque podamos imaginar un libro que quede encerrado - por mucho tiempo en un cajón, o una pintura oculta al público, como el refinado deleite reservado a una minoría o un tesoro que su dueño quiere conservar oculto.

En ese sentido, y porque necesita además de la colaboración de una cantidad de técnicos y artesanos, el film se asemeja en muchos aspectos a la obra arquitectónica. Está concebido-aunque no siempre- por una sola persona o por una idea básica, pero se concreta a través del trabajo de un equipo, por el mismo camino que crece un edificio a partir de un plano que a su vez traduce una forma; o de una sinfonía cuyos sonidos expande una orquesta, a la que su director le va señalando las intensidades y los ritmos con que los ejecutantes deben leer la partitura.

El objetivo de la música es un puro y abstracto placer sensorial, también espiritual, en tanto que podríamos identificar al de la arquitectura como un propósito estrictamente funcional, ligado a la vivienda, una de las más primarias y fundamentales necesidades humanas, pero cabe preguntarse ¿cuál es el objetivo del cine? ¿cuál es su finalidad?

Encontrar una respuesta adecuada se hace todavía más complicado si se

medita un poco en los elementos de que se sirve ese medio de comunicación al que hemos definido, simultáneamente, como arte, como industria y como comercio. Arte porque puede traducir el sentimiento o el pensamiento de alguien que sienta y reflexione como un artista; industria - porque requiere una estructura que elabore ese producto que le llama - film, y comercio porque depende de mecanismos distribuidores y exhibidores que lo hagan conocer a la mayor cantidad posible de público.

El cine, en aquel legendario día que se asomó a una precaria pantalla de París -han transcurrido ya 80 años- reflejó sobre esa pantalla episodios que estaban tomados directamente de la vida real, mostrando a los obreros que salían de una fábrica o la imagen de un tren llegando a su destino. Ese cine se inauguraba por una de sus vías más puras, la del género documental, pero, no nos engañemos, lo que proponía y pretendía era un entretenimiento, una especie de gran juguete mágico que devolvía, bajo las formas de un nuevo espectáculo, todos los personajes y los hechos de la realidad circundante.

Quizá, en ese preciso instante de su nacimiento, el cine se ofrecía ya como el motivo de una polémica, como una discusión sobre su básica y - primitiva condición del espectáculo que entretiene o del documento que testimonia y denuncia las características de una determinada realidad. Dicho de otra manera: como una mera ficción, hecha de imágenes fugaces, o como un documento que se atiene estrictamente a la realidad.

La gran magia del cine reside, sin duda, en que está más allá de esa posible polémica porque puede ser al mismo tiempo ficción y realidad, entremezclándolas y fusionándolas en un grado tan extremo que, todavía

ahora, no hemos tomado debida nota de que su aproximación a la realidad es mucho más profunda e intensa de lo que suponemos, inclusive cuando acude a los elementos de la pura ficción.

Las posibilidades que tiene el cine para expresar sus contenidos son casi infinitas y concierne, simultáneamente, a los recursos de su lenguaje como a la variedad de sus géneros.

Podemos pensar en el cine, por ejemplo, como el hecho primario de colocar una cámara en la calle, con su objetivo abierto, y dejar que la película vaya registrando todo lo que acontece delante suyo. Sería, hasta cierto punto, la fórmula más simplista de eso que se ha llamado "cine verdad", aunque una verdad en bruto, independiente de un propósito determinado o de una voluntad testimonial. Sería, apenas, una verdad "casual", algo así como una "ficción de realidad", sin ordenamiento alguno, con el solo impacto eventual que podría proporcionar un hecho inusual recogido casualmente por el objetivo y con el solo valor de una captación involuntaria e inconexa de una realidad fragmentaria, aunque responda a un ordenamiento mucho más profundo y constante, el de la vida misma, pero que la cámara, en esas circunstancias, transcribe apenas parcialmente.

Lo que ocurre, y ustedes lo saben muy bien, es que el cine no se hace únicamente con la cámara. Las imágenes que capta esa cámara son como las palabras de un texto, o las notas de una partitura, o los colores y dibujos de una pintura. Posiblemente podría darse un paso más adelante, combinándolas en la sala de montaje para construir un film documental que quizá carezca de imaginación creadora o de propósitos tes-

timoniales, pero que puede muy bien apresar fragmentos valederos de una igualmente valedera porción de la realidad.

Sin embargo, llega el momento en que detrás de la cámara cinematográfica se coloca una voluntad deliberadamente creadora, alguien para quien no sólo importan los recursos ópticos o los artificios gramaticales del montaje, sino también determinados efectos dramáticos y determinados refinamientos formales. En ese momento, en ese instante preciso, el cine deja de ser un simple artefacto mecánico para convertirse en un lenguaje, en un medio de comunicación con símbolos y leyes propias que puede elegir, además, géneros diversos para expresarse, en la misma forma que la literatura opta por formas poéticas o por la prosa que sirve tanto para los rigores de un texto científico como para la imaginación que se desliza a través de una novela.

Nada comparable, no obstante, a la riqueza de medios con que puede trabajar el cine, una riqueza que suele llevarlo a confundir su esencia -- con la de otras técnicas o artes. Puede utilizar, o no, una banda sonora con sonidos puros y elementales o composiciones musicales. Puede recurrir, o no, a un texto dramático que lo acercará o lo alejará de las técnicas teatrales. Puede servirse de los colores, inclusive con un criterio plástico, o regresar al primitivo blanco y negro sin que por ello disminuya su valor artístico. Sólo hay algo que le está vedado -- porque significaría contradecir su esencia misma: no puede prescindir de las imágenes y, si es buen cine, de ese ritmo que las encadenará en su paso a través de la pantalla, un ritmo fijado por el contenido del film.

Con ese arsenal de medios el cine está en condiciones de afrontar cual

quier género y, por lo mismo, de abordar la realidad desde cualquier ángulo, transfiriéndola a la pantalla con la minucia de un microscopio -- que revela de improviso lo que está oculto a la visión común, colocándolo en la dimensión de un gran primer plano, o desplegando en un inmenso fresco el paisaje de la naturaleza o de las grandes masas humanas.

Entre el documental puro y la ficción narrativa más descabellada caben también variaciones casi infinitas. Un noticiero es, en última instancia, una forma del cine documental, pero la visión que Eisenstein recogió de México, o la que Flaherty transmitió del sur de los Estados Unidos, no sólo son documentales sino también una de las formas artísticas más elaboradas que ha desplegado el lenguaje del cine.

Si pensamos en el film como una ficción narrativa, encontramos igualmente el repertorio más increíblemente vasto de posibilidades, desde la -- transcripción elemental de una pieza teatral o de una novela hasta las fantasías que puede recrear mundos extraterrenos, anticipos del futuro o visiones deliberadamente oníricas.

Ese manejo del tiempo, exclusivo del cine, permite también retroceder hacia el pasado y reconstruirlo como escenario de una mera ficción o como el vehículo para interpretar y describir un hecho histórico, más o menos lejano, más o menos auténtico, donde cabe lugar para sucumbir a -- las tentaciones de ese espectáculo que convierte a Elizabeth Taylor en Cleopatra o a Marlon Brando en Emiliano Zapata, pero donde se inscriben también algunos títulos, que tomo simplemente al azar, como La batalla del riel, Roma ciudad abierta o El acorazado Potemkin.

Semejante cantidad de opciones propone los otros interrogantes que se identifican con el tema de esta charla: ¿qué grado de realidad alcanzan a transmitir cada uno de esos géneros cinematográficos? ¿hay estilos de cine que permiten una mejor interpretación de esa realidad? ¿el describir hechos históricamente verificables, supone de antemano una concepción realísticamente más válida?

Antes de intentar una respuesta a esas cuestiones quisiera recordar lo que alguna vez opinó Pío Baroja sobre el aprendizaje de la historia, -- comparando los textos que específicamente se ocupan por la vía documental de esa ciencia y las famosas novelas que hicieron de la Historia un escenario para relatos de aventuras románticas. La conclusión de Baroja, identificada quizá con la propia experiencia personal de muchos de nosotros, era que Alejandro Dumas con sus mosqueteros y espadachines, o Walter Scott con sus guerreros medievales, habían enseñado tanta historia -- como los mejores textos escolares. Creo, por mi parte, que salvando distancias y estilos se podrá decir también en el futuro que algunas nove-- las de García Márquez, Vargas Llosa o Roa Bastos servirán mejor que mu-- chos estudios especializados para comprender ciertos aspectos de la ac-- tual historia latinoamericana.

Pienso que si reemplazamos historia por realidad y literatura por cine -- nos colocamos en una perspectiva similar para abordar el tema central -- de estas reflexiones, a condición de no dejarnos ceder por las comodidades de las clasificaciones o los rótulos.

Sin duda, para seguir con los ejemplos, razones muy valederas han hecho

que todo un capítulo del cine italiano se denomine "neorrealismo"; yo mismo, hace apenas unos minutos, cité un título, Roma ciudad abierta, al que podría sumar otros como La tierra tiembla, Caza trágica o Ladrones de bicicletas. Ese cine -lo mismo que Orson Welles con El ciudadano o la llamada posteriormente "nouvelle vague"- significó no sólo un hecho fundamental en sí mismo sino que derivó también en influencias tan significativas como lograr que la producción norteamericana - fuese abandonando paulatinamente los estudios de Hollywood para que -- sus cámaras circularan libremente por las calles de las ciudades, --- rompiendo además con los férreos esquemas que habían regido hasta entonces y con esa regla de oro del "star system".

Pero sería un error suponer que esa captación de la realidad que propusieron un Rossellini, un Visconti o un De Sica, es la única o la mejor. Su importancia radica ante todo en sus valores artísticos y dramáticos, en el espíritu que la gestó, pero esa importancia es secundaria si se la refiere únicamente a la transcripción de los hechos que -relata. Los podría haber mostrado igualmente, a través de las mismas historias y escenarios, sin que hubiesen adquirido un significado especial, desde el punto de vista documental o artístico.

Lo que quiero decir es que la búsqueda deliberada de la realidad, o el moverse exclusivamente dentro de sus manifestaciones más exteriores, - no es la mejor garantía sobre la versión que se logre de esa realidad. Convendría aclarar que a la inversa, tampoco los mejores resultados artísticos o dramáticos se identifican siempre con una descripción veraz



de la realidad. Deliberada o inconscientemente pueden falsearla de manera total, o disimularla bajo el impacto de su calidad o de sus efectos emocionales.

Desde hace algunos años ha surgido también, lo mismo que ha ocurrido en otras artes o medios de comunicación, lo que suele llamarse "cine comprometido", sólo que ese mismo rótulo implica de antemano una descalificación a mi juicio bastante evidente, ya que está mostrando una visión parcializada de la realidad a través de un contenido ideológico. Ese compromiso puede coincidir o no con la realidad estricta, pero en el autor existe a priori la creencia o la convicción intelectual de que lo es.

Creo que, en última instancia, el problema se simplifica bastante si admitimos que existe un cine en el que la búsqueda de la realidad es deliberada y otro en el que esa realidad se filtra de todas maneras, independientemente de lo que han querido o pensado sus autores. En el primer caso no siempre resulta fácil descubrir en qué medida actúa ese compromiso al que aludíamos recién, a veces por simples omisiones, y en el segundo suele ocurrir que films artísticamente inferiores denuncian con mayor claridad los datos de la realidad en que han surgido.

El lenguaje que utilizan los intérpretes, las ropas que usan, los decorados y esa poderosa y muchas veces descuidada presencia de los segundos planos, se convierten generalmente en las denuncias más ostensibles sobre las peculiaridades de la sociedad y la época en que se gestó un film. Son, también, las que provocan inexorablemente su envejecimiento,

porque la realidad y el tiempo corren por vías paralelas.

El cine, en Latinoamérica, ha dejado ya unos cuantos testimonios memorables sobre la realidad más profunda de algunos de sus países, principalmente en el caso de México y Brasil, y me resisto a la tentación de citar nombres y títulos, como podría ser el de aquella famosa Enamorada del "Indio" Fernández, para evitar otra confusión muy generalizada, -- esa que tiene que ver con el "folklore" o, si ustedes lo prefieren, con lo que suele entenderse como "típico" de un país o una cultura.

Recurrir a lo folklórico es uno de los peligros mayores que enfrenta -- un creador cinematográfico si pretende reflejar la realidad a través de ese folklore, aunque sea auténtico, porque tanto él como el público se encandilarán con sus aspectos más exteriores, confundiendo lo superficial con lo profundo.

En el caso específico de México y Brasil, grandes títulos de sus respectivas producciones cinematográficas han recurrido deliberadamente a lo folklórico, pero han logrado triunfar porque junto con sus atractivos -- más exteriores y aptos para la explotación, mostraron las raíces más profundas que han unido y siguen uniendo a ese folklore con una realidad viva y permanente, ligada a una corriente histórica que arranca desde el -- pasado y se prolonga todavía en el presente.

En el caso de nuestro cine, y estoy hablando como argentino, ese fenómeno latinoamericano ha ocurrido en forma distinta, ya que sucesivas fracturas en la historia ríoplatense han incidido decisivamente en sus manifestaciones artísticas.

La mayor de esas fracturas nació de una corriente inmigratoria que transformó de manera fundamental a un país cuyo más rico pasado histórico está referido a la lucha por su independencia política, hace apenas siglo y medio, y a las guerras civiles entre caudillos, también en el siglo pasado, Ni más atrás ni más adelante hay referencias a civilizaciones preteritas o a conflictos dramáticos que superen la magnitud de los que --aquejan a la burguesía, a la clase media o a las clases pobres de cualquier otro país, pero con una diferencia que agrava inclusive más el problema.

Ocurre que los argentinos estamos buscando todavía nuestra identidad más íntima y profunda, o tratamos de construirla porque la tenemos sólo a medias. Esa ausencia, ese déficit, el cine argentino generalmente los refleja, y quizá por eso no lo marca una personalidad tan distintiva como la han logrado ya los mexicanos, los brasileños y los españoles, con quienes los argentinos tenemos vínculos tan estrechos.

Probablemente por esas razones, la del cine argentino actual es una realidad "por omisión", ya que le falta justamente esa realidad que algunas veces ha pretendido reflejar. En síntesis, no puede mostrar lo que todavía no ha descubierto y debe limitarse, por lo tanto, a apariencias que no traducen su dramaticidad esencial.

Eso en lo que a cine argentino -argentino como concepción total del país- se refiere, pero no en lo que toca a Buenos Aires, su ciudad capital. Capital en tanto Capital Federal de la Nación, pero capital también por cuanto ha sido el centro macrocefálico del país en todas sus manifestaciones,

tal como lo describieran muchos de nuestros ensayistas, Ezequiel Martínez Estrada entre ellos con su "Cabeza de Goliath".

Y lo que no se ha dado en cine argentino con respecto a la mostración de una realidad nacional se ha dado con las películas argentinas como documento vívido de una transformación vital de su ciudad capital. Puedo afirmar que de la misma manera que no ha habido un cine argentino -- que verdaderamente refleje el país ha habido un cine "porteño" que ha mostrado y sigue mostrando la evolución social, política y costumbrista de la Ciudad de Buenos Aires.

A partir de 1933, año en que con la aparición de Argentina Sono Film y Estudios Lumiton (por nombrar a los más significativos), nace el cine argentino como industria, nuestras películas documentan la realidad de Buenos Aires y lo hacen fundamentalmente por lo que se filtra en sus -- obras de ficción. Ficción que se forja durante la década del 30, cuando para el espectáculo toda la vida argentina se concentraba en Buenos Aires y lo argentino era prácticamente sinónimo de lo porteño. Los mayores ídolos del público eran los que desfilaban por la radio (un film se tituló entonces "Idolos de la radio") y la naciente industria de ese cine buscó sus protagonistas en las figuras que a través del micrófono seducían a las audiencias más masivas.

Así nació a la fama un nombre y una personalidad como la de Libertad Lamarque, haciendo crecer junto a su lado a otros intérpretes que, como -- Hugo del Carril, Luis Sandrini o Francisco Petrone, difundieron aquel cine por muchos países de América, llevando una cuota de tango y vida porteña que se identificaban con una auténtica visión de Buenos Aires.

Desde ese estricto punto de vista, toda aquella producción marcó una -- época y fijó rumbos que luego no pudieron ser seguidos. Lo que vino después fue un cine más depurado, con mayores y más lógicas pretensiones - formales, pero desprovisto de la carga emocional y de los vínculos con la realidad que había mostrado antes.

Surgen en esa década directores que serían fundamentales en la historia de nuestro cine: Mario Soffici, Luis Saslavsky, Daniel Tinayra, Luis -- César Amadori. Pero hay otros que, como Luis Moglia Barth, el "negro" Ferreyra y Manuel Romero dan al cine argentino obras cargadas de ese -- "porteñismo" que impregnó de personalidad a esa cinematografía que difundiría por toda Latinoamérica una imagen argentina que se reducía a lo - que deba su ciudad capital. Esa capital habitada por hijos de inmigrantes que se habían adaptado a la nueva tierra y asimilado el tango como su música más representativa.

Hay excepciones como "Viento norte", "Tres hombres del río" (ambas de Mario Soffici), y, más adelante "La guerra gaucha" de Lucas Demare, que apartándose de la temática que le brinda la gran ciudad incursionan en el drama social o histórico, ambientados en el interior del país.

En la década del cuarenta la industria cinematográfica se estabiliza y la producción alcanza su máximo esplendor en cuanto a cantidad aunque ello vaya en desmedro de su calidad. Pero, a pesar de una mayor cantidad de películas filmadas, su temática sigue abrevando en lo que Buenos Aires ciudad propone como asuntos dramáticos o cómicos, con una permanente incursión en el mundo de la ficción, pero de una ficción impregnada -

de la realidad en la que se mueven autores, directores e intérpretes.

En las décadas siguientes -que marcan la aparición de nuevos directores, de Hugo del Carril a Carlos Schliepeer, de Leopoldo Torre Nilsson a Fernando Ayala- el cine argentino tiende a apartarse de su "porteñismo" pero sin lograrlo totalmente. Buenos Aires sigue siendo la caja de resonancia del país y si bien ahora es la televisión la que ha reemplazado a la radio en su fuente proveedora de temas y artistas, la esencia del cine argentino sigue siendo capitalina.

Pero ahora con una mayor preocupación por parte de los realizadores de captar y mostrar una realidad circundante en la que alfora un testimonio de la realidad social y política del país y que se da fundamentalmente a través de ciertas obras de Ayala y Torre Nilsson, quienes abren un camino para una nueva generación de realizadores entre los que se destacan Rodolfo Kuhn, Lautaro Murúa y David José Kohon, nombres que siguiendo la tradición se vinculan a un cine más porteñista que argentino. Es decir, que habiendo cine realista o ficticio, se dejan avasallar por la influyente personalidad de la gran ciudad, que determina su temática y define sus contornos.

A veces el cine nuestro adhiere a una antigua creencia de que sólo es válida la realidad visible y concreta, sin admitir otra, subterránea y oculta que puede llegar a importar más que la primera, terminando inclusive por condicionarla.

Y es justamente en el cine, cuya relación con el público se juega en un

plano de evasión casi onírica, donde esa realidad invisible cobra dimensiones todavía mayores, refugiada en las ilusiones y los sueños del espectador que espera ver en la pantalla un espejo de sus fantasías, un desfile de las aventuras y ambiciones que lo cotidiano le niega obstinadamente.

Esa falla no es sólo privativa del cine argentino porque, en última instancia, alcanza al cine de todo el mundo, olvidado de algunas lecciones que asimila fragmentariamente, y de aquellos sueños a los que prefiere aferrarse el público.

Esa falla significa creer que Chaplin o Greta Garbo, lo mismo que "Alicia en el país de las maravillas" en la literatura, no tienen nada que ver con la realidad. Posiblemente, aunque nos cuesta creerlo, son la manifestación más profunda y más auténtica de la realidad.

Por último, cabe ratificar que en cine no existen la realidad o la ficción: la ficción se nutre de la realidad y la realidad se transforma en ficción cuando utiliza el idioma cinematográfico para expresarse.



EL CINE LATINOAMERICANO: REALIDAD O FICCIÓN

SIMPOSIO

Cine Brasileño: Contradicciones

Cosme Alves Netto

Para comprender la actual etapa que vive el cine brasileño, es necesario indicar algunos acontecimientos en la esfera institucional, cuyos reflejos vienen a caracterizar un período de transición, como la introducción de nuevos elementos en la composición del fenómeno cinematográfico en Brasil.

Con la edición de la Ley Institucional No. 5, en el mes de diciembre de 1968, se reforzó el proceso de censura a la imprenta y a todos los trabajos de creación cultural. Se determinó la censura previa a la música para presentaciones en shows o para grabaciones en discos, estableciéndose la censura previa a todas y cualquier publicación, cultural o informativa, intensificándose a la impresión de libros. En el mes de marzo de 1969, un Decreto-Ley tornó obligatoria la inclusión de 'mensajes de interés educativo' en todos los medios de diversión pública. Estos ligeros mensajes publicitarios, en general slogans patrióticos o moralistas, se incluían en todos los noticieros cinematográficos, se insertaban a intervalos regulares en las emisoras de televisión, y



se repetían en los "spots" en las estaciones de radio.

El cine con intenciones críticas, ante la realidad social, pasó a significar, en los esquemas de producción, una línea no solamente a nivel estrictamente comercial, sino también a nivel de legislación. Esto -- significó una disminución sensible en el número de películas realizadas dentro del espíritu que se decidió llamar "cinema nuevo" -que fue la expresión más completa de una formulación original dentro del cine brasileño.

La interrupción de la producción de películas de naturaleza crítica no significó entretanto una disminución en la cantidad total de películas producidas. Después de casi una centena de películas realizadas en el año de 1969, la producción de largometrajes se estabilizó alrededor de 70 películas en los años siguientes. En 1975, se produjeron 85 películas.

Un refuerzo económico, suministrado a los productores a través de la organización oficial del cine brasileño permitió la preparación de películas más ambiciosas ( en el sentido del espectáculo), con la evidente contrapartida de abandono de temas considerados no identificados con la política cultural del gobierno. Diversas medidas proteccionistas en el área de exhibición crearon condiciones para el surgimiento de un constante (aunque artificial) sistema de producción de películas destinadas al consumo inmediato en los cines.

En el período entre la edición de la Ley Institucional No. 5 y la situación actual se presentaron dos fenómenos cuya ocurrencia nos ayuda

a comprender la evolución del cine brasileño y sus contradicciones. \*  
Ambos fenómenos -la "película marginal" y la "pornografía"- surgieron como una reacción consciente e inconsciente a la hegemonía mantenida por el cine nuevo hasta 1969, y esta reacción significó también un acto de desesperación frente a las presiones, directas o indirectas, de naturaleza social, económica, histórica y política.

La película marginal fue una reacción intelectual a las presiones - políticas sobre la creación cultural: acepta la imposibilidad de obrar culturalmente, que daba la investigación, el "margen". La -- pornografía fue una reacción desordenada a las presiones económicas sobre el mercado del cine en Brasil, exclusivamente destinada a la exhibición de películas extranjeras: tratar de sorprender al consumidor de las groseras comedias eróticas italianas.

La primera reacción, prácticamente sólo fue conocida en pocas exhibiciones en Río y en Sao Paulo. Las películas marginadas no fueron compensadas financieramente y gran parte de ellas consiguió apenas - una semana de exhibición en cines de pequeña capacidad. La segunda reacción se transformó después en una de las tendencias más lucrativas de todo el cine en Brasil, ofreciendo así mismo rendimientos superiores a las grandes producciones internacionales.

Agotadas las proposiciones presentadas por estas dos reacciones, la primera desaparición del cuadro de las producciones antes de la segunda, permaneciendo ésta como género integrado en el conjunto. Y el - cinema brasileño se encuentra nuevamente frente a varias alternativas

- - - - -

\*  
"porno-chanchada", véase nota en la página 10.

para proseguir el proceso desencadenado por el "Cinema Nuevo".

1) Un desdoblamiento en línea directa del Cinema Nuevo, a través del desenvolvimiento de una conciencia crítica frente a los hechos de la realidad inmediata. (A título de ejemplo, citaremos SAN BERNARDO de León Hirszman e IRACEMA de Jorge Bodanzki como muestra de esta alternativa.)

2) Un retorno a la película documental - aunque este tema ha estado presente en varias formas durante los últimos años. En efecto, el cine brasileño se ha situado constantemente en la película documental - como un elemento inseparable en la formulación de una proposición crítica cinematográfica. No es por casualidad que la totalidad de los realizadores del Cinema Nuevo se dediquen (o se hayan dedicado) a la realización de películas documentales, existiendo los que construyen su obra a través de películas documentales, como Vladimir Carvalho o Geraldo Sarno.

3) Un refuerzo al sistema de producción independiente del beneficio oficial, como condición de sobrevivencia. Este sistema se apoyaría básicamente en un mercado emergente paralelo (universidades, cine-clubes, etc.) y en la participación cada vez mayor de estructuras culturales en las áreas de producción.

#### LA PELICULA MARGINAL

La película marginal brasileña surgió a partir de la radicalización de una posición de marginalidad que caracteriza las relaciones entre

los intelectuales y la sociedad brasileña. Su marginalidad reside no simplemente en el hecho de la producción de películas con recursos reducidos (o su circulación cuando ésta existe -fuera de los circuitos exhibidores tradicionales) sino porque asumirán también las últimas -consecuencias de la imposibilidad que supone la superación de las barreras existentes entre ellas y el pueblo, que sería el objeto natural de su acción cultural.

Realizado por procesos o presiones diferentes entre sí, este cine que se desea marginal ve en esta marginalización la característica dominante de las relaciones entre individuo y sociedad. Asumiéndose como componente de la franja marginada e indefensa ante la barrera erigida por el contexto social, estas películas se caracterizan por su impotencia de acción.

Al asumir una posición de marginalidad, el tema principal de estas películas pasa a ser la propia película y la propia acción cultural - lo que de cierto modo caracteriza la hostilidad presente en casi todos -- los autores frente al público. De la misma manera, la tónica del cine marginal no puede ser explicada como una simple reacción de la manera - en que el cinema nuevo aborda a la sociedad brasileña. Es verdad que - muchos de esos directores parten de una reacción a las películas del -- Cinema Nuevo, pero es verdad también que el fenómeno no es solamente -- cinematográfico, (un comportamiento semejante puede encontrarse en la - música popular y en el teatro) y que sus verdaderas raíces deben buscarse en la situación brasileña a partir del año de 1964.

También es cierto que hubiera sido necesario ver de nuevo, a la luz de la nueva información trazada por el cine marginal, algunas películas - realizadas en los años de 1964/65, para saber hasta qué punto había es tado anunciado este comportamiento a través de algunos personajes desa rrollados por el Cinema Nuevo.

Sería preciso entender este cine marginal más como un movimiento de - transición, cuyo período de actividad más intenso transcurre de 1968 a 1971 y cuya permanencia en el cine brasileño contemporáneo es apenas - episódica pero indiscutiblemente rica para cualquier reflexión sobre nuestro cine.

Alrededor de un comportamiento encerrado en torno a sí mismo y del ri- tual de impotencia que caracteriza este cine hecho en el margen, exis- te una tentativa de análisis sobre lo que debe hacerse, aunque este -- análisis sea frecuentemente desordenado y confuso. Aunque ninguna de estas películas ha conseguido, aisladamente, esbozar un cuadro preciso de la situación brasileña, ellas constituyen, en su conjunto, un ele- - mento significativo para una tentativa de preocupación por los caminos que ha atravesado el cine brasileño en los últimos 15 años.

LA PORNOGRAFIA. ("Pornochanchadas"\*- Pornochurros).

La p nografía, actualmente un producto económicamente interesante para el mercado exhibidor, surge como una reacción desordenada y espontánea

\* "pornochanchada", véase la nota en la página 10

a la desorganización del mercado cinematográfico brasileño y al llamamiento oficial por un esfuerzo colectivo mayor para el bienestar común: el "héroe" de la pornografía es una respuesta a este llamamiento, que insiste en afirmar que estamos en un "país grande" y que sólo el esfuerzo colectivo y la responsabilidad social pueden crear el bienestar de todos. El héroe de estas películas pornográficas no tiene compromisos de ninguna especie, ni empresariales, ni de deudas, consiguiendo siempre sus objetivos, ganar la mujer que desea, recibir dinero para comprar cualquier cosa, gracias a su potencia sexual. Este llamamiento fue dirigido en especial a los trabajadores de la clase media, exactamente la clase de población brasileña que consume los pequeños mensajes de interés educativo del gobierno.

Dentro del cuadro de producción, las películas clasificadas como pornográficas obtendrán un % de la producción en el año de 1974 y un % de la producción de 1975. Producto típico de opción para una producción cultural estrangulada por las presiones de la censura. El modelo inicial para una película pornográfica brasileña parece haber sido la comedia erótica italiana que trajo al mercado brasileño la idea de -- anécdotas groseras y breves. En una fórmula tradicionalmente usada -- por el cine brasileño, las primeras películas pornográficas imitaban -- las comedias italianas. ¿De qué otro modo sobrevivirían en un mercado hecho para el producto nacional, si no fuera imitando la mercancía extranjera, preferida por el público y por los exhibidores?

Por otra parte, el surgimiento del género en Brasil, coincide con las

reacciones, a nivel mundial, contra el puritanismo del cine y la iniciación del éxito del cine "porno". En el caso específico de Brasil, donde evidentemente la demostración sexual directa continúa ausente, los temas pornográficos, conscientemente o no, estimulan una imaginación reprimida y no exclusivamente en cuestiones sexuales. En verdad, el sexo se transforma apenas en una representación alegórica de violencia.

Esta serie de películas, aunque duramente criticadas por ciertas escalas de la crítica "oficial" brasileña, por motivos de dudoso moralismo, contaron con un contexto social altamente reprimido y con un público habituado a tener una información fraccionada, incompleta y mutilada por intervención de la censura. Este cuadro no solamente ha creado la necesidad de una expansión, de un instante de alivio - y - de preferencia de un alivio a través de la liberación de la agresividad contenida - sino que ha creado un público pronto a recibir un lenguaje pobre de la pornografía como un estilo conocido, determinado - por la necesidad de decir las cosas entre líneas, porque la censura - no permite hablar con claridad.

El futuro de las películas pornográficas ciertamente que no sería diferente de otros tantos ciclos cinematográficos hechos para atender a una necesidad determinada de liberación artificial a través de un héroe individualista, dotado de una fuerza especial, capaz de vencer -- todos sus problemas. Dentro de poco tiempo, la apelación a la violencia sexual perderá la eficiencia y será substituída por otra.

### LAS ALTERNATIVAS DE LA ACTUALIDAD.

Curiosamente, en este período en que la mayor parte de la producción cinematográfica brasileña se ha tornado poco significativa, se registró un aumento en el interés por los problemas de nuestro cine, sobre todo entre el público universitario. Este dato es una señal importante para que se puedan comprender las alternativas que se presentan -- actualmente para el cine en Brasil, porque indica una creación de un público especialmente interesado en cine, y más que nada, ha creado a un público con un nivel de interés y de exigencias especiales en relación a las películas.

Una nueva cadena de cineclubes (movimiento que casi se extinguió totalmente en 1969) está creando condiciones para una exhibición regular de películas que no interesan al mercado tradicional (como, por ejemplo, películas documentales) y organizando, en diversas ciudades, manifestaciones amplias conocidas como "Mes de Cine Brasileño", reuniendo un fuerte conjunto de películas de todas las épocas, para proyecciones y debates.

Para este público, lo que tiene la mayor importancia son las películas que tratan de la documentación de la forma de pensar del pueblo brasileño. Las nuevas películas mezclan la ficción con la documentación, mezclando personajes de ficción en medio de personas y acontecimientos verídicos. Los personajes de ficción funcionan como inspiradores, como una especie de reporteros que llevan a las personas en una gira para -- que opinen sobre el mundo en que ellas se encuentran. El papel del ---



director de la película pasa a ser, en muchos casos, el de montador de escenas, o para seleccionar puntos comunes de sucesos aislados y mostrar la coherencia de estas palabras, en donde una persona puede proseguir el discurso iniciado por otra. De esta manera, estas películas pueden examinar la relación de trabajo, de poder.

Al mismo tiempo, es preciso no olvidar también el esfuerzo en el sentido de mantener el comportamiento indicado por el Cinema Nuevo, que encuentra tal vez sus mejores ejemplos en las películas de Joaquín Pedro de Andrade (LOS CONFIDENTES Y GUERRA CONYUGAL) y en el antes nombrado SAN BERNARDO de León Hirszman.

Básicamente, las condiciones de producción de películas en el Brasil se encuentran actualmente, ligeramente mejores, pero la resistencia del mercado exhibidor y del distribuidor permanece, lo que obliga a los realizadores a grandes inversiones para la producción de películas a colores, con intérpretes conocidos en la televisión para competir con el producto extranjero con algún atractivo. En términos de producción, la película que más se aproxima al camino abierto por el Cinema Nuevo y a la película más reciente de Nelson Pereira dos Santos, EL AMULETO DE OGUM, producido con un presupuesto verdaderamente pequeño, con filmaciones en escenarios naturales, el uso frecuente de la Cámara en la mano y con la misma habilidad para improvisar soluciones durante la filmación.

#### NOTAS

1) Chanchada - Durante los años 40 y, principalmente 50, una mayor parte de la producción de películas en el Brasil se formó por comedias ---

musicales, con una participación de cantantes de radio y cómicos de teatro. A estas películas se les llamó "chanchadas", expresión despectiva que significaba una cosa de poco o ningún valor. Una "porno-chanchada" sería, por lo tanto, una versión moderna de las antiguas chanchadas, -- con una adición del elemento pseudo-erótico. (Debemos hacer notar que -- actualmente se está tratando de reivindicar el papel de la chanchada -- dentro del cine brasileño)

2) Principales autores de películas marginales - Ozualdo Candeias -- (A MARGEM, 1967. A HERANCA, 1971, ZEZERO, 1972 - El Margen, La Herencia, Zezéro). Rogério Sganzerla (O BANDIDO DA LUZ VERMELHA, 1968. A MULYER DE TODOS, 1969 - El Bandido de la Luz Roja, La Mujer de Todos). Julio Bressane (MATOU A FAMILIA E FOI AO CINEMA, 1969, UM ANJO NASCEU, 1969. A FAMILIA DO BARULHO, 1970 - Mató a la familia y se fue al cine, Nació un Ángel, Una familia de Escándalo). Neville D'Almeida (JARDIM DE GUERRA, 1968. PIRANHAS DO ASFIALTO, 1970 - Jardín de Guerra, Pirañas de Asfalto). Andrea Tonacci (BLA, BLA, BLA....., 1968. BANGUE BANGUE, 1970. Luiz Rosemberg Filho (JARDIM DAS ESPUMAS, 1970. IMAGENS, 1972 - Jardín de las Espumas, Imágenes). Geraldo Veloso (PERDIDOS E MALDITOS, 1970 - Perdidos y Malditos). Carlos Frederico (A POSSUIDA DOS MIL -- DEMONIOS, 1970 - La Poseída de los Mil Demonios). Joao Silvério Trevisan (ORGIA OU O HOMEM QUE DEU CRIA, 1970 - Orgía o el Hombre que -- Dios Cria). Elyseu Visconti (OS MONSTROS DE BABALU, 1971, O LOBISOMEM O TERROR DA MEIA NOITE, 1972 - Los Monstruos de Babalú, El Hombre Lobo o el Terror de Media Noche).

3) Principales autores de porno-chanchadas - Geraldo Miranda (AS ---

DEPRAVADAS, 1973. ESSAS MULHERES LINDAS, NUAS E MARAVILHOSAS, 1974.  
ONANIAS O PODEROSO MACHÃO, 1975 - Las Depravadas, Esas Mujeres Lin--  
das, Desnudas y Maravillosas). Claudio MacDowell (AS MULHERES QUE -  
FAZEM DIFERENTE, 1974. QUANDO AS MULHERES QUEREM PROVAS 1974. LUZ,  
CAMA ACAO! 1975 - Las Mujeres Que lo Hacen Diferente. Cuando las  
Mujeres Quieren Pruebas. Luz, Cama, Acción!) Roberto Mauro (AS --  
MULHERES AMAN POR CONVENIENCIA, 1972. AS CANGACEIRA EROTICAS, 1975.  
AS MULHERES SEMPRE QUEREM MAIS, 1974. O INCRIVEL SEGURO DE CASTIDADE,  
1975 - Las Mujeres Aman por Conveniencia. Las Bandoleras Eróticas.  
Las Mujeres Siempre Quieren Más. El Increíble Seguro de Castidad).  
Roberto Machado (UM VIRGEN NA PRACA, 1973. UMA MULATA PARA TODOS, -  
1975 - Una Virgen en la Plaz. Una Mulata para Todos). Tony Vieira  
(DESEJO PROIBIDO, 1974. A FILHA DO PADRE, 1975 - Deseo Prohibido. -  
Una Hija del Padre). Alberto Pieralisi (A DIFICIL VIDA FACIL, 1972.  
UM MARIDO SEM... E COMO UM JARDIM SEM FLORES, 1972. CAFE NA CAMA, --  
1973. AS SECRETARIAS... QUE FAZEM DE TUDO, 1974. OH, QUE DELICIA DE  
PATRAO!, 1974. O HOMEM DA CABECA DE OURO, 1975. O ESTRANHO VICIO  
DO DR. CORNELIO, 1975 - Un Marido Sin... es como un Jardín sin flo  
res. Café en la Cama. Las Secretarias que hacen de todo. Oh, qué -  
Delicia de Patrón. El Hombre de la Cabeza de Oro. El Extraño Vicio  
del Dr. Cornelio). Victor DiMello (QUANDO AS MULHERES PAQUERAM, 1971.  
UM VARAO ENTRE AS MULHEHERS, 1974. ESSA GOSTOSA BRINCADEIRA A DOIS,  
1975, COMO E BOA A NOSSA EMPREGADA, 1972 - El Gran Gozador. Un Va  
rón Entre las Mujeres. Esa Sabrosa Diversión entre Dos). Paulo Rovai

(OS MANSOS, 1972. A VIUDA VIRGEM, 1972. AINDA AGARRO ESTA VIZINHA?  
1974 - Los Mansos. La Viuda Virgen. También Alcanzo esta Vecina).  
Maozael Silveira (COM A CAMA NA CABECA, 1973. MAIS OU MENOS VIRGEM,  
1974. AS AUDACIOSAS, 1975. SECAS E MOLHADAS, 1975 - Con la Cama  
én la Cabeza. Más o Menos Virgen. Las Audaces. Secas y Mojadas). -  
Braz Chediak (A BANANA MECANICA, 1973. O ROUBO DAS CALCINHAS, 1975  
- La Banana Mecánica. El Robo de las Prendas Menores). Ody Fraga -  
(MACHÃO E FEMA, 1973. ADULTERIO: AS REGRAS DO JOGO, 1974. O SEXO  
MORA AO LADO, 1975. AMANTES: AMANHA SE HOVER SOL, 1975 - Macho  
y Hembra. Adulterio: Las Reglas del Juego. El Sexo Vive al Lado).  
Adnor Pitanga (AS MULHERES QUE FAZEM DIFERENTE, 1974. AS MULHERES  
QUE DÃO CERTO, 1975. CONFISSÕES DE UMA VIUVA MOCA, 1975 - Las Mu  
jeres Que lo Hacen Diferente. Las Mujeres que Aciertan. Confesiones  
de una Viuda Moza). Edward Freund (SOB O DOMINIO DO SEXO, 1973. --  
AINDA AGARRO ESTE MACHÃO, 1975 - Sobre el Dominio del Sexo. También  
Tomo este Macho). Egydio Eccio (MULHER PECADO, 1972. O LEITO DA -  
MULHER AMADA, 1974. O SEXUALISTA, 1975 - Mujer del Pecado. El lecho  
de la Mujer Amada. El Sexualista). Ary Fernandes (O SUPER MANSO, -  
1974. QUANDO ELAS QUEREM E ELES NÃO, 1975 - El Super Manso. Cuando  
ellas Quieren y ellos No.). Carlo Mossi (COM AS CALCAS NA MAO, 1975).

Es materia conocida que el Cine nace con el siglo y adquiere un particular desarrollo en las metrópolis. Alcanza status de gran industria en cuestión de décadas y, por su complejidad, incorpora un ejército de hombres. Los artesanos de las primeras etapas sucumben ante la poderosa maquinaria que se pone en marcha. Se suman o desaparecen. Los productores adquieren relevancia determinante y el resto, actores, fotógrafos, sonidistas e, incluso, directores, se constituyen en las piezas menos importantes del rompecabezas. En un tiempo relativamente corto se engendran los monopolios. Es así como el cine responderá desde el principio a intereses claramente delimitados por quienes poseen los instrumentos para su desarrollo.

También y muy pronto los conflictos de clase, los antagonismos ideológicos, se reflejarán en la obra artística. Hay intereses de por medio y ello derivará, como consecuencia, en la toma de posturas condicionadas por el sector que, dentro del negocio, proporciona los recursos.

Censura y autocensura, sutilezas de un negocio que trasciende las leyes de la oferta y la demanda, y

desarrolla mecanismos de persuasión para eternizar el establishment y justificar políticas nacionales de expansión.

No es el pueblo quien asume estos instrumentos. Es, en todo caso, el destinatario. Víctima en más de un sentido, el espectador alimenta el monstruo y se enajena. Paga de buenas maneras por una mercancía adulterada, consume un artículo que intoxica y corrompe su naturaleza. El cine ha devenido en opio del pueblo. A las salas, en las grandes urbes, acude el hombre a drogarse, a enajenarse, a aceptar sin reticencias verdades programadas. Pocos poseen el hilo de Ariadna para escapar de ese laberinto.

Los centros de expansión colonial se instrumentaron para la ocupación. Crearon su aparato de guerra y lo utilizaron con eficiencia digna de mejores causas. En la América aún quedan notables monumentos a esa política agresiva. El Comando Sur en la Zona del Canal de Panamá. Guantánamo en Cuba. Y Puerto Rico en toda su extensión territorial. Y aún persiste una no oculta actitud intervencionista, desde el punto de vista militar, cada vez que una colonia ensaya una política de autodeterminación. Control eco-

nómico, control político y control militar, todos los controles. Era preciso también instrumentalizar la cultura para allanar las defensas naturales del hombre de las colonias. Sistemas educativos integrales han precedido a las llamadas ayudas económicas. Iglesias, sociedades típicas, boys scouts, leones, literatura, actitudes de consumo, técnicas, agencias internacionales de prensa, han invadido nuestros países. Son visibles, están allí, y la costumbre de verlos los naturaliza, les da carta de ciudadanía. Esquemas trasladados sin modificaciones, sin críticas, sin ajustes, para uniformar al hombre y convertirlo, hacerlo a imagen y semejanza del hombre de la metrópoli.

Un hombre no es absolutamente dependiente hasta que cede su conciencia. Si suplanta los valores de su cultura por los valores de la cultura del invasor, entonces, ciertamente que es un hombre colonizado. Por lo demás, sacudirse el yugo de la colonia será cuestión de tiempo, disposición y audacia si las defensas naturales de la nación, en la supraestructura cultural, no son desplazadas por el

invasor. Por supuesto, la política de expansión de los países colonizadores tiene aliados naturales en los países que caen bajo su área de influencia. Aliados en negocios, aliados en política, luchan por ajustar la colonia a partir del modelo de la metrópoli. Atrapados por las mismas motivaciones en el orden de los intereses económicos y políticos ensanchan las bases de la dependencia. No sólo crean los dispositivos para acarrear las mercancías sino que --en función de ellos-- acarrean sus productos culturales, sus valores, formas de vida y hábitos de consumo.

Los medios de información masiva no escapan a estas prerrogativas. En manos de quienes han conjugado sus intereses con el neocolonialismo están diseñados para responder a las exigencias niveladoras del sistema. Declaran abiertamente sus intenciones y las defienden a capa y espada. La defensa de la cultura occidental y otras hierbas del mismo sabor justifican el emplazamiento de periódicos, plantas de televisión y circuitos de cine como depositarios y difusores del arsenal ideológico acarreado desde los centros neocoloniales de difusión. Tanto va el cántaro al



pozo hasta que se hace polvo. Y sucede que una vez introducido, repetido, elevado a modelo único, el modelo de la colonia tiende a constituirse en modelo universal. Y lo patético del caso es que los esquemas de desinformación ensayados y esgrimidos en los grandes centros de difusión se asumen ya, en nuestros países, con una naturalidad que abruma y desencanta. Asumidos incluso y paradójicamente por aquellas capas culturizadas de la sociedad que, por el mismo hecho de asistir a las academias o beber de las fuentes, perdieron la inocencia y asimilaron sin decantar los valores y vicios de la transculturación colonial.

Aquellos, los sectores ligados al sistema colonial por intereses de supervivencia, asumen concientemente los esquemas del neocolonialismo. En ello les va la vida. Los otros --los profesionales, técnicos y burócratas-- son renegados o ilusos. Siguen al pie de la letra las indicaciones del librito. Reniegan de su papel histórico y caen, como corderillos, en la llamada "objetividad profesional" que es, en resumidas cuentas, la objetividad de los opresores.

Nosotros afirmamos que no hay objetividad posible en un mundo en guerra. Todo hecho, todo acontecimiento está revestido de connotaciones subjetivas y éstas responden a la trinchera que se ocupa. Manejar la información con criterios "apolíticos" resulta muy conveniente para - quien dispara desde la otra orilla. Poncio Pilatos, al lavarse las manos, fusiló a Cristo. Tomó una decisión política.

El cine forma parte de nuestra vida cotidiana. Sabemos por experiencia que su radio de acción será cada vez más amplio. Las salas de exhibición, cómodas y lujosas, se siguen inaugurando con gran éxito en las urbes. El público, ya habituada, acude masivamente cada vez que se anuncia el estreno de cierto tipo de filmes. Las unidades móviles se desplazan con suma facilidad en las áreas rurales. Cada vez será más difícil encontrar núcleos humanos totalmente aislados, islotes, hombres capaces de resistir los mecanismos aglutinadores de una sociedad en desarrollo. El asfalto suplanta los caminos de arrieras y las hidroeléctricas generan y distribuyen millones de kilowatts por hora.

Y nosotros estamos seguros de que allí en donde llegue la técnica y se introduzcan políticas de integración y desarrollo, llegará, y no precisamente en lomos de burro, la imagen cinematográfica.

El cine también, a través de las técnicas de televisión, como un Mahoma moderno que sí va a las montañas y que ciertamente posee el don de la ubicuidad, se introduce, y no subrepticamente sino como Pedro por su casa, en el más remoto paraje que hombre alguno pueda imaginar.

En realidad, no hay alternativas. El cine ha probado su eficacia como medio de comunicación de masas y, en determinados contextos históricos, asume causas muy concretas, expresa contenidos de diversa naturaleza, sirve al hombre para redimirlo o, en el más común y peor de los casos, para humillar su inteligencia.

Arte o industria, instrumento de comunicación o domesticidad, entretenimiento puro o espectáculo evasivo, arma de combate o puñal de cuatro filos, el cine nos motiva y nos preocupa. Y abordamos su significado --las signi-

ficaciones que le son inherentes-- ciertamente prejuiciados. Y no puede ser de otra manera. Imposible que lo sea en tanto los pretendidos valores universales del cine no sean decantados a partir de nuestros intereses nacionales y el desarrollo original de nuestra cultura.

Sabemos de antemano que es muy difícil desentrañar los mecanismos de manipulación insertados en un lenguaje y en una técnica inventados, desarrollados y elevados a categoría universal por quienes nos han precedido en la carrera. Se tienen esquemas más o menos fijos de lo que es una película, de sus valores estéticos. Discurremos incluso como el colonizador. Nuestros juicios han sido acondicionados por quienes, precisamente, han tomado la delantera y saben jugar bien el juego.

Vientos nuevos soplan sobre esta parte del mundo. Son los mismos vientos que soplan en Asia y Africa. Son los vientos de la liberación nacional. Las masas, incorporadas a este proceso, introducen una ruptura frente a los modelos acarreados hacia las colonias. Las mismas contradicciones del sistema logran crear los dispositivos para

su renacimiento. Los colonialistas, al trasladarse a las colonias, introducen sus esquemas de vida y organización social. Explotadores y explotados entrelazan sus vidas y distancian sus intereses. Las capas que, dentro del sistema, no han tenido la oportunidad de arrancarse las cadenas de los tobillos o disfrutar del ocio creador a la manera de sus congéneres de ultramar, no pueden, por su propia condición, asimilar los modos de vida propuestos en las sociedades ocupadas. Los analfabetizados por obligación, los marginados de las academias paternalistas y transculturizadoras, los arrojados del paraíso a los sótanos de la estratificación social, logran, paradójicamente, preservar el futuro proyecto nacional. Se constituyen, históricamente, en los depositarios de la tradición. Hoy, esas capas marginadas están en mejores condiciones de disputar los canales de expresión que les fueron arrebatados. Constituyen la base de apoyo, la plataforma sobre la cual se encamina el desarrollo de la cultura. Y son, en definitiva, quienes podrán dar respuestas a la exigencia de una cinematografía nacional.

El cineasta latinoamericano, en esta fase histó-

rica, se pregunta ¿cine para qué, para quién? Formula una respuesta: para liberarnos. Esa respuesta categórica, inequívoca, irremediable, constituye su punto de partida. No se trata de trabajar para el cine. Se trata de instrumentalizarlo para el proceso de liberación nacional, para quebrar las estructuras de dependencia, para entrar en la historia de la única manera que es posible: originalmente.

La cultura no es un fenómeno estático. Evoluciona, se desarrolla y cada contexto histórico determina los cómo, los para qué. En esta fase resultan demasiado obvios como para eludirlos. Se trata de hacer un cine para movilizar a las masas, para crear conciencia y profundizar los procesos revolucionarios. Esta postura determina las temáticas, el lenguaje, las técnicas a emplear en cada caso. Lo esencial es abordar el problema de la creación cinematográfica sin prejuicios. Mejor dicho: conciente de los prejuicios. No sujetarse a esquemas. No tener ningún temor a herir susceptibilidades esteticistas. Toda ruptura es dolorosa e irreverente. Texto político, panfleto, documental, ensayo crítico, denuncia, argumento, ficción,

cualesquiera de los caminos escogidos de acuerdo con un desarrollo concreto, debe responder, en la perspectiva latinoamericana, a desenmascarar las relaciones de dependencia, de sometimiento, de explotación. Y también, por qué no, bosquejar salidas, respuestas al conflicto humano.

Contenido y forma, en este contexto, darán lugar a una estética. Es, si se quiere, la estética del subdesarrollo y será válida en tanto se haga congruente con la realidad y sea su reflejo.

No queremos decir al pueblo lo que el pueblo es. Esto ya se ha intentado y sus frutos los conocemos. Cine mediocre, populachero, dirigido a explotar comercialmente un mercado local y que, en realidad, no viene sino a corroborar los esquemas de dependencia y mutilación de la capacidad creadora de nuestros pueblos.

Pretendemos que el pueblo encuentre en nuestro trabajo sus canales de expresión, que diga, hable, formule sus tesis. Hablamos de nuestra experiencia, concreta, en Panamá. Es nuestra etapa de aprendizaje, de entrenamiento, de búsqueda de un lenguaje. Nosotros hemos debatido y nos

hemos dado cuenta de que muchas veces creemos pensar como el pueblo. Nos atribuimos ese derecho sin detenernos a meditar que, por nuestra formación y por el ambiente pequeño burgués a los que hemos estado adscritos, respondemos a esquemas contaminados y no constituimos la expresión más singular de nuestras sociedades. La óptica nuestra sufre las distorsiones igualitarias que se derivan de continuos contactos e intercambios.

No nos confundamos. No pretendemos negar las posibilidades de nutrirnos de la experiencia cultural de la humanidad. No vamos a enconcharnos como tortugas a deshojar. No se trata de eso, se trata de encontrar un método y desarrollar una actitud. Investigar, en primer lugar, lo desconocido en nuestra realidad, lo que nos ha sido escamoteado. Eliminar el distanciamiento inducido, la distancia que nos separa del resto de nuestro pueblo. Para ello es indispensable ir a las fuentes, establecer una relación de primera mano con quienes se han constituido en depositarios de la tradición y tienen la autoridad moral e histórica para dar sentido al proyecto nacional.



El mejor método consiste en participar con el pueblo en sus tareas, convivir en las bases y transformarlo en el actor de su propia causa. No simple consumidor de una mercancía adulterada. Queremos hacer del cine un arma de investigación y, para ello, nos hemos propuesto documentar la realidad, dejarla expresarse por sí misma, hacerla participar en las estructuras dramáticas presupuestadas, aprender y aprehender esa totalidad tan próxima a nosotros y tan desconocida. El documental es, para nosotros, la primera escuela. No podemos prever el futuro. Es posible que podamos, una vez creados los cuadros, la infraestructura y la experiencia, pasar a otra etapa. ¿Cine argumental, ficción? Es posible. Pero, ya sabemos que ficción no significa irrealismo, evasión, mecanismo desarticulador de la realidad. Todo lo contrario: una oportunidad de mayor penetración y síntesis artística a la que es posible optar en el proceso de sistematizar los elementos esenciales de nuestra cultura.

El cine, en cada uno de los países latinoamericanos, se sitúa en las mismas coordenadas de objetivos. El

desarrollo no es parejo en cada uno de nuestros países, pero cada proyecto tiene sus puntos de contacto y su singularidad expresiva. Las motivaciones básicas, siendo las mismas, abren los canales de expresión en un amplio espectro de alternativas. El cine latinoamericano, por el carácter original de su desarrollo y por los aportes que ha hecho a la cinematografía, tiene ya, a estas alturas, consistencia universal. Y tiene consistencia universal gracias a aquel que ha desechado las tendencias populistas, caricaturescas de las realidades nacionales, evasivas, sujetas a los condicionamientos del sistema. Gracias a aquel que penetra críticamente la realidad, esboza las denuncias de las relaciones de explotación del hombre y crea las perspectivas de la liberación. Ese es el cine que ha dado la cara en el mundo a favor de nuestras identidades nacionales.

Al cineasta latinoamericano --ceñido a esta tradición-- le corresponde no olvidar su rol histórico. Su trabajo ha de darse en el marco de la lucha por la liberación del hombre y por el desarrollo de la cultura nacional. ¿Preocupaciones estéticas? Arte y realidad se conjugan.

Lenguaje, técnicas y métodos de trabajo serán, como han sido hasta ahora, consecuencias de estos presupuestos.

Debemos recordar, por otra parte que, además, Hollywood no sólo ha creado un cine sino que, por el contrario, ha creado un espectador para el cine. Nos corresponde ahora iniciar una política destinada a rescatar a ese espectador. ¿Circuitos internacionales de difusión en 16 mm? ¿Coproducciones y muestras sistemáticas en cada uno de los países? ¿Una red de cineclubes, aprovechando las estructuras organizadas en cada país? ¿Salas especializadas y desplazamientos a través de unidades móviles? Sí, creemos que esa política debe implementarse a fondo. Es el momento de persistir. Dilatar ese esfuerzo no sería pródigo en resultados. Para ayer es tarde. América Latina, en la lucha por la independencia nacional y por la integración de su cultura tiene, en el cine, una apertura de trabajo, de conocimiento de sí misma. El intercambio de experiencias no sólo será positivo en el área de los objetivos generales de la cultura sino en el interés específico de desarrollar la cinematografía latinoamericana.

Panamá, 1976

Pedro Rivera.



EL CINE LATINOAMERICANO: REALIDAD O FICCIÓN

SIMPOSIO

Cine Latinoamericano: Realidad o Ficción

Gonzalo Martínez Ortega

Como yo estoy seguro de la existencia de un Cine Latinoamericano y, -- aceptar que es tarea de este simposio demostrar que existe, lo considero un retroceso, propongo que, al menos en mi ponencia, el lema Cine Latinoamericano; ¿realidad o ficción? sea cambiado por el de Cine Latinoamericano o realismo o ficción. Aceptado el cambio, paso a conceptualizar:

1.- Conceptualización. Parece muy discutible que realismo y ficción sean conceptos contrapuestos, antagónicos, y que, por tanto, constituyan los polos de una disyuntiva para el cine latinoamericano -y mundial- o para el arte en general. Por muy realista que sea, toda obra de arte cinematográfica contiene, como componente indispensable, una determinada dosis de ficción. De otra parte, en las obras definitivamente ficticias, aquellas en que la fantasía desempeña el rol central -por ejemplo las - de science fiction-, hay, por fuerza, una base real, un cierto realismo que las sostiene y sin el cual flotarían en el vacío a expensas de la - calidad. Quizá, entonces, la verdadera disyuntiva sea realismo o evasión conciente. En este caso, la polémica se desplaza hacia el orden -

ideológico-político. Y es, así planteada, una vieja polémica, inscrita naturalmente en el marco de la lucha de clases: o un cine que refleje, siempre artísticamente elaborados, los intereses inmediatos e históricos de las clases y los pueblos oprimidos, o un cine que, como espectáculo de grandes masas, se dirija a estas clases y a estos pueblos para adormecerles la conciencia, para mostrarles una imagen falsa o -- distorsionada de su realidad, para enajenarlos. En este orden de --- ideas, resulta claro que el cine latinoamericano, si no quiere traicío narse a sí mismo -y simplemente traicionar al arte-, debe afiliarse -- sin vacilaciones al realismo revolucionario, con las mil posibilidades que este postulado general entraña (en el drama, en la comedia, en la sátira, en el documentalismo informativo -al estilo de Dziga Viértov- o de denuncia, etc.) ¿Qué es el realismo, sin embargo? La realidad no es el mundo exterior tal como se presenta ante el ojo humano -o el lente cinematográfico-, sino que tiene diferentes planos. Realismo, por consiguiente, no puede ser la copia servil, fotográfica, de la rea lidad superficial inmediatamente percibida: esto es vulgar natura--- lismo. El realismo es la representación estética de la realidad en su esencia y en su totalidad. Todo verdadero gran arte, cualquiera que - sea su expresión concreta -literatura, pintura, arquitectura, música, poesía... cine- y en todos los tiempos, ha sido, pues, realista en el más profundo sentido. Cabe decir, en este punto, que también el - arte enajenante -el cine, de modo particular- se apoya en la realidad, no a pesar de que aspire a producir sentimientos evasivos, sino precí- samente por eso (con lo cual, de paso, rinde un homenaje equívoco al -

realismo); pero su representación de la realidad es parcial, deformada, fragmentaria, es decir, completamente ineficaz en el terreno estético (una verdad a medias es una mentira entera). El gran arte, hasta el presente, no se ha generado nunca en el seno de las grandes masas --- aunque éstas, de algún modo, aparezcan en él-, sino en la esfera ideológica de las clases dominantes; pero sólo en los periodos de ascenso de estas clases, cuando se sienten seguras de sí mismas, de su hegemonía, pueden mostrar la realidad con todas sus contradicciones: de esta sinceridad ha surgido el gran arte; cuando se debilitan, cuando ya no sienten que pisan terreno firme, y sí, en cambio, que el fin de su dominación está próximo, la sinceridad cede el sitio a la mentira, a la falsificación; el arte que producen, entonces, milita contra la verdad histórica, oculta o disfraza las contradicciones clasistas, miente conscientemente, se niega a reflejar la realidad en su movimiento, en su esencia y en su totalidad; el precio de ello es que se niega a sí mismo: ya no es arte. El cine de evasión, en consecuencia, es el más específica, burda y militantemente político. Tal es el caso del cine mercantilista de nuestros días, el que aprovecha su posición dominante en el mercado internacional para pasar de contrabando, en el plano ideológico, los intereses de las clases hoy decadentes, sin perspectiva ni legitimidad histórica, desprovistas ya en absoluto de potencia creadora en el arte y en la vida. Es un cine embustero y embrutecedor, aunque utilice todavía óptimamente -pero no siempre- los recursos de la técnica que aún detenta y algunas cuestiones formales que hicieron sus glorias pasadas. A ese cine, puesto que es eminentemente político, hay que oponerle de manera deliberada, lúcida, otro cine que rescate a secas la -

realidad integral, sincero, visionario; esto es, también combatiente, también político, pero en cuyas trincheras, no importa cuánto tropiece, se han refugiado las esperanzas de la preservación y el desarrollo del arte verdadero. Realista porque es el único que puede atreverse a mostrar sin temores las contradicciones de la realidad -y la contradicción es la vida-; revolucionario porque se da en oposición al cine evasista y en tiempos de un recrudecimiento de la polémica política que no tiene precedentes en la historia (la forma última y más brutal de la polémica, es la guerra).

2.- Cine de transición. Antes que nada, nuestra etapa histórica es la de la transición mundial hacia un orden social nuevo. Esta es la característica más general y más importante de la realidad actual. El realismo revolucionario; en el cine, no es más que el nombre necesario que se da a sí mismo un arte que no quiere pervertirse ni negarse en tiempos de transición, en tiempos de graves convulsiones sociales, de revoluciones y guerras. En el orden estético -como en el filosófico, en el sociológico, etc.- militancia no quiere decir unilateralidad, abolición de uno de los términos de las contradicciones (ya se ha dicho antes que, por el contrario, esto es lo típico del arte falsificado, evasista); quiere decir comprensión dialéctica de la realidad y, por ello, toma de partido en el orden político. La verdad es siempre revolucionaria, y basta ceñirse a ella para que resplandezca el compromiso con las fuerzas emergentes de la historia, con las fuerzas que hoy determinan la transición y mañana reconstruirán de abajo a -- arriba la sociedad; en ese mañana, cuyos frutos estéticos apenas si -

alcanzamos a vislumbrar, el cine y todas las artes se abrirán caminos insospechados; por ahora, la palabra de orden es entender, impulsar y acelerar la transición a escala mundial (a escala de toda la humanidad). El realismo revolucionario, en el cine, es el reflejo estético de la transición, no un postulado apriorístico; es la forma concreta de comprometerse con las clases y los pueblos desposeídos y oprimidos, con todos los pobres del mundo; es, al mismo tiempo, el único medio - válido para salvar al arte cinematográfico de las presiones mortales de las fuerzas de la decadencia, que al volverlo utilitario y clasista, intentan hacerlo agonizar junto con ellas y llevárselo luego a la tumba. Por tanto, el realismo revolucionario no es ni puede ser exclusivo del cine latinoamericano: puede surgir -y surge- donde quiera que haya cineastas que se nieguen a negarse -que se afirmen concientemente en la historia, en la vida-; no tiene por qué ser extraño, en consecuencia, ni siquiera a las grandes metrópolis de la reacción: la lucha del hombre por elevarse hacia estadios superiores de cultura es universal. No obstante, resulta evidente que América Latina es -y lo va a ser más aún en el futuro- uno de los grandes escenarios en que se prepara y decide la transición. Además, realismo revolucionario no significa uniformidad, moldes rígidos, sino exactamente al revés; es indispensable, así, que en la creación cinematográfica cada nación se base en sus fuerzas culturales interiores, en su tradición y sus peculiaridades.

América Latina es un conjunto de naciones que tienen en común no sólo el destino histórico, sino también el idioma -donde no es así, la ba-



rrera idiomática no es insuperable-, gran parte de las culturas indígenas precolombinas la Colonia, las guerras por la independencia política, etc.; naciones, en suma, unidas por el pasado, por el presente de lucha y por el porvenir. Es legítimo, así, hablar de un cine latinoamericano, incluso si se consideran las peculiaridades que diferencian a cada país (más aún: a tal o cual región de tal o cual país): esas peculiaridades de diferenciación, lejos de debilitar los nexos básicos, los robustecen al esclarecerlos mediante el deslinde de las particularidades.

Rechazado conciente y resueltamente el cine evasionista, desprovisto de valores estéticos auténticos, y asumido de igual manera el cine de nuestra etapa de transición, la tarea central para los cinematografistas no puede consistir sino en definir, tan claramente como sea posible, el contenido concreto del realismo revolucionario latinoamericano. Esto, desde luego, no se logrará sólo mediante discusiones teóricas o disquisiciones puramente académicas, sino que requiere una incesante experimentación; esto es, se logrará mediante un ir y venir infatigable de la teoría a la práctica y de la práctica a la teoría. Establecida y comprendida correctamente la línea general -el realismo revolucionario-, es preciso buscar una y otra vez, en la realización de cada postulado y en la crítica de cada realización, el reflejo estético justo de esa realidad extraordinariamente rica que es la de nuestro subcontinente.

PRIMERA APROXIMACION A LOS PROBLEMAS DE UN CINE LATINOAMERICANO  
EN EL EXILIO.

No hace mucho tiempo, aquí nomás, en México, unos estudiantes de cine preguntaban por una teoría del cine documental latinoamericano, o del cine latinoamericano en general. La respuesta, inevitable, era negativa. No hay hasta ahora libros, textos ordenados o artículos lo suficientemente amplios que abarquen en profundidad este problema.

Como tampoco los hay, con la densidad que se necesitaría, para analizar los nuevos problemas que a diario enfrenta el cine latinoamericano en sus distintos niveles. Y menos, desgraciadamente, en los niveles que más nos interesan en forma inmediata: un cine latinoamericano, documental o argumental de descolonización cultural, parte de una expresión propia a nivel continental y esencialmente crítico.

Y uno de los tantos conflictos que hoy agobian a los cineastas de la América Latina, es el exilio de sus realidades inmediatas. Es decir, de sus países de origen. Y buscarle una aproximación al problema, aunque sea parcial, es ya una tarea interesante.

Hoy, la gran mayoría de los cineastas (directores, guionistas, fotógrafos) que conformaron el primer hervor del llamado cine latinoamericano, es decir, del más crítico, viven fuera de sus países. En el exilio forzoso.

Todos los chilenos, todos los uruguayos, algunos argentinos, algunos brasileños, muchos bolivianos, y la lista parece estar por ampliarse día por día.

Esta verdad incómoda y dolorosa que se impone de a golpe (golpe de estado), pasa directamente por el fascismo que a punta de fusiles militares se anida en la gran mayoría de la América Latina.

Y es evidente que la primera característica de este cine latinoamericano

no y la que lo llevó al exilio, fue su oposición a las estructuras sociales vigentes.

Su constante crítica a las clases dominantes, a la dependencia política, a la enajenación económica de sus países originales. También, el intento, a diversos niveles argumentales y documentales, de rescatar la historia olvidada de su patria, los valores populares más auténticos, la fuerza social de sus pueblos.

Y esta labor reveladora, mínimos pasos de un cine que andaba apenas en su más tierna infancia, es de entrada considerada subversiva por los siervos de siempre. Siervos para afuera, patronos para adentro.

Para estos, desglandulados de siempre, todo lo que reivindique, valore o remarque las cualidades de otra clase diferente y opuesta a la dominante, es reprobable, subversivo, digno de ser reprimido.

Así, en su desarrollo, el cine latinoamericano más crítico fue tratando de afilar sus armas en la práctica y en la teoría, pero otra característica paradójica aunque no extraña, fue la de un cine que desarrolló teóricamente opciones mucho más avanzadas de las que sus películas pudieron proyectar. Y esto es fácil de comprender cuando se calcula que es mucho más económica pensar que realizar películas y que fue un cine que intentó y logró estar muchas veces al lado de las instancias sociales más avanzadas de sus países.

Cada uno de los esporádicos y desordenados encuentros de cine latinoamericano, en América Latina o en Europa, implicaron no solo la confrontación individual de los cineastas que les tocó en suerte estar presentes, sino el resumen bien reducido, de meses o años de experiencias populares con este medio en sus respectivas realidades. Porque entre otros cambios que introdujo este cine en la tradición cinematográfica latinoamericana fue una nueva y dialéctica relación del cineasta con la película y con el público. Ya no era la película -margarita-, que

el director -artista- se la tiraba a los puercos -público-.

Ni la película eran margaritas, ni el público eran puercos. Los nuevos cineastas afrontaron el hecho de hacer cine con otra perspectiva, de respeto al público y al mismo cine.

"De todas las artes, para nosotros, la más importante es el cine", decía Lenin en 1917. Y para nosotros también.

Por eso, cada uno de las decenas de films que aparecen entre 1965 a esta fecha, en las diversas posibilidades de Brasil, Bolivia, Uruguay, Argentina, Chile, Colombia, Venezuela, México, nacen de una necesidad y sobre una indagación del pueblo, a veces son casi elaborados por ellos y revierten al pueblo en los cientos de exhibiciones en donde el film debía probar su bondad.

Esta práctica de exhibición, casi siempre al margen de los canales tradicionales del cine comercial norteamericano o nativo, desarrolló posibilidades riquísimas que fueron sistematizadas como teoría, pero que muchas veces no pudieron desarrollarse, como pasos siguientes, en la práctica. En films.

Esas experiencias nacionales, confrontadas en los encuentros de Viña del Mar (Chile) de 1967 y 69, Pésaro (Italia) 1968, Mérida (Venezuela) 1968, Caracas 1974, produjeron un alto nivel de elaboración teórico-política y es la que hoy, en las condiciones de exilio no es posible cumplir, traicionando o frustrando a los realizadores y su evolución cinematográfica.

Las razones son bien visibles:

Dificultad o imposibilidad para tener acceso a materiales estadísticos a imágenes filmadas de primera mano por el realizador, o al mismo "clima" nacional que dá origen profundo a una obra documental.

El "aire" del país que le falta a una película argumental hecha en otra parte y que habla de una región, de un paisaje, con una entonación

y que le resta tactilidad a una película que la necesita porque respira autenticidad y amor, dos características fundamentales del cine hecho por exilados, y que no es, de ninguna manera, una reproducción verista de un país.

La hospitalidad condicionada del país en donde se realiza ese film y que aparece como presiones visibles o invisible y autocensuras conscientes o inconscientes.

Hasta la misma seguridad personal del cineasta en el exilio, haciendo una obra de oposición a las condiciones sociales y a los hombres que lo han hecho marchar al exilio.

Por eso, para empezar a borrar las nuevas perspectivas de un cine latinoamericano en el exilio, hay que tener en cuenta estas condiciones y las que faltan por considerar y que cada cineasta tendrá en su inventario personal. Por lo menos para pisar en un terreno seguro, por lo menos para no engañarse en cuanto al alcance y la profundidad de esta nueva etapa del cine latinoamericano, si es que de verdad es una nueva etapa y si se dá con la riqueza que es de esperarse.

Oponer el cine de ficción o argumental al cine documental es una falsa dicotomía. La impusieron los comerciantes que manipularon el gusto del público para que consumiera historias llenas de falsedad que "parecen reflejar la vida"; para vender las "estrellas" de Hollywood y las de los cineas que sobre ese modelo se construyeron como resumen de frustradas aspiraciones femeninas y masculinas y para enajenar, en resumen, un gusto popular y un sentir nacional que se rige hoy ideológicamente por el alienante "american way of life".

El cine documental quedó como un género menor, como un cine de relleno, como lo que realizan los directores de cine antes de hacer cine de largometraje o en los intermedios cuando no pueden hacerlo.

Pero ambos, cada uno en su terreno, puede y tiene que hacer su aporte al lento pero continuo trabajo de descolonización cultural en que el cine juega papel importante y ambos también cumplen y cumplirán su papel en la formación, reflejo y desarrollo de una cultura nacional.

Una de las cosas graves que casi impone el exilio, es la mediatización en el discurso cinematográfico. Una rebaja en su contenido.

La otra es la de un cine que muy probablemente no verá su propio público, su propio pueblo.

PARA ESTO

~~se debe~~ hay que considerar el nuevo punto de partida.

Hoy no es 1965 o 68. Las "democracias representativas" que con su amplia libertad dieron lugar a ese cine crítico, ya no existen. Ya no hay un Goulard<sup>T</sup> en Brasil. Uruguay y Chile pasaron de regímenes liberales al más crudo y represivo fascismo; Bolivia lleva largos años de dictadura militar. Y se habla con especialidad de estos países, porque fue donde se desarrollaron mejor los nuevos cines críticos latinoamericanos y donde la agudización de la lucha de clases obligó a llegar la dictadura militar como curación, pero no como remedio ni mucho menos como solución. Apenas un aplastamiento por sangre y tortura de las aspiraciones mayoritarias de sus pueblos en que el cine reflejaba exteriormente algunos de estos sentimientos.

El nuevo punto de partida del cine latinoamericano, es como siempre, la situación social de donde nace y se nutre. Y esta situación impuesta y manipulada desde los grandes centros de poder económico por las compañías multinacionales norteamericanas, es el fascismo militar.

Así, hay que delimitar una vez más los objetivos estratégico y táctico de nuestro cine latinoamericano.

El objetivo estratégico es el mismo, antes y ahora. Enfocar las batallas contra el poder económico que derriba gobiernos elegidos democráticamente pero que no le son afectos, como el de Salvador Allende; que

compra funcionarios estatales para que la venta de unos aviones sea de su fábrica de turno, como en el caso de la Lockheed; que amenaza pe-  
queñas naciones como Ecuador o Venezuela cuando no le permiten hurtar todo el petróleo del subsuelo a su gusto.

En esto no hay como perderse. Es el "enemigo principal" como dijo Jorge Sanjinés en su película.

Los objetivos tácticos, en cambio, son variados,:

Films para contar el mundo la represión abierta o solapada de sus gobiernos contra el pueblo cada vez más arrinconado en la miseria económica.

Films para despertar la solidaridad internacional ante la situación de opresión.

Films para <sup>explicitar</sup> las contradicciones y los lazos de dependencia y envilecimiento de los gobiernos gorilas.

Films para movilizar hacia una situación geo-política, que en suma puede ser fundamental hacia el derrocamiento del fascismo.

Siendo todos ellos objetivos parciales y muy generales, estará en cada uno de los realizadores que una vez tuvo una historia en el cine de su país, la profundización y el rigor para superar las continuas limitaciones de un cine en el exilio.

Por ejemplo, si antes el cine latinoamericano tuvo su casi única justificación ante el público de sus propios países, ahora con la ausencia de este y con los variados objetivos a lograr, el público actual es un público internacional, con todos los peligros que eso implica. El principal, el caer en la trampa de comenzar a hacer cine para ese "gran público" internacional que es una abstracción de origen imperialista, pues el gran público es el que vá a ver *El Exorcista* y a asustarse con *Tiburón*. Casi siempre un público de la clase media, aburrida y estéri-

Llegar por fin, y nada menos que en el exilio, al cine anhelado de gran presupuesto, con muchos medios técnicos, mucho aparataje publicitario y con el fantasma que preside ahora el resultado de su película: el éxito comercial del film y la carrera loca de hacer otro y otro film, cada uno con más medios y más oropel.

Habría que tener muy en claro qué se sacrifica y que se gana al comenzar a hacer en el exilio cine para la industria o que por la misma inversión de producción, necesita una distribución lo suficientemente amplia en sectores económicamente fuertes, por los canales tradicionales, que permitan recuperar lo invertido y obtener ganancias. Porque los capitalistas del cine, como los de cualquier sector, no invierten su dinero por amor al cine, sino por amor al dinero.

Probablemente se sacrifica la profundidad y la dureza en el tratamiento de un tema, en aras de una amplia difusión o en aras de una serie de películas que darán en total un panorama amplio e ilustrativo como para cubrir en extensión lo que no se puede lograr en profundidad.

¿ Y porqué no se puede continuar una carrera cinematográfica con pequeños films de poco presupuesto, en 16 mm. y blanco y negro, elementales y pedagógicos, parte de una batalla a largo plazo ?

¿ O porqué no se experimenta con el cine de animación, tan penetrante y tan poco trabajado en estos años ?

Hasta el silencio, en esta situación, puede llegar a ser una forma de expresarse de un cineasta latinoamericano en el exilio. A veces un significativo silencio, en el momento oportuno, puede ser más expresivo que varios films mediatizados y mediocres. Aunque habría que pensar más de dos veces la utilización de este peligroso silencio.

En suma, las perspectivas que tienen que abrirse deben ser de una cotidiana inventiva.



son también las de una lucha mucho más dura que la anterior, con resultados menos visibles a corto plazo de los que se podía apreciar en sus países de origen, pero enmarcados todos, eso sí, dentro de un devenir que nos será propio. En una lucha larga y larga en que el cine deberá aportar su grano de arena, su imagen vital.

Después, este cine latinoamericano que hoy se ahoga en el exilio podrá despertar definitivamente, más allá de esta hibernación obligada, con más vigor expresivo, con más valor humano, con más corazón palpitando...

West-Berlin Mayo de 1976

CARLOS ALVAREZ.

LE PROCESSUS PERUVIEN ET LE CINEMA PERUVIEN

En 1968 surgit au Pérou un gouvernement militaire qui entreprend un processus de transformation de la possession des moyens de production dans quelques domaines de l'activité économique.

Les faits les plus significatifs: nationalisation du complexe pétrolifère jusqu'alors aux mains de la IPC, annexe de la Standard Oil, la Réforme Agraire, la Loi Générale des Industries, la Communauté Industrielle, la Loi des Télécommunications, la Réforme de la Presse, la Loi de la Promotion de l'Industrie Cinématographique, la Loi créant la -- Propriété Sociale, etc.

Cet ensemble de mesures qui, indubitablement, produisent d'importants changements dans notre société, frappent seulement les intérêts des grands propriétaires terriens impérialistes et des grands bourgeois sans envisager vraiment l'expropriation de ces forces ennemies du peuple... Néanmoins certaines ouvertures démocratiques permettent le monté du mouvement populaire.

La fin du gouvernement du Général Velazco (première phase) et l'époque actuelle (deuxième phase) sont principalement marquées par une alliance des forces bourgeoises réactionnaires ou se mêlent les intérêts intermédiaires et bureaucratiques qui insolent les secteurs nationalistes et radico-bourgeois, la deuxième phase revêtant, dans ce processus, une plus grande gravité.

C'est pour cela que la Loi du Cinéma, qui initialement fera naître tant d'espoirs dans le monde cinématographique, connaîtra un certain nombre d'amendements qui permettront

de maintenir la domination des intérêts impérialistes dans la production, distribution et présentation cinématographiques et des intérêts bureaucratiques qui contrôlent le cinéma national.

La politique de conciliation permanente avec les forces d'oppression, menée par l'actuel gouvernement réformiste des Forces Armées, place ce dernier face à une conjoncture marquée par une crise économique capitaliste de pays en voie de développement et dépendant de l'imperialisme nord-américain.

C'est pour cela que les libertés syndicales et politiques du peuple, ses droits démocratiques, sont profondément affectés, comme l'est la possibilité de création et de diffusion de l'oeuvre des travailleurs péruviens de l'art, la culture et des moyens de communication.

C'est dans ce cadre là que nous, les cinéastes péruviens, nous devons lutter.

#### LA LOI DU CINEMA.

Le 28 Mars 1972 est promulguée la loi de la protection de l'Industrie Cinématographique du Pérou, D.L. 19327. Comme son nom l'indique son caractère est nettement industriel.

Le principal intérêt de cette loi, mis à part quelques avantages tributaires, et d'autres ayant trait aux services douaniers, réside dans le régime de Présentation Obligatoire qui est établi pour les films nationaux. On crée une Commission de Promotion Cinématographique, COPROCI, qui sélectionne les films et leur donne droit à cette présen-

tation obligatoire. Grâce à elle les producteurs de long-métrages touchent la totalité des impôts perçus à la vente des billets.

Pour les court-métrages ils touchent 25% et pour les actualités 10%.

QUI A PATRONNE LE D.L 19327 ET QUELS ORGANISMES SONT EN RAPPORT  
AVEC LUI ET AVEC L'INDUSTRIE CINEMATOGRAPHIQUE PERUVIENNE ?

Le D.L 19327 est patronné par l'Association de Producteurs Cinématographiques du Pérou, organisme patronnal qui regroupe les impressarios de la production cinématographique. Cette association travaillait sur ce projet de loi depuis le gouvernement de la première Junte Militaire présidé par Perez Godoy, sous le gouvernement du président Belaunde. Elle tente de la faire accepter par le Congrès, mais n'y parvient que avec le gouvernement actuel des forces armées. Ses représentants participèrent directement à la rédaction de cette loi.

Le D.L 19327, naît au sein du secteur Industries, qui fait partie de la tendance visant au développement, adoptée par certains secteurs du gouvernement qu'animent des objectifs réformistes plus avancés.

Le secteur Informations, avec le Système National d'Information SINADI, à l'intérieur duquel se trouvent le Bureau Central d'Information: OCT; la Commission de Promotion Cinématographique, COPROCI, et la Junte de Surveillance des Films, est un des secteurs les plus réactionnaires du gouvernement ayant des liens étroits avec la Marine et le Ministère de l'Intérieur. Le contrôle du cinéma offert à notre peuple se situe à deux niveaux:

- la COPROCI qui choisit les films bénéficiant de la Présentation Obligatoire.
- la Junte de Surveillance de Films qui choisit les films étrangers qui seront présentés.

### L'INDUSTRIE CINEMATOGRAPHIQUE PERUVIENNE A PARTIR DU D.L 19327.

#### Distribution et présentation:

Dans notre pays la structure cinématographique se caractérise comme une structure de commercialisation d'un produit issu de la production monopoliste nord américaine.

Cette commercialisation et la nécessité de "consommer" ce cinéma imposé au peuple péruvien ne correspond en rien au développement des forces productives du pays.

La domination est exercée principalement par l'intermédiaire de la distribution cinématographique qui se trouve entre les mains de l'impérialisme. La Chambre des Importateurs et Exportateurs qui comprend les entreprises nord-américaines: Twentieth Century Fox, Metro Goldwyn Mayer, Cinema International Corporation et quelques autres, est celle qui domine principalement le marché. Ensuite on trouve l'Association de Distributeurs Nationaux, au sein de laquelle, apparaissent, dirigées par des prête-noms et sans nom véritable la RKO Radio I, Radio II, et Radio III. Enfin existe l'Association des Distributeurs Péruviens qui représentent les faibles intérêts de la bourgeoisie nationale soit 12% de marché.

En ce qui concerne la présentation le contrôle est assuré par deux organisations: la Corporation Nationale des Présentateurs CONAEXI, qui comprend les intérêts impérialistes et dirige les plus grandes chaînes de diffusion cinématographique au Pérou, et l'Association des Présentateurs Nationaux qui représente des intérêts nettement inférieurs. On note la faillite des petites salles de cinéma périphériques et par contre l'ouverture de --

salles plus grandes et aux tarifs plus élevés.

Le système qui régit le changement des films, est également aux mains de l'impérialisme, l'Etat n'étant simplement qu'un complice intéressé au bénéfice qu'il réalise sur la vente des tickets.

#### Production:

La production cinématographique péruvienne s'est acharnée à reproduire le schéma de la soumission aux intérêts impérialistes. Au moment de ses premières tentatives pour faire quelque chose au cours de la période d'avant guerre, elle échoue à cause de la disparition de la matière première. Avec l'avènement de la télévision, la tendance visant à la consommation, stimulée par l'impérialisme, trouve des adeptes enthousiastes parmi les producteurs péruviens qui se consacrent au développement du cinéma publicitaire. Ce sont ces mêmes producteurs et, avec eux, quelques financiers qui voient dans l'industrie cinématographique un moyen de gagner de l'argent en investissant peu, ce sont eux qui soutiennent en grande partie le nouveau cinéma apparu sous la protection de la D. L 19327.

La production prioritaire de court-métrages obéissant au double critère du moindre effort et du bénéfice maximum a engendré une espèce de semi-industrie ou d'industrie parasitaire qui ne permet pas d'établir les bases d'un système industriel où il serait possible de travailler d'une façon plus régulière, plus stable et plus organique.

Afin d'obtenir la Présentation Obligatoire on réalise un cinéma "à la mesure de la CO-PROCI" un cinéma que nous pourrions qualifier de "propre", "stérilisé" et ambigu. Ce n'est qu'à partir du gouvernement actuel que, dans le domaine de la communication, -

on voit apparaître un embryon de lutte des secteurs populaires, visant à élargir les ouvertures démocratiques existantes. Le fait que les intérêts bureaucratiques réactionnaires -- aient établi des organismes de contrôle dans le secteurs des communications provoque une situation contradictoire dont souffre le cinéma. Quelques tentatives de réaliser un cinéma engagé dans notre réalité sociale apparaissent au sein de quelques organismes d'Etat: C'est le cas de *Runan Caycu*, *Huando Tierra sin Patronos*, et *Niños Cusco*, produits par le Systeme National de Mobilisation Sociale SINAMOS. Ces films sont actuellement bloqués bien qu'ils n'aient pas été "officiellement" censurés. La constitution du SINADI limite les possibilités de création cinématographiques des secteurs de l'Etat et des secteurs para-officiels. En effet tout ce qui a trait à l'Etat doit être contrôlé par cet organisme.

Le cinéma 16 mm. s'implante très progressivement comme un moyen de lutter contre la domination exercée dans le domaine de la production. Cependant, bien qu'existent quelques films intéressants, il est impossible de trouver des canaux de diffusion et de récupération économique permettant leur développement.

#### LE TRAVAILLEUR DANS LA PRODUCTION CINEMATOGRAPHIQUE DU PEROU.

On peut établir quatre groupes de travailleurs participant à la production cinématographique péruvienne:

Les travailleurs permanents ou stables qui travaillent dans des entreprises privées de production. Ces dernières ont échappé à la Loi des Communautés Industrielles et donnent parfois deux ou trois raisons sociales à la même entreprise. Les travailleurs sont obligés de collaborer à toutes sortes de travaux, leurs salaires sont bas, ils n'interviennent en aucune façon dans l'élaboration du contenu des films qu'ils réalisent et ne profitent pas

non plus de ce que le film peut apporter.

Les travailleurs éventuels: ces travailleurs appartiennent à une corporation qui connaît 60% de chômage. Quand on les contracte, on leur impose des conditions totalement désavantageuses, ils ne bénéficient d'aucun avantage social et d'aucune sécurité d'emploi.

Les réalisateurs ou groupes de réalisation: ces groupes, formés sur le terrain, grâce à la pratique cinématographique, forment généralement de petites entreprises. Ceci est dû au fait que la Loi du Cinéma accorde ses bénéfices exclusivement aux entreprises légalement reconnues. La situation de ces groupes, qui correspondent à une prise de position visant à créer un véritable cinéma national, est compromise par des problèmes financiers et par la discrimination dont ils font l'objet de la part des producteurs propriétaires d'infrastructure qui refusent de leur prêter les services cinématographiques.

Les travailleurs de l'Etat; dont la situation dans l'industrie cinématographique est pratiquement bloquée depuis que celle-ci est passée sous la domination de l'OCI.

#### LA REPONSE A CETTE SITUATION.

Au commencement de l'année 1974, devant la modification imminente du D.L 19327 de la part de la OCI et des mêmes représentants de l'Association des Producteurs Cinématographiques du Pérou, qui élaborèrent cette loi, les gens du cinéma commencent à se réunir pour voir comment ils pourraient participer à ces modifications. C'est ainsi que les cinéastes indépendants désireux de s'exprimer à travers un cinéma de contenu social, comme ceux qui travaillent sous la protection d'une industrie dépendante de l'impérialisme



ou ceux qui travaillent pour l'Etat, commencent à discuter et à définir les bases qui formeront ensuite leur plateforme de lutte. Devant la nécessité de créer une structure organique, on forme le Syndicat des Travailleurs de l'Industrie Cinématographique du Pérou - SITEIC, dont la première junte directive prête serment le 26 juillet 1974.

### LE SITEIC

La formation de ce syndicat est très spéciale. On y trouve: des metteurs en scène, des caméraman, des ingénieurs de son, des scénaristes, des monteurs, des employés de laboratoires, etc., on y trouve aussi les travailleurs permanents, temporaires, de l'Etat et les groupes de réalisation. Le SITEIC est officiellement reconnu par le Ministère du Travail le 12 décembre 1974.

Près de 80% du monde du cinéma péruvien appartient au SITEIC. Une analyse exhaustive de sa problématique met en valeur une très nette politique de classe anti-impérialiste adoptée dès sa création. Sa constitution spéciale permet une alliance où les revendications d'ordre économique rejoignent celles d'ordre idéologique politique et culturel.

Nous sommes conscients que ce sont les contradictions du processus péruvien qui ont permis à certains secteurs, traditionnellement à l'écart de la politique, se radicalisent en prenant des positions que, peut-être, ils n'auraient pas prises dans une autre conjoncture. Pour de nombre membres du SITEIC la prise de position s'est faite progressivement à travers la lutte. Il est importante de souligner que la politique pro-patronale du Ministère du Travail qui le conduit à repousser notre Première Liste de Revendications, favorisant ainsi arbitrairement l'Association de Producteurs Cinématographiques du Pérou, et que la position qu'ils occupent à amener nos camarades à se définir et à se fortifier dans la lutte. C'est ainsi qu'a pu se créer notre unité avec les centaines de syndicats et orga-

nisations populaires qui luttent pour obtenir la satisfaction de leurs revendications et contre une politique du travail qui opprime chaque jour d'avantage notre peuple.

#### FRONT DE DEFENSE DU CINEMA NATIONAL.

La nécessité dans laquelle se trouve l'ensemble des travailleurs du cinéma de se regrouper, sur des bases de classe, au sein d'une lutte anti-impérialiste et de libération, conduit le SITEIC à former le Front de Defense du Cinéma National. Le Front réunit cinq organisations: le SITEIC, le Syndicat des Acteurs du Pérou, SAP, la Fédération des Travailleurs du Cinéma du Pérou, FETCINEPERU, qui réunit les travailleurs de la distribution et projection, à laquelle vient de s'affilier le SITEIC; l'Association des Travailleurs de la Culture Cinématographique, ATCC, qui comprend les critiques, les professeurs, les chargés de cinéclubs, et l'Association des Etudiants et des Diplômes de Cinéma et télévision de l'Université de Lima, AEECTEL, l'unique centre, où est assurée une éducation cinématographique dans notre pays.

#### DECLARATION DES PRINCIPES DU FRONT DE DEFENSE DE LA CINEMATOGRAPHIE PERUVIENE.

Lutte pour la défense des intérêts des travailleurs du cinéma de tous les secteurs et pour le développement d'une industrie cinématographique intégrée à une culture authentique et à un art national.

-Lutte contre la domination et la dépendance de l'impérialisme yankee et pour son expulsion de l'industrie cinématographique nationale et des moyens de communication.

-Pour la promulgation d'une Loi Générale de l'Industrie Cinématographique élaborée -

avec la participation démocratique des travailleurs et qui soit l'expression véritable - des intérêts nationaux et populaires.

-Lutte pour le libre accès des travailleurs du cinéma et du peuple au financement, à la production, à la projection, à la culture et à l'éducation cinématographiques.

-Lutte pour la liberté d'expression populaire dans l'industrie cinématographique et -- dans les moyens de communication et contre les formes autoritaires de contrôle et de -- censure.

-Lutte pour la représentation des travailleurs du cinéma dans les organismes d'Etat de ce secteur.

-Lutte pour le développement d'une production, distribution, projection, éducation et culture cinématographiques visant à la libération des peuples d'Amérique Latine.

-Lutte pour le droit démocratique à la participation populaire dans les moyens de communication.

-Pour la solidarité avec les luttes populaires des travailleurs du cinéma du Tiers Monde et avec la lutte de leurs peuples pour leur libération nationale définitive.

Le Front a déjà obtenu d'importantes victoires: il a réussi à éliminer la Commission qui élaborait la nouvelle loi de l'industrie cinématographique de la OCI, grâce à une intense campagne de dénonciations dans les journaux et dans les organismes officiels. Une nouvelle commission s'est formée avec la participation des travailleurs. Les cinéastes, les acteurs, les critiques et les universitaires participèrent activement aux côtés des tra-

vailleurs de salles de cinéma aux deux grèves organisées par le FETCINEPERU.

### CINEMATHEQUE PERUVIENNE DU TIERS MONDE.

Etant donné que la tendance actuelle est de réduire les marges démocratiques obtenues et d'intensifier le contrôle autoritaire sur les films projetés; étant donné que les possibilités d'expression, passant par ces mécanismes, sont de jour en jour, plus menacées; - - étant donné que l'impérialisme domine, de toutes ses forces, la distribution et la projection cinématographiques, le Front de Défense du Cinéma National a décidé de créer la Cinémathèque Péruvienne du Tiers Monde. Celle-ci offrira des canaux de diffusion aussi bien à la production cinématographique du Tiers Monde, qui, dans son ensemble, nous est interdite, qu'à la production nationale naissante.

### L'OPTION LIBÉRATRICE.

Le cinéma latino-américain se transformera dans la mesure où progressera la lutte des peuples pour leur libération. L'alternative pour le cinéaste latino-américain est de savoir exactement quel est l'intérêt de chacun de ces camps: le camp des forces démocratiques et celui des forces antidémocratiques. Il doit également pouvoir préciser quel intérêt représente pour l'impérialisme nord-américain le spectateur latino-américain. Dans ce contexte les cinéastes se trouvent dans l'obligation de faire connaître la réalité au peuple, de lui offrir une image de ses luttes, un reflet de sa propre condition de classe, ainsi de lui permettre de se reconnaître dans cette image, qu'a fait naître sa propre force créatrice et libératrice, sa propre force stratégique, historique et irréversible; cet engagement ne se limite ni aux genres ni aux modes; c'est à travers toutes les formes que le cinéma poursuivra son objectif; prise de position politique et sociale.

Pour nous, l'alternative du cinéma national est son insertion au sein des luttes populaires pour sa libération.

COMMENT SERA-T-IL POSSIBLE DE FAIRE CE CINEMA ?

Grâce à un cinéma parallèle envisageant la possibilité de productions "non officielles" avec ou sans l'approbation de la OCI.

- Grâce à la création de cadres formés par de nouveaux réalisateurs travaillant avec - d'infimes infrastructures de production.
- En luttant pour des conquêtes légales et démocratiques, pour la satisfaction des revendications qui élèvent le niveau de conscience des travailleurs, chaque fois plus organisés.

EXPOSE

Comme je suis sûr de l'existence d'un cinéma latino-américain et comme je considère un recul le fait d'accepter que le but de cet exposé soit de démontrer qu'il existe, je propose qu'au moins dans mon exposé, le leitmotiv cinéma latino-américain, réalité ou fiction ? soit remplacé par celui de Cinéma latino-américain, réalisme ou fiction ? Ce changement accepté, je passe à l'exposé.

I - Conception -

Il me paraît très discutable que réalisme et fiction soient des concepts opposés, antagoniques et qu'ils forment pour autant les pôles d'une alternative pour le cinéma latino-américain, et mondial, ou pour l'art en général. Aussi réaliste qu'elle soit, toute oeuvre d'art cinématographique contient, comme composant indispensable, une dose déterminée de fiction. D'autre part, dans les oeuvres définitivement fictives, celles dont la fantaisie joue le rôle central, par exemple celles de science-fiction, il y a forcément une base réelle, un certain réalisme qui les soutient et sans lequel elles flotteraient dans le vide aux dépens de la qualité. Peut-être qu'alors la véritable alternative soit réalisme ou évasion consciente. Dans ce cas, la polémique se déplace vers l'ordre idéologique et politique. Et c'est, posée de cette façon, une vieille polémique inscrite naturellement dans

.../...

le cadre de la lutte de classes : ou bien un cinéma qui reflète, toujours artistiquement élaborés, les intérêts immédiats et historiques des classes et des peuples opprimés, ou bien un cinéma qui, comme spectacle des grandes masses, s'adresse à ces classes et ces peuples pour endormir leur conscience, pour leur montrer un visage faux ou déformé de leur réalité, pour les aliéner. Dans cet ordre d'idées, il est certain que le cinéma latino-américain, s'il ne veut pas se trahir lui-même, et simplement trahir l'art, doit s'affilier sans vaciller au réalisme révolutionnaire, avec les mille possibilités que ce postulat général contient. (dans le drame, la comédie, la satire, le documentaire informatif -style Dziga Viértov- ou de contestation, etc. ...). Cependant, qu'est-ce que le réalisme ? La réalité n'est pas le monde extérieur tel qu'il se présente à l'oeil humain ou à la lentille cinématographique, car elle a différents plans. Le réalisme ne peut donc pas être la copie servile, photographique, de la réalité superficielle immédiatement perçue : ceci est un naturalisme vulgaire. Le réalisme est la représentation esthétique de la réalité dans son essence et dans sa totalité. Tout véritable grand art, quelque soit son expression concrète, littérature, peinture, architecture, musique, poésie, ... cinéma, et en tous temps, a été réaliste dans le sens le plus profond. On peut dire, sur ce point, que l'art aliénant lui-aussi -en particulier le cinéma- repose sur la réalité non pas parce qu'il aspire à produire des sentiments évasifs,

.../...

sinon précisément à cause de cela (grâce à quoi, en passant, il rend au réalisme un hommage erroné) ; mais sa représentation de la réalité est partielle, déformée, fragmentaire, c'est-à-dire complètement inefficace sur le plan esthétique (une demie-vérité et un mensonge complet). Le grand art jusqu'à présent, ne s'est jamais engendré au sein des grandes masses -même si celles-ci, d'une certaine façon, y apparaissent- mais dans la sphère idéologique des classes dominantes ; ce n'est que dans les périodes d'ascension de ces classes, quand elles se sentent sûres d'elles mêmes, de leur hégémonie, qu'elles peuvent montrer la réalité avec toutes ses contradictions : de cette sincérité est né le grand art. Quand elles s'affaiblissent, quand elles sentent qu'elles ne marchent plus sur terrain ferme et quand elles sentent, en revanche, que la fin de leur domination est proche, la sincérité cède la place au mensonge et à la falsification ; l'art qu'elles produisent alors milite contre la vérité historique, cache ou déguise les contradictions classiques, ment consciemment, se refuse à refléter la réalité dans son mouvement, son essence et dans sa totalité ; le prix en est qu'il se renie lui-même : il n'est plus un art. Par là même, le cinéma d'évasion est le plus spécifiquement, grossièrement et militamment politique. Ainsi en est-il pour le cinéma mercantiliste de nos jours, qui profite de sa position dominante sur le marché international pour passer en contrebande, sur le plan idéologique, les intérêts des classes aujourd'hui décadentes, sans perspectives ni légitimité

.../...



historique, dépourvues absolument de puissance créative, dans l'art et dans la vie. C'est un cinéma menteur, abrutissant, bien qu'il emploie encore très bien -mais pas toujours- les ressources de la technique qu'il détient et quelques questions précises qui firent ses gloires passées. A ce cinéma là, puisqu'il est éminamment politique, il faut imposer de manière délibérée, lucide, un autre cinéma qui sauve net la réalité intégrale, qui soit sincère, visionnaire, c'est-à-dire combattant, politique, et qui donne refuge, dans ses tranchées, même s'il trébuche, aux espoirs de préservation et de développement de l'art véritable. Réaliste parce qu'il est le seul qui peut oser montrer sans craintes les contradictions de la réalité -et la contradiction, c'est la vie- révolutionnaire, parce qu'il est en opposition au cinéma d'évasion et à un moment où s'accroît la polémique politique d'une façon sans précédents dans l'histoire (la guerre étant la forme de polémique la plus extrême et brutale).

## 2 - Le Cinéma de transition -

Avant tout, notre étape historique est celle de la transition mondiale vers un nouvel ordre social. Ceci est la caractéristique la plus générale et la plus importante de la réalité actuelle. Le réalisme révolutionnaire, dans le cinéma, n'est que le nom indispensable que se donne à lui-même un art qui ne veut pas se pervertir, ni se renier en temps de transition, en un temps de graves convulsions sociales, de révolutions et de guerres. Dans l'ordre esthétique, comme dans la philosophie, la sociologique,

.../...

etc., militer ne veut pas dire unilatéralement, abolition de l'un des termes des contradictions (nous avons déjà dit auparavant que bien au contraire, ceci est l'art falsifié typique, évasif) ; mais il veut dire compréhension dialectique de la réalité et, pour cela, prise de position dans l'ordre politique. La vérité est toujours révolutionnaire, et il suffit de se limiter à elle pour que resplandisse l'engagement avec les forces émergentes de l'histoire, avec les forces qui déterminent aujourd'hui la transition et reconstruiront demain de bas en haut, la société ; dans ce demain dont nous arrivons à peine à entrevoir les fruits esthétiques, le cinéma et tous les arts s'ouvriront des chemins insoupçonnés. Pour l'instant, le mot d'ordre est comprendre, pousser et accélérer la transition à l'échelle mondiale (à l'échelle de toute l'humanité). Le réalisme révolutionnaire, au cinéma, est le reflet esthétique de la transition, pas un postulat aprioristique ; c'est la manière concrète de se compromettre avec les classes et les peuples dépossédés et opprimés, avec tous les pauvres du monde ; c'est en même temps le seul moyen valable pour sauver l'art cinématographique des mortelles pressions des forces de la décadence, qui tentent en le rendant utilitaire et classique, de le faire agoniser avec elles et de l'emporter ensuite dans la tombe. Pourtant, le réalisme révolutionnaire n'est pas ni ne peut être exclusif du cinéma latino-américain : il peut naître-et il est en train de naître- partout où il y a des cinéastes qui refusent à se renier, qui s'affirment consciem-

.../...

ment dans l'histoire, dans la vie ; cela n'a donc rien d'étrange, pas même pour les grandes métropoles de la réaction : la lutte de l'homme pour s'élever vers des niveaux supérieurs de culture est universelle. Malgré cela, il semble évident que l'Amérique Latine est -et le sera plus encore dans l'avenir- l'une des grandes scènes où se prépare et se décide la transition. De plus, réalisme révolutionnaire ne signifie pas uniformité, moules rigides, mais exactement le contraire. Il est indispensable que chaque nation se base, dans la création cinématographique, sur ses forces culturelles propres, sur sa tradition et ses particularités. L'Amérique Latine est un ensemble de nations qui ont en commun non seulement un destin historique, mais aussi la langue, -et là où les choses ne sont pas ainsi, la barrière linguistique n'est pas insurmontable- une grande partie des cultures indigènes pré-colombienne, la colonisation, les guerres d'indépendance politique, etc. ; des nations unies par le passé, par le présent de lutte et par l'avenir. Il est juste, donc, de parler d'un cinéma latino-américain, même si l'on considère les particularités qui différencient chaque pays ( même plus : telle ou telle région de tel ou tel pays) : ces particularités de différenciation, loin d'affaiblir les liens de base, les fortifient en les éclaircissant grâce à la délimitation des particularités.

Une fois rejeté de façon résolue et consciente le cinéma d'évasion, dépourvu de valeurs esthétiques authentiques, et

.../...

de la même façon, une fois revendiqué le cinéma de notre étape de transition, la principale tâche pour les cinéastes ne peut qu'en la définition la plus claire possible du contenu concret du réalisme révolutionnaire latino-américain. Ceci ne s'atteindra évidemment pas uniquement par des discussions théoriques ou des recherches purement académiques mais requiert une expérimentation incessante ; c'est-à-dire qu'on l'atteindra grâce à un infatigable va et vient de la théorie à la pratique et de la pratique à la théorie. Une fois la ligne générale correctement établie et comprise -le réalisme révolutionnaire-, il convient de rechercher une fois et encore une fois, dans la réalisation de chaque postulat et dans la critique de chaque réalisation, le reflet esthétique précis de cette réalité extraordinairement riche qu'est celle de notre sous-continent.

Gonzalo Martínez Ortega

México, D.F., mai 1976

QUELQUES BREVES NOTES SUR LE CINEMA LATINO-AMERICAIN

Carlos Rebolledo

(Venezuela)

Je commencerai par dire que ce sont des notes ayant trait à des préoccupations très personnelles. Il faut donc les prendre comme telles et non s'attendre à un exposé au sens académique du terme. Je ne me propose rien d'autre que d'attirer l'attention sur quelques points qui, à mon avis, ont un impact énorme sur les cinéastes progressistes d'une bonne partie de notre continent.

Il convient donc de souligner la première préoccupation ; est-il pertinent de valider, au cours de cette réunion, L'antinomie réalité-fiction thème que les organisateurs me demandèrent de développer afin de définir deux variantes du cinéma ? Une telle position ne contient-elle pas, au moment où elle est émise, un défaut d'appréciation qui, au lieu de délimiter les choses, ne fait que les rendre plus confuses ? De quelle réalité parle-t-on ? A quelle fiction fait-on allusion ? "Terremoto" (Tremblement de terre) ou "Tiburón" (Les dents de la mer) ne sont-ils pas, par hasard, une réalité que nous ne pouvons pas éviter, nous les cinéastes qui ne nous sommes jamais sérieusement interrogés sur nos "publics" ? Nos documentaires ne sont-ils pas parfois des gestes de fiction de notre part, leurs auteurs, qui avons rêvé de milliers de spectateurs et qui avons pu compté sur les doigts de la main, à la caisse de la cinémathèque, les quelques habitués de toujours ?

Voilà donc quelques questions qui, peut-être aujourd'hui revêtent un relief inattendu, par la force même des choses.

Le monde dans lequel nous vivons, dans certains pays d'Amérique Latine et au Venezuela en premier lieu, connaît un système capitaliste dépendant avancé. Ses manifestations les plus évidentes sont la grande concentration du capital, la constitution de l'Etat comme appareil primordial du renforcement des rapports de production capitalistes, oligopolitiques et monopolistes, la main mise sur le pouvoir culturel par les classes dominantes ; le développement et la croissance des couches moyennes ayant un pouvoir d'achat et de diffusion de valeurs, semblables à celles des pays développés ; la consommation comme idéal de vie généralisé ; le développement de grands contingents de marginaux et de chômeurs et pour compléter le tableau une gauche divisée sans impact réel sur les masses sociales les plus exploitées.

A cette réalité correspond et s'adapte une autre réalité : le cinéma de l'impérialisme qui, comme dans tous les pays du monde capitaliste est le cinéma le plus populaire...

Pour répondre à cette image que propage l'impérialisme et qui envahit le moindre pore, le moindre tissu du corps social en collaboration avec les non moins puissants facteurs internes du pouvoir culturel, il conviendrait de faire un premier choix : faire un cinéma d'alternative attaquant en premier lieu le centre de domination et dénonçant les fétichismes linguistico-formels

de ce cinéma. Cependant, cette opération dont on a pu parler au cours des années 60, ressemble à une impasse : les véritables interlocuteurs s'avèrent être les élites intellectuelles, les avant-garde politiques et non le peuple. Son public, réduit quoique choisi, devient ironiquement son "fossoyeur". D'un cinéma que de multiples impondérables empêchent de parvenir à ceux pour qui il a été fait, on ne peut attendre grand chose.

La complexité sociale que connaissent certains de nos pays implique pour les cinéastes des risques plus importants et inédits. Elle est révolue l'époque où le simple fait de se proposer un engagement vis-à-vis de la réalité, terme élastique et aléatoire qui allait du "misérabilisme" descriptif jusqu'à l'abstraction la plus effrénée, permettait au cinéaste de se situer dans le monde et dans l'histoire.

Mais aujourd'hui, dans le cas du Venezuela, la longue et intense domination impérialiste, ses conséquences sociales et économiques ont engendré une culture de la dépendance, source d'angoisses et d'aspirations, se distinguant nettement de ce que l'on nomme traditionnellement les "traumatismes de la dépendance". C'est pourquoi la culture de dépendance crée des reflets, illusions d'autonomie là où ce qui est produit n'est rien d'autre qu'un réajustement subjectif, une intériorisation des mécanismes de la dépendance et des processus de domination.

Face à cette situation, il conviendrait de faire un cinéma mettant en valeur les méandres, les chemins tortueux, toutes les

alternatives et toutes les angoisses de cette nouvelle forme de civilisation hybride que produit le capitalisme dépendant. Un cinéma qui démonte les mécanismes de la culture de dépendance.

Quand nous, les cinéastes progressistes de l'Amérique Latine non libérée, nous pensons au public, nous le faisons en tant que moralistes inspirés, sans liens véritables avec les masses que nous ne connaissons que par le biais de clichés ou de pratiques politiques singulières. Par exemple nous méprisons la violence du cinéma mais nous ne nous demandons pas pourquoi le public aime la violence. Nous répudions les feuilletons mais nous ne savons qu'évoquer "les bas instincts" ou "le goût pour le rétro". Nous méprisons les films à épisodes faits pour la télévision mais nous oublions que Cannon, le détective, est un homme gros, chauve, la démarche un peu lourde, aux vêtements simples, n'ayant rien d'extraordinaire qui, grâce à son air bonhomme, entraîne le spectateur dans des aventures plus qu'insipides, selon nous. Nous haïssons, à juste titre, Walt Disney mais jamais, que Mattelart me pardonne, nous n'avons fait autre chose que d'analyser idéologiquement ses créatures alors que ses monstres ont envahi pratiquement l'imagination enfantine et populaire.

Je veux dire avec ces exemples que nous, les cinéastes responsables, nous vivons encore dans un monde digne du XIX siècle dans lequel nous attribuons ou nous nions aux masses les vertus ou les valeurs du siècle dernier sans prendre en considération le fait que, comme le dit Michel Mattelart, "un mode de production déterminé (dans ce cas les moyens de communication) ne produise pas seu-



lement un objet de consommation mais en même temps le sujet qui le consomme"/ Nous ajouterons que le sujet qui consomme façonne également d'une certaine manière, l'objet qu'il consomme. Nous ne mettons pas en évidence cette triple opération. Nous nous accrochons à l'idée que ces moyens de communication, en particulier la télévision et le cinéma, aliènent les masses, sans définir en quoi consiste cette aliénation et sans nous rendre compte qu'il existe une aliénation sociale dans le fait d'apprécier ces produits ; il arrive donc un moment où il est profondément difficile, voir même impossible, de savoir quand commence l'une et quand se termine l'autre car il s'agit d'un phénomène reproductif. C'est dans ce sens qu'il faut comprendre que lorsque l'on en arrive à la triple relation d'objet de consommation-sujet qui consomme-objet de consommation, apparaît cette ambivalence caractéristique du comportement des masses au niveau des moyens de communication. Tout se passe comme si les objets de communication, programme de télévision ou film, fétiches en soi, étaient assimilés pas un homme "fétiche" ou si l'on préfère, chosifié, réduit à l'état de marchandise ou de chose par son mode de production et par ses habitudes de consommation et que ce soit seulement dans cette assimilation que le spectateur atteigne une identité, un profil, un sens de la vie.

Ce schéma semble uniquement changer dans des situations pré-révolutionnaires ou de conflits aigus de classe, comme ce fut le cas au Chili, où la notion de public "sacralisée par la bourgeoisie

et en vertu de laquelle disparaît le caractère de classe de L'audience", changea au cours de certains moments du processus, et céda le pas à des "tendances, des goûts et des intérêts de classe souvent antagonistes".

Tant que ne se présente pas cette situation historique, le cinéaste responsable doit tenir compte du public non comme une notion mais comme un fait inéluctable.

Cependant, comme nous l'avons souligné au lieu de cela, le cinéaste de sa hauteur d'homme d'élite et animé par des pensées purement moralistes, affronte les phénomènes très complexes avec de faux critères politiques. C'est alors que se met en marche l'opération "cinéma engagé" ou "politique" dont nous ne nions pas la validité à condition de réviser toutes les bases sur lesquelles s'appuie sa pratique. Mais au lieu de procéder à cette révision on utilise les expédients suivants :

- 1) Décrire en détail la misère du peuple comme si celui-ci ne la subissait pas déjà suffisamment.
- 2) Faire un catalogue visuel de tous les problèmes qui affectent le peuple (analphabétisme-insalubrité-chômage-habitat, etc. ) avec l'intention pas toujours très claire, d'émouvoir les couches intellectuelles des classes moyennes.
- 3) Faire des discours abstraits sur la validité de certaines stratégies et de certaines tactiques sans avoir suffisamment réfléchi sur les conditions dans lesquelles elles ont été adoptées.

- 4) Dénoncer dans l'absolu, mécaniquement, les ennemis du peuple, sans prendre en considération le niveau des luttes populaires ni l'interaction, souvent obscure et souterraine, des conflits de classe.
- 5) Critiquer, d'une façon simpliste, la déformation du goût populaire par l'idéologie dominante, sans considérer que cette opération se confond avec l'ironie négative.

Ces déviations que l'on peut observer dans les documentaires sont encore plus flagrantes dans le cinéma de fiction politique : si dans le documentaire on repousse la notion du public au nom d'une audience différenciée, c'est-à-dire les exploités -ce qui d'ailleurs comme nous l'avons vu ne se réalise pas car la majorité de nos documentaires n'ont pas d'audience populaire- par contre dans l'autre cinéma on agit en toute impunité :

- 1) Dramaturgie conventionnelle prétendument calquée sur les modèles étrangers dominants. Nous disons "prétendument" car dans ce choix se manifeste l'impuissance complexée du cinéaste, qui ne parvient pas à s'approprier les règles et les usages appartenant aux centres de domination. En tous cas, il s'agit de drame psychologique, de l'acteur stéréotype, du montage à effets, où s'exhibe une thématique "politique" destinée à la consommation.
- 2) Manipulation de droite de l'histoire nationale, de certains chapitres des luttes populaires et de la forme sociale de ces luttes. A cela s'ajoute l'utilisation alarmante de certains clichés thématiques, par exemple la guerrilla en Amérique Latine, qui servent de substitut à la violence conventionnelle.

- 3) Approche démodée ou superficielle des luttes populaires du passé qui, au lieu de permettre au spectateur une lecture du présent, l'enferme dans le passé présenté comme révolu, sans projections possibles.
- 4) Opportunisme idéologique révélé par le choix de certains thèmes qui à la lumière de l'expérience actuelle du mouvement populaire sont peu aptes à permettre une prise de conscience du peuple ou une recrudescence des luttes de ce dernier.
- 5) Mystification du populaire : en présentant les nombreuses caractéristiques du peuple : humour, picardie etc. comme les seules armes lui permettant de lutter contre la domination. On amène le spectateur à considérer passivement sa condition sans changer en rien ses relations avec la société.

Voici donc quelques observations qu'engendrent certaines conceptions et certaines pratiques menant à un faux cinéma politiques. Nous pensons que des corrections draconiennes s'imposent afin de sortir du borbier et pouvoir situer le cinéma dans une perspective différente.

Cette perspective ne peut être que celle de la réalité nationale. Il est évident que faire un film en Bolivie n'est pas la même chose que de faire un film au Venezuela. Aucun schéma prédéterminé, si rigoureuse que soit son inspiration théorique, ne peut être appliqué si on ne tient pas compte du niveau des communications dans nos pays. Et ce niveau est en rapport direct avec le degré de développement des conflits sociaux et avec le degré de pénétration des moyens de communication de masses dans la vie quotidienne

de nos peuples. Ce n'est pas la même chose, et nous insistons sur ce point, de faire un film au Venezuela où le pouvoir est parvenu à faire pénétrer dans toutes les couches de la population son idéologie, son mythe de la consommation, l'illusion du nivellement social, où ce même pouvoir cache et déguise les conflits qu'engendre son idéologie, que de faire un film dans un pays où ces phénomènes ne revêtent pas la même intensité.

CARACAS, 27-04-76

Si nous envisageons le fait cinématographique dans sa forme intégrale, non seulement reliée à son activité plus ou moins créatrice, à son origine et à son élaboration, mais comme phénomène concret qui n'acquiert cette qualité que lorsque l'oeuvre terminée entre en contact avec le public --autrement dit quand il se transforme en un fait culturel avec la totalité des projections idéologiques, artistiques et sociales qui lui sont propres en tant qu'art et que mass media-- nous devons constater que le cinéma en Amérique Latine consiste et a toujours consisté pour l'immense majorité de nos spectateurs précisément en l'opposé de ce que nous poursuivions quand nous abordons les problèmes du cinéma latino-américain. Autrement dit, il a consisté et consiste toujours en la présence écrasante du cinéma étranger, du cinéma non latino-américain, du cinéma élaboré idéologiquement, artistiquement et industriellement hors de nos pays.

Pour l'immense majorité des spectateurs latino-américains, l'histoire se déroule, à en juger par le cinéma qu'ils voient, en dehors de leur réalité, en marge de leur participation, utilisant des langages étrangers et répondant à des valeurs, des projets et des formes culturels qui, en somme, ne sont pas les leurs.

Cette situation, réelle et concrète, mesurable et quantifiable, qui se manifeste avec des degrés d'intensité différente mais avec tout autant de persistance et de gravité, sert de cadre à l'existence du cinéma produit en Amérique Latine et ne peut être méconnue quand nous abordons l'analyse de notre réalité cinématographique et culturelle en général.

C'est également cette réalité qui nous révèle la perspective et

l'ampleur de la tâche que le cinéma latino-américain dans son ensemble doit affronter pour parvenir à se doter effectivement d'une présence et d'une influence conséquentes sur la grande masse de nos spectateurs.

Nous ne défendons pas par pour autant une optique absurdément chauvine qui disqualifie toute oeuvre produite en dehors de nos pays. Par ailleurs, nous ne prétendons pas non plus que l'ensemble du cinéma non latino-américain dans le monde soit cohérent, homogène et doté de caractéristiques similaires. Toutefois, quand nous voyons la réalité quotidienne de la présence dominant du cinéma nord-américain, en particulier, et du cinéma capitaliste en général sur nos écrans (qu'ils soient de cinéma ou de télévision), la situation acquiert des connotations spécifiques.

Nous devons reconnaître d'une part que l'influence culturelle du cinéma, hormis des cas ponctuels qui constituent des exceptions, agit essentiellement non a travers des oeuvres singulieres mais à travers la présence réitérée et permanente d'éléments idéologiques et culturels que l'on retrouve dans l'ensemble des oeuvres projetées a un public déterminé.

D'autre part, ce n'est un mystère ni une nouveauté pur personne que le contenu et l'orientation idéologiques et culturels de l'ensemble de la production cinématographique d'un pays sont déterminés directement ou indirectement par l'idéologie imposée à toute la société par la classe dominante. Ce n'est non plus un mystere pour personne que ce sont les grands intérêts impérialistes, fondamentalement nord-américains, qui ont imposé et prétendent continuer à imposer leur domination et leur hégémonie en Amérique Latine, de façon plus ou moins déguisée, plus ou moins omnipotente, plus ou moins élégante ou plus ou moins violente. Et, hélas, ce ne sont pas seulement les Chiliens qui

peuvent en donner un témoignage récent.

D'où le fait que la possible hétérogénéité qu'implique le terme "cinéma étranger" appliqué à notre réalité cède la place à une homogénéité en ce qui concerne les significations politico-culturelles. Une homogénéité d'autant plus dangereuse qu'elle est précisément manipulée de façon scientifique et industrielle par ceux qui ont le plus d'intérêt et de raisons à contribuer, dans le cadre de la culture cette fois, à neutraliser et à endormir nos peuples, à retarder dans toute la mesure du possible la perspective de leur lutte de libération.

Il est vrai qu'il existe des oeuvres qui n'entrent pas dans ces grandes lignes générales et qui s'y opposent même vigoureusement et lucidement. Mais il est tout aussi vrai qu'elles sont tolérées comme des exceptions au sein de la production globale et que leurs possibilités sont limitées par la capacité d'absorption et de contrôle du système. Dans la mesure où elles constituent des gouttes dans la mer, elles sont permises et même célébrées comme des exemples de libéralisme et d'esprit critique et démocratique. Mais quand la capacité d'absorption du système est dépassée et que ses mécanismes de contrôle perdent leur efficacité, la réponse du système est indéfectiblement la violence, même au prix de la négation de ces mêmes valeurs qu'il a toujours déclaré (seulement déclaré) défendre.

Nous pensons qu'il n'y a pas lieu de s'étendre pour comprendre que le cinéma étranger qui domine les écrans d'Amérique latine ne se caractérise pas par le seul fait d'être étranger mais qu'au-delà de cette condition qui a aussi son importance en soi, il constitue l'expression des intérêts idéologiques et politiques de la métropole impérialiste.



Il est évident que ce problème ne sera pas résolu sur le terrain exclusif du cinéma où des perspectives plus ou moins réelles de croissance des industries cinématographiques dans nos pays.

Comme pour les autres problèmes superstructurels des pays latino-américains, cela implique de profonds changements économiques, politiques et sociaux et un long processus avant que des solutions intégrales soient apportées à la situation existante.

Ce dont nous sommes portants, c'est que, dans l'industrie et la programmation cinématographiques comme sur d'autres terrains, ce n'est qu'en affrontant le problème à l'échelle continentale latino-américaine qu'il sera réellement possible de doter nos pays d'oeuvres cinématographiques qui répondent en quantité et en qualité à leurs besoins. Nous pouvons dire dès lors - et cela ne fait pas de doute pour nous - que la perspective du cinéma latino-américain ne peut être qu'une perspective continentale dans laquelle chaque pays apportera le meilleur de sa production nationale pour récupérer effectivement les écrans cinématographiques (et de télévision) en faveur de notre culture.

Or c'est dans ce contexte que nous nous demandons s'il existe réellement aujourd'hui un cinéma latino-américain. Et cette proposition implique une position qu'il convient de réviser.

Plusieurs de nos pays produisent actuellement des films, de façon industrielle, semi-industrielle et artisanale. Tout de cinéma constitue objectivement le cinéma latino-américain. Qu'il ne forme pas un tout homogène et que les contradictions propres à la lutte de classes à l'échelle nationale et continentale s'y reflètent et agissent sur lui, c'est évident. La base économique dépendante de nos pays se conjugue avec une

structure sociale dominée par les bourgeoisies nationales, fondamentalement associées ou soumises et alliées à l'imperialisme.

Ce sont précisément ces bourgeoisies et leurs alliés qui contrôlent la majorité de la production cinématographique et ce sont elles qui lui impriment leur sceau. Tel est le cinéma que l'on nomme par erreur "cinéma commercial", comme si la prétendue opposition entre la qualité "artistique" et la capacité de produire des bénéfices définissait une contradiction capable de révéler son caractère essentiel. Tel est le cinéma qui porte l'impreinte de notre ennemi commun, qui porte l'impreinte de l'adulteration, de la falsification, de l'évasion, du mensonge et de la tromperie. Le cinéma qui prétend livrer à nos peuples une image d'eux mêmes à la mesure des intérêts des classes dominantes et de l'imperialisme nord-américain, à la mesure de ceux qui prétendent éterniser une société bâtie sur la dépendance, sur l'exploitation, sur la misère, sur l'ignorance, bâtie, en somme, sur la déshumanisation de l'homme.

Et ce cinéma est aussi, malheureusement, du cinéma latino-américain. Et de même que nous devons reconnaître le poids de la présence du cinéma étranger, nous devons de même assumer ce cinéma qui constitue actuellement une partie majoritairement importante de la production de notre Amérique latine. C'est le cinéma qui prédomine dans l'industrie (bien qu'il existe quelques exceptions ponctuelles assurément très honorables), qui concentre les ressources financières et tente de monopoliser la programmation nationale. L'assumer ne veut pas dire l'accepter ou le légitimer. Nous pensons cependant qu'il est important de l'étudier et de le connaître, de rechercher les raisons de ses succès populaires occasionnels, de comprendre ses mécanismes de production et de commencer, dans les conditions spécifiques de chaque pays, la lutte pour gagner du terrain sur lui, la lutte pour profiter des possibilités qu'il pourrait offrir, tant que cela est faisable.

Pourtant, parallèlement à l'option cinématographique consciemment ou inconsciemment au service idéologique des bourgeoisies nationales et de l'imperialisme, il existe et il s'est développé un autre versant, bien plus louable assurément, du cinéma latino-américain. C'est l'option d'un cinéma qui assume pleinement ses responsabilités face à nos peuples, un cinéma qui lutte pour leur restituer leur identité, qui gratte la superficie de la culture colonisatrice pour découvrir les racines et les fondements, pour participer à la construction d'une nouvelle culture. Un cinéma qui affronte l'ennemi commun, qui le dénonce, qui enseigne à le combattre, qui contribue à développer la capacité de lutte du peuple.

C'est pour continuer dans la voie de ce cinéma que nous autres, cinéastes chiliens -pur citer notre expérience directe- avons été contraints d'abandonner notre pays. Certains ont été emprisonnés et torturés, d'autres ont été assassinés. C'est le tribut payé pour avoir compris que la seule option valable pour notre cinéma, dans le moment historique que nous avons eu à vivre, était une liaison profonde avec les intérêts des amples masses populaires, avec les masses travailleuses, avec le chemin de la révolution. Et c'est justement cette option, s'exprimant avec des formes et des caractéristiques particulières, conformément à des situations et à des conjonctures historiques spécifiques, qui unifie en dernière instance ce nouveau cinéma latino-américain.

Quand nous réalisons un film sur la torture, faisons-nous un oeuvre personnelle, individuelle ou seulement en rapport avec notre réalité chilienne? Tout en assumant une réalité nationale, n'expriment-nous pas et ne dénonçons-nous pas en quelque sorte un fait qui a atteint une catégorie continentale?

Quand nos films traitent de massacres d'ouvriers et de paysans par le passé, ne sont-ils valables que comme seule référence a un événement historique survenu dans notre pays a une époque donnée?

Quand nous dévoilons, dénonçons et démontons les mécanismes et les tactiques que l'imperialisme et la réaction chilienne ont employés pur renverser le gouvernement, assassiner le président Allende et instaurer un sanglante dictature militaire, la portée de tout cela ne dépasse-t-elle pas les événements de 1973?

Mais ce n'est pas seulement l'elaboration a partir de faits qui d'une manière ou d'une autre se sont répétés, se repètent et se répéteront avec des variantes dans del différents pays d'Amérique latine qui contribue a l'unité, a la convergence du cinéma latino-américain. Les objectifs et les racines de ce nouveau cinéma latino-américain existent dans la mesure ou il parvient a approfondir, dans la mesure ou il parvient a dévoiler ce qui se cache derriere la superficie des faits extérieurs.

De meme que l'idéologie dominante a imposé des caractéristiques communes a tout un secteur majoritaire du cinéma qui se fait en Amérique Latine, lui confiant la mission de chatrer les potentia lités révolutionnaires du peuple, de même la lutte pour la libération définitive des peuples d'Amérique latine, au cours de leur affrontement at de leur combat quotidien contre leurs ennemis, sert d'accoucheuse a la naissance d'un cinéma latino-américain authentique.

Et cela est tellement vrai pour nous, cinéastes chiliens, que même en dehors de notre pays, sans possibilité de travailler en contact direct avec notre peuple, nous continuons a exister, nous continuons a produire. N tre cinéma, au-dela des frontieres de notre patrie, continue a revendiquer son engagement profond

avec la lutte de notre peuple, lutte de résistance aujourd'hui guerre révolutionnaire demain contre un pouvoir qui nous a été imposé par la violence des armes.

Nous comprenons mieux que jamais que l'Amérique latine est un continent en guerre et nous devons insérer notre activité cinématographique dans les grandes lignes stratégiques et tactiques de cette guerre à mort. C'est de là que naissent les versants fondamentaux de forme et de contenu, de politique de production et de programmation, qui doivent rendre nos œuvres toujours plus efficaces.

Cette lutte continentale possède de nombreux fronts et exige des cinéastes latino-américains la souplesse nécessaire pour faire un cinéma efficace dans chacun d'eux. Depuis les pays où nous en sommes réduits à l'étude théorique (et même clandestine (puis que la littérature correspondante est interdite) ou au cinéma sur le papier, sous forme de scénarios pour l'avenir, ou dans la mesure possible, la captation semi-clandestine) (d'une réalité qui représentera à l'avenir la mémoire vivante d'une expérience historique et nous aidera à construire une nouvelle société, jusqu'aux pays où notre cinéma trouve des conditions favorables et amies pour poursuivre son activité, à partir d'une expérience acquise avec le sang de notre peuple.

De même que le cinéma chilien vit et continue à s'exprimer à travers le nouveau cinéma latino-américain, de même le cinéma d'autres pays frères, soumis à des conditions de persécution et de répression semblables, trouve sa perspective et sa raison d'être dans le processus long et complexe de libération nationale et continentale.

L'expérience nous montre qu'il a des moments dans le développement de notre cinéma où la possibilité de produire et de rencontrer

un public diminue et est parfois même anéantie par la répression et la violence. Mais il revit toujours, malgré tout, dans d'autres pays, et, dans le cadre de ces limitations et en fonction d'une perspective historique commune, il a posé les bases pour remplir sa mission nécessaire dans le présent. Et pour s'emparer réellement à l'avenir des écrans latino-américains au service d'une nouvelle société et d'une nouvelle culture.

## LE CINEMA LATINO-AMERICAIN: REALITE OU FICTION?

par Julio García Espinosa.

Quatre-vingt ans après avoir été inventé, le cinéma n'existe toujours pas dans la majorité des pays d'Amérique latine.

Les raisons en sont si notoires qu'il est difficile de comprendre que nous n'y avons pas encore trouvé de réponse définitive.

Pour une population qui dépasse trois cent millions d'habitants, il existe seulement huit mille salles de cinéma et une production qui atteint à grand peine deux cents films par an. La moyenne de fauteuils pour cent habitants (une donnée que nous ne possédons pas), causerait vraisemblablement un véritable scandale partout ailleurs dans le monde.

Le capitalisme, habitué à mesurer le niveau d'un pays par la quantité de téléphones, de réfrigérateurs, de téléviseurs, d'automobiles, devrait avoir honte (pour autant qu'il en ait) d'avoir été incapable en quatre-vingt ans de développer le cinéma sur ce continent. A nous-mêmes qui ne les assumons pas comme des valeurs fondamentales, ces chiffres quantitatifs nous donnent envie de sortir dans la rue et de commettre n'importe quelle folie pour en finir une fois pour toutes avec cette impuissance humiliante.

Nous ne parlons que de cinéma, bine entendu. Si nous commençons à mesurer la faim qui persiste encore sur ce continent, l'absence d'assistance médicale, la quantité d'analphabètes et de chômeurs, la pénurie de logements, le moins que nous pourrions faire serait d'abandonner ces séminaires comme complètement inutiles.

Que faire?., comme dirait quelqu'un qui a su faire et pas seulement dire?

S'il n'existait pas de cinéastes qui pensent encore que leur chef-d'oeuvre sera capable à lui seul de changer toute cette situation, ce serait presque un lieu commun de dire que nul ne peut exhiber la condition de cinéaste latino-américain authentique s'il n'est pas franchement, directement et logiquement anti-impérialiste. S'il n'est pas capable de lutter de façon cohérente contre l'impérialisme nord-américain et ses alliés sur ce continent.

Qu'avons-nous fait jusqu'à présent?

Nous avons fait des films dénonçant l'impérialisme et ses serviteurs créoles. C'est bien. Il faut continuer à les faire.

Nous avons fait des films récupérant notre histoire véritable, C'est bien. Il faut continuer à les faire.

Nous avons fait des films soulignant le caractère internationaliste de nos luttes. C'est bien. Il faut continuer à les faire.

Nous avons fait des films où notre peuple travailleur apparaît pour la première fois comme protagoniste. C'est bien. Il faut continuer à les faire.

Nous avons signé des manifestes et des déclarations, assisté à toutes les réunions et à toutes les rencontres favorisant l'indépendance définitive de nos peuples. Nous estimons aussi que nous devons continuer à le faire.

Ces positions ont été assurées non seulement par les cinéastes, mais aussi par les critiques et les théoriciens les plus conséquents et les plus lucides de chacun de nos pays.

Tout ce processus a engendré ce que l'on connaît aujourd'hui comme le nouveau cinéma latino-américain. Un cinéma, nous le savons, qui a eu et qui a des hauts et des bas, étant donné que, comme tout processus, il n'est ni peut être une ligne droite et ininterrompue vers l'avenir.

Cette expérience, accumulée en hâte ces dernières années, est notre point de départ le plus légitime. Les raisons qui l'ont rendue possible à l'époque ouvrent actuellement des perspectives nouvelles et meilleures. Le changement du rapport des forces mondiales et la détente internationale continuent à jouer en notre faveur, l'effondrement du système colonial et semi-colonial frappe à nos portes; la relance du mouvement ouvrier dans les pays capitalistes développés est toujours plus irréversible.

Bref, nous avons maintes raisons de nous sentir encouragés. Notre lot n'est d'aucune manière l'impuissance.

Pourquoi donc pourrait-il s'avérer difficile d'ajuster nos possibilités dans l'étape actuelle? Pouvons-nous nous contenter de poursuivre la ligne tracée jusqu'à présent?

Il n'y a pas bien entendu de réponse unique et définitive. Et personne ne saurait être assez prétentieux pour donner des leçons aux autres. Chacun de nos pays possède ses caractéristiques propres et vit ses propres circonstances. Ce sont les cinéastes de chacun de nos pays qui sont appelés à trouver des réponses spécifiques à leurs propres problèmes.

Il y a pourtant des problèmes qui sont communs à tous.

L'expérience cubaine, par exemple, peut être utile ou non dans un aspect ou dans un autre. Nous savons parfaitement qu'aucune expérience ne se répète exactement égale. Mais pour nous, par exemple, le passage de cinéastes révolutionnaires à militants directs de la révolution a été relativement organique et naturel. Telles étaient nos conditions. Il y a même eu un moment où il n'y avait aucune possibilité légale de tourner un seul mètre de film. Mais jamais, au grand jamais, nous avons pensé que, pour pouvoir travailler comme cinéastes révolutionnaires, nous devions attendre que la révolution triomphe et en finisse - comme cela s'est passé - avec la dépendance impérialiste, avec les structures anachroniques, avec le chômage, avec l'analphabétisme, etc. Et même quand nous sommes devenues militants directs, notre front est resté le cinéma.

Assumer pleinement la condition de cinéaste en toutes circonstances, n'entraîne donc aucune espèce de complexe devant un autre camarade consacré à une autre activité. Et nous estimons que ce principe peut être parfaitement valable pour tous ceux d'entre nous qui sont intéressés à ce que nos pays possèdent un cinéma authentiquement et profondément national.

Quelle est la seule arme que détiennent les impérialistes et leurs intermédiaires les plus serviles et dont ils usent depuis plusieurs années? C'est un secret de polichinelle: la division. Il y a belle lurette que l'impérialisme a renoncé à défendre les bienfaits de son système. Même ceux qui ramassent les miettes les plus grasses n'y croient plus. Son arme favorite, la seule qui lui reste, c'est de questionner toute alternative qui favoriserait un changement substantiel dans les structures et les relations actuelles, une arme qui suscite constamment la division dans nos rangs. Et, reconnaissons-le, nous tombons fréquemment dans ce piège. C'est



encore plus évident en ces années 70 qui s'avèrent bien plus complexes que les années 60. Et nous devons sortir de cette piège une fois pour toutes. Notre lucidité ne saurait avoir de meilleur objet que cet effort, Et, bien évidemment, nous ne sortirons pas de ce piège moyennant des discussions exclusivement théoriques et encore moins par pur volontarisme

Le premier point de départ est l'héritage que nous signalions antérieurement. L'autre est le fait que, comme cinéastes, nous acceptons la lutte sur notre terrain spécifique, le cinéma.

L'idéal serait d'avoir une organisation de cinéastes latino-américains qui contribue à fomentier et à développer le nouveau cinéma latino-américain. Nous savons tous que les conditions ne sont pas encore réunies pour une organisation de ce type. Il serait même nocif de la précipiter. Mais cela n'empêche pas que chacun, en accord avec ses possibilités, soutienne, aide, collabore à tout projet que tendrait à renforcer sérieusement l'identité nationale et à récupérer rigoureusement notre histoire. Il n'y a pas lieu de douter, par ailleurs, que ces faits concrets soient le meilleur chemin pour créer un jour l'organisation à laquelle nous aspirons.

Mais nous pensons aussi que nous pouvons faire encore plus dans cette nouvelle phase actuelle. Nous pourrions éliminer, à notre avis, certaines contraintes que nous subissons encore.

Le cinéma impérialiste n'influe pas seulement par le contenu de ses films, mais aussi par la contrainte de ses structures et de sa division du travail.

Le cinéma, par exemple, n'est pas seulement production. Il est production, certes, mais aussi distribution et projection. Et, reconnaissons-le, la plupart d'entre nous ne sont pas - et nous devrions l'être - en conditions de l'affronter globalement. Il n'est pas outrancier de dire que ce sont des séquelles d'élitisme qui subsistent encore en nous. Mais, même en acceptant que le réalisateur dirige les films, que le critique les analyse, que la cinémathèque les conserve, même en acceptant une telle division des tâches, il serait pourtant nécessaire, indispensable, d'élargir l'optique actuelle dans chacun de ces secteurs.

Qu'est-ce qui empêche, par exemple, qu'une cinémathèque, en plus de conserver et de diffuser les grands films de tous les temps, d'archiver et de classer des informations sur les artistes, sur les écoles, sur les réalisateurs, puisse assimiler toutes les informations globales portant sur la situation du cinéma dans nos pays?

Pourquoi une cinémathèque ne pourrait-elle être en conditions de nous offrir des informations sur la quantité de salles de cinéma existant en Haïti, sur les différents systèmes d'exploitations des films, sur la disproportion existant entre les films américains projetés et ceux du reste du monde; sur la disparité existante dans la projection, et donc dans la distribution entre la ville et la campagne; sur les industries de cinéma qu'on aurait pu mettre en place avec une petite partie des juteux bénéfices que les grandes compagnies nord-américaines ont empochés tout au long de ces années?

Pourquoi la critique, en plus d'analyser les films et assurer la promotion des productions qui favorisent le plus les intérêts d'un cinéma national, ne pourrait-elle pas analyser et interroger la programmation dans son ensemble?

Un film, aussi brillant soit-il (et il ne s'agit pas bien entendu de nous-estimer son importance), reste soumis, on le sait, aux conditionnements découlant des autres films projetés simultanément. Révéler cette interaction complexe est bien plus important et enrichissant que mesurer nos films à l'aune des queues à l'entrée des salles. Le film en question entre par ailleurs dans un circuit où son comportement varie, ou peut varier,

en fonction de la composition du public et de la programmation. Rien ne nous empêche, outre la critique ou le résumé quotidien ou hebdomadaire, de faire une analyse mensuelle ou trimestrielle (selon les cas ou les pays) de l'ensemble de la programmation, comme s'il s'agissait du montage d'un seul film. En tenant compte, par ailleurs, des faits concrets survenus dans la réalité durant le même laps de temps. Sans oublier, bien entendu, les chefs-lieux de provinces et les bourgs de l'intérieur. Dresser un bilan simultané et périodique de ce comportement, dans les endroits que nous pourrions considérer comme les plus représentatifs du pays, nous offrirait un panorama du véritable visage du cinéma à l'échelle nationale et non plus seulement dans la capitale. Ce serait un peu comme le communiqué de l'Observatoire national, avec l'espoir d'être un peu plus rigoureux.

Il en va de même pour les réalisateurs: Qu'est-ce qui les empêche, outre le tournage de leurs films, d'affronter le cinéma dans son ensemble?

Il se peut qu'un romancier pense que son moyen d'expression est auto-suffisant. Il se peut donc qu'il lui soit relativement facile de s'arranger avec sa conscience au point de rester insensible aux problèmes des travailleurs qui confectionnent son livre et assurent sa distribution. Mais le réalisateur sait pertinemment, parce que c'est trop évident, que le cinéma n'est pas autosuffisant. Comment, dès lors, ne pas élargir son rayon d'action et s'insérer également dans les problèmes et les luttes des autres travailleurs du cinéma? Comment ne pas chercher à savoir si les systèmes et les relations de production sont anachronique ou non? Comment ne pas s'intéresser aux problèmes de la distribution quand on sait qu'il y a encore une infinité de villages sans salles de cinéma, quand on sait qu'il y a une infinité de salles dans les villages qui ne projettent pas de films tous les jours de la semaine? Comment se désintéresser des déséquilibres de la programmation qui conspirent aussi ouvertement contre les possibilités de développement d'un cinéma national? Comment ne pas chercher à ce que tous les films dotés d'une signification pour nos pays parviennent jusqu'au dernier recoin possédant une salle de cinéma? Comment ne pas s'intéresser aux régions qui présentent la possibilité d'une alternative de programmation plus favorable? La raison est toujours la même: le défaut d'hypertrophier notre intérêt pour la production individuelle et de penser que la capitale représente tout le pays.

Nous pensons enfin qu'il existe une autre tâche qui doit faire l'objet de notre attention la plus urgente et qui conspire systématiquement contre la structuration d'une plate-forme commune: les innombrables discussions et divisions, presque toujours byzantines et stériles, provoquées par l'existence d'un cinéma marginal et d'un cinéma dans le cadre de l'industrie.

D'entrée de jeu, la réalité est la suivante: il n'existe pas d'industries cinématographiques dans la majorité de nos pays. Alors, cinéma marginalisé, mais de quoi? On fait le cinéma que l'on peut et ça suffit. Il existe des pays dotés -- d'une industrie cinématographique où il n'y a pas d'autre possibilité que celle -- de faire un cinéma en marge de celle-ci. Et il existe des industries dans lesquelles on peut faire un cinéma significatif et qui n'exclue pas pourtant la possibilité de faire également un autre cinéma en marge de celle-ci.

Il semblerait que, devant une situation aussi hétérogène, le concept de marginalité ne puisse être commun à tous. Il faut pourtant essayer.

Le cinéma que nous faisons et que nous prétendons faire, marginal ou non, possède et doit posséder un trait commun: être un instrument de lutte pour la libération et le développement de nos peuples. Dans cette optique qui est essentielle, il ne saurait donc y avoir aucune espèce de différence. La différence

n'existe que dans la mesure où il y a un cinéma lié à ce que l'on appelle le temps libre du travailleur et un cinéma qui s'insère plus directement dans le processus de production du travailleur. Les deux catégories existent et l'époque de leur dépassement éventuel est encore fort éloignée. Les deux catégories possèdent la même valeur politique et culturelle. Et les catégories, si elles sont conséquentes, sont complémentaires et contribuent à effacer peu les frontières de cette division. Être concients d'entrée de jeu de la catégorie que l'on assume est la meilleure manière d'être efficace quant au résultat final de l'oeuvre. Nous avons souvent ressenti une grande frustration en voyant un film magnifique faire fiasco. Pourquoi? Parce que nous ne voyions pas clairement que le cadre de sa projection n'était pas la salle de cinéma habituelle. Ce qui n'empêche pas qu'exceptionnellement un film puisse avoir autant de succès dans une catégorie que dans l'autre. Mais il faut justement éviter cette tentation qui cache généralement chez nous tous un grand narcissisme. En voulant gagner le ciel, nous n'obtenons que des produits hybrides qui ne servent ni Dieu ni César.

Nous sommes d'avis que dans le domaine du cinéma plus directement lié au processus de production, nous faisons plus de progrès que dans le cinéma lié au temps libre. Nous avons obtenu des résultats plus patents dans les reportages et les documentaires que dans le cinéma que nous prétendons placer dans les salles de projection habituelles, indépendamment du fait que ce cinéma ait été fait dans ou hors de l'industrie. Nous ne pouvons cependant mésestimer l'importance de cette nécessité. L'utilisation du temps libre par le travailleur est trop déterminante pour que, dans le domaine du cinéma, nous laissions ce temps libre que nous pourrions occuper aux mains de l'ennemi. On affirme d'ordinaire qu'il est très difficile d'obtenir à ce niveau un produit qui soit valable culturellement, non seulement pour les raisons que nous signalions précédemment au sujet de la programmation, mais parce qu'il est indispensable de faire de grandes concessions pour pouvoir concurrencer un cinéma chargé de grandiloquence technique, de super-étoiles et de grosses ressources financières. C'est vrai que c'est difficile.

Mais il n'en reste pas moins que nous ne voyons pas d'autre solution que d'utiliser les armes de l'ennemi. Et nous devons déployer nos efforts non seulement pour lutter contre les manipulations de la programmation, mais pour finir par trouver une autre option qui n'exige pas de ressources semblables.

Cet objectif est celui de tous. Pas seulement des réalisateurs, mais aussi de la critique et des cinémathèques. Nous avons coutume de faire une division manichéenne entre un cinéma commercial et un cinéma d'art. Et tout semble indiquer jusqu'à présent que ce chemin débouche sur une impasse. Nous ne perdons rien à essayer d'autres manières de placer ce type de cinéma. Nous connaissons tous, par exemple, la liaison de ce cinéma commercial ou artistique avec l'industrie légère. Un cinéma issu des pays capitalistes développés, avec des industries légères développées et qui ont besoin, pour les maintenir à flot, non seulement de leur vente mais du gaspillage constant des consommateurs. Nous savons que ce cinéma a contribué et contribue au développement artificiel de nos économies. Ce cinéma fait pression sur nos importations et stimule des besoins que ne peuvent satisfaire que des minorités. Ce cinéma a contribué à ce que, dans nos continents, nous ayons plus de personnes pour acheter et pour

vendre que pour produire, que nous ayons davantage d'avocats que de techniciens. Le problème n'est pas seulement de nous démontrer une fois encore notre mentalité d'habitants de la capitale qui luttent constamment pour que soient projetés les derniers films dans le vent ou les dernières contestations de la morale bourgeoise, des contestations sûrement limitées aux grandes villes, et qui font totalement abstraction de ce genre de cinéma qui, lui, parviendra partout. Il y a un problème plus important: comprendre que les commercants et la majorité des artistes ont été incapables jusqu'à présent de trouver la véritable productivité expressive de ce moyen. Les coûts élevés, les super-étoiles, ne sont que des preuves patentes irréfutables, de cette incapacité. Un effort sérieux pour découvrir cette productivité expressive, qui ne peut manquer d'être conciliable avec la productivité économique et avec la demande sociale qui requiert et engendre le moyen lui-même, nous mènera à la rencontre d'un véritable cinéma populaire.

Ce sera par ailleurs la meilleure manière de contribuer à ce que nous, les pays pauvres, nous puissions arriver à posséder notre propre cinéma. Et peut-être parce que nous sommes pauvres et parce que nous n'aspérons pas à une société suicide, autrement dit gaspilleuse, sommes-nous les premiers intéressés à trouver cette solution.

La Havane, le 16 mai 1976.

## LE CINEMA BRESILIEU " CONTRADICTION

Pour comprendre l'étape actuelle que vit le cinéma brésilien, il faut noter quelques évènements de l'entourage des institutions, dont les reflets caractérisent une période de transition, comme l'introduction d'éléments nouveaux dans la composition du phénomène cinématographique au Brésil.

Avec la parution de la loi institutionnelle n 5 du mois de décembre 1968, le processus de censure se renforça pour la presse et pour tous les travaux de création culturelle. Il a été dicté une censure de la musique pour les présentations de "shows" ou pour les enregistrements de disques, s'établissant une censure préalable à toute publication, culturelle ou informative, qui s'intensifie pour l'édition des livres. Au mois de mars 1969, un décret-loi rendit obligatoire l'inclusion des "messages d'intérêt éducatif" dans tous les centres de loisirs publics. Des messages publicitaires succéints, en général des slogans patriotiques ou moralistes, étaient inclus dans toutes les informations cinématographiques, apparaissaient à intervalles réguliers dans les émissions de télévision et se répétaient dans les "spots" des stations de radio.

Le cinéma d'idées critiques devant la réalité sociale devint, dans les schémas de production, un genre non seulement à un niveau strictement commercial, mais aussi à un niveau de législation. Ceci masque une sensible diminution du nombre de films réa-

lisés dans l'esprit qu'on décida d'appeler "cinéma Nouveau", qui fut l'expression la plus complète d'une formule originale pour le cinéma brésilien.

L'interruption de la production de films de nature critique ne signifia point une diminution dans la qualité totale des films produits. Après presque une centaine de films réalisés en 1969. La production de long-métrages se stabilisa autour de 70 films pendant les années suivantes. En 1975, 85 films ont été produits.

Une aide économique, fournie aux producteurs au travers de l'organisation officielle du cinéma brésilien permit la préparation de films plus ambitieux (dans le sens du spectacle) avec en contrepartie l'abandon évident des thèmes considérés comme non identifiés avec la politique culturelle du gouvernement. Différentes mesures de protection en faveur de l'exhibition créèrent des conditions favorables à l'apparition d'un constant (bien que artificiel) système de production de films destinés à la consommation immédiate dans les cinémas.

Dans la période qui va de la parution de la loi institutionnelle n° 5 à la situation actuelle, deux phénomènes se présentèrent qui en l'occurrence nous aide à comprendre l'évolution du cinéma brésilien et ses contradictions. Ces deux phénomènes, le "film marginal" et la "pornographie"<sup>(1)</sup> apparurent com-

---

(1) "pornoanchada", cf. note p. 11

me une réaction consciente et inconsciente à l'hégémonie maintenue par le cinéma nouveau jusqu'en 1969, et cette réaction signifia aussi un acte de désespération face aux pressions directes ou indirectes de nature sociale, économique, historique et politique.

Le film marginal fut une réaction intellectuelle aux pressions politiques sur la création culturelle : il accepte l'impossibilité de travailler d'une façon culturelle, que fournissait la recherche, (le fait d'être en marge). La pornographie fut une réaction désordonnée aux pressions économiques sur le marché du cinéma du Brésil, exclusivement destinée à la présentation de films étrangers : essayer d'amener le consommateur vers les comédies érotiques et grossières italiennes.

La première réaction fut pratiquement connue seulement après quelques présentations à Rio et à Sao Paulo. Les films marginaux n'eurent pas d'aide financière et une grande partie de ces films atteignèrent à peine une semaine de présentation dans des petits cinémas. La seconde réaction se transforma après en l'une des tendances les plus profitables de tout le cinéma du Brésil, offrant même des rendements supérieurs à ceux des grandes productions internationales.

Epuisées les offres présentées par ces deux réactions la première disparut du cadre des productions avant la seconde, celle-ci restant intégrée à l'ensemble comme genre. Le cinéma brésilien se trouve de nouveau en face de diverses alternatives pour poursuivre le processus déclenché par le "nouveau cinéma"/

(1) Un dédoublement en ligne directe du cinéma nouveau, à travers l'évolution d'une conscience critique face aux faits de la réalité immédiate. (à titre d'exemple, le nous citerons SAN BERNARDO de León HIRSZMAN et IRACEMA de Jorge BODANZKI comme preuves de cette alternative) ;

(2) Un retour au film documentaire, bien que ce thème ait été présenté sous différentes formes ces dernières années. En effet, le cinéma brésilien s'est constamment vu dans le film documentaire un élément inséparable de l'énoncé d'une proposition critique cinématographique. Ce n'est pas par hasard que la majorité des réalisateurs du cinéma nouveau se dédie ( ou se sont dédiés) à la réalisation de films documentaires, il existe ceux qui bâtissent leur oeuvre au travers de films documentaires comme Vladimir CARVALHO ou Geraldo SARNO ;

(3) Un renfort du système de production indépendant de celui du bénéfice social, comme condition de survie. Ce système s'appuiera basiquement sur un marché parallèle (universités, ciné-clubs, etc.) et sur la participation chaque fois plus grande des structures culturelles des surfaces de production.

#### LE FILM MARGINAL

Le film marginal brésilien voit le jour à partir de la position radicale de mise en marge des intellectuels par la société brésilienne. Sa mise en marge existe non seulement par le fait des moyens réduits pour la production des films (ou sa présentation quand elle existe, en dehors des circuits tradition-



nels) mais aussi parce qu'il doit supporter les dernières conséquences de l'impossibilité que suppose la suppression des barrières existantes entre lui et le peuple, et qui serait le but de son action culturelle.

Réalisé par des procédés ou des pressions différentes, ce cinéma qui se veut marginal voit en cette mise en marge la caractéristique dominante des relations entre l'individu et la société. En assumant cette mise en marge sans défense devant la barrière élevée par le contexte social, ces films se caractérisent par leur action d'impuissance.

En acceptant une position de mise en marge, le thème principal de ces films devient le film lui-même, et aussi le propre but culturel, ce qui d'une certaine manière caractérise l'hostilité présente chez presque tous les auteurs face au public. De la même manière, la tonalité du cinéma marginal ne peut être expliquée comme une simple réaction du cinéma nouveau dans sa façon d'aborder la société brésilienne. Il est vrai qu beaucoup de ces directeurs ont une réaction qui va à l'encontre du cinéma nouveau, mais il est vrai aussi que le phénomène n'est pas seulement cinématographique (un comportement identique existe pour la musique populaire et le théâtre) et que les causes véritables doivent se rechercher dans la situation brésilienne à partir de 1969.

Il est certain aussi qu'il serait utile de revoir, à la lumière de la nouvelle information tracée par le cinéma marginal, quelques films réalisés pendant les années 1964/1965, pour savoir jusqu'à quel point était mis en valeur ce comportement, en analysant quelques personnages du cinéma nouveau.

Il faut comprendre ce cinéma nouveau, comme étant un mouvement de transition, et dont la période d'activité la plus intense va de 1968 à 1971 et dont la durée dans le cinéma brésilien contemporain est à peine épisodique, mais indiscutablement riche pour quelque réflexion que l'on puisse faire à au sujet de notre cinéma.

Autour de ce comportement enfermé sur lui-même et de ce rituel d'impuissance que caractérise ce cinéma en marge, il existe une tentative d'analyse sur ce qui doit se faire, bien que cette analyse soit souvent désordonnée et confuse. Bien qu'aucun de ces films n'ait pu dans son isolement ébaucher un cadre précis de la situation brésilienne, ils constituent dans l'ensemble un élément significatif pour une tentative de préoccupation, après le chemin parcouru par le cinéma brésilien ces 15 dernières années.

#### LA PORNOGRAPHIE ("Pornochanchadas" - Pornochurros).

La pornographie est actuellement un produit économiquement intéressant pour le marché d'exhibition, il surgit comme

une réaction désordonnée et spontanée face à la désorganisation du marché cinématographique brésilien et à l'appel officiel à réaliser un effort collectif plus grand pour le bien-être commun : le "héros" de la pornographie est une réponse à cet appel qui affirme que dans le "grand pays" que nous sommes, seul l'effort collectif et la responsabilité sociale peuvent créer le bien-être de tous. Le héros de ces films pornographiques n'a de compromis d'aucune sorte, ni avec une entreprise, ni avec des créanciers, atteignant toujours ses objectifs, avoir la femme qu'il désire, recevoir de l'argent pour acheter n'importe quoi, grâce à sa puissance sexuelle. Cet appel s'adresse spécialement au travailleur de la classe moyenne, exactement la classe de la population brésilienne qui enregistre les petits messages d'intérêt éducatif, du gouvernement.

Dans le cadre de la production, les films classiques connu pornographiques obtiendront un certain % de la production pour l'année 1974 et un certain % de la production pour 1975. Produit typique d'option pour une production culturelle étranglée par les pressions de la censure. Le modèle typique pour un film brésilien pornographique semble être la comédie érotique italienne qui apporta au marché brésilien l'idée d'anecdotes grossières et brèves. Cette formule fut traditionnellement employée par le cinéma brésilien, les premiers films pornographiques imitaient les comédies italiennes. De quelle autre façon survivrait un tel

marché, fait pour le produit national, si ce n'était en imitant la marchandise étrangère, préférée par le public et par les exhibiteurs.

D'autre part, la naissance de ce genre du Brésil coïncide avec les réactions, au niveau mondial contre le puritanisme du cinéma et le commencement du succès du cinéma "porno". Dans le cas spécifique du Brésil, où évidemment la démonstration sexuelle directe était absente, les thèmes pornographiques consciemment ou non, stimulaient une imagination réprimée et pas exclusivement pour les questions sexuelles. En vérité, le sexe se transforme à peine en une représentation allégorique de violence.

Cette série de films, bien que durement critiquée par certaines échelles de la critique "officielle" brésilienne, pour des motifs d'un douteux moralisme, comptèrent sur un contexte social hautement réprimé et sur un public habitué à avoir une information divisée, incomplète et mutilée par l'intervention de la censure. Ce spectacle a non seulement créé la nécessité d'une expansion d'un moment de soulagement et de préférence d'un soulagement à travers la libération d'une agressivité contenue, mais il a créé un public prompt à recevoir un langage pauvre de la pornographie comme étant un style connu, déterminé par le besoin de dire les choses entre les lignes, puisque la censure ne permet pas de dire les choses clairement.

Le futur des films pornographiques ne sera certainement pas différent des autres cycles cinématographiques faits pour prêter attention à une nécessité déterminée de libération artificielle, au travers d'un héros individualiste, doté d'une force spéciale, capable de vaincre tous ses problèmes. Dans peu de temps, l'appel à la violence sexuelle perdra beaucoup de son efficacité et sera substitué par autre chose.

#### LES ALTERNATIVES DE L'ACTUALITE/

Curieusement, en cette période où la plus grande partie de la production brésilienne cinématographique est devenu peu significative, on enregistre une hausse d'intérêt pour les problèmes de notre cinéma, surtout parmi le public universitaire. Ce fait est un signe important pour comprendre les alternatives qui se posent actuellement au cinéma brésilien, parce qu'il montre la création d'un public spécialement intéressé par le cinéma et plus encore en créant un public avec un niveau d'intérêt et des exigences spéciales par rapport aux films.

Une nouvelle chaîne de ciné-clubs (mouvement qui disparut totalement en 1969) est en train de créer des conditions valables pour la présentation régulière de films qui n'intéressent pas le marché traditionnel (comme par exemple les films documentaires) et organise dans diverses villes, de grandes manifestations connues comme "mois du cinéma brésilien" réunissant un grand ensemble de films de toutes les époques, avec projections et débats.

Pour ce public, ce qui a le plus d'importance sont les films qui traitent et documentent sur la façon de penser du peuple brésilien. Les nouveaux films mélangent la fiction et la documentation, mélangeant personnages de fiction et personnages de faits réels. Les personnages de fiction agissent comme inspireurs, comme des espèces de reporters qui emmènent des personnes en tournée afin qu'elles donnent leur avis du monde, et qu'elles se rencontrent. Le rôle de directeur du film devient dans beaucoup de cas celui de monteur en scène il sélectionne des points communs, des faits isolés, et montre la cohérence des mots, là où une personne peut continuer le discours commencé par une autre. De cette manière, ces films peuvent examiner la relation du travail, de pouvoir.

En même temps, il faut ne pas oublier l'effort, dans le sens du maintien de la conduite suivie par le Cinéma Nouveau et que trouve peut-être leurs meilleurs exemples dans les films de Joaquim Pedro de Andrade (Les Confidentes et Guerre Conjugale)

Fondamentalement, les conditions de production de films au Brésil se trouvent actuellement légèrement meilleures, mais la fermeté du marché de production et de distribution demeure, ce qui oblige les réalisateurs à de grands investissements pour la production de films en couleur, avec des interprètes connus en télévision pour rivaliser avec un certain attrait du produit étranger.

En termes de production, le film qui se rapproche le plus du chemin ouvert par le Cinéma Nouveau est le film le plus récent de Nelson Pereira Dos Santos : L'Amulette d'ogum, produit avec un budget véritablement petite, avec des séquences à l'air libre, l'emploi fréquent de la Caméra en main et avec la même habileté pour improviser pendant le tournage.

NOTES

- 1) - Chanchada - Pendant les années 40 et principalement 50, une grande partie de la production de films au Brésil fut composée de comédies musicales, avec la participation de chanteurs de radio et de comiques de théâtre. On appela ces films "Chanchadas" expression méprisante qui signifiait chose de peu ou d'aucune valeur. Une "porno-chanchada" serait donc une version moderne des anciennes chanchadas, avec l'apport de l'élément pseudo-érotique. (On doit remarquer qu'actuellement on tente de revendiquer le rôle de la chanchada dans le cinéma brésilien).
- 2) - Principaux auteurs de films marginaux - Ozualdo Candeias (A MARGEN, 1967. A HERANÇA, 1971. ZEZERO, 1972 - )/ Rogério Sganzerla (O BANDIDO DA LUZ VERMELHA, 1968. A MULYER DE TODOS, 1969 - Le bandit à la lumière rouge, La Femme de tous). Julio Bressane (MATOU A FAMILIA E FOI AO CINEMA, 1969, UN ANJO NASCEU, 1969, A FAMILIA DO BARULHO, 1970 - Il a tué la famille et il est allé au cinéma. Un ange est né. Une famille de scandale). Neville D'Almeida (JARDIM DE GUERRA, 1968. PIRANHAS DO ASFIALTO, 1970 - Jardin de guerre. Piranias d'asphalt). Andrea Tonacci (BLA, BLA, BLA..., 1968. BANGUE BANGUE, 1970)/ Luiz Rosemberg Filho (JARDIM DAS ESPUMAS, 1970. IMAGENS, 1972 - Jardin des Ecumes, Images). Geraldo Veloso (PERDIDOS E MALDITOS, 1970 . Perdus et Maudits). Carlos Frederico (A POSSUIDA DOS MIL DEMONIOS, 1970 - La Possédée des milles démons). Joao Silvério



Trevisan (ORGIA OU O HOMEM QUE DEU CRIA, 1970 - Orgie ou l'homme que Dieu créa). Elyseu Visconti (OS MONSTROS DE BABALU, 1971. O LOBISOMEM O TERROR DA MEIA NOITE, 1972 - Les Monstres de Babalu. L'Homme Loup ou la terreur de Minuit).

- 3) - Principaux auteurs de pornochanchadas - Geraldo Miranda (AS DEPRAVADAS, 1973. ESSAS MULHERES LINDAS, NUAS E MARAVILHOSAS, 1974. ONANIAS O PODEROSO MACHAO, 1975 - Les Dépravées, Ces femmes délicieuses, Nues et Merveilleuses). Claudio MacDowell (AS MULHERES QUE FAZEM DIFERENTE, 1974. QUANDO AS MULHERES QUEREM PROVAS, 1974. LUZ, CAMA, ACAO, 1975 - Les Femmes qui le font différemment. Quand les femmes veulent des preuves. Lumière, Lit, Action ) Roberto Mauro (AS MULHERES AMAM POR CONVENIENCIA, 1972. AS CANGACEIRA EROTICAS, 1975. AS MULHERES SEMPRE QUEREM MAIS, 1974. O INCRIVEL SEGURO DE CASTIDADE, 1975 - Les Femmes Aiment Par Intérêt. Les Cangaceiras Erotiques. Les Femmes veulent Toujours plus. L'Incroyable Ceinture de Chasteté) Roberto Machado (UM VIRGEN NA PRACA, 1973. UMA MULATA PARA TODOS 1975 - Une Vierge Sur La Place. Une Mulâtre Pour Tous). Tony Vieira (DESEJO PROIBIDO, 1974. A FILHA DO PADRE, 1975 - Désir Interdit. Une Fille du Père). Alberto Pieralisi (A DIFICIL VIDA FACIL, 1972. UM MARIDO SEM... E COMO UM JARDIM SEM FLORES, 1972. CAFE NA CAMA, 1973. AS SECRETARIAS... QUE FAZEM DE TUDO, 1974. OH, QUE DELICIA DE PATRAO, 1974. O HOMEM DA CABECA DE OURO, 1975. O ESTRANHO VICIO DO DR/ DORNELIO, 1975 - Un Mari sans ... est

comme un jardin sans fleurs. Café Au Lit. Les Secrétaires qui  
Font de Tout. Oh, Quel Délice de Patron. L'Homme A La Tête d'Or.  
L'Etrange Vice du Dr. Cornelio). Victor DiMello (QUANDO AS  
MULHERES PAQUERAM, 1971. UM VARAO ENTRE AS MULHERES, 1974. ESSA  
GOSTOSA BRINCADEIRA A DOIS, 1975. COMO E BOA A NOSSA EMPREGADA,  
1972. - Le Grand Jouisseur. Un Homme Parmi Les Femmes. Cette  
Agréable Diversion A Deux). Paulo Rovai (OS MANSOS, 1972. A VIUDA  
VIRGEM, 1972. AINDA AGARRO ESTA VIZINHA, 1974 - Les Bêtes.  
La Veuve Vierge. ). Moazael Silveira (COM A CAMA NA CABECA, 1973.  
MAIS OU MENOS VIRGEM, 1974. AS AUDACIOSAS, 1975. SECAS E MOLHADAS  
1975 - Avec Le Lit a La tête. Plus ou Moins Vierge. Les Audacieu-  
ses. Sèches et Mouillées). Braz Chediak (A BANANA MECANICA, 1973.  
O ROUBO DAS CALCINHAS, 1975 - La Banane Mécanique. Le Vol du  
Linge). Ody Fraga (MACHO E FEMEA, 1973 . ADULTERIO : AS REGRAS DO  
JOGO, 1974. O SEXO MORA AO LADO, 1975. AMANTES : AMANHA, SE  
HOVER SOL, 1975 - Mâle et Femelle. Adultère : Les Règles du  
Jeu. Le Sexe Vit à Côté ). Adnor Pitanga (AS MULHERES QUE FAZEM  
DIFERENTE, 1974. AS MULHERES QUE DAO CERTO, 1975. CONFISSOES DE  
UMA VIUVA MOCA, 1975 - Les Femmes Qui Le Font Différemment. Les  
Femmes Qui Ont Raison. Confessions d'une veuve Jolie). Edward  
Freund (SOB O DOMINIO DO SEXO, 1973. AINDA AGARRO ESTE MACHAO,  
1975 - Sur la Domination Du Sexe. Je Prends Aussi Ce Mâle).  
Egydio Eccio (MULHER PECADO, 1972. O LEITO DA MULHER AMADA, 1974  
O SEXUALISTA, 1975 - Femme du Péché. Le Lit de la Femme Aimée.  
Le Sexualiste). Ary Fernandes (O SUPER MANSO, 1974/ QUANDO ELAS  
QUEREM E ELES NAO, 1975. Le Super Bête. Quand elles veulent et  
Eux Non). Carlo Mossi (COM AS CALCAS NA MAO, 1975).

PREMIERE APPROCHE DES PROBLEMES D'UN CINEMA  
LATINO-AMERICAIN EN EXIL.

Cela ne fait pas très longtemps, ici même à Mexico, des étudiants s'interrogeaient sur la théorie du cinéma documentaire latino-américain ou du cinéma latino-américain en général. La réponse inévitable était négative. Il n'y a pas jusqu'à maintenant de livres, de textes ou d'articles suffisamment amples qui cernent ce problème en profondeur.

Comme il n'y en a pas non plus, en quantité nécessaire pour analyser les nouveaux problèmes qu'affronte tous les jours le cinéma latino-américain à tous les niveaux. Et moins, malheureusement, aux niveaux qui nous intéressent immédiatement: un cinéma latino-américain, documentaire ou argumentaire, de décolonisation culturelle, faisant partie d'une expression propre au niveau du continent et essentiellement critique.

Et l'un des multiples conflits qui aujourd'hui accablent les cinéastes de l'Amérique Latine, est l'exil de leurs réalités immédiates, c'est à dire, de leur pays d'origine. Et chercher une approche du problème, bien que partielle, est une tâche intéressante.

Aujourd'hui, la grande majorité des cinéastes (directeurs, metteurs en scène, photographes) qui représentaient le premier bouillonnement du dit cinéma latino-américain, du plus critique, vivent en dehors de leurs pays. En exil forcé. Tous les chiliens, les uruguayens, quelques argentins, quelques brésiliens, beaucoup de boliviens, et la liste semble s'amplifier de jour en jour.

Cette vérité inconfortable et douloureuse qui s'impose - d'un seul coup (coup d'état) passe directement par le fascisme qui, à fusils militaires pointés, se niche dans la grande majorité de l'Amérique Latine.

Il est évident que la première caractéristique de ce cinéma latino-américain et celle qui l'amena à l'exil, fut son opposition aux structures sociales en vigueur.

Sa critique constante des classes dominantes, de la dépendance politique, de l'alinéation économique de leurs pays d'origine - Et aussi l'intention, à divers niveaux argumentaires et documentaires, de racheter l'histoire oubliée de sa patrie, les authentiques valeurs populaires, la force sociale de leurs peuples.

Et ce travail révélateur, démarches minimes d'un cinéma qui à peine était dans sa plus tendre enfance, est d'entrée considéré subversif par les esclaves de toujours. Esclaves par dehors, patrons par dedans.

Pour ces amorphes de toujours, tout ce qui revendique, valorise ou remarque les qualités d'une autre classe différente et opposée à la dominante est répréhensible, subversif et digne d'être réprimé.

C'est ainsi que dans son développement, le cinéma latino-américain plus critique essaya d'affûter ses armes en pratique et en théorie, mais une autre caractéristique paradoxale quoique non étrangère, fut celle d'un cinéma qui développa théoriquement des options beaucoup plus avancées que celles que ses films ont pu projeter. Ceci est facile à comprendre quand on calcule qu'il est beaucoup économique de penser que de réaliser des films et que ce fût un cinéma qui essaie et arriva à être bien des fois aux côtés des instances sociales les plus avancées de leurs peuples.

Chacune des rencontres sporadiques et désordonnées du cinéma latino-américain en Amérique Latine ou en Europe impliquèrent non seulement la confrontation individuelle des cinéastes qui eurent la chance d'être présents mais encore le résumé très réduit, des mois et d'années d'expériences populaires avec ce milieu dans leurs réalités respectives, car entre autres, le changement qu'introduisit ce cinéma dans la tradition cinématographique latino-américaine fut une relation nouvelle et dialectique du cinéaste avec le film et avec le public; Ce n'était plus le film-confiture-que le directeur -artiste- jetait aux cochons -peuple-. Ni le film

était de la confiture, ni le public était cochon. Les nouveaux cinéastes affrontèrent le fait de faire du cinéma avec une autre perspective par rapport au public et au cinéma lui-même. "De tous les arts, le plus important pour nous est le cinéma" disait Lénine en 1917. Et pour nous aussi.

C'est la raison pour laquelle chacun des dizaines de films qui apparaissent entre 1965 et ce jour, avec les diverses possibilités du Brésil, de Bolivie, d'Uruguay, d'Argentine, du Chili, de Colombie, du Venezuela et du Mexique, naissent d'une nécessité et de l'indignation du peuple. Ils sont parfois quasi élaborés par eux et retournent au peuple sous des centaines de formes à travers lesquelles le film devait prouver sa bonté. Ce type de représentation, presque toujours en marge des canaux traditionnels du cinéma traditionnel nord-américain ou natif, développa de riches possibilités qui furent systématisées comme théorie, mais qui dans bien des cas, comme démarche suivante, ne purent se développer en pratique. En films.

Les expériences nationales, confrontées dans les rencontres de Viña del Mar (Chili), de 1967 et 69, Pesaro (Italie) 1968, Mérida (Venezuela) 1968, Caracas 1974, produisirent une élaboration théorique politique de haut niveau et c'est celle qu'il n'est pas possible de réaliser aujourd'hui dans les conditions d'exil, trahissant et frustrant les réalisateurs et leur évolution cinématographique.

D'autres raisons sont bien visibles:

Difficulté ou impossibilité d'avoir accès au matériel statistique, aux images filmées, en première main, par le réalisateur, ou au "climat" national lui-même qui donne de la profondeur à un documentaire. L'"air du pays" qui manque à un film argumentaire fait dans un autre endroit et qui parle d'une région, d'un paysage avec intonation et qui enlève de la sensibilité à un film qui la nécessite, parce qu'il

respire authenticité et amour, deux caractéristiques fondamentales du cinéma fait par des exilés, et qui n'est d'aucune manière une reproduction vraie d'un pays.

L'hospitalité conditionnée du pays où se réalise le film et qui apparaît sous forme de pressions visibles ou invisibles et d'autocensures conscientes ou inconscientes.

Et même la sécurité personnelle du cinéaste en exil, faisant une oeuvre d'opposition aux conditions sociales et aux hommes que l'on a fait exiler.

Ainsi, pour commencer à brouillonner les nouvelles perspectives du cinéma latino-américain en exil, il faut prendre en compte ces conditions et celles que nous n'avons pas considérées et que chaque cinéaste aura dans son inventaire personnel. Du moins pour fouler un terrain sûr, du moins pour ne pas se méprendre sur la portée et la profondeur de cette nouvelle étape du cinéma latino-américain, s'il est vrai qu'il s'agit d'une nouvelle étape et si elle a lieu avec la richesse à laquelle on peut s'attendre.

Opposer le cinéma de fiction ou argumentaire au cinéma documentaire est une fausse dicotomie. Des commerçants qui manipulent le goût du public, l'imposent, pour qu'il consomme des historiettes pleines de mensonge qui paraissent refléter la vie, pour vendre les "étoiles" de Hollywood et celles des cinémas qui se réalisent sur ce modèle, en tant que résumé des aspirations masculines et féminines frustrées et pour aliéner, en résumé, un goût populaire et un sentiment national qui se guide aujourd'hui idéologiquement par l'alienant "American Way of Life".

Le documentaire resta en tant que genre inférieur, en tant que cinéma de remplissage, comme ceux que réalisent les directeurs de cinéma avant de faire du long métrage et dans les intervalles quand il ne peuvent en faire. Mais les deux, chacun dans son domaine, peuvent et doivent faire leur apport au travail lent, mais continu, de décolonisation culturelle, dans lequel le cinéma joue un rôle important et les deux également accomplissent et accompliront un rôle dans la formation, reflet et développement, d'une culture nationale. L'une des choses graves qui imposent presque l'exil est

la médiatisation dans le discours cinématographique. Un rabais de son contenu. L'autre est celle d'un cinéma qui très probablement ne verra pas son propre public, son propre peuple.

Il faut donc considérer le nouveau point de départ.

Aujourd'hui ce n'est ni 1965 ni 1968. Les démocraties - représentatives, qui avec leur liberté ambiguë engendrèrent le cinéma critique, maintenant n'existent plus. Il n'y a plus maintenant un Goulart au Brésil. L'Uruguay et le Chili passèrent d'un régime libéral au fascisme le plus cru et repressif. La Bolivie mène de longues années de dictature militaire. Et si l'on parle de ces pays en particulier, c'est parce que ce fut où se développèrent le mieux les nouveaux cinémas critiques latino-américains et où l'acuité de la lutte des classes obligea la dictature militaire à arriver comme guérison mais non comme remède et encore moins - comme solution. A peine un écrasement par le sang et la torture des aspirations majoritaires de leurs peuples dont le cinéma reflétait extérieurement certains sentiments. Le nouveau point de départ du cinéma latino-américain est comme toujours la situation sociale d'où il naît et dont il se nourrit. Et cette situation, imposée et manipulée par les grands centres de pouvoir économique, par les compagnies multinationales nord-américaines, est le fascisme militaire. C'est ainsi qu'il faut delimitier une fois de plus les objectifs stratégiques et tactiques de notre cinéma latino-américain.

L'objectif stratégique est le même, hier et aujourd'hui, pointer les batteries contre le pouvoir économique qui renverse les gouvernements élus démocratiquement, mais qu'il n'apprécie pas, comme celui de Salvador Allende, qui achète des fonctionnaires d'état pour que la vente de certains avions se réalise avec sa firme en vogue, comme dans le cas de la Lockheed; qui menace les petits nations comme l'Équateur ou le Venezuela, quand on ne lui permet pas de voler à sa guise tout le pétrole du sous-sol.

A cela il n'y a rien de mieux que se dédier à fond. C'est "l'ennemi principal" comme l'a dit Jorge Sanjires dans son film.

Les objectifs tactiques par contre sont variés:

Des films pour raconter aux gens, la repression ouverte ou dissimulée de leur gouvernement contre le peuple chaque fois plus retranché dans la misère économique.

Des films pour reveiller la solidarité internationale devant la situation d'oppression.

Des films pour expliciter les contradictions et les pièges de dépendance, d'humiliation des gouvernements gorilles.

Des films pour mobiliser vers une situation géo-politique, qui en somme peut-être fondamentale pour la chute du fascisme.

Tous ces objectifs étant partiels et très généraux, il y aura en chacun des réalisateurs qui un jour eut une place dans le cinéma de son pays, le souci d'approfondissement et la force pour dépasser les limitations continues d'un cinéma en exil.

Par exemple, si dans le passé l'unique justification - presque du cinéma latino américain était en rapport avec le public de ses propres pays, l'absence de ce dernier et avec les objectifs variés à atteindre le public actuel est maintenant international, avec tous les risques que cela implique -. Le grand public est celui qui va voir "L'exorciste" et s'effrayer avec "le requin". Presque toujours un public de la classe moyenne, ennuyé et stérile. Parvenir enfin, en exil, au cinéma appuyé par un grand budget, avec beaucoup de moyens techniques, beaucoup de support publicitaire et avec le fantôme qui préside aujourd'hui le résultat de son film: le succès commercial du film et la course folle pour faire un autre et un autre film, chacun avec plus de moyens et plus d'oripeau. Il ne faut pas quitter de vue, que l'on sacrifie et que l'on gagne à commencer à faire en exil un cinéma pour l'industrie ou que pour le même investissement de production il faut une distribution suffisamment ample dans des secteurs économiquement forts, à travers de canaux



traditionnels, qui permettent de récupérer l'investissement et obtenir des bénéfices. Parce que les capitalistes du cinéma - comme ceux de n'importe quel secteur, n'investissent pas leur argent pour l'amour du cinéma, mais pour l'amour de l'argent.

Probablement on sacrifie la profondeur et la fermeté dans le traitement d'un thème, en contrepartie d'une ample diffusion ou en contrepartie d'une série de films qui donneront à la fin un panorama ample et illustré, comme pour couvrir en surface ce qui ne se peut atteindre en profondeur.

Et pourquoi ne peut-on pas continuer une carrière cinématographique avec de petits films de peu de moyens, en 16 mm. noir et blanc, élémentaires et pédagogiques, élément d'une bataille à long terme ?

Où pourquoi, n'expérimente-t-on pas le dessin animé, si subtil et si peu travaillé ces dernières années ?

Même le silence, dans cette situation, peut arriver à être une forme d'expression d'un cinéaste latino-américain en exil. Un silence significatif, en temps opportun, peut être parfois plus expressif que plusieurs films médiatisés et médiocres. Bien qu'il y aurait à penser plus de deux fois l'utilisation de ce dangereux silence. En somme, les perspectives qui doivent s'ouvrir, doivent naître d'une invention quotidienne.

Elles sont aussi celles d'une lutte beaucoup plus dure que la précédente, avec des résultats moins visibles à court terme que ceux qui pouvait s'apprécier dans vos pays d'origine, mais regroupés tous, cela est sûr, dans un futur qui nous sera propre. Dans une lutte longue, dans laquelle le cinéma devra apporter son grain de sable, son image vitale. Par la suite, ce cinéma latino américain qui aujourd'hui étouffe dans l'exil, pourra se réveiller définitivement, au delà de l'hibernation forcée, avec plus de vigueur dans l'expression, avec plus de valeur humaine, avec plus de cœur palpitant. . . .

Berlin Ouest, Mai 1976.

CARLOS ALVAREZ.