



Rehime

Cuadernos de la Red de Historia de los Medios

www.rehime.com.ar | rehime@rehime.com.ar

03

AÑO 3
VERANO
2013/2014

ISSN 1853-8320

ENCUENTROS INTERNACIONALES POR UN NUEVO CINE



ESTADOS GENERALES DEL TERCER CINE

LOS DOCUMENTOS DE MONTREAL. 1974



REHIME
RED
DE HISTORIA
DE LOS MEDIOS



03

AÑO 3
VERANO
2013/2014

Rehime

Cuadernos de la Red de Historia de los Medios

www.rehime.com.ar | rehime@rehime.com.ar



ReHIME
RED
DE HISTORIA
DE LOS MEDIOS

ReHiMe

Cuadernos de la Red de Historia de los Medios

Directora | Mirta Varela

Codirector | Mariano Mestman

Colaboró en este número | André Pâquet

Equipo | Ana Broitman, Máximo Eseverri, Paola Margulis, Silvia Méndez, Federico Lindenboim, Fernando Ramírez Llorens, Ana Lía Rey

Investigación y archivo | Mariano Mestman

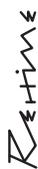
Diseño de tapa e interiores | Jorge Pablo Cruz

Corrección | Mariana Rosales

Foto de tapa | André Pâquet, Tahar Cheriaa, Carl Svenstedt, Lamine Merbah y Jorge Giannoni. Retoque digital de fotogramas originales de la Cinémathèque Québécoise.

Fotos interiores | Salvo indicación, fotogramas de los registros (Cinémathèque Québécoise).

DVD | Los registros fueron tomados por Vidéographe. Se reproducen con la autorización de Jean Gagnon (Cinémathèque Québécoise) y André Pâquet.



Editor Responsable: Cátedra de Historia de los Medios

Facultad de Ciencias Sociales | UBA

Marcelo T. de Alvear 2230 | CABA | Argentina | 2013

<http://www.catedras.fsoc.uba.ar/varela> | mvarela@sociales.uba.ar

Año 3 | N° 3 | Verano 2013-2014

ISSN 1853-8320

Se permite la reproducción total o parcial citando la fuente.



Prometeo Libros | Pringles 521 | CABA | Argentina

www.prometeoeditorial.com



www.facebook.com/ReHiMeRed | www.facebook.com/ReHiMeCuadernos



twitter.com/rehimeargentina



www.youtube.com/user/rehimeargentina



| a u s p i c i o s |



UBACyT



Proyecto UBACyT *Historia de los medios en América Latina: problemas de historiografía y archivo* (2011-2014); Proyecto PIP-CONICET *Inflexiones históricas de las imágenes de las masas: cuestiones de representación visual y archivo* (2011-2013).

| índice |

<i>editorial</i>	09
.....	
<i>artículos</i>	16
.....	
Mariano Mestman <i>Estados Generales del Tercer Cine. Los documentos de Montreal, 1974</i>	18
André Pâquet <i>Encuentros Internacionales por un Nuevo Cine</i>	80
<i>documentos</i>	86
.....	
<i>Facsímil del Programa de los Encuentros Internacionales por un Nuevo Cine</i>	88
<i>Acta de Reunión Preparatoria. Comité d'Action Cinématographique (CAC) 6/9/1973</i>	96
<i>Taller Cómo mostrar los films</i>	108
<i>Taller Participación de la base</i>	150
<i>Taller Intervención social con los films</i>	174
<i>Debate con Guido Aristarco</i>	200
<i>Facsímil de Proyectos y Resoluciones finales de los Encuentros Internacionales por un Nuevo Cine</i>	216

MATERIAL INCLUIDO EN EL DVD

fragmentos audiovisuales |

Talleres de Trabajo (40:12)

Debate con Guido Aristarco (23:00)

*Debate con Fernando Solanas, Edgardo Pallero
y Humberto Ríos* (59:00)

Plenario Final (34:50)

material adicional en PDF * |

Resoluciones Finales

1. *Cuaderno N° 1 del Encuentro de Montreal (1974)*
2. *Folleto del Encuentro de Montreal (1974)*
3. *Comité de Cine del Tercer Mundo, Argel (1973)
y Buenos Aires (1974)*

* Los archivos PDF sólo pueden abrirse desde una PC

Este Cuaderno presenta una investigación en torno a documentos audiovisuales hasta ahora inaccesibles, a pesar de su relevancia para el cine político mundial de las décadas de 1960 y 1970. Se trata de los registros de las conferencias, talleres y debates que tuvieron lugar entre el 2 y el 8 de junio de 1974 en Montreal, durante los *Rencontres Internationales pour un Nouveau Cinéma* (Encuentros Internacionales por un Nuevo Cine). Allí confluyeron varios de los principales realizadores y grupos del cine político latinoamericano, del cine del 68 en el Primer Mundo y de las nacientes cinematografías africanas, así como destacados críticos, historiadores, productores, miembros de instituciones y distribuidoras paralelas de Europa y Norteamérica, incluidos, por supuesto, los propios organizadores canadienses, André Pâquet y el Comité de Acción Cinematográfica (CAC).

La noción común de “nuevo cine” –utilizada en el título de la convocatoria– era amplia y abarcadora de las diversas tendencias de renovación y ruptura que venían expandiéndose desde la década de 1960 en el mundo y que, en Montreal, se expresaron de modo radical en torno a la idea de un cine de descolonización, liberador o nacional que apuntase a “democratizar las estructuras cinematográficas”. El objetivo de generar o fortalecer vínculos entre los cines comprometidos surgidos de las rupturas del 68 y el emergente tercermundismo cinematográfico fue, tal vez, la apuesta más audaz y ambiciosa de la convocatoria de Montreal. De ahí el título propuesto para este Cuaderno: Estados Generales del Tercer Cine, una expresión utilizada en algunas notas de prensa, que fue asumida por la convocatoria y que había estado presente en diversos proyectos epocales, como fue el caso del famoso manifiesto de Fernando Solanas y Octavio Getino, “Hacia un Tercer Cine” (1969).

Los Documentos de Montreal que aquí presentamos aportan información relevante sobre muchos temas de esa coyuntura. No sólo nos permiten conocer protagonistas del cine político de esos años, sus actividades y puntos de vista, sino que también presentan interesantes polémicas. Al tratarse de un encuentro de gente de cine “comprometida”, de un amplio abanico de la izquierda mundial, las discusiones sobre el marxismo, el “socialismo real” y los alineamientos con la URSS no podían estar ausentes. Del mismo modo, son elocuentes las discrepancias sobre los alcances y límites de las políticas cinematográficas estatales en los llamados países desarrollados, en los nuevos estados independientes africanos o en la difícil situación de los latinoamericanos. Tratándose de un evento realizado en Montreal, los registros audiovisuales presentan algunas importantes figuras del cine canadiense y ponen en escena las discusiones en su interior: el cuestionamiento de las políticas oficiales y de censura del legendario National Film Board / Office National du Film, el alcance de los programas públicos desarrollados y el rol de Quebec, considerada como provincia colonizada dentro de Canadá y de este modo potencial aliada de los llamados “países chicos” europeos, como de los países del Sur por su defensa de la producción “nacional”.

En el contexto latinoamericano, el golpe en Chile ocupó el centro de las solidaridades pero también los films cubanos, la ley del cine y la presencia del Peronismo en el gobierno en el caso de Argentina fueron objeto de duras confrontaciones. Se trata de disputas que dan cuenta de la tensión entre los cineastas exilados tras los golpes militares en algunos países, y los que mantenían cierta esperanza en los gobiernos nacionalistas en otros. Aún en el marco de estas tensiones, los latinoamericanos dieron en Montreal un paso decisivo para la conformación del Comité de Cineastas Latinoamericanos que se concretaría en septiembre de ese mismo año en Caracas. Pero los documentos muestran que ya estaba delineada en Montreal, en un diálogo con el tercermundismo y la Federación Panafricana de Cineastas que suele pasarse por alto en los relatos sobre el tema. El registro del encuentro permite reconstruir varios ejes de debate en una coyuntura política muy intensa. Se trata de un material que, estimamos, permitirá revisar aspectos desatendidos o sólo parcialmente abordados por la historiografía cinematográfica, aún la especializada. Cada participante parece representar simultáneamente un rol en la producción cinematográfica (en tanto directores, productores, distribuidores, etc.), en las instituciones y organizaciones (grupos de cine, partidos políticos, organismos públicos e independientes, etc.) y en la geopolítica internacional. Las diferentes problemáticas que afectan a los cineastas africanos, latinoamericanos, de los “países chicos” de Europa o los productores y distribuidores de este cine en los países desarrollados quedan en evidencia en las discusiones que, lejos de limitarse a plantear la desigualdad económica y de poder entre esos “bloques”, permiten introducir matices de interés para la reconstrucción de la época.

Asimismo, en esa coyuntura se venía verificando una “transición tecnológica” que llevaba a la coexistencia de soportes fílmicos y de video en las tendencias alternativas, especialmente en los países del Primer Mundo y en diferentes experiencias con el uso de la televisión para alcanzar a públicos populares, particularmente en el caso de los países africanos. Como ocurrió en otros eventos de esos años donde confluyeron grupos de video político o militante (como en la Muestra de Pésaro, Italia, de 1973), también en Montreal se desplegó una reflexión respecto de los alcances y límites de la participación del espectador, la comunidad o el pueblo en las diversas fases de realización: la puesta en cuestión de la noción misma de “autor” -propia de las *nouvelles vagues* sesentistas-, ya no sólo en pos de una autoría colectiva proclamada por los grupos del cine militante, sino ahora también por la discusión precisa de los modos de incorporación directa de la comunidad, una cuestión en parte facilitada por el acceso a aparatos más livianos y manipulables, en especial el video.

Al mismo tiempo, la referida búsqueda de una instancia de intercambio de información y de distribución de films, al trascender las declaraciones generales e ingresar en la fase práctica, acarrea tensiones de todo tipo, no sólo entre los proyectos reformistas -de intervención desde instituciones públicas-, los alternativos que no descartaban las “brechas del sistema” o los proyectos revolucionarios. Asimismo, se presentaban a la hora de crear una coordinación de los grupos de cine progresista y de izquierda a nivel mundial, ya que allí emergían diferencias ideológicas y también materiales. Los cineastas y sus productores necesitaban recuperar el dinero invertido para encarar un nuevo film y las distribuidoras paralelas necesitaban márgenes financieros para la organización de sus circuitos políticos de distribución.

A pesar de la importancia del Encuentro de Montreal en el ámbito del cine político mundial -evidenciada incluso en la amplia repercusión que tuvo en lo inmediato: en las principales revistas cinematográficas internacionales, así como en dos reconocidos libros que le dedicaron auspiciosas páginas¹-, es notable que la bibliografía cinematográfica posterior casi no se haya referido al evento. A lo sumo se lo ha mencionado a propósito de otras cuestiones, por ejemplo cuando el reconocido especialista Michael Chanan recuperó la exposición de Julio García Espinosa en su libro sobre el cine cubano en 2004; pero se trata -hasta donde sabemos- de escasas referencias.

En este marco, por la relevancia de temas como los recién mencionados y de quienes protagonizaron su discusión, entendemos que estos Documentos de Montreal constituirán una nueva fuente de interés para los investigadores en el área a los fines de profundizar, o aún revisar, la historia del cine político del período. Téngase en cuenta que si bien los registros audiovisuales de los debates no poseen la organización, sistematicidad u ordenamiento de un discurso,

1 Andrés Linares, *El cine militante*, Madrid, Castellote Editor, 1976 (1974). Guy Hennebelle, *Los cinemas nacionales contra el imperialismo de Hollywood. Nuevas tendencias del cine mundial (1960-1975)*, Vol. I y II, Valencia, Fernando Torres Editor, 1977 (1975).

un ensayo o un manifiesto –un tipo de fuente a la que estamos más habituados-, en cambio sí transmiten los aspectos más *vívidos* de esta historia, los cuales, como bien sabemos, es difícil que lleguen a plasmarse suficientemente en los documentos.

Luego de un estudio introductorio que pone de relieve la importancia de los documentos del Encuentro de Montreal en el contexto internacional y de época, el Cuaderno incluye un texto escrito especialmente por André Pâquet y un Anexo documental. El testimonio de Pâquet, al rememorar sus motivaciones y el contexto del evento del que fuera protagonista, permite actualizar aquellas discusiones y establecer continuidades históricas hasta el presente. El Anexo contiene dos tipos de materiales: *documentos gráficos* (el Acta de una reunión preparatoria del encuentro y las Resoluciones finales) y *desgrabaciones* de las presentaciones y de las discusiones durante los tres talleres que tuvieron lugar (“Cómo mostrar los films”, “Participación de la Base” e “Intervención social con los films”), así como también del debate que siguió a la conferencia del crítico italiano Guido Aristarco.

Además, el Cuaderno se acompaña de un DVD que contiene fragmentos seleccionados de los registros audiovisuales disponibles, que organizamos en cuatro momentos significativos: a) las presentaciones de algunos grupos internacionales participantes de los talleres; b) las polémicas sobre marxismo y crítica tras la conferencia de Aristarco; c) las discusiones tras la presentación de los argentinos Fernando Pino Solanas, Humberto Ríos y Edgardo Pallero, sobre el Peronismo y la ley de cine en la Argentina, pero también sobre la coyuntura política de América Latina; y d) las resoluciones adoptadas durante el Plenario Final. El DVD también contiene un PDF con las Resoluciones de los encuentros del Comité de Cine del Tercer Mundo de Argel, de diciembre 1973 y Buenos Aires, de mayo de 1974, que completan las referencias para quien desee investigar en particular esta zona del tema.

Varios de estos materiales fueron desgrabados en 1975, gracias a un destacable esfuerzo de André Pâquet y el Comité de Acción Cinematográfica, y publicados en cuatro *Cahiers* titulados *Rencontres Internationales pour un Nouveau Cinéma. Cahier 1: Projets et Résolutions, Cahier 2: Répertoire des groupes, Cahier 3: Conférences /textes /bibliographie* y *Cahier 4: Dossier de presse*. Sin embargo, los registros audiovisuales mismos permanecían hasta ahora inéditos e inaccesibles para su consulta. Se trata en principio de 51 bobinas de una duración aproximada de 30 minutos, de las cuales 48 están conservadas en la Cinemateca de Quebec en Montreal y 3 de ellas se encuentran perdidas, aunque es probable que existan aún más en algún archivo público o particular.

Hace ya varios años André Pâquet tuvo la gentileza de enviarnos los citados *Cahiers* de los Encuentros de Montreal. En 2012, con la colaboración de Christian Pageau encontramos las bobinas en la Cinemateca de Quebec y gracias a una beca de la Embajada de Canadá pudimos visitarla y acceder a los

materiales. Pero fue fundamentalmente con los recursos del proyecto PIP-CONICET “Inflexiones históricas en las imágenes de las masas. Cuestiones de Representación Visual y Archivo” (que codirijo junto con Mirta Varela) que fue posible financiar el transfer de 32 de las 48 bobinas conservadas, que ahora están disponibles en soporte DVD para la consulta pública en Montreal y Buenos Aires: en la Cinemateca de Quebec y en el Archivo Audiovisual del Instituto de Investigaciones Gino Germani de la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA respectivamente. Por cuestiones de recursos se priorizó el transfer de las bobinas referidas a las exposiciones y discusiones durante los Talleres de Trabajo, los debates posteriores a las Conferencias centrales y el Plenario Final. Quedaron sin transferir –y a la espera que esto ocurra- otras 16 bobinas que contienen partes de las películas proyectadas en esos días y las Conferencias centrales. Si bien estas últimas también resultan de interés, ya fueron publicadas en uno de los cuadernos del encuentro.

Este nuevo Cuaderno de ReHiMe atiende a varios de los objetivos que nos planteamos inicialmente al constituir la Red de Historia de los Medios. En primer lugar, volver accesibles fuentes documentales de difícil acceso o que no habían sido utilizadas con anterioridad, a partir de la convicción de que el relevamiento de fuentes inéditas o poco frecuentadas, es uno de los caminos indispensables para la renovación de la historiografía de los medios. En segundo lugar, la puesta en contacto de temas que atraviesan la historia de los medios en su dimensión estética, política, social y cultural. En este sentido, entendemos que este capítulo de la historia del cine también ilumina cuestiones relativas a la comunicación alternativa, el video, la televisión, la censura y las políticas culturales. Así como a la reconstrucción de los debates sobre el marxismo real, la emergencia de nuevos estados y los movimientos contestatarios en los países centrales durante un período histórico intenso. Por último, la inflexión latinoamericana, la necesidad de pensar la especificidad de la historia de los medios en forma situada pero atendiendo a las particularidades y diversidades nacionales y, al mismo tiempo, en su dimensión transnacional. En varios sentidos, este Cuaderno retoma las discusiones que mensualmente mantenemos en el *Seminario Medios, Historia y Sociedad* en el Instituto de Investigaciones Gino Germani de la Universidad de Buenos Aires y que pueden seguirse a través de nuestro sitio <http://www.rehime.com.ar/>. De manera más específica, el tema de este Cuaderno se conecta con los trabajos incluidos en el número anterior referidos a las iniciativas de experimentación con televisión durante los años setenta, especialmente el trabajo de Manthia Diawara sobre la presencia de Jean-Luc Godard y Jean Rouch en Mozambique. Aquí, las intervenciones de Ferid Boughedir en Montreal suman un punto de vista complementario sobre las experiencias de cine y televisión que tuvieron lugar en otros países africanos durante esos años.



André Pâquet al fondo y Carol Faucher en la Cinémathèque Québécoise (1970). Archivo André Pâquet.

Muchas personas contribuyeron para que hoy tengamos acceso a estos materiales. En primer lugar, André Pâquet, que siempre apoyó con entusiasmo y suma generosidad nuestra investigación para recuperar esta (su) historia, nos abrió su archivo personal y promovió el transfer de las bobinas originales. Esto no podría haberse concretado sin la autorización y el genuino interés de Jean Gagnon, director de colecciones de la Cinémathèque Québécoise, sin las primeras gestiones de Christian Pageau (Universidad del Nordeste, Argentina) y el extenso seguimiento del proceso de preparación y transfer de Marie Pierre Lessard, especialista de catalogación a cargo del acceso a las colecciones. También David Fortin y los bibliotecarios de la Cinémathèque Québécoise facilitaron la consulta de importantes documentos allí conservados. El trabajo de desgrabación y traducción de las bobinas, una labor compleja por tratarse de cuatro idiomas (francés, inglés, italiano y español) estuvo a cargo de Diego Guerra, y contó con la colaboración posterior de Cecilia Lacruz. Mariana Rosales revisó la edición del cuaderno. Mirta Varela no sólo supervisó el conjunto de la publicación en tanto directora de los Cuadernos Rehime, sino que asumió la ardua tarea de controlar todas las desgrabaciones y realizar otras tantas, por cierto muchas y trabajosas. Pero fundamentalmente discutió con ojo crítico el conjunto de los textos y la investigación que aquí se presenta. Facundo Balboa y Fernando Ramírez Llorens tuvieron a su cargo la edición del DVD. Jorge Pablo Cruz editó con paciencia e ingenio, como siempre, este nuevo Cuaderno Rehime.

Esta investigación está dedicada a Alberto Elena, que desde hace años me viene orientando en estos temas y a quien sigo molestando cada tanto con dudas y consultas.

Mariano Mestman



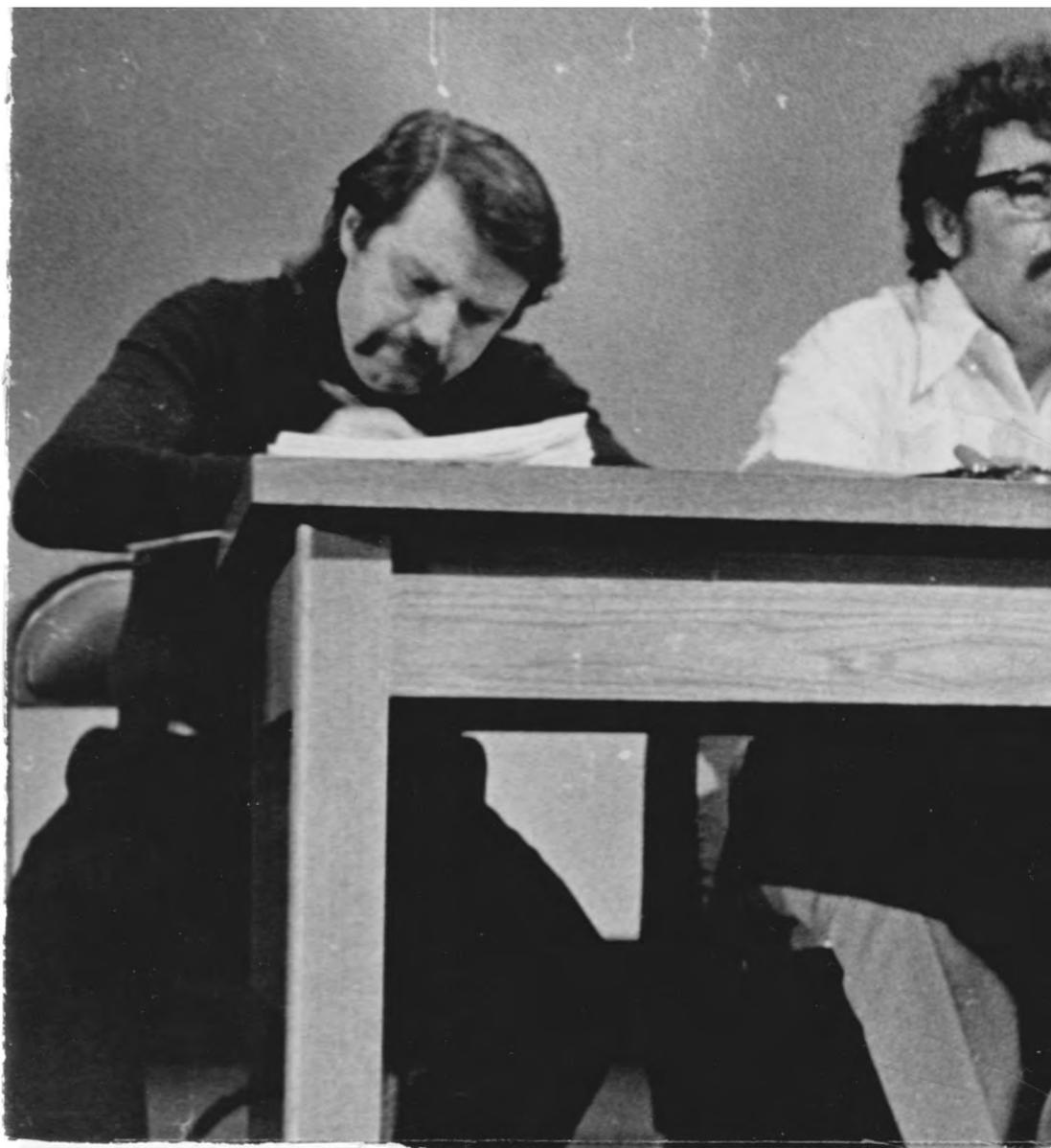


Foto del Plenario Final realizada por Férid Boughedir: André Pâquet, Tahar Cheriaa, Carl Svenstedt, Lamine Merbah.
Archivo André Paquet.

| artículos |



BIBLIOTHEQUE
NATIONALE



MINISTÈRE
DES
AFFAIRES CULTURELLES
PROVINCE DE QUÉBEC

Estados Generales del Tercer Cine

Los documentos de Montreal, 1974

Mariano Mestman

A Alberto Elena.

I. EL ENCUENTRO DE MONTREAL: UNA INSTANCIA DE CONFLUENCIA Y PROYECCIÓN

En el marco de los vínculos transnacionales del cine político mundial de esos años y con el objetivo de avanzar en su articulación, el Encuentro de Montreal comenzó a planificarse a inicios de 1973. Su génesis se relaciona con las conversaciones que había establecido André Pâquet, instalado en Europa desde comienzos de la década, y dedicado a contactar grupos de cine y distribuidoras paralelas, así como a visitar los principales eventos donde llegaban los llamados *nuevos cines*, *cines nacionales* y *socialmente comprometidos*, como el Foro de Berlín, la Muestra de Pésaro, los Festivales de Manheim y Leipzig, entre otros puntos de confluencia de estos tipos de cine.

A su regreso a Montreal, en abril de 1973, Pâquet trabajó en la creación del Comité de Acción Cinematográfica. Si se observa la lista de miembros de este Comité que al año siguiente organizaron el encuentro, allí están algunos de los más activos protagonistas del cine de Quebec del período, no sólo quienes asumían una intervención con los films en términos políticos o militantes, sino también representantes de un espectro más amplio, que incluía vínculos con los programas públicos o las instituciones: Guy Bergeron, René Boissay, Marc Daigle, Fernand Dansereau, Carol Faucher, Roger Frappier, Claude Godbout, Gilles Groulx, Arthur Lamothe, Jean Pierre Lefebvre, Raymond Marie Léger, el propio Pâquet (también Sandra Gathercole de Toronto y Werner Aellen, de Vancouver).

Poco después del Encuentro de Montreal, muchos de ellos participarían activamente en la disputa del control de la cinematografía quebequense a partir del cuestionamiento de las instituciones del área y la discusión de leyes para el sector. Este proceso incluyó la ocupación del Comité de Vigilancia de la Cinematografía en noviembre de 1974¹, por parte de la Asociación de Cineastas de Quebec; una medida de presión para que el gobierno regional convocase a una comisión parlamentaria pública para debatir la situación del cine. Formaciones como el Comité de Acción Cinematográfica o la revista *Cinéma Québec*, compartiendo una perspectiva más o menos común, tendrían un rol activo en todo este proceso. De hecho, Jean-Pierre Tadros, director de la revista que apoyaba desde su editorial la medida, dedicó un número especial al debate del proyecto de ley (*loi-cadre*) de cine del ministro de asuntos culturales Denis Hardy, finalmente presentado a la Asamblea nacional a inicios del año siguiente². En ese número se publicó un extenso documento elaborado por Pâquet que desde su propio título planteaba el muy sentido problema nacional: “Pour une décolonisation du cinéma québécois”. Asumiendo un programa afín a lo debatido un año antes en el Encuentro de Montreal, Quebec se pensaba entre los llamados “países chicos” con necesidad de defender su producción cultural/cinematográfica frente a la dominación del cine por las grandes empresas internacionales del sector y por el estado canadiense.

Este interés por intervenir en el ámbito de las políticas cinematográficas nacionales se había reflejado, también, en las discusiones de 1973 que dieron lugar a la conformación del Comité. En este sentido, las actas de sus reuniones, preparatorias del encuentro, son documentos importantes donde observar la perspectiva político-cinematográfica que iba gestándose en el grupo. Con el antecedente de un inicial Proyecto de Manifestación elaborado por Pâquet a comienzos de 1973, reuniones sucesivas dieron forma a la propuesta³. Ya en ese proyecto se hablaba de invitar gente comprometida “con experiencias prácticas de renovación de las estructuras cinematográficas” (se piensa fundamentalmente en los citados “países chicos”), así como a otros del Tercer Mundo con quienes

.....
1 Este organismo (Bureau de Surveillance du Cinéma) tenía a su cargo el servicio de emisión de las visas de explotación de los films. Durante mucho tiempo se lo conoció como Comité de Censura, cuando durante el gobierno de derecha de Maurice Duplessis –período llamado de “la gran perfidia” - los films eran amputados en sus escenas más o menos eróticas o contrarias a ciertos dictados de la religión católica, incluso directamente prohibidos. Desde la *Revolución Tranquila*, a inicios de los años sesenta, se le cambió el nombre para adecuarlo a los tiempos. Desde 1983 se llama Servicio del cine.

2 *Cinéma Québec*, vol.4, n.4, 2/5/1975.

3 Los participantes en dos de ellas, de setiembre y octubre de ese año, son casi los mismos ya nombrados que finalmente conformarían el Comité en junio de 1974, con excepción de algunos cineastas que no participaron de las reuniones previas.

Véase los documentos: “Project de Manifestation. 3 Févr. 1973”, por André Pâquet; “Rencontres Internationales du Québec pour un Nouveau Cinéma. Procès verbal de la réunion du 6 septembre 1973”; “Rencontres Internationales du Québec pour un Nouveau Cinéma. Procès verbal de la réunion du 3 octobre (1973)”. Archivo André Pâquet. La reunión del 6/9/73 se reproduce en el Anexo.



Reunión Comité de Acción Cinematográfica (1976). Jean Chabot, Maurice Bulbulian, Dario Pulgar, André Paquêt (de pie), Tahani Rached (joven cineasta que grabó parte del material registrado por Vidéographe y que se incorporó al CAC), Roger Frappier, Jacques Leduc y Gilles Groulx. Foto: Carol Faucher. Archivo André Paquêt.



Gilles Groulx, Carol Faucher, Jean Chabot y Maurice Bulbulian. Foto: André Paquêt (1976).

también se compartía un “combate común”, según se afirmaba. La inicial lista de invitados da cuenta ya del tipo de experiencias con que el grupo canadiense buscaba dialogar: quienes “tienen nuestros mismos problemas”, según se decía. Aquí se piensa, fundamentalmente, en la situación que atraviesa el cine de Quebec frente al “clivaje fundamental” que significa la creciente imposición por parte de las “estructuras industriales de tipo extranjero” que imprimen un carácter “industrial” a un cine que nunca lo había tenido. Y frente a esto, la idea de ofrecer a los jóvenes cineastas la posibilidad de trabajar en una “escala” más razonable y en torno a cuestiones más acordes a las situaciones sociopolíticas contemporáneas, según se afirmaba.

De este modo, el Comité fue construyendo una opción respecto del tipo de cine a promover, asociada a la decisión de agruparse en un colectivo autónomo, con identidad propia: frente al cine comercial y su industria, se pensaba en defender un “cine-otro” que se encontraría “en peligro”. Si bien se hablaba de la “natural” participación en el evento del Conseil Québécoise pour la Diffusion du Cinéma -un organismo independiente con apoyo financiero estatal que venía promoviendo de modo sistemático el nuevo cine de la región-, se dudaba de su interés por los vínculos transnacionales propuestos y, al mismo tiempo, se insistía en crear una organización “autónoma” para no comprometerse por completo con dicha institución (u otras).

También los objetivos de articulación internacional ocupan un lugar clave en estas conversaciones. Godbout, por ejemplo, pensaba que el evento podía configurarse como una suerte de “internacional de pequeños países productores”; es decir, aquellos donde se desarrollaba ese “otro cine” en peligro. Por su parte, el cineasta Gilles Groulx -quien tendría una dura confrontación durante el encuentro con el representante de la Oficina Nacional del Film canadiense⁴- afirma que es justamente ese cine en peligro el que podría configurarse en una “herramienta de liberación”. Groulx pensaba que aún cuando a veces fuera muy local, desde allí podría dialogar con otras experiencias internacionales para buscar puntos en común. Al respecto, Pâquet consideraba que tal tipo de intercambio sería un primer paso adelante muy importante para pensar en conjunto “cuál es la alternativa”, a la que se refería en términos singulares: “cómo hacer la transición hacia un Tercer Cine”; una inicial fuerte definición de parte del principal impulsor del evento, sobre la que volveremos enseguida.

Lo cierto es que se buscaba una confluencia más político-cultural que ideológica para el Comité, incluso de “elementos dispares” dentro del espectro del progresismo y la izquierda quebequense. En este sentido, con el horizonte de construir una política de “cine nacional”, que lo distanciaba de otras tendencias

4 El legendaro National Film Board / Office National du Film.

más radicalizadas de oposición (como el Comité de Información Política – Revista *Champ Libre*), Pâquet afirmaba que además de los grupos que trabajaban con el cine en un sentido resueltamente político, podía convocarse también a otros asociados a una práctica de liberación desde la crítica, la distribución, etc. Pero, en cualquier caso, ese “otro cine” al que se aspiraba no era ni un “cine de autor”, ni un cine “experimental/underground”. En esa línea de definiciones hacia un cine de intervención, entonces, Groulx proponía que más que hablarse de un cine político se hablase de un cine nacional, de liberación en su aspiración de “devolver el poder de decisión a las bases”.

Junto a estas definiciones, en las reuniones preparatorias también se conversa, por supuesto, sobre aspectos relativos a la obtención de fondos, lugares de realización, fechas, etc. Sería extenso detenernos aquí en estos detalles organizativos⁵; pero es interesante destacar el interés por ubicar el evento en una fecha conveniente respecto del circuito de Festivales internacionales, los planes de concurrencia previa a algunos de ellos (como Leipzig) para contactar gente a invitar y la discusión de aspectos como el momento de proyección de los films y el debate posterior en base a experiencias como las de Berlín o Pésaro. Es decir, una conciencia de la ubicación del Encuentro de Montreal como parte de una suerte de circuito internacional en pleno funcionamiento en esos años.

Nuevos cines, cines del 68, cines nacionales, Tercer Cine

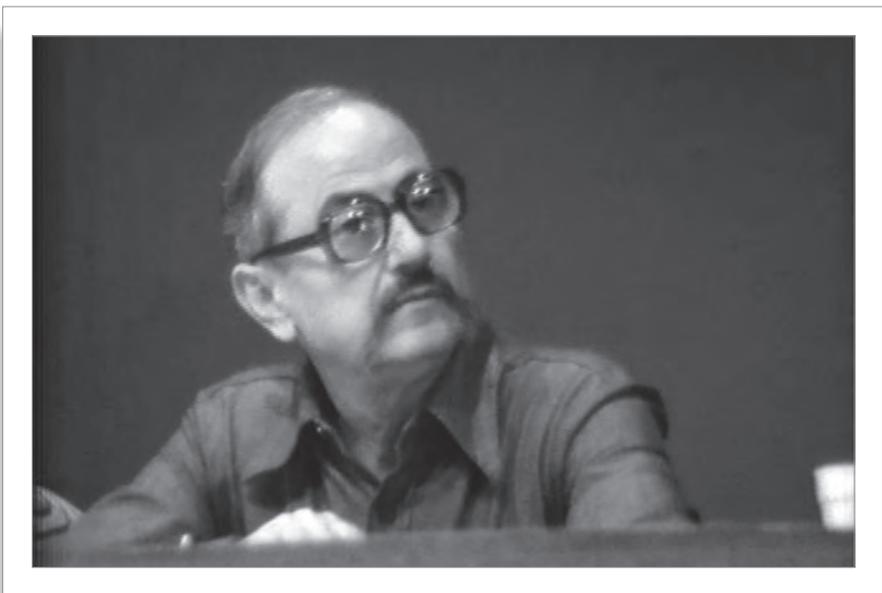
Con más de doscientos participantes de cerca de veinticinco países, el encuentro se realizó finalmente entre el 2 y el 8 de junio de 1974 en la sede la Biblioteca Nacional de Quebec, en Montreal. Tanto las Conferencias de las mañanas como los Talleres de trabajo de las tardes fueron cubiertos por varios de los críticos cinematográficos asociados al cine comprometido en esos años⁶. Y allí confluyeron destacados referentes de los nuevos cines y el cine político mundial. Antes de abordar los atractivos debates que protagonizaron, parece necesario dar algunas referencias sobre estos participantes. A riesgo de resultar demasiado informativa, su presentación permitirá dimensionar y valorar la convocatoria lograda por el evento.

.....
5 Véase el Acta de la Reunión del 6/9/73 en el Anexo.

6 Véase sus nombres en la lista de participantes y en el documento “Una crítica de nuevo tipo para un cine de nuevo tipo”, declaración conjunta durante el encuentro. Ambos en el Anexo. Algunos de ellos tuvieron, además, una activa participación en los debates. También varios de ellos (u otros) escribieron interesantes y a veces detalladas reseñas en las principales revistas internacionales, como Gary Crowds (Cineaste, vol. VI, núm. 3, junio 1975; una nota destacable), Pierre Véronneau (Positif, num. 164, diciembre 1974), Lino Micciché (Cinema '60. Año XIV, núm. 97-98, 1974, y en la prensa periódica italiana), Guy Hennebelle (Afrique-Asie, n.61, 8 a 21 de julio de 1974; Contre Champ, Bruselas, núm. 2, febrero de 1975; y con Daniel Serceau en Ecrán, n.31, diciembre de 1974), Pierre Billon (Cahiers du Cinéma, n.253, octubre-noviembre 1974), John Hess (Jump Cut, n.2, agosto 1974).

Las Conferencias/Debate -así se las llamaba- estuvieron a cargo de Thomas H. Guback, Jean Patrick Lebel, Fernando Solanas, Simon Hartog, Guido Aristarco y Julio García Espinosa⁷. De este modo, estas exposiciones centrales, abiertas al público, cubrían un variado espectro de problemáticas contemporáneas a cargo de autores, críticos o realizadores con obras recientes sobre los temas tratados. Por un lado, la situación de la industria cinematográfica capitalista en el mundo y las posibles alternativas: el dominio mundial de las corporaciones estadounidenses y las opciones de los cines nacionales, con particular atención a los nuevos países africanos (Guback); o el análisis de la estructura de la industria cinematográfica británica y la alternativa de nacionalización bajo control de los trabajadores propuesta por el sindicato del cine (Hartog). Por otro, perspectivas teóricas e históricas en torno al lugar del lenguaje cinematográfico en la lucha ideológica (Lebel) o el necesario retorno a los textos originales de Marx y a su metodología para una crítica del marxismo vulgar y de la influencia del “realismo socialista” soviético en el cine contemporáneo (Aristarco); exposiciones éstas a cargo de críticos enfrentados en su alineamiento político y sus perspectivas ideológicas, como el francés Lebel (Partido Comunista), y el italiano Aristarco (marxista lukacsiano). De hecho, en el debate posterior a su conferencia, Lebel mantendría intercambios polémicos, primero con Jean Chabot, miembro de la Asociación de Cineastas -un nucleamiento militante de realizadores de Quebec, creado el año anterior-, y luego con el mismo Aristarco en torno al problema de “neutralidad” de la técnica cinematográfica y fundamentalmente del cine soviético de los años veinte (que ambos reivindican) frente al cine del “culto a la personalidad” posterior. Lebel de algún modo matizaba la crítica de este último y proponía contextualizar; una discusión que se extiende al rol de los partidos comunistas francés e italiano, sobre los cuales las perspectivas de estos críticos son, obviamente, opuestas. Finalmente, las cinematografías periféricas: la experiencia cubana, con sus logros y problemas (García Espinosa), y la del grupo argentino Cine Liberación -su tránsito de la oposición al gobierno-, la teoría del Tercer Cine y las políticas del gobierno peronista en el área (Solanas junto a Edgardo Pallero y Humberto Ríos). Recuérdese que en esos años, frente a los diagnósticos de la hegemonía de las corporaciones de medios nacionales e internacionales (analizada en Montreal por las Conferencias de Guback y Hartog), venían practicándose o elaborándose propuestas de Políticas Nacionales de Comunicación y Cultura en América Latina, asociadas al Nuevo Orden Internacional de la Información surgido de la IV Conferencia de Países No Alienados de Argel, de setiembre de 1973. Por supuesto la situación latinoamericana era muy diversa, con la Revolución Cubana como referente común de la izquierda, con gobiernos progresistas o nacionalistas -más populistas o más revolucionarios- con iniciativas en el área (el Perú de Velasco

.....
7 El primero finalmente no asistió pero envió su texto. La de García Espinosa no estaba prevista en el Programa (véase en el Anexo). Las Conferencias pueden consultarse en francés en el Cahier 3 de los Rencontres...



Arriba: Humberto Ríos, Edgardo Pallero y Fernando Solanas. Abajo: Guido Aristarco.



Arriba: Lucien Hamelin, Férid Boughedir y Maurice Brover. Abajo: Julio García Espinosa.

Alvarado, el Panamá de Torrijos, la Argentina de Perón), y con otros donde todo programa o alternativa previa de intervención estatal estaba siendo aplastada por los regímenes militares (como Brasil, Uruguay y Chile).

Las Conferencias de García Espinosa y Solanas de algún modo habían ubicado las respectivas experiencias en un contexto no sólo latinoamericano sino también tercermundista. Y si bien en el programa no estaban previstas conferencias de cineastas africanos, en el *Cahier 3* también se publicaron, en representación de la Federación Panafricana de Cineastas, intervenciones sobre dichas cinematografías: de los tunecinos Férid Boughedir (crítico, teórico y guionista) y Tahar Cheriaa (fundador y director de las Jornadas Cinematográficas de Cartago en 1966, el primer festival dedicado a los cines árabe y africano), así como un texto del mauritano exilado Med Hondo, quien acababa de terminar su película *Les bicots-Nègres Bicots, vos voisins* (1973) sobre los trabajadores inmigrantes en Francia, una de las exhibidas durante el evento.

En las reuniones preparatorias se había pensado invitar a Ousmane Sembène –tal vez el cineasta con mayor proyección del cine africano, a quien se refirió en su exposición Boughedir-, pero el senegalés finalmente no concurreó. En cambio sí estuvieron presentes otras destacados figuras del Congreso Nacional Africano o la FEPACI, como el sudafricano Lionel N’Gakane, el egipcio Tewfik Saleh –también ellos entonces exilados-, y el argelino Lamine Merbah, coordinador del Comité de Cineastas del Tercer Mundo creado en Argel en diciembre de 1973. El cine argelino era por entonces el motor de las cinematografías del Magreb o aún del conjunto del cine político africano (junto al cine de Sembène o a las iniciativas de Festivales como el de Cartago y el de Ouagadougou). Lamine Merbah, con su film *Les expoliateurs* (1972), formaba parte del impulso inicial de la considerada segunda etapa del cine argelino, la de los “films de la tierra”, que diversificaría el panorama frente a la hegemonía casi excluyente que hasta allí había tenido el tema de la guerra de liberación nacional. Por su parte, con el antecedente de las discusiones previas entre cineastas africanos (en los festivales de Moscú, Thashkent o Dakar), y con el impulso dado durante el Festival Panafricano de la Cultura de Argel en 1969, la FEPACI había nacido oficialmente en octubre de 1970 en Cartago, y tendría su período de expansión hasta mediados de esa década bajo el signo del Panafricanismo. Con esta orientación asociada a las tendencias socialistas, de izquierda de la mayor parte de sus miembros, se articuló –no sin inconvenientes- a varios gobiernos que encararon procesos de nacionalización (parcial o total) de su industria fílmica, en abierto desafío al monopolio franco-americano.⁸

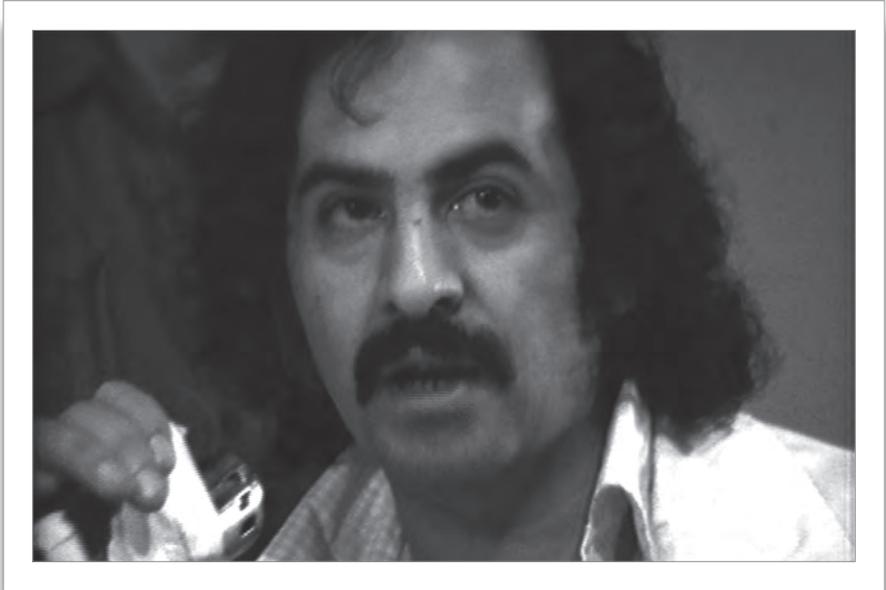
8 Véase: Manthia Diawara, “The Artist as the Leader of the Revolution. The History of the Fédération Panafricaine des Cinéastes”; en: M. Diawara, *African Cinema. Politics and Culture*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 1992; 35-50. En el Cuaderno Rehime número 2 (2012), a cargo de Mirta Varela, se publicó un trabajo del autor sobre la singular experiencia de creación televisiva de Jean-Luc Godard, Jean Rouch y Ruy Guerra en los inicios del Mozambique independiente de Samora Machel. Un tipo de experimentación de mediados de los setenta en países africanos de algún modo distante pero complementario de las posiciones de sus representantes durante el Encuentro de Montreal.

Entre los participantes latinoamericanos, Julio García Espinosa podía considerarse un genuino representante del cine cubano no sólo por sus films (en el evento se proyectó *Girón* de 1973, dirigido por Manuel Herrera, con participación suya en el guión, y que sería objeto de polémicas, como veremos) o su reconocido manifiesto *Por un cine imperfecto* de 1969; también por su rol en la dirección de las políticas del sector en el ICAIC (Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficas). En el caso argentino, los nombrados Solanas, Pallero y Ríos representaron la principal iniciativa de intervención desde el Estado de esa coyuntura a través del Frente de Liberación de la Cinematografía Argentina⁹ así como, en el caso del primero, al principal grupo del cine político, Cine Liberación. Pero no fue menos importante la participación de Jorge Giannoni en representación -junto al citado Merbah- del Comité de Cine del Tercer Mundo, cuyas reuniones de Argel y Buenos Aires lo habían tenido como organizador y protagonista. Y si bien no hubo cineastas del grupo marxista Cine de la Base, su experiencia se hizo presente en las palabras del norteamericano Bill Susman, productor de los largometrajes de Raymundo Gleyzer, *México, la revolución congelada* (1970) y *Los traidores* (1973). Incluso, como veremos, hubo un interesante contrapunto sobre la distribución de este último film en Europa.

Al igual que venía ocurriendo en los foros del cine político del mundo desde el mismo golpe militar de Augusto Pinochet en setiembre del año anterior, también en Montreal la situación chilena, su denuncia, fue un tema recurrente en las intervenciones. Uno de los tantos films sobre Chile de esos años, *Cuando despierta el pueblo* (1973), era difundido por más de una de las distribuidoras presentes (y Andrés Racz, uno de sus directores, estuvo en Montreal). En general los chilenos (algunos exilados en Canadá) tuvieron una activa participación. Por un lado, por la presencia de Miguel Littín, que había presidido Chile Films durante el gobierno de Salvador Allende y de quien se proyectó *La tierra prometida* (1972). Como veremos, Littín protagonizaría una dura confrontación con Solanas sobre la situación política regional en esa coyuntura, que dejaría secuelas. Por otro lado, por el rol organizativo que jugó el productor Darío Pulgar (junto a otros compatriotas) durante el evento y luego en la realización de los *Cahiers*. Y aunque no estuvo presente, también Pedro Chaskel, en tanto director de la Cinemateca Chilena en el exilio (en La Habana) firmó las declaraciones comunes.

Por su parte, el rico proceso del cine político uruguayo -que había confluído en la creación de la Cinemateca del Tercer Mundo unos años antes-, tuvo su representación en Montreal a través de Mario Handler -el cineasta más conocido, que había colaborado con el film *Tupamaros* (1973) del sueco Lindqvist, proyectado durante el evento- y el productor/distribuidor Walter Achugar, ambos ya en el exilio. La figura de Achugar de algún modo podría considerarse

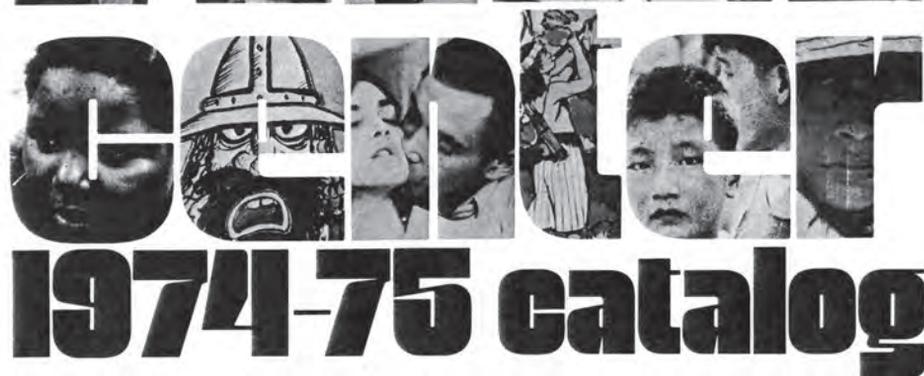
.....
9 Este Frente reagrupaba cineastas, productores, técnicos y actores del cine nacional y promovía una nueva ley de cine desde la llegada del peronismo al gobierno el año anterior. Ríos figura en el repertorio de participantes como "grupo Tercer Cine".



Arriba: Miguel Littín. Abajo: Fernando Solanas.

PN
1998
T5T7
1974

Tricontinental



1974-75 catalog

FILMS FROM THE THIRD WORLD

Catálogo de la distribuidora paralela Tricontinental Film Center (EE.UU.).

como referente del llamado Nuevo Cine Latinoamericano, por lo menos desde el Festival y Encuentro de Realizadores de Viña del Mar de 1967. Y de allí en más, por ejemplo, en la iniciativa que junto a Pallero venía desarrollando desde inicios de la década del 70 de coproducción –no sin tensiones– de films latinoamericanos con la RAI italiana. Tal como se refleja en los documentos del Anexo y en el DVD que acompaña este volumen, Achugar tuvo un rol destacado a lo largo del Encuentro de Montreal, participando de más de una polémica, colaborando incluso en la traducción simultánea e impulsando acciones prácticas de coordinación entre cineastas del Tercer Mundo y distribuidoras alternativas de los países centrales. También estuvo presente el colombiano Carlos Álvarez, cuyos films en torno a la agitación estudiantil del '68, al igual que los de Handler o los Comunicados iniciales del Consejo Nacional de Huelga mexicanos habían tenido repercusión y protagonismo desde la Muestra de Mérida (Venezuela) de 1968. Su nombre había alcanzado gran repercusión en revistas y foros por la solidaridad desatada tras su detención política en Colombia, del mismo modo que había ocurrido con Achugar en Uruguay o con varios chilenos.

Aunque con menor participación en los debates, los directores independientes mexicanos Carlos González Morantes (de la camada del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM que realizarían sus primeros films a inicios de los setenta) y Sergio Olhovich también asistieron.

En el caso brasileño, si bien entre los planes iniciales estaba la invitación a Glauber Rocha, finalmente esto no pudo concretarse. De hecho, podría decirse que la enorme experiencia del Cinema Novo sesentista o el complejo proceso abierto tras la radicalización represiva pos '68 no llegó a expresarse en Montreal. En cualquier caso, Cosme Alves Neto participó por la Cinemateca del Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, y Affonso Beato intervino activamente en uno de los talleres de trabajo.

Tanto Beato como el chileno Racz formaban parte de la Tricontinental Film Center, una de las varias distribuidoras paralelas participantes. Gino Lofredo y Rodolfo Broullon, responsables de la Tricontinental, cumplieron un importante rol en los vínculos previos con los cineastas latinoamericanos. Surgida a fines de la década anterior como Third World Cinema Group, esta distribuidora se había formado en estrecho vínculo con la Revolución Cubana, con Walter Achugar y difundiendo dos film emblemáticos como *La hora de los hornos* (Solanas-Getino, 1968) y *Sangre de Cónдор* (Sanjinés, 1969). Y en los años siguientes –a pesar de algunos conflictos internos– se configuraría en una de las principales distribuidoras paralelas dedicada a las cinematografías periféricas, con oficinas en Nueva York y California. Otra distribuidora/productora importante fue Third World Newsreel de Nueva York, cuyas responsables, Sue Robeson y Christine Choy, expusieron su experiencia, en especial en torno al film *Attica* (de Cinda Firestone) en el taller Participación de la Base. Este colectivo tenía su origen en los famosos Newsreel, uno de los primeros grupos de contrainformación surgido en 1967 luego de las

grandes manifestaciones contra la guerra de Vietnam en el Pentágono y que se expandió en varias ciudades norteamericanas. A inicios de los años setenta el grupo de Nueva York asumió una línea maoísta y en 1973 se configuró como Third World Newsreel, especializándose en las problemáticas tercermundistas fuera y dentro de Estados Unidos, en lo político, lo económico, el racismo, el sexismo, entre otros temas¹⁰. Por su parte, también la reconocida distribuidora paralela británica The Other Cinema asistió a Montreal.¹¹

En esos años, las distribuidoras paralelas norteamericanas y europeas, surgidas al calor de las revueltas mundiales, cumplieron un rol fundamental en la circulación internacional del cine político y militante; en muchos casos con especial atención al cine latinoamericano y africano¹². Si bien participaron de más de un encuentro donde pudieron dialogar entre sí o con cineastas y grupos, hasta donde sabemos no hubo otros de la dimensión del de Montreal, donde además –como veremos– tuvieron un rol activo en los paneles de discusión.

Por su parte, una de las experiencias del cine político con mayor cantidad y variedad de tendencias durante el encuentro fue la del cine francés pos 68, cuestión destacada en las reseñas de las revistas que cubrieron el evento, en especial por los críticos franceses¹³. El legendario Chris Marker, que figuraba entre los referentes a ser invitado, finalmente no estuvo presente. Sin embargo, su grupo Slon/Iskra –surgido en 1967 en torno al reconocido film colectivo *Lejos de Vietnam* – fue presentado por Inger Servolin en el taller Participación de la Base. También allí Sylvie Jezequel expuso la actividad de CREPAC/SCOPCOLOR, nacido al calor del mayo francés entre los profesionales de la ORTF (la Oficina de Radiodifusión-Televisión francesa), y orientado al trabajo de animación en los conflictos, formación y educación permanente. Por su parte, Jean Patrick Lebel, además de su conferencia, habló en el taller Intervención social con los films en nombre de UNICITÉ, fundado tras las huelgas de mayo-junio del '68 como medio de

10 Estos grupos no fueron los únicos de Estados Unidos llegados hasta Montreal. También el colectivo de producción New World Cinema de California surgido como *Cinéma Engagé* a mediados de la década anterior en Nueva York, bajo la orientación del reconocido cineasta Yves de Laurot, y que estuvo representado por Erica Sonn. Otros colectivos presentes fueron el Pacific Street Film Collective (conformado en 1969 por estudiantes de cine y televisión de Nueva York), Corporation for Social Documentary (Nueva York), Cine Manifest (surgido en 1972 en San Francisco en torno a la organización sindical del sector y la producción de largometrajes políticos con particular influencia del cine político italiano), y Films for Social Change (una cooperativa de difusión fundada en St. Louis en 1970 pero con una oficina europea en Holanda dirigida por Leonard Henny, panelista en uno de los talleres).

11 La representó Nick Hart Williams. Entre los ingleses, también estuvo Gustav Lamche de *Cinéma Action*, un grupo de realización de *cinétracts* y films de *agit-prop* vinculados al mundo obrero, con una tarea paralela de difusión y discusión a través del cine móvil.

12 Me detuve en esto en relación con el caso argentino, en: M.Mestman, "Postales del cine militante argentino en el mundo", *Revista Kilómetro 111*, Bs.As., n.2, 2001.

13 Guy Hennebelle se refirió a la "equitativa" representación de los grupos franceses del 68 por parte de los presentes en Montreal. (en: *Écran*, op.cit.)



Arriba: Serge Le Péron. Al medio: Maurice Brover y Marin Karmitz. Abajo: Lino Micciché.

propaganda del Partido Comunista Francés; el cineasta Serge Le Péron representó al grupo Cinélutte, uno de los más activos durante los Estados Generales; y Marin Karmitz, realizador de conocidos films como *Camarades* (1970) y *Coup pour Coup* (1972) intervino junto a Maurice Brover presentando su productora-distribuidora MK2, su actividad de exhibición paralela y de inserción en el circuito comercial, en el cual tendría con los años, como se sabe, una notable proyección hasta convertirse en una empresa de renombre internacional.

La presencia italiana fue cuantitativamente menor, y de hecho no asistió ningún cineasta militante. Sin embargo, en un principio se había pensado invitar a una de las figuras más resonantes de la llamada “contestazione” del ‘68, Goffredo Fofi, director de la revista *Ombre Rosse* y redactor de los documentos elaborados junto al movimiento estudiantil en torno al cine y la cultura. Pero más allá de esta y otra ausencias, los dos italianos presentes en Montreal, Guido Aristarco y Lino Micciché, eran dos figuras clave de la renovación cinematográfica sesentista, la crítica o el cine político. Y protagonizarían las principales polémicas suscitadas durante el Encuentro de Montreal. Además de su actividad como crítico -por lo cual dio amplia difusión al evento-, Micciché era fundador y director de la Muestra del Nuevo Cine de Pésaro, un festival que desde su fundación en 1965 dio un sustento teórico sistemático a las *nouvelles vagues* internacionales y que desde 1968 se había convertido en cita obligada, tal vez la más importante del cine político mundial, con particular atención a las cinematografías latinoamericanas, asiáticas y africanas que año a año allí confluían. De hecho, varios de los films y cineastas presentes en Pésaro 1973, concurren a Montreal en junio de 1974; y Pésaro 1974, en setiembre, se pensó como el primer punto de encuentro para dar continuidad a la articulación de los intercambios iniciados por los grupos europeos. De hecho, las experiencias de Pésaro y Berlín fueron muy tenidas en cuenta por el Comité de Acción Cinematográfica en sus reuniones preparatorias. Y aunque finalmente no concurrió, también Ulrich Gregor, el fundador del Foro del Cine Joven de la Berlinale había sido pensado como invitado.

Más arriba nos referimos a los llamados “países chicos” europeos, con quienes se asociaba a Quebec. Agrupados en torno a reclamos específicos de sus cines nacionales, diferenciados de los países más grandes por el menor peso que en general habían tenido las protestas sesentistas y los movimientos de masas obreros, los grupos que los representaban en Montreal tenían en común una influencia o búsqueda de disputa en las respectivas instituciones estatales cinematográficas. Por su asistencia y/o adhesión, durante el evento cumplieron un rol importante grupos de Holanda, Portugal, Finlandia, Dinamarca, Suiza, Bélgica y Suecia¹⁴. Miembros de estos dos últimos, Micheline Creteur (de Unité de Distribution-FACT) y Carl Henrik Svenstedt (del Film Centrum) tuvieron a su cargo la declaración final de los “países chicos” de Europa y Quebec, así como la

.....
14 Varios de los films programados provenían de estos países.

gestación de los vínculos para la continuidad de su organización, que de hecho se proyectaría con reuniones sucesivas en ambos países, llegándose a realizar en 1976 en el Film Centrum de Estocolmo una suerte de continuación del Encuentro de Montreal pero allí limitado a grupos europeos.

La lista de participantes canadienses, en particular quebequenses, es lógicamente la más extensa; y la mayor actividad recayó por supuesto en el Comité de Acción Cinematográfica, empezando por Pâquet, asistido entre otros por Carol Faucher.

Allí estuvieron o dieron su adhesión genuinos representantes del cine independiente, la crítica, los programas sociales de organismos oficiales y el cine de oposición. No sólo cineastas como Arthure Lamothe, Fernand Dansereau, Jean Pierre Lefebvre, Gilles Goulx y otros adherentes al Comité ya nombrados, también activos protagonistas del programa Challenge for Change / Société Nouvelle, de la Oficina Nacional del Film canadiense, como Martin Duckworth o Maurice Bulbulian, así como representantes de importantes instituciones del cine estatal e independiente quebequense (y en menor medida de otros sitios de Canadá), entre ellos varios miembros de la Asociación de Cineastas de Quebec, con su protagonismo en esos años, según vimos.¹⁵

Algunas de esas figuras tuvieron un lugar destacado en los Talleres de trabajo. Dansereau coordin   "Participación de la Base", donde al mismo tiempo expuso y reflexion   sobre su reconocida experiencia de intervención social con los medios. Lucien Hamelin, entonces a cargo del ya mencionado Conseil Québécoise pour la diffusion du Cinéma de Montreal, coordin   el taller "Cómo mostrar los films", donde también se refirió a la actividad del Consejo, que venía desarrollando una notable y sistemática difusión del cine independiente quebequense en el país y el exterior, sea en las mismas salas de cine, en Festivales o a través del cine ambulante. Por su parte, el taller "Intervención social con los films" se desarrolló en torno a la revisión crítica del programa Société Nouvelle y de situaciones de censura de la Oficina Nacional del Film. All   Jean-Marc Garand habl   en nombre de dicho programa, observado en sus limitaciones por el sueco Carl Svenstedt, así como por Gilles Groulx a propósito de su inscripción en esa instancia oficial que ejercía la censura cinematográfica sobre el cine político independiente (su propio caso y otros), y finalmente cuestionado en su carácter reformista por Françoise Girault, del grupo más radical Comité d'Information Politique-CIP, otros de cuyos miembros como Yvan Patry y Alain Berson también participaron de los debates de esos días.

Este espectro de grupos canadienses permite observar que a pesar que el Encuentro de Montreal se postulaba como manifestación autónoma, se propuso desde el comienzo una convocatoria abierta hacia organismos independientes, grupos más radicales e instancias oficiales. De hecho, en la reunión preparatoria de

.....
15 Véase la lista completa en el Anexo.

setiembre de 1973, al discutirse los posibles invitados, Pâquet había insistido en la importancia de la participación “nacional” y, hacia el final, en el marco de la discusión sobre los organismos oficiales que podrían o no apoyar el evento, había explicitado la idea de integrar al grupo de Challenge for Change / Société Nouvelle. Es sabido que una de las experiencias más importantes de las que surge este programa fue la del Groupe de recherches sociales creado por Dansereau. Algunos integrantes de este grupo inicial, que luego fueron activos participantes de Société Nouvelle o Vidéographe -productora de video independiente creada en 1971-, estuvieron en el Encuentro de Montreal. Entre ellos, el mismo fundador de Vidéographe, Robert Forget¹⁶. En la reunión preparatoria de octubre de 1973, ante la sugerencia de Roger Frappier de incorporar a esta productora al evento, P quet había comentado su diálogo con Forget. Si bien éste observaba una cierta incompatibilidad entre los medios involucrados en cada caso (cine y video, respectivamente) como para compartir la convocatoria, había propuesto colaborar en el registro del evento. Gracias a esto hoy podemos acceder a los intensos debates de esos días.

16 Sobre el legado de Société Nouvelle en la experiencia Vidéographe, véase: Scott MacKenzie, “Le mouton noir: Vidéographe and the Legacy of Société nouvelle”, en: Thomas Waugh, Micheal Brendan Baker y Ezra Winton, *Challenge for Change. Activist Documentary at the National Film Board of Canada*. Montreal & Kingston, Mc Gill-Queen’s University Press, 2010; ps. 136-148.



Cuaderno de una experiencia del programa Société Nouvelle/Challenge for Change y catálogo de Vidéographe.





Arriba: Walter Achugar. Al medio: Rodolfo Broullon y Gino Lofredo. Abajo: Inger Servolin y Silvie Jezequel.

Hacia los Estados generales del Tercer Cine

El panorama presentado hasta aquí explica, casi por sí mismo, el potencial atractivo de un evento convocado bajo la noción general de “nuevo cine” pero orientado desde el inicio a la construcción de una alternativa frente a la hegemonía del cine industrial y sus corporaciones en el mundo. Sin embargo, ¿de qué tipo de alternativa podía tratarse? Aunque el encuentro no llegó a una definición única al respecto -la diversidad cultural e ideológica de tendencias presentes seguramente no lo facilitaba-, podría distinguirse una orientación epocal muy extendida en las discusiones y entre muchos de los participantes.

Recuérdese que los años 1973-1974, aquellos en que Frédéric Jameson ubicaba el fin de la “larga década del sesenta”¹⁷, fueron de gran visibilidad del Tercer Mundo en la geopolítica internacional. También, del “tercermundismo” en el plano cinematográfico. Dos eventos dieron cuenta de este fenómeno: el Primer Encuentro de Cineastas del Tercer Mundo reunido en Argel en diciembre de 1973 con el objetivo de crear un Comité (y que en parte fue corolario de la IV Conferencia de Países no Alineados de setiembre); y la segunda reunión de dicho Comité, realizada en mayo de 1974 en Buenos Aires; es decir, sólo unos días antes del Encuentro de Montreal.¹⁸

Al hablar de un “tercermundismo cinematográfico”, nos referimos a una suerte de tendencia político-cultural-cinematográfica que atravesaba (con variantes) a cineastas y grupos de distintos países (incluidos algunos del denominado Primer Mundo). Una tendencia que en cada caso nacional o incluso en cada grupo podía convivir y articularse con otras (como el latinoamericanismo, el panafricanismo, el guevarismo, el maoísmo, etc.), pero que aún en sus variantes se había expandido como tal en los ambientes del cine político. Esta tendencia internacional también se expresó, a su modo, en el Encuentro de Montreal; lo cual no es ajeno a la previa presencia de un interés por el cine del Tercer Mundo en una zona importante del ambiente del cine y la política en Quebec, por lo menos entre algunos de los organizadores o de los grupos asistentes. Esto se manifestaba en la influencia que algunos films o documentos del cine latinoamericano o africano tenían entre esos grupos. O en la amplia difusión que la revista *Cinéma Québec* dio a las notas de André Pâquet (u otros) sobre las cinematografías periféricas con las que éste había tomado contacto en diversos festivales, como cuando en 1972 participó como Jurado del de Cartago. En esa revista, varios aspectos de la cuestión tercermundista se recuperaron en relación con la situación del cine local.

.....
17 Jameson, F. (1984), “Periodizing the 60s”, en: *The 60s Without Apology*, Minneapolis, University of Minnesota Press, pp. 178-209. (Número especial de *Social Text*, 1984).

18 Reconstruí ese proceso en: M. Mestman, “From Algiers to Buenos Aires. The Third World Cinema Comité (1973-1974)”, *New Cinemas - Journal of Contemporary Film*, Volume 1, Number 1, 2002; 40-53. Los Documentos de las reuniones de Argel y Buenos Aires se adjuntan en formato pdf en el DVD.

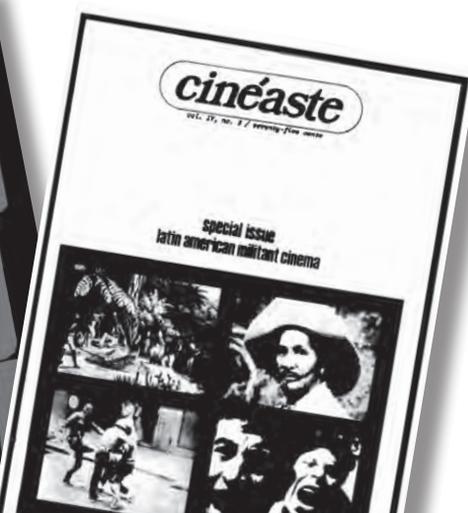
Es decir, no se trata sólo de la aparición de notas sobre cine africano a cargo de Pâquet u otros¹⁹, sino del explícito planteo de problemas que serían comunes, como la cuestión “colonial”. En un dossier sobre cines del África de lengua árabe, por ejemplo, Tahar Cheriaa había justificado la potencialidad de solidaridad y convergencia de intereses a largo plazo entre el cine quebequense y el africano en el hecho de que sufrían “las mismas condiciones de dominación extranjera” y se encontraban en “la misma situación de subdesarrollo y dependencia económica” (más allá de las obvias diferencias a favor del primero, claro)²⁰. Incluso, sin llegar a tanto, la sintonía del trabajo de la revista *Cinéma Québec* sobre las cuestiones referidas al nuevo cine africano, por ejemplo, con la perspectiva del Encuentro de Montreal se refleja en que varias de sus notas fueron reproducidas luego en el *Cahier n.4. Dossier de Presse* o en el *Dossier Nationaux*, repartido durante las sesiones. De hecho, este último contenía una de Dansereau donde se afirmaba el carácter “colonizado” del cine quebequense²¹; una interpretación de algún modo asumida por el Comité de Acción Cinematográfica.

En este contexto, desde la misma convocatoria al encuentro se hizo explícita la fuerte influencia del tercermundismo en el proyecto.

.....
 19 Sendos dossiers (vo.1, n.10, julio-agosto 1972; vol. 2, n.1, set. 1972) sobre cines africanos con notas de Tahar Cheriaa, André Pâquet (sobre cine senegalés), Gilles Marsolais (sobre un libro de Guy Hennebelle). (vol. 1, n.10, julio-agosto 1972; 23-31); un suplemento especial de 24 ps. de Pâquet (con la colaboración de Guy Hennebelle) sobre cine senegalés a propósito de una muestra en la Cinémathèque Québécoise (vo.2, n.6-7; marzo-abril 1973); una nota sobre los Festivales del Tercer Mundo (“Afrique et Francophone”, Vol.3, n.1, set.1973; p. 37-39); una nota de Hennebelle sobre cine palestino (en el mismo número otra de Pâquet sobre cine chileno en el exilio (vol.3, n.6-7; abril-mayo 1974). O notas posteriores al encuentro como un dossier sobre cines del África Francófona con textos de Férid Boughedir (Vol. 3, n.9-10, agosto 1974); una nota sobre el avance de los cines árabes a cargo también de Pâquet (Vol.4, n.2; abril 1975), entre otras.

20 *Cinéma Québec*, vol.2, n.1, setiembre 1972; p.36.

21 Publicada posteriormente en: “Cinéma québécois: Un cinéma colonisé”, en *Cinéma Québec*, agosto 1974, n.9-10, vol. 3.



Por un lado, se eligió como frase inicial (epígrafe) del programa una cita del manifiesto “Hacia un Tercer Cine”, de Fernando Solanas y Octavio Getino, justamente un párrafo que vincula la lucha de los pueblos del Tercer Mundo con sus “equivalentes” en los países del Primer Mundo; es decir, la idea de los Estados Generales del Tercer Cine. En el fragmento elegido, se afirma: “La lucha anti-imperialista de los pueblos del Tercer Mundo y de sus equivalentes en el interior de los países imperialistas constituye hoy el eje de la revolución mundial. El Tercer Cine es para nosotros aquel que reconoce en esa lucha la más gigantesca manifestación cultural, científica y artística de nuestra época, la gran posibilidad de construir a partir de cada pueblo una personalidad liberada: la descolonización de la cultura”.²²

Por otro lado, ese programa (sus “Perspectivas históricas” y su “Declaración de intenciones”), en la búsqueda de elaboración de “mecanismos transitorios hacia una socialización del cine”, se preguntaba sobre si la alternativa del Tercer Cine era posible (o no) en esa perspectiva de cambio; es decir, como vimos, una idea formulada por Pâquet en las reuniones preparatorias. Por supuesto esa perspectiva no estaba definida de modo afirmativo, y el objetivo que se proponía el encuentro era mucho más modesto: un primer paso comparativo entre las experiencias en marcha convocadas a participar. Pero incluso cuando se formulase como interrogación, su mera mención como *la* posible alternativa resulta significativa.

Si entre los objetivos de Pâquet y el Comité se encontraba alcanzar una dinámica donde los cineastas del Tercer Mundo conversasen “de igual a igual” con aquellos de los países centrales²³, el protagonismo de los cineastas africanos y latinoamericanos durante el encuentro fue más que notorio. Esto se observa, junto al texto de convocatoria referido, en las Declaraciones Finales, las Resoluciones Políticas adoptadas, así como en la misma composición de la mesa y la dinámica de funcionamiento del Plenario Final.

Un primer dato a considerar al respecto es que fue coordinado por el tunecino Tahar Cheriaa, quien daba la palabra, ordenaba las exposiciones y al mismo tiempo habló en nombre de la FEPACI. Junto a él, en la mesa de conducción del plenario estaban el propio Pâquet (con quien, por supuesto, Cheriaa todo el tiempo dialogaba y coordinaba aspectos organizativos), el sueco Carl Svenstedt

.....
 22 Este fragmento encabeza el breve texto de convocatoria incluido en el Programa (y que al final incorpora también citas de Dziga Vertov y de Bertolt Brecht), así como el primer cuaderno editado sobre el evento. El destacado crítico tercermundista Guy Hennebelle escribió en la revista *Afrique-Asie* (n.61, op.cit.; p.53), que para comprender el sentido del Encuentro de Montreal era importante conocer lo esencial de la Teoría del Tercer Cine de Solanas y Getino. Por su parte, el crítico y entonces director de la Muestra del Nuevo Cine de Pésaro, Lino Micciché, señaló en una de sus reseñas que la consigna “Estados Generales del Tercer Cine” había sido promovida fundamentalmente por Hennebelle desde la páginas de *Le Monde* (y en otras reseñas).

23 De algún modo contra lo que percibían que ocurría en otros festivales donde se llegaba a cierta “guetización” de la presencia tercermundista (en secciones de “información”), como había escrito Pâquet por ejemplo respecto del cine senegalés mostrado en el Festival Manhein o el de Dinard. (*Cinéma Québec*, vol.1, n.10, julio-agosto de 1972; p.28).





(del Film Centrum de Estocolomo, pero representando al cine de los “pequeños países” europeos y Quebec), el argelino Lamine Merbah y el argentino Jorge Giannoni, ambos por Comité de Cine del Tercer Mundo.

Pero además de esta composición con esa fuerte presencia tercermundista, es interesante observar que no sólo las Resoluciones aprobadas se referían de modo predominante al cine o la política en los países del Tercer Mundo, sino que la discusión giraba en gran medida en torno a las demandas de esas cinematografías periféricas. De hecho, los registros audiovisuales conservados muestran cómo a lo largo del Plenario (en sus dos jornadas de los días 7 y 8 de junio), las intervenciones regresaban una y otra vez sobre una “sugerencia” formulada desde el comienzo por Merbah: la conformación de una organización, un comité (similar al del Cine del Tercer Mundo que él representaba) por parte de los cineastas y grupos progresistas de los países de Europa y Norteamérica allí presentes. La propuesta tenía como objetivos, por un lado, confluir en un Frente Cinematográfico Antiimperialista en el plano mundial que en principio podría articularse a través de Pâquet y el Comité canadiense, según sugería; y por otro lado, ya en lo inmediato (es decir, en lo posible en el mismo evento), avanzar en “acuerdos efectivos” de cooperación entre los grupos de difusión del Primer Mundo y los realizadores del Tercer Mundo allí presentes.

Durante todo el plenario, en medio de las lecturas de las declaraciones finales, las exposiciones volvieron sobre estos asuntos. Así lo hizo Svenstedt, quien se refirió a la experiencia de radicalización de la política exterior del gobierno sueco y las potencialidades de vínculos con la FEPACI o la Asociación de Cineastas Latinoamericanos que estaba creándose allí mismo. También lo hizo Gino Lofredo al hablar en nombre de un “grupo de trabajadores del cine de EEUU”, cuando ejemplificó esa solidaridad y difusión del cine del Tercer Mundo en EEUU con la actividad de su distribuidora Tricontinental Film Center y de la Third World Newsreel. O también luego Pâquet, u otros participantes ya no desde la mesa sino desde el micrófono de la sala solicitando una solidaridad en términos más concretos; y no sólo en lo referido a la distribución, sino también a la producción. Lo mismo ocurriría a lo largo de los debates tras algunas conferencias o en algún taller de trabajo.²⁴

Al mismo tiempo, en el primer día del plenario se evidenció una insistencia (incluso una cierta presión) de los representantes del Tercer Mundo para que allí mismo se concretaran las iniciativas sugeridas por Merbah. De hecho, Cheriaa planteó que entre los asistentes se encontraba un cineasta africano que buscaba apoyo para realizar un film sobre el Apartheid en Sudáfrica (seguramente en alusión a Lionel N’Gakane) y lo tomó como ejemplo de las necesidades concretas a resolver y apoyar. Y, a continuación, Merbah propuso no dejar para otro evento la conformación del referido Comité de cineastas de los países progresistas,

24 Véase más adelante la muy interesante polémica en el Taller “Cómo mostrar los films”, reproducida también en el DVD.



sino avanzar al respecto (siquiera en acuerdos básicos y fechas precisas), para aprovechar la gran cantidad de grupos del cine político mundial llegados a Montreal, algo nada fácil de reunir. Un reclamo de algún modo satisfecho cuando al día siguiente Svendsdet y Micheline Creteur presentaron una Declaración ya no sólo en nombre de los cines de los “pequeños países” productores de Europa y de Quebec (por quienes habían hablado el día anterior) sino ahora de todos los grupos y cineastas de Europa y Norteamérica presentes en Montreal: de Suiza, Bélgica, Suecia, Portugal, Holanda, Dinamarca y Québec; pero también de Francia, Gran Bretaña, Alemania Occidental e Italia.

En medio de Declaraciones varias, con algunos reclamos específicos de incorporación de otras demandas a las Resoluciones (por ej. la lucha de las mujeres por la liberación en los Media) o respecto de la necesaria ampliación de participantes (por la ausencia de palestinos, vietnamitas, chinos y en general representantes del cine asiático), finalmente el plenario culminó sin mayores sobresaltos (salvo algunas modificaciones a la Declaración Política final, todas consensuadas²⁵) y con la idea de haber construido una primera plataforma para encuentros futuros.

Dichos encuentros, que tuvieron lugar en diversos sitios durante la década de 1970, juntaron a cineastas políticos de varias regiones. Pero ya no volvió a reunirse en un mismo evento tal cantidad y variedad de fuerzas que, se decía, estaban desafiando las estructuras del cine tradicional, en pos de su democratización. En esa búsqueda, el Encuentro de Montreal asumió un criterio amplio y respetuoso de la diversidad cultural, política e ideológica de los grupos convocados (dentro del espectro del progresismo y la izquierda, por supuesto). Es notable, en este sentido, la conciencia de la dificultad de la tarea y la explicitación del riesgo de tensiones y divisiones entre los asistentes ya desde la misma convocatoria. Tal vez por eso se afirmaba que “más que de formar una tercer fuerza cinematográfica (especie de Internacional de nuevas cinematografías unidas en la diversidad)”, se trataba de “asegurar un diálogo permanente esencialmente estimulante y de buscar una coherencia en nuestra estrategia”²⁶. Para ello el encuentro se proponía como tarea prioritaria establecer comparaciones a partir de reconocer y entender las situaciones particulares de cada país. Pero aún con esas precauciones, el Encuentro de Montreal fue escenario de interesantes polémicas y tomas de posición. En las páginas que siguen nos detendremos en ellas.

25 De denuncia de las intervenciones imperialistas en América Latina, África y Asia, de la agresión sionista al pueblo árabe en Medio Oriente (sobre lo cual Lino Micciché sostuvo una interesante discrepancia, que fue aceptada), de la represión contra los trabajadores de la cultura en Chile y Palestina, y en general de apoyo a las luchas por la independencia de los países del Tercer Mundo y la de los trabajadores explotados por el sistema capitalista-imperialista en el Primer Mundo, como en las entonces dictaduras “fascistas” de España y Grecia.

26 Como también se decía: “Quisiéramos que este Encuentro sea la indispensable comparación de estrategias, que pueden variar de acuerdo a regiones geográficas, a la estructura de los regímenes en el poder o a situaciones ligadas a estructuras existentes, pero que en suma apuntan hacia un objetivo común”. (*Cahier 1*, op.cit., p.30).





Página anterior: Micheline Creteur y Lionel N'Gakane. En esta página: Lucien Hamelin y Féréd Boughedir; Sue Robeson y Christine Choy.



II. DEBATES Y COMBATES DEL CINE POLÍTICO EN MONTREAL

Del conjunto de asuntos discutidos durante los *Rencontres...* podrían distinguirse dos zonas en las que se agruparon los principales debates. Por un lado, la cuestión de la intervención social con los films, que incluye el carácter institucional público-estatal o independiente, alternativo o militante de las iniciativas, así como los problemas de producción, distribución, exhibición. Por otro, la cuestión de los posicionamientos político-cinematográficos de los grupos en torno a la coyuntura internacional, con particular atención a los alineamientos en el campo socialista, las revisiones del marxismo o la situación latinoamericana; así como sobre problemas específicos como las políticas en el área en diversos países.

Los Talleres de trabajo fueron pensados desde el comienzo como la instancia donde podía desplegarse el mayor intercambio entre los participantes. De hecho, en las reuniones preparatorias, los talleres se proponían como alternativa de funcionamiento frente a ciertos déficits o carencias que se observaba en otras muestras internacionales; aún aquellas progresistas o renovadoras con las que el Encuentro de Montreal se identificaba. Pâquet había llamado la atención sobre los límites de los festivales europeos en el abordaje de los “problemas de fondo” de los nuevos cines, ya que esos eventos muchas veces quedaban reducidos a “guetos culturales” y no conseguían construir un buen clima de trabajo. Al respecto aludía

a las carencias del Foro del Cine Joven del Festival de Berlín, porque más allá de su vitalidad terminaba siendo marginal respecto del Festival, o a situaciones donde los debates a menudo derivaban en “terapias de grupo” en las que se asistía a verdaderas “guerrillas de la saliva” (aludiendo como ejemplo a la Muestra de Pésaro). Frente a este diagnóstico, se sugería entonces organizar con tiempo talleres que motivasen la discusión de experiencias “prácticas” y en lo posible arribasen a “resoluciones concretas”.²⁷

De este modo, la convocatoria finalmente establecería cinco ejes temáticos para los talleres que podían cruzar, se entendía, las experiencias de todos los grupos asistentes. Estos temas, formulados como interrogantes, referían al cuestionamiento de la sala de cine tradicional y la relación cineasta-distribuidor-público propia de la explotación industrial, las experiencias alternativas existentes para los nuevos cines y las opciones de “salas-foro” y “proyecciones-acontecimientos”²⁸; los problemas de la participación del público, el trabajo con las organizaciones de base, cooperativas, sindicatos, etc.; el rol de las televisiones (tanto de las grandes cadenas como de las llamadas TV libres o las educativas); la búsqueda de alternativas concretas a los mecanismos tradicionales de circulación de los films del mercado dominante (como el posible intercambio frente a la compra-venta, las dificultades financieras y las barreras legales a los cambios); los mecanismos de colaboración práctica con las cinematografías del Tercer Mundo; los diversos modos (educativos, culturales, políticos) de intervención social con los films en las comunidades.²⁹

Los registros audiovisuales conservados dan cuenta del funcionamiento durante el encuentro de tres talleres que abordaron estas cuestiones: “Cómo mostrar los films”; “Participación de la base”³⁰ e “Intervención social con los films”. Cada uno concentró por lo menos un eje problemático relevante.

.....
27 Asimismo, en una conversación previa con Godbout habían descartado la inclusión de premios a los films proyectados para diferenciarse incluso del *Palmarès* del Cine Canadiense realizado anualmente entre Montreal y Toronto. Este evento alternativizaba el *Palmarès* oficial que, al modo de los Oscars, premiaba los mejores films canadienses del año. Como en 1974 el *Palmarès* alternativo iba a tener lugar en Montreal, algunos miembros del Comité de Acción Cinematográfica habían propuesto integrar el encuentro en preparación a ese *Palmarès*, con el objetivo de conseguir una mayor repercusión. Pero por cuestiones de presupuesto y de autonomía finalmente se rechazó esa posibilidad.

28 Nótese en estas opciones la contemplación de la amplitud de la convocatoria: de modo siquiera tendencial, entre los nuevos cines (salas-foro) y los cines militantes (asociados a la idea del film-acto).

29 Véase su detalle en el Anexo. *Cahier 1. Proyectos y Resoluciones*.

30 A veces nombrado como Participación en la base.

Las alternativas de distribución y exhibición

La cuestión de la difusión al margen del sistema hegemónico o en sus brechas atravesó el conjunto, aunque se expresó fundamentalmente en el primero, “Cómo mostrar los films”, dada la variedad de experiencias presentadas. Por un lado, la actividad de la FEPACI -expuesta por Boughedir- sobre el trabajo en conjunto con los nuevos estados africanos, sea en la recuperación, estatización de los circuitos comerciales dominados –todavía en varios países- por las compañías norteamericanas y francesas, sea a través de los cine bus dirigidos a las comunidades, o incluso con incipientes experiencias en torno a la televisión, el medio más económico y de mayor alcance potencial. Por otro, iniciativas públicas, independientes o estatales, como expuso Hamelin respecto del Conseil Québécoise por la Difussion du Cinéma, también en torno al cine, al video o incluso a programas de recepción crítica de la televisión. En tercer lugar, las variantes entre los grupos y distribuidoras paralelas (algunas también productoras), como la norteamericana Tricontinental Film Center, la francesa MK2, la experiencia de distribución latinoamericana de Achugar y Pallero, o la actividad de organismos como el Film Centrum de Estocolmo, entre otras.

Ya fuera que se tratase de la distribución de films propios o de otros grupos militantes, ya fuera en formatos de 8, 16 o 35 mm, videotape o televisivos (de televisoras alternativas o públicas), en muchas intervenciones aparece la explicación de las posibilidades de trabajo en las “brechas del sistema” (en particular en los países europeos o norteamericanos, a veces fundamentado ante la ausencia de movimientos de masas a los cuales articularse) o de la combinación de circuitos marginales, militantes y comerciales (como exponen Karmitz y Brover respecto de MK2). Pero también se formula la advertencia respecto de la necesaria distinción o categorización más precisa del tipo de circuito al que se aspira (como piden Beato y Achugar), siempre en pos del objetivo de “democratización de las estructuras cinematográficas”, eje de la convocatoria. Este objetivo atraviesa todo el encuentro, del mismo modo que la idea de creación de una red o frente común de información y distribución de films³¹. Por supuesto, los vínculos entre distribuidores o centros europeos o norteamericanos y los cineastas africanos y latinoamericanos existían desde los años previos, y varios de los presentes en Montreal venían desarrollando una tarea más o menos continua al respecto. Pero

.....

31 Otro asunto que también está presente a lo largo del evento es el de la traducción al español de las intervenciones en francés, inglés y (en menor medida) italiano, y viceversa. Aunque parezca técnica o menor, se trata de una cuestión relevante que reaparece todo el tiempo, y genera reclamos, en particular cuando se despliegan polémicas en torno al cine latinoamericano. Por momentos se encuentra la alternativa de traducciones sucesivas, no siempre logradas pero que por lo menos permiten un acercamiento idiomático; y estas en general están a cargo de latinoamericanos como Broullón, Achugar, o algunos chilenos que colaboran en lo organizativo en torno a Darío Pulgar.

para quienes aspiraban a ampliar o sistematizar esas relaciones, incluso sentando las bases de una organización común, parecía necesario avanzar en una explicitación del carácter más o menos político de los circuitos de distribución que se proponía fortalecer, así como de algunos mecanismos prácticos de funcionamiento.

En ese marco, la polémica central de este taller se refiere a las dificultades de las relaciones entre los cineastas del Tercer Mundo (y sus productores), por un lado, y la distribuidoras paralelas europeas o norteamericanas, por otro. El tema, primero mencionado al pasar, irrumpe cuando el sueco Jan Lindqvist lo expone a partir del caso de la suerte corrida por el film *Los traidores* (Raymundo Gleyzer/ Cine de la Base, 1973) en Suecia. La actividad de este grupo argentino había sido presentada por Bill Susman (productor de dos films de Gleyzer, como vimos), quien se refirió a la importancia de que los mismos realizadores asumieran el compromiso de difusión militante; una exposición enfática, asociada a la épica de la labor cotidiana del cineasta-militante, en sintonía con las intervenciones del propio Gleyzer en diversos foros. Pero Susman también habló de la responsabilidad que debían asumir las distribuidoras alternativas para con los cineastas latinoamericanos, en particular en lo referido al reembolso de la totalidad de los recursos adquiridos con la distribución de los respectivos films. El desarrollo de las redes paralelas era sin duda importante –afirmaba Susman–, pero no podía hacerse a expensas de los cineastas políticos que necesitaban los recursos para encarar nuevos proyectos. También otros participantes mencionaron este tipo de dificultades económicas³². Gino Lofredo, por ejemplo, lo ejemplificó con el caso del boliviano Jorge Sanjinés: “hizo cuatro películas en seis años; sólo dos años haciendo las cuatro películas, y los otros cuatro años buscando el dinero”. Se trataba de un tema nada sencillo, porque al mismo tiempo –como sostuvo Achugar–, había que superar esa especie de *vedettismo*, de *Star-system* de cineastas políticos latinoamericanos reconocidos en Europa (Solanas, Sanjinés, Littín, etc.) para lograr que las distribuidoras también difundiesen los films de otros menos conocidos, lo cual –aún con sus réditos políticos– para algunas implicaba un “riesgo” en el aspecto económico.

Jan Lindqvist –que había participado pocos meses antes como delegado observador en el encuentro de Cine del Tercer Mundo de Argel y venía de realizar el film *Tupamaros* sobre la experiencia uruguaya– a su turno expuso el trabajo del Film Centrum de Estocolmo con films tercermundistas. Y en ese marco, reclamó un compromiso común entre cineastas, productores y centros de distribución para fortalecer los circuitos de exhibición paralela comprometidos, aquellos que acompañaban los films con información y debates, como garantía de un uso político de los mismos. Al respecto aludió a *Los traidores*, que –según afirmó– había sido distribuida en Suecia por una gran empresa que había pagado un monto más que significativo, pero que no se había comprometido con su difusión política, por

.....
32 El tema de los recursos financieros de los grupos, también los del Primer Mundo, reaparecerá al final del Taller Participación de la base.

**A FILM ON
REVOLUTION
POWER
CORRUPTION
AND BETRAYAL**

DIRECTED BY GRUPO CINE DE LA BASE
A TRICONTINENTAL FILM CENTER RELEASE

**"Political cinema at its
finest."**—*Catholic Film
Newsletter*

**"... dramatically gripp-
ing."**—*San Francisco City
Magazine*

**"... rich in drama, action
and emotion."**—*Daily
Californian*



AD # 101

1 1/2 COL X 65 = 100 LINES



Arriba: Bill Susman. Al medio: Jan Lindqvist. Abajo: Carl Svenstedt.

lo cual el film había pasado casi desapercibido en este sentido. De este modo, ese vínculo que podía ser rentable en lo comercial, afectaba no sólo el objetivo político del cineasta, sino también debilitaba la pelea que organismos independientes y comprometidos como el Film Centrum daba contra las empresas hegemónicas del sector.

Algunas intervenciones, como la del sueco Svenstadt (también del Film Centrum), sugirieron alternativas precisas frente a la nueva situación atravesada por el mercado cinematográfico, referidas a la posible fragmentación de los derechos de los films, por ejemplo. Pero la tensión siguió presente hasta el final. Si Lindqvist también había cuestionado una suerte de “nuevo imperialismo de izquierda” (sic) de las distribuidoras más potentes de algunos países del Primer Mundo (EEUU, Francia) frente a la situación de las de los “países chicos” de Europa, aludiendo a los “franceses” o a la RAI italiana en tanto mediadores de la circulación de los films; a su turno Svenstadt cuestionó directamente a Karmitz por el rol de MK2 como intermediaria, como “agente de películas de otros continentes”.

Varias exposiciones volvieron sobre el tema, en general en defensa de las necesidades de los cineastas (Lofredo fue explícito respecto de esa prioridad), o incluso en protesta por las acusaciones (Beato); pero en varios casos reconociendo que se trataba de un problema a atender, frente al cual la propuesta de una mayor articulación o una red común se proyectaba como una posible salida o, por lo menos en lo inmediato, servía para desplazar las tensiones. Hacia el final, Achugar –que junto a Pallero venía coproduciendo con la RAI, no sin dificultades, algunos films latinoamericanos- mostró su preocupación y enojo frente al desarrollo del debate, a alguna “intervención gratuita y provocadora” –como la llamó- y propuso enfáticamente un trabajo en comisiones más pequeñas con el objetivo de alcanzar acuerdos de distribución, resultados “concretos” y “positivos”.

Al tratarse de exposiciones en medio de un debate, los posicionamientos a veces se expresan de modo disperso –por momentos confuso-; más que propuestas ordenadas o programáticas (tal vez más presentes en las Conferencias de la mañana), transmiten las tensiones políticas pero también, como en este caso, dificultades materiales de las prácticas. Permiten observar de un modo *vívido* las rencillas, los enojos, los énfasis aún cuando se tratase de una búsqueda común.

Los modos de intervención con los films

Los talleres “Participación de la Base” e “Intervención social con los films” concentraron gran parte de la experiencia francesa y norteamericana. Pero fue la canadiense la que articuló las discusiones; en especial en el último panel. Allí el debate giró en torno a la censura de la Oficina Nacional del Film canadiense, pero en parte también sobre los alcances y límites de su programa más avanzado, Challenge for Change / Société Nouvelle.

La intervención inicial de Svenstedt ejemplifica muy bien la sintonía en que podían encontrarse experiencias de diversos países, en lo temático y en los

problemas a enfrentar: en particular la contradicción de proyectos que movilizaban a la gente, a las comunidades para exponer sus problemas y buscar posibles soluciones, pero que no alcanzaban a generar las condiciones para su resolución; o el mito de la “información sin poder”, según propuso. Al respecto, el sueco se refirió al film *Attica*, sobre la rebelión y represión en la prisión norteamericana homónima, que había sido proyectado la noche anterior y sobre el que había centrado su exposición unos días antes el grupo Third World Newsreel. Svenstedt vinculó (y diferenció) la experiencia del grupo norteamericano en torno al film a la suya propia en cárceles de jóvenes en Suecia, donde también había realizado films. Una iniciativa, esta última, inspirada tras su paso por Canadá en 1969, donde había conocido el trabajo del Programa Challenge for Change / Société Nouvelle, en especial el proyecto piloto Fogo Island.³³

Surgido hacia 1967, este Programa se articulaba con las políticas del gobierno canadiense contra la pobreza; la idea del uso del film y el video para concientizar o movilizar la opinión pública sobre las necesidades y derechos de los desamparados y las minorías, e involucrar a las propias comunidades en la búsqueda de un cambio en torno al desarrollo y la justicia social; también en la realización de los films. Dividido en secciones de habla inglesa (Challenge for Change) y francesa (Société Nouvelle), el Programa se expandió con amplio alcance hasta fines de la década del setenta, con más de 250 audiovisuales (en film y video), centros regionales de distribución, un boletín que permitió el intercambio y la reflexión, un sistemático trabajo de evaluación de su impacto en las comunidades y el involucramiento de muchos realizadores y animadores sociales progresistas, de izquierda (no sin contradicciones).³⁴

En su ya clásico estudio sobre la tradición del *cine directo* en el plano mundial – dónde, como se sabe, la experiencia canadiense tiene desde temprano un lugar destacado–, Gilles Marsolais se refirió a “una singular mutación” de dicha tradición a comienzos de la década de 1970 en Quebec. Con ello aludía, por un lado, a la radicalización del discurso documental en torno a las reivindicaciones

33 No podemos aquí desarrollar la rica historia de este proyecto y en general del Programa Challenge for Change / Société Nouvelle. Véase la notable compilación de Thomas Waugh, Micheael Brendan Baker y Ezra Winton, *Challenge for Change. Activist Documentary at the National Film Board of Canada*. Montreal & Kingston, McGill-Queen’s University Press, 2010. En particular sobre el proyecto, véase Peter K. Wiesner, “Media for the People: The Canadian Experiments with Film and Video in Community Development” (1992), ps. 73-102. También otros trabajos compilados en este libro mencionan o analizan el proyecto Fogo Island.

34 Al referirse a la importancia histórica del Programa, Zo  Druick sostiene que emblematiza hasta el presente las posibilidades de un tipo de trabajo cinematográfico, audiovisual que es “al mismo tiempo público y radical”. Pero observa que la conjunción de estos términos no fue siempre compatible en las “agendas de las políticas anti-pobreza de los diversos actores involucrados” (entre los poderes federales, por un lado, y los comités de ciudadanos, los animadores sociales o los realizadores, por otro). Zo  Druick, “Meeting at the Poverty Line: Government Policy, Social Work, and Media Activism in the Challenge for Change Program”, reproducido en: Waugh y otros, op.cit., ps. 337-353.

sociales o políticas así como al “nacionalismo” –con la tensión respecto de la ONF que esto involucró: censuras, abandono de la institución, etc.-; y, por otro lado, a la iniciativa del gobierno federal de creación de una industria de largometrajes de ficción en Canadá. Un marco donde “a pesar que todo parecía jugarle en contra”, dice Marsolais, el documental *directo* se revitalizó, en parte gracias a la puesta en funcionamiento del programa Challenge for Change / Société Nouvelle.³⁵

Uno de los primeros proyectos de este Programa, con casi treinta documentales a lo largo de tres años, fue el de Fogo Island, reconocido como pionero en el uso del documental para el desarrollo comunitario: los films reflejando los problemas económicos y sociales de la comunidad y promoviendo su confrontación por los mismos pobladores³⁶. Svenstedt había estudiado ese proyecto a través de entrevistas realizadas en 1969 y 1970, y su crítica de entonces, aún cuando reconociera logros, al mismo tiempo lo cuestionaba (también a la sociología canadiense del momento), por focalizarse demasiado en lo local sin atender a los problemas estructurales y mucho menos dar el poder a los pobladores.³⁷

Sin embargo, durante el Encuentro de Montreal el Programa Challenge for Change / Société Nouvelle sería valorado –siquiera en su iniciativa- como positivo; incluso en las intervenciones críticas del mismo Svenstedt y de Gilles Groulx³⁸. Fue en cambio la política más general de la Oficina Nacional del Film el objeto de la polémica.

Jean-Marc Garand había sido invitado en tanto responsable de actividades de Société Nouvelle a presentar la experiencia en el panel. Y, desde la sala, Gilles

.....
35 Gilles Marsolais, *L'Aventure du Cinéma Direct Revisitée*, Quebec, Les 400 coups, 1997; ps.274-275. Varios estudios se refirieron a la politicidad presente en varias zonas del Programa, por ejemplo, en lo referido a colocar los medios en manos de ciudadanos y comunidades. También en la transición de los modos del cine directo/cinema verité hacia usos del documental “más personales, subjetivos, reflexivos y focalizado en sus objetivos” (Véase, Marit Kathryn Corneil, “Winds and Things: Towards a Reassessment of the Challenge for Change / Société nouvelle Legacy”, en Waugh y otros, p. 395). Asimismo Scott MacKenzie, entre otros, se refiere a esta radicalización respecto de la tradición del *directo*, en particular en el caso de Société Nouvelle en la creación de un nuevo sentido de la identidad quebequense, en torno al nacionalismo pero también a cuestiones de inequidad y de clase. (Scott MacKenzie, “Société nouvelle: The Challenge to Change in the Alternative Public Sphere”, en Waugh y otros, ps. 325-326).

36 Coordinado por Colin Low, el proyecto se asoció a siete departamentos del gobierno canadiense con el propósito de “ayudar a los isleños a superar las animosidades tradicionales dentro de la comunidad a través del trabajo cooperativo conjunto para revitalizar la pesca y para negociar eficazmente con los funcionarios públicos regionales”, señala Wiesner (op.cit., 82-83). Según este autor, la singularidad de estos materiales audiovisuales residía en que tanto su producción como su utilización “generaba un entrelazamiento” comunitario, ya que “los testimonios grabados y editados por algunos isleños en un centro eran mostrados a la gente en otros (y) las reacciones frente a estas proyecciones eran de nuevo filmadas, editadas y mostradas a grupos en ambos centros”. (op.cit., 86)

37 Carl Svenstedt, *Arbetarna lamner fabriken*. Estocolmo, Pan/Norstedts, 1970. (Citado en Corneil, op.cit., ps. 396-398).

38 Por su parte, desde la sala, Simon Hartog se refirió a la existencia de un movimiento de opinión en Inglaterra a favor de un programa del mismo tipo.

Groulx (recuérdese, miembro del Comité organizador) confrontó con su exposición al preguntarle o cuestionarle cómo él evitaba en su Programa las sanciones y censuras que la Oficina Nacional del Film (del cual dependía) incrementaba año a año hacia cualquier iniciativa politizadora o de liberación; una situación que el mismo Groulx había padecido. Si bien el tenso contrapunto de ida y vuelta entre ambos se convirtió en el eje central de la discusión, en realidad fue Françoise Girault quien atacó a Garand desde una posición más radical. En la línea de los posicionamientos del Comité de Información Política (CIP / *Champ Libre*), Girault caracterizó la política de la institución y sus programas como propia de la acción de “recuperación” característica de los “aparatos culturales de la sociedad capitalista avanzada”, y con resultados “muy eficaces” para el Sistema en la medida en que mantenían en la gente la ilusión de expresarse o mejorar su situación, sin en ningún caso fijar perspectivas políticas claras al respecto. Una lectura bastante similar, por lo menos en este aspecto, a la de Svenstedt.

Pero también cuestionó buena parte del cine comprometido quebequense del momento, los llamados “films políticos” con orientaciones –decía– sindicalistas, pequistas, independentistas, humanistas o fatalistas; mencionando, entre otros, *La Richesse des autres*, justamente producida por Garand, de Maurice Bulbulian y Michel Gauthier (1973), y *Le mépris n’aura qu’un temps* (1970) de Arthur Lamothe, miembro del Comité organizador del encuentro. A todos ellos, Girault y el CIP oponían su muy reciente film colectivo *On a raison de se révolter* (1974), con entrevistas a trabajadores, dirigentes de base (de empresas en conflicto como Firestone, Regent, Knitting, etc.) y utilizada como herramienta de propaganda en los ambientes obreros.³⁹

Respecto de estos diversos posicionamientos en el cine canadiense, es interesante recordar que unos años más tarde, cuando Guy Hennebelle organizara un famoso dossier sobre la influencia del manifiesto “Hacia un Tercer Cine” y la película *La hora de los hornos en el mundo*⁴⁰, André Pâquet escribió respecto de su sintonía y convergencia con un espacio amplio de cineastas progresistas en Quebec. Pero al mismo tiempo allí se quejaba de aquellos que creyendo encontrar en el film un tipo “ideal” asociado al clima del ‘68, intentaron imponerlo en el circuito militante de algún modo contra los films progresistas de la región, que en realidad no eran ajenos al espíritu general del film argentino y que en otros sitios sí eran rescatados por su valor como cine de intervención, decía. El ejemplo que citaba era justamente la película de Arthur Lamothe, cuestionada en su propio país

39 Se trata de un proyecto de film en cuatro partes, de las cuales sólo se realizó una, entre cuyos cineastas también se incluía a dos participantes de una de las reuniones preparatorias del Encuentro de Montreal: Roger Frappier y Guy Bergeron.

40 Guy Hennebelle en la *Revue Tiers Monde* (tomo XX, n. 79, julio-setiembre de 1979), titulado “L’influence du Troisième Cinéma dans le monde”; ps. 627-629.



Arriba: Jean Marc Garand. Abajo: Gilles Groulx.

en comparación con el film argentino⁴¹. Aunque Pâquet no explicita que se refiere al Comité de Información Política de Girault, Yvan Patry y otros, el vínculo resulta evidente.⁴²

La expresión de estos enfrentamientos entre cineastas, grupos e instituciones quebequeses en el Encuentro de Montreal –aquí necesariamente sintetizados– expresan de algún modo el campo en que el Comité de Acción Cinematográfica intervenía, así como la relevancia que la situación nacional tenía en sus búsquedas.

La animación social y la participación de la comunidad: entre el film y el video

La noción de “animación”, nombrada por Garand y antes por Hamelin en sus exposiciones –a propósito de sus respectivas instituciones–, y asociada por Girault a los límites del “reformismo”, fue recuperada por Fernand Dansereau en su intervención como un elemento “singular” de la experiencia canadiense.

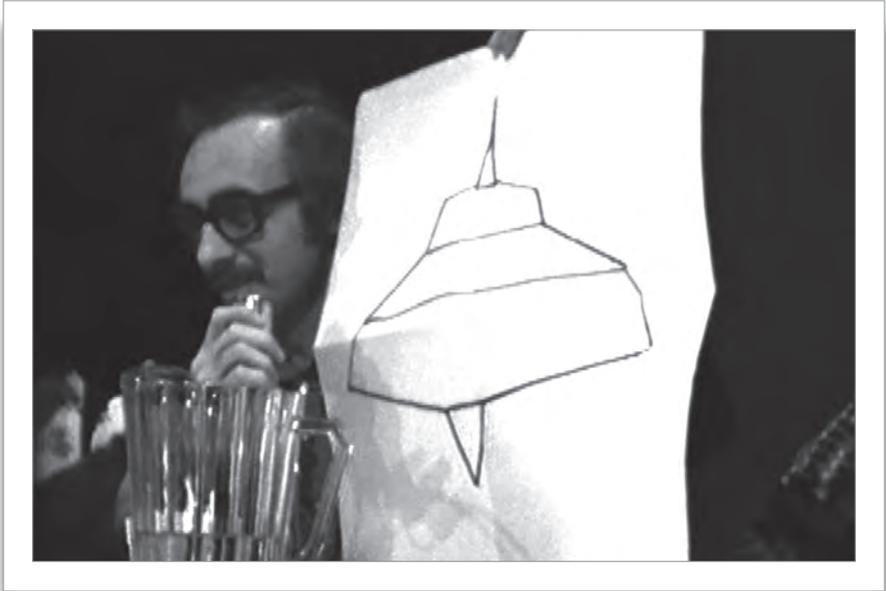
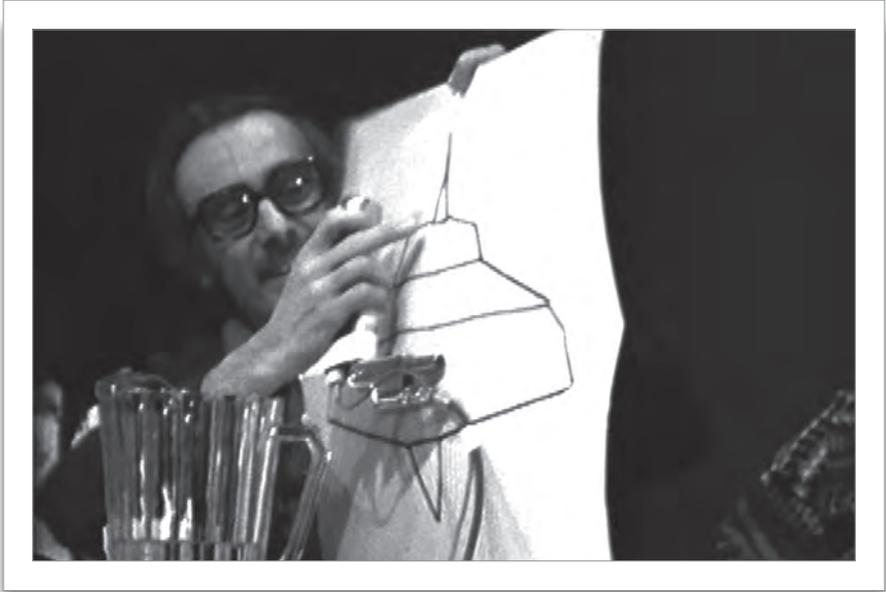
Esta noción nos permite introducirnos al vínculo de los films y videos con la población, al lugar del “autor” ante la posible participación de esta en la realización, pero fundamentalmente al trabajo de activismo en las comunidades o con las bases. Como observa Zoë Druick, en los años sesenta Quebec “llevó la delantera” en lo referido a la animación social, que no era lo mismo que el “trabajo social”, aún cuando estuvieran relacionados. Mientras este último remitía frecuentemente a “funcionarios del sistema de bienestar social”, los animadores eran “organizadores sociales que intentan revelar a la gente, el pueblo una toma de conciencia de los temas que los afectan y las cosas que pueden hacer respecto de su situación”. En tanto facilitadores de la participación de la comunidad, los animadores tenían entonces un rol importante que jugar en programas como Challenge for Change / Société Nouvelle, afirma esta autora.⁴³

Al utilizar esta noción de animación, Dansereau aludía en particular al vínculo del “autor” (el cineasta/vidéasta) con la comunidad y los modos de participación de la gente en la misma producción de los films; y lo hizo en base a su propia experiencia, que sin duda constituía un lugar de referencia en la historia reciente del documental de intervención. Recuérdese que en 1967, en el marco de la Oficina Nacional del Film, Dansereau había creado el Groupe de recherches sociales,

41 Producido por la Confederación de Sindicatos Nacionales (SCG – Consejo Central de Montreal), el film fue utilizado con objetivos de intervención y debate (a veces presentado por el propio Lamothe) en ambientes obreros y estudiantiles. Contra la lectura denunciada por Pâquet, el film de Lamothe había sido comparado por más de una crítica con el de Solanas y Getino.

42 Más aún si se tiene en cuenta el amplio trabajo de información exhibición y discusión que este grupo venía haciendo desde 1971 con *La hora de los hornos* en Quebec: el film más difundido en sus primeros años de actividades, recordarían más tarde. Véase la revista del grupo, *Champ Libre*, Montreal, n.3, 1972; ps. 97-99; y n.4, 1973; p. 83.

43 Op.cit., 340.



que suele considerarse predecesor inmediato de *Société Nouvelle* y *Vidéographe*. Scott MacKenzie se refirió a la reflexión que en se mismo período elaboró Dansereau respecto del control del medio audiovisual por parte del realizador y los modos de intervención de la comunidad a propósito del tránsito entre sus films sociales *À Saint-Henri le cinq septembre* (1962) y *Saint-Jérôme* (1968). De algún modo, dice MacKenzie, el pasaje entre el “autor/director” y el “facilitador” de la participación de la población involucrada. Ya no se trataba sólo de la obtención de una autorización de la gente filmada para el uso del material (exigencia de la ley canadiense), sino de otorgarle el derecho a participar del proceso de realización hasta el corte final y, al visualizar su imagen, eventualmente censurarla, quitarla si así lo deseaba. Pero al mismo tiempo, Dansereau había avanzado en un intento por generar mayor interactividad creando veintisiete films (que denominó “films satélites”), con material tomado de los registros originales (fundamentalmente entrevistas), y utilizados para interactuar con los espectadores durante la proyecciones, profundizando aspectos específicos de los problemas abordados en el largometraje principal: durante la discusión que seguía a su proyección –decía Dansereau–, “el animador, de acuerdo a las preguntas, podía remitir a uno de esos films satélites y de este modo complementar la primer percepción de la realidad que había ofrecido el film principal”; es decir, el recurso al “film-instrumento”.⁴⁴

.....
44 Véase la reflexión del propio Dansereau hacia 1968 en el boletín del Programa Challenge for Change / *Société Nouvelle* (“*Saint-Jérôme: The Experience of a Filmmaker as Social Animator*”, Newsletter, issue n.2, Fall 1968; incluido en Waugh y otros, ps. 34-37). Véase asimismo una ampliación y discusión de esta y otras experiencias de Dansereau en los trabajos de Scott MacKenzie op.cit., a quien seguimos.



Aunque sin remitir de modo explícito a estos films, la exposición de Dansereau en el Encuentro de Montreal recuperó su experiencia, insistiendo en la necesidad de dar un “verdadero poder” a la gente al nivel de la producción misma aún a costa de perder el control y el lugar de “autoría” del cineasta, que rechazó abiertamente⁴⁵. Pero al mismo tiempo, demostrando que en su reflexión no había ingenuidad alguna, Dansereau problematizó el alcance de estas búsquedas. Se refirió a casos donde al darle aparatos ligeros a las personas de una comunidad para que se expresaran y, más allá de su indudable creatividad, encontraba “conflictos de ambiciones” o “copia de modelos” hegemónicos. Al respecto proponía, entonces, la necesaria presencia del profesional para “liberar verdaderamente la voz” ante dispositivos tecnológicos sofisticados (como el cine y la televisión) que presentaban problemas que en muchos casos él mismo no había podido resolver. Porque, afirmaba, si bien había logrado compartir el trabajo de guión, filmación o distribución, le resultaba más difícil hacerlo en el caso del montaje.⁴⁶

Muchos de estos temas, hasta aquí referidos a la experiencia canadiense, fueron abordados también en otras intervenciones durante los talleres de trabajo. Varios grupos de distribución se refirieron a las condiciones objetivas del movimiento de masas en cada uno de los países y lo asociaron a las posibilidades y los límites de sus propias prácticas: las diferencias entre los nuevos estados africanos (desde la FEPACI se intentaba trabajar con los gobiernos), América Latina (a veces “mitificada” al respecto, cuestión que Achugar cuestionó al precisar situaciones muy diversas en esa coyuntura), los países europeos más grandes y con fuertes organizaciones sociales (como Francia e Italia), o los “países chicos” europeos y Québec con una situación en general contraria, o los Estados Unidos, donde si bien la agitación sesentista había sido más que considerable, la construcción de una fuerza revolucionaria parecía irrealizable.

.....
 45 Véase su exposición en la desgrabación del Taller Participación de la Base, en el Anexo. También al final de la parte Talleres de Trabajo del DVD. Se trata de una posición asumida por la mayoría. Por ejemplo, Christine Choy remitió a las luchas internas del Newsreel norteamericano entre profesionales y quienes buscaban otros modos de producción.

46 También Jezequel, Lebel y Servolin se refirieron a este tema y al del desplazamiento del “autor” en pos del animador.

Esas diferencias muchas veces fundamentan las posiciones respecto de intervenciones en las “brechas del sistema” (como el grupo Third World Newsreel de este taller), en los circuitos comerciales, en los militantes o de modo combinado, según vimos. Pero no resultan relevantes al momento de promover la autoría colectiva, el “dar la palabra” (aunque no sea lo mismo que “dar el poder”, como decía Svenstedt) o la participación de las bases, incluso cuando se las considerase de modo distinto.⁴⁷

En particular en el caso de los grupos franceses participantes de estos talleres (aunque también de otras productoras/distribuidoras paralelas) la cuestión de la “autoría”, sea a través del film (super 8 y 16) o del video (por cierto muy extendido), tiene que ver con el alcance de su articulación con los movimientos de protesta; es decir, si se trata simplemente de cooperar brindando un servicio técnico, profesional o de una mayor integración política con las organizaciones, que se exprese en alguna instancia de la realización misma, desde la discusión previa del contenido hasta el uso de los medios por los trabajadores (a veces con la respectiva formación)⁴⁸. En su actividad de proyección e intervención en los conflictos, este tipo de grupo se movía entre el didactismo, la promoción de los debates, la agitación y la creación de hechos políticos, esto último en la línea del film-acto, es decir, la generación de un acontecimiento político durante o tras la proyección. Piénsese que muchas de estas experiencias se desarrollaban en torno a conflictos y en ámbitos obreros, aunque otras alcanzaban establecimientos escolares, asociaciones barriales, municipalidades, etc., y, a veces, cine-móvil.

Sería largo referirnos a las muchas historias relatadas durante el Encuentro de Montreal en torno a los mecanismos de involucramiento de las bases en la producción de los materiales, los estilos buscados (entre el *directo*, la reconstrucción y la ficción) o la intervención con los films. (Las mismas pueden leerse en las desgrabaciones completas de los talleres de trabajo en el Anexo). Pero sí nos interesa observar que la cuestión tecnológica merece un estudio particular que nos excede. Por supuesto no se trata de establecer ningún tipo

.....
47 Obsérvese que en lo referido al movimiento obrero y la izquierda, para algunos grupos las bases sólo eran los obreros y militantes radicales, más “avanzados” (como proponía el CIP) y excluían a los sindicatos y partidos (como sostuvo Inger Servolin, de SLON/ISKRA). En otras realidades, también incluía a los campesinos, a sectores medios e incluso la articulación con gobiernos populares.

48 Véase, por ej., la intervención de Inger Servolin respecto del uso de equipos por obreros que crean sus propios films; la cuestión de la perspectiva de clase asociada y de los límites del *directo* o *verité*.

de determinismo a priori⁴⁹, por el contrario asumimos que la decisión de “dar la palabra” o facilitar la participación de la comunidad en la coautoría de las “obras” (aunque aquí el término resulta inapropiado) y en el abordaje de los problemas sociales, depende fundamentalmente de condiciones objetivas y de decisiones políticas. Pero aún así, es evidente que se trata de un momento histórico donde en algunos países el acceso a dispositivos más livianos y nuevas tecnologías de grabación visual y sonora (en particular los primeros sistemas de video) parece jugar un rol más que importante en los proyectos de intervención social o militante con los medios.⁵⁰

Alineamientos en torno al cine y la política socialista

Del mismo modo que los Talleres de trabajo fueron escenario de posicionamientos y polémicas, como las comentadas hasta aquí, también algunas Conferencias se prolongaron en discusiones. Las más acaloradas tuvieron lugar tras la del crítico italiano Guido Aristarco y la del cineasta argentino Fernando Solanas. Si bien los temas centrales que atraviesan son en principio diferentes, hay más de un elemento común en torno a las políticas de la izquierda y el progresismo en esa coyuntura mundial, y al protagonismo de los cineastas latinoamericanos en los debates.

Algunas de estas polémicas venían teniendo lugar en muestras o festivales internacionales durante los años previos, pero en Montreal alcanzaron una radicalidad singular, de la que dieron cuenta los comentarios en las revistas cinematográficas. El acceso que hoy tenemos a los registros audiovisuales de esos días permite tener una dimensión más precisa del alcance de las disputas.⁵¹

En una línea fundamentalmente lukacsiana, bajo el programa de “volver a Marx”, a sus textos originales, su metodología, y con referencias a la función de la crítica respecto de los films soviéticos, pero también del cine moderno europeo,

49 Por ejemplo una diferencia entre el dispositivo fílmico y el video; aunque también sería objeto de estudio. Es interesante que en su explicación del programa a su cargo, Garand remitiese al video como herramienta para involucrase “de verdad con la gente, sin censura”. Muchos trabajos del libro de Waugh refieren a estas cuestiones. Por ejemplo, Wiesner (op.cit., 81) afirma que es con la llegada del video (y la “eliminación de los servicios del realizador/artista” propios del fílmico) que las comunidades están en condiciones de asumir el control técnico, como habría sido demostrado en muchos proyectos de video comunitario. Véase también, en el mismo volumen, Ron Burnett, “Video: The Politics of Culture and Community” (1996). Por supuesto muchos otros textos podrían ser citados, también por fuera de la experiencia canadiense.

50 Por supuesto se trata de un fenómeno estudiado, pero tal vez no tanto en su especificidad y significación para el cine político de esos años.

51 Las Conferencias (“Por un retorno a Marx en el cine de hoy” y “El Tercer Cine hoy”) fueron publicadas en el *Cahier* número 3 de los *Rencontres...* Las discusiones posteriores, inéditas, las incluimos dada su relevancia en sendos apartados del DVD. Las de la Conferencia de Aristarco están, además, desgrabadas en el Anexo.

la conferencia de Guido Aristarco desplegó una dura crítica al marxismo vulgar y dogmático en lo teórico, al stalinismo en lo político y al triunfalismo o los héroes positivos en lo artístico. La posición de Aristarco sobre estos temas era ya conocida y su rechazo de la política comunista mundial había sido explicitada en Montreal cuando tras la conferencia de Lebel estableció un contrapunto (ya mencionado) al reprocharle su pertenencia a una organización política “revisionista” como el Partido Comunista Francés.

Pero lo que desató la polémica tras su propia Conferencia, fue una referencia que hizo al pasar a la presencia del citado triunfalismo en algunos films políticos latinoamericanos, preguntándose en particular por su posible manifestación en el cine cubano. Esto trajo aparejada una dura crítica inicial de Julio García Espinosa, que cuestionó el análisis de Aristarco por estar desvinculado de las situaciones y luchas concretas atravesadas por los países latinoamericanos o del Tercer Mundo. El cubano, citando a Marx, propuso que no se trataba sólo de interpretar la realidad, sino de transformarla. Y al respecto sostuvo que su interés no estaba tanto en realizar una “revolución estética” en el cine (como podría buscar Aristarco, se entiende), sino en contribuir a una “revolución cultural”.

Aunque García Espinosa no abordó de modo explícito la alusión de Aristarco al cine cubano, ni a la política comunista internacional, la discusión rápidamente derivó hacia estos temas cuando Guy Hennebelle criticó directamente el film *Girón* (Manuel Herrera, Cuba, 1973) por considerarlo “demasiado inspirado en la estética del imperialismo americano”, reivindicó el derecho a la crítica sin ser acusado de adhesiones al imperialismo y finalmente sostuvo que a pesar de solidarizarse con la lucha “ejemplar” de Cuba, no por ello debía aceptar sus alianzas con la Unión Soviética.

La polémica estaba instalada y se desarrollaría a través de las intervenciones que siguieron (de Solanas, Hamelin, Susman, Le Perón, Patry), a veces de modo zigzagueante y matizando las diferencias, a veces de modo más abierto y tenso. No se trata aquí de reproducirla. Pero observemos que si bien el cuestionamiento a *Girón* (proyectada en el encuentro)⁵², podía afectar a García Espinosa por su participación en el guión o como autoridad del ICAIC, en el fondo se trataba de diferencias de algunos críticos y militantes del cine político (en particular europeos y norteamericanos) con la profundización del alineamiento cubano con la Unión Soviética desde algunos años antes. Y tal vez efectivamente también diferencias en lo cinematográfico con las producciones que, alejadas de la efervescencia creativa, de experimentación sesentista del cine cubano, ahora se inscribían en las líneas más didácticas, pedagógicas del historicismo que el Estado parecía demandar al ICAIC (tal vez aún a su pesar), en particular a partir del Primer Congreso de Educación y Cultura (1971) y durante el llamado “quinquenio gris”.

.....
52 Sólo alusivo en Aristarco pero explícito en Hennebelle y otros críticos allí presentes, como Gary Crowds. Aunque, como se sabe, la lectura de otra zona de la crítica y de la historiografía cinematográfica posterior no es necesariamente esa, ya que el fim ha sido recuperado en aspectos parciales o aún en su totalidad.





Aunque esta lectura parece desplazar los matices de una coyuntura más compleja, con películas de interés y fuerte impacto en el cine político de esos años, como *El hombre de Maisinicú* de Manuel Pérez, entre otras.⁵³

Pero estos temas no formaron parte de la discusión. Porque aunque todo el tiempo las intervenciones de Aristarco volvían sobre el lugar del análisis marxista frente a las obras del arte (la literatura o el cine), el italiano matizó su crítica hacia el cine latinoamericano (de hecho tampoco la había desarrollado en su Conferencia) e insistió en que el objeto de su polémica era la política cultural soviética y no la del Tercer Mundo, que parecía apoyar. Y porque García Espinosa focalizó su confrontación en la dimensión más política del asunto, preguntándose hasta qué punto las críticas de Aristarco no contribuían a la política del imperialismo de “hacernos dudar de las opciones concretas que tenemos para realizar nuestra revolución”, o hasta donde favorecerían verdaderamente las “opciones concretas que tiene el movimiento revolucionario mundial”. Se trata de observaciones ríspidas para un foro cinematográfico, aun cuando fuese de cine político; pero que aluden a posicionamientos de la política comunista mundial en esos años. En el mismo sentido, en el debate tras la conferencia de Solanas, como veremos enseguida, el cubano retomaría esa posición citando una frase de Bertolt Brecht referida a que no se trataba sólo de tener la verdad, sino de saber cómo utilizarla. En esa oportunidad, recibió una crítica de Lino Micciché, quien aún intentando mantener un diálogo abierto, sostuvo que más peligroso era ocultar o callar las contradicciones, tal como había ocurrido en la historia del movimiento socialista mundial, y que, por el contrario, él creía que la verdad era siempre revolucionaria.

Si bien esta zona más política (a secas) del Encuentro de Montreal nos resulta relevante en sí misma, sus protagonistas también desarrollaron importantes reflexiones en torno al cine. De hecho, en el debate tras la conferencia de Solanas, que comentaremos enseguida, García Espinosa asumiría un rol destacado en las polémicas también políticas, pero allí intentando reorientarlas hacia una discusión específica sobre las iniciativas de gestión cinematográfica del Peronismo en la Argentina, y buscando preservar la unidad de los cineastas latinoamericanos.

Por otra parte, la Conferencia de García Espinosa durante el encuentro había abordado con franqueza y profundidad la historia y la coyuntura de la política cinematográfica cubana, sus problemas y contradicciones luego de quince años de Revolución. En este sentido, es interesante destacar que aunque no se expresó en la discusión con Aristarco (y otros), la preocupación de García Espinosa estaba en sintonía con un debate contemporáneo del cine político latinoamericano en torno

.....
53 Por supuesto, el alineamiento del cine latinoamericano con el ICAIC y la Revolución Cubana no parecía sufrir alteraciones significativas en la coyuntura, tal como se expresó en la posición de Fernando Solanas en la polémica, solidaria con la de García Espinosa. En sintonía con la de García Espinosa, con alusiones al “carácter abstracto” de la posición de Aristarco y su “desinformación” sobre los procesos concretos; un tema recurrente en los escritos del argentino.

a la “búsqueda de un cine popular” que alcanzase una verdadera comunicación con el público (popular). Esos son los términos con que se titula la entrevista que el cubano había respondido pocos meses antes a la revista venezolana *Cine al día*⁵⁴. Allí, a propósito de *Girón*, reflexionaba sobre la necesidad concreta de un cine histórico que recurriese al género de guerra (pero adaptado a las posibilidades económicas de la Isla) y que cuestionase su dramaturgia tradicional a partir de las posibilidades dadas por la combinación de la ficción y la realidad (la recreación y el testimonio), una opción muy extendida en el cine cubano de esos años. En este sentido, es notable la sintonía que guarda su conferencia durante el Encuentro de Montreal⁵⁵ con el “cambio de concepción” postulado en esa entrevista: el interés por estudiar las películas que alcanzan un éxito popular, la necesidad de analizarlas más allá de la simple denuncia de evasión, de comprender el cine de género, de interpretar las necesidades del espectador, siempre con el objetivo de hacer un cine popular preservando los valores de la Revolución. En la entrevista citada, el cubano había explicitado la intención (repetida en el debate con Aristarco) de “no hacer un nuevo arte sino de contribuir a desarrollar una nueva cultura”, para lo que se planteaba el cine como lenguaje y no sólo como medio de expresión artística.

Estos temas del cine político latinoamericano de esos años, que aquí no podemos ampliar, podían estar presentes en varios cineastas, pero eran especialmente significativos para quienes se planteaban todavía intervenciones desde los estados nacionales.

Las discusiones en torno al Peronismo

La Conferencia de Solanas sobre la experiencia del grupo Cine Liberación y el Tercer Cine se complementó con las exposiciones de Edgardo Pallero y Humberto Ríos sobre las políticas cinematográficas que venía impulsando el Frente de Liberación de la Cinematografía Argentina, un grupo conformado a propósito del retorno del Peronismo al gobierno en 1973 y que venía impulsando un proyecto de nueva ley de cine. En el panel común, Solanas se refirió a esa nueva etapa abierta el año anterior como de Reconstrucción Nacional y de necesaria “ocupación de las pantallas cinematográficas”. Al respecto, en sintonía con la Conferencia de García Espinosa (que reivindicó por su “sinceridad extraordinaria” y su “mucho sabiduría”), Solanas planteó la necesidad de transformar los géneros cinematográficos pero sin negarlos⁵⁶ y recuperó el programa de “descolonización del gusto” del Tercer Cine. Luego Edgardo Pallero leyó el documento del Frente sobre el proyecto de Ley

54 “En busca de un cine popular. Conversación con Julio García Espinosa”, *Cine al día*, n.17, 1973; ps. 16-22.

55 Titulada “El cine y la toma del poder”. Reproducida en francés en el Cahier n. 3 de los *Rencontres...*. Véase también la recuperación del debate con Aristarco y la conferencia de Espinosa por Michael Chanan, op.cit.; 332 y stes.

56 Piénsese que se encontraba en medio de la realización de su “poema-épico” *Los hijos de Fierro*.



de Cine tendiente a la regulación del mercado cinematográfico. Y finalmente, fue Humberto Ríos quien precisó aspectos de la política de calificación cinematográfica “abierta” en el período en que Octavio Getino había dirigido el Ente de Calificación Cinematográfica (el organismo de censura), donde Ríos había sido su asesor y miembro de la comisión ad hoc conformada.

En momentos previos a esta intervención conjunta, Solanas se había referido de modo extenso a su experiencia cinematográfica con el grupo Cine Liberación pero también -ante algunas preguntas o cuestionamientos-, a la política del entonces gobierno del general Perón, en particular respecto del Tercer Mundo y América Latina. Y fue justamente esto último el objeto principal de una polémica que terminaría desplazándose desde la compleja situación argentina hacia la también compleja coyuntura política regional.⁵⁷

Al respecto, hubo momentos de duros enfrentamientos. En particular luego de las primeras observaciones de Lino Micciché sobre la necesidad de “no ocultar” las contradicciones del peronismo y en cambio explicitar la fuerte disputa entre la derecha y la izquierda; o con su crítica a la detención de exilados uruguayos en Argentina o al encuentro de Perón con Augusto Pinochet luego del golpe militar en Chile. Y también fueron fuertes la intervención del uruguayo Walter Achugar -muy precisa y reflexiva-, y la más enfurecida del chileno Miguel Littín; todas ellas respondidas con firmeza por Solanas.⁵⁸

Pero, en medio de estas acusaciones cruzadas, la intervención del cubano García Espinosa logró reorientar la polémica. Para ello, no fue menos enfático que el resto desde el momento en que advirtió que se estaba cayendo en una “trampa”. Recurriendo a la cita de Brecht que ya comentamos, sostuvo que el problema no era sólo tener la verdad, sino cómo utilizarla. Y propuso buscar un criterio unitario sin tener que posicionarse sobre el Peronismo (que aún con sus contradicciones debía apoyarse, afirmó), sino en cambio analizando si la ley propuesta en Argentina era o no la más avanzada posible en la fase en que se encontraba el proceso político.

De algún modo, esta intervención (más aún proviniendo de un referente del cine cubano) reordenó el debate. Previamente Achugar había caracterizado al Peronismo como un fenómeno complejo pero de ningún modo socialista o en vías de serlo, sino por el contrario en pleno proceso de derechización; había observado que el proyecto del Frente argentino era uno más, pero sin apoyo oficial (cuestión que Solanas refutó y en cambio lo enmarcó en el proceso de “nacionalización” de

57 Esas exposiciones y polémicas, extensas, pueden seguirse en las bobinas ahora disponibles y varios segmentos fueron seleccionados para el DVD.

58 Con una extensa fundamentación de la política del gobierno argentino, entre otras cosas, Solanas respondió que el encuentro de Perón con Pinochet era resultado de una situación de aislamiento de la Argentina, pero que era casi anecdótico respecto de la efectiva política de solidaridad del peronismo con el Tercer Mundo y el campo socialista. Y en este sentido advirtió contra las provocaciones “ultraizquierdistas”, alentadas por la CIA, según dijo.

la televisión⁵⁹), y se había referido a la censura de películas cubanas y chilenas “demoradas” pocos días antes en Buenos Aires durante la reunión del Comité de Cine del Tercer Mundo. Y aunque se había diferenciado de la dura posición inicial de Micciché respecto de Octavio Getino⁶⁰ y en cambio reivindicó abiertamente sus tres meses de gestión, Achugar le recordaba al panel de argentinos que Getino ya no estaba en funciones y que su lugar había sido ocupado por personas provenientes de la censura militar previa.

Pero luego de la intervención de García Espinosa -tras una breve de Solanas y otra de Micciché, ya comentada- la polémica se reorientó hacia las políticas cinematográficas. En esa línea, fue Pallero, desde la mesa, quien pidió una discusión constructiva y recuperó la pregunta del cubano sobre cómo considerar la ley de cine propuesta en la etapa que atravesaba la Argentina, si era o no el máximo posible; pregunta que indirectamente dirigió a Achugar y a la cual el uruguayo contestó de modo afirmativo, incluso rechazando las críticas a la Ley por “reformista”, o “burguesa”, que formulaban otros.

Aunque la tensión reaparecería al final en la dura confrontación de Littín contra dichos previos de Solanas⁶¹ -que le hacían poner en duda, decía, las posibilidades de alcanzar coincidencias-, el Plenario Final del Encuentro de Montreal encontraría a los latinoamericanos aparentemente unidos en la conformación de una asociación común y el proyecto de reunirla en una asamblea durante ese mismo año. Y fueron Pallero y Achugar, juntos, quienes la presentaron.

59 Un proceso complejo en sus inicios en 1973, cuando vencían las licencias de explotación de los tres grandes canales privados de la Capital Federal y entre las propuestas sectores del peronismo progresista pensaban en su vuelta al Estado en la línea de la contemporánea política de medios nacionalista radicalizada de Velasco Alvarado en Perú. Tras la muerte del general Perón el 1º de julio de 1974, desde fines de ese año y durante 1975 el proceso derivaría en su control por el gobierno de derecha peronista de Isabel Perón y luego, con el golpe de marzo de 1976, directamente por las Juntas militares.

60 Micciché había rechazado cualquier tipo de censura o censor, y había diferenciado a Solanas (que estaba en el lado justo, decía), de Getino, a quien consideraba más cercano a la derecha y a quien acusaba de haber visitado grupos neo-fascistas cuando estuvo en Roma. Una lectura demasiado maniquea para un intelectual como el director de la Muestra de Pésaro, que no compartimos pero que sería muy largo discutir aquí.

61 Las acusaciones previas del argentino a la izquierda marxista del ERP en tanto manejada por la CIA norteamericana. Littín señalaría los límites del reformismo (en alusión a la experiencia chilena, la suya propia) y reivindicaría la Junta de Coordinación Revolucionaria que integraban el ERP argentino, MIR chileno, Tupamaros de Uruguay y el ELN de Bolivia. Y los films realizados en esa orientación, “demorados” por el gobierno peronista.



DON ABOLT
NATIONAL FRONTIER
Small text below

WAR THEATRE
HIDE-SEEK
GENUINE VILLAINS
NEWEST WEAPON
REAL ENEMY
REAL VICTIMS

SUPPORT THE
NATIONAL
LIBERATION
STRUGGLE
OF QUEBEC

A Paquet

LE PARTI QUEBEC



A MODO DE EPÍLOGO

Los registros audiovisuales de esos dos momentos del cine latinoamericano en Montreal, el de la confrontación, primero, y el de la propuesta de creación de la Asociación de Cineastas Latinoamericanos, luego, son elocuentes al mostrar climas muy diferentes. De algún modo, los consensos expresados durante el Plenario Final, bajo la hegemonía tercermundista, ya señalada, parecieron superar las disputas. Sin embargo, la crudeza que por momentos éstas asumieron tuvieron que dejar secuelas.

En relación con todo esto, y a modo de cierre de este estudio introductorio a los Documentos de Montreal, proponemos un caso que permite observar, creemos, lo que estos documentos aportan para revisar algunos capítulos de la historia del llamado Nuevo Cine Latinoamericano y su organización continental. Por ejemplo, el momento de creación del Comité de Cineastas Latinoamericanos en el Encuentro de Caracas, Venezuela, de setiembre de 1974.

En los relatos más frecuentes sobre ese momento del cine de América Latina por lo menos se ignoran o quedan desplazados tres aspectos clave que los Documentos de Montreal permiten recuperar: a) que los cineastas latinoamericanos ya habían dado forma en junio en Montreal a un primer agrupamiento que es el antecedente inmediato más relevante de la creación del Comité en Caracas en setiembre; b) que las relaciones políticas entre protagonistas clave vivían conflictos



y tensiones no menores; c) que en el objetivo de agrupamiento y organización de los cineastas latinoamericanos, la tendencia tercermundista con eje en los encuentros de Argel, Buenos Aires y (de alguna manera también) Montreal venía operando de modo destacado con la idea de crear una Federación Latinoamericana de Cineastas (FELACI) bajo el amparo o siguiendo el ejemplo de la FEPACI africana, un vínculo casi ignorado.

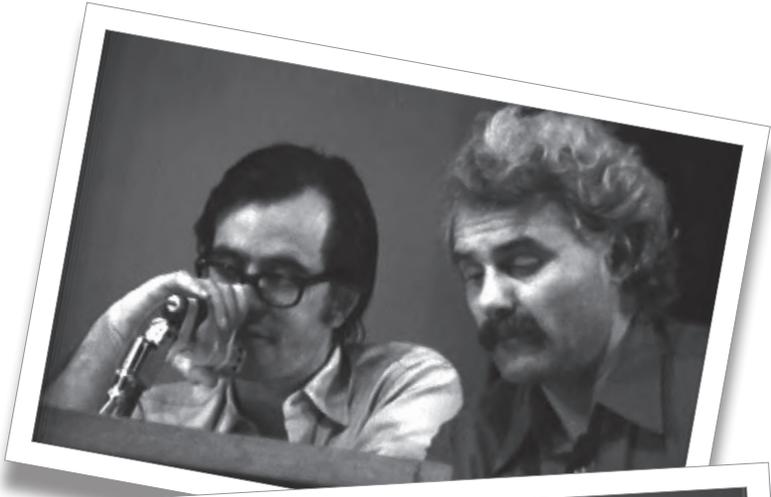
Las dos últimas cuestiones todavía eran importantes en vísperas de la creación del Comité en Caracas tal como muestra otra fuente relevante -más o menos reciente, pero ya conocida- y que los Documentos de Montreal nos ayudan a interpretar. Se trata de una carta enviada por el director del ICAIC cubano, Alfredo Guevara, a Edgardo Pallero, fechada el 9 de agosto de 1974, es decir, entre Montreal (junio) y Caracas (setiembre). En esa carta, luego de manifestarle su intención de verlo pronto para “conversar largo, discutir, aclarar tantas cosas; comprobar, y de eso estoy seguro, que nada nos separa”, y de señalar que el evento de Caracas sería “algo así como el III Festival de Viña del Mar” que habría sido impedido por el golpe en Chile, Alfredo Guevara le insiste a Pallero sobre la importancia que tendría su asistencia:

“Caracas es un chance (sic) de los cineastas latinoamericanos, y no debemos perderlo. La mejor prueba de que hay todavía mucho que discutir es la división que a ratos e inesperadamente nos amenaza; los malentendidos; las inhibiciones; las exclusiones. Supongo que Edmundo Aray o Carlos Rebolledo te habrán llamado. Sería injusto que negaras tu presencia. O al menos que lo hagas por una supuesta incompatibilidad con la Reunión planeada en Buenos Aires para Lima, y en la línea que se inició en Argel. No creemos en incompatibilidades. Por eso estuvimos en Argel y en Buenos Aires. Y discutimos y discutiremos (...)”.⁶²

Parece evidente que los malentendidos, divisiones que amenazan, etc., a los que refiere la carta no son otros que los surgidos a partir de las duras confrontaciones que unas semanas antes habían tenido lugar en Montreal (aunque no se mencionen) y que tuvieron a Pallero entre sus protagonistas. O por lo menos no son ajenos a dichas confrontaciones.

Por su parte, la idea de Caracas como continuidad de Viña del Mar implica toda una definición, una genealogía selectiva, por supuesto reconocida entre los dirigentes y cineastas de la región. Pero la explicitación de una “supuesta incompatibilidad” (que Guevara no compartiría) con el eje Argel-Buenos Aires da cuenta de un foco de conflicto que podía estar “encendido” en relación con la preparación de la reunión de Lima para octubre.

62 Alfredo Guevara, *¿Y si fuera una huella? Epistolario*. Madrid, Ediciones Autor, 2008; 305-306.



Arriba: Walter Achugar y Edgardo Pallero. Al medio: Miguel Littin. Abajo: Walter Achugar.

Si bien no es llamativo que el Encuentro de Montreal no se mencione en la carta (no se trata de un documento que deba dar cuenta de todo)⁶³, el vínculo con Caracas no se refiere sólo a la fuerte presencia de latinoamericanos y su búsqueda de asociación sólo tres meses antes del encuentro de Caracas, sino a que los cinco miembros del Comité de Cineastas Latinoamericanos formado en Caracas fueron firmantes de la creación de la Asociación de Cineastas Latinoamericanos en Montreal, y tres de ellos, como vimos, participaron allí de modo activo: Miguel Littín, Edgardo Pallero y Walter Achugar⁶⁴.

A pesar de la lejanía temporal de los encuentros de Viña del Mar y Mérida, respecto del de Caracas (entre cinco y siete años), es evidente que las relaciones entre el cine latinoamericano siguieron desarrollándose –incluso superando situaciones represivas–, sea en muestras más pequeñas en América Latina, en Europa, sea a través de la distribución de films por referentes como Achugar, sea con vínculos bilaterales (como el acuerdo ICAIC-Chile Films; o la muestra de cine cubano en Venezuela de fines de 1973), a veces de otras formas. Pero del mismo modo, habría que observar que durante el año previo a Caracas muchos cineastas políticos latinoamericanos reconocidos participaron del eje tercermundista fogueado desde los encuentros de Argel, Buenos Aires y (a su modo) Montreal. Desde diciembre de 1973 en Argel se venía promoviendo la creación de una Federación de Cineastas Latinoamericanos (FELACI), que –como dijimos– se pensaba a instancia de la FEPACI. En la segunda reunión del Comité de Cine del Tercer Mundo en Buenos Aires en mayo de 1974 se planificó su conformación para el mes de octubre en Lima⁶⁵. Y si bien la asociación propuesta en Montreal en junio lleva ya otro nombre (Asociación de Cineastas Latinoamericanos), el nombre de FELACI todavía sigue operando fuertemente hasta el final, como se refleja en la declaración que hace en Montreal el Comité de Cine del Tercer Mundo proponiendo todavía su creación o como aparece en algunas notas de revistas cinematográficas internacionales donde incluso el mismo agrupamiento surgido de Montreal se nombra como FELACI.

63 La Declaración del encuentro de Caracas recupera los antecedentes inmediatos de la participación latinoamericana en las reuniones de Argel, Buenos Aires y Montreal, pero los menciona en un lugar secundario y menor respecto de la tradición de Viña del Mar (1967-1969) y Mérida (1968).

64 Los otros dos miembros del Comité a partir del encuentro de Caracas son el venezolano Carlos Rebolledo, activo promotor del cine regional y uno de los organizadores de la Muestra de Mérida 1968, y el cubano Manuel Pérez, que no concurrió a Montreal pero sí tuvo una activa participación en las reuniones de Argel y Buenos Aires como representante cubano.

65 La elección de Lima puede tener que ver con la presencia en Buenos Aires del cineasta peruano Federico García, que en ese momento era Jefe del Departamento de Cine del SINAMOS, durante el gobierno nacionalista-popular del general Velasco Alvarado, así como a la afinidad que Giannoni (promotor de los encuentros de Argel y Buenos Aires) podía tener con esa experiencia.

También es el nombre que utiliza más de un expositor durante el Plenario Final; por ejemplo, el mismo coordinador del Plenario, Tahar Cheriaa, quien da la palabra a Achugar y Pallero para presentar la asociación refiriéndose a la “declaración de la FELACI”. De algún modo esto da cuenta que el vínculo tercermundista estaba presente en el imaginario de varios de los participantes o de los críticos al pensar en la creación de una asociación latinoamericana que luego se configuraría como Comité de Cineastas Latinoamericanos en Caracas.

Sin embargo, los relatos más frecuentes sobre ese importante momento del Nuevo Cine Latinoamericano, el de Creación del Comité de Cineastas en Caracas, parecen ignorar o no dar relevancia a estos antecedentes (el agrupamiento inmediatamente anterior de los mismos referentes en Montreal; las duras confrontaciones políticas entre cineastas clave; la tendencia tercermundista hacia la FELACI). Tal vez los Documentos de Montreal colaboren a recuperarlos y reconsiderar su influencia en esa coyuntura.

Y, del mismo modo, tal vez otra zona de estos Documentos colabore a revisar otros aspectos desatendidos de ese período del cine político mundial.



Encuentros Internacionales por un Nuevo Cine

André Pâquet

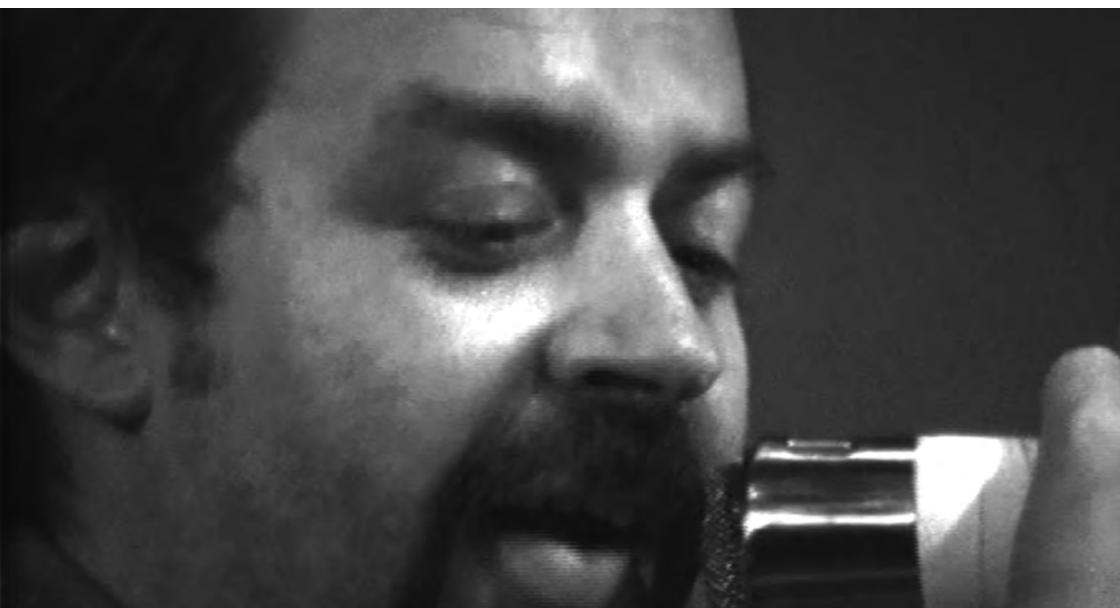
«El Tercer Cine es para nosotros aquel que reconoce en la lucha antimperialista de los pueblos del Tercer Mundo y de sus equivalentes en las metrópolis, la más gigantesca manifestación cultural, científica y artística de nuestra época (...) la descolonización de la cultura.»

(Hacia un Tercer Cine, Fernando E. Solanas y Octavio Getino. Citado en la Declaración de Intenciones de los Rencontres Internationales pour un Nouveau Cinéma.)

A través de los años me doy cuenta, y debo reconocerlo hoy en día, de hasta qué punto esta aventura implicó por mi parte una enorme cuota de ingenuidad. Yo tenía treinta entonces, y mi idea se desprendió de un vago proyecto que se llevó adelante atento al rumor de cambios radicales que sacudían al cine en las postrimerías del 68. Creo haber sido, ayer como hoy, alguien intuitivo, curioso. El cine que me había tocado conocer en mis años de formación, es decir, entre mediados de los cincuenta y mi desembarco como empleado en la Cinémathèque Québécoise en 1966, me dejaba insatisfecho. Si estaba fascinado por el aparato, por el lenguaje y por los atractivos de las películas de Hollywood, en ese cine que amaba y en el que todos nos habíamos formado yo descubría sin embargo una cierta rigidez en lo técnico, lo formal y especialmente en lo económico, que limitaba sus posibilidades creativas. Después llegaron las nuevas olas europeas, un determinado cine independiente norteamericano, seguido de la emergencia de las cinematografías nacionales, experiencias todas, en mayor o menor medida, anunciadas o arrastradas por la corriente de protesta y los cuestionamientos políticos de esos años. ¡Un fenómeno que fue para mi generación una formidable escuela de vida, de concientización social y cultural y que, en consecuencia, exigía Otro cine!

Es pues con este bagaje que desembarco en Europa a finales del año 1970, y que emprendo una búsqueda guiada primordialmente por una sola intuición: la de un vasto movimiento que se me aparecía entonces como el crisol de una posible transformación fundamental de la *herramienta* cinematográfica; y ello, tanto en el plano formal, cultural o político como en el económico. Esos tres años de investigación en Europa me revelaron, pues, que había que encontrar un modo para trabajar en una relativa unidad con los que, en otros lugares, atravesaban cuestionamientos fundamentales frente al dispositivo, al papel y a la manera en la que el cine funcionaba. Preguntas que se planteaban entre nosotros de manera concreta, pues acababan de crearse las asociaciones de realizadores de films de Quebec y de Canadá; se había adoptado, además, una ley marco con miras a la eventual creación de un Centro Nacional de Cine. Así, por todas partes, cineastas, difusores y ciertos movimientos políticos buscaban las medidas que debían tomarse a fin de asegurar la accesibilidad de todos los ciudadanos a un cine OTRO. El objetivo y la idea de base de estos Encuentros..., en el contexto de la época y por ende en primer lugar en Quebec y en Canadá, era para mí el de un cierto ideal, más de unidad político-cultural que ideológica. En países productores pequeños como el nuestro, un tipo de institucionalización industrial se iba acentuando desde hacía algunos años, a la vez que el juego de los intereses financieros parecía querer imponer una práctica totalmente opuesta a nuestras aspiraciones cinematográficas fundamentales. En eso coincidíamos con varios países del Sur que nos servían entonces de ejemplo, si bien en un contexto político muy diferente; presentando, sin embargo, vías posibles de colaboración. Me parecía que se podía dejar de lado las divisiones ideológicas -a menudo muy grandes- que tiñeron este período, ante la potencialidad de cambio fundamental que cada una de estas diferentes experiencias representaba. Yo estaba entonces en presencia de todos los ingredientes que formaban la *olla* política de la época: progresistas europeos de diversas tendencias, marxistas, leninistas, maoístas, terciaristas, exiliados políticos y revolucionarios provenientes de los países del Sur; todos cineastas, pero movidos además por una profunda voluntad de cambio.

Por mi parte, el Manifiesto de Solanas y Getino, así como las experiencias autonomistas o autogestionadas de los grupos europeos (por ejemplo, ISKRA en Francia, fundado por Chris Marker, FilmCentrum en Suecia, Other Cinema en Gran Bretaña; o incluso aquellos de los años contestatarios en los Estados Unidos, en particular Tricontinental o Newsreel en California y Nueva York) me parecía que podían, debían, hacer "*frente común*" con sus pares en Europa o en el Sur contra la dominación hollywoodense y su modelo temático, formal y económico. Mi objetivo principal era entonces reunirnos, y en un pie de igualdad, con los enfoques de nuestros amigos del Sur; ya que la influencia de las prácticas cinematográficas de estos dos continentes (África y América Latina) se había vuelto ejemplar, especialmente con el Manifiesto Hacia un Tercer Cine.





¿Tuve éxito? Yo creo que sí, en buena medida, ya que por espacio de una década y a continuación de este evento tuvieron lugar otras reuniones del mismo tipo hasta finales de los años '70. Montreal tomó entonces el relevo en la realización de reuniones similares o emparentadas, y que se hicieron precedentemente en Porretta Terme (1971); en ocasión de las ediciones de la Mostra Internazionale del Nuovo Cinema de Pésaro (hasta 1976), y en Viña del Mar, Argel y Buenos Aires. Luego de los Encuentros de Montreal se realizaron otros en Caracas (1974), Mérida (1977), así como en Europa, en especial los de Estocolmo (1976), Utrecht y Rennes (1979).

Más tarde tuvo lugar la creación del Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana en 1979 (sucesor del de Viña del Mar, interrumpido por el golpe de Estado de 1973). Conviene asimismo mencionar los que tomaron la posta en África en el marco de las Jornadas Cinematográficas de Cartago entre 1974 y 1978 y la reunión de Maputo (1977), así como las que se hicieron informalmente en el marco del FESPACO (creado en 1969) de Uagadugú entre 1976 y 1980.

En lo sucesivo, las profundas divisiones y confrontaciones ideológicas nacidas de las prácticas ultraizquierdistas de los grupos militantes, principalmente europeos, y la creación del concepto de "*industrias culturales*" en los países cinematográficamente emergentes (como el nuestro), concepto basado en el modelo hollywoodense de cine pero con sabor "*local*", triunfarían sobre este vasto movimiento. ¡Con el tiempo y las presiones económicas, casi podríamos decir en la actualidad que todo pasó finalmente como si hubiéramos elegido hacernos cargo del negocio del cine de la *plusvalía*, en detrimento de una gestión autónoma del cine, que es lo que queríamos hacer!

Con todo, los Encuentros Internacionales por un Nuevo Cine de Montreal tuvieron un importante alcance internacional; con casi 250 participantes llegados de una treintena de países, la programación de una docena de films ejemplificadores de las experiencias que se hallaban en curso, y seis conferencias-debate de primer nivel, como las de Thomas Guback, Jean-Patrick Lebel, Fernando Solanas, Julio García Espinosa, Simon Hartog y Guido Aristarco. Fue, quizás, una chispita, allí donde esperábamos "*la hora de los hornos*"; pero fue un momento histórico. Y algo de ese momento permanecerá por siempre, gracias al trabajo de Mariano que tenemos en nuestras manos.

6 de febrero de 2014

RENCONTRES

RENCONTRES INTERNATIONALES POUR UN NOUVEAU CINEMA

Í N D I C E

*Facsimil del Programa de los Encuentros Internacionales
por un Nuevo Cine*

*Acta de Reunión Preparatoria.
Comité d'Action Cinématographique (CAC) 6/9/1973*

Taller Cómo mostrar los films

Taller Participación de la base

Taller Intervención social con los films

Debate con Guido Aristarco

*Facsimil de Proyectos y Resoluciones finales
de los Encuentros Internacionales por un Nuevo Cine*

RENCONTRES
INTERNATIONALES
POUR
UN NOUVEAU
CINEMA



.....

facsimil
del Programa
de los Encuentros Internacionales
por un Nuevo Cine

.....

RENCONTRES
INTERNATIONALES
POUR
UN NOUVEAU
CINEMA



MONTREAL • 2-8 JUIN '74

BIBLIOTHEQUE NATIONALE DU QUEBEC — 1700 ST-DENIS — 861-3461

RENCONTRES INTERNATIONALES POUR UN NOUVEAU CINEMA

Le Comité d'Action Cinématographique tient à remercier, les Services et Organismes suivants, sans l'aide financière desquels cette manifestation n'aurait pu être réalisée.

CONSEIL DES ARTS DU CANADA, Ottawa
MINISTÈRE DES AFFAIRES CULTURELLES DU QUÉBEC, Québec
OFFICE DU FILM DU QUÉBEC
BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DU QUÉBEC
DIRECTION DES RELATIONS CULTURELLES
MINISTÈRE DES AFFAIRES EXTÉRIEURES DU CANADA, Ottawa
DIRECTION DES AFFAIRES CULTURELLES
SECRETARIAT D'ÉTAT DU CANADA, Ottawa
AGENCE DE LA CITOYENNETÉ CANADIENNE
AGENCE CANADIENNE DE DÉVELOPPEMENT INTERNATIONAL, Ottawa
AGENCE DE COOPÉRATION CULTURELLE ET TECHNIQUE, Paris
OFFICE NATIONAL DU FILM DU CANADA, Montréal
BUREAU DES FESTIVALS
SOCIÉTÉ NOUVELLE
RADIO-CANADA (RESEAU FRANÇAIS, SERVICE CINEMA TELEFILMS), Montréal
SERVICE UNIVERSITAIRE CANADIEN D'OUTREMER, Montréal
FAROUN FILMS, Montréal
LE SYNDICAT NATIONAL DU CINEMA, Montréal
LE VIDEOGRAPHE, Montréal

LES PRODUCTEURS ET/OU DISTRIBUTEURS DES FILMS PRÉSENTÉS

COMITÉ D'ACTION CINÉMATOGRAPHIQUE

MONTREAL: GUY BERGERON, RENE BUSSAY, MARC DAIGLE, FERNAND DANSE
REAU, CAROL FAUCHER, ROGER FRAPPIER, CLAUDE GOBBOUT, GILLES GROUX,
ARTHUR LAMOTHE, JEAN PIERRE LEFEBVRE, RAYMOND MARIE LEGER, ANDRE
PAQUET, **TORONTO:** SANDRA GATHERCOLE, **VANCOUVER:** WERNER AELLEN
COMITE CONSULTATIF INTERNATIONAL
NICK HART WILLIAMS, Other Cinema, Londres
CARL HENRIK SVENSTEDT, Film Centrum, Stockholm
ABABACAR SAMB, Sec. Gen. Fédération Panafricaine des Cinéastes, Dakar
MARIAN HANDWERKER, Front pour un Autre Cinema et Television, Bruxelles
RODOLPHO BROULLON, Tricontinental Film Centre, New York
TAHAR CHERIAA, Section Cinema, AGECCOOP, Paris
FREDDY LANDRY, Mios Films, Association pour un Centre Suisse du Cinéma, Les Verrières

SECRETARIAT GENERAL

ANDRÉ PAQUET, MARIE KOSTMAN, CAROL FAUCHER, DARIO PULGAR, NOEL COR
MIER, CLEO PACE, ROBERT DAUDELIN, JEAN ALLARD, JEAN CLAUDE BURGER, LISE
NOUVEAU, LABRECQUE, ROBERT VAN HERWEGHEM, NELSON NEWBURGER, JEAN
JOLIVET ET TOUS CEUX QUI DE PRES OU DE LOIN ONT CONTRIBUÉ A LA MATERI-
ALISATION DE CET ÉVÈNEMENT.



MONTREAL • 2-8 JUIN 1974



BIBLIOTHEQUE NATIONALE DU QUEBEC
1700, RUE ST-DENIS ENTRÉE SUD 861-3461



COMITE D'ACTION CINÉMATOGRAPHIQUE
360 RUE MCGILL CH 212 MONTREAL H2Y 2E9 QUEBEC, CANADA 8613461

POURQUOI DES RENCONTRES INTERNATIONALES?

"Le troisième cinéma, c'est pour nous celui qui reconnaît dans la lutte anti-impérialiste des peuples du Tiers-Monde et de leurs équivalents dans les métropoles, la plus gigantesque manifestation culturelle, scientifique et artistique de notre époque, la grande possibilité de construire, à partir de chaque peuple, une personnalité libérée; la décolonisation de la culture."

OCTAVIO GETINO et FERNANDO SOLANAS
VERS UN TROISIEME CINEMA, Tricontinental No. 3, 1969

PERSPECTIVES HISTORIQUES

Nous sommes à un point tournant dans l'histoire du cinéma. A 75 ans le cinéma vient de prendre conscience de son rôle véritable dans le contexte politique contemporain. Cette prise de conscience s'est tout d'abord manifestée par une remise en question des structures du cinéma traditionnel (Etats-généraux français de '68). Avec l'entrée dans l'arène des cinématographies nationales (en particulier celles des petits pays producteurs et des pays du Tiers-Monde) l'hégémonie des grandes cinématographies capitalistes se retrouve confrontée à une réalité nouvelle: celle d'un cinéma en transformation qui se doit de mettre au point une praxis qui lui assure une continuité.

Un clivage fondamental s'est donc installé/confirmé dans le cinéma de nos pays respectifs. Un peu partout, un type d'institutionnalisation, combiné avec le jeu des intérêts financiers et artistiques, a fini par imposer une **pratique cinématographique à l'opposé de nos aspirations fondamentales**. A l'opposé donc d'un véritable cinéma libérateur et national.

Ce clivage oppose un cinéma de "décolonisation" de formes diverses, à un cinéma de la plus-value, à un cinéma objet de consommation. Cette reconstruction est à la base de l'édification de cinématographies nationales authentiques. C'est une démarche qui implique la recherche et la création de moyens qui puissent assurer la continuité de cette lutte; une démarche qui puisse en même temps coïncider avec celle d'un développement véritablement national et populaire.

Il s'agissait dans un premier temps de décoloniser le cinéma, d'identifier certaines réalités et travailler dans une praxis nouvelle. Décoloniser peut aussi vouloir dire démythifier le cinéma conçu comme produit culturel et mercantile.

Cinéastes et techniciens progressistes ont parfois obtenu des moyens de produire: maisons de production, équipement moderne, techniciens formés, etc., sans que cela permette pour autant de créer un outil de participation aux luttes de libération populaire; tout au plus quelques-uns ont-ils réussi à témoigner de certaines de leurs réalités nationales et parfois à prendre conscience du sens de la lutte. Mais il ne faut pas se leurrer: quelques soient nos options politiques (toutes progressistes qu'elles soient), nous pratiquons ce métier dans une **économie de marché**. Il faut donc bâtir une stratégie possible, à l'intérieur du contexte dans lequel nous devons travailler, afin d'établir cette continuité.

DECLARATION D'INTENTION

Au plan politico-culturel, et compte tenu de la situation géographique du Québec, il nous apparaît important de confronter nos expériences avec ceux qui oeuvrent ailleurs dans la même perspective. De reconsidérer les rapports qui composent les structures cinématographiques traditionnelles auxquelles nous nous heurtons. De voir plus résolument si nous pouvons élaborer ensemble des mécanismes transitoires vers une **SOCIALISATION** du cinéma. Si oui ou non l'Alternative Tiers-Cinéma est possible dans cette perspective de changement.

Car en dehors d'une telle attitude "transitoire", il nous faudra peut-être abandonner l'espoir d'une transformation **PROFONDE** et **DURABLE** du cinéma. Nous n'aurions plus alors qu'à choisir entre l'opposition permanente (revendication, contestation) et/ou une gestation des affaires du cinéma capitaliste.

Comme tâche prioritaire, les Rencontres se donneront donc ce premier pas communitaire qui seul nous empêchera de retomber dans le piège du respect suicidaire des institutions qui assurent la stabilité du système cinématographique existant qui entrave sa transformation et empêchent l'existence d'un Autre Cinéma.

Il ne faudrait pas non plus que des oppositions viennent à se former à cause de nos rapports de force politiques différents et ceci au profit d'un certain dogmatisme. Nous proposons plutôt d'utiliser les contradictions du système capitaliste de cinéma comme marge de manoeuvre dans nos relations avec ce système. Face à cette option de base, les Rencontres ne veulent fermer la porte à quelque expérience que ce soit. Nous voudrions que les Rencontres soient l'indispensable comparaison de stratégies qui peuvent varier selon les régions du globe, selon les rapports de force, la structure des régimes en place, les situations léguées par les structures existantes, mais qui restent tendues vers un objectif commun.

Essentiellement il s'agit moins pour nous de former dès maintenant une troisième force cinématographique (sorte d'internationale des nouvelles cinématographies unies dans la diversité) que d'assurer un dialogue essentiel, stimuler et rendre cohérents dans la diversité.

La difficulté du mouvement qui se dessine appelle un effort pour préciser et renforcer nos moyens d'action pour un cinéma qui a un rôle à jouer dans le processus historique que nous affrontons.

"Le seul moyen de réaliser un projet non-standard c'est de créer des conditions non-standards et de présenter des exigences non-standards pour le scénario, le tournage, le montage et tout ce qui concerne la création, la technique et l'organisation."

Dziga VERTOV

"Exiger un art politique... pour des raisons politiques."

Bertolt BRECHT

CONFERENCES

Entrée libre

Dans le but d'ouvrir les Rencontres à la participation du public, des **CONFERENCES-DEBAT** seront présentées par différents spécialistes ayant apporté une réflexion particulière sur les questions que pose la pratique du cinéma dans la société contemporaine. Ces conférences se dérouleront tous les matins à 10h00 et seront accessibles gratuitement au public.

LUNDI 3 JUIN — THOMAS H. GUBACK

BEHIND THE SHADOWS ON THE SCREEN — SOME NOTES ON THE AMERICAN FILM INDUSTRY AND ITS WORLD MARKET.

A survey of the economic and political structure of American production and distribution, and an examination of some cultural consequences for film-making in countries around the world.

MARDI 4 JUIN — JEAN PATRICK LABEL

LE CINEMA DANS LA LUTTE IDEOLOGIQUE

L'auteur de "Cinéma et idéologie" pose la question: dans quelles limites et sur quelles bases peut-on concevoir une pratique matérialiste du cinéma?

MERCREDI 5 JUIN — FERNANDO SOLANAS

CINEMA, CULTURE ET DECOLONISATION

Conférence donnée par le réalisateur du film "La Hora de Los Hornos" et auteur

FILMS

Admission: 75¢

PROGRAMME

DIMANCHE 2 JUIN

20h00 — **AVANT PREMIERE DE NOUVEAUX FILMS QUEBECOIS**

LUNDI 3 JUIN

19h00 — **DIE LETZTEN HEIMPOSAMENTER, Yves YERSIN (Suisse)**

1972-73, 105m.

Les Derniers Passementiers, s.t.f.

A travers le portrait d'un métier en voie de disparition, ce film montre l'assèchement et l'exploitation d'une population soumise à la division du travail.

21h45 — **O MAL AMADO, Fernando MATOS SILVA (Portugal) 1973,**

105m.

Le Mal Aimé, s.t.f.

Tourné dans un quartier de Lisbonne, ce film constitue une tentative d'intégration à la réalité portugaise d'aujourd'hui. C'est le portrait d'une jeunesse sacrifiée par une guerre coloniale interminable qui profite plus aux impérialismes multinationaux qu'au Portugal.

MARDI 4 JUIN

19h00 — **THE HOUR BEFORE DAWN, Richard MORDAUNT (Grande Bretagne) 1969-72, 100m.**

This film was made in Ireland and covers the period from July 1969 to July 1973. It is a day to day record of the emergence of socialism in the North, a socialism that has emerged in direct response to the brutality of British imperialism and the necessity to survive and combat it.

21h45 — **OG MYNDIGHEDERNE SAGDE NEJ, Lyngve ARKALYK et Per KIRKEBY (Danemark, Groenland) 1972-73, 90m. And the Authorities Said Stop, s.t.a.**

The closing of a mine by the Danish Government in a small village of northern Greenland results in the "deportation" of an entire population to the main city dominated by Danish society, its rules and life style. In portraying the inhabitants and their forced emigration, the film shows how these people become aware of their colonized situation.

MERCREDI 5 JUIN

19h00 — **LAUKAUS TEHTAALLA, Erikko KIVIKOSKI (Finlande) 1973, 90m.**

Coup de Feu dans l'Usine, s.t.f.

L'histoire d'un ouvrier d'un certain âge, amené étape par étape dans ses relations ouvrières à poser un acte violent. A travers la répression d'une grève, face à un syndicat désintéressé, le film retrace dans un style direct et précis, le conflit d'intérêt entre travail et capital.

du manifeste "Hacia un Tercer Cine".

JEUDI 6 JUNE — SIMON HARTOG

THE NATIONALISATION OF MAE WEST IN THE LAND OF COCHAIGNE

Mr. Hartog will speak on the limits and the possibilities of the concept of nationalisation. He was Chief-Researcher for the Report on the Nationalisation of Cinema in Great Britain, published by the Association of Cinematograph and Television Technicians.

VENDREDI 7 JUNE — GUIDO ARISTARCO

(TITRE A COMMUNIQUER)

Guido Aristarco est un critique et théoricien de cinéma italien. Tour à tour défenseur et critique du Mouvement Néo-réaliste, il publie entre autres: "Storie delle Teoriche del Film" (1951), "Il Cinema Italiano del Dopoguerra" (1949) et récemment en France "Marx, le Cinéma et la Critique de Film". En 1947, il collabore au scénario de "Il Sole Sorge Ancora de Aldo Vergano". En 1952, il fonde la revue "Cinema Nuovo" qu'il dirige depuis.

SAMEDI 8 JUNE — CONFERENCE À CONFIRMER

LES CONFERENCES-DEBAT SE DEROULERONT AVEC SYSTEME DE TRADUCTION SIMULTANEE EN FRANCAIS ET EN ANGLAIS. (THERE WILL BE SILMULTANEOUS TRANSLATION IN ENGLISH AND FRENCH FOR THE LECTURE-DEBATES.)

21h45 — LA CAGE AUX OURS. Marian HANDWERKER (Belgique) 1974, 88m., v.o.

Trois générations confrontées apprennent à reconnaître leur ennemi. Cet ennemi qui est-il? N'est-il pas le même qui a fermé les mines du grand père? Lancé la gendarmerie contre les mineurs? Qui ouvre des super-marchés? Dépossède le père et tire les ficelles de tous les destins?

JEUDI 6 JUNE

19h00 — EMIATA, Ousmane SEMBENE (Sénégal) 1971, 95m.

Dieu du Tonnerre, s.t.f.

La scène se passe dans un petit village du Sénégal en Casamance. Nous sommes en pleine guerre impérialiste. Des dizaines de milliers d'Africains sont allés mourir sur les champs de bataille européens pour défendre la France. En Afrique, c'est la famine: cependant chaque famille est tenue de fournir à l'administration coloniale la moitié de sa récolte de riz.

21h45 — EL CORAJEDEL PUEBLO. Jorge SANJINES (Bolivie) 1971, 90m.

Le Courage du Peuple (La Nuit de San Juan), s.t.f.

Ce film relate le massacre d'ouvriers en grève le 24 juin 1967, en Bolivie. Ce document veut attirer à l'oubli des événements qui ne doivent pas être effacés... Arracher à l'oubli des situations historiques essentielles, des noms qui doivent rester inscrits au livre de la justice du peuple.

VENDREDI 7 JUNE

19h00 — LA TIERRA PROMETIDA, Miguel LITTIN (Chili) 1973-74, 90m.

The Promised Land, s.t.a.

Based on historical events in Chili in the 30's, this vast historical fresco is a testimony of the struggle of the Chilean people. 1930 was the start of a change in the social order, a time for political crisis and turmoil.

21h45 — ATTICA, Cinda FIRESTONE (U.S.A.) 1974, 80m., v.o.

This film is an account of the prison revolt in Attica, New York, in September 1971. It is a detailed study of the causes and effects of the savage attack launched by the army and police against the prisoners and their hostages.

SAMEDI 8 JUNE

20h00 — LES BICOTS NEGRES: VOS VOISINS. Med HONDO (Mauritanie) 1974, 190m., v.o.

Un film qui veut signifier le rôle du cinéma dans le contexte historique africain. Faite avec des travailleurs émigrés en France, cette fresque documentaire "anti-cartésienne" se veut un tableau du conflit entre le neo-colonialisme et la situation de classe du Tiers-Monde.

Chaque programme sera complété par des films de court ou de moyen métrage. Pour des raisons de souplesse, afin de conserver une certaine actualité et à cause de l'importance de certains documents soumis à la dernière minute, il est possible que certains films annoncés ne soient pas montrés. Ils seront alors remplacés par des nouveaux films qu'apporteront les participants aux Rencontres.

RENCONTRES
INTERNATIONALES
POUR
UN NOUVEAU
CINEMA



MONTRÉAL: 2^e 8 JUIN '74

BIBLIOTHEQUE NATIONALE DU QUEBEC — 1700 ST-DENIS — 861-3461

RENCONTRES INTERNATIONALES POUR UN NOUVEAU CINEMA



.....

Acta
de Reunión Preparatoria.
Comité d'Action Cinématographique (CAC)
6/9/1973

.....

Asistentes: *Raymond-Marie Léger,
René Boissay, Carol Faucher, Claude
Godbout, Gilles Groulx, Marc Daigle,
André Pâquet y Penni Jaques.*

INTERNATIONAL

Union d'information
octobre 1973

Ordre du Jour

Lieu:

Epo

Dur

For

Endroit: Bureau R
O.F.Q. 36
3 octobre

RENCONTRES INTERNATIONALES DU QUEBEC POUR UN NOUVEAU CINEMA.

Procès Verbal de la réunion du 6 septembre 1973.

Etaient présents: Raymond-Marie Léger, René Boissay, Carol Faucher, Claude Godbout, Gilles Groulx, Marc Daigle, André Pâquet et Penni Jaques.

André Pâquet fait un bref historique du projet dont l'essentiel était déjà expliqué dans le document de travail du mois de Juin. Il souligne que ce type d'outil devrait être pour le moment une priorité sur un projet plus ample de publication. Qu'une telle rencontre

ES DU QUEBEC POUR

RENCONTRES INTERNATIONALES DU QUEBEC POUR UN NOUVEAU CINEMA

Procès verbal de la réunion

Etaient

(14430)

Daigle, Carol Faucher, Marc Daigle, André Pâquet.

souligne que mis à plus intéressants politiques, les Consultants, il faut des voyages des autres Colombie, la Bolivie dans le cas des acheter leurs films principal de cette Rencontre sur une formule de ceux du Tiers-monde afin de l'Association Culturelle et l'AGECOOP pourrait Latino-américains inviter à une de l'Association Film et le lien direct et ceux-ci: Glauber G. est en Amérique et Helvio Soto de l'Argentine fait inviter l'industriel Paulin son film des pays, sans

autres pays trouver les avant les Suisses, 5 jours.

ins avec un importe où 50 environ (14-28) Pour lesquels avec un Londres

géral le tentent avec les hôtels

3 Fév 73.

de Manifestation

Montréal, mais idéalement une ville comme Québec me semblerait plus propice à un besoin de décentralisation qui se fait sentir dans le cinéma québécois

que: Automne (octobre)

ée: Moins d'une semaine en autant que possible. mais avec des journées bien remplies.

me: Rencontres ou Journées avec projection de films mais dont l'activité principale serait une série d'Ateliers de travail impliquant tour à tour et à l'occasion simultanément, cinéastes et public tout comme tous les gens concernés par les questions cinématographiques actuelles.

Thèmes: Des séances de travail pourrait aborder les questions suivantes:

L'Industrie, le marché. Les indépendants, le cinéma expérimental

Le rapport public Film L'Alternative, perspective de réseau

Cinéma d'intervention sociale - w d r .

RENCONTRES INTERNATIONALES DU QUEBEC POUR UN NOUVEAU CINEMA.

Procès Verbal de la réunion du 6 septembre 1973.

Etaients présents: Raymond-Marie Léger, René Boissay, Carol Faucher, Claude Godbout, Gilles Groulx, Marc Daigle, André Pâquet et Penni Jaques.

André Pâquet fait un bref historique du projet dont l'essentiel était déjà expliqué dans le document de travail du mois de Juin. Il souligne que ce type d'outil devrait être pour le moment une priorité sur un projet plus ample de publication. Qu'une telle rencontre pourrait au contraire, être l'occasion d'un excellent feed back sur les diverses expériences encours qui seront confrontés dans cette manifestation. Il souligne qu'un tour d'horizon des Festivals existants lors de son séjour en Europe a révélé une profonde carence au niveau de la plateforme offerte aux problèmes de fonds du Nouveau Cinéma. La majorité de ces événements étant culturellement ghettoïsés au départ et ne répondant pas aux critères qui favoriseraient un climat de travail. Les mécanismes étant de caractères culturels et non axés sur la problématique de l'expérience du Nouveau Cinéma. Au mois d'Avril diverses rencontres avec Claude Godbout produisent un premier projet avec l'idée d'intégrer ce type de manifestation possiblement au Palmarès. Les fonds étant assez limités pour le Palmarès il est alors convenu qu'il serait préférable de concevoir la manifestation sur un plan autonome. En Juin grâce à une bourse de travail du Conseil des Arts Pâquet explique qu'il se rend à Berlin pour le Forum du Jeune Cinéma. Il en conclut, malgré la vitalité de cette Jeune manifestation elle est néanmoins marginale au Festival et conséquemment n'est pas propice à une confrontation de cet ordre. Il en conclut donc qu'il faut penser en fonction d'une manifestation autonome.

André Pâquet précise ensuite que les buts et l'option de base de ces Rencontres devraient rejoindre en les démocratisant et en élargissant le débat aux questions de structures cinématographiques, les préoccupations du Congrès des Ecrivains qui s'est tenu à Montréal depuis deux ans, mais en élargissant le débat afin d'ouvrir le débat au public. Il explique qu'il y a un a priori fondamental dans l'élaboration d'une telle entreprise et qu'il s'agit bien d'un besoin de confrontation des diverses expériences en cours dans le monde. Tout en soulignant qu'il y a un danger réel que les discus-

Acta de Reunión Preparatoria.
Comité d'Action Cinématographique (CAC) 6/9/1973

André Pâquet hace una breve reseña histórica del proyecto, del que ya se explicaba lo esencial en el documento de trabajo del mes de junio. Destaca que este tipo de instrumento debería por ahora priorizarse frente a un proyecto más amplio de publicación y que, al contrario, un encuentro como este podría ser la oportunidad para un excelente *feedback* sobre las diversas experiencias en curso que se confrontarán durante esta actividad. Pâquet señala que durante su viaje por Europa, un panorama de los Festivales actuales reveló una profunda carencia en cuanto a la plataforma que ofrecen a los problemas de fondo del Nuevo Cine. La mayoría de estos eventos se encuentran confinados de entrada en un ghetto cultural, y no responden a criterios que propicien un clima de trabajo. Los mecanismos son de tipo cultural y no se centran en la problemática de la experiencia del Nuevo Cine. En abril, en diversas reuniones con Claude Godbout se generó un primer proyecto con la idea de integrar esta actividad, posiblemente en el Palmarès; pero al ser insuficientes los fondos se acordó que sería preferible hacerlo de manera autónoma. En junio, gracias a una beca de trabajo del Conseil des Arts, Pâquet se trasladó a Berlín para el Foro de Cine Joven, el cual, afirma, pese a su vitalidad es sin embargo marginal al festival y por lo tanto no propicio para un encuentro de este orden. Concluye entonces en que debemos pensarlo como una actividad autónoma.

André Pâquet precisa a continuación que los objetivos y la opción de base de estos encuentros deberían coincidir en el sentido de democratizarlos y extender el debate sobre cuestiones de estructura cinematográfica; preocupaciones presentes también en el Congreso de Escritores que se reúne en Montreal desde hace dos años, pero, a diferencia de éste, (propone) hacer el debate abierto al público. Explica que hay un a priori fundamental en la elaboración de una iniciativa como esta: la necesidad de contrastar las diversas experiencias que se desarrollan en el mundo. Sin perder de vista el peligro real de que las discusiones se conviertan en espectáculos de autor y no se detengan en los problemas de creación, señala que hay que ver ahí una oportunidad para preparar con mucha anticipación el debate en torno a los temas fundamentales y las cuestiones clave. Los Talleres (Ateliers) deberán ser el resultado de un trabajo práctico preparatorio. El encuentro deberá permitir la verificación de ciertos mecanismos. En consecuencia, señala Pâquet, el evento tendrá un carácter decididamente político antes que cultural. Si se discute sobre estructuras y sobre cómo transformarlas, va de suyo que se tratarán allí los aspectos más políticos del cine. Igualmente y con la misma seriedad habrá que tratar, por lo tanto, las cuestiones relativas a las opciones de base. Se trata claramente de un trabajo al margen sobre las situaciones sociopolíticas.

René Boissay pregunta a quién se invitará a estos encuentros además de a los cineastas. André Pâquet explica que él pretende también incluir a los responsables de cooperativas, a gente involucrada en un trabajo de cine sociopolítico y en una práctica cotidiana de difusión, al nivel de las estructuras, así como a personas implicadas en la búsqueda de nuevos esquemas de producción; personas comprometidas en la elaboración de leyes marco y por ende en las políticas cinematográficas así como teóricos, como J. P. Lebel y otros. Pero la participación nacional será primordial y determinante. No se tratará de hacer un *melting pot* o, como en Pésaro, debates convertidos en “terapia de grupo” donde se asiste a verdaderas guerrillas de saliva. En esta perspectiva, Pâquet insiste en precisar una vez más que el trabajo de documentación y de preparación será capital y determinante sobre la marcha de la actividad.

René Boissay concluye que se trataría, entonces, de convocar a quienes trabajen desde una misma perspectiva y que piensen colaborar y compartir sus experiencias en común. Sugiere la necesidad de prever facilidades para diversos encuentros o reuniones.

Godbout manifiesta su deseo de que un evento semejante desemboque, entre otras cosas, en una especie de Internacional de pequeños países productores. Imagina la formación de un comité de acción cinematográfica local que pondría a punto una serie de recomendaciones, herramientas que podrían derivar en perspectivas de difusión y/o de producción. Destaca que si el cine comercial se canaliza por su propia elección, hay otro cine que está en peligro por falta de una adecuada plataforma; un cine que necesita urgentemente de herramientas más especializadas.

Gilles Groulx afirma que este cine en peligro es el mismo que puede ser una herramienta de liberación. Para ello necesita generalmente ser muy “local”, de lo que se deriva una posible dificultad de comprensión para los extranjeros. Pero, añade Groulx, se trata aquí justamente de un encuentro de cines nacionales, de cine de liberación. Hay exigencias nuevas que se manifiestan frente a este cine y es por la confrontación (entre los participantes) que descubriremos lo que tenemos en común. El cine internacional encuentra su camino por sí mismo. Es a partir de nuestras opciones de base que nuestra actividad se definirá automáticamente.

Godbout precisa que no deberíamos invitar a un número demasiado grande de personas a participar de los talleres. Habría que contar con personalidades clave que conozcan perfectamente las estructuras y experiencias de sus respectivos países, de modo que podamos entrever la máxima posibilidad de colaboración.

Pâquet señala que los diversos talleres reagruparán a personas de la misma línea que tengan un buen conocimiento de su propio contexto, y que allí se encontrarán para trabajar sobre las cuestiones que les preocupan. En cuanto a las proyecciones y la participación del público, habrá que decidir si los debates se harán luego de las funciones o a la mañana siguiente. Pâquet precisa que el ejemplo de Berlín y del Foro que hacía los debates luego de la proyección es interesante, excepto por el hecho de que el tiempo entre proyecciones es relativamente limitado. Por el contrario, si en Pésaro, donde el Festival está más bien limitado a un *ghetto*, los debates se hacen a la mañana del día siguiente de cada proyección, parece difícil concebir esta fórmula como adecuada para Montreal, donde no está garantizado que la gente que asiste a una proyección pueda volver al día siguiente.

Entretanto habrá que poder contar con un dossier COMPLETO mucho antes de la apertura -o sea, al momento de la venta de entradas- que se venderá al público y donde se encontrará toda la información sobre las películas tal como se describe en el proyecto original. Como cada film fue producido según esquemas de producción diferentes de un país y de una experiencia a la otra, será importante entonces hacer una reseña de la producción de cada uno de ellos.

Claude Godbout subraya en ese sentido la importancia de prever algunos encuentros preliminares con los grupos o personas que compartan las mismas preocupaciones. Destaca que, aquí como en todas partes, las fuentes de producción se agotan, y que este es un proceso irreversible, por lo que hay que desembocar en estrategias innovadoras de producción y difusión tomándonos el tiempo de reflexionar sobre el camino crítico a seguir.

Pâquet agrega que es en este sentido que él cree que una simple confrontación (entre las realidades de los diversos participantes) sería ya un paso adelante, aún si sirviera solamente para marcar un primer estado de la cuestión y para ver conjuntamente cuál es la alternativa, cómo hacer la transición hacia un Tercer Cine. Es claro, añade, que estamos en un callejón sin salida, en eso nuestra reflexión reunirá preocupaciones idénticas o emparentadas provenientes de otras partes del mundo.

Projet de Manifestation 3 Fév 73.

Lieu: Montréal, mais idéalement une ville comme Québec me semblerait plus propice à un besoin de décentralisation qui se fait sentir dans le cinéma québécois

Epoque: Automne (octobre)

Durée: Moins d'une semaine en autant que possible, mais avec des journées bien remplies.

Forme: Rencontres ou Journées avec projection de films mais dont l'activité principale serait une série d'Ateliers de travail impliquant tour à tour et à l'occasion simultanément, cinéastes et public tout comme tous les gens concernés par les questions cinématographiques actuelles.

Thèmes: Des séances de travail pourrait aborder les questions suivantes:
L'Industrie, le marché.

Les indépendants, le cinéma expérimental

Le rapport public/film

L'Alternative, perspective de réseau

Le Cinéma d'intervention sociale - *à définir*.

Le Cinéma Populaire

Cinéma et Ideologie

Bilan et perspectives.

et autres thèmes actuels tant chez-nous qu'à l'étranger.

Marc Daiglo insiste sobre la importancia del problema de la información previa, y que habría que contar con bastante anticipación con los diversos documentos preparatorios, y que ello recaería sobre los comités provisorios encargados de armar los talleres.

A la pregunta de Claude Godbout sobre si haría falta “enmarcar” el evento en el sentido de ubicarlo en paralelo con algún otro, Pâquet responde con la experiencia de Berlín, que, a pesar de cierto dinamismo al nivel de la participación del público, no es en absoluto propicia ni favorable a este tipo de encuentros. El Foro existe pese a todo, en los tiempos muertos del Gran Festival, y aunque no se ahoga en la marea del Festival, nada sin embargo contra la corriente.

A la cuestión de la participación o el patrocinio por un organismo oficial, Claude Godbout replica que ninguno de los organismos existentes se ha preocupado ni ha tomado como objetivo un encuentro de estas características. Opina que ni el Sindicato, ni las Asociaciones profesionales, ni el CQDC (Conseil Québécois pour la Diffusion du Cinema) parecen sensibles a este alcance internacional del problema. Sugiere, entonces, que sean individuos los que participen y se preocupen por ello. Está claro, añade, que el CQDC debería ser la plataforma natural para un evento como este; pero no está seguro de que haya que involucrarlo a ese nivel.

Pâquet comenta su temor de que este tipo de debates acarreen o corran el riesgo de dejarse absorber por un proceso propio del CQDC o de los otros organismos.

Godbout sugiere entonces la formación de un Comité de Acción Cinematográfica (CAC) que sea completamente autónomo.

Pâquet agrega que un Comité de esas características se arriesga a estar compuesto por elementos muy dispares, pero que eso no haría más que reflejar una situación de mestizaje, de heterogeneidad que existe en los otros grupos del exterior. Fuera de los grupos decididamente políticos que trabajan en cine, uno encuentra efectivamente al interior de los grupos varias tendencias, cada una relacionada con uno u otro aspecto de un cine centrado en la práctica de liberación. Ahí está el resultado, comenta Pâquet, de una primera y fundamental división entre un cine claramente comercial y un otro cine que no es ni cine de autor ni cine experimental o *underground*.

Gilles Groulx precisa que en lugar de hablar de cine político habría que hablar, quizás, de un cine de liberación nacional. Todo film que apunte a redireccionar a las bases el poder de decisión es un film de liberación. ¿Es esto cine político? Todo eso depende del grado de resistencia o del ambiente político del medio. Un film es político en relación con su contexto de origen. Un cine de toma de posición es forzosamente tributario de la situación en la que fue concebido y realizado, la única intención *a priori* debe ser la de la reapropiación de los poderes de decisión.

RENCONTRE INTERNATIONALES DU QUEBEC POUR UN NOUVEAU CINEMA.

Réunion d'information
3 octobre 1973.

Ordre du Jour:

- 1- Examen du Budget/justification. ✓
- 2- Structures d'accueil: a/ Comité; *van/auzen*
Exécutif/Collégial
b/ Incorporation?
- 3- Travail préliminaire (échancier)
- 4- FONDS de démarrage. *avec Caub*
- 5- Financement de la Manifestation.

Endroit: Bureau R.M. Léger
O.F.Q. 360 rue McGill
3 octobre (mercredi) 16h30.

A la pregunta de si se hace en Quebec o en Montreal, Godbout responde que es más fácil desplazar 8 personas de Quebec a Montreal que 75 u 80 de Montreal a Quebec. Para Gilles Groulx, si queremos recomenzar de cero el lugar para una actividad como esta es Quebec, donde no hay nada. Pâquet responde que una cosa importante para la buena marcha de un encuentro como este es la unidad de lugar, que facilita un contacto continuo entre cineastas, participantes y público. Tal cosa no es posible en Quebec. La Universidad Laval es un ghetto, y no hay en la ciudad lugares suficientemente cercanos donde se pueda reunir las condiciones. Ni hablar de asociarse al Grand Théâtre. En consecuencia, no quedaría otro sitio que la rue St. Denis en Montreal, donde la Biblioteca Nacional, la Cinemateca, el Vidéographe y los Cines St. Denis conforman ya un espacio activo y suficientemente compacto.

Sobre la cuestión de las fechas del evento Pâquet señala que las empresas de traducción simultánea piden como mínimo tres meses de preaviso para organizarse. Las empresas contactadas a la fecha indican que el mes de abril está disponible al igual que la primera semana de junio.

René Boissay comenta que en junio la sala de la BN (Biblioteca Nacional) está disponible luego de que la Cinemateca termine la temporada.

El otro problema, señala Pâquet, es Cannes. Por su parte él prefiere una fecha posterior a Cannes ya que eso permitiría terminar de concretar ciertos contactos en el Festival y, por otra parte, puede ser oportuno aprovechar la concentración de gente proveniente de varios puntos alejados de Europa e incluso de África, para traerlos aquí después de Cannes. Además, el mes de junio nos da evidentemente más tiempo para preparar mejor el encuentro. Habría entonces que encarar el trabajo efectivo desde comienzos de noviembre (de 1973) según los plazos asumidos.

Claude Godbout pregunta entonces a Penni Jaques, del Conseil des Arts, cómo y en qué medida podría éste participar en el financiamiento de la iniciativa.

Penni Jaques responde que el proyecto encaja con el programa, pero para el año en curso \$25.000 sería demasiado. Si es posible y plausible bajar el monto, puede decirse que el dinero estaría disponible. Para facilitar las cosas habría quizás la posibilidad de ligar la actividad a un proyecto de circulación de films o de ciertos conferencistas que podrían viajar fuera de Canadá, un poco como Women in Film, pero en un plano más reducido. De todos modos, agrega, siempre hay forma de trabajar sobre los números. De otra parte, el Conseil des Arts podría, sin demasiadas formalidades, dar un adelanto para desarrollar el proyecto bajo promesa de presentar, cuando sea necesario, un presupuesto más global para el resto del financiamiento. Hay que redistribuir las sumas previstas para el proyecto, sobre todo por el problema del año fiscal, en relación con las demoras del proyecto.

RENCONTRES INTERNATIONALES DU QUEBEC POUR UN NOUVEAU CINEMA

Procès verbal de la réunion du 3 octobre. (1440)

Etaients présents: Raymond-Marie Léger, Marc Daigle, Carol Faucher
Guy Bergeron, Roger Fresspieler, André Rayet.

Invités et participation étrangères: Pâquet souligne que mis à part les Brésiliens, dont les cinéastes les plus intéressants sont tous en dehors du pays pour des raisons politiques, les Cubains, qui pourraient désigner quelques représentants, il faut pouvoir être en mesure de payer la majorité des voyages des autres venant de pays tels le Chili, l'Argentine, la Colombie, la Bolivie, l'Uruguay ou d'ailleurs. D'autre part comme dans le cas des Africains il nous faudra trouver un moyen pour acheter leurs films ici. Et ce devrait être là l'un des buts principaux de cette Rencontre. Elle devrait tout naturellement déboucher sur une formule de diffusion pour les films invités, en particulier ceux du Tiers-Monde. Pâquet précise qu'une lettre est partie ce jour afin de demander à Tahar Cherias de l'Agence de Coopération Culturelle et Technique de nous indiquer dans quelle mesure l'AGECOCOP pourrait participer à une telle manifestation. Quant aux latino-américains il serait peut-être opportun, ajoute Pâquet, d'inviter à une de nos réunions "pertinente" Rodolfo Brouillon du Tricontinental Film Center de New-York qui sera notre point de contact et le lien direct avec les cinéastes latino-américains. Parmi ceux-ci: Glauber Rocha et F. Solanas sont en Europe. Walter Achuger est en Amérique latine, quelque part (?) Miguel Littin, Raul Ruiz et Helvio Soto du Chili, Jorge Sanjines de Bolivie, Jorge Cedron de l'Argentine sont des possibilités. Chez les Africains il nous faut inviter Ababacar Samb de la FEPAOI; peut-être comme conférencier Paulin Vieyra, Sembene, des Algériens comme Bouamari avec son film⁰ des Tunisiens (Hassan Daldoul, Brahim Bahai) et un Marocain sans compter la participation de Tahar Cherias.

Il est convenu, d'autre part, que les invités des autres pays "nantis" seront présentés et avisés qu'il devraient trouver les moyens d'assumer leurs propres frais de voyage en trouvant les fonds dans leur pays respectifs: Scandinaves, Belges, Suisses, et autres, nous assumerons cependant leurs frais de séjour.

Budget: Il faut donc compter sur 5 ou 6 latino-américains avec un billet de 14-28jrs d'environ \$650 (aller-retour) de n'importe où jusqu'à Montréal. Pour les Africains 5 ou 6 autres à \$450 environ que ce soit de Dakar ou d'Alger (billets d'excursion 24-28) Pour les autres Européens, il faut compter une dizaine parmi lesquels les invités spéciaux comme J.P. Lebel, Marker ou autres avec un billet aller-retour excursion 14-28jrs d'environ \$300 de Londres ou de Paris.

Quant au "per diem" Raymond Marie Léger explique qu'en général le Québec donne \$30. par jour sous forme de chèque pour le montant total de la durée du séjour; soit un montant forfaitaire avec lequel l'invité se débrouille. On leur trouve d'habitude des hôtels où ils peuvent facilement arriver avec ce montant.

① LeCharbonnier.

Godbout precisa que quizá, entonces, se debería prever la posibilidad de trabajar de una manera un poco más artesanal. Según él, el monto global de \$55.000 puede ser difícil de justificar frente a los administradores culturales, para quienes la mayoría de estas cuestiones quedan en un plano tanto más abstracto en la medida en que se encuentran, justamente, muy alejadas de sus preocupaciones políticas. También hay que animar a la gente que participará y que vendrá de países ricos a compartir los gastos de la actividad que les conciernen del mismo modo.

Pâquet precisa que los escandinavos, algunos norteamericanos y otros representantes pueden encontrar el dinero en sus países, pero es justo decir que habrá que poner el acento en la participación de países del Tercer Mundo, y que es allí donde habrá que concentrar la mayor parte de los gastos. Por otra parte se debería contar con alojamientos de tipo informal, en casas de amigos o en hoteles pequeños. También comenta que de aquí a noviembre él puede dedicar a pérdida -usando los fondos de la beca que le otorgara el CDA para finalizar un trabajo análogo- una buena parte de su tiempo para hacer avanzar las cosas al máximo, dado que este trabajo es en cierto modo el equivalente práctico de su investigación financiada por el CDA. Deberá poder contar, mientras tanto, con servicios de mantenimiento e insumos, como télex, fotocopiadoras, papelería, etc.

Godbout precisa que no habrá que contar ni con la SDICC, ni con el Secretariado del Estado para una actividad como esta. Sólo el CDA y el Ministerio de Cultura podrán aportar una ayuda financiera. En cuanto a los servicios del ONF y el RADCAN, habrá que ver. Tampoco hay que contar con el Bureau des Festivals. Pâquet señala entonces que, con respecto al ONF, el grupo Challenge for Change se proponía hacer un encuentro así, y que por lo tanto habría quizás manera de integrarlos a nuestro proyecto, por el hecho mismo de que podrían hacerse cargo de sus invitados, que en muchos casos son los mismos.

René Boissay comenta que RadCan podría entonces comprar algunos films, aportar salas de proyección o invitar a cineastas a participar de las emisiones.

Pâquet destaca finalmente que hay que revisar otras posibilidades de búsqueda de fondos, como el Ministerio del Exterior que ya ha asignado dinero a la Pacific Cinémathèque para traer a Godard y Gorin a Vancouver. También hay un presupuesto de rodaje del CDA así como de la Agencia de Cooperación en París y el Servicio de la Cooperación con el Exterior de Quebec.

La sesión se levanta a las 7:30 horas. Próxima reunión a fines de septiembre o comienzos de octubre.

RENCONTRES
INTERNATIONALES
POUR
UN NOUVEAU
CINEMA



.....

taller
Cómo mostrar los films

.....

1. Rodolfo Broullon

Tricontinental Film
Center.
(EE.UU.)

2. Gino Lofredo

Tricontinental Film
Center.
(EE.UU.)

3. Lucien Hamelin

Conseil Québécois pour
la Diffusion du Cinéma.
(Canadá)

4. Férid Boughedir

Federación Panafricana
de Cineastas - FEPACI.

5. Maurice Brover

MK2.
(Francia)

6. Marin Karmitz

MK2.
(Francia)

7. Walter Achugar

Cinemateca del Tercer
Mundo.
(Uruguay)



RENCONTRES
INTERNATIONALES
POUR
UN NOUVEAU
CINEMA



RENCONTRES
INTERNATIONALES
POUR
UN NOUVEAU
CINEMA



RENCONTRES
INTERNATIONALES
POUR
UN NOUVEAU
CINEMA



RENCONTRES
INTERNATIONALES
POUR
UN NOUVEAU
CINEMA



RENCONTRES
INTERNATIONALES
POUR
UN NOUVEAU
CINEMA



RENCONTRES
INTERNATIONALES
POUR



Lucien Hamelin

(...) Trataré de ser breve. El Conseil Québécois es un organismo que está subvencionado por el Ministerio de Asuntos Culturales, pero su característica particular es la de ser administrado por los miembros del medio cinematográfico, principalmente por cineastas. Desde el comienzo su trabajo ha sido un trabajo de difusión, de la mayor parte de los films que no encontraban salida en los circuitos comerciales en la medida en que estos circuitos estaban, y siguen estando, dominados por intereses comerciales, sean extranjeros o incluso autóctonos, que les dejan muy poco espacio. Sobre el plano de la difusión, nuestra experiencia después de tres años ha sido una experiencia de puesta

en relación de la población con las películas. Nos hemos dado cuenta, en el fondo, que lo esencial después de producir los films era conseguir que la población y los ciudadanos no solamente los vean sino que también estén en posición de juzgar si esos films respondían a la necesidad de tener films que sean dignos de ellos. ¿Podíamos decir que había un cine quebequés, si los habitantes de Quebec no se reconocían en ese cine? A medida que el trabajo se descentralizaba por todas las regiones periféricas de Quebec, íbamos a los pueblos y mostrábamos (las películas) a personas que vivían problemas de relocalización o de subdesarrollo, películas hechas por cineastas quebequeses que les concernían; fuimos a las escuelas a mostrar

películas que planteaban problemas de educación y suscitábamos debates con los estudiantes. Teníamos como principal preocupación hacer que los cineastas que venían a encontrarse con el público estuvieran también para responder a sus preguntas, y en cierto modo hemos estimulado estos debates. Nos hemos dado cuenta, en una primera etapa en que los cineastas acompañaban sus films, que había por parte del público una especie de bloqueo, una especie de sentimiento, de impresión de inferioridad que había que vencer de entrada. Había que hacer que el público se reconociera en las películas pero también que fueran capaces de dirigirse a los realizadores de manera igualmente abierta. Podemos decir que los cineastas que colaboraron en el trabajo de difusión del Consejo han hecho su mayor esfuerzo, porque en cierto sentido siempre es difícil que te digan: "Oime, en tu película no me gustó esto, no nos gusta aquello, ¿por qué no dijiste tal cosa". Desde hace cuatro años lo esencial de nuestros esfuerzos estuvo en encontrar puntos de difusión para films ya existentes que no encontraban el camino hacia su público; pero también anudar esos lazos con el público de modo que en cada localidad pudiéramos mantener vínculos. En cada localidad volvíamos todos los años y encontrábamos un público cada vez más crítico (...)

A medida que el trabajo se desarrollaba, la gente nos decía: "en estos films que han hecho, ¿por qué no nos han consultado, antes de hacer tal o cual parte sobre tal o cual asunto?"

Cuando nos decían esto se dirigían a nosotros como si hubiéramos hecho la película, y no fuéramos sólo los animadores (...)

Intentamos desarrollar medios de difusión muy descentralizados que sean puestos al alcance de las poblaciones locales, en la búsqueda de la gestión de presupuestos y de medios de difusión. Concretamente esto significa la concepción, si es posible, de redes de cine-bus regionales, itinerantes que comuniquen todos los pueblos de una región -ustedes conocen los problemas de distancias en Canadá o en Quebec- y que puedan en ese momento, muy rápidamente, ofrecer films realizados en la región, de una punta a la otra sin necesidad de pasar por Montreal, que es el gran centro y el más equipado. Nuestra preocupación por que la gente se convirtiera en parte activa en la creación de un cine popular-nacional se manifiesta también en el trabajo de iniciación que tratamos de hacer, que consiste al mismo tiempo en el uso del cine como medio de producción. En lo que hace al CQDC (Conseil Québécois pour la Diffusion du Cinema), cada una de las producciones (...) tiene por supuesto un debate. Aportamos documentación sobre el film y organizamos un debate que tratamos que gire constantemente en torno a los problemas que vive la población local. Si el film trata de un problema que la gente padece es más fácil; en casos donde esto no es tan claro, los animadores se ocupan de establecer esos lazos que nosotros no podemos proporcionar.

Por otra parte, este año hemos puesto en marcha una experiencia piloto (...) Se trata de hacer con comités de ciudadanos -en Montreal, principalmente; porque no teníamos los medios para hacerlo por todo Quebec- un trabajo de desciframiento de la publicidad que pasan por los canales de televisión. Tomamos publicidades y (trabajamos) con grupos, comités de ciudadanos que llamamos “cajas de economía familiar”, a los que les mostramos cómo se dirigen a ellos esos films que pasan por las ondas y cómo otros films -que les mostrábamos enseguida- pueden ser útiles para ellos. Ese trabajo forma parte de nuestras actividades.

Otra forma de trabajo que es más esporádica, porque no tenemos los medios y porque demanda una gran organización, (...) es la iniciación a la producción por etapas, a nivel regional. Invitamos a representantes de organismos populares, culturales o de entretenimiento regionales a venir a estudiar cómo utilizar una cámara 16 mm, un proyector, etc. Estos problemas son importantes en la medida en que en muchas regiones de Quebec existe un equipamiento de 16 mm o súper 8 que podría estar, si las presiones locales fueran lo suficientemente fuertes, a disposición de las personas para expresarse a través del cine, para que expresen sus problemas y hagan de ellos una herramienta.

Digamos que la más fuerte de nuestras preocupaciones es un problema que reencontramos constantemente: es el



problema del poder. Hasta tal punto el cine quebequés ha escapado cada vez más de la estructura industrial que domina a los propios cineastas, a los productores, para convertirse en productos industriales, que en ciertos casos se dirigen contra ellos mismos. Del mismo modo el problema de la difusión de films progresistas, de films que son un reflejo más dinámico de nuestra realidad, se convierte en un problema de poder.

Un ejemplo concreto: en una pequeña ciudad donde existe un proyector en una escuela, desde el momento en que una sola persona en el pueblo sabe manejar el proyector y resulta ser un profesor particularmente reaccionario, los films que queríamos llevar no llegábamos a proyectarlos. Del mismo modo, si uno quiere hacer una sala de proyección en una escuela o en el sótano de una iglesia, habrá políticas diferentes según se trate de un film extranjero de entretenimiento o de un film de carácter (político)... o incluso un film sobre Quebec que dé lugar a debates. La política de la sala va a variar cuando se pasa de un cura a otro, de una institución a otra.

La gente tiene modos de ver cine, del cine que se les ha mostrado desde hace mucho tiempo en la televisión y en las salas y tiene también herramientas de difusión –la sala y el proyector– (...). Y uno de los aspectos del trabajo que hicimos es tratar de crear –y eso siempre está por comenzar– fuerzas locales susceptibles de poder tener acceso a las salas, saber utilizar el proyector, y mostrar, descentralizando la proyección, películas que de otro modo no hubieran podido verse en una sala parroquial porque el cura las hubiera boicoteado.

Esto les da quizás una imagen un poco heteróclita de la situación en Quebec. Creo que de todos modos no podemos decir mucho más en tan poco tiempo pero soy muy consciente –y creo que todos en el ámbito del cine en Quebec somos conscientes– de que a pesar de nuestra riqueza de equipamiento (en comparación con muchos de ustedes, estamos muy bien provistos, somos potencialmente ricos) esperamos que el trabajo de organización de la difusión que hagamos aquí podrá servir para hacer ver entre nosotros los films que ustedes han producido o podrían producir y que son interesantes para la población.

Gino Lofredo

Rodolfo (Broullon) y yo trabajamos en la Tricontinental (Film Center) en Estados Unidos. Trabajamos en dos centrales, en la costa Este y Oeste. La Tricontinental es una organización que trabaja en la distribución de películas del Tercer Mundo en los

Estados Unidos. Para plantear cualquier cuestión para su discusión en esta parte del programa hay que aclarar en cada caso el contexto político en que trabaja cada organización. Para nosotros es muy diferente, por ejemplo, tomar este ambiente en comparación con otros tan radicalmente diferentes y eso afecta cada respuesta que damos a cada gran tema concerniente a este debate en particular. En Estados Unidos no hay posibilidad alguna de tener respaldo estatal para el tipo de distribución o el tipo de películas que queremos distribuir. Eso define muchas etapas subsiguientes. Nuestro papel específico en Estados Unidos es el de brindar información sobre las luchas antiimperialistas fuera de los Estados Unidos, predominantemente. Y en segundo lugar, las grandes luchas de gente del Tercer Mundo al interior de los Estados Unidos. Eso delimita nuestro campo. Nuestro rol político tiene dos caras principales: la primera, ocuparnos del apoyo a productores, realizadores y organizaciones en lucha fuera de Estados Unidos; y del otro lado, el problema de la difusión y la educación de la gente que vive al interior de Estados Unidos. Tenemos particularidades que diferencian a Estados Unidos del resto de los países; la principal de las cuales es quizás que tenemos el más amplio y más técnicamente desarrollado sistema de distribución de cine en 16 mm y 35 mm del mundo, el mercado está altamente desarrollado, hay cientos y cientos de salas de proyección, la tecnología de exhibición está igualmente avanzada

y el mercado es enorme. Nuestras condiciones de trabajo tienen que ver con esta realidad, y la mayoría de las respuestas que hemos tratado de encontrar para las preguntas planteadas (en este evento) -como la circulación de copias, el público al que tratamos de llegar, métodos de circulación y de exhibición, relación con los públicos-, tienen que responder a esta situación, en la que podríamos estar, por ejemplo circulando 25 o 30 copias de una sola película en alrededor de quince estados en un mes. Y esta clase de limitaciones objetivas define mucho nuestra posición.

El tema económico que planteé al principio, de la imposibilidad de encontrar financiamiento exterior y de la necesidad de mantener una independencia económica y financiera, nuestra política de precios, nuestros procesos de capitalización, los precios que tenemos que cobrarle a la gente, limitan nuestras posibilidades de trabajo y nuestra expansión en otros sentidos.

La relación con los productores de films, la mayoría de los cuales están en grandes dificultades políticas en sus propios países, o en su lugar de exilio, teniendo que enfrentar problemas de financiamiento para sus propias producciones futuras, determina, otra vez políticas de precios, de distribución, etc. Rodolfo se referirá a algunas áreas específicas que no están planteadas aquí.

Por ejemplo, la cuestión de la explotación, y por esto entiendo que se quiere decir la relación comercial entre



productor, distribuidor y consumidor, y qué podemos hacer con eso. Para ponerlo en perspectiva: tuvimos que encontrar modos de trabajar dentro del sistema para hacer que esas limitaciones financieras objetivas se anularan una a otra. Tuvimos que ocuparnos de la distribución al nivel de salas comerciales, en las que hay una directa relación comercial, y tuvimos que organizar la distribución fuera de los cines (comerciales) en grandes exhibiciones públicas en cinematecas, en cine clubs, en universidades; tuvimos que crear condiciones para un uso adecuado, educativo de los films, en instituciones educativas como colegios, universidades.

Tuvimos que aprender a convencer a personas encuadradas en el sistema con capacidad para comprar copias de nuestras películas y hacerlas circular por sus áreas locales, para que así lo hicieran y por lo tanto que liberaran las copias para que estas pudieran ser utilizadas libremente. Tuvimos que encontrar el modo de reducir los costos de distribución para aquellos grupos que realmente no pueden afrontar alquilar nuestros films. Así que el concepto de explotación es -esta

es una cita de Marx- “tenemos que afrontar los intercambios financieros todo a lo largo de la línea”. Este es un aspecto.

Rodolfo Broullon

Quisiera aclarar un punto. ¿Por qué distribuir nuestros films, y no cualquier otro? Es básicamente porque nosotros éramos latinoamericanos viviendo en los Estados Unidos. Por una u otra razón llegamos ahí como inmigrantes y hemos estado ahí, en mi caso personal, catorce años... otros más. Nuestro punto es que tenemos nuestro propio bagaje de tradiciones de nuestro país de origen con el que siempre estamos vinculados. Yo estuve en 1970 como miembro de la Brigada Venceremos, que fue a Cuba, y empezamos a ver lo que nunca habíamos visto antes. Esto es, nuestro propio cine, nuestras propias imágenes, expresados en nuestros propios términos, y decidimos que queríamos incorporar esto, y que teníamos las posibilidades de hacerlo. Entonces empezamos por hacer exactamente eso, exhibir el film para todos los latinoamericanos y también para otros grupos. Teníamos concepciones diferentes de cómo hacer esto, nadie había trabajado antes en cine, no teníamos una cultura cinematográfica, y lo que pasó fue que empezamos con un concepto ingenuo sobre que quizás podríamos, entre cuatro o cinco de nosotros, conseguir copias, ponérmolas bajo el brazo y viajar por todos lados con ellas, y hacer el trabajo de organización que realmente hace falta, es decir hablar con los realizadores o con quien represente al

film, expandir la idea del film, de modo que haya algún tipo de interacción (...) Tuvimos que armar nuestros propios aparatos de distribución y tuvimos que aprender desde el comienzo. No había nada armado y todo el mundo pensaba que estábamos completamente locos, especialmente los distribuidores comerciales a los que con un inmenso paternalismo y una sonrisa en la cara estábamos persiguiendo (...) porque había una posibilidad comercial, y lo sabían. De hecho, si hubieran sabido esto antes, pagaban a los realizadores, lo que fuera. Pero desde que nosotros vinimos a decir que teníamos un compromiso político con el cineasta, (...) tuvimos que trabajar duro para hacerlo. De hecho, la primera idea que inicialmente habíamos desarrollado era que habría una tarifa de un dólar por cabeza, por persona que viera la película, eso pensábamos que era una situación viable. No lo fue, no hubo forma de que fuéramos tan lejos, ya que estábamos en Estados Unidos, donde se concentra el capitalismo y la gente está en condiciones de pagar. (...) En Estados Unidos hay millones de salidas; ahora lo último es el videocassette, tenemos el súper 8, el 8 mm, diapositivas, grabaciones, *filmstrips*, metrajés, 16 mm comerciales, 35 mm comerciales, 16 mm comerciales; y tenés también las escuelas que suman 40 mil y que compran, constantemente al menos 20 millones de dólares al año en copias, todo tipo de cosas. Así que nos dimos cuenta que tendríamos que diversificarnos, porque estábamos pensando nuestra distribución no



para un grupo especial, sino para virtualmente 220 millones de habitantes, y tratamos de llevar el mensaje a todos ellos, sin ninguna clase de exclusión, sin ningún tipo de punto de vista aislado sobre quién debería acceder a esta información, y quién no. Hay una cuestión clave y es que hemos definido un enemigo principal que jamás llega al film en la medida en que podamos impedirlo, y son las fuentes gubernamentales. Porque obviamente no destinan el film a un buen uso. Tenemos muchos pedidos, por ejemplo, de la embajada portuguesa; de los militares, en la sombra, tienen escuelas de entrenamiento que han proliferado en Estados Unidos -donde los movimientos de resistencia siguen bajo presión-, y esta es la única gente a la que le decimos que no, porque sabemos lo que harán con el film. Quisiera tratar de explicar la situación que intentamos presentar aquí. Comenzamos trabajando con 35 mm que es trabajar pensando -en un plano secundario- en la televisión; básicamente porque en Estados

Unidos hay un gran número de aparatos de televisión, con lo que la nación está tan conectada que cuando juegan los Mets (de Nueva York) hay 15 millones de personas mirándolos. Ese canal nos está completamente cerrado. De hecho, cuando fue el golpe en Chile decidimos que lo mejor que podíamos hacer en Nueva York era usar el PBS (Public Broadcasting Service) Channel, que es un canal de televisión público. Hicimos un film con esto, y fue censurado y el director y la organización incluidos en una lista negra.

El otro mercado importante es el de 35 mm; básicamente hay miles de personas que ven películas cada día de sus vidas. Tratamos de entrar en esto. Y obviamente el formato 35 mm no es para cualquier film. El problema es que en la medida en que no somos propietarios de un cine, e incluso si sólo tuviéramos un cine, un cine en Estados Unidos no marcaría una diferencia. Así que tenemos una llegada en ese nivel, estamos constantemente tratando de aproximarnos a la mejor distribución, sin tener realmente la propiedad de los cines, lo cual no resulta una tarea viable.

El siguiente escalón es el de 16 mm, que se muestra en ámbitos de salas cinematográficas o "semi", esto es, especialmente organizaciones, sociedades de cine, cineclubs que pueden albergar a dos o tres mil personas en un par de proyecciones. Ahora ponemos mucho énfasis en esto porque sentimos que esta es la salida más económicamente viable



para recuperar gastos y a la vez para la difusión, (también) para el mercado 35 mm. Muchos productores piensan: “si van a mostrarme en cine, esto sólo me garantiza el dinero”, especialmente en Estados Unidos. Y el hecho es que esto no es así. Uno puede hoy día mostrar 16 mm en cines, y hay una especie de movimiento de gente del cine de mostrar películas en pequeñas salas, casas pequeñas que están de moda en Estados Unidos. Pero esto es la ola más baja del cine-arte, de la distribución de lo que se llama cine-arte. Diez años atrás solía haber mil salas que pasaban películas como *Memorias del subdesarrollo* (Tomás Gutiérrez Alea, Cuba, 1968), que estrenamos el año pasado. Nuestra experiencia fue que (sólo) la pasaron alrededor de veinte cines en Estados Unidos, aún cuando fue calificada como uno de los diez mejores films del año.

Al mismo tiempo, hay un montón de pequeños grupos que son conscientes de lo que los medios masivos intentan hacerles a sus mentes, y que ven los films que tenemos en nuestro catálogo como un medio para confrontar esa

situación y expandir la conciencia de su gente. Y a ellos sí se les presentan los films por una mínima tarifa de 1 a 1,5 dólar, que es usualmente la tarifa en una universidad, y pueden tener unas seiscientas personas por exhibición. Esto funciona en el sentido de la cantidad de gente que ve el film y también en cuanto a los ingresos que ellos reciben.

La otra situación es el 16 mm no comercial, que es el de aquellos que no tienen realmente una organización, ni la posibilidad de adquirir una sala, ni conseguir dinero para publicidad, ni colocar las películas en algo más amplio que una pequeña situación de educación política. Para esta gente tenemos una tarifa acorde con el tamaño de la audiencia que van a tener. Y, por último, hay escuelas que compran copias, así como las bibliotecas públicas. En los Estados Unidos, las contradicciones del sistema permiten que los grupos políticos consigan las películas gratis en las bibliotecas, así que estamos tratando fuertemente de impulsar esto, porque significa en realidad dos cosas: una, que un film puede ser recuperado en un plazo muy corto, específicamente los cortometrajes. Y, al mismo tiempo, significa un acceso libre para la gente porque el estado paga la cuenta. Hay un vacío casi total de información sobre todos los films disponibles en escuelas, en bibliotecas; y la gente no está al tanto de que pueden hacer esta clase de presión, pueden ir a una biblioteca y decir: “queremos comprar esta película”. Es un tema de concientización política en el sentido

de ir y decirles que hay ciertas cosas en el sistema que te permiten conseguir estos materiales.

Básicamente esta es nuestra presentación. Quería agregar una cosa a lo que dijo Gino: dado que en los Estados Unidos no hay una situación revolucionaria ni prerrevolucionaria, ni un partido de masas, nuestra única posibilidad es movernos dentro de los canales del sistema y usarlos de modo que podamos para salirnos de él. Del mismo modo, desarrollar una conciencia en la gente que se nos aproxima. Ciertamente hay un montón de situaciones como estas que delineamos aquí. Quizás en una discusión después podamos hablar de ellas, y de cómo podrían aplicarse a Estados Unidos.

Férid Boughedir

Tengo muchas dificultades para decirles a que corresponde en África, el título de este taller: “cómo se muestran los films”. La principal razón es que no se muestran. Quiero precisar una cosa: quizás la diferencia que hay en este momento entre nosotros, la Federación Panafricana de Cineastas, y la mayor parte de los grupos de cine militante que están hoy aquí, es que estos trabajan en un sistema donde el cine está ya instalado como industria, y tratan entonces de crear redes paralelas para mostrar películas que el sistema no quiere que tengan espacio, films progresistas, dado que el sistema difunde films comerciales. Entonces, -yo no quiero repetir lo que está ya en el volumen sobre la situación del cine africano

que les fue distribuido-, diré simple y rápidamente que no poseemos en África, al menos en la mayor parte de los países, ni salas de cine ni un circuito de distribución; porque ambos están todavía controlados en la mayoría de los casos directamente por las grandes empresas de distribución norteamericanas y europeas. Entonces, el primer objetivo para nosotros no es todavía la creación de redes paralelas: el objetivo es recuperar primero esa base que existe ya en vuestros países pero no en los nuestros; recuperar esa base industrial y comercial. Nuestro primer objetivo en este momento es convencer al gobierno de nacionalizar esas salas, de recuperar los circuitos de distribución. Admitiendo enseguida que de base nuestra organización misma es un poco diferente, en el sentido de que actualmente (...) tanto los cineastas que son progresistas y que quieren hacer un cine militante que interesa a la mayoría de los que estamos aquí, como los que quieren hacer un cine comercial -entonces, todos los cineastas africanos, los del norte como los del sur, el África negra y el África árabe-, todos tenemos este primer objetivo que es la recuperación de este circuito de salas de distribución comercial. Nuestra primera actitud no es para nada en este momento de oposición al Estado sino al contrario, es una posición de estar junto al Estado para que recupere ese circuito. (...) No se nos oculta en absoluto el peligro que nos acecha, y que ya podemos prever: esto es, que desde el momento en que los estados recuperen las salas y circuitos de

distribución, el peligro es que se instale un género de cine que no corresponde a nuestras aspiraciones. En otros países cercanos del Tercer Mundo este tipo de experiencia ya se ha dado, pienso en el cine indio, el cine turco, el iraní, donde el estado ha recuperado las salas pero el cine es de estilo hollywoodense, de tipo comercial, un cine de embrutecimiento; porqué no decir directamente lo que es. Así que tenemos desde ya esta preocupación y queremos, en ese dominio de lo comercial, tratar de torcer el rumbo de la política en un sentido que sea irreversible, en un sentido que esté ya orientado hacia ese cine que queremos hacer. Diré que tenemos más oportunidades que los países citados porque, contrariamente a esos casos, África ha comenzado casi enseguida por hacer películas progresistas. Daré un ejemplo, el caso de Ousmane Sembene, el cineasta más célebre de África, y el primero cuyos films no son comerciales sino militantes. La existencia de estas películas ha forzado al gobierno de su país, Senegal, que es el gobierno de Senghor, a aceptar que el cine africano sea esto. Había que aceptar, por una cuestión de nacionalismo, que el primer cineasta africano fuera Sembene, y al mismo tiempo aceptar que este cine fuera de izquierda. Nosotros intentamos hacer que este tipo de orientación del cine, al menos del cine industrial y comercial, se produzca en todos los países; que desde el debate los cineastas progresistas, que son numerosos, tengan la fuerza para contrabalancear

la inevitable instalación de un cine comercial e industrial (modelo hollywood) que no dejaría de producirse desde que hayamos recuperado las salas y los circuitos comerciales.

Eso es ya un primer punto. Y para ello nuestra presencia aquí es muy importante porque queremos recoger el máximo de experiencias de otros países -por ejemplo de Marruecos- y queremos escuchar -como lo decía el amigo recién- no solamente los efectos positivos de las experiencias de cada grupo sino sobre todo cuáles son las dificultades de cada grupo, los obstáculos que han encontrado. Como partimos de cero queremos ahorrarnos esos obstáculos aprovechando la historia de los demás a fin de llegar más lejos.

Nuestro primer objetivo, entonces, es este, que cada país controle sus salas. Evidentemente nuestra siguiente preocupación más inmediata es la de crear un circuito de cine que llegue verdaderamente al público popular africano. Esto es aún más importante para nosotros porque no se nos oculta que cuando hayamos, en una primera etapa, recuperado nuestras salas, ¿a quién interesarán los films que allí se proyecten? A las clases más pudientes, las clases burguesas de nuestros países, los que podrán pagar el precio de la entrada y ver las películas. Evidentemente no es este en absoluto el público al que queremos llegar. Nos interesa realmente el público popular, y en ese sentido existen ya pequeñas experiencias que yo creo que, si les interesan las

experiencias que se desarrollan en cada país, en nuestro caso en algunos países ya hay experiencias de circuitos no comerciales, de circuitos que no dependen directamente del dinero. Puedo citar el caso de Túnez, ya que soy tunecino, donde hay casos de cine-bus; en ciertos países del África hay cines-bus que van y proyectan films gratuitamente en las aldeas (...). Este cine-bus depende directamente del gobierno, es decir, del Estado, de manera que nosotros tenemos que estar con el Estado para trabajar de modo de orientarlo en el buen sentido, y que los films que provea sean films progresistas.

Un segundo circuito posible, que no sea el circuito comercial, es la televisión. ¿Por qué el circuito de televisión nos interesa? Porque, una vez más, nuestro público de base, el público popular africano no tiene los medios para pagar para ver los films. Verdaderamente nuestra preocupación número uno es esta: cómo hacer filmes y mostrarlos gratuitamente. La televisión tiene una ventaja y es que necesita una sola copia para empezar y la difunde por todas las regiones del país. Ya hay experiencias, por ejemplo en Gabón, hay cine casilla, lo que llamamos casillas de audición (cases d'écoute) donde en cada pueblo se instala un aparato de televisión y la gente viene gratuitamente a ver películas. Y una vez más, quien difunde estas películas es el Estado. Es necesario, entonces, que la televisión estatal -que no es el caso de todos los países occidentales y que desgraciadamente comienza a



darse así también en los países en vías de desarrollo- no sea un instrumento de embrutecimiento y propaganda, y (en cambio) pase películas educativas. Por el momento llegamos a -ustedes saben, el límite es débil entre películas de educación- películas sobre cómo cuidarse del contagio de enfermedades, las reglas elementales de higiene; pero tratamos que esos films que son educativos puros deriven en la realización de películas de tipo directamente didáctico-progresista que pasen por esos circuitos a fin de crear una situación irreversible. Ya que partimos de cero, que partamos todos en la dirección correcta. Esos son los dos circuitos que nosotros consideramos, el del cine-bus gratuito y la televisión, los menos caros de los medios de difusión. Ahora, ustedes me dirán, ¿cómo piensan rentabilizar sus películas?, ya que filmar cuesta dinero. Eso es lo que emerge de todas las presentaciones aquí: cómo hacer un cine militante que cuesta dinero y poder darle la máxima difusión posible como para poder recuperar el costo de producción. Por el momento les diré que la mayor parte

del cine africano no ha recuperado los costos. La situación ahí está bloqueada pues son las compañías occidentales las que controlan las salas y su rentabilización; es decir que ahí se continúa bajo la forma neocolonial. Las colonias han persuadido a los nativos de la superioridad del American Way of Life y el European Way of Life a través del cine, y ahí el colonialismo continúa mostrando que sin blancos no hay paraíso, etcétera.

Hay un fenómeno muy curioso en África: dije que estamos en un período neocolonial; la mayor parte de nuestras élites han sido formadas en Europa y actualmente su cerebro es prácticamente blanco, de modo que son directamente los intermediarios de los intereses norteamericanos o europeos. Hay una cosa extraña: que nuestra supervivencia no depende del África sino del exterior. Cada vez que un cineasta como Sembene Ousmane hace una película que se ve en el exterior, en Venecia o en Cannes, enseguida él vuelve a su país y es aceptado y reconocido por su propio gobierno. De modo que en este

momento un cineasta progresista se ha convertido en el cineasta a medias oficial de su país. Es decir que gracias a esta cosa de doble filo que es el nacionalismo, digamos que porque es un film nacional conseguimos hacer pasar films progresistas.

Así que por el momento la única salida para nosotros es el exterior. Es por eso que creemos enormemente -y ya lo hemos abordado en Argel, cuando la reunión de cineastas del Tercer Mundo- que la única salida, no sólo para nosotros, cineastas africanos, sino también para la mayoría de los que hacen un cine útil, progresista, que no se limite a embrutecer, es la constitución de un frente unido de distribución a través de todos los grupos existentes en el mundo y a los que les interesa la difusión de este tipo de cine. Evidentemente el razonamiento es simple, cada uno está aislado en su país y no llega a rentabilizar sus films de cara al sistema pero si este utópico frente deja de ser utópico y se vuelve realidad, los films de tipo progresista tanto africanos como del mundo entero circularían por este frente cultural unido de distribución que yo planteaba, en el marco de reuniones, de encuentros que les permitirían desembocar en cosas prácticas y no sólo en la teoría o en el intercambio de opiniones.

Así que nuestros dos objetivos en África son estos, por el momento: construir primero el sistema industrial -que nos hace tanto daño por el momento-, (buscamos) si es posible aprovechar todos los errores cometidos



mundialmente para reorientarlo casi irreversiblemente, para dar su oportunidad al cine progresista aún en este contexto comercial. E inmediatamente después, ya que estamos bloqueados actualmente y que circulamos a partir del extranjero, encontrar una salida al exterior, que sólo puede hacerse a través de esta unión de la que les hablé, de este tipo de red. Creo que para todos nosotros la esperanza de este tipo de encuentros radica en esta clase de unión práctica que como mínimo sea una formación recíproca entre todos los grupos a fin de que no sólo conozcamos todas las redes posibles para los films sino igualmente que nos comuniquemos de manera regular a través de boletines, papeles que circulen entre todos nosotros para que sepamos el estado actual del cine alternativo en todo el mundo, cuáles son las posibilidades; y que estemos todos juntos, porque es lamentable que cada uno encuentre las mismas dificultades en su país y no pueda capitalizar la experiencia del otro para ahorrarse esos problemas. Creo que es todo y si mis colegas africanos quieren agregar algo que yo no sepa o haya olvidado, creo que podemos incorporarlo en el debate.

Marin Karmitz

(...) para nosotros es muy difícil separar la producción de films de su difusión. Por lo tanto deberé comenzar por el primero de estos aspectos. Nosotros comenzamos a partir de 1968, a partir de preguntas que se nos plantearon por el movimiento de masas de ese año sobre el rol de los intelectuales en



la lucha de clases y, en particular, en lo referido al cine, donde vemos que detenta un poder considerable: el de la información sobre la lucha, sobre lo que pasa realmente en nuestro país. Así que comenzamos por tratar de transformar nuestro trabajo y de ver cómo los films, que hasta el momento eran concebidos y producidos en un contexto capitalista burgués, podían transformarse en films útiles a las luchas obreras y populares. Entonces hicimos dos películas, *Camaradas* (*Camarades*, Marin Karmitz, Francia, 1970) que fue una etapa que consideramos fallida (...) y *Golpe por golpe* (*Coup pour coup*, Marin Karmitz, Francia, 1972). (...) Llegamos a una cierta resolución del problema, pero por otra parte ciertos problemas se nos escaparon completamente. Llegamos a resolver la posibilidad de dar realmente la palabra al pueblo, y de dejar expresarse a los trabajadores a través de sus luchas en un film. Donde fracasamos, en parte, es cuando no logramos resolver, de un lado, nuestro trabajo en equipo y nuestros vínculos colectivos,

y, en segundo lugar, problemas que están absolutamente ligados a nuestro trabajo político y a la fabricación de películas, esto es, la producción y la difusión de films. Muy rápidamente: hemos visto que para poder mostrar esos films que para nosotros se dirigían al público más amplio posible estábamos frente a personas y situaciones que se oponían a esta difusión, y que había que comprender, conocer a estos sectores si queríamos seguir haciendo películas. Más aún en la medida en que son estos sectores los que permiten producirlas.

Es decir, nosotros intentamos difundir películas en salas de cine normales y, paralelamente, en un circuito militante de 16 mm. Respecto de las primeras, estamos frente a un problema muy grave en Francia, que se ha acelerado mucho en los dos o tres últimos años, en la medida en que debemos enfrentar en este momento a tres monopolios, situación que no existía antes. Estos tres monopolios son Pathé-Gaumont, UGC y Paramount. La creación de estos monopolios no se nos hizo evidente al principio,

sino en la fase siguiente donde había un circuito del Estado que se llama UGC, con una casa de distribución que se llama CFDC que tenía salas y circuitos de distribución que fueron revendidos por el Estado al sector privado. Es a partir de esta venta que todo cambió mucho en Francia en la medida en que las relaciones económicas entre los grupos se aceleraron, y el reagrupamiento de distribuidores y de empresarios también se profundizó. Nosotros vimos, recorriendo 50 mil kilómetros en Francia para difundir un film, que no quedan prácticamente propietarios de salas independientes en el país; que en París actualmente hay quizás una decena de salas independientes y que en el resto de Francia no existe sala independiente alguna, ya que todos los que explotan salas de cine están atados por contratos de programación a los monopolios. Esto permite de hecho a los monopolios ejercer una censura absolutamente fantástica sobre los contenidos y la difusión de las películas. Es con respecto a esta situación, y también porque constatamos que había propietarios de salas que trataban de luchar por no ser completamente absorbidos por los monopolios, que nosotros, a la vez tratamos de desarrollar una táctica para oponernos a este completo aprisionamiento de los medios de difusión por los monopolios. Esto es, no revertir esta situación porque no era posible, pero en todo caso tampoco dejar la relación de fuerzas enteramente en manos del enemigo. Es a partir de esto que decidimos



tener nuestras propias salas y que fueran nuestros films los que se pasaban en estas salas. Era una relación entre nosotros y un cierto número de cineastas extranjeros; en la medida en que explicábamos esta situación a los extranjeros, que se podía en el marco de una solidaridad internacional, quizás hacer algo contra estos monopolios. Antes de comenzar a ocuparnos de las salas de cine fuimos a ver a una serie de camaradas cuyos films creíamos importantes y que hasta ese momento les daban sus películas a la CFDC o a la Nef, para explicarles la situación y solicitarles apoyo. Obtuvimos ese apoyo y a partir de esto pudimos comenzar a programar una sala en París y desde ahí impulsar la difusión de determinadas películas en París y también en el resto de Francia. Este instrumento se compone de una sala en el Quartier Latin, que es el Estudio del Arte (Étude de l'Art), en la que nosotros organizamos la programación porque pagamos un alquiler extremadamente alto ya que la alquilamos por 8250 francos por semana, y por otro lado tres salas propias que acabamos de construir, y que nos pertenecen, en un barrio popular, la Bastille. Estas fueron concebidas de modo diferente desde el punto de vista arquitectónico en relación con la utilización que nosotros queremos hacer de las películas. A partir de esto nos hemos dado cuenta también de que no se trata solamente de tener las salas para exhibir las películas sino también de ver que la situación en Francia está



extremadamente centralizada y que todo depende para la trayectoria de un film de su estreno en París. La posibilidad de informar a la gente sobre el estreno depende del hecho de que los periodistas no hablan de una película si no se ha estrenado en París. Los propietarios de salas e incluso los grupos militantes sólo están al corriente de lo que puede llegar a decirse de un film en la prensa, porque actualmente no hay suficientes medios de información que permitan explicar de qué trata un film y por lo tanto no pueden ni llegar a hacer una difusión si no ha salido el film en París, ni difundirlo de modo comercial, ni de modo no comercial en las provincias. De manera que ahí hay de nuevo un problema que hizo falta resolver desde París.

Actualmente, en lo que hace a las redes comerciales, en el marco de acuerdos que hicimos con un cierto número de exhibidores que buscan independencia y hacer entrar la política en sus salas, cubrimos de 20 a 25 ciudades de provincias, donde cada film que hemos hecho estrenar desde

el 9 de noviembre pasado no sólo ha salido en París sino también, como mínimo, en esas otras 25 ciudades del resto del país. Les daré enseguida los números. Ahora daré la palabra a Maurice que les dará más detalles sobre nuestra selección de films, la lista, las entradas, etc.

Maurice Brover

(...) *El coraje del pueblo* de Sanjinés (Bolivia, 1971), *Le charbonnier* de Mohamed Bouamari (Argelia, 1971), y *Ya no basta con rezar* de Aldo Francia (Chile, 1972).

¿Por qué estos films? Son films que hablan de las luchas del pueblo por todo el mundo; son films sobre los que estamos prácticamente de acuerdo en que son instrumentos de trabajo político en Francia; son films que la gente puede poner en relación con sus propias luchas.

Quisiera dar un ejemplo de cómo nosotros estrenamos una película, para qué nos sirve o puede servir. *Attica* (Cinda Firestone, Estados Unidos, 1974) es la historia de la revuelta en la prisión norteamericana de *Attica* (setiembre de 1971) y la masacre subsiguiente. Para nosotros en Francia es impactante porque también hay revueltas en las prisiones; el número (de revueltas) fue increíble estos últimos años y sigue siéndolo. Y, estrenado el film, no somos nosotros quienes podemos difundirlo; en sentido propio nosotros podemos dar a conocer el film, podemos tomarlo, hacerle publicidad, etcétera, pero es necesario que el film sea ya un instrumento (de la gente). ¿De qué

gente se trata? Evidentemente de presidiarios, que en Francia tienen organizaciones propias, especialmente una que se llama Comité de Acción de Presidiarios. Además, convocamos a toda la gente que se mueve alrededor de la prisión y que tiene una visión progresista, a saber: el sindicato de magistrados, el único que existe en Francia, y también grupos multiprofesionales, de jueces, abogados, enfermeros, médicos, e incluso guardias de prisión. Se hacen reportajes que dan a conocer las condiciones en las que viven los presos, las condiciones de la revuelta y la verdad sobre la situación de las prisiones en Francia. Hemos reunido entonces a esta gente, los hemos animado a hablar, les preguntamos en qué *Attica* se acercaba a Francia, si había algo en la película que les resultara familiar, y también -antes que limitarnos a la difusión al nivel de los críticos cinematográficos de siempre- hemos invitado también a periodistas del área judicial, que hicieron sus informes sobre el film y sobre las conferencias y las discusiones que ha suscitado, sobre si lo de *Attica* podría suceder en Francia, y han informado todo esto por los diarios. Esto es lo que intentamos hacer en el plano de la difusión comercial. A continuación, para la utilización no comercial del film, la utilización popular, a cada uno le corresponde... no somos nosotros quienes buscamos sectorializar pero su uso corresponde en mayor o menor medida a diversos sectores. Las películas chilenas en Francia corresponden, claro, al

movimiento del Comité Chile, que es una organización de masas en Francia, que se basa en la solidaridad con el pueblo chileno y es quien las utiliza. *Le charbonnier* es muy útil para explicar la condición del trabajo inmigrante, la razón de la inmigración, y la lucha antirracista, evidentemente. Les daré algunas cifras (Pasa el micrófono a Marin Karmitz)



Karmitz

En lo que respecta a la salida de los diferentes films en París: *Attica*, solamente en París, vendió 11 mil entradas; fue vista por 11 mil personas (...). En una sala, la "Étude d'Art".

Ya no basta con rezar fue vista en diez semanas por 22 mil personas. *Le charbonnier*, en diez semanas, por 25 mil personas en dos salas de las cuales una estaba en un barrio muy popular y frecuentada especialmente por un público de trabajadores inmigrantes.

Quand le peuple s'éveille (*Cuando despierta el pueblo*, Colectivo: Andrés Racz, Eugenio López, Héctor Ríos, Chile, 1973) tuvo 6 mil personas en cuatro semanas. Y *El coraje del pueblo*, que se está exhibiendo en este momento en dos salas, Etude d'Art y 14 de julio, vendió 16 mil entradas y encabeza actualmente la taquilla de las salas de arte en París.

Esto representa sólo la venta de entradas en París en algunos meses, ya que este trabajo empezó a partir del mes de noviembre (...)

En líneas generales, por ejemplo, en relación con *Ya no basta con rezar* representa unas cien mil personas en toda Francia, y para *Le charbonnier*

unas 50 mil personas. Eso para el circuito comercial.

El circuito no comercial tiene un tipo de difusión completamente distinto y con otras cifras.

A título de otro ejemplo, *Coup pour Coup*, vista aproximadamente por unas 50 mil personas hasta hoy en el circuito comercial y 200 mil en el circuito no comercial, en dos años.

Brover

Sí, *Coup pour coup* fue vista, desde su estreno en el circuito comercial, por aproximadamente 50 mil personas; en un circuito no comercial por 200 mil personas, aproximadamente. Hemos traído con nosotros un balance, es decir que hicimos o intentamos hacer, primero una verificación de nuestro trabajo. (...)

Walter Achugar

Por lo que respecta a la experiencia de la Cinemateca (del Tercer Mundo) en nuestro país (Uruguay), creo que -en mi opinión, puede que me equivoque- en la introducción que hice esta mañana les informé sobre las coordenadas generales concernientes

al trabajo que hemos hecho y la importancia que le dimos en ese momento.

Ahora les diré que he cambiado mucho lo que debía decirles a partir de todo lo que pasó esta mañana, las informaciones que recibimos, y ahora a partir de escuchar a los camaradas que acaban de hablar. Pienso que hay, a partir de la inmensa amplitud de este encuentro, una asistencia muy numerosa de países y participantes que a mi entender representan, cada uno, grupos y tipos diferentes de cine. Lo que escuché hoy me hizo pensar mucho, todavía estoy pensando, y creo que lo que voy a hacer en este momento -y después, si quieren, en lo que respecta a las informaciones específicas como experiencia, puedo responder preguntas- es plantear yo mismo algunas preguntas, a la asamblea o a ustedes.

Hay evidentemente contradicciones entre nosotros, y también cosas que deben ser explicadas y que debemos explicarnos incluso a nosotros mismos.



Por ejemplo, ¿por qué tipo de cine hemos venido a trabajar aquí? ¿De qué vamos a hablar, de cine 35 mm que busca las cadenas normales de distribución, o de cine alternativo en 16 mm? La respuesta puede ser abierta; entonces habrá que precisar que hay, a nuestro parecer, en cada experiencia de los camaradas aquí presentes, diferencias muy claras que creo que, como pasó esta mañana, van a embrollar, a confundir un poco toda la cuestión. Porque hablamos de un cine y no hacemos ninguna definición y a la vez hay camaradas que trabajan ahora en la difusión, la distribución de un cine político, de un cine alternativo, de un cine 35 mm, todo junto. Hay productores, hay directores... Creo que habría que plantear inmediatamente una segunda cuestión, después de que digamos qué tipo de cine es el que se imaginan todos los grupos de trabajo de este tipo de experiencias cinematográficas, y para quién es este cine. Porque creo que hay también, en lo que hace al destinatario último, el público, la masa, la base, el pueblo, como quieran llamarlo, hay una definición también ahí; porque existen cineastas que trabajan para difundir un determinado tipo de cine, y hay otros que hacen otro tipo diferente de cine y otros que distribuyen otro tipo de cine. En mi opinión, hoy en día en América Latina existe un aspecto fundamental que no puedo dejar de lado si tengo que hablar de una experiencia, sea de la Cinemateca del Uruguay, sea de la experiencia del cine de la Unidad Popular en Chile, o del Grupo Ukamau en Bolivia, y podría

continuar con otros países. Esto es, la relación muy estrecha que existe entre el desarrollo -durante un período histórico determinado que, lamentablemente, es muy corto- de este cine político y las condiciones político-gubernamentales que existen en el país en cuestión.

Cuando hablamos de América Latina hay una tendencia a unificarla, a referirnos a toda ella en su conjunto, cuando hay en realidad diferencias que exigen una mayor precisión.

Si estudiamos el cine político latinoamericano de los últimos seis o siete años, encontraremos que hay en todos los casos una relación, como les dije, entre la permisibilidad del régimen, del sistema y el desarrollo de este cine. Les conté que la Cinemateca del Tercer Mundo (de Uruguay) comenzó aproximadamente, aún antes de llamarse así, en 1967. Nos detuvimos casi completamente en 1972, ¿y por qué? Por las condiciones políticas del país, la represión militar y policial era asesina, así que se acabó. En Chile hoy día no hay prácticamente cine porque los directores que hacían películas políticas están en el exilio, y lo mismo para el Grupo Ukamau de Bolivia; en Brasil, en otras condiciones, pasa también lo mismo.

Entonces, lo que me gustaría hacer es hablar antes que nada, discutir con ustedes, que no podemos aislar estas condiciones y trabajar en el vacío, porque hay una tendencia a hablar de la producción de cine político mitificándolo. Esta es una cuestión ya convertida en *tic*, especialmente en Europa; hay una contradicción



entre el desarrollo de determinados grupos de distribución, en Europa y Estados Unidos, y una etapa de crisis (...). Es decir, no hay una relación entre el relativo éxito o desarrollo de los grupos, las casas de distribución que difunden el cine latinoamericano, y las condiciones de trabajo que sufrimos. Me parece que habría que volver a hablar sobre eso y plantearlo como pregunta, porque a mi parecer no existe relación entre el trabajo que hacen los camaradas en Europa -salvo algunas excepciones que conocemos muy bien- y ciertos cineastas. De otra parte, tenemos una tendencia a hablar de cine latinoamericano pero no sabemos de quién hablamos; conocemos tres o cuatro nombres, Solanas, Sanjinés, Littín y alguno más, mientras que existen decenas de personas que no son conocidas por hacer un cine, en casi todos los casos, de cortometraje -pero también incluso de largometraje- que los camaradas y los amigos que trabajan en cine político en Europa (en el Primer Mundo) no pueden exhibir -sea a un público europeo o norteamericano-

porque esos cortometrajes no se ubican en un lugar de renombre ni tienen un interés temático como para que les permita pagar los gastos de tirada de copias, etc. Ahí estamos, creo, sobre algo de lo que hay que hablar: es una especie, si me disculpan, de sistema de *vedettes*, de *star-system* de cineastas políticos. Hoy en día podemos vender cualquier película de corto o largo metraje de determinados directores e incluso planificar producciones a futuro, mientras hay decenas de camaradas que, ya sea en el exilio o en sus propios países, están imposibilitados de exhibir sus producciones más allá de las fronteras. Esto es un error. Somos un iceberg: lo que está en la superficie es Solanas, Sanjinés, Littín y otros que ustedes mismos conocen por las críticas, por las películas, y no sabemos nada de lo que está debajo del agua, que son días, años, metros y metros de película, cantidades de films que ustedes no conocen después de años y años. Este es otro punto. Me disculpo por esto pero creo que después podríamos retomar este aspecto.



Otra cosa de la que me gustaría también hablar: ¿qué queremos decir cuando hablamos de las dificultades para exhibir cine político? Por ejemplo, el camarada africano que dijo que no se plantea directamente el problema del cine alternativo porque no hay cómo exhibirlo. Nosotros en América Latina tenemos una experiencia muy, muy rica de todo esto. Desde la experiencia piloto, si se quiere, de Solanas cuando mostró con su grupo Cine de Liberación *La hora de los hornos* (1968) a casi o más de cien mil personas durante la dictadura militar en la Argentina (1966-1973), hasta la del Grupo Ukamau donde Sanjinés mostró *Sangre del cóndor* (Jorge Sanjinés-Grupo Ukamau, Bolivia, 1969) a los campesinos y los indios con un proyector 16 mm, durante meses en que pasó recorriendo las aldeas con un jeep. Tenemos ahí una experiencia que lamentablemente no ha sido tomada como ejemplo y debería profundizarse, porque al mismo tiempo... me disculparán que reflexiono a medida que hablo... Quiero decir, hay actualmente una experiencia en América Latina, a partir de Chile, que es tan rica en ejemplos que debería ser tomada en cuenta. Porque, por ejemplo, cuando hablamos de nacionalización de salas de cine, hemos visto que una etapa determinada de la nacionalización en Chile... Habría que traer al camarada de Chile para hablar de todo esto porque ahí tuvieron problemas, fracasos, que vale la pena que los discutamos con él mismo. Lo que quiero decir es que no se ha explicado de qué cine estamos hablando: *La hora de los hornos*,

(originada) desde la clandestinidad, (luego) se pasó en treinta salas, solamente para la semana de estreno y, sólo en Buenos Aires, fue vista por miles y miles de personas aún si no fue un gran éxito. Entonces creo que nos equivocamos si continuamos con los esquematismos y seguimos metiendo en la misma bolsa cosas que son muy diferentes.

Me disculpo porque sé que he sido muy disperso, pero me gustaría plantear estas preguntas que me preocupan y que creo no son preocupaciones compartidas por todos los que están aquí porque, evidentemente, venimos de situaciones diferentes. La represión política nos toca, nos golpea y nos marca. Y el acento hoy en día en América Latina está en esta represión política (...) Porque en Brasil la crisis del cine de toda una generación, la crisis del cine brasileño que fue en su momento un fenómeno cultural de alcance mundial, se explica por razones políticas. Actualmente, todo el fracaso que representa Chile desde un punto de vista político tiene evidentemente un peso enorme en el contexto del cine latinoamericano. Y no es por azar



que la vanguardia desde el punto de vista cultural, artístico, revolucionario, popular, y del film político en América Latina hoy, sea Cuba, donde hay una verdadera revolución que está en marcha desde hace quince años. Entonces, quisiera tomar el ejemplo de Cuba por un lado y, por ejemplo, el Chile actual, porque hay una cierta tendencia, por algunas intervenciones que he oído, a olvidar -como he repetido varias veces durante mi intervención- las (diversas) condiciones políticas que nos hablan del cine político.

Bill Susman

(Inicia con referencias a dos films argentinos que produjo: *México, la revolución congelada* y *Los traidores*, ambos de Raymundo Gleyzer, 1970 y 1973, respectivamente).

(...) y en segundo lugar me gustaría discutir nuestra experiencia como productores en esta área junto con los problemas de distribución y algunas de las cuestiones que Walter (Achugar) planteó. El costo de producción de estos dos films que mencioné fue de alrededor de 100 mil dólares en efectivo, dejando a un lado el trabajo voluntario realizado por el equipo técnico, actores... La recuperación de estos dos films alrededor del mundo fue de la mitad. Sobre la base de informes que hemos recibido sobre varias exhibiciones en todo el mundo, estimamos que el 30% de las exhibiciones realizadas no fueron pagadas. No se enviaron informes, no se pagó, y en muchos casos se exhibían en regiones donde no se vendían. Esto

presenta varios problemas serios a la gente comprometida en la producción de films políticos y sociales. Aunque es posible recaudar grandes sumas de dinero para largometrajes o films de ficción, que no son ni revolucionarios ni políticamente enfrentados al *establishment*, no es posible hacerlo para films que sí lo son. Juntar dinero para films revolucionarios requiere un tremendo esfuerzo, y las fuentes de financiamiento son muy, muy pocas y muy pequeñas. Y requiere grandes campañas y un montón de trabajo conseguir, por ejemplo, cien mil dólares. No es una cuestión de actores o directores conocidos, ni nada de eso. Los films se hacen porque uno tiene una posición política que mostrar, porque uno espera que su película vaya a ser utilizada con fines políticos, para organizar a la gente, para agitar, para proporcionar a la gente un camino a seguir, como parte de un movimiento político general. Para esto es necesario que las organizaciones distribuidoras con las que ustedes trabajan sean en primer lugar responsables, absolutamente responsables. Hay, por supuesto, organizaciones de distribución que son organizaciones de personas buenas y bienintencionadas, gente con los mejores sentimientos, pero que toman sus propias decisiones políticas. Por ejemplo, pueden estar desarrollando una red en un país determinado y ellos sienten que esta es una acción política importante, por lo cual utilizan sus ingresos de una película que fue producida con algún otro fin para ayudar a la causa a la que se dedica su red. El desarrollo

de la red es algo importante, y tiene ciertamente un significado realmente progresista. Pero hacer esto a expensas de realizadores particulares que continúan con su trabajo, que requieren de las ganancias de su último film para producir el siguiente, y para seguir haciéndolo en el futuro una y otra vez, eso es un acto de completa irresponsabilidad.

Entonces, una de las cosas que yo quería sugerir en esta conferencia es que quizás podamos construir alguna clase de red (...), informativa por lo menos. Si no podemos avanzar en esta discusión en particular, en este sentido particular, para hacer de esta conferencia una reunión de la que surja un nuevo tipo de organización, hagamos al menos algún tipo de red de información. Una que notifique al público, a los distribuidores, a la gente de los cineclubs de todo el mundo, qué se está haciendo, que se está distribuyendo, dónde se lo exhibe (...). Si esto se hace habrá al menos una tendencia a comprometerse en este tipo de actividad. Esto lo considero importante.



Otro tipo de información que creo que es tremendamente importante es ésta: yo, por ejemplo, conozco cinco grupos diferentes actualmente en actividad en Estados Unidos que están produciendo films sobre Chile. Estoy seguro que hay grupos de todo el mundo produciendo films sobre Chile. También estoy seguro que el tema merece el mayor número posible de películas y la mayor labor de propaganda e información a lo largo del mundo. Pero desde que las fuentes de financiamiento para la producción están muy limitadas, es imposible que todo el mundo se involucre en una actividad de estas características (...). Podría ser importante que los realizadores informen a través de alguien -digamos, por ejemplo, André Pâquet- en qué están trabajando; de modo que otros alrededor del mundo puedan saber quién está haciendo qué cosa. Si sabemos que los chilenos están produciendo films sobre Chile, y conocemos su punto de vista y estamos de acuerdo en que el suyo es un esfuerzo que merece nuestro apoyo, puede que entonces sea función de todos los que estamos interesados en desarrollar este tipo de cine, así como su distribución más amplia posible, apoyar del mejor modo que podamos esta producción. (...) Hay otra sugerencia que quería hacer. También quisiera informarles sobre algo que creo es un avance muy importante. El film *Los traidores* fue producido en la Argentina por un grupo llamado Cine de la Base. Ellos no sólo produjeron el film en el sentido de rodarlo, etc.; la misma



gente involucrada en esta actividad se hizo cargo de la distribución del film en Argentina. Es porque hicieron una película por motivaciones políticas que creyeron que el trabajo no estaba terminado cuando el film estuvo terminado. No podían decir “soy el director” y marcharse de la escena, en el mismo sentido en que una persona que escribe un panfleto político no siente que puede irse una vez que lo escribió, ya que el panfleto no tiene sentido hasta que es distribuido y leído. Así que la gente que produjo el film tomó a su cargo su distribución. No pudieron mostrarlo en color, que es como se filmó, así que en un país más bien pequeño como la Argentina tienen trece copias en blanco y negro circulando, a veces clandestinamente, a veces con una gran dificultad, a veces teniendo que tener agallas (...). Pero finalmente distribuyeron ellos el film con la misma organización, la misma energía, el mismo entusiasmo con que encararon la producción. Ese, creo, es un desarrollo extremadamente importante y no estoy diciendo que todos los que estamos aquí podamos comprometernos del mismo modo, pero hay ciertas áreas del mundo que ciertamente marcan una dirección. Y lo

que esto encierra es una respuesta a lo que Walter estaba diciendo, porque ¿qué significa realmente esto? Que estos directores consideran al film actual como el equivalente de lo que era en el pasado un panfleto político, que un film es una poderosa arma organizativa. Que el film puede hacer que la gente se movilice y actúe. Y si esto es así, entonces un director no puede desentenderse cuando la producción ha terminado: debe formar parte de la distribución real.

No voy a extenderme demasiado pero otro punto que quisiera señalar es este: oí hablar mucho el día de hoy, algunas cosas muy interesantes, muy estimulantes, pero en muchos casos el film es algo a lo que se referían en un plano más bien abstracto. Creo que Walter tiene razón en que el cine y la cultura no son abstractos, que representan una clase, sabemos bien que representan a las clases que están en el poder y que estas hacen de todo por todos los medios, música, arte, pintura, cine, para expresar su propio punto de vista, para declarar sus aspiraciones, para presentar modelos

a seguir al resto del mundo, para influenciar -como dijo nuestro amigo de África, que la gente en África piensa que la mejor cultura, aquella a la que hay que seguir, es la de los países colonizadores-: esta termina siendo la función del cine. Pero ¿cómo podemos evitar este tipo de (influencia)? Creo que, otra vez, una cosa importante es -no porque yo estuve involucrado sino porque creo que es un buen ejemplo- que el Grupo Cine de la Base no es simplemente un grupo de realizadores. Ellos están genuina y propiamente comprometidos en la actividad política de su país. Cineastas que son sólo una parte de esto, y que se consideran a sí mismos como simples cineastas, no pueden ser buenos cineastas en el mismo sentido -desde mi punto de vista, que es el de los films políticos sobre los que estoy hablando- en que un escritor de panfletos no podría tener un rol abstracto porque conoce el idioma y escribe maravillosamente y hace muy buenos panfletos. Es importante para él ser una parte integrante de la lucha, y representar desde su técnica, su oficio particular, las aspiraciones de la gente en esa lucha. Es decir que la tarea del cineasta se integra en las luchas que tienen lugar en su país.

Affonso Beato

Mi nombre es Affonso Beato y trabajo con la Tricontinental, específicamente para la distribución del film *Cuando despierta el pueblo*. Este film fue dirigido en relación con las campañas de solidaridad con la resistencia chilena, entre otros propósitos. Me



gustaría agregar a lo que acaba de decir Bill (Susman) que, más o menos como dijo Walter, el primer punto que veo aquí en el taller, es que deberíamos categorizar las cosas, creo que deberíamos crear algún tipo de terminología para entendernos entre nosotros. Básicamente, cuando se habló del mercado norteamericano, del gran potencial que hay allí, coincido en todo lo que se dijo. Uno no puede comparar este mercado con los demás. Pero creo que deberíamos dividir, por un lado, los mercados desarrollados, y por el otro los no desarrollados. Deberíamos categorizar esto. ¿De qué clase de films estamos hablando? Y categorizar también los tipos de distribución de los que hablamos, porque creo que desde el punto de vista de los productores en Latinoamérica, y creo que en todo el Tercer Mundo, no entendemos cuál es la dificultad aquí para distribuir un film. Ustedes deberían imaginarse cuáles son las dificultades para hacer una película en Latinoamérica: nosotros reunimos el capital, que nunca es una gran cantidad de dinero, entre 10 y 100 mil dólares, para un corto o un largometraje. Nosotros traemos la película de Estados Unidos, traemos (materiales) de allí y de otras partes del mundo, traemos cámaras; nosotros reunimos el equipo, equipos muy especializados, camarógrafos, todo; hacemos todo eso en ámbitos subdesarrollados. Los productores no entienden por qué los distribuidores de los países desarrollados, algunos distribuidores, no pueden lograr lo que nosotros hacemos en nuestras



producciones. Este es un punto, creo, que deberíamos clarificar. No podemos empezar aquí a discutir cosas tan simples, del tipo “cómo mostrar una película” (...) (...) porque no sabemos en verdad qué es la distribución alternativa. Deberíamos categorizar lo que esto significa, ponerlo por escrito, distribuirlo; y también deberíamos crear un mecanismo de comercialización, de información, sobre este tipo de cine. El cine político, las películas que no tienen nada que ver con el *establishment* o que no son propaganda para el *establishment* de los países desarrollados o subdesarrollados.

Broullon

Quiero hablar de algo que Bill había mencionado antes: la idea de una federación mundial o, como lo dijo el camarada de África, un frente común. Este es sólo el comienzo, un paso para todos los que estamos aquí en el sentido de conocernos. Creo que (es importante) sobre todo la idea de que una vez hecho el film, con tantos sacrificios que los realizadores tienen que atravesar -como puntualizó

Affonso-, para (luego) viajar por todo el mundo tratando de vender la película y recuperar el dinero para seguir trabajando y poder vivir, es realmente importante extender la responsabilidad a los distribuidores y a la gente que está en la difusión de informaciones e ideas; (la responsabilidad) de unirse y establecer un sistema que permita a los productores obtener algo de dinero sin tener que correr tras él. Jorge Sanjinés, de Bolivia, lo puso muy claro: dice que hizo cuatro películas en seis años; sólo dos años haciendo las cuatro películas, y los otros cuatro años buscando el dinero.

Así que creo que es esta la responsabilidad de los distribuidores, y también la de los exhibidores, y creo que sería un muy buen punto de partida descubrir quién está trabajando bien y unirnos para bajar los costos de distribución, de subtítulo, etc. Nosotros tenemos una experiencia muy concreta. Cuando coprodujimos el film *Cuando despierta el pueblo*, que mostramos en algo así como diez países, fue distribuida en

italiano, en francés, flamenco, español e inglés. Si en ese momento, cuando terminamos la película, hubiéramos sabido que se la distribuiría en esos idiomas, hubiera sido mucho más simple, fácil y barato grabar la banda sonora con las voces en esos idiomas. (...) Entonces el punto es que tenemos que empezar eliminando estos problemitas de: “no conocíamos al otro”, o “estos nunca oyeron hablar del film”. Creo que la idea de mantener de alguna forma una comunicación entre nosotros tiene que darse, también a causa del hecho de que mucha gente a veces distribuye el film y el director no se entera. Principalmente en los países desarrollados, esto es también importante, el rol que ellos tienen que jugar (...) en estos países donde el capital mundial está acumulado y por lo tanto tiene que retornar en esta instancia, en forma de cine, debería retornar para que los cineastas puedan seguir trabajando, específicamente para financiar a algunos de los países donde este tipo de exhibición paga es casi imposible. Estuvimos discutiendo concretamente el caso de México la semana pasada, con un par de camaradas de allí, y su situación es completamente diferente de la de los Estados Unidos o Inglaterra, etc. Así que creo que tiene que haber alguna clase de base y si no es ahora, entonces los distribuidores deberían reunirse más adelante y discutir la posibilidad de formar algún tipo de federación; con todas estas cosas creo que podemos ayudarnos los unos a los otros y a cada uno que interviene en el proceso.



Achugar

Quería simplemente agregar una información que algunos camaradas que estaban en el primer encuentro en Argelia (...) En el mes de diciembre del año pasado, estuvieron reunidos (en Argel) y crearon una Oficina / un Comité de Cine del Tercer Mundo, que era en principio la creación de una organización a partir de la cual hubiera una cierta coordinación de esfuerzos, fundamentalmente en el plano del intercambio de información, la producción, difusión, distribución de películas del Tercer Mundo. Ahora, la semana pasada, acaba de terminar en Buenos Aires, Argentina, el segundo encuentro del Comité de Cine del Tercer Mundo que, para vuestra información, se compone de los siguientes camaradas (...)

Karmitz

(...) de difusión de *Coup pour Coup* en el extranjero. Las tres cuartas partes de los grupos con que nos disponíamos a hacerlo consideramos que coquetean con la política y con el cine. Y que no son gente seria, que no son gente correcta y que efectivamente no tienen



una concepción clara de su rol y de lo que quieren hacer; y efectivamente uno se encontraba -como el camarada que hablaba recién-, frente a personas que en realidad se aprovecharon de nosotros, en tanto que finalmente la sociedad capitalista a veces puede más, además con un discurso político que cubría un poco estos abusos. Creo que ahora sí podemos aclarar este problema, justamente sobre la base de balances concretos de lo que cada uno puede decir, y de cosas concretas de lo que ha hecho; hay que juzgar sobre acciones y sobre una práctica correcta.

Jan Lindqvist

Creo que este es el primer encuentro donde gente del Tercer Mundo y gente de los países desarrollados se juntan. Y creo que para evitar las malas interpretaciones del trabajo de los diversos grupos, es esencial explicarnos y entendernos entre nosotros en lo referido a algunos problemas que hay en la distribución, problemas de la gente del Tercer Mundo y problemas de distribución de sus películas en Europa. Y todavía retengo alguna intervención, la del productor de *Los Traidores*, Susman; algunas de estas cosas que podrían ser malas interpretaciones, (pero) que en alguna medida son ciertas. Hace hace unos diez años empezamos a distribuir películas del Tercer Mundo como un acto de solidaridad -y tengo aquí en mi mano el primer catálogo con todas las referencias de gente del Tercer Mundo, de los cineastas y de dónde puede conseguirse sus películas, etc.-, entonces desarrollamos juntos



un sistema para llevar estas películas a nuestros países y también a otros lugares en Europa, en Escandinavia sobre todo, pero también trabajamos un poco con otros países. Durante este trabajo desarrollamos en un grado muy alto las posibilidades de distribución, especialmente en Suecia. Pero ahora, ante el cambio de la situación internacional, podríamos decir que dependemos del cine del Tercer Mundo; lo digo abiertamente, dependemos del cine del Tercer Mundo para desarrollar las bases de una distribución independiente. No podemos proveer nuestro mercado, no podemos tener una distribución continuada si no tenemos películas de otros países tanto del Tercer Mundo como de otros países de Europa, porque no podemos producir suficientes films para la organización de la distribución. Y es necesario tener una distribución continuada; si no la tenemos siempre ocurrirá de distribuir una película para reunir a determinadas personas para esa película en particular, y luego la organización se diluye, y se vuelve a reunir a la gente para otro film y así (sucesivamente). Hace varios años hemos abandonado ese tipo de cosas.

Otra cuestión es que en nuestros países no existe una organización de masas con la que trabajar, es un caso muy distinto al de Latinoamérica. Alguien habló de trabajar conjuntamente con las organizaciones de masas; que las unidades de producción trabajan la distribución conjuntamente con ellas. En Suecia no podemos producir películas de ese modo, nunca podríamos obtener soporte financiero de estas organizaciones. Otra cosa es la distribución. Me gustaría avanzar con lo que dijo Walter (Achugar) ahora. Pienso que el problema principal para la distribución, en Europa, es el siguiente: desarrollamos una distribución para todos los países del Tercer Mundo, no nos faltó dinero, en ciertos países priorizamos films que no valían la pena; tratamos de obtener distribución para todo tipo de films, aún los no conocidos, queríamos tratar de tener información a tantos niveles como fuera posible. El mercado principal para las películas fue la televisión, además del mercado real, y ahora vuelvo al punto, a lo que dijo el señor Susman. Después de 6, 7, 8 años de trabajo creamos las bases de una distribución comercial y no comercial. Hay gente por todo el país trabajando en su tiempo libre en lugares de base, con el manejo del equipo de proyección, con los afiches, con todo eso, para hacer salir, difundir las películas. Así que realmente tenemos las bases para la distribución de distintos tipos de film, porque podemos informar además de pasar el film.

Esto es una fractura al interior de la industria cinematográfica, de los monopolios. Y en esta situación los monopolios buscan quebrar nuestra organización y además asegurarse las posibilidades de rentabilidad de las películas. Entonces, lo que pasa es que, en el caso de *Los traidores*, el agente del grupo Cine de la Base llegó en un momento muy crítico de la lucha contra la industria, cuando esta nueva organización se había creado recientemente. Y los latinoamericanos querían, y con razón, tanto dinero como fuera posible recaudar por el film. Y no podíamos, no somos capitalistas, no manejamos grandes cantidades de dinero, sólo podemos hacer una copia y ponerla en el circuito, y con un porcentaje, conseguir más dinero para el film; eso conjuntamente con el trabajo de información. Bien, pedían dinero, no podíamos pagarles nada. Se fueron con otros distribuidores que podían pagar, porque necesitaban dinero, y fueron a uno de los más grandes monopolios, (Sandre Film), y ellos les pagaron en efectivo la suma más alta jamás pagada por esta clase de film, alrededor de 5 o 6 mil dólares... (Consulta a alguien en la sala:)

¿Cuánto? 11 mil dólares, una tremenda cantidad en Suecia. Yo hablé con el agente, le dije: “no podemos hacer nada”. Pero ocurre que algunos films que pueden ser rentables son absorbidos por la industria, lo que debilita nuestra organización y debilita las bases para un trabajo continuado, para introducir temáticas más complejas o a realizadores desconocidos de Latinoamérica, por ejemplo.

El film se exhibió creo que una semana en un cine de Estocolmo, y fue un tremendo fracaso, terminó en la nada, porque no había ninguna clase de información sobre la película; el público no estaba acostumbrado (no había sido preparado) para un film de este tipo, no hubo publicaciones, ni noticias, ni artículos; y el público nunca vino (a verlo).

Lo que quiero decir es que nosotros deberíamos discutir aquí estos problemas con la gente del Tercer Mundo, muy honestamente, y forzarlos a mostrar, desde sus sindicatos o asociaciones, algún tipo de solidaridad con nosotros. Este otoño estaremos organizando una semana de cine latinoamericano, donde queremos presentar siete películas nuevas, conseguir las copias y lanzarlas al mercado por un período de un año, en una campaña extensa. Después de esto queremos organizar lo mismo con una película árabe que jamás se exhibió en Europa, en Escandinavia. De los latinoamericanos ya tenemos tres o cuatro películas hechas por colectivos que no son conocidos, que por razones políticas están en la clandestinidad.



No son grandes nombres ni nada de eso, y necesitan una muy bien orquestada campaña de información, de publicidad; y las películas deben verse en paralelo con los debates. Hay otros films que también necesitamos, en este caso de Littín, Sanjinés y algún otro. Y el problema es cómo estas películas, en algunos casos -no lo sé bien respecto del último film de Sanjinés- son producidas por grandes compañías de TV como la RAI (de Italia), que ha logrado que el film no se muestre en muchos países europeos, porque pedían tanto dinero a cambio que nadie podía pagarles. Termino esta intervención con algo que es problemático. Es el caso de las cifras, creo que es muy importante, como alguien dijo, que todas las cifras, toda la capacidad de recursos de los diferentes grupos, sean puestas en común y discutidas, para evitar malentendidos de dinero; y también para obligar a algunas organizaciones -es que soy suspicaz sobre las organizaciones- a un control de los números y de los ingresos que generan para el cineasta.



Hay otro problema, que se hizo bastante obvio aquí: en este panel veo lo que me temo se llamaría un “nuevo imperialismo de izquierda” -sí, sé que es una broma, pero podría ser algo como eso. Esto es, los norteamericanos, los franceses y las grandes áreas idiomáticas, respecto de Suiza, Suecia, Holanda, Bélgica, tienen problemas bien diferentes. Nosotros no podemos ofrecer tanto dinero por los films como los franceses o los norteamericanos. Necesitamos subtítularlos, y en algunos casos, como los belgas o los suizos, en más de un idioma. Esto cuesta un montón de dinero. Sugeriría que los grupos deberían ser divididos con estos criterios, para que puedan expresar problemas similares (entre cada uno de ellos). Lo que tememos es, por ejemplo, que los franceses, dada su enorme capacidad económica, puedan convertirse en intermediarios entre, por ejemplo, los latinoamericanos y nosotros; y que pueden usar los films, como dijo Susman, en su propio beneficio. Esto es, para construir sus propias organizaciones, para comprar las películas en el mercado europeo, para fortalecer sus organizaciones y darles protagonismo, ponerlas en el centro de la escena. Esto es algo en lo que no quisiera que cayéramos.

Broullon

(...) haciendo festivales en Inglaterra, Australia, Nueva Zelanda y Canadá. Y hay grupos autónomos que tratan directamente (con ellos). Nada del dinero va a parar a los Estados Unidos (...) y lo único que sí compartimos es el costo del subtítulado y el copiado.

Lofredo

Estamos en una posición similar a la del Film Center (de Estocolmo) en relación con la distribución y los productores. Creo que es fácil para nosotros identificarnos con la posición que él tomó en el sentido de que siempre estamos en un embrollo, entre cómo conseguir las películas nuevas y cómo estar en condiciones de ser lo suficientemente atractivos para el realizador y que no las atrape algún monopolio corporativo. Esta cuestión no puede resolverse en términos de simpatía o de solidaridad abstracta. Básicamente el análisis que debe hacerse es ¿quién tiene la prioridad en este sentido, cuál es el sector que más necesita ayuda y debe ser apoyado? Básicamente es el productor del Tercer Mundo. No podemos exigir a un productor del Tercer Mundo que subsidie el desarrollo del trabajo de distribución en los Estados Unidos o en Suecia. Y esto tiene una gran implicancia para la gente que se hace cargo de la tarea de distribución. Hacen falta enormes sacrificios de todo tipo para poder cubrir y satisfacer las necesidades del productor y al mismo tiempo desarrollar la propia red y proveer a la gente del país de uno que tiene que ver las películas gratis; y a la vez -como se dijo antes- apoyar el desarrollo de redes en otras partes, en países del Tercer Mundo que no pueden acceder a los recursos necesarios para ello. Quiero decir que no tiene sentido pensarlo como una cuestión del Bien vs. el Mal, sino como una cuestión de prioridades políticas. Y uno no puede



exigir a los productores del film en Argentina, o al grupo en Bolivia, que comprendan la validez política de la afirmación sobre la importancia del desarrollo de redes; no se puede pedir al grupo Ukamau que renuncie a lo que les corresponde o a lo que podrían obtener en otro lado, que apoyen el desarrollo de la red. Eso no es realista y es, al final, políticamente incorrecto.

Karmitz

(...) Y conozco una cantidad de cineastas, no sólo en Francia sino también en Italia, que no están en mejores condiciones para hacer películas que los cineastas latinoamericanos.

Miguel Littín

Hay un problema que es muy serio. Se está discutiendo sobre el cine latinoamericano y sobre todos sus problemas, pero a los organizadores del encuentro se les olvidó que habían invitado a muchos latinoamericanos pero solamente traducen al inglés o al francés. Entonces nosotros exigimos ¡que pongan una traducción al español!

André Pâquet

El del idioma es un problema al que estamos acostumbrados en Quebec, creo. Los aparatos que ustedes tienen son aparatos que sólo pueden registrar dos canales, receptor y emisor. Es, de entrada, un problema técnico. Los intérpretes que están con nosotros pueden hacer la traducción del español al francés o al inglés. Ahora, lo que podemos hacer es hacer la traducción de las intervenciones, pero sólo con un idioma, inglés o francés. Si todo el mundo está de acuerdo, podemos hacer eso. Habíamos previsto al principio utilizar más de un idioma, pero pienso (...)

Hamelin

(...) no hay problema, pero cuando una intervención se hace en francés o en inglés no hay traducción en español. Pero, precisamente, podría haber alguien que hable inglés y francés que haga la traducción simultánea al español. Podría estar al lado (de la persona que interviene).

Pâquet

(...) es lo que sugiero. Por otro lado, tenemos camaradas de Chile aquí en Montreal, que están aquí para hacer ese trabajo; ya que se ha invitado a camaradas latinoamericanos cuyas intervenciones en español ellos van a traducir al francés o al inglés, al igual que toda otra intervención que se haga en español.



*.....
Nota: A partir de este momento del taller las intervenciones comienzan a ser traducidas también al español por algún latinoamericano a continuación de la intervención en francés o inglés.

Carl Svendstedt

Vengo del Swedish Film Center. Este problema que se expuso es muy complicado y tiene muchas variantes. Trataré de ser breve, pero no es un problema de dinero. Es una cuestión de solidaridad y nunca he oído hablar de una solidaridad unilateral. El problema surge porque el mercado cinematográfico ha cambiado. Antes había, en todos los países, una sola forma de distribución, que era una forma más o menos (en espacios) de cinematografía, de presentación de largometrajes en salas. Ahora hemos sentado un circuito de distribución de películas en 16 mm que ha demostrado ser también poderoso y con capacidad de generar recursos. Inmediatamente entra la industria comercial y empieza a comprar películas de América Latina, y tratan de distribuir las y ganar dinero con ellas, raramente con éxito. Pero cuando hacen esto, dañan severamente nuestro sistema

(de distribución alternativa). Entonces, ¿por qué no dejan de comprar películas cuando no ganan dinero con ellas?

Es sólo porque todo el mercado de los medios audiovisuales está en proceso de reestructuración, con lo que las tácticas de las grandes compañías han cambiado. Ahora ellos ofrecen comprar la totalidad de los derechos de reproducción: película, video, videocassette, televisión. Así que si no ganan dinero con la exhibición en salas, inmediatamente generan un mercado muy específico de ventas de videocassettes, donde uno puede hacer un lanzamiento muy limitado de films latinoamericanos donde ellos controlarán los derechos.

Esta no es una cuestión meramente comercial. Desde el momento en que estas compañías están aliadas de una u otra forma con las corporaciones de Hollywood, en el momento en que el lanzamiento de estas películas no les resulta provechoso políticamente -y por lo tanto comercialmente- estas estarán bloqueadas para la totalidad del mercado. Sé que hay una resolución de la Unión Internacional de Cineastas, en el sentido de que de ninguna manera deberían venderse la totalidad de los derechos de una película. Creo que hay una cantidad de soluciones técnicas al problema. La primera, y más simple, es fraccionar los derechos. Si esto no se hace ni encontramos otra solución, si no tenemos acceso a las películas latinoamericanas, nos veremos seriamente perjudicados y retrocederemos muchos años en la lucha en nuestros países (del Primer Mundo), que no es sólo nuestra lucha,

también es la de ustedes (la de los cineastas latinoamericanos y del Tercer Mundo). Y lo más importante de todo esto es que sabemos -y podemos darles las cifras exactas si nos lo piden- que una vez que una de estas películas sea lanzada por las grandes compañías, como las tres que ejercen el monopolio en nuestro país, la gente no la verá.

Por último tengo algo específico que señalar a Marin Karmitz: hay gente que no puede actuar como agente de películas de otros continentes, lo que en la práctica lleva a que por ejemplo, una película vaya a parar a la Cinemateca Sueca donde será vista por 300 estudiantes y nadie más.

Leonard Henny

Estoy muy contento de que mi colega sueco haya intervenido y haya lanzado un llamamiento a la solidaridad, porque el llamamiento que se hizo antes fue muy idealista. Coincido completamente con Lofredo, no podemos esperar que los pueblos oprimidos se solidaricen con pueblos que en algún sentido son opresores. Tenemos que mirar esto de modo muy realista, considerando que en el interior de un sistema capitalista no se puede destruir un sistema monopólico si sólo se trabaja desde un sector. Creo que tomaré la advertencia de Lenin que decía que los capitalistas llegarán en su ambición hasta el extremo de comprar su propia soga para el cuello si pueden hacer alguna ganancia con ello. En otras palabras, creo que debemos enfrentar el hecho de que los cineastas y distribuidores alternativos

funcionamos simplemente como un mercado-piloto para las grandes corporaciones. Ellos nos observan cuidadosamente y cuando descubren un nuevo nicho en el mercado se mueven rápidamente para ocuparlo, y es lógico que pongan 11 mil dólares para comprar un film, porque para ellos son monedas, incluso si van a pérdida no importa porque la mayoría de las distribuidoras son subsidiarias de corporaciones mucho más grandes que pueden absorber enormes pérdidas. En ese sentido deberíamos estar contentos de que ellos estén dispuestos a pagar 11 mil dólares a un realizador que en Latinoamérica podrá utilizar ese dinero para hacer más películas, y que seguramente gastó esa cantidad o más haciéndolas. Ahora, uno puede decir que es muy triste que la gente de Suecia no haya visto ese film, fuera de 500 o 600 personas. Pareciera que cuando el productor, un día, tenga la película juntando polvo en un estante, querrá venderla a un circuito alternativo para sacarle algún provecho, y esto ha ocurrido en el pasado. Pero la segunda solución que se propone desde Suecia, la de fraccionar los derechos, es muy viable y debería adoptársela como una resolución de este encuentro. Porque si todos los directores se ponen de acuerdo en este sentido, y dicen “nunca más vendemos la totalidad de los derechos sino parte de ellos”, y recomiendan que un realizador de un país del Tercer Mundo venda sus películas a un distribuidor comercial y ponga sus propias condiciones

para que el film se exhiba ante un determinado sector del mercado, eso sería un logro.

Creo que realmente ustedes tienen que minimizar las posibilidades de ser mártires, los directores y distribuidores alternativos, y ser realistas. Estamos condicionados por el capitalismo y no estamos en condiciones de destruir el monopolio a menos que se produzca un cambio verdadero en los valores, en el sistema en el que estamos trabajando, en el camino hacia un estado socialista. Y creo que esto sí puede ser idealista de mi parte, pero creo que si a través de la distribución comercial un film comprometido es visto por millones de personas, ello tendrá un efecto en el derrocamiento del sistema capitalista.

Esto es entonces lo que propongo, tratar de llegar a una resolución que especifique cómo encarar la venta de derechos a los distribuidores comerciales.

Micheline Creteur

Pertenezco a una unidad de distribución en Bélgica, del que el grupo que se presentó esta mañana participa, y también trabajo en el Ministerio de Cultura de Francia, donde trabajo en la difusión de films, entre ellos los que son distribuidos por esa unidad de distribución.

Mi intervención es más que nada para hacer dos preguntas que conciernen a la relación entre la distribución comercial y la que llamaré distribución militante. (...)

Karmitz

(...) Desde el principio nosotros rechazamos dejar un terreno libre para la burguesía en algo que puede tocar su terreno. Sería para nosotros una gran derrota política aceptar lo que la burguesía acepta perfectamente: las redes paralelas, dado que esas redes no la molestan. Es evidente, por lo demás, que tenemos que manejar los dos aspectos de este problema, a saber: la lucha sobre el terreno de la burguesía es muy difícil, y es favoreciendo y desarrollando considerablemente el sostén popular que podremos llevar adelante esas luchas. Para nosotros el circuito militante no es un circuito de izquierdistas convencidos o grupos de militantes que se pasan películas entre ellos; es un circuito donde la gente toma a su cargo ella misma el cine, organiza por sí misma las proyecciones, encuentra ella misma los locales; y sus propios balances arrojan una coherencia entre la vida cotidiana, la lucha de esos militantes, y su obra. Consideramos que nuestro trabajo actualmente es unir todo lo que puede ser unido; y no entrar en los juegos de las divisiones de la burguesía, en particular la que se aplica al cine por el poder de los monopolios y las migajas que dejan al pueblo. Por otra parte, y en lo que refiere a los medios de información, es evidente que tenemos también una lucha que librar en relación con la prensa; y lograr hacer un trabajo correcto de explicación a los periodistas es otro aspecto concreto de la lucha. En una serie de diarios que se niegan a hablar



generalmente de problemas como el racismo o las cárceles, nosotros, gracias a las películas, logramos que esos medios hablen de estos temas, y no sólo en las páginas culturales. También tenemos que tener muy claros los límites de nuestra lucha militante y que los trabajadores no tienen acceso a otros caminos y medios de comunicación que los que les permite la burguesía. Entonces es normal que utilicemos a fondo todas las contradicciones de esta burguesía, en particular al nivel de la información. En lo que concierne a la segunda pregunta: el público al que apuntaba *Coup pour coup* está evidentemente en las salas comerciales y también está en otra parte. Pero eso significa también que no podemos dejar las salas simplemente en una relación clásica entre espectáculo y espectador. Cuando estrenamos *Coup pour coup* en las salas de París, eso nos permitió hacer el trabajo político subsiguiente: primero, informar de la muerte de nuestro camarada Pierre Overney, un camarada asesinado por las milicias patronales frente a la fábrica Renault.

Entonces en las salas había mitines después de cada proyección, en dos salas, lo que nos permitió llegar a 25 mil personas, lo que hubiera sido imposible hacer fuera, en una sala normal de reuniones. En segundo lugar recaudamos en 15 días 20 mil francos -que equivalen a cuatro mil dólares-, en una colecta para pagar el entierro del camarada muerto a la familia. Es también para esto que puede servir el cine.

Quiero decir también que fuera, en otras ciudades, este film ha recaudado dinero para el fondo de huelga (...) por un total de 50 mil francos, es decir 10 mil dólares.

Tengo a vuestra disposición un balance detallado sobre las experiencias de proyección de este film.

Beato

Como primer punto quiero reflexionar sobre una cierta ingenuidad que veo cuando se habla de la problemática de que hay compañeros que hacen distribución y están recaudando dinero para hacer esa tarea. O sea, que por el hecho de que se esté trabajando con plata no se puede

acusar a los compañeros que lo que hacen es repetir los mismos juegos del capitalismo. Los compañeros latinoamericanos, o creo que cualquiera del Tercer Mundo, para producir una película tienen que hacer lo mismo; hacer películas no surge solamente de nuestra voluntad, tenemos que sacar esa plata de un sistema liberal, de un sistema capitalista, el dinero no viene de nuestros sueños. Ese capital está mezclado la mayor parte del tiempo con trabajo voluntario y sacrificios de otros compañeros que trabajan en equipo. Y voy a redondear ese concepto dando la razón al compañero Marin (Karmitz) cuando dice que no querer aceptar esas reglas de la burguesía es un problema de negación de la realidad. El juego del colonialismo, del imperialismo, es implantar en nosotros el sentimiento de que no podemos hacer las cosas bien hechas; y nosotros creemos que se puede hacer un cine que sea descolonizado, y que a la vez pueda mostrarse en cualquier parte del mundo y a cualquiera le guste y pueda entenderlo.

Quiero también protestar porque un compañero hace una acusación muy barata: el planteo de que cuando nosotros nos organizamos internacionalmente a través de ciertos grupos, eso sea considerado un imperialismo de izquierda. Creo que eso es ridículo considerarlo de esa forma.



Julio García Espinosa

Nosotros tenemos la impresión de que estamos tratando de discutir cosas prácticas, y eso es bueno, todos le tenemos bastante pánico a la teoría. Pero a veces discutimos cosas tan prácticas, cosas tan inmediatas, con nuestra incapacidad para discutir concretamente los problemas importantes. Entonces este problema de un cine alternativo, de una distribución paralela o alternativa, como se la quiera llamar, nos luce por momentos que se trata de nuestra manera de afrontar el cine y no de una opción más dentro de las que tenemos para afrontar este problema del cine. Nosotros pensamos que un cine militante, un cine revolucionario se supone que lo hagan los militantes o los revolucionarios. Y el deber más elemental de un revolucionario es plantearse la toma del poder. De manera tal que el deber más elemental de un cineasta revolucionario es plantearse también la toma del poder de las salas de cine y los medios de producción. Yo creo que si pudiéramos definir concretamente esto, nosotros pudiéramos definir concretamente también nuestra actitud frente a ciertos problemas políticos que al no estar definidos hacen ineficaz nuestra participación en el cine. Creo que si pudiéramos definir este principio, pudiéramos analizar concretamente los problemas frente a la industria, para hacer más eficaz también nuestra participación en el cine. Creo también que si asumiéramos muy claramente este principio, nosotros también podríamos definir



con mucha más productividad qué tipo de cine nosotros podemos hacer para incidir de una manera concreta y eficaz en las grandes masas populares. El cine paralelo es una opción a nuestro modo de ver que nosotros tenemos y que tenemos que aprovechar, pero no podemos a nuestro juicio eternizar esa opción. Nosotros no podemos dejarle negocios grandes a los comerciantes y reservarnos para nosotros negocios chiquitos. Parece que estamos pidiendo una limosna constantemente y que pretendemos ser vanguardia toda la vida. Pensamos que realmente es muy importante ver esto como una acción, y efectivamente sacar conclusiones prácticas. Incluso a veces tranquilizamos nuestra conciencia porque estamos distribuyendo determinados materiales de cineastas del Tercer Mundo, materiales que son importantes políticamente y eso nos tranquiliza la conciencia. Pero no somos una gente pobrecita, no somos una gente miserable, somos la gente más importante que hay en el mundo. Nosotros pensamos que aunque esto parezca realmente una utopía en algunos casos, de plantearse una toma



del poder concretamente, es necesario aún así, en esos casos en que parece una utopía, plantearse para poder definir concretamente las tácticas que debemos aplicar en cada uno de nuestros países de acuerdo con cada una de sus circunstancias.

Queríamos decir estas pocas frases, estas pocas palabras, en aras de que si nosotros vamos a discutir toda esta semana problemas muy prácticos, debemos aspirar también a dejarle un poco de lugar a problemas que a nuestro juicio van a poder definir con mucha más claridad la perspectiva concreta de estos problemas inmediatos que tenemos por delante. A tal efecto pido, cuando sea posible, poder hacer alguna intervención para hablar de estos problemas.

Serge Le Péron

Quiero decir que estoy de acuerdo con la intervención que acaba de hacerse, en la medida en que me parece que hemos hablado de problemas de distribución durante toda esta tarde, un poco como podrían hablar los burgueses, es decir que el debate ha sido muy despolitizado, creo.

Nosotros que hablamos de producción y distribución de cine alternativo no podemos hablar de producción y distribución en los mismos términos que la burguesía. Esta tarde me parece que se habló mucho en términos de mercado, de derechos, de recursos, de medios que son evidentemente fundamentales pero que deben ser confrontados con la tarea política que tenemos todos en nuestros países. Efectivamente, nuestra tarea principal en cada uno de nuestros países es hacer la revolución. El problema de la elección y difusión de los films, y de la manera de hacerlo debe plantearse en relación con este objetivo.

Efectivamente, no se trata sólo para nosotros de proyectar películas desde un punto de vista exótico, como ciertos ejemplos que hemos escuchado esta tarde. No debemos proceder a la difusión de films al estilo de los burgueses; por ejemplo, hacer una semana de cine árabe o latinoamericano como los cinéfilos podrían hacer una retrospectiva de Buster Keaton o Charlie Chaplin. En relación a esto, creo que hablamos mucho de las posibilidades que la difusión militante ofrece para plantear problemas políticos en Francia, Karmitz recién decía en efecto lo que había pasado durante la difusión de su film, citando el ejemplo del momento de la muerte de Pierre Ouverney, las intervenciones políticas a propósito de este crimen y que hubo efectivamente muchas otras. Creo que en relación a las posibilidades y los problemas de la difusión, hay un aspecto que no debemos olvidar, el de aprender de la

gente a la que les mostramos nuestras películas.

En la manera en que nosotros encaramos la distribución no podemos olvidar este aspecto, que es la posibilidad de saber cómo el público recibe nuestra película y cuáles son las aspiraciones culturales de esa masa, (tomar lecciones de ella) para saber cómo debemos hacer nuestras películas.

Para resumir, para terminar, -porque creo que ya nos introducimos en el debate que tendrá lugar el miércoles-, creo que en relación con el problema de la producción de films, la manera de hacerlos y el tipo de films, el balance de las experiencias de difusión (de nuestras películas) es fundamental.

Lindqvist

Estamos completamente de acuerdo con la intervención de (Julio García) Espinosa, y hace mucho tiempo que estamos elaborando un programa para la toma del poder de la industria cinematográfica en nuestro país (Suecia). Los problemas que se han estado discutiendo son problemas prácticos que nos confrontan, y que no son particulares de la situación fílmica de Suecia, sino que son un reflejo de un gran cambio en la producción cinematográfica mundial. No me iré satisfecho de este encuentro hasta que no podamos discutir estas cuestiones. Porque nos tomamos muy en serio que si nos vamos sin conocer estas problemáticas concretas, porque esta transición puede llevarnos a un retroceso de muchos años. También para los latinoamericanos.

Terminaré por decir que si estos problemas no están resueltos... Lo haré de una manera provocativa para mostrar la importancia que tienen. Pero si esto no se resuelve, no sólo seremos borrados del mapa como cine paralelo, alternativo sino que seremos, en los países desarrollados, un instrumento de campañas directa y conscientemente dirigidas hacia (contra) el Tercer Mundo.

Achugar

Tengo una preocupación sobre cómo se desarrolló el debate esta tarde y voy a hacer una proposición. Hubo contradicciones planteadas entre nosotros que son totalmente falsas. Desde mi punto de vista, hemos estado equivocados la mayor parte del tiempo en una especie de diálogo de sordos. Lo que yo proponía a André Pâquet, y voy a plantear como moción concreta, es juntar a la gente y hacer un trabajo sobre todo en comisiones a partir de ciertos problemas fundamentales para nuestro trabajo futuro (...)

Hay gente acá que tuvo intervenciones positivas, otro que tuvo una intervención bastante gratuita y provocadora y muchos que tuvieron intervenciones que no sirvieron para nada (de gente que no se comprendía entre ellos). Por lo tanto, si queremos terminar esta semana y sacar algún resultado concreto y positivo, tenemos que dejar de pajearnos un poco entre nosotros y seguir el trabajo en comisiones, donde en forma más cerrada (se pueda arribar a resultados concretos) ...

RENCONTRES
INTERNATIONALES
POUR
UN NOUVEAU
CINEMA



.....

taller
Participación de la base

.....

1. Inger Servolin

SLON/ISKRA.
(Francia)

2. Sylvie Jezequel

CREPAC-Scopcolor.
(Francia)

3. Fernand Dansereau

Groupe de recherches
sociales-Office National
du Film, 1967.
(Canadá)

4. Sue Robenson

Third World Newsreel.
(EE.UU.)

5. Christine Choy

Third World Newsreel.
(EE.UU.)



RENCONTRES
INTERNATIONALES
POUR
UN NOUVEAU
CINEMA



RENCONTRES
INTERNATIONALES
POUR
UN NOUVEAU
CINEMA



RENCONTRES
INTERNATIONALES
POUR
UN NOUVEAU
CINEMA



RENCONTRES
INTERNATIONALES
POUR
UN NOUVEAU
CINEMA



RENCONTRES
INTERNATIONALES
POUR
UN NOUVEAU
CINEMA



RENCONTRES
INTERNATIONALES
POUR



Taller Participación de la base

Sue Robeson

(...) históricamente hemos sido controlados por los medios masivos de comunicación en nuestro país, y nos ha sido imposible expresarnos y definirnos en nuestra dirección y según nuestras necesidades. Somos una organización de producción y distribución porque sentimos que es muy importante para la autodeterminación de los oprimidos. Esto significa estar en condiciones de controlar los procesos involucrados en la producción de films, y (tener) un total control sobre el producto final. En lo referido a cómo iniciamos la participación de la gente en este proceso, es importante atender a los diferentes tipos de producción que existen en lo que concierne a los films políticos. Nosotros organizamos la participación real en las luchas,

participamos activamente y no actuamos simplemente como mero “recurso”. Esto es importante porque implica que nuestra dirección política viene de nuestra gente, desde abajo hacia arriba en vez de arriba hacia abajo. El otro aspecto importante es pensar qué es un cine “alternativo” o un “otro” cine. En un sentido, podríamos desarrollar un cine “alternativo” que coexistiera pacíficamente con el cine oficial, [pero] estaríamos siempre en una posición de debilidad. Así que nuestra dirección es más bien desarrollarnos y funcionar de un modo tal que estemos siempre en total contradicción con el cine existente o establecido, con el orden establecido. Desde esta base, entonces sí podemos hablar de cooperar, de involucrarnos en los sistemas existentes y lidiar

con los aspectos comerciales o el cine organizado. Y esto está relacionado con el punto que planteaba el camarada de Cuba ayer, Julio García Espinosa, quien decía que este tipo de cine paralelo es una opción, y que necesitamos algún tipo de estrategia y alguna base de poder desde la cual desarrollar nuestros medios de distribución y producción. Quisiera hablar ahora de algunos proyectos específicos sobre los cuales hemos estado trabajando directamente como parte de organizaciones comunitarias y movimientos políticos en nuestro país. Como dije, nuestras películas más recientes están relacionadas con el tema de las prisiones, y con los presos políticos y los presos conocidos como “criminales comunes”, que claramente no lo son. El modo en que empezamos fue con el problema específico de la rebelión en la prisión de Attica (1971). (...) desarrollamos relaciones tanto con la gente que estaba dentro de las prisiones, como con las organizaciones de apoyo que trabajaban fuera de ellas. Con este tipo de contribuciones y respaldo desarrollamos esta película

sobre la prisión. Y a través de todo el proceso de producción de la película hubo un constante ir y venir de ideas, y un intento de expresar directamente lo que la gente desde la prisión nos decía a los de fuera. Otro proyecto que realizamos fue filmar dentro de dos cárceles de máxima seguridad, donde intentan reformar a los considerados peores delincuentes. En términos de cuánto esto afectó nuestras bases de distribución, podríamos decir que cuando el film fue terminado ya existía toda una serie de relaciones con grupos, y estuvimos en condiciones de hacer llegar la película a muchas comunidades fuera de las prisiones, e incluso dentro de ellas. Este es el modo en que fuimos desarrollando otros proyectos. Hay muchas instituciones en este país y grupos políticos organizados que hemos aprovechado para distribuir y como base de ideas y producción de los films. Por ejemplo, en cuanto al cuidado de los niños en nuestro país, y en relación a las madres trabajadoras y madres solteras, y los problemas que tienen para el cuidado de los niños. Muchos centros de cuidado de niños ofrecen una base formal para la distribución de los films producidos sobre estos temas. Lo mismo es posible dentro del sistema de educación pública, dentro de muchas organizaciones comunitarias financiadas por lo que llamamos *poverty programs* que llegan a gran parte de la juventud y sectores carenciados. Todo esto ha sido en términos de desarrollar bases de producción de films, y también de su distribución una vez terminados.



Christine Choy

Históricamente, ha habido una lucha por el poder para controlar el cine al interior de Newsreel. Solían ser profesionales del medio quienes controlaban la producción cinematográfica. Esto ha cambiado, y la gente que trabaja ahora no es toda profesional. Tratamos de involucrar tanto profesionales como no profesionales, sobre una base de enseñanza y aprendizaje. Quisiera agregar que sentimos que hay diferentes tipos de cineastas y de distribuidores, según sus ideologías, sus prácticas. Algunos son “oportunistas”, otros “revisionistas”, y cuando digo esto me refiero a nuestra propia experiencia. Por ejemplo, si existe una colección de trabajos cinematográficos realizados por una cantidad de gente, uno los unifica, hace una película y de ese modo el cineasta gana mucho personalmente. Nosotros sentimos que esa es una forma oportunista de trabajar en cine. Somos una organización cinematográfica, no vivimos aislados, vivimos en contacto con lo que pasa fuera de nuestro país, con la lucha internacional. Por eso, creemos en la participación directa en la lucha como algo verdaderamente representativo del cine que quisiéramos presentar, para los trabajadores y para los necesitados, especialmente la gente del Tercer Mundo en los Estados Unidos.

En cuanto a esta Conferencia, quisiéramos proponer dos direcciones, una en términos de distribución y otra en términos de producción. Esto se debe a que sentimos una gran falta de comunicación a nivel internacional y nacional. Por ejemplo, mucha gente conoce lo que sucede en California, pero la gente de la costa Este no lo conoce en absoluto. O los problemas de Asia, Latinoamérica y África y otros países. Proponemos que esta sería una situación ideal, este evento, para establecer un grupo de personas de diferentes naciones que trabajaran en un proyecto con perspectiva internacional. Esto se debe realizar con una estructura organizativa. Lo que también proponemos a través de esta reunión es crear una organización internacional con una red de comunicación continua entre toda la gente progresista que hace cine. Si hay alguna pregunta, podríamos discutir luego.



Fernand Dansereau

No sé cuál será el deseo de la asamblea, pero tengo la impresión, dado que son ya más de las cuatro y debemos terminar a las seis..., (no sé) si prefieren preguntar inmediatamente o al final a todos. Es más práctico que todos los participantes hablen y después pasar a las preguntas. Estoy en la doble función de exponer y dar la palabra. Les hablaré de mi experiencia personal en cuanto a participación en la base. Quiero definir primero qué es la base para mí: en Quebec, la población obrera y campesina, rural, no es siquiera el 30 por ciento de la población. El resto son oficinistas, pequeños comerciantes, empleados de comercio y empresa, y funcionarios. Podemos decir que es quizá excepcional pero necesario, tratándose de un encuentro internacional, describir y aclarar la situación de Quebec en particular, o puede que no tengamos la oportunidad de entendernos. [Extrae y muestra un afiche con un dibujo]



Si yo intentara representar la tabla demográfica de Quebec, resultaría un gráfico como este. Ven en la base, aquí, a los trabajadores y los campesinos. Aquí, la pequeña clase media, los de cuello blanco. Aquí, lo que queda de la burguesía y los tecnócratas emergentes, los pequeños tecnócratas. Aquí los grandes cuadros, los capitanes de la industria, en fin, la alta burguesía también. Y aquí, arriba, los que finalmente detentan el poder económico y político, a menudo los dos a la vez. Estoy forzado de constatar que mi base, cuando me refiero a la población de Quebec, es sobre todo gente de la pequeña clase media. Esta gente no vive una explotación del tipo de la supervivencia, no está realmente urgida en cuanto a lo financiero, al hambre, el alojamiento y la supervivencia. La explotación de la que son objeto es diferente, es una explotación del ser: tienen que llegar a ser buenas herramientas de la máquina industrial, buenos consumidores. Mi amigo Gilles Groulx decía el otro día que cuando hace una película no quiere que nadie camine sobre su cabeza, que es lo que les pasa a los habitantes de Quebec, que alguien les camina sobre la cabeza ocupando su lugar: son obligados a aceptar una cultura comercializada que los aliena, que va contra sus necesidades, y sienten inconcientemente que deben salirse (de esta situación) pero no saben cómo. De tal manera que puede decirse que la situación no es tanto la de una lucha de clases como de una lucha cultural. Hay todo tipo

de obstáculos para que emerja una expresión de tipo nacional, e impedimentos para una cultura política también. Se vive una sociedad que se dice de libre empresa pero es en realidad totalmente autoritaria e impide el nacimiento de una sociedad fraternal. Lo que es muy particular aquí en Quebec es todo el esfuerzo que se hace para impedir la emergencia de colectivos; siempre se está presto a hacer resaltar en nombre de la libertad qué es el individuo pero nunca lo colectivo. Los jefes de sindicatos, por ejemplo, siempre van a la cárcel. Por supuesto que lo económico está detrás de todo esto. Pero no es solamente la economía sino también el pequeño poder, la pequeña autoridad.

Como cineasta encuentro que frente a esto debo hacer dos tipos de revolución: una en cuanto al modo de trabajar y otra en cuanto a los contenidos de mis películas. No se trata solamente de denunciar situaciones sino de comenzar a vivir otra situación que reclamo. Me di cuenta desde hace unos años que como cineasta yo tenía un poder importante en cuanto a la información objetiva y efectiva, y que tenía que compartir ese poder con la gente con la cual yo hacía films. Compartir el poder no se hace solamente a nivel de las buenas intenciones sino compartir poder a nivel real. Me imagino que en muchos países será muy diferente; pero para mi la forma en que se plantea el problema es que aquí en la ley canadiense y quebecois es obligatorio registrar el nombre y



la imagen de la persona que se va a filmar, lo que se llama un "release", es decir el derecho de utilizar la imagen. Habitualmente se exigía a los cineastas hacer esto antes de filmar, de manera que uno es libre de hacer con el metraje lo que desea. En mi caso, he decidido hacer firmar este formulario solamente cuando el film ya estaba terminado, de modo que me encontraba con un poder parejo al de la gente con la que había trabajado. Es la fórmula que yo encontré, hay otras, también en otros países. Creo que hace falta un cine de participación, donde a nivel de la producción se dé un verdadero poder a la gente con la que uno trabaja. Porque de otro modo la conducta del cineasta puede ser extremadamente autoritaria, con las mejores y más libertarias intenciones. Hubo pistas que seguí y que me vi obligado a poner en cuestión. Una de las experiencias, que exploramos hace unos años, fue la de entregar a la gente los aparatos, en particular el magnetoscope, los aparatos ligeros para que pudieran expresarse. Con los años pienso que es bueno que la gente tenga los aparatos en sus manos para invitarlos a expresarse, liberarse,

pero pienso también que la televisión y el cine son dispositivos altamente sofisticados y que la presencia del profesional es necesaria.

Lo que he visto generalmente con la gente a la cual le he dado aparatos es que se producían conflictos de ambiciones: querían por un lado expresar mucho lo que ellos vivían y que otros desconocían, pero por otro lado querían ser respetados y reconocidos en su dignidad y trataban de copiar los modelos que habían visto en la tv. De manera que la presencia del realizador -como profesional y como animador- me parece necesaria para liberar verdaderamente la voz de la gente que no se expresa.

Es cierto que toda mi experiencia ha demostrado que hay una increíble creatividad en la base sin importar cuál sea, hay un apetito de expresión tanto más fuerte en la medida en que no se expresa nunca y (cuando lo hace) se da con una fresca expresiva increíble. En muchos de mis camaradas realizadores he encontrado la creencia de que este tipo de experiencia los hace desaparecer como autores personales del film; pero sobre mi experiencia con los grupos de base puedo decir que el trabajo colectivo, lejos de disminuirme como autor, me ha convertido en un autor más particular, más enraizado, más autor. Pienso que en estas experiencias -de las cuales podría hablarse mucho pero vamos a resumirlo porque hay poco tiempo- hay adquisiciones netas que se pueden aprovechar. Una particular en Quebec se llama "la animación" y es una técnica de trabajo con grupos. Creo

que puede compartirse el trabajo del guión, filmación y la distribución; pero hay cosas que, confieso, me han sido imposibles de solucionar: compartir el montaje. Los grupos con los que trabajé hicieron todas las sugerencias posibles, modificaciones que incorporé; pero en el montaje me quedaba yo solo. Creo que es el problema de la complejidad de un oficio tan moderno como son el cine y la televisión. En todo caso, lo que puedo decir brevemente como testimonio de mi trabajo es que, en términos de participación en la base, en el proceso cinematográfico mismo es necesario tratar de dejar de lado la actitud autoritaria del cineasta, esa que es reforzada por los festivales, que es consagrada por la noción de talento por la que se dice quiénes son los autores y quiénes no lo son. Me crié en un medio católico con toda una jerarquía de diáconos, subdiáconos, obispos, arzobispos, etc., y me encuentro con la misma jerarquía en el cine mundial y en el modo en que se lo concibe.

Sylvie Jezequel

A causa de la propia naturaleza de las iniciativas de las que participé quisiera hacer un poco de historia para que se comprenda el trabajo que realizamos. CREPAC / SCOPCOLOR son dos organizaciones gemelas compuestas por la misma gente, con el mismo domicilio, pero con dos nombres distintos por cuestiones que explicaré, de la ley francesa. Una, CREPAC (Centre de Recherche pour l'Éducation Permanente et l'Action Culturelle)

es un centro de investigación y distribución, una organización sin fines de lucro; y SCOPCOLOR (Société Coopérative Ouvrière de Production) es una sociedad (cooperativa) de producción.(...)
(... CREPAC fue creada) por la iniciativa de personas que en esa época eran realizadores y periodistas de la tv francesa, y que desde hacía algunos años se preguntaban por el sentido de su acción y sobre la situación en la que se encontraban, tanto política como socialmente, en relación con el espectador pasivo que veía lo que ellos hacían. Estas personas que trabajaban al interior de la televisión francesa en esa época tenían cada uno la responsabilidad de un programa. Ellos crearon este organismo para tratar de asociar a la producción de los programas a otras organizaciones que la televisión francesa no quería o no podía aceptar por razones administrativas, y de asociarlos a la preparación de las emisiones que ellos firmaban. Por ejemplo, el responsable de los programas sobre economía no tenía la posibilidad de preparar un programa con los sindicalistas. Si lo hacía, lo hacía en privado, en su casa, café o té de por medio, pero no podía tenerlos cara a cara en el aire. La intención de crear este centro fue la de hacer de él un lugar de reuniones para encontrarse con personas provenientes de medios muy diferentes, pero que venían de una cierta familia política y no de otra (...), y que pertenecían, el grueso de ellos –hablo en pasado pero sigue siendo válido hoy en día– a tres grandes familias: primero, el



movimiento sindical obrero, segundo el movimiento de educación popular laica, y tercero, los movimientos cooperativos de consumidores y de producción. El conjunto de estos organismos han aceptado, como tales, participar en el trabajo de este centro para, en una primera instancia, tratar de definir qué uso podían hacer conjuntamente –y esto es importante: conjuntamente– del medio audiovisual, en el marco de sus preocupaciones cotidianas. Hubo una serie de reuniones para definir por la miliunésima vez lo que era la cultura popular, etcétera; cosa que no ha servido para nada... y luego se llegó a un momento en que dijimos: hay que superar esta instancia de criticar lo que hacen otros y empezar a producir nosotros mismos. Aclaro, de paso, que justo en ese momento fue Mayo del '68 y que todas estas decisiones fueron tomadas a partir de esa fecha por las mismas organizaciones. Y luego de Mayo del '68 hubo una gran necesidad, que se sintió entre las organizaciones que participaron de este trabajo, de dar una información diferente. No sabían bien cómo, pero sí que debía ser diferente.



(Estas organizaciones) representan, en su conjunto, actualmente, casi 30 mil salas de proyección no comerciales, con equipos de 16 mm, que son los que utilizan los cineclubs tradicionales para discutir el plano de Eisenstein en comparación con el de Charlie Chaplin, y otros que se usan para fiestas escolares, etcétera. Esos aparatos se encuentran en asociaciones muy diferentes, tanto en establecimientos escolares como en casas juveniles, asociaciones barriales, municipalidades, comités empresarios, secciones sindicales, etcétera; con lo que hay un público muy variado en términos de edad, de necesidades y, diría, de información.

(...) luchas que hubo que desarrollar contra sus propias embajadas que algunas veces les impidió hablar o dejarse filmar, contra las empresas donde trabajan, frente a las cuales podían correr riesgos, y allí la relación se hace mucho más fácilmente; es con ellos con quienes se definió el lugar de filmación, el tema, la orientación; ellos participan del montaje, es decir que se hace un premontaje que es la limpieza del material original. Y hemos dicho a un cierto número de

ellos que participen, lo que recuerda lo que se dijo recién, participan en lo que queda en el premontaje. Les pedimos que vengan a terminar el montaje con nosotros de manera, primero, de no deformar lo que dicen, y luego de tratar de tejer esa relación haciéndoles comprender que ellos están expresándose y que nosotros jugamos en definitiva -que es el objetivo fundamental de la totalidad de la iniciativa- solamente un rol de escritor público. Una especie de escritor público itinerante, moderno, con medios que son modernos, cuya misión no es otra que la de expresar a los otros, (trabajar) para los otros. Actualmente, en su conjunto y con problemas de dinero que son considerables, las investigaciones toman dos direcciones: la primera es una diversificación de los productos. Renovación de sus informativos, volviéndolos mucho más violentos, tanto más diría después de las últimas elecciones, temas que sean deliberadamente temas de pelea, que opongán la gente a Francia, que en mi opinión está desde hace quince días, partida al medio (quizás no es el momento para decirlo pero de todas maneras un poco cortada al medio) y es ese corte lo que no quisiéramos acentuar pero tampoco olvidar, por lo menos, ayudar a no olvidar. (La segunda es una) diversificación también del medio técnico. Al principio trabajábamos con 16 mm y rápidamente nos pasamos al súper 8 porque nos dimos cuenta que el 16 mm era prácticamente inutilizable, ya que no hay salas o es demasiado

largo, o hace falta alguien para cargar el aparato y no sabemos cómo usarlo, o es muy caro, etcétera. Así que intentamos equipar lo más que se pueda las sedes de las asociaciones, cada vez más equipadas con super 8 y preferentemente cassettes, lo que simplifica la utilización (ya que permite proyectar el material en bares, permite acercarse a la entrada y salida de las fábricas, un poco como se distribuye un volante. Entendemos que eso obliga a acortar el film. Es evidente que un obrero que tiene 45 minutos para comer al mediodía –si tiene oportunidad porque ni siquiera es así en todos los casos–, que tiene 45 minutos para comer, si le ofrecemos mezclar su ración alimentaria con 45 minutos de film es verdaderamente indigesto, esto en primer lugar. Y en segundo lugar (esa duración) no deja tiempo para la discusión, que es esencial para el proceso de agitación. Diversificación, acortamiento de los films y utilización cada vez mayor del video, sobre el cual hicimos también elecciones que son significativas de nuestras intenciones: elegimos el video no profesional. Esto es, el formato media pulgada, una medida nacional a la que hemos hecho más móvil de lo que era, si esto es posible. A partir de ese material hemos hecho estas producciones móviles en vehículos (el SCOPMOBILE) que pueden ponerse a disposición de cualquiera, no importa quién, no importa cuándo, no importa dónde.

Hay ejemplos muy significativos como el de (la empresa de relojes) Lip este verano pasado (1973), donde recibimos un llamado de un señor que nos dijo: “quiero señalarles que la huelga ha tomado nuevas formas, vamos a producir y a vender nosotros mismos los relojes y (quería preguntarles) si pueden hacer algo por nosotros”. Nos conocía porque habían usado el local o el equipo del sindicato. Era (un reconocido dirigente gremial) del conflicto de Lip, pero en ese momento nadie lo conocía, se llamaba (Charles) Piaget. Enviamos un animador con un equipo de video que se puso completamente a su disposición y filmó panfletos, que permitieron filmar una serie de documentos que finalmente permitieron al personal de Lip mandar cintas a otras fábricas para mostrar lo que pasaba de verdad allí. Mandaron pequeños cassettes de audio, como una suerte de contrainformativo, porque el diario, la televisión, etc. daban generalmente noticias de ese caso. Y los tipos dijeron “mientras me afeito a la mañana y oigo las noticias, me enfermo y cuando pienso en los otros obreros que no saben la verdad, es terrible que les



dejemos creer lo que les cuentan". E hicimos con ellos cassettes sonoros, con los que iban sistemáticamente a todos los comités de empresa de toda Francia, pero que era una especie de *non pas ici long mais ici Lip*. Contaban la huelga, las dificultades, los reclamos, etc. Entonces, diversificación de medios.

La última cuestión, que es un objetivo sobre el cual insistimos mucho también y con el cual tuvimos un montón de dificultades, es eso que vos, Dansereau, evocabas recién: la del "autor" entre comillas. Lo resolvimos un poquito diciendo que no existe más, y que hace falta que cada uno sea polivalente; es decir, que el realizador sea a la vez el animador, el que presenta el film, el que se desplaza con la copia, el que anima el debate, el que eventualmente es operador, el sonidista, el que (debate con) el público; que el rol sea intercambiable. Hemos tratado de crear un personaje completamente polivalente. Es así como creo que esto pudo llegar a buenos resultados, porque cada uno de nosotros -salvo quizás dos o tres personas, personal administrativo o contable, por ejemplo-, es capaz de

asumir esas diferentes funciones en diferentes momentos.

Ahora, el resultado general de todo esto es muy considerable en cuanto a la gente a la que llegamos. Cada película se difundió durante varios años porque el tema era de actualidad permanente. Podemos difundir mañana un film hecho hace dos o tres años, no tiene importancia porque lamentablemente las cosas no han cambiado mucho. Ciertos films, los más políticos, son muy requeridos regularmente, nos piden que les mandemos copias, creo actualmente tenemos unas 1500 copias que están, decimos, "en la naturaleza", es decir, repartidas por toda Francia y que circulan completamente por fuera de nosotros, sin nuestra intervención, y eso es indudablemente un éxito.

Una segunda cuestión es también el poder industrial que finalmente hemos alcanzado, a plazo porque hasta el momento el caso es que debimos pagar, realizar una inversión con un dinero que no teníamos, de manera que hemos estado hasta el cuello (jusqu'aux oreilles) por el momento. Pero finalmente la herramienta que hemos concebido representa el poder industrial y podría constituir una alternativa posible para otros modos de información, a condición de que otras fuerzas se nos unan y de que se haga una coordinación más grande entre las distintas acciones e iniciativas, ya sea con el mismo sentido o con sentidos cercanos o complementarios, en Francia y fuera de ella, para que esas bases sirvan verdaderamente para algo.



Inger Servolin

Voy a comenzar, como Dansereau recién, por definir la base de SLON (Société pour le lancement d'oeuvres nouvelles): es la clase obrera. Y cuando hablo de la base en tanto que clase obrera, esto excluye a las organizaciones sindicales, así como a los partidos y a los grupos políticos. Sí, trabajamos individualmente con los militantes de estas organizaciones así como con los no organizados. Para comprender mejor cómo y por qué hemos llegado a ver la necesidad práctica de una colaboración muy estrecha con esta base en la elaboración de nuestros films, me veo obligada también a trazar una historia lo más brevemente posible. SLON comenzó su actividad como grupo informal en el '67, trabajando sobre el film *Lejos de Vietnam* (*Loin du Vietnam*, Claude Lelouch, Agnés Varda, Jean-Luc Godard, Ruy Guerra, Chris Marker, Alain Resnais, Joris Ivens, William Klein, Francia, 1967), una película de un grupo de autores, diseñada colectivamente, que compartía partes realizadas por cada uno. La producción se hizo en el marco de la C.I.C, la productora francesa internacional, y la gran dificultad que apareció fue a nivel de la distribución una vez terminada la película. Comprendimos que no alcanzaba con juntarse con personas bienintencionadas; había que tener también nuestro control de los medios de producción de manera de decidir por nosotros mismos la distribución y la utilización que queríamos hacer de nuestras películas.



A continuación hubo una gran huelga en la Rhodiacéta en Besançon (1967), la primera huelga política de Francia después de la última guerra (mundial). Y, cosa extraordinaria, un equipo de cineastas fue allí después de la huelga, a filmar lo que ésta había dejado. Es un film que se llama *À bientôt, j'espère* (Chris Marker y Mario Marret, Francia, 1968) y se exhibió primero ante los obreros de Besançon y los de otros lugares; y las críticas que se le hicieron, críticas hechas por los obreros, muestran que si bien ellos estaban contentos de verse en la pantalla, también había una crítica bastante violenta sobre el romanticismo del autor. Sobre el hecho de que el cineasta había antepuesto cosas que para ellos parecían ser secundarias y había olvidado incluir otras que eran importantes para los obreros. La discusión terminó prácticamente en la decisión de hacer películas donde los obreros tomaran a su cargo la realización. Esto apareció como una necesidad porque los cineastas se dieron cuenta muy rápido de que estas cosas que son importantes para la clase obrera, lo que los obreros hubieran querido que se mostrara, los

cineastas no las conocían, no vivían las condiciones de vida de la clase obrera. Ahí nació entonces un primer grupo con trabajadores de Besançon, que se llamó Groupe Medvedkin, por el cineasta soviético que había recorrido la URSS en los años '30. Y este grupo comenzó a realizar a partir de mayo del '68 rodajes sobre la región de Besançon, películas donde ellos eran verdaderamente los realizadores. Este grupo evolucionó en el sentido de que no sólo querían tomar bajo su control la realización de documentos hechos por cineastas, sino que también se dieron cuenta de que había un estado de la vida cotidiana que necesitaban filmar y que nadie podía hacerlo sino ellos.

Ahí buscamos una cámara, que se quedó en Besançon por un cierto tiempo. Los obreros la usaron y empezaron a hacer un pequeño magazine que se llamó *Nouvelle Société* y que era una especie de respuesta al programa de (el político gaullista Jacques) Chaban-Delmas de la época, que se llamaba también así. Hubo otras experiencias en Francia que no sólo incluyeron la realización

y la participación técnica por parte de los obreros, sino también que se ocuparon del financiamiento. Nosotros personalmente no nos hemos ocupado de este tipo de operaciones, pero hubo dos grupos en Francia que lo hicieron. En la clase obrera se debe distinguir en la práctica entre dos tipos de trabajadores, nosotros accionamos con los dos: son los trabajadores franceses y los inmigrantes. Voy a pasar por esto muy rápido para dejar tiempo para la discusión. Muy rápidamente quiero hablar de las dificultades encontradas en estas experiencias, en la medida en que los trabajadores que se inclinaban a la creación cinematográfica eran también militantes activos la mayor parte del tiempo, y los que no eran militantes rápidamente se retiraron del proyecto. El trabajo de hacer cine no es precisamente una fiesta, es algo muy entretenido pero es un verdadero trabajo y lleva tiempo. El problema que también se nos planteó es el del dinero y los gastos. Somos un grupo de cineastas totalmente independiente y autofinanciado, y era evidente que aún si habíamos podido enseñar someramente a los obreros la manipulación de los equipos de cine, tanto cámara como sonido, obviamente eso no los hacía técnicos ni cineastas. Así que había también un problema en la medida del esfuerzo que esto demandó a todo el mundo, y un nivel de desertión importante. Por un tiempo hubo dos grupos en Francia donde funcionó esta fórmula, el grupo de Besançon y el grupo de Sochaux. El primero prácticamente desapareció y el segundo sigue



trabajando actualmente. Voy a demorarme un poco sobre el grupo (Medvedkin) de Sochaux, que ha codirigido varios films, entre ellos *Les 3/4 De La Vie* (1971), que está aquí y espero poder mostrarlo, y *Weekend à Sochaux* (1972).

En cuanto a la realización, los obreros han encontrado una nueva fórmula porque concluyeron que la fórmula *cinéma vérité*, cine en directo, cine reportaje, se había agotado un poco; y querían tratar de reconstruir situaciones y hacer partes en ficción. Finalmente fue de ellos que vinieron estas ideas y también muchas otras, sobre el plano de la expresión. En el magazine *Nouvelle Société* tuvimos una de esas experiencias asombrosas después de una proyección hace 3 o 4 años en Avignon. Habíamos hecho una proyección continuada de varios films, ninguno de los cuales estaba firmado. Y finalmente, para el público que estaba ahí –que era muy diverso y había trabajadores en la sala– los films que más retuvieron su atención fueron los de *Nouvelle Société*, que habían sido producidos, dirigidos y montados por los obreros. No estamos seguros de lo que esto podría significar para nosotros, pero pensamos que hay una forma de expresión diferente a la forma de expresión de los autores y cineastas de oficio.

Voy a terminar con un pequeño comentario sobre el funcionamiento de SLON. Como ya dije, SLON está totalmente autofinanciado, es un grupo de gente que son cineastas no profesionales pero que se han convertido más o menos en eso,

en semiprofesionales del cine. Trabajamos colectivamente entre nosotros, con los trabajadores y también con otras personas. Hacemos no solamente films sobre la clase obrera sino también, entre nosotros, films sobre temas determinados, en la medida de lo posible con la colaboración de aquellos a los que filmamos y reproducimos; y tratamos de realizar los films hechos por los obreros de manera colectiva, es decir, intercambiamos roles tanto en el plano de la producción como en el del rodaje. Es un trabajo que, como habrán podido experimentar ustedes mismos, es muy difícil pero que creemos sumamente útil a los fines políticos que perseguimos. Creo que voy a detenerme aquí.

[Dansereau, en tanto coordinador de la mesa, toma el micrófono para decir que las cuatro presentaciones han sido muy diferentes, que cada una exigió su atención y que los expertos están en la sala, por lo cual les deja la palabra]

Erica Sonn

Trabajo con un concepto de cine llamado “cine comprometido” (“cinéma-engagé”), en particular en los Estados Unidos donde tenemos una unidad de producción llamada New World Cinema. Estamos ahora ocupados en la realización de un largometraje de 35 mm producido, si pueden creerlo, colectivamente; y por supuesto la principal dificultad para este tipo de films es financiera, especialmente tratándose de 35 mm color.



Hacer un film de 35 mm color que sería distribuido comercialmente, pero no concebido comercialmente, hizo imprescindible el compromiso total de una gran cantidad de gente, incluyendo gente cuyo único papel es ganar dinero para aportar a la producción pero que ni siquiera llega a trabajar en la película. En el transcurso de la realización de hacer una película de estas características también hemos decidido hacer algunos *offshoot films* en 16 mm (films más cortos derivados de la filmación principal); especialmente hemos trabajado en la costa oeste donde hubo una gran agitación política como resultado del SLA. Hemos hecho en el pasado films en 16 y 35 mm que fueron exhibidos en la tv internacional aunque no en Estados Unidos. Pero ahora mismo estamos en la producción de estas películas en 16 mm mientras hacemos el largometraje a medida que se dan estas situaciones.(...)

(...) también los films dramáticos pueden decir cosas a la gente emocional y existencialmente, en modos en que los films simplemente periodísticos o informativos no pueden hacerlo. En otras palabras, no es sólo una cuestión de reflejar la

realidad sino también de proponer direcciones para trascender las condiciones de opresión e ir hacia la revolución, mediante la revelación y la cristalización del potencial de la gente. En particular, a través de este film en el que retratamos a los Estados Unidos y su relación con el Tercer Mundo, especialmente con América Latina. En la propuesta de personajes dramáticos que toman la decisión de hacer y comprometerse con la revolución, y en el proceso interno de transformación para volverse capaces de hacerla, y también en relación a cómo serán capaces de superar las condiciones objetivas, cómo las cambiarán, y eventualmente tomarán el poder.

El proceso de hacer el film fue en sí mismo un proceso de organización, y tratamos de ir no sólo hacia grupos activos. Por ejemplo, en una locación donde vamos a filmar -como es el caso de la reconstrucción de algunas secuencias del golpe (de estado) de Chile, que es donde comienza la trama del film, en un área de la costa oeste- vamos a la locación y pedimos ayuda a la gente. De ahí, habitualmente llega gente que termina comprometiéndose con la totalidad de la producción. (En) la experiencia de organizarnos de esta manera y lograr este compromiso tan serio de la gente, teniendo en cuenta la lucha que es hacer un largometraje en 35 mm de este modo, el proceso de realización se convierte en una instancia de entrenamiento. Y este entrenamiento funciona en dos planos, uno cinematográfico, porque la gente hace de todo, desde

camarógrafos hasta organizadores políticos y escritores, trabajando junto a profesionales, hay profesionales y aprendices, que empiezan a asimilar estos saberes en el proceso de producción. Y el segundo plano, el nivel de compromiso logrado y en la modalidad de cine guerrillero que hacemos, hasta llegar a salir en misiones a recolectar recursos de las compañías de Hollywood, y eso nos permite transmitir nuestra experiencia a otros en situaciones políticas concretas y directas.

Al trabajar con actores profesionales y no profesionales, gente simplemente de la calle, usamos un guión básico que en realidad está escrito en un lenguaje más universal y que se particulariza a través de los individuos que encarnan los personajes. En este sentido, el proceso de hacer una película se vuelve una dialéctica entre la gente que está comprometida con la realización y los que están fuera del proceso del film, con quienes recabamos comentarios del público en general. Nos damos a conocer a nosotros y también solicitamos la participación de varios grupos relevantes que luego contribuirán a dar forma al film dentro del contexto que definimos pero que a su vez está abierto a otra (nueva) definición.

Y todo esto se hace, por supuesto, con el objetivo final de crear un largometraje comercialmente viable que se exhibirá igual que un film como *State of Siege (Estado de sitio*, Costa Gavras, 1972), que se mostrará no sólo en los Estados Unidos sino también internacionalmente. Por lo tanto,

estamos partiendo con muy poco dinero, y a través de nuestro esfuerzo, (obtenemos) el equivalente a una producción de un millón de dólares.

[Dansereau toma el micrófono. Habla muy de lejos y breve, se refiere a la organización del debate. Da la palabra a Sue Robeson de Third World Newsreel]

Robeson

Quisiera simplemente hacer una sugerencia. No creo que esto sea muy productivo, que cada grupo intervenga y cuente los detalles de su producción, son muchos grupos (...)

Lionel N'Gakane

Estoy un poco molesto, porque encuentro que hay varios grupos, por ejemplo de Estados Unidos, hay otros varios también de Francia, que es otro país, y cuando los escucho, básicamente están haciendo el mismo trabajo o quieren hacer el mismo trabajo. Ayer hablábamos del poder de las compañías de producción y distribución monopólicas, pero me parece que aquellos que nos preocupamos (por ello) estamos tan



fragmentados..., y no entiendo por qué si estamos de hecho apuntando al mismo objetivo, por qué este no ha sido posible hasta ahora; probablemente esta es la Conferencia que va a comenzar con esta cuestión. Por qué no es posible ahora para las organizaciones que tienen el mismo programa básico, unirse y decir: "¿podemos unir recursos?". Me gustaría plantear esta pregunta, ¿estas organizaciones no lo hacen porque cada una está tan preocupada por su propia identidad ideológica que prefiere mantenerse ideológicamente pura a trabajar con otros que no pertenecen a esa identidad? Y los problemas, damas y... hermanos y hermanas, no son problemas (de la gente), aunque (nosotros) individualmente quizá pertenezcamos a alguna tendencia ideológica. Los problemas de la gente son problemas de la gente, y no problemas de ideología, etc. etc.

Uno, tenemos que encontrar nuestros medios y caminos de ayudar a esta gente, de llegar hasta la gente. Y hacerlo. Creo que es muy importante que la gente empiece a pensar, ahora, adónde vamos, qué tan fuertes

podemos hacernos, y cómo podemos hacerlo, sin preocuparnos tanto por nuestras identidades ideológicas personales.

El segundo punto que me gustaría traer aquí, es una cuestión de producciones y financiación. Un pequeño punto. Sé, por ejemplo, que los sindicatos en Estados Unidos –y esto lo sé bien porque (me) llevé un film de Estados Unidos que fue hecho para uno de los principales sindicatos, para ser exhibido por una noche ante el presidente, creo que era Lyndon Johnson, y por una tremenda cantidad de dinero. Vi un preestreno del film, y volví al año siguiente a Nueva York, y pregunté qué había pasado con el film: "¿lo van a exhibir?". Me dijeron que estaba en el depósito, y (pregunté) qué iba a pasar con él. Nada. Así que dije: "¿puedo llevármelo a Inglaterra?". Lo hice y fue exhibido allí con éxito, y luego prácticamente en toda Europa. Ahora, lo que quiero preguntar es: ¿Las organizaciones están yendo realmente a los sindicatos? Porque éstos están de hecho usando compañías comerciales para sponsorar sus películas. ¿Están yendo nuestras organizaciones a los sindicatos y diciendo, uno, estamos preparados para hacer films para ustedes, auspícienlos, y dos, tenemos ideas, pueden ustedes ayudarnos a financiarlas?

La otra cosa que me interesa es que me parece... ¿qué tenemos aquí? Los problemas de los países desarrollados. Me parece que el mundo, aquí, es el mundo de los países desarrollados; pero en realidad, la mayoría de la gente en este mundo es gente del



Tercer Mundo. Y tengo la sensación de que el SLON y la gente de las organizaciones de estos países, cada uno, están diciendo: “tenemos estos problemas, los problemas de los países en desarrollo están entre nosotros”, etc. etc.; pero el problema real no es ese. No me interesa el mundo desarrollado. Ellos están desarrollados, tienen sus problemas, déjenlos hacer lo suyo, dejen que sus partidos lo hagan, dejen trabajar a todo el mundo, etc. Pero lo que me interesa son los problemas más amplios. Porque si tomamos los problemas más grandes, empezando por los (de los países) subdesarrollados, entonces podemos básicamente volver a los problemas de los desamparados al interior de sus países desarrollados.

Férid Boughedir

Quisiera una vez más plantear una cuestión de método (de trabajo). Como señaló André Pâquet al comienzo de la jornada, la actividad se organiza como una serie de conferencias donde cada uno viene, da su opinión y la sala se vacía de a poco. Al final hubo una proposición de una mujer que dijo que en vez de hacer conferencias seguidas de debate, habría que hacer conferencias a fin de exponer, sin debate, y que inmediatamente se arme una comisión que elabore una especie de conclusión, de síntesis de lo dicho. Por mi parte yo propongo muy firmemente que no solamente ustedes, sino también la gente de aquí que quiera participar de la comisión, hagan este trabajo de síntesis; se

reúnan, no acá porque creo que resta una media hora, pero que se encuentren afuera, y que traten de hacer una síntesis. Aquí se habló de problemas relativos a la base, a la distribución, etc., y no hay una comisión que se ocupe de cada uno de ellos transversalmente. Esto no es un festival común donde uno viene, ve la película y se va. Entonces, en la pequeña medida que sea posible, podrían ustedes que están ahí arriba y por ejemplo la mujer que habló de los Estados Unidos, reunirse y tratar de armar una comisión. Sé que están cansados pero al menos que una comisión saque en limpio 4 o 5 cosas reales (concretas) de modo que pueda servirnos a todos.

[Dansereau toma el micrófono y sugiere seguir debatiendo fuera, en un café, porque deben abandonar la sala]

Jezequel

Yo quisiera responder al camarada que habló antes (Lionel N´ Gakene) -en respuesta a lo otro (se refiere a lo dicho por Boughedir), yo estoy de acuerdo, también estoy dispuesta a trabajar- sobre todo cuando decía, por qué no podemos estar juntos frente a los monopolios del cine en el mundo hoy y estamos, en cambio, dispersos. Y asistimos impotentes a esa dispersión. Bueno, yo creo que no podemos hacer economía /escatimar en la búsqueda y se trata de ser modesto a la vez que ambicioso. Lo reconozco en todo caso para el grupo para el que trabajo, estamos en investigación y la investigación no se monopoliza. Si hay

una dispersión de las experiencias, eso no va necesariamente en detrimento de los resultados. Lo que iría en detrimento de los resultados sería la falta de intercambio. Creo que es a eso a lo que vinimos todos aquí, a saber lo que se hace en otra parte, en qué sentido otros buscan y creo que de todas maneras no podemos escatimar en esa investigación, en esa búsqueda. La verdad es que si creáramos un monopolio de lo monopolístico no creo que se ganaría gran cosa. Hay que ser muy modesto, saber que hemos conseguido algo al mismo tiempo que nos hemos dado la cabeza contra la pared y que hemos venido aquí para decirlo y para tratar de aprender del vecino sabiendo que cada uno volverá a casa y continuará con su propia búsqueda con la esperanza de darse cada vez menos la cabeza contra la pared.

Esa es la respuesta que puedo darle, no creo que se pueda combatir un monopolio con otro monopolio, (creo) que en esta fase de búsqueda no podemos escatimar esfuerzos, y que es la fase de la que se deriva todo lo que viene después. Y por supuesto será necesario verse regularmente, quizás en la próxima media hora en la cantina, quizás en seis meses, quizás en dos años y siempre... No creo que sobre la dispersión de grupos se pueda decir... en esta mesa están representados dos grupos de Francia pero hay muchos otros, sin hacer estadística diría que podríamos citar diez al menos, fácilmente, y no están acá y todos hacen cosas que son parecidas y diferentes, todos tienen diferencias. ¿Y

quién tiene razón y quién se equivoca? El problema no está ahí. El problema no es hacer finalmente un acuerdo entre sociedades, es decir un trust, un holding; un holding de cine paralelo. No es ese el problema. El problema es que finalmente cada uno con nuestras finalidades, nuestros métodos, nuestros modos de hacer, las fuerzas que nos sostienen o las direcciones en las que cada uno va, sepamos que respetamos el trabajo del vecino y que compartimos un mismo sentido más allá de transitar caminos diferentes por razones que pueden tener que ver con la psicología o la realidad socioeconómica. Dije dos grupos representados pero puede haber más. Creo que lo más importante es trabajar todos, investigar todos e intercambiar los resultados. No es sorprendente estar dispersos, de hecho me parece reconfortante que lo estemos.

Dansereau

Hay probablemente dos tipos de aspiraciones en la sala, hay quienes en cierto modo buscan organizaciones que refuercen sus acciones y permitan articularlas, y quienes tienen aspiraciones más del orden del intercambio. Es cierto que sean cuales sean las aspiraciones, el intercambio es extremadamente difícil, y además las experiencias están muy diversificadas en tres lenguas, es duro...

Servolin

Lo que me sorprende es que no haya preguntas concretas en relación a lo que se dijo. ¿Alguien tiene una pregunta concreta?

Boughedir

Tengo una pregunta respecto de lo que dijo sobre que ustedes son deficitarios. La pregunta que quiero hacerles, finalmente a los cuatro, es cómo hacen para financiar y sobre todo para rentabilizar las producciones militantes, ¿hacen algún trabajo en paralelo, o qué hacen?

Dansereau

Me permito recordar que este mediodía, tal como estaba convenido en el programa, ya hemos discutido sobre los métodos de participación y el problema del financiamiento, que se van a tratar en otro taller. No tengo inconveniente (en seguir ahora) y les doy la palabra, pero en relación con la pregunta quiero decir que prefiero privilegiar las preguntas que se refieran a la participación a cualquier nivel.

Micheline Creteur

Perdón pero creo que el problema del financiamiento está ligado al de la participación. Por ejemplo, el modo de financiamiento es muy diferente en SLON que en CREPAC, ya que en el primer caso se trata de una organización autónoma, un pequeño grupo de personas sostenidos quizás por militantes y, en el otro caso, hay una organización sindical, etc.; y por lo tanto el tipo de participación de un lado y del otro es muy diferente, así que me parece una pregunta que a mí me gustaría mucho se respondiera.



Dansereau

Bueno; y parece que hay gente a la que le gustaría mucho responder.

Servolin

Sobre la participación ligada al financiamiento... es verdad. Entre nosotros hay una limitación en las experiencias que pueden hacerse actualmente con los obreros, porque nos limitamos más o menos a la clase obrera para las experiencias, no ya de participación sino de la toma del cine en sus propias manos. Y es evidente que estamos limitados y hemos prácticamente abandonado este tipo de experiencias justamente por falta de financiamiento. Así que para precisar cómo nos financiamos: estamos totalmente autofinanciados, no tenemos ningún subsidio, ninguna ayuda de ninguna parte, dependemos enteramente de la venta de los films que hacemos a las televisiones extranjeras. Creo que el 95% de nuestros ingresos vienen de la venta a las televisiones extranjeras.

Jezequel

(...) pero sabemos que es una etapa que, en un plazo más o menos largo, habrá que dejar a un lado y que es gente a la que le enseñaremos más que lo que ellos nos aportan. Lo que les enseñamos a esas organizaciones sindicales es qué es el audiovisual, qué pueden hacer, qué uso pueden darle y lo que ellos nos aportan es prácticamente nada e inclusive, de vez en cuando, nos aportan impedimentos, prohibiciones. Pero aún eso es raro porque cuando no se paga nada, no se osa nada, no se impide nada.

En segundo lugar, en lo que concierne a las condiciones en las que podemos vivir, respondí antes que habíamos desarrollado paralelamente un sector que había entendido la intervención como rentable. Que lo es, efectivamente, pero en una proporción insuficiente que dejaba (a la organización) en déficit permanente, alimentado por descubiertos bancarios, por crisis, por préstamos, etc. Y eso es todo; excepto que la sociedad de producción en sí misma está constituida como una cooperativa, donde cada uno de los empleados permanentes no son numerosos, son quince para hacer ese trabajo juntos, empleados permanentes, asociados, copropietarios, cooperadores de la empresa, y que la gente a veces recibe pago y a veces no. Y que durante largos períodos de tiempo y muchas veces, la gente no recibe pago alguno, en absoluto. Entonces sigue trabajando o se inscribe en el paro, o hace otras cosas en paralelo como cuentapropista. Ahí se ven también

lazos de solidaridad realmente notables. La gente cobra cuando la caja lo permite, y esto se da de manera extremadamente irregular. Y es por eso que creo que de la misma manera que decía que no aporta nada (...)

(...) sector desde hace menos de un año, recién empezamos con las ventas a la tv extranjera y las formas en que lo abordamos son muy difícilmente rentables, porque son films de debate, y ya que la televisión es por naturaleza de recepción individual, rara vez resulta un programa adecuado porque estamos muy poco experimentados en ese terreno y los recursos vienen de las otras actividades.

Robeson

Tenemos problemas para financiar la producción. No tenemos fondos, ni becas de fundaciones, ni mecenas permanentes que nos den dinero para mantenernos. Así que (lo hacemos) a través de nuestra distribución, que es variada; implica que las instituciones pagan precio de institución y las personas pagan precio de personas. Con eso financiamos la distribución y la organización. Tratamos de aprovechar al máximo los recursos que existen. Vamos a universidades, instituciones, buscando lugares donde podamos vender copias, en bibliotecas públicas, departamentos, escuelas; y nos damos cuenta de que esta es una forma consistente de sostener nuestra organización. Nunca estuvimos en condiciones de financiar totalmente nuestra producción con la distribución. Hemos desarrollado nuestra distribución hasta el punto de

poder financiar films noticiarios cortos, que es lo que empezaremos a hacer ahora. Serán films orientados a temas actuales específicos del Tercer Mundo. Esa sí será una vía de producción permanente, ya no sólo circunstancial o estar un año trabajando en una película y después tratar de empezar la siguiente. Podemos cubrir, para la producción en blanco y negro, todo el costo mediante la distribución; y para las películas color, salimos y filmamos para recaudar el dinero adicional entre las comunidades. Estamos hablando de alrededor de 500 dólares, serían unos films de noticias de 10 minutos. Nuestro principio es: tomamos el dinero de quien sea siempre y cuando tengamos control total de hacer lo que queremos hacer y de expresarnos del modo en que nosotros y la gente con la que trabajamos quiera hacerlo. En segundo lugar, en cuanto a producciones de gran escala, como documentales en largometraje, tenemos problemas. Todo el mundo sabe que en nuestro país (Estados Unidos) hay mucho dinero, pero también circula mucho... Las fundaciones manejan grandes recursos, y dan becas y subsidios a directores independientes, hay muchas organizaciones mediáticas financiadas a través de fundaciones, pero nosotros no hemos podido obtener eso, aunque lo estamos intentando. Estamos tratando de obtener esos fondos. También estamos intentando encontrar personas con las que trabajar conjuntamente y que dispongan de recursos, o puedan cubrir necesidades técnicas, el laboratorio,



el stock de material, etcétera. Y nosotros ponemos el trabajo. Un caso así es el proyecto con el sindicato de trabajadores de la electricidad, en el que ellos están dispuestos a suministrar stock, cubrir el proceso de revelado y edición; y nosotros haríamos la película. Estamos a mitad del proceso. Y estamos desarrollando más contactos con gente con la que se pueda trabajar de ese modo. La base de esta relación es que nosotros tengamos control en la dirección y contenido del film, que sería colectivo dependiendo con quién estemos trabajando y cuáles sean sus objetivos. Otra cosa es que si esto no produce los resultados necesarios en términos de financiamiento y necesitamos producir lo que sentimos que son films políticamente importantes, encontraremos otros métodos.

*.....
Nota: El debate de este taller culmina en la bobina 17, de diez minutos de duración, hasta ahora no transferida a un soporte consultable. Conservada en la Cinématèque Québécoise.

RENCONTRES
INTERNATIONALES
POUR
UN NOUVEAU
CINEMA



.....

taller

Intervención social con los films

.....

1. Jean-Patrick Lebel

UNICITÉ-PCF.
(Francia)

3. Jean-Marc Garand

Société Nouvelle, Office
National du Film.
(Canadá)

5. Carl Svenstedt

Film Centrum.
(Suecia)

2. Leonard Henny

Films for Social
Change.
(Holanda)

4. Françoise Girault

Comité d'Information
Politique-*Champ Libre*.
(Canadá)



RENCONTRES
INTERNATIONALES
POUR
UN NOUVEAU
CINEMA



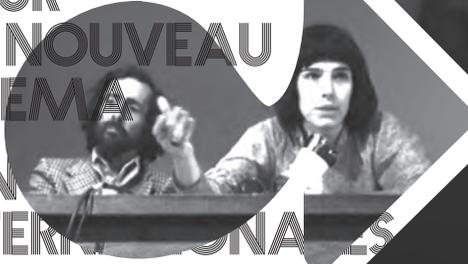
RENCONTRES
INTERNATIONALES
POUR
UN NOUVEAU
CINEMA



RENCONTRES
INTERNATIONALES
POUR
UN NOUVEAU
CINEMA



RENCONTRES
INTERNATIONALES
POUR
UN NOUVEAU
CINEMA



RENCONTRES
INTERNATIONALES
POUR
UN NOUVEAU
CINEMA



RENCONTRES
INTERNATIONALES
POUR



Carl Svenstedt

Puedo hablar de un proyecto que se relaciona directamente con el film que vimos anoche, *Attica* (Cinda Firestone, USA, 1974). Algunos de nosotros vinimos a Canadá en 1969 y aquí tuvimos la oportunidad de conocer el trabajo de Challenge for Change (Desafío para el cambio) y Société Nouvelle (Nueva Sociedad), y entre las cosas que vimos, estaba en especial un proyecto llamado Fogo Island. Era realmente un proyecto piloto de films que intentaban un cambio social. Muy directamente inspirados por estos films, volvimos y tratamos de encontrar los medios para desarrollar un proyecto similar en nuestro país, Suecia. Al mismo tiempo yo fui encarcelado por rechazar tomar las armas y ciertamente encontré un

medio bien concreto para trabajar. Cuando fui liberado, reunimos al grupo y empezamos a trabajar en la cárcel de jóvenes. Trabajamos ahí por dos años; éramos tres realizadores y teníamos las puertas de las prisiones abiertas. De eso se trataba. Conseguimos el dinero juntos, por nosotros mismos, así como el equipamiento técnico, y no hubo ninguna clase de respaldo económico del tipo que un proyecto así podría tener en este país. Al final de los dos años habíamos terminado once films, cuatro en 16 mm y siete en super 8, con una duración total de cuatro o cinco horas; la idea era hacer mucho más, por supuesto. El objetivo principal de este trabajo era permitir a los prisioneros expresar sus sentimientos sobre las condiciones en que vivían, porque toda



la información que salía de la prisión era distorsionada. Entonces, lo hicimos como un taller. (...)

El resultado que ustedes pueden ver cuando esas personas aparecen en la pantalla, (es que) se sienten libres para decir lo que quieren, no invadidos por la cámara, tienen confianza en nosotros. Creo que muchas de las dificultades de filmar en prisión surgieron de esta experiencia. (...) Porque fue algo muy peligroso de hacer. Tomamos toda clase de recaudos. Por ejemplo, asumimos el control total sobre la realización, explotación y distribución de las películas; hicimos que los prisioneros se comprometieran con esto. Tenían los derechos inmateriales sobre los films, que no podían ser exhibidos sin el consentimiento del Comité de Prisioneros. No pueden ser exhibidos en público, y no lo han sido, ni en cines, ni en la tv, ni en asambleas; es, por así decirlo, una distribución en circuito cerrado.

Pero ¿cómo podíamos evitar que las autoridades de la prisión, en esa cárcel o en cualquier otra del país, pudieran extraer cualquier tipo de información de la realización convencional de films? Y este es realmente el punto. Esto fue en 1969 o 1970; yo era joven, y

creía que era posible hacer que las autoridades vieran y escucharan a los prisioneros hablar en forma completamente honesta. Y eso lo vimos anoche en *Áttica*; quiero decir, son honestos, son rectos, realmente quieren cambios, pequeños cambios prácticos como esos que se muestran en el film. Creíamos que podríamos cumplir ese objetivo con nuestras películas.

Pero después de la primera proyección el director de la cárcel tomó a uno de los tipos que había dicho algo sobre drogas, lo puso en una celda de aislamiento, allanaron sus cosas porque dedujo a partir del film que él mismo era responsable de la distribución de drogas. El resultado fue muy simple: todos nuestros esfuerzos fueron desviados y explotados inmediatamente por los que estaban en el poder. Porque este es el punto central: información sin poder, es inútil. Y esta es una larga discusión que a veces me gustaría tener con la gente que hizo *Attica*. Nosotros venimos aquí desde Europa y vemos toda la información, las cadenas informativas norteamericanas son las mejores del mundo, podemos verlo en TV en vivo; quiero decir, es un poco impresionante darse cuenta de eso. Podemos ver quién es un mentiroso o un bandido, o cuando la policía de Los Angeles dispara sobre este movimiento de liberación o lo que sea; podemos verlo todo sobre el presidente Nixon, podemos verlo en el año, y su intolerancia, podemos compararlo en librerías ... ¡pero no parece que pase nada!

Entonces ¿por qué seguir haciendo estas hermosas películas? Después de ver *Attica* sabemos todo, sabemos que son cerdos, pero ¿qué se supone que tengo que hacer con esto? Después de la proyección uno querría patear a esos tipos de *Attica*, pero ¿qué se supone que tengo que hacer después de la proyección? Es un problema central que quisiera discutir especialmente con los norteamericanos, aunque no sé si mi inglés me lo permite.

El resultado más concreto para nosotros (en Suecia) fue que abandonamos el proyecto después de dos años. Hubiera sido posible seguir adelante y hacer films aún mejores, decir aún más cosas sobre las condiciones de la prisión, darles una mejor distribución (a los films), como un modo de informar y concientizar a la gente que mira esta clase de films; pero en cuanto a las posibilidades de presionar a las autoridades, no hicimos gran cosa.

Una cuestión que me interesaba especialmente (cuando estuve aquí en Canadá) en relación con Challenge for Change era el poder que el trabajo tenía para movilizar a la gente, hacerla más libre y más fuerte, y todo eso. Y esto se verificó (también en nuestra experiencia sueca) en algún sentido, fue un hermoso trabajo para nosotros y para ellos, tuvimos una hermosa colaboración y ellos realmente se fortalecieron, creo; pero fue tan increíblemente superficial. El tiempo que estuvimos en la prisión nos sentimos felices del trabajo que llegamos a hacer, y puede que los presos se sintieran también

más felices; pero en cuanto fueron liberados, nosotros nos paramos ahí con nuestras camaritas y ellos se pararon ahí frente a las fuerzas sociales y todo pareció muy inútil y superficial.

Esta es toda la experiencia como grupo que quería exponer en una forma muy general, como una experiencia específica, porque desde ese punto empezamos a explorar las posibilidades de hacer un cine que sería más directamente movilizador, un cine militante que intentara incluso volver a un lenguaje cinematográfico más convencional; un modo de trabajo más convencional, porque trabajamos en films sobre cosas como estas y aprendemos un montón de cosas de los films del resto del mundo y especialmente de Latinoamérica. Esta fue una muy breve exposición sobre una experiencia muy larga, pero paso el micrófono y puede que volvamos a estas cuestiones más tarde con las preguntas.



(Françoise Girault toma el micrófono y propone que Jean Marc Garand retome las cuestiones planteadas a Société Nouvelle)

Jean-Marc Garand

A modo de introducción quisiera decir que soy totalmente consciente (de la importancia) de la misma cuestión que mi colega ha planteado; pero que yo tampoco tengo ninguna respuesta. En tanto que representante de Société Nouvelle todo lo que se puede decir es que en las bases (...) de los programas de intervención que utilizan los films y que utilizan el cine como un arte y como una herramienta, nos interesa hacer el mejor film posible (...) en lo que concierne al cine y, por otra parte, crear las herramientas más eficaces posibles. Pero queremos también enmarcar esas herramientas en un conjunto que se preocupa por la intervención y la animación. La animación se hace a partir de dos principios o hipótesis de base: primero, que las personas mismas sean capaces de distinguir su problema, y segundo, que la gente sea capaz de encontrar las soluciones.



Nos consideramos catalizadores; a partir de lo cual la gente puede realizar (...) una tarea de interventor o animador, o el oficio de cineasta o la habilidad de usar el video o enseñar a otros a utilizarlo. Estas son las cosas importantes para nosotros.

Lo que hemos tratado de hacer en los últimos años es evaluar los impactos de nuestras intervenciones a medida que tenían lugar, descubrir los errores, los diferentes resultados positivos. Les juro que los resultados positivos pueden ofrecer, en un momento dado, un sentimiento de libertad o un sentimiento de fuerza que no son necesariamente fuerzas integradas en la población o en la gente del grupo con el que trabajamos.

Hay evidentemente un cine que (busca) el desarrollo de la conciencia o, de modo más agudo, el debate sobre un determinado problema, o desplegar los medios para confrontar y para construir informaciones o acciones concretas. (...)

Lo que nos interesa es intentar mejorar la eficacia de los medios, conservando en el centro de nuestras actividades el hecho de que son cineastas quienes intervienen, y también con total conciencia de que estamos en un sistema donde existe una contradicción fundamental. No importa qué gobierno pone fondos para alcanzar los objetivos que acabo de citar -seguramente con motivaciones que no son las mismas de las de los propios intervinientes-, sabemos muy bien que en principio es un tipo de contradicción con la que tratamos de convivir y que tratamos

de volver lo más eficaz posible en el sentido de una concientización real de la población; diciéndonos que en un momento dado son las personas por sí mismas quienes deben confrontar con sus problemas porque son ellos mismos quienes deben definir su solución y emprender la acción en el sentido que han elegido.

Como les decía, yo me hago la misma pregunta (que el colega que habló antes) respecto de la eficacia (del Programa), y no tengo respuesta. De todos modos pienso que hay que intentar utilizar los recursos disponibles con el máximo de coherencia posible en la intervención en el medio y con una voluntad de sistematizar la intervención lo mejor posible y hacerla lo más eficaz posible. A ese nivel, no tengo cómo responder a esa pregunta, no se cuánto está la gente informada sobre (el proyecto de) Société Nouvelle en esta sala. De todos modos hay una invitación que creo que se comentó ayer, a todos los que estén interesados, para participar de una reunión el lunes próximo a las 10 de la mañana en la sede central de la Office National du Film (ONF; National Film Board-NFB). Y será completamente libre, abierta, es decir que (buscará) responder a los diferentes deseos, inquietudes de la gente: habrá quienes quieran discutir el programa Société Nouvelle, habrá quienes quieran ver un film o el programa de intervención videográfica en el marco de Société Nouvelle; habrá quienes quieran discutir los modos de intervención o animación en las diferentes comunidades o



regiones. Habrá gente disponible, habrá productos disponibles y nos gustaría que hagan su propia elección por ustedes mismos y a partir de eso generar, en todo caso, un sistema de intercambios que será positivo. Por otra parte, (les comento) la decisión de poner a disposición los equipos de transferencia a videocassette de documentos requeridos por cineastas del extranjero a fin de permitir a la gente de aquí consultar en videocassette los films que se muestran esta semana, hacerlos disponibles para visionado y consulta. Por supuesto que eso se hará en contacto con los directores. Nosotros sólo queremos ofrecer el servicio de hacer disponible ese material para otros que no tuvieron tiempo de verlo y quieren verlo más tarde. Ese servicio de transposición o de transfer será implementado a partir de marzo próximo (...). Ahora respondo a sus preguntas, si quieren.



Gilles Groulx

Soy cineasta de Quebec. Sé que Société Nouvelle ha hecho un trabajo importante, positivo, el propio título del programa define la voluntad de construir una sociedad nueva... Tengo una pregunta simple, que tal vez quiera respondernos o reenviarme quizás a otra pregunta. ¿Qué piensa de la sanción que se practica en la ONF a los films que por su proyecto, por el objetivo al que apuntan quieren participar en la construcción de una sociedad nueva? Y segunda pregunta: ¿cómo es posible para ustedes hacer films positivos, films progresistas, si se quiere, evitando esas sanciones? ¿Les es posible transigir con un patrón que ha manifestado en varias oportunidades su voluntad de detener todo factor de politización del debate? Ya que todos saben que, en definitiva, las situaciones serán corregidas -cerrando los ojos- cuando se vea que implican una resolución política. ¿Cómo evitan ustedes los escollos considerables que varios de vuestros compañeros cineastas no han podido evitar al ser víctimas de una sanción que, lejos de disminuir, año en año

vuelve más y más difícil el trabajo de construcción de un cine que quiera establecer una cultura de liberación?

Garand

La respuesta es simple. Si hay censura sobre la ONF, habría que hacerle esa pregunta a aquellos que practican esa censura. Yo no tengo respuesta a eso. La sola respuesta que puedo dar es que personalmente intento luchar para que no haya (censura). A veces lo logro y a veces no.

Groulx

Yo pregunté sobre lo que ustedes harían por evitar esos escollos. Los guiones de vuestros films, por ejemplo, son presentados al comisario de la cinematografía, Sidney Newman, que debe aceptarlos, ¿cómo pueden mantener un diálogo con él sin haberle formulado ningún reproche? ¿Acaso pensaron en consolidar posiciones para poner fin a un sistema que vuelve cada vez más difícil la realización de films progresistas?

Garand

Voy a responder a tu segunda pregunta. La situación de Société Nouvelle, su fuerza y su poder –aún si es débil- proviene de que hay dos centros de decisión: hay un centro de decisión que está constituido por un comité interministerial de una parte, y un centro de decisión que es la ONF, porque es el centro exclusivo de producción para el programa Société Nouvelle / Challenge for Change. Y en cierto momento dado, el programa, es decir las personas que trabajan en

este programa y los responsables, se sitúan entre los dos centros (...); y es un modo de asegurar un cierto equilibrio y de poder influir al interior de un modo mucho más sistemático, mucho más organizado, y de influir al mismo tiempo el exterior, esto es al comité interministerial, del mismo modo. (...) Esto no quiere decir que no experimentemos dificultades. La prueba es que ustedes han estado muy atentos el año pasado a films sobre el sindicalismo, proyectados por el programa Société Nouvelle, cuyo proyecto en el momento de rodaje había sido rechazado por la institución. En ese punto el reagrupamiento de cineastas y de otras personas que trabajaban en Société Nouvelle ha hecho cambiar la decisión del comisario sobre la aceptación de ese proyecto, que él (al principio) había rechazado, y aceptó el proyecto ante el recurso. Entonces, el proyecto fue aceptado por ese lado y también del lado de Société Nouvelle y el comité interministerial. Y sólo fue abandonado porque el cineasta así lo pidió finalmente. Pero es un poco este tipo de cosas que le brindan un poco más de chance a ciertos productos de Société Nouvelle para que sean hechos y para que se encuentren con el público.

Groulx

¿Usted quiere decir que el cineasta que había propuesto hacer ese film rechazó hacerlo aunque tenía la posibilidad?

Garand

Sí. Claramente.

Groulx

Claramente.

Garand

Pero yo pienso que está aquí Benoit, que ha sido co-director del film, y que podría atestiguar sobre esa situación.

Groulx

¿No le habían pedido cambiar, volver sobre ciertos aspectos de su proyecto...?

Garand

A nivel de su film, no, en absoluto. Si usted quiere conocer las circunstancias que hicieron que ese cineasta abandonara el tema: es que lo que él había previsto en aquel momento como situación de filmación, ya no era válida en el momento de reelaborar su investigación, se le había quitado la motivación.

Groulx

¿Piensa que el hecho de haber intervenido así sobre la dirección de un film particular constituye un correctivo de hecho aplicado desde una política general sobre este género de film?



Garand

Absolutamente no.

Groulx

¿Podría decir que el mismo problema podría presentarse de nuevo el día de mañana?

Garand

Sí.

Gilles Groulx

¿Y cada vez (que esto ocurra) deberán ustedes iniciar los trámites correspondientes para hacerlo?

Garand

Sí, evidentemente.

Simon Hartog

Quisiera hacer un par de preguntas. No estoy seguro de haber seguido bien este intercambio. Hay un cierto movimiento de opinión en Inglaterra para que un programa como Challenge for Change se aplique allí. Tenemos alguna clase de información en este sentido.



Quisiera hacer preguntas muy específicas. Primero, ¿hasta qué punto la participación profesional de un cineasta está involucrada? La segunda es: si el grupo se presenta con un proyecto que es ideológicamente inaceptable para lo que ustedes desean, ¿qué pasa? Tercero: si los films o videotapes que se hacen, o se proponen, están dirigidos desde la gente hacia las autoridades, y si el objetivo principal es cambiar las actitudes oficiales.

Garand

Sólo respecto de la primer pregunta (...) No creo que sea satisfactorio para usted saber que alrededor del 60% de nuestros fondos están dirigidos al cine profesional, esto le da una idea de su importancia: un programa de alrededor de 1,8 millones de dólares. Eso es Challenge for Change / Société Nouvelle, ambos, en inglés y francés (...) (...) En segundo lugar, es seguro que cualquier proyecto que llega tiene que pasar por la dirección, tiene que ser aprobado por el comisionado para ponerse en marcha. Pero antes, debe ser aprobado por un comité interdepartamental compuesto por nueve departamentos y representado también por (...). (corte de bobina) (...) Y también hay mecanismos para enriquecer el proyecto durante la investigación y el estudio, la exploración, que es hecho por un grupo de cineastas que llamamos grupos Société Nouvelle, que es una especie de cruce de personas involucradas

en el programa, sea distribuidores, sea promotores, sea cineastas, para enriquecer el proyecto colectivamente. Este es otro nivel de presión sobre cualquier tipo de situación que podría plantearse ante el programa. (...) No recuerdo la última parte de tu pregunta (...)

Hartog

(...) Si el proyecto apunta a cambiar las actitudes oficiales más que a crear un movimiento militante, etc. Si los films o los videos están dirigidos a la autoridad más que a la gente.

Garand

Depende de la clase de proyecto. Algunos están dirigidos a las autoridades, algunos no. Una forma que tenemos de involucrarnos de verdad con la gente, sin censura alguna, es el videotape. El modo en que trabajamos en videotape es (el siguiente): tenemos la ONF y un comité interdepartamental comunitario para ponerse de acuerdo sobre el tipo de proceso básico, lo que es una proposición global para instalar un programa de intervención con videotape. (...) Por ejemplo, con diferentes grupos de actividad, elementos progresistas en su propia localidad. Y de ahí trabajamos sobre el principio básico de no intervenir en ningún contenido; así que ellos son responsables por los contenidos. Lo único que puede pasar -que ocurrirá alrededor de cada seis semanas-, la única regla que tengo que transmitir a los grupos es que lo único que puede salir mal para ellos es que yo recibiera



la directiva de retirar mi equipo de allí. Así que ellos son los únicos en decidir sobre el contenido, sin intervención alguna. Yo no quiero saber nada del contenido de sus videos, quiero verlos pero no tengo nada que decir. Y ellos tienen la propiedad sobre los videos; el programa no tiene propiedad sobre esos materiales. Ellos son libres de hacer lo que quieren. Ellos dirigen las cosas (...) Por ejemplo, tenemos en juicio ahora un caso que involucra a Ventas Piramidales (*Ventes Piramidales*), una compañía que está ahora (recurriendo) a la corte. Y esto se originó (porque) un grupo usó el material, usó equipos de Société Nouvelle en Shellbrook City. Usaron esos videotapes para concientizar a la gente (...). Este es un ejemplo, muy humilde si quiere, pero es algo. Y hay otros ejemplos (...).

Leonard Henny

Puedo ser muy breve -esto siempre es relativo en este grupo- pero preparó una cantidad de escritos para esta conferencia así que si quieren más detalles simplemente tomen



los papeles que dejé sobre las sillas, por favor mírenlos un momento. Lo único que quisiera plantear, y discutir si tienen preguntas, es el trabajo que hacemos con estudiantes en el Instituto de Sociología de la Universidad de Utrecht. Hasta donde sé es el primer y único caso donde, al interior de un Departamento de Sociología, los estudiantes tienen la oportunidad de aprender el manejo de la herramienta del cine y de hacer un año completo de estudios de realización sobre cuestiones sociales. Tenemos, creo, problemas similares (a los aquí planteados), porque es una Universidad del gobierno y todo es extraño; porque la situación en Holanda después del '68 es que los estudiantes ganaron poder sobre lo que quieren y pueden hacer. Las causas sociales que asumen tienden a adelantarse a las cabezas de los departamentos de Sociología, colegas míos están ahí, así que hay grandes tensiones sobre si el tipo de films que los estudiantes están haciendo están permitidos al interior de este sistema. Creo fuertemente que uno

tiene que trabajar en el contexto de su propia sociedad y en el contexto de una social-democracia; trabajar a través de los sistemas establecidos, con estudiantes o con gente con un fuerte contacto con sus bases; y hacerlos crecer. Los films que hicimos fueron realizados por estudiantes en un muy estrecho contacto con grupos oprimidos en nuestra sociedad. (...) Un film fue hecho con jóvenes trabajadores en fábricas que son en un sentido el segmento laboral más explotado de la economía holandesa. Ahora estamos haciendo un segundo film (...) para atacar un hecho de especulación inmobiliaria de corporaciones multinacionales. (...) e hicimos este film con grupos de vecinos opositores que tratan de resistir esta clase de planes de desarrollo.

Los graduados de estos programas están ahora estableciendo una suerte de centros de filmación, que creo que podrían compararse con el Film Center de Estocolmo. Creo que es una responsabilidad de las universidades tratar realmente de construir una base de sociólogos críticos capaz de trabajar, a través del cine, en la sociedad.

Si hay preguntas sobre este tema, el tipo de tensiones generadas, me gustaría contestarlas; pero quisiera también dar a mi colega y a la mesa la oportunidad de hablar sobre sus programas.

Françoise Girault

Intervengo en nombre del Comité d'Information Politique (CIP) y la revista *Champ Libre* de Montreal. Quisiera retomar el debate que tuvo lugar recién a propósito del cine de intervención social, con las preguntas dirigidas a Société Nouvelle, la pregunta de Gilles Groulx especialmente sobre la sanción, manifestación de una de las más flagrantes contradicciones internas de un aparato ideológico como la ONF. Pero, de hecho, hay más cosas además de esta cuestión de la censura. Está el problema de que los films realizados al interior de Société Nouvelle (responden) a una forma de intervención social, a la animación social general. Es el problema del reformismo.

Los resultados que fueron señalados para los films de Société Nouvelle han sido juzgados como limitados; pero en realidad, en mi opinión, no son tan limitados. Se habló de un sentimiento de libertad, etc., y me parece que los resultados son muy eficaces ya que mantienen entre la gente la idea de que pueden mejorar su suerte, que pueden hacer escuchar sus voces al interior del sistema, sin jamás plantear -si no comprendí mal- sus problemas a un nivel más general, sin fijar perspectivas políticas claras. Esta ilusión de una capacidad de recuperación caracteriza los aparatos culturales de la sociedad capitalista avanzada. De hecho, este género de films jamás plantea el problema -o más bien plantea el problema y lo resuelve de una manera reformista- de



para quién y contra quién se hacen estas películas.

Hasta aquí me referí a esta cuestión de Société Nouvelle y ahora me gustaría ir un poco más allá. Hasta ahora en Quebec estos films, que llamamos "films políticos", entre comillas, fueron producidos por cineastas quebequenses que defendían tanto ideas sindicalistas como en el film (...); como ideas pequistas, o independentistas como en un film que habrán podido ver ustedes, *Richesse des autres* (Maurice Bulbulian y Michel Gauthier, 1973); como también ideas humanistas, como en *Le mépris n'aura qu'un temps* (Arthur Lamothe, 1970) y en general, como sea, con una perspectiva bastante fatalista. El mejor ejemplo es un film que fue censurado por la ONF y que jamás fue exhibido, llamado *On est au cotton* (Denys Arcand, 1970).

Frente a esos films, el CIP se planteó el problema de hacer otros que sirvan de herramienta de propaganda, que pongan por delante las luchas obreras más combativas en Quebec, de manera de liberar las perspectivas políticas

(...) para la totalidad de la clase obrera de Quebec y, desde ese punto de vista, (lograr) la organización de los obreros en la base, la crítica de la estructura y de las luchas sindicales tradicionales, la constitución de una solidaridad obrera extensa. Queríamos, a través del film, del “instrumento-film”, resituar la lucha en Quebec en una perspectiva histórica, mostrando todos los logros y también todos los límites de esa lucha emprendida durante más de cincuenta años por los trabajadores de Quebec. Nos ha parecido también importante dar la palabra a los trabajadores pero no de una manera ultra democrática a todos los trabajadores; sino solamente a los que hasta el presente han demostrado de manera significativa su capacidad combativa, los trabajadores más avanzados. Y fijamos también como base, a partir de investigaciones realizadas para la producción de películas, que éstas sirvan (...) prioritariamente a los trabajadores en sus debates y al interior de su lucha ideológica.



El film principal, que es un poco la ilustración de estas ideas que acabo de exponerles, es *On a raison de se révolter* (Film Colectivo, CIP, 1974), un documental que ha servido de hecho para sostener aquí en Quebec la lucha de trabajadores en huelga en una fábrica de una empresa multinacional. Pero hacer films desde las bases militantes era también responder a las necesidades de grupos populares, grupos militantes, que reconociendo la importancia del film como herramienta de formación y propaganda (utilizaban documentos (audiovisuales) pertinentes sobre los movimientos obreros de Quebec, documentos que pueden ponerse al frente de políticas justas adaptadas a Quebec y que pueden servir concretamente al trabajo de movilización. La experiencia de la producción y la difusión de *On a raison de se révolter*, ha sido extremadamente enriquecedora. El film sirvió, pues, como sostén de la popularización de una lucha obrera sumamente dura, una huelga que estaba en su octavo o noveno mes cuando el film fue terminado, y sirvió concretamente a una campaña de boicot organizada a lo largo de todo Quebec. Sirvió para popularizar en las asambleas los logros de la lucha, desarrollando en todo Quebec una solidaridad extensa y activa por medio de asambleas donde el objetivo era movilizar las energías (...). También ha servido en un contexto más amplio que es el de la Quincena Nacional de Cine organizada por el Conseil Québécois pour la Diffusion du Cinéma; en ese contexto ha servido para organizar

proyecciones en circuitos paralelos desbordando el marco estrictamente sindical de la campaña de boicot. Este trabajo de difusión ha permitido hacer una investigación sobre grupos de trabajadores en toda la provincia. La difusión del film fue entonces también un instrumento de investigación para nosotros. En fin, y esto es lo más importante, el film fue una de las bases para la constitución de un comité de solidaridad "Aux luttes ouvrières"; que no se refiere sólo a una lucha sino que se dirige a las luchas obreras de Quebec, que se desarrolla sobre bases permanentes ahora, y que organiza asambleas en las escuelas, en los barrios, por todas partes según las luchas.

Por fuera de esta lucha local, precisa, el film se difundió también en nuestras propias bases, las del CIP, en grupos de obreros en huelga, de grupos sindicales y de grupos populares en Montreal y en provincia. Esto a su vez ha estado necesariamente contenido dentro de los límites del desarrollo de un movimiento sindical, de los movimientos militantes obreros y ha sido necesario completar la difusión con un trabajo de explicación y de discusión política.

Creo que es a partir de experiencias así de concretas que podemos salir un poco de la especie de contradicción que es evidente que los organismos que trabajan con el cine pueden experimentar. Y pienso que es interesante justamente ver que un film es una herramienta de propaganda, una herramienta de movilización.



Jean-Patrick Lebel

Vengo de un grupo llamado Unicité (Unité Cinema, Televisión, Audio-visuel) de París, donde la práctica es bien diferente de la que se ha expuesto hasta aquí en razón de la situación francesa, del estado de la lucha política en Francia. Al mismo tiempo pienso que esto puede tener una cierta utilidad, creo que podríamos obtener algunas enseñanzas.

Voy a presentarles brevemente este grupo Unicité. Nació como una especie de sociedad de producción; hay un estatuto salido de un grupo inicial que se llama Dynadia, nacido de los hechos de mayo del '68 en Francia, compuesto de militantes del PC francés y donde el objetivo era al mismo tiempo hacer films al servicio de la organización de la clase obrera y alcanzar la creación de un organismo del tipo de Unicité. De este modo, este grupo de cineastas militantes -repito, no son solamente cineastas sino militantes políticos-, organizándose, llegó a su objetivo y es por esto que este organismo existe; funciona oficialmente desde hace aproximadamente tres años, desde 1971.



Este organismo ha hecho, grosso modo, 25 films, de corto y medio metraje, difundidos en 16 mm y a veces en cassette super 8. Pero muy rápidamente el cine ha dejado de ser su actividad esencial y ha cedido el lugar a las actividades de agitación y de acción política, tomando la forma del video, el montaje de diapositivas, el disco, etc.. De manera que en Unicité actualmente las actividades son muy amplias y variadas, y el film no lo representa más que muy parcialmente. Se lleva a cabo a la vez una actividad de producción, una actividad de difusión de films que pueden ser hechos por otras organizaciones o grupos, y una actividad también de investigación de medios nuevos que pueden incorporarse a la organización de la lucha política y sindical. Y, al mismo tiempo, una actividad de formación para ayudarlos a utilizar el medio audiovisual. Nuestra actividad se centra en una serie de principios. El principio de base, justamente ese que nos diferencia de otros grupos, es que para nosotros la idea de hacer un cine independiente

es absurda porque no somos independientes, porque estamos ligados desde el punto de vista político a la clase obrera, a las organizaciones políticas, y debemos poner el cine al servicio de esa lucha. En el marco de la colaboración con estas organizaciones, (se busca) definir cómo el cine puede utilizarse para ser lo más eficaz posible en relación con su combate. Es decir que no es a nosotros solos a quienes corresponde definir estos objetivos, que son de orden político y están ligados a las organizaciones con las que queremos trabajar.

Entonces, primero tenemos estas razones políticas de base. También nos parece que tenemos la necesidad de eficacia en el plano cinematográfico, y en el plano del funcionamiento. No podemos partir así como así de decir: queremos hacer un film y después ver cómo lo podemos difundir, sobre qué bases de financiamiento; sino que debemos partir de lo que existe, de las organizaciones que existen y de las posibilidades de financiamiento y de difusión que tienen; hacer lo que se puede hacer y lo que se debe hacer. La segunda idea fundamental es que debemos responder a la demanda, es decir, la mayor parte del tiempo hacemos films por encargo, ya sea de las organizaciones o del PC (Partido Comunista), la CGT (Confederación General del Trabajo), sindicato francés sobre una base de clase, o para otros sindicatos o para otras organizaciones que pueden depender por otra parte de alguna de estas pero que realizan encargos a su nivel.

La primera cuestión es, entonces, responder a necesidades políticas. La segunda cuestión, consiste en el hecho de responder a la demanda; es que si no se responde a la demanda, no se pueden tomar concretamente en cuenta las condiciones de difusión. Pensamos que un film, o cualquier otro producto audiovisual, puede ser eficaz en la lucha política solamente si comienza por tomar en consideración las condiciones en las que va a ser visto. Y eso no depende de nosotros que hacemos los films sino de las personas que van a mostrarlos. Es evidente que no es solamente un grupo de cineastas quien puede difundirlo eficazmente, sino también las organizaciones existentes. Entonces, además del hecho de que responda a un encargo, del hecho de que corresponda a una necesidad de esas organizaciones -no sólomente necesidades políticas-, (el hecho de que) también tengan una infraestructura de militantes que ofrezcan las condiciones precisas para difundir ese film, nos ayuda a saber cómo hacer el film y eso es muy importante. Y lo tercero, que nos fija esta cuestión de responder a una demanda, es que eso define muy precisamente las posibilidades financieras y materiales. Es decir, que es en función de las posibilidades financieras y materiales de las organizaciones que tratamos de ajustar las cosas. Muy a menudo las organizaciones nos vienen a ver diciendo: “queremos hacer un film para dar nuestro combate político sobre este o aquel tema”. Pero discutiendo

las condiciones concretas, nos damos cuenta muy rápidamente de que no tienen suficientes medios, suficiente dinero para difundir un film y que sería mucho más eficaz, por ejemplo, un montaje de diapositivas porque eso les permitiría actuar sobre las condiciones concretas y les costaría más barato. No se trata de hacer “films de encargo” como en otros casos; es decir, con relación a esas organizaciones, no nos consideramos en absoluto como técnicos o especialistas a quienes se acude por necesidades de producción. Como si se dirigieran a una productora burguesa especializada cualquiera para decirles: “quiero hacer un film, quiero tener el control político del contenido y ustedes nos lo van a hacer”. Y habría gente que podría hacer el producto en cuestión. Nosotros sostenemos absolutamente, como uno de nuestros principios de base, (la necesidad de) tener un vínculo con las organizaciones en las que no somos considerados como técnicos especialistas sino igualmente como políticos. Es decir, que efectivamente las organizaciones -ya se trate del Partido, de la CGT, etc.- nos aportan sus necesidades políticas,





las razones por las cuales quieren hacerlo, las condiciones políticas en las que va a hacerse concretamente y los objetivos políticos. Al mismo tiempo, cuando se trata de organizaciones de las que nosotros mismos somos miembros es beneficioso que seamos parte activa de esos objetivos políticos. Pero también ocurre que hacemos films para organizaciones de las que no somos miembros y queremos justamente dar nuestra reflexión no sólo sobre la forma en que el cine de propaganda, el cine político debe hacerse, sino también sobre la definición de las condiciones materiales en las que debe realizarse el proyecto y asimismo sobre las condiciones cinematográficas, audiovisuales en las que debe hacerse. Es decir, tanto al nivel del contenido como de la forma que debe adoptar. Queremos ser parte activa de las decisiones porque justamente nuestra experiencia nos permite en relación con los camaradas aportarles esas reflexiones que pueden integrar a su proyecto. Así, si se quiere, esta especie de contacto entre quienes nos piden un proyecto y nosotros, es lo que define el proyecto.

Quisiera mostrarlo concretamente y para eso voy a comentar algunos ejemplos. Por caso el de un film que nos piden para un sindicato de la CGT: un camarada viene a vernos, nos dice: “queremos hacer un film sobre las tácticas que adoptan las luchas; estas son las tácticas de lucha actuales, las formas que toma la lucha sindical, el rostro nuevo de la confrontación en el marco de un capitalismo monopólico de estado, así que quisiera tratar de plantear este problema, etc.”. Comenzamos por discutir el modo en que el film se va a difundir, a mostrar; es decir, en relación al problema preciso se trata simplemente de servirse del cine para desarrollar una agitación política, para hacer discutir, sea junto a los sindicatos, sea junto a los obreros de una empresa. Es un problema, es importante saberlo, porque efectivamente eso va a cambiar la forma del film. No creemos que una cosa excluya necesariamente a la otra, puede ser o bien un film muy didáctico sobre una determinada línea política que se exhibe para hacerla conocer; pero puede ser también que el film sirva –y ese es su mayor atractivo- para crear hechos políticos, para plantear problemas, suscitar debates sobre cuestiones precisas en un contexto político. Es entonces en relación con toda esta discusión que se hacen las cosas. Después de lo cual, después de un cierto tiempo de preparación concreta, de definición a nivel de la organización, está el trabajo de preparación propiamente dicho (...) (...) Discutimos en la base con los militantes que quieren participar del

film y es así, si ustedes quieren, que el film se va definiendo. Evidentemente, el problema es que nunca tenemos suficiente tiempo para hacer como se debería ese trabajo. Pero esa es una fase que nos parece absolutamente indispensable; después de la cual, sobre esa base, hay un responsable designado que participa de todo ese trabajo de antemano, que define lo técnico, el equipamiento necesario, etcétera, para hacer el film. Y el equipo participa de este trabajo de localización y en este nivel como en el montaje, etc., se hace siempre en estrecha relación con las organizaciones que nos han encargado el film, porque muchas veces el resultado obtenido en el rodaje no es exactamente lo que queríamos obtener. Y todo eso para desembocar en un producto que esté lo más cerca posible de las necesidades que tienen, no por una necesidad imperativa o de control de su parte, sino porque nos parece absolutamente indispensable.

Y siempre entendiendo bien que en esa relación que se ha vivido, si estiman que nos equivocamos a veces, o que ellos quisieron dar una imagen demasiado rosa o algo así, nosotros también se lo decimos. Pero al final hay un producto que es el resultado de este trabajo y que representa concretamente, realmente, el estado de su lucha y que se sitúa lo más cerca posible de sus necesidades políticas reales.

Otro ejemplo son las operaciones en video porque en Francia el Partido Comunista organiza muchas asambleas de base; se organizan numerosas asambleas públicas de base, debates, de regiones, de partido, etc. Nosotros hemos tratado de utilizar el video para animar esto, para volver ese trabajo lo más eficaz posible; es decir, que haya realmente un diálogo y que realmente se dé una discusión política con la mayor cantidad de gente posible. Por ejemplo, una de las formas utilizadas fue ir a una ciudad, por ejemplo dos semanas antes (...) pasé casi una semana con una cámara de video yendo a un mercado, a la puerta de las fábricas o dentro de las fábricas cuando se podía, a los colegios, etc., para plantear un problema, discutir con la gente, con los obreros o las personas implicadas, y registrar eso para luego volver con una parte del material montado, volver de nuevo al lugar para rediscutir con el primer resultado de lo que teníamos y retomar la discusión política, reformular el problema, etc. Entonces, (hicimos) todo ese trabajo de agitación en la ciudad, incluido lo que concierne a las



mismas personas implicadas con las que ya habíamos rodado –por ejemplo, los trabajadores de la fábrica. No (se trata) simplemente de volver sobre lo que habíamos grabado ahí, sino también de incorporar material rodado fuera, que completa o replantea el problema que se había tratado allí. Después de eso hacíamos un montaje del conjunto y en el debate político propiamente dicho –en el que podía haber 2 mil, 3 mil o 5 mil personas- el film era proyectado (...) y el debate se comprometía con la sala pero a partir de ese montaje que se había hecho y que era allí re proyectado. Entonces, en un caso como este no se trata del film en sí mismo, sino de las imágenes utilizadas en un proyecto político concreto y es eso lo que es importante para nosotros.

Si se quiere, podemos decir que la otra idea esencial es que lo importante no es realmente el film sino la acción política de la que aquél es el pretexto; es decir, qué se hace con él, por él y alrededor de él. No es simplemente para decir, este es un film político sobre tal tema; no es el film en sí mismo, ni el tema en cuestión lo

importante. Por ejemplo, si hacemos un film para el Partido Comunista sobre el Programa Común. Es evidente que es el Programa Común de la izquierda lo que es importante. (Se trata) de hacer un film que permita –en sus condiciones concretas, en su trabajo, en los lugares donde viven- hacer avanzar políticamente la idea del Programa Común. Cuando digo que no es el film lo importante, es sobre todo esto, lo que quiero decir. El otro aspecto también es que el film es considerado como un medio y no como un objetivo de la acción política. Eso permite también un desarrollo concreto del ejercicio de la democracia, simplemente en la medida en que permite plantear un problema y dar al máximo la palabra a las personas, y responderles sobre objetivos políticos muy precisos. Una vez más, no se trata –en la intervención social- de dirigirles la palabra y darles una respuesta, de aportarles una respuesta; se trata de hacer avanzar las ideas políticas. Pero intensificando lo más posible la ideología política. Entonces, el otro aspecto de la cuestión es la concepción del trabajo político. Es un trabajo colectivo que se hace entre la gente, a nivel técnico, director, etc. No es que hay un responsable y después el técnico colabora con él, sino que es un trabajo colectivo que juega sobre todo con las organizaciones demandantes del producto y con las personas a las que sirve el film, con las que filmamos y a las que se lo mostramos. De manera que nuestra actividad no se termina cuando el film está terminado, sino que abarca también la difusión, es importante que la difusión sea tomada



por las organizaciones, eso es lo que le da mucha más eficacia. Por ejemplo, en el caso de un film –dos films en verdad- que hicimos para un sindicato, el sindicato de enseñanza secundaria que se llama SNES (Syndicat National des Enseignants de Second degré) en Francia y que eran films sobre el problema de la enseñanza en Francia, sobre la segregación escolar, la selección... Esos films difundidos por esas organizaciones sindicales deben haber sido vistos por 600 o 700.000 espectadores. Lo que es evidentemente apreciable en la medida en que eso ha servido para conducir el debate.

Otro punto que nos parece indispensable es que para hacer ese trabajo es indispensable contar con una cierta fiabilidad; es decir que las organizaciones, el tiempo del voluntariado o del trabajo gratuito, etc. sea devuelto, porque si queremos hacer films eficazmente, es necesario que esos films sean hechos de manera técnicamente correcta, que no se sobrepase el presupuesto, etc. Es un imperativo absoluto. (...)

Si hay gente que quiera formular preguntas, quizás me permitiría avanzar más.

Groulx

Yo quiero decir que después que ustedes han elaborado su proyecto de film en función de su programa de utilización, ¿se plantean la pregunta por la forma, por la eficacia de la comunicación? Pienso ahora en la forma técnica, en el trabajo calificado, en tanto se trata de cine hay quien



está más o menos preparado para hacer el trabajo que a nivel de la forma es eficaz para encontrarse realmente con la gente. Porque están esas películas que tienen un pensamiento militante totalmente correcto y defectos de construcción abominables que hace que se produzca una barrera con el espectador acostumbrado a ver una imagen bien definida o una construcción que pueda depararle sorpresas para evitar el aburrimiento, por ejemplo, un cierto humor en la forma de presentar el tema. Desde ese punto de vista dialéctico, ¿tienen consideraciones de algún orden sobre esto?

Lebel

Sí (...) nos preocupa mucho. Y es una de las razones –sobre lo que yo quería volver en mi exposición- para optar por esa forma de trabajo colectivo de la que hablé. Es decir que trabajamos con las organizaciones no solamente para tratar de saber lo que se adapta a sus necesidades inmediatamente políticas o necesidades financieras, sino también a ese nivel. Es decir que



intentamos con ellos determinar un poco la forma que debería revestir el film. Les voy a dar un ejemplo preciso: en una primera época habíamos comenzado por hacer films que eran films/discurso; es decir, un film que, más allá de que se dijera que era importante, el film se utilizaba para conducir el debate. Eso no impedía que el film en sí mismo era pura y simplemente un discurso político en imágenes, una especie de análisis, etc. Fue necesario darse cuenta que esto no era eficaz, porque las personas a las que nos dirigíamos, que eran los no convencidos por definición, no eran receptivos a este tipo de discurso y que hacíamos con los films lo que se puede hacer mediante panfletos, etc.; y es en cierta forma el mismo problema que se presenta con los panfletos porque, en cierta forma, al redactar los panfletos, lo que se dice no necesariamente es percibido por las personas a las que uno se dirige. Ese era un problema importante. Y lo superamos finalmente, porque es dialéctico eso, en cierta forma, con ciertas ideas.

Es a eso a lo que hacía alusión antes cuando comentaba que el trabajo no se hace solamente en relación con la gente a la que queremos convencer, sino también con las personas de las organizaciones en el plano político e ideológico de cada uno, y con la práctica que cada uno tiene de los medios audiovisuales (...). Y luego, hemos hecho muchos más films que sirven para el debate; es decir, que no presentan un discurso completamente positivo, el análisis que se hace de una realidad, las conclusiones que hace falta extraer; sino que intentan plantear un problema. Pero aun en ese nivel, constatamos justamente que puede haber ambigüedades de lectura, etc. Es decir, que para nosotros es teóricamente inconcebible que haya un film que responda perfectamente a esto, que no tenga ninguna ambigüedad. De allí la necesidad de tener a las personas que vehiculan los films, a los militantes que los utilizan, la necesidad de su presencia física porque un acto político va a tener lugar en la discusión después de la proyección, en el caso de los films. Pero además, su capacidad política para la lucha ya que se trata de militantes políticos. Pero además, su capacidad también para poder hacer una explicación elemental del texto a propósito del film porque frecuentemente hay malentendidos increíbles, es decir que el mensaje no es verdaderamente distinguido por la gente, y es muy importante reestablecer eso. O en todo caso, permitir que la gente pueda ver

verdaderamente lo que hay en el film, hacer avanzar la discusión política en el plano político donde la queremos ubicar. Naturalmente, no hemos encontrado recetas, llegamos a resultados mejores o peores, a veces todo va mal, porque el trabajo colectivo no funciona muy bien con tal o cual organización que tiene ideas preestablecidas, entonces intentamos, la peleamos y llegamos hasta un cierto punto y protestamos... Pero tratamos de avanzar también. Y otras veces todo va muy bien, pero aun cuando todo va bien el film tampoco es ideal.

Svendstedt

Me gustaría señalar algo, porque es evidente que lo que discutimos aquí es una técnica, es un método, que podría ser usado con buenas intenciones y con menos buenas intenciones. Y es muy diferente hablar de cómo ellos (en Francia) usan esta técnica porque, cuando ellos trabajan, están muy profundamente arraigados en la práctica política cotidiana, tienen un gran movimiento de masas detrás, que siempre da la fuerza a lo que están haciendo.

Quiero decir que cada vez que hablamos de estos films para el cambio social debemos verlos también (en relación con) la cuestión del poder... Cuando esta técnica llegue a estar entre los temas de avanzada, esto se verá como un movimiento muy, muy importante en el desarrollo del cine documental, porque fue realmente la primera vez que alguien trató de romper con la actual tradición blanca y anglosajona del documental,

que se vuelve cada vez más peligrosa y explotadora. Pero lo importante es que hay un cierto mito asomando en torno a, llamémoslo, la técnica canadiense. El mito es: si uno sabe la verdad, hará lo correcto. Y es el mito americano de la información, también. Es en cierto modo el mito detrás del film *Attica* del que hablamos al comienzo de esta sesión. Y no es así, simplemente no es así, este es un concepto liberal de la información contra el que tenemos que pelear. Y detrás de este concepto muy liberal y humanístico de la información, el proyecto Challenge for Change podría fácilmente venderse por todo el mundo, y entonces se volverá uno de los más peligrosos hechos de información que hayamos visto en la historia del cine, porque le darán a la gente información en lugar de poder. Este es el truco realmente, y ya era el truco en el momento del Fogo Island Project. Como estos pescadores de Fogo Island aquí, en Canadá, que querían construir una planta de pesca o algo así, una planta para la preparación del pescado.





Entonces ellos pudieron hacer un film sobre su problema y pudieron llevar su film al departamento en cuestión, al departamento de pescadores o como sea... (Pero) lo correcto sería demandar un sitio en ese departamento, una voz, un compromiso de poder al sector, una voz y un voto: eso sería algo natural a hacer. Y digo, tenemos que ver esto históricamente todo el tiempo: en la situación específica de Fogo Island, hasta donde yo puedo saber, fue en todo sentido algo muy importante. (Pero son los aspectos relativos del uso de esos métodos, lo que siempre debe ser aclarado; y los aspectos peligrosos de estos conceptos siempre deberían ser considerados).

Groulx

Estoy completamente de acuerdo con lo que usted acaba de decir, que el film debe también vehicular, con su representación, un inicio de solución concreta. Siempre teniendo en cuenta que un film no puede aportar transformaciones radicales, eso lo sabemos bien, sino que el film esencialmente plantea un cuestionamiento, y aporta a veces su propia conclusión. A veces la lectura puede dejar aparecer conclusiones un poco confusas. Es por eso que es importante que quien ha hecho el film, siendo en general quien tiene una mejor lectura de su film, pueda aportar su propia conclusión, su propio testimonio. En el caso de mis películas, que hice en la ONF, yo intenté ese acercamiento filmándome a mí mismo aportando mis conclusiones. Me pareció evidente, al final de la proyección de ese film, que duró dos horas, que habiendo hecho una especie de análisis de la actualidad en general -sobre la calidad de la vida como se la vive aquí, relatos de la lucha obrera,



relatos de la vida cotidiana tal como es vivida al nivel del consumo, etc.-, me pareció que la conclusión era que no hay futuro en el capitalismo, que para vivir una vida democrática había que echar las bases del socialismo; y fue en eso precisamente que se basó la ONF para prohibir el film. Entonces, ven que aquí, por ejemplo, hemos desarrollado una técnica muy avanzada desde el punto de vista del cine, pero eso no nos da absolutamente nada en el nivel de una práctica cinematográfica. Porque la práctica conlleva también, con ella, una forma de acción, sea oral o que tome lugar de una forma o de otra. Yo quería simplemente aportar este testimonio sobre un film que hice

en una tentativa de (...) desbordar un poco el cine para caer en un diálogo que pudiera iniciar algo, suscitar un cuestionamiento. Yo me tropecé con límites que me parecen nefastos (...) Pienso que, Garand, tarde o temprano, si usted quiere progresar en sus gestiones cinematográficas, debería adoptar una posición bastante neta (respecto de estas cuestiones); si no usted irá de una constatación a otra sin jamás cambiar nada. Y es esto lo que encierra el título de su unidad de producción Société Nouvelle (Sociedad Nueva). Eso no sería una sociedad nueva sino una sociedad vieja, es evidente (risas). Esto quería decir.



RENCONTRES
INTERNATIONALES
POUR
UN NOUVEAU
CINEMA



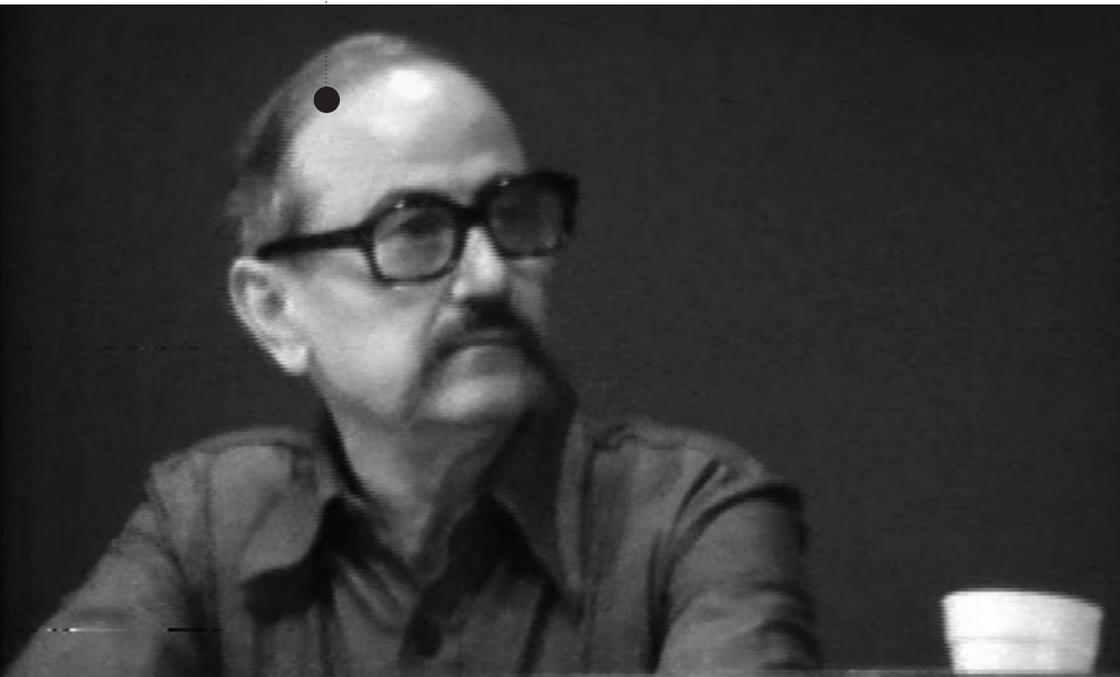
.....

Debate
con Guido Aristarco

.....

Guido Aristarco

Director de la Revista *Cinema Nuovo*
(Italia)



RENCONTRES
INTERNATIONALES
POUR
UN NOUVEAU
CINEMA



RENCONTRES
INTERNATIONALES
POUR
UN NOUVEAU
CINEMA



RENCONTRES
INTERNATIONALES
POUR
UN NOUVEAU
CINEMA



RENCONTRES
INTERNATIONALES
POUR
UN NOUVEAU
CINEMA



RENCONTRES
INTERNATIONALES
POUR
UN NOUVEAU
CINEMA



RENCONTRES
INTERNATIONALES
POUR



Julio García Espinosa

La primer cosa que quisiera decir es que las palabras del camarada Aristarco han arrojado sobre nosotros una cierta inquietud, una cierta ansiedad. Para muchos de nosotros, nuestra formación ha venido precisamente de escritos de Aristarco. Pero tenemos el derecho de preguntarnos para qué sirve la evaluación de nuestro trabajo, la crítica de los errores del movimiento de los países en la vía del socialismo, para qué puede servir este trabajo de evaluación, si no está hecho en el interior y teniendo en cuenta nuestra situación concreta. Existen muchas vías para llegar al socialismo pero todas tienen un denominador común, a saber: la lucha antiimperialista (...) que nos conducirá de una manera marxista (...) al socialismo. (...)

Además, uno de los principios de Marx que todos nosotros conocemos, es que no se trata solamente de interpretar la realidad, sino de transformarla. En América Latina, en el presente, hay muchas situaciones que no tienen nada que ver con el socialismo (...) sin embargo, son opciones concretas contra el imperialismo y, tarde o temprano, conducirán al socialismo. También, las cuestiones planteadas por Aristarco no sólo nos parecen fuera del contexto real y concreto de la mayoría de los participantes de esta reunión, sino también sin vínculo con todos aquellos que en diversos lugares luchan para hacer una revolución concreta. Estamos de acuerdo con la idea de un “regreso” a Marx y de intentar ser cada día un marxista más consecuente, pero pensamos que eso no puede hacerse como un salto al

vacío, no se puede hacer al margen de las realidades concretas que ofrecen nuestros países, de las realidades concretas que ofrece la vida.. (...) En cuanto a nosotros, en lo que concierne al cine, lo que nosotros queremos hacer, no es tanto una revolución estética, sino más bien, al hacer cine, contribuir a la revolución cultural a la que todos aspiramos. [Contesta una pregunta-interrupción de alguien del público] Sí, es una declaración. Por lo demás, y para finalizar esta declaración -que efectivamente no es una pregunta, pero que de alguna manera puede suscitar preguntas y puede favorecer una aclaración más profunda de todo lo que ha dicho Aristarco, sin que queramos ser tan pretenciosos ni mucho menos-, queríamos decir en relación con el cine que para nosotros no se trata tanto de hacer una revolución estética en el cine, sino que haciendo cine contribuir a la revolución cultural que todos pretendemos.

Guido Aristarco

Yo entiendo muy poco idiomas, pero creo que en esta ocasión el amigo Espinosa entendió mal lo que yo dije. Y yo no entiendo bien su reacción. Mi crítica al film cubano se refería solamente a un cierto triunfalismo. He dicho también a propósito del cine del Tercer Mundo que son films donde se verifica la tragedia en sentido ateo, en la definición que he intentado dar. Entonces, no entiendo por qué Espinosa se ofendió por mis palabras. Volver a Marx no es un dar un paso

atrás. También intenté explicar esto. Volver a Marx quiere decir volver a la metodología marxista y no a las diversas cosas que Marx pudo decir sobre los problemas contingentes de su época. Entonces, no se trata de volver atrás. Se trata de avanzar. Y ¿qué es la lucha de liberación?, ¿no es acaso una lucha de clases? También dije esto. Entonces, verdaderamente con franqueza no entiendo en qué no está de acuerdo el amigo Espinosa. Por qué no está de acuerdo. Si la única crítica que hice a los films cubanos es por un cierto triunfalismo. Y a mi me parece que esto es así; es mi opinión, que puede ser compartida o no, pero en cualquier caso debe ser discutida y analizada. Segundo: dije que el arte verdadero para el marxista será un arte ateo, y dije que en el Tercer Mundo se hace un arte ateo, se hace una tragedia atea; tragedia en sentido positivo, de lucha, de liberación, que no se pierde, no divaga. Entonces, ¿por qué Espinosa reacciona así? Yo no tengo necesidad ni siquiera de señalar los errores cometidos por Cuba, por Castro; corresponde a otras personas hacer esa crítica. Me parece que toda mi intervención fue correcta en decir cómo el marxismo auténtico ha sido manipulado. Creo que en esto estamos de acuerdo, que el marxismo auténtico fue manipulado. No veo otra cosa. ¿Por qué esta reacción? Francamente quisiera que me la explicase.

Guy Hennebelle

Tomo brevemente la palabra para solicitar al camarada Espinosa que precise qué puntos exactamente le reprocha a Aristarco. Porque personalmente no he comprendido bien qué le reprocha concretamente. Escuché con mucho interés a Aristarco, a quien leo desde hace tiempo, y personalmente estoy de acuerdo con lo esencial de lo que él plantea. Estoy totalmente de acuerdo y fundamentalmente soy solidario con el combate ejemplar de Cuba contra el imperialismo de Estados Unidos. Pero esto me deja de cualquier forma el derecho de criticar una película u otra. Personalmente, por ejemplo, tampoco me gustó un film como *Girón* (Manuel Herrera, Cuba, 1973), porque considero que se inspira demasiado en la estética del cine del imperialismo americano. Podemos discutir en calma de esta cuestión sin ser acusados inmediatamente de estar entusiasmados por el imperialismo americano. Por otra parte, nuestra solidaridad con la lucha ejemplar de Cuba -que es la de todo el mundo aquí- no nos obliga a aceptar, sin embargo, ciertas alianzas que Cuba practica con ciertos países como la Unión Soviética, por ejemplo. Podemos discutir en calma estas cuestiones sin insultarnos ni hacer subir la tensión. Creo que es una cuestión importante y quiero saber exactamente en qué Espinosa no está de acuerdo con Aristarco.



García Espinosa

Mira Aristarco, desde luego que nosotros no estábamos haciendo una intervención a partir de una crítica sobre el cine cubano o sobre Cuba. Estamos de acuerdo: a cualquiera puede gustarle una película o no gustarle, y cualquiera puede hacer un análisis crítico sobre nuestro país. La inquietud nuestra concretamente es la siguiente: Aristarco plantea un regreso a Marx. Para hacer este regreso tiene que hacer una crítica concreta al marxismo concreto que existe hoy. Esa crítica pudiera ser justo hacerla, pero lo que nosotros cuestionamos es que esa crítica está hecha, ese intento de retornar a Marx está hecho al margen de la realidad concreta, al margen de la verdadera lucha de clases, al margen de la verdadera lucha ideológica que hay en estos momentos en el mundo. Si nosotros partimos de la base de que la única arma concreta que tiene el imperialismo en este momento es hacernos dudar de las opciones concretas que tenemos nosotros para realizar nuestra revolución, (entonces) nosotros no podemos aceptar una crítica de esa naturaleza. Es decir que la inquietud se reduce a eso,



ni más ni menos que eso. Nosotros pensamos que es lo más justo para cualquier revolucionario tratar de ser cada día más consecuentes con un pensamiento y con una praxis marxista. Pero ese análisis no lo podemos hacer debilitando las opciones que nos ofrece la realidad para llevar a cabo nuestro objetivo. Y, por lo tanto, nos gustaría -y esta vez sí es una pregunta- que Aristarco precisara hasta dónde esa crítica favorece concretamente -o ese análisis, ese retorno a Marx tal y como él lo expone- favorece de verdad las opciones concretas que tiene el movimiento revolucionario mundial.

Aristarco

No entiendo por qué habría dejado al margen lo que he dicho sobre la lucha de clases. He partido de la lucha de clase. Dije ciertamente que los reformistas afirman que existen las clases pero no hablan de la lucha de clase. Entonces no dejé al margen la lucha de clases, es decir, la Revolución. (...)

Esta expresión “retorno a Marx”; y detenerse en la palabra “retorno” como si fuese un hecho mecánico, y decir: “si

se vuelve atrás, vamos para atrás”. No. Se vuelve atrás para ver exactamente cuáles son los textos de Marx y para interpretar sus textos originales; no sobre las manipulaciones que se han hecho de los textos de Marx, varias, ya sea en el Este como en el Oeste. Es necesario tener el coraje de decir la verdad; porque es un principio marxista.

Es evidente, que en todo esto -y he hablado antes de esto- es verdad que la lucha de clases sirve para cambiar el mundo, y no para interpretar el mundo, como justamente me ha recordado Espinosa. Pero era en el contexto mismo de una de las tesis más importantes de Marx: “los filósofos hasta hoy han interpretado el mundo pero se trata sin embargo de modificarlo”. Es lo que están intentando los países del Tercer Mundo, algunos ya lo han hecho pero quedan todavía tantas cosas por hacer, otros están por hacerlo.

Entonces, este retorno a Marx no es otra cosa que un retorno a la metodología de Marx; y no respecto de juicios particulares de Marx en el ochocientos sobre este o aquel acontecimiento de aquella época; entonces sería verdaderamente volver atrás.

Pero si decimos ser marxistas -yo trato de serlo y otros tratan de serlo y lo son más que yo-, es evidente que no podemos no partir de la metodología marxiana. Entonces, ¿por qué un retorno atrás como un retorno a lo viejo? No. Un retorno atrás para encontrar lo nuevo y llevarlo adelante. Entonces, no alcanzo todavía

a entender por qué Espinosa se ha irritado de este modo frente a estas cosas en las que deberíamos estar de acuerdo. Porque no hay ninguna crítica que hacer sino aquella que ya ha dicho Henebelle, esto es que en un cierto momento, justamente porque consideramos o buscamos ser marxistas, de frente a un film que por el solo hecho de haber sido realizado en el Tercer Mundo deba ser apoyado sin más. Puede también ocurrir el caso que desde el punto de vista marxista se diga “no” a ese film, motivando (la discusión de) las razones. Este es otro método empleado en la metodología marxista. Entonces, repito: no alcanzo a comprender todavía por qué se entiende el retorno a Marx como un hecho, digamos, de significado de palabra: esto es, “retorno”... uno retorna al pasado. No. Pongámonos en el camino correcto.

Mi crítica no estaba dirigida a este u otro país del Tercer Mundo. Estaba dirigida, en todo caso, a la Unión Soviética. Y aquí creo poder tener muchos puntos de apoyo. Desde el Primer Congreso de Escritores, donde se decía que ya no había conflictos en la sociedad soviética, esto es, un principio anti-marxista, porque los conflictos existen siempre, porque de lo contrario no existe ni siquiera la vida, porque el método marxista es una continua verificación. Por lo tanto, en todo caso yo dije “no” a la estrategia de la Unión Soviética; no dije “no” a la estrategia del Tercer Mundo.

No lo sé... (tal vez no) alcanzo a comprender porque tengo dificultad...



Si muchos piensan que hablo en italiano por nacionalismo... Yo no soy para nada nacionalista. Quisiera conocer los idiomas. Pero hay quienes manejan los idiomas y quienes no. Yo soy una persona que no.

Fernando Solanas

Intento continuar esta respuesta a los interrogantes que aún tiene el compañero Aristarco. Entiendo que el compañero Espinosa no ha hecho una defensa del cine del Tercer Mundo o de los procesos revolucionarios concretos del Tercer Mundo. Es decir, no ha venido a hacer una defensa de nuestras posiciones, sino que creo..., lo que deseo -así lo interpreto yo- que entienda Aristarco, que -y en esto me sumo- estamos haciendo no una defensa sino una crítica a un pensamiento que critica en abstracto la marcha concreta de la historia y de los procesos revolucionarios. Es una crítica abstracta y desinformada.

Si la metodología marxista es, entre otras cosas, el análisis concreto de la realidad concreta, nosotros criticamos el análisis de las experiencias políticas o culturales de

los procesos revolucionarios fuera de los contextos concretos de sus realidades históricas. Porque es casi una perogrullada repetir que la historia o los procesos políticos en el planeta no se dan al mismo tiempo, no se dan idénticamente iguales en todos los contextos y en todos los países. Es decir, si nosotros abstraemos las circunstancias concretas en las cuales surgen nuestros films, nuestros procesos revolucionarios, lo que estamos haciendo es contribuir a la desinformación revolucionaria; es decir, estamos contribuyendo de alguna manera a crear confusión, estamos ayudando a no conocer realmente, como decía Espinosa, las realidades y las opciones concretas que nuestras realidades ofrecen. La historia de las alternativas concretas de nuestros procesos revolucionarios es realmente contradictoria, tiene sus límites, está llena de errores. Esto es obvio decirlo. Pero siempre es una acción, en su síntesis histórica, de una dimensión, de una grandiosidad tal, infinitamente superior a la barbarie imperialista, a la cultura colonizada, al resabio

de opresión que nuestros pueblos tradicionalmente han padecido. Pese a todos los errores, a todos estos límites, de lo que va quedando, estamos llevando la historia adelante, pese a toda la mierda.

La síntesis de lo que quiero decir es que ojalá que este encuentro nos sirva para comunicarnos, sirva para comprendernos, sin prejuicios. Pero la base de esto es informar, porque todos traemos una vieja historia de desinformación; es decir, traemos un gran resabio de ignorancia.

No creo que en el breve plazo de esta comunicación, de este encuentro, podamos llegar quizás a acuerdos; al menos sería un paso muy adelante intentar oírnos, escucharnos, interesarnos por cómo se da la vida y el proceso que vivimos en cada uno de nuestros países, que es diferente. Esto es lo que yo quisiera que como clima, que como actitud de cada uno, prosperara y se desarrollara en este encuentro. En suma, que en aquello que nosotros comuniquemos o informemos hagamos el esfuerzo de rodearlo con la mayor cantidad de datos, de información sobre cada uno de los procesos en los cuales se están realizando experiencias que quizás y seguramente nada tienen que ver con el ideal o el modelo abstracto de lo que deseáramos, y sí tienen mucho que ver con lo que es posible, aunque a veces resulta pequeño, esos pasos adelante, esos pasos antiimperialistas, anticolonialistas de liberación que en cada uno de nuestros países todos los presentes, entiendo, están tratando de llevar adelante. Nada más.



Aristarco

(...) En cuanto a lo dicho por Marx o Engels... (No comparto que) sea un modelo ideal, ni abstracto, como me parece que decís vos, Solanas. La información : es cierto que de país en país, de movimiento en movimiento, las cosas se presentan de modos diversos y en tiempos diversos. Pero no entiendo por qué, según vos –justamente teniendo presente la metodología, repito, la metodología marxista-, no se pueda alcanzar ciertas cosas en lugar de otras; por qué debería ser abstracta esta metodología, (cuando es) a través de esta metodología que tendrá lugar una determinada acción política, una cierta estrategia. Por lo tanto, no veo por qué deba entenderse la metodología marxista como un modelo. ¡No! La metodología marxiana rechaza el modelo. Lo dice Marx, lo ha dicho siempre, así que sabemos cómo es esto. Por qué atribuirme a mí cosas contrarias de lo que dijo Marx. Si querés puedo darte también el texto (de mi presentación en este evento). Entonces, la desinformación se refiere a América Latina. Pero no entiendo cómo (por qué) incluso en América Latina -de la que yo estoy desinformado- no sea válida la metodología marxista; esto es lo que no alcanzo a entender. Esto es, como no sea válida en cuanto modelo ideal y modelo abstracto. No lo entiendo, efectivamente no lo entiendo. Y tampoco me parece justo ni cierto pensar que la realidad sea otra (sea de tal modo diferente) por lo cual esta metodología no es válida, si la



metodología analiza la realidad, las realidades, de diversos países, de diversos movimientos. Esto no alcanzo a entenderlo.

Si luego, ustedes quieren decir –todos ustedes, los que han tomado la palabra-, que en el fondo –entendía mal o entendí bien-, que en el fondo, diciendo estas cosas sobre el marxismo vulgar, se hace una cierta política capitalista, yo no estoy de acuerdo en absoluto. Porque es necesario decir estas cosas justamente para detener las falsas interpretaciones del capitalismo. Y esto quería añadir. Una última cosa: que quede bien claro que cuando yo hago una crítica a la URSS –perdonéme la cita-, creo -para que no haya equívocos- que el peor estado socialista es siempre mejor que el mejor estado capitalista. Para que no haya malentendidos.

Lucien Hamelin

No soy ni militante del cine ni teórico del cine, y entiendo bien que me cuesta desarrollar ciertos detalles que quiero traer al debate; pero me parece que hay cosas elementales sobre las cuales debemos ponernos de acuerdo desde un comienzo. Y he creído percibir que, de uno y otro lado, implícitamente, nos entendíamos. Una cosa tan elemental como que, por ejemplo, el imperialismo existe, es que a través del mundo y desde hace mucho tiempo, ya largas décadas, desarrolla contradicciones. Contradicciones que constituyen condiciones concretas en nuestro país, en el vuestro, en el de cada uno; y que aquí las contradicciones se encuentran otra vez en esta sala y entre nosotros, en las concepciones que tenemos acerca de la manera de llevar adelante la lucha, y también en el equilibrio que hacemos o no entre las herramientas con que contamos para ello. Se habló, por un lado, de la necesidad de usar la teoría Marxista, marxiana en fin, del materialismo dialéctico como herramienta de análisis y transformación, y se ha dicho también, yo he creído comprender, que algunos rechazaban esta herramienta. No comprendí esto. De otra parte, se desarrolló la idea de que la práctica y las condiciones concretas determinaban en cada caso y determinan siempre la posibilidad de utilizar la teoría como una guía para la acción. Y es probablemente un aspecto importante que debemos recordarnos unos a otros. Las contradicciones



que existen entre nosotros sobre la concepción y la manera de discutir las cosas vienen probablemente de nuestras posiciones respectivas en las luchas que se llevan a cabo en cada uno de nuestros países. No hay una medida común entre la lucha protagonizada por militantes armados que hacen cine en países que están en guerra abierta contra el imperialismo, y los países capitalistas avanzados, donde los marxistas se encuentran en la mayoría de los casos -aunque no exclusivamente- entre una pequeña burguesía intelectual y progresista que se relaciona con las masas pero que sigue estando, a pesar de todo, privada de una práctica continuada de lucha junto a la masa. Y esto es, probablemente, lo que genera las diferencias de lenguaje, las incomprendiones que hemos encontrado hasta ahora. Es decir, que el cine revolucionario o el cine que los revolucionarios, los militantes, pueden hacer para dar testimonio de sus luchas y extenderlas, es forzosamente una herramienta al interior de las luchas

políticas. El cine no puede, desde ese punto de vista, ser considerado solamente el producto formal sobre el que juzgamos según su adecuación al modelo ideal; pero por otra parte es claro que si un cine construido con obstinación, con dificultades, ligado a condiciones concretas, no puede ser el reflejo de un modelo ideal, un modelo que rechazo admitir que no pueda existir, mucho menos se puede decir que alguien podría excluir del desarrollo de las prácticas de un cine militante el uso de la teoría, el regreso a las experiencias, los errores y los fracasos ya pasados, para transformar los films que hacemos y volverlos más eficaces.

Ejemplos concretos, dos ejemplos, dos extremos. El señor -dúsculpen, no sé... ¿Aristardo? ... Aristarco- hizo alusión a un cine -hablando de Bergman, entre otros- que era el reflejo de una especie de búsqueda formal muy avanzada. Yo creo que la investigación formal no tiene sentido si no está ligada a la eficacia revolucionaria en el contexto mismo donde la lucha tiene lugar; y para mí el cine de Bergman, aún siendo la expresión de una búsqueda formal muy avanzada, no tiene un peso real en el desarrollo de las luchas revolucionarias ni en los países capitalistas avanzados ni en el resto del mundo. Y, del otro lado, los cineastas militantes, que hacen un cine que, como se ha señalado, no se ocupa de la forma, o donde perdemos la posibilidad de que la gente se sienta atraída, atrapada por lo que se dice, deja de lado ese objetivo ya que lo más frecuente es que el público

rechaza estas películas -tenemos una experiencia en Quebec, hablo del tema porque lo conozco-, se duerme con algunas de estas películas. A la gente no le gustan estos films porque nos conciernen sólo a nosotros, los que los hacemos, y se sienten atraídos por otros films. Es claro, entonces, que la experimentación formal puede poner (al público) a la fuga, puede ser un arma que se nos vuelve en contra. Mientras tanto, ni una ni la otra; es decir, ni un cine que se prive de toda búsqueda eficaz y efectiva, ni un cine que apunte únicamente a la búsqueda formal con el objetivo de transformar el universo imaginario cinematográfico, no tiene sentido en una lucha revolucionaria.

Yo desearía que no aceptemos considerar entre nosotros, en encuentros internacionales de este tipo y entre nosotros mismos en cada uno de nuestros países, la autocrítica en el sentido que se dijo aquí. Que sea posible constantemente decir, sí, hemos cometido un error, las condiciones concretas nos han impedido hacerlo mejor, pero admitimos haber cometido un error. Y de otra parte, que aquellos que no están en posición de llevar adelante un cine de lucha real tengan la modestia de hacer los análisis más concretos posibles de manera que el punto de vista muy abstracto donde se colocan no constituya a la teoría como una herramienta que genere rechazo o resulte inaccesible y completamente dogmática.

Aristarco

A propósito de la contradicción que habría entre el hecho de que *Gritos y susurros* de Bergman (1972) es un film, digamos, artístico, y por el mismo hecho que uno dice que es artístico, sería revolucionario. Esto no me parece correcto. No me parece correcto justamente en la metodología marxiana. Hay grandes artistas que son reaccionarios. La historia nos da muchos ejemplos: Pound es un gran poeta; su ideología es fascista. Ahí nos volveríamos verdaderamente esquemáticos: si decimos que un film está bien hecho y por lo tanto es revolucionario, o viceversa, aquí ciertamente el marxismo no tiene que ver con esto, sí el marxismo vulgar. Aparte del hecho que el film de Bergman presenta algunos problemas que seguramente (podríamos) analizar en un sentido marxista.

Los films militantes: (tomemos) alguna cita de Dziga Vertov que veo en el programa. ¿Por qué Dziga Vertov era un director que se dejaba seguir y que no aburría? Porque tenía su

modo de expresarse, porque tenía un código, un lenguaje suyos, no era por lo tanto aburrido. Y entonces vuelve aquello que dije antes (respecto de) que las dificultades del cine militante, al menos en Italia, en la mayor parte de los casos, son las dificultades de no haber encontrado un lenguaje adecuado. Entonces, ¿dónde están estas contradicciones? No existen. A menos que ustedes estén de acuerdo en que un film, por ser bello, es por sí mismo progresista. Demuéstrémelo. O demostrémoslo.

Bill Susman

La discusión de esta mañana es en términos marxistas, y por lo tanto me gustaría continuarla en esos mismos términos. El mundo actual está dividido en tres grupos que todos podemos ver fácilmente. Podemos ver el mundo imperialista y capitalista, podemos ver un mundo socialista, y un mundo colonial. ¿Cuál es la función del cineasta marxista revolucionario en este tipo de situación? Obviamente, en el mundo colonial su función es intentar arengar a la gente, movilizarla culturalmente, movilizarla ideológicamente para el derrocamiento del imperialismo y la liberación nacional de sus países. Esta es la función marxista del cineasta revolucionario en los países coloniales, y no hay mucho misterio en esto. En los países socialistas la función de los cineastas revolucionarios es la defensa de la Revolución. Obviamente, lo primero que se debe hacer cuando uno hace una Revolución es



defenderla. Sufre el ataque del mundo capitalista y es atacada militarmente, económicamente e ideológicamente, es decir, culturalmente. La función del cineasta en este mundo es arengar y movilizar a las personas para que entiendan por qué están luchando, para aumentar su compromiso ideológico, para convertirlas en defensores de la Revolución con conciencia de clase. Esta es la función. La función del cineasta revolucionario en el mundo capitalista, en el mundo imperialista, es tratar de arengar a la gente y fomentar su conciencia de clase para el derrocamiento del capitalismo, esa es su función. Ahora bien, podemos criticar a Bergman y involucrarnos en infinidad de críticas esotéricas, pero lo que es importante para nosotros -y somos pocos en verdad- es la movilización total de todas las fuerzas para cargar con las responsabilidades que estoy mencionando.

Me parece claro que la mejor respuesta a un Ezra Pound son las palabras de un Pablo Neruda, y me parece claro también que desde un punto de vista marxista, la función de un crítico marxista es la de ver si los films que está analizando colaboran en el desarrollo del marxismo, de la Revolución, o si lo estorban y lo hacen retroceder. Si un film sirve a las posibilidades de un despertar cultural de la clase obrera o de las fuerzas revolucionarias de los países coloniales, entonces debería ser criticado desde una perspectiva marxista. Y no me parece que esto sea una vulgarización,



porque lo que estamos haciendo hoy es luchar verdaderamente por nuestras vidas. ¡Vemos a la barbarie, al fascismo, al colonialismo destruyendo a decenas de miles y centenares de miles de personas! Debemos convocar a defenderlas y a derrocar a las fuerzas de la barbarie, y no es una vulgarización del marxismo decir que la función de un crítico marxista es atacar todo lo que estorbe este proceso y apoyar todo lo que colabore con él. La función de un crítico marxista es analizar las películas en tanto, por ejemplo, apelan a la liberación de los pueblos pero dicen que no hay lucha de clases, o que no hace falta derrocar a una clase opresora, ese tipo de cosas. Esta es la función de un crítico marxista. Y me disculparán que diga que esto no es vulgarización, es responsabilidad política en una época de revolución mundial.

Aristarco

Respondo solo la última parte, porque no seguí bien todo. No entiendo por qué habría que hablar bien -si comprendí correctamente- de todos los films que salen en la Unión Soviética y en los países del Este. ¿Por qué deberíamos hablar siempre bien, cuando estos films son, prácticamente antimarxistas? En suma, hablémosnos claro. Una película donde no hay conflicto, donde todo va bien -en suma, no se trata aquí de inventar nada, aquí no hay posibilidad de equívoco-, es una película que no puede ser marxista. Si no hay conflicto, si todo va bien, si los personajes son todos « redondos » (perfectos) y no tienen por lo menos alguna duda, no tienen algún error, y, bueno, son santos, no son hombres. Y entonces nosotros, si queremos aplicar la metodología marxista -y no el método, la metodología- debemos decir que estas películas están, desde el punto de vista marxista, equivocadas. Un ejemplo (...): Pasternak escribió un bellissimo libro -o, para otros, no muy bello-, en cualquier caso escribió un libro, como todos sabemos, *Dr. Zhivago*. Solzenitsin ha escrito otros libros, de los que se habla en todo el

mundo. Bien. Sin dudas Solzenitsin es un gran escritor, pero si analizamos el libro desde el punto de vista marxista concluimos que ni Solzenitsin ni Pasternak han escrito libros marxistas. ¿Por qué? Porque en estos libros se afirma que el destino hace la historia, y que los hombres son impotentes para modificarla. Por lo tanto diré que los libros son bellos, pero que desde el punto de vista de los contenidos, temáticamente, ideológicamente, los dos libros son, en mi opinión, antimarxistas. No veo qué puede ser escandaloso en todo esto. Pero es evidente que un film como *Gritos y susurros* de Bergman debemos analizarlo también en clave marxista, para ver los límites ideológicos de Bergman y al mismo tiempo para ver algunos problemas que Bergman toca y que el cine marxista no ha abordado todavía. Algunos problemas. Con lo que el tema se enriquece y no se vuelve esquemático, para decir : “es bello y por lo tanto es revolucionario”.

Serge Le Péron

Creo que hay una cosa fundamentalmente justa y fue dicha recién en el debate, creo que por el camarada de Cuba. Y es que no se puede hablar de volver a Marx así, en la teoría, y que habría que pensar evidentemente la realización de films revolucionarios marxistas en función de los problemas políticos reales que se plantean. Y digo bien, en función de problemas políticos reales. Lo que me parece -esto es un comentario al margen que quiero hacer, algo contra lo cual deberíamos rebelarnos- es que



en forma general, en un debate es bastante difícil plantear los problemas políticos. Aristarco, con el que no estoy de acuerdo sobre muchas cosas de las que habló –Bergman, etc.–, ha intentado de todos modos plantear posiciones políticas positivas, en particular sobre ciertos films concretos, sobre la URSS, etc. Y la respuesta que se le da, que en mi opinión es una falsa respuesta, una respuesta deshonestas, es: usted está en Occidente, usted hace teoría marxista. Incluso un camarada canadiense le dijo, usted es un pequeñoburgués, usted está (sólo) un poquito ligado a las masas, pero no mucho, nosotros estamos en la lucha revolucionaria y disculpe si no tenemos tiempo de pensar en todo eso. Y la cosa no es así en absoluto. Rechazo esta diferenciación que se nos propone, y considero que los camaradas Pierre Overney, Pinelli, Jan Palach, que murieron en sus países asesinados por los imperialismos francés, italiano, checoslovaco, valen igual, ni más ni menos que otros camaradas de África, de América Latina o de Asia. Y considero que no debemos plantear los problemas en términos de la teoría abstracta, las exigencias teóricas por un lado, y la revolución práctica con sus exigencias prácticas por el otro. Creo que el verdadero debate es el que plantea los problemas en términos políticos, sin rechazar el enfrentamiento sobre el terreno político, y que como Solanas decía recién, debemos comunicarnos, aprender a conocernos y comprendernos. Si somos marxistas, aprender a comunicar es admitir

que habrá un choque de ideas, un conflicto de posiciones, y que no podemos rechazar este conflicto; y esta es la única condición, aceptar un debate incluso si es duro, conflictivo y con posiciones que no son siempre idénticas. Es necesario en mi opinión llegar a tener este debate para justamente llegar a comunicarnos y conocernos mejor.

Yvan Patry

Lo que sostiene el debate de esta mañana es por supuesto las contradicciones que se dan entre la posición de los cubanos y la posición de Aristarco. Creo que cuando hablamos de metodología marxista, cuando hablamos de logros revolucionarios -podemos referirnos a la Revolución Cubana y algunas de sus conquistas- no debemos olvidar que son siempre, fundamentalmente, los trabajadores, las masas, los que constituyen estos logros. Y luego la teoría, que informa (da forma) a la práctica, viene a aclarar lo que allí ocurre. No creo que se trate de privilegiar una metodología abstracta por encima de esta desigualdad, por encima de estos desarrollos desiguales, de las contradicciones a través del mundo; y tampoco pienso que haya que abstraerse de la teoría y de los avances revolucionarios en los países en vías de construcción socialista, para decir, esto es blanco, esto es negro. Al contrario, pienso que podemos referirnos al ejemplo de la Revolución Cultural china como aplicación de una línea de masas, partir de las masas para volver a las masas (...)

RENCONTRES
INTERNATIONALES
POUR
UN NOUVEAU
CINEMA



.....
facsimil
de Proyectos y Resoluciones finales
de los Encuentros Internacionales
por un Nuevo Cine
.....

RENCONTRES
INTERNATIONALES
POUR
UN NOUVEAU
CINEMA



cahier 1
projets et résolutions

Toute reproduction éventuelle, en tout ou en partie, doit comporter la mention du nom de l'auteur du texte et / ou la référence: CAHIERS (no.) DES RENCONTRES INTERNATIONALES POUR UN NOUVEAU CINEMA, Montréal 1975.

Dépôt légal: 3e trimestre 1975. Bibliothèque Nationale du Québec.

CAHIERS DES RENCONTRES INTERNATIONALES POUR UN NOUVEAU CINÉMA

cahier no. 1

Résolutions adoptées lors de l'assemblée plénière du 8 juin 1974

(Ce cahier comprend les résolutions en français, en anglais et en espagnol qui furent les langues de travail des Rencontres).

(avertissement)

Du 2 au 8 juin 1974, avaient lieu à Montréal des RENCONTRES INTERNATIONALES POUR UN NOUVEAU CINÉMA.

Ces rencontres, qui se sont déroulées sous la forme de colloque / symposium avaient pour but de réunir à Montréal cinéastes et collectifs de cinéma qui depuis 1968 travaillent, dans leur pays respectif, à une remise en question fondamentale du rôle et des moyens du cinéma.

Ces Rencontres ont réuni, en effet, plus de 250 cinéastes et gens de cinéma venus de plus de 25 pays et de 5 continents dans le but de faire le point sur les expériences en cours et de voir comment ils pourraient coordonner leurs efforts dans cette perspective.

Le Comité d'Action Cinématographique de Montréal, qui avait pris l'initiative d'organiser ces Rencontres, a décidé de publier une série de Cahiers dans lesquels on pourra trouver l'essentiel des informations et du travail novateur qu'ont révélés ces assises.

Nous espérons que cette documentation sera un outil précieux pour la continuité du travail entrepris, de même qu'elle servira de base de travail à de futures Rencontres.

*Comité d'Action Cinématographique
Montréal 1975.*

Por que encuentros internacionales?

"La Lucha anti-imperialista de los pueblos del Tercer Mundo y de sus equivalentes en el interior de los países imperialistas constituye hoy el eje de la revolución mundial. El Tercer Cine es para nosotros aquel que reconoce en esa lucha la mas gigantesca manifestacion cultural, científica y artistica de nuestra época, la gran posibilidad de construir a partir de cada pueblo una personalidad liberada: la decolonización de la cultura."

Octavio Getino y Fernando Solanas
"Hacia un Tercer Cine." *Tricontinental*, 3, 1969

Perspectivas historicas

Hemos llegado hoy a una nueva encrucijada en la historia del cine. A los 75 años de su existencia la cinematografía, viene hoy a tomar conciencia de su verdadero rol en el contexto político contemporáneo. Podemos decir, que esta toma de conciencia se manifiesta primeramente por un cuestionamiento de las estructuras del cine tradicional (Estados Generales del Cine, Francia, 1968) y en segundo termino en el surgimiento de cinematografías nacionales (en particular las cinematografías de los pequeños países productores y aquellas de los países del Tercer Mundo). Así vemos que la hegemonía de las grandes cinematografías capitalistas esta puesta en cuestión y estas deben enfrentar hoy una nueva realidad: la de un cine en transformación que debe establecer para sí una praxis que le asegure una continuidad.

Es así como en el cine de nuestros respectivos países se presenta una ruptura fundamental entre el cine de la plusvalía, el cine objeto de consumo, y un cine decolonizador que adopta diversas formas. La creación de un cine decolonizador es la base de la construcción de cinematografías nacionales auténticas y es esta ruptura la que nos permite investigar y crear nuevos medios que puedan asegurar la continuidad de una lucha que coincide a su vez con un desarrollo nacional y popular.

Se trataba en un primer momento de romper con las divisiones arbitrarias del cine, de identificar ciertas realidades y de trabajar dentro de una nueva praxis. Al romper las divisiones arbitrarias del cine también lo dimisticabamos como producto comercial y mercantil.

Cineastas y técnicos progresistas en ciertos países tuvieron a su alcance los medios de producción, compañías productoras, equipamiento moderno, cuadros técnicos formados sin que eso les permitiera crear un medio de participacion en las luchas de liberación nacional, a lo mas algunos de ellos han testimoniado alguna de sus realidades nacionales y quizás tomado conciencia del sentido de la lucha. Per no hay que dejarse enganar, cualesquiera que sean nuestras opciones políticas (por más progresistas que estas sean) praticamos nuestro oficio dentro de una economía de mercado. Es necesario por tanto elaborar una estrategia posible dentro del contexto en el que debemos trabajar a fin de establecer una continuidad en nuestro trabajo.

Declaracion de intenciones

En el plano político cultural, tomando en cuenta la situación geográfica del Quebec, nos parece importante confrontar nuestras experiencias con las de aquellos cineastas que trabajan en las mismas perspectivas en otros lugares.

Pensamos que es necesario reconsiderar las relaciones de fuerza que componen las estructuras tradicionales a las que nos enfrentamos. Pensamos que es necesario estudiar y ver más resueltamente la posibilidad de elaborar conjuntamente mecanismos *transitorios* que nos conduzcan hacia una *socialización* del cine. En suma ver si la alternativa de un Tercer Cine es posible o no en el marco de esta perspectiva de cambio. Sin esa actitud *transitoria* quizás habría que abandonar toda esperanza de

29.

transformación *profunda y duradera* del cine y no nos cabría otra alternativa que elegir entre la oposición permanente (reivindicación, contestación) y/ o participación en el manejo del cine capitalista.

Por tanto, la tarea prioritaria de este Encuentro será la de establecer comparaciones. Esperamos que esto nos impedirá caer nuevamente en el respeto suicida a las instituciones que aseguran la estabilidad del sistema cinematográfico existente, que entran su transformación e impiden la existencia de un Otro Cine.

Creemos que es necesario entender las situaciones políticas particulares de cada uno de nuestros países y tratar que esas situaciones no lleguen a dividirnos, debemos más bien utilizar las contradicciones del sistema capitalista en el cine como margen de maniobrabilidad en nuestras relaciones con ese sistema. Frente a la opción que se nos presenta el Encuentro no quiere dejar fuera de el ninguna experiencia dentro de esa opción.

Quisiéramos que este Encuentro sea la indispensable comparación de estrategias, que pueden variar de acuerdo a regiones geográficas, a la estructura de los regímenes en el poder o a situaciones ligadas a las estructuras existentes, pero que en suma apuntan hacia un objetivo común.

Esencialmente se trata para nosotros, más que de formar una tercera fuerza cinematográfica (especie de Internacional de nuevas cinematografías unidas en la diversidad) de asegurar un diálogo permanente esencialmente estimulante y de buscar una coherencia en nuestra estrategia.

La dificultad del movimiento que envisionamos nos llama a realizar un esfuerzo para precisar y reforzar nuestro medios de acción por un cine que juegue un rol en el proceso histórico que afrontamos.

"El único medio de realizar un proyecto no convencional es creando condiciones no convencionales tanto para el guion, el radaje, el montaje y todo lo que concierne a la creación, la técnica y la organización."

Dziga Vertov

"Exigir un arte político...por razones políticas."

Bertold Brecht

Talleres

(Información base para la presentación de comunicaciones)

Los Talleres comprenderán presentaciones preparadas por los representantes de grupos diferentes que hayan realizado una o más experiencias cercanas a las preocupaciones que aquí se evocan. Estas comunicaciones serán seguidas de una discusión con los otros participantes y deben (en lo posible) ser objeto de una decisión práctica.

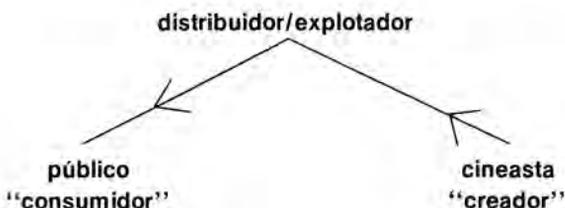
Para este fin se ha preparado un cuaderno-guía que se ha propuesto como hipótesis de trabajo para la preparación de estas comunicaciones. Se han escogido primero los grandes temas (producción, distribución, exhibición) mediante proposiciones que pueden poner en duda los métodos existentes que son la clave de un tipo de cine industrial.

Como se muestran los films

Abrir un debate sobre la proyección de films es querer reexaminar las condiciones actuales de mostrar los films. Al mismo tiempo es intentar redefinir el concepto de sala de cine y de la "práctica" de que depende.

- Como transformar la sala de cine? El nuevo cine debe estar siempre sujeto a los mecanismos de la explotación industrial?

- Cuáles son las distintas experiencias que han sido intentadas hasta hoy en día? Como se miden en el plano de la eficacia?
- Se puede contar con los canales actuales de difusión o crear nuevos o apoyarse en otros canales ya existentes?
- Como dimisificar este aspecto del proceso cinematográfico?
- Es necesario prever las salas-foro? Iniciar los trabajos con proyecciones acontecimiento?
- Este cuestionamiento a la "Sala" de cine, trae también consigo el problema de la responsabilidad del cineasta con su film y con el público?



La correlación actual implica obligatoriamente al distribuidor/explotador. Esta relación existe ahora en un solo sentido. Rara vez la comunicación se establece hacia el cineasta o del cineasta hacia el público. El diálogo, si lo hay, es estrictamente de orden mercantil. El público paga, pero no tiene control. Es "consumidor". Por su parte, el cineasta, se limita al rol de "creador". El triángulo está tronchado en su base misma, ya que el vínculo esencial público/cineasta no se establece como debe ser y si se establece, se establece sólo artificialmente por intermedio del distribuidor.

Participación de la base

- Como enfrentar la participación del público en el cine? Como concebir nuestro trabajo con las organizaciones de base; sindicatos, comités de ciudadanos, cooperativas etc.? Como coordinar colectivamente nuestras necesidades? Cuáles son los sectores (sindicatos, educación, organizaciones de base, educación popular, etc.) que favorecen un reagrupamiento en el plano de una cierta continuidad de la producción?
- Es posible considerar esta base como la llave o eje de operaciones para Otro Cine?
- Varias experiencias en curso permiten la elaboración parcial de la solución en este plano al menos se trataría de una base verdadera de producción
- Es preciso, tomar en consideración en este plano, el rol que pueden tener las "televisiones" en sus diversas formas (grandes cadenas liberales, cadenas libres, TV educativa, etc.).

Frente a la cinematografía del Tercer Mundo

Varios asuntos prácticos pueden aparecer en relación con los films y los cineastas del Tercer Mundo. No se trata, sin embargo, de especializarse en estos asuntos, pero si de ver cuáles son los vínculos que pueden tener relaciones con nuestra propia situación. De ver en que medida, ciertas cinematografías occidentales son en ellas mismas una situación del Tercer Mundo.

- Cuáles son los problemas que se presentan más constantemente y cuáles son las soluciones prácticas que se requieren
- Así, por ejemplo, como abordar el problema de los cineastas exilados, que deben continuar trabajando y dar testimonio de sus luchas nacionales contra el fascismo o el régimen existente? Que mecanismos podrían preverse, para que esos cineastas pudieran continuar practicando su oficio?

- Como, por otra parte luchar contra la barrera "económica-cultural" que impide a ciertos films ser "rentables"?
- Como los países del Tercer Mundo pueden utilizar ciertos films producidos en los países occidentales que plantean esta opción fundamental?
- En que medida pueden utilizarse coherentemente las contradicciones de nuestros respectivos países, con el fin de establecer un margen de maniobrabilidad que nos permita mayor eficacia a corto plazo?
- En pocas palabras, se trata de ver aquí en qué medida podemos crecer, tanto en el plano de la difusión como en el de la producción con nuestra mutua colaboración?
- Finalmente, se trata de continuar el debate abierto en Argelia en Diciembre pasado y de avanzar en el trabajo práctico que pudo resultar de ese primer encuentro.

Circulación de copias

Poner en duda los diversos aspectos de la práctica cinematográfica tradicional nos conduce inevitablemente cuestiones de mayor orden práctico.

- Así por ejemplo, Los mecanismos que podríamos elaborar pueden poner en duda la *distribución* "clásica"? Cuales son los problemas inmediatos que hay que plantearse en el plano del intercambio de copias?
- Pueden "intercambiarse" copias en vez de "comprarse"? de acuerdo a la forma tradicional? Como pueden obviarse / utilizarse las barreras legales de las aduanas en este plano?
- Como, frente a esta opción, se podría garantizar una cierta eficacia financiera para los productores cineastas?
- Como los grupos pueden actuar como representantes agentes con los organismos existentes, con la finalidad de asegurar una utilización / rentabilidad máxima de los films? En otros términos, cuales son los diversos mecanismos ya existentes, que se pueden utilizar o coordinar a fin de asegurar las experiencias en curso una cierta continuidad cuando estas mismas han sido cuestionadas?
- Como el hecho de tomar el control de la difusión puede asegurar una alternativa real en el plano económico?

El cine como herramienta de transformación/intervención social

- Cómo se comparan las experiencias actuales?
- Cuáles son los límites de este tipo de práctica cinematográfica?
- En que medida las estructuras de apoyo de estas experiencias (tanto en el plano de la producción como en el de la difusión) pueden servir de margen de maniobrabilidad para otras prácticas en curso?
- Este Taller será presentado por Challenge for Change del ONF de Canada.

Comite de cine del Tercer Mundo

Con motivo del Encuentro Internacional para un Nuevo Cine que tuvo lugar en Montreal (Canada) del 2 al 8 de Junio de 1974, los cineastas del Tercer Mundo presentes reafirmaron sus decisiones de operar en la formación de un frente ant imperialista a nivel del Tercer Mundo.

SE ESPERA que este frente se amplie hacia todas las fuerzas cinematográficas progresistas, que en la actualidad, están, en lucha en el resto del mundo contra el sistema cinematográfico monopolista de tipo capitalista.

Para esto, recuerdan las principales decisiones adoptadas por los cineastas de Tercer Mundo - en Argelia, Diciembre de 1973 y en Buenos Aires, Mayo de 1974.

1. Constitución de un Comité de Cine del Tercer Mundo con asiento en Argelia.
2. Creación de un Boletín permanente de información y de enlace.
3. Constitución de un catálogo de films del Tercer Mundo.
4. Creación de una Federación Latinoamericana de Cineastas (FELACI), a ejemplo de la FEPACI, Federación Panafricana de Cineastas.
5. Promoción del intercambio en la difusión de films del Tercer Mundo.

SE SUGIERE la reagrupación y la organización de grupos y cineastas progresistas, que luchan en el interior de los sistemas dominantes (oeste-europeos y norteamericanos) en una o varias federaciones representativas, que constituyan la contraparte de las federaciones del Tercer Mundo, para concretar el Frente Cinematográfico anticolonialista en el mundo.

SE SUGIERE que el Comité de Acción Cinematográfica de Québec, que ha permitido la realización de este encuentro, continúe su labor creando una Oficina permanente de enlace e información entre los cineastas progresistas de los países occidentales y sus colegas del Tercer Mundo.

Esta oficina tendría las tareas de:

- reagrupar las informaciones que emanen de cineastas progresistas de los países occidentales y difundirlas por intermedio de un boletín periódico
- promover el intercambio, la distribución y la difusión de films de cineastas progresistas de Europa y de Norteamérica y de los cineastas del Tercer Mundo.
- se espera como base concreta de partida que, los acuerdos efectivos se den a conocer de inmediato entre los grupos de distribución y los cineastas presentes en Montreal para la adquisición y distribución de films, proyectados en el curso de esta manifestación.
- se espera la realización regular de encuentros similares que reúnan al mayor número de cineastas y de grupos de cineastas progresistas del mundo entero.

Comite de los cineastas de America latina

Los cineastas latinoamericanos reunidos en el marco del Encuentro Internacional por un Nuevo Cine realizado en Montreal del 2 al 8 de junio de 1974.

Considerando

- la similitud de condiciones de trabajo en la que se mueven los cineastas de América Latina y las limitaciones de todo tipo que le son impuestas por el neocolonialismo y el imperialismo.
- la identidad de puntos de vista en favor de una decolonización cultural que es condición indispensable para la liberación total de nuestros pueblos.
- concretizando las aspiraciones comunes puestas de manifiesto en los encuentros de Vina del Mar (Chile (1967 y 1969), Mérida (Venezuela) (1968), Argel (Argelia) 1973 y Buenos Aires (Argentina) (1974).

Deciden

- crear una organización que nucleé a los cineastas de América Latina con el propósito de unificar fuerzas a través de una estructura de defensa de los filmes en todos los niveles como asimismo contribuir al desarrollo del cine latinoamericano que se ha alineado junto al pueblo en su lucha de liberación.

33.

- la Asociación de Cineastas Latinoamericanos quiere ser un organismo abierto a todos los cineastas que se declaren a través de sus obras por un cine anti imperialista y libre de dependencias culturales.

Objetivos fundamentales

1. representar a los cineastas latinoamericanos.
2. promover, auspiciar y colaborar en la organización de encuentros de cine y muestras de cine latinoamericano en forma periódica.
3. mediar en los conflictos de los cineastas con organismos productores y distribuidores nacionales o extranjeros a solicitud de sus asociados.
4. salir en defensa de la integridad de los filmes producidos.
5. asumir la defensa de las personas de sus asociados cuando estos sufran la prisión o la persecución.
6. planificar la difusión ininterrumpida de los films en todos y cada uno de los países latinoamericanos y del tercer mundo.
7. centralizar, coordinar y difundir la información sobre las actividades del movimiento cinematográfico latinoamericano y de los otros países del mundo con situaciones de dependencia cinematográfica como también de aquellos países con problemática cinematográfica afin a la latinoamericana.
8. promover financiamiento y conectar a los Cineastas con fuentes de producción.
9. participar, a solicitud de los cineastas, en los acuerdos de producción y distribución a fin de garantizar el repeto a la integridad de los films como su difusión.
10. fijar criterios comunes para la comercialización de los films latinoamericanos en los diversos mercados.
11. Fijar una política cultural común en lo que respecta a la participación del cine latinoamericano en los Festivales cinematográficas existentes en el mundo.
12. establecer relaciones con entidades internacionales cinematográficas de carácter cultural o profesional.

Resuelven

Constituir una comisión provisoria con el fin de coordinar la realización de una asamblea latinoamericana que debiera llevarse a cabo en el transcurso del año 1974 con el objeto de concretizar la definitiva organización de la entidad.

La Asociación de Cineastas Latinoamericanos, que busca la difusión de los filmes, la unidad de los hombres por un cine comprometido y el desarrollo de un cine que sea verdadero instrumento de verdad y liberación, hace un llamado a todos aquellos cineastas de América Latina que piensan que ya no hay lugar ni razón para un cine ajeno a la lucha de liberación anti-imperialista de los pueblos latinoamericanos.

Firman:

Walter Achugar (Uruguay), Carlos Alvarez (Colombia), Alfonso Beato (Brasil), Carlos Carrillo (Mexico), Julio Garcia Espinoza (Cuba), Jorge Giannoni (Argentina), Carlos Gonzalez (Mexico), Miguel Littin (Chile), Sergio Olhovich (Mexico), Edgardo Pallero (Argentina), Darío Pulgar (Chile), Humberto Ríos (Argentina), Fernando Solanas (Argentina), Francisco Leon (Cuba), Cosme Alves Netto (Brasil), Jorge Sanjines (Bolivia), Fédérico García (Peru), Juan Aranibar (Peru), Pedro Rivera (Panama), Modesto Ruñón (Panama), Mario Arrieta (Bolivia), Carlos Rebellodo (Venezuela), Mario Handler (Uruguay), Diego de la Tejada (Puerto-Rico), Manuel Perez (Cuba), Sergio Muffiz (Brasil), Pedro Chaskel (Chile).

Resolución de los trabajadores del cine de los Estados Unidos

A sugerencia de los representantes del Comité de Cineastas del Tercer Mundo los trabajadores progresistas del cine de los Estados Unidos involucrados en las arvas de la producción, la distribución, la exhibición, y la crítica se reunieron con el fin de discutir la manera como participar en el movimiento mundial por un cine progresista. Y más específicamente la manera como relacionarse más estrechamente con las organizaciones ya existentes especialmente aquellas del Tercer Mundo como la FEPACI y la FELACI y el Comité de Cineastas del Tercer Mundo, en nuestra reunión llegamos a las siguientes conclusiones.

Primero:

Los participantes norteamericanos en la conferencia no constituyen un cuerpo representativo del movimiento del cine progresista en los Estados Unidos. Este movimiento está esparcido geográficamente en un país de 230 millones de habitantes y posee en su interior diferencias de importancia en cuanto a la posición, énfasis e ideología que reflejan de alguna manera la situación política general en nuestro país. Estamos concientes de nuestras propias limitaciones y de las dificultades que encontraremos en nuestra intención de crear una organización comparable a la de nuestra contraparte.

Segundo:

Hemos decidido realizar reuniones preparativas a nivel regional en Nueva York y en San Francisco con el fin de discutir el contenido y los objetivos de una Conferencia Nacional que se llevaría a cabo en la primavera de 1975. En general estuvimos de acuerdo en que la Conferencia exploraría las distintas áreas del trabajo cinematográfico en los Estados Unidos a la vez que se discutirían los puntos teóricos e ideológicos necesarios, con el fin de posibilitar un acuerdo básico mínimo y finalmente realizar una evaluación de las posibilidades de constitución de una Federación de trabajadores progresistas del cine de los Estados Unidos.

Tercero:

Reconocemos la importancia de la difusión del cine progresista del Tercer Mundo en los Estados Unidos y trabajaremos en colaboración con la organizaciones ya existentes en esta área TRICONTINENTAL FILMS y THIRD WORLD NEWSREEL a fin de producir versiones en Inglés, distribuir y exhibir el Cine del Tercer Mundo en los Estados Unidos como parte integrante de un esfuerzo destinado a educar al público norteamericano con relación a la cultura y a las situaciones de orden político en el Tercer Mundo. Reconocemos nuestra responsabilidad especialmente con relación a los cineastas del Tercer Mundo en la creación de condiciones destinadas a asegurar que sus filmes no sean relegados a circuitos marginales sino que por el contrario dichos filmes sean mostrados en la forma más amplia posible a fin de proporcionar las utilidades económicas necesarias para la recuperación y la continuación de la producción independiente.

Cuarto:

Trabajaremos también en la distribución del cine progresista, con conciencia social de los Estados Unidos especialmente aqnel cine producido o aqecra de los pueblos del Tercer Mundo que habitan en los Estados Unidos (Afro americanos, Chicanos, Asiático-americanos, y el pueblo nativo) en los países del Tercer Mundo y en las otras naciones industrializadas de Europa y el resto del mundo.

Documento de trabajo del comité provisorio de coordinación de trabajadores del cine países europeos y del Quebec.

Introducción

Sabemos que las estructuras dominantes de difusión del cine generan formas múltiples e insidiosas de censura: ya sea de orden moral, política o económica, se trata, a menudo, de poner obstáculos a un cine que propone un concepto del mundo antagónico a aquel de la burguesía. Sobre todo cuando incita a la lucha por una transformación revolucionaria del orden social.

En esta situación se trata para nosotros de construir una alternativa que:

1. Permita a este nuevo cine ser visto y cumplir su función.
2. Asegurar a los productores de estos films la posibilidad económica de continuar un trabajo político en el cine.

En esta perspectiva nuestras tareas son las siguientes:

- responder a una demanda cada vez mayor de un cine cercano a la realidad, que de cuenta de las aspiraciones de las luchas populares.
- desarrollar y estructurar una cadena alternativa sólida.
- multiplicar los lugares de proyección, movilizándolo, los grupos o las personas en la búsqueda de un medio de intervención social.
- organizar mejor la circulación de las copias.
- favorecer el intercambio de información sobre los nuevos films y la utilización que se hace de esos films.
- organizar una "red de confianza" entre los diferentes grupos extranjeros. (Someterse a las exigencias comunes desde el punto de vista político y económico: cuentas abiertas balances de proyección etc...)

Por esto es que, los cineastas y usuarios de films de Europa y del Québec, reunidos en Montreal, con motivo del Encuentro Internacional para un Nuevo Cine, expresan la voluntad de coordinar su trabajo.

De reunir grupos (quizas individuos) sobre la base de objetivos comunes y de elección de un tipo de trabajo.

Con el fin:

- De transformar la relación entre el film y el público. El film debe ser concebido como una herramienta de intervención política. Debe permitir un trabajo cultural y político en profundidad.
- De luchar contra el cine mercancía y la lógica de la ganancia; contra el film de contemplación y cultura elitista. *Por un Ciné de Intervención Social Política al Servicio de las Luchas Populares.*

El texto que sigue es el primer acto que concretiza esta reagrupación. Ha sido aprobado en el encuentro de Montreal por los representantes de los diferentes grupos presentes. Sin embargo, no ha sido firmado, debido a la ausencia de ciertos grupos y países implicados. Este texto da las primeras bases de una plataforma común.

Comentario

La coordinación internacional debe estar íntimamente ligada a la práctica específica de cada grupo. La reagrupación será el reflejo de las partes comprometidas e influirá sobre ellas. Solo será efectiva en este sentido.

Por esto es que la primera plataforma debe contener resoluciones prácticas y debe establecer tanto las tomas de posición política como la selección de un tipo de trabajo.

Firman:

Thierry Coene, Unidad de Distribución, Bélgica.

Carl Henrik Svenstedt, Film Centrum, Suecia.

Proyecto de plataforma

Las personas comprometidas en un trabajo de cine, como medio de desarrollo de una conciencia revolucionaria en Europa occidental y en el Quebec, reunidas en Montreal, con motivo del "Encuentro Internacional para un Nuevo Cine", afirman la necesidad de crear un frente cinematográfico contra el uso neo-capitalista e imperialista del audiovisual.

ESTE USO SE SITUA A DOS NIVELES:

1. El rechazo a la difusión de films, y entre estos la mayor parte de films del Tercer Mundo, que se diferencian y que se oponen a los modelos codificados, por intermedio de los cuales se aleja al pueblo de la conciencia de su explotación y su opresión.
2. La manipulación de films que llegan a atravesar la barrera de los circuitos comerciales, y aun a menudo la de los circuitos marginales, al atribuir a estos films un valor de uso como objetos exóticos comerciables en una sociedad democrática.

NUESTRO FRENTE TIENE UNA DOBLE FINALIDAD:

1. Contribuir a la formación de una conciencia crítica, frente a los productos difundidos por el sistema monopolista homólogo a la ideología dominante.
2. Promover, favorecer, solicitar la difusión por medios adecuados, de todos los films: que se proponen ser instrumentos de la liberación de los pueblos y de la transformación de nuestras sociedades, luchando al mismo tiempo, contra todos los sistemas de recuperación comercial u otros.

Todo esto forma parte de un combate más amplio, en el cual estamos unidos a los camaradas africanos y latinoamericanos, y al Tercer Mundo en general. Este combate debe tener como perspectiva cinematográfica la toma de posesión de todos los medios de producción y difusión de los films, y, en lo inmediato, la unión de las pantallas-libres y la creación de nuevos espacios y medios de acción cinematográfica.

CONCRETAMENTE:

Entre las personas reunidas en Montreal se ha acordado lo siguiente:

1. Que se mantenga el Comité de Acción Cinematográfica de Montreal con la finalidad de organizar y de coordinar el intercambio sobre información de films, entre las diferentes federaciones del mundo.
2. Que el primer encuentro de los países participantes sea organizado en Pésaro del 12 al 19 de Septiembre.
(tomar contacto con Lino MICCICHE, Via Della Stelletta, 23; 00186 Roma, Italia, Tel: 657-340 - 657-598, télégrama: Nuovocine - Roma).
Que el segundo encuentro será probablemente organizado en Bruselas a principios del '75 por iniciativa de la Unidad de Distribución.
(tomar contacto con Micheline CRETEUR, 32 ave Van Becelaere, 1170 Bruxelles. Tel: Oficina: 13.94.40 ext. 124 Privado: 73.30.24. Unidad de distribución: 734.83.86.)
3. Que cada uno de los grupos participantes prepare un dossier de información que lo defina políticamente (su práctica / su análisis crítico en relación con la situación del cine en su país). Antes de los encuentros previstos.

Cada grupo formará asimismo de los proyectos de enmienda y de los contraproyectos de plataforma antes de la mitad de Agosto. Deben enviarse a Micheline Créteur con objeto que puedan darse a conocer a todos los grupos.

Se enviará un cuestionario en la segunda quincena de junio por iniciativa de la Unidad de Distribución.

Una crítica de nuevo tipo para un cine de nuevo tipo

Los críticos de cine reunidos en el Encuentro Internacional para un Nuevo Cine, en Montreal entre el 2 al 8 Junio de 1974, preconizan la organización de un coloquio sobre el tema: "Una crítica de nuevo tipo para un cine de nuevo tipo", cuya tematica podría ser desarrollada en las cuatro direcciones siguientes:

1. Cuestionar el regimen cinéfilo desencarnado, y promover una crítica militante que denuncie la ideología de los cines establecidos y apoye las cinematografías progresistas.
2. Rechazar la idea que hay "grandes" cines (americanos, franceses, italiano, etc.) y "pequeños" cines, cines de vocación internacional y cines necesariamente confinados al "provincialismo".
3. Dar preferencia a los criterios políticos en detrimento de los criterios estéticos abstractos, contribuir a la promoción de las estéticas nuevas basadas en el marxismo.
4. Promover la publicación de revistas comentarios críticos y nuevas formas de reflexión crítica que emanen de las fuerzas progresistas de todos los continentes.

Firman:

U.S.A.: Harold D. Weaver Jr., Third World Morning Images Project. Gary Crowder "Cinéaste". Julia Lesage "Women and Films". John Hess "Jump Cut".

QUEBEC: Jean-Pierre Tadros "Cinéma Québec". Alain Berson "Champ libre". Pierre Vallières "Cinéma Québec". Michel Vézina "CKRL-FM" Québec. André Páquet. Pierre Véronneau, Stratégie.

FRANCE: Guy Hennebelle "Ecran '74, Afrique/Asie". Serge Le Péron.

ITALIE: Lino Micciche "Cinéma 60". Guido Aristarco "Cinema novo".

CHILI: Erik Martinez "Primer Plano".

TUNISIE: Ferid Boughedir "Jeune Afrique". Tahar Cheriaa.

SUEDE: Carl Henrik Svenstedt Film and TV.

BELGIQUE: Marian Handwerker "Contrechamp". Robbe de Hert.

Declaración presentada en el encuentro internacional del nuevo cine

- Canada ha tardado 20 años en reconocer al gobierno de China Popular, y solo 20 horas en reconocer los dictadores y torturadores de Grecia y Chile.
- Después de haber colaborado con los Estados Unidos en la masacre de (1) millón de Vietnamitas, nuestro país niega aun hoy en día las visas de entrada a los miembros del G.R.P., gobierno reconocido por los acuerdos de París.
Continuamos proveyendo de armas y de otras formas de ayuda a los gobiernos que asesinan los movimientos liberadores de los países en vías de desarrollo.
- Nosotros, en el transcurso del año, pasamos films comerciales de firmas que explotan y sangran el Tercer Mundo; pero rechazamos distribuir los films que muestran la lucha y los sufrimientos de los pueblos del Tercer Mundo.
Nos proclamamos país democrático, pero censuramos las ideas de una parte de nuestra población. Varios films de los cineastas del Quebec son actualmente censurados

por razones de orden político.

Estamos dando un paso más hacia la degradación de la democracia, que algún día puede conducirnos al fascismo.

- Como cineastas del Quebec y canadienses, nos levantamos contra toda clase de censura en nuestro país y en el extranjero. Reclamamos la libre circulación de los films que realizamos par a nuestro pueblo y para el extranjero.

PEDIMOS:

- Que nuestro gobierno ejerza la presión necesaria para obtener la liberación de los cineastas y de la otras personas encarceladas en Chile y en otros lugares por razones de orden político.
- Que nuestro país apoye los esfuerzos de los cines progresistas del Tercer Mundo. Que inscriba esta ayuda en el marco de su programa de ayuda a los países en desarrollo.
- Que los cineastas del Québec y canadienses sean solidarios de sus compañeros del Tercer Mundo, en la lucha contra todas las formas de censura y de esclavitud que entran tanto la distribución de los films como de las ideas.

Montreal, Junio 6 de 1974.

Michel Régnier, cinéaste. Robin Spry, cinéaste. Michael Rubbo, cinéaste. Martin Defalco, cinéaste. Maurice Bulbulian, cinéaste. Richard Lavoie, cinéaste. André Mélançon, cinéaste. Hélène Girard, cinéaste. Martin Duckworth, cinéaste. Jean-Claude Labrecque, cinéaste. Francis Mankiewicz, cinéaste. Ann-Claire Poirier, cinéaste. Claude Lejevre, cinéaste. Pierre Bernier, cinéaste. Pierre Hébert, cinéaste. Michel Gauthier. Kiryan Cox. Canadian Council Filmmakers. Sandra Gathercole. Toronto Filmmakers' Coop.

Declaracion Chile

La totalidad de los integrantes del Encuentro Internacional por un nuevo Cine, realizado en Montreal, entre los días 2 y 8 Junio de 1974, en relacion con los sucesos políticos chilenos, manifiestan lo siguiente:

1. El repudio mas energetico a los aseninatos, torturas y detenciones arbitrarias que, día a día debe sufrir el pueblo chileno. Sabemos que esta represion afecta con mayor brutalidad al proletariado chileno; porque es a el, a quien a través del crimen, se intentó anular como fuerza ejemplar de los movimientos de liberación de todo el mundo.
2. Estamos conscientes, de que la lucha del proletariado chileno no termina hoy, que su capacidad de lucha, su sentido de clase, su coraje, no puede ser aniquilado por ningún movimiento fascista, sea cual sea su brutalidad. Hoy y siempre, manifestamos nuestra solidaridad con el pueblo chileno, nos comprometemos con su lucha, que es la lucha por la liberación de Todo el Tercer Mundo.
3. Exigimos la liberación de todos los presos políticos chilenos. Exigimos que cesen los crímenes, contra los que cometieron el único delito de luchar por una Patria justa y soberana.
4. Nos comprometemos a luchar por la inmediata liberación de los siguientes compañeros cineastas y actores, detenidos hace ya varios meses y que han sido salvajemente torturados. Ellos son: Marcello Romo, Guillermo Cahn, Ivan San Martin, Elsa Rudolph, Francisco Morales, Hugo Medina, Enrique Berrios, Pedro Atías.

La lucha del pueblo chileno es la lucha de todos los Pueblos del Mundo.

Comunicado

Por el presente deseamos informar que considerando:

1. La situación chilena a partir del Golpe Militar del 11 de septiembre de 1973 y las condiciones en que debe desarrollarse la actividad cultural, sometida a restricciones que simplemente la impiden o, lo que es peor, la desfiguran y envilecen.
2. Las persecuciones y la represión generalizada que afecta a todo el pueblo y que, por supuesto, también ha incluido a los cineastas.
3. La imposibilidad de cumplir, con una eficiencia y honestidad mínimas, con las tareas propias de una cinemateca en esas condiciones.
4. La necesidad urgente de velar por la conservación de múltiples materiales cinematográficos que constituyen obras y testimonios valiosos e importantes sobre la realidad chilena.

Hemos decidido reanudar la labor realizada en Chile, a través de la Cinéteca Universitaria, interrumpida e impedida por la intervención militar en la Universidad de Chile, estableciendo la *CINEMATECA CHILENA EN EL EXILIO*, en la Habana, Cuba, y que ha iniciado su trabajo el 30 abril de 1974, bajo la dirección del suscrito.

La Cinemateca Chilena en el Exilio tiene por misión fundamental reunir todos los materiales cinematográficos de o sobre Chile, para su preservación, clasificación, archivo y difusión.

Esperamos mantener en el futuro las más cordiales relaciones con los cineastas progresistas del mundo y agradeceremos desde ya toda colaboración a la tarea que nos hemos impuesto.

Peter Chaskel B. Director, Cinemateca Chilena en el Exilio.
Dirección: Calle 23 No. 1155, La Habana 4. Cuba.

TEXTO TELEGRAMA

AL PRESIDENTE DEL URUGUAY
JUAN BORDABERRY

TEXTO TELEGRAMA

DENUNCIAMOS SITUACION CINEASTAS QUE JUNTO AL PUEBLO URUGUAYO SUFREN HOY REPRESION Y CARCEL POR PARTE DEL REGIMEN OBEDIENTE A DICTADOS ANTINACIONALES.

ENCUENTRO INTERNACIONAL POR UN NUEVO CINE DE MONTREAL.

Conclusion politica

Los trabajadores progresistas de cine del Tercer Mundo, Europa y de Norteamérica, presentes en el Encuentro Internacional para a un Nuevo Cine, en Montreal, del 2 al 8 de junio de 1974.

DENUNCIAN la intervención del Imperialismo y sus aliados en Latinoamérica, Africa, Asia.

DENUNCIAN las agresiones del sionismo contra los pueblos arabes en el Medio Oriente.

DENUNCIAN la represión que se cierne sobre los trabajadores del arte y la cultura en Chile y Palestina.

ADHIEREN a los pueblos que luchan por su total independencia en Africa, Asia y Latinoamérica.

ADHIEREN a las reivindicaciones de las clases trabajadoras oprimidas por el sistema capitalista e imperialista en Europa, Norteamérica, así como en las dictaduras fascistas de España y Grecia.

Liste des participants effectifs

*Noms et Prénoms Pays / lieu d'origine
Qualité / profession ou groupe*

ACHUGAR Walter (Montevideo, Uruguay) (Cinemateca del Tercer Mundo)

ALVAREZ Carlos (Bogota, Colombia) (A.V. Asociados)

ALVES NETO Cosme (Rio de Janeiro, Brésil) (Cinemateca - MUSUEU de Arte Moderna)

ARISTARCO Guido (Torino, Italie) (Directeur de la revue Cinema Nuovo)

BEATO Afonso (Brésil) (Tricontinental Film Center)

BLATT Howard (Brooklyn, N.Y., USA) (Pacific Street Film Collective)

BONFILS Dola (Kobenhavn, Danemark) (Kino Valde, Statens Films Central)

BOUGHEDIR Ferid (Tunis, Tunisie) (FEPACI)

BRANDT Jay (St-Louis, Miss. U.S.A.) (Films for Social Change)

BREMER Bep (Amsterdam, Hollande) (Cine Club)

BROULLON Carlos (Bekery, Calif. U.S.A.) (Tricontinental Film Center)

BROULLON Rodolpho (New York City N.Y. U.S.A.) (Tricontinental Film Center)

BROVER Maurice (Paris, France) (M.K.2., Prod.)

CARILLO Aguirre Jose Domingo (Mexico, Mexique) (Tercer Mundo A.C.)

CHAMPION Claude (Lausanne, Suisse) (Association Suisse des Réalisateur de Films / Film Pool)

CHERIAA Tahar (Tunisie) (Resp. du secteur "Cinéma" Agence de Coopération Culturelle et Technique, Paris).

CHOY Christine (New York City, N.Y. U.S.A.) (Third World Newsreel)

COENE Thierry (Bruxelles, Belgique) (Unité de Distribution / FACT)

CRETEUR Micheline (Bruxelle, Belgique) (Unité de Distribution / FACT)

CROWDUS Gary (New York City N.Y. U.S.A.) (Cineaste Magazine)

DA CUNHA TELLES Antonio (Lisboa, Portugal) (Animatografo)

DE HERT Robbe (Anvers, Belgique) (Fugitive Cinema)

FIRESTONE Cinda (New York City, N.Y. U.S.A.) (Réalisatrice du film: "Attica")

FISCHLER Steve (Brooklyn, N.Y. U.S.A.) (Pacific Street Film Collective)

FRANKLIN Oliver (Philadelphia, Penna., U.S.A.) (Black Film Festival)

GARCIA Espinosa Julio (Havana, Cuba) (Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematografico)

GESSNER Peter (San Francisco, Calif. U.S.A.) (Cinemamifest)

GIANONI Jorge (Buenos Aires, Argentine) (Membre du Bureau des Cinéastes du Tiers-Monde)

GONZALES Morantes Carlos (Mexico, Mexique) (Cinemateca del UNAM)

GUBACK Thomas (Urbana Ill. U.S.A.) (Institute of communications Research.)

GUERRA Alvaro (Lisboa, Portugal) (Rédacteur en Chef "Republica" / scénariste du film "O Mal Amado")

HANDERSON Preven (Kobenhavn, Danemark) (Danish Film Central-Film-workshop)

HANDWERKER Marian (Bruxelles, Belgique) (Réalisateur du film: "La Cage aux Ours" - Unité de Diffusion - FACT)

HANDLER Mario (Montevideo, Uruguay) (Cinemateca del Tercer Mundo)

HART WILLIAMS Nick (Londres, Angleterre) (Other Cinema)

HARTOG Simon (Londres, Angleterre) (Chef chercheur A.C.T.T.)

HASTRUP Jannik (Kobenhavn, Danemark) (Danish Short films Committee)

HENEBELLE Guy (Paris, France) (Critique et cinégraphe pour: Ecran 74, Afrique / Asie, Libération)

HENNY Leonard (Utrecht, Holland) (Films for Social Change)

HESS John (Chicago, U.S.A.) (Rédacteur Jumper magazine)

HONDO M. Abid (Mauritanie) (Réalisateur du film: "Les Bicots Nègres: Vos Voisins")

JONES Dave (New York City, N.Y. U.S.A.) (Cinema Papers)

KARMITZ Marin (Paris, France) (MK2 Prod.)

JACOBS Alan (New-York City, N.Y. U.S.A.) (Odeon Film)

JEZEQUEL Sylvie (Paris, France) (CREPAC Scopeolor)

KALISHMAN Harold (New-York city, N.Y. U.S.A.) (Cineaste magazine)

KLEIN Jim (New-York City, N.Y. U.S.A.) (Corporation for social documentaries)

KOEFFER Thomas (Zurich, Suisse) (Association pour un Centre Suisse du Cinéma / Film Pool)

LAMCHE Gustav (Londres, Angleterre) (Cinéma Action)

LAURITZEN Philip (Copenhague, Danemark) (Journaliste)

LEBEL Jean Patrick (Paris, France) (Critique et cinégraphe: La Nouvelle Critique)

LEON Francisco (Habana, Cuba) (Centre d'Information Cinématographique, ICAIC)

LEPERON Serge (Paris, France) (Cinéaste réalisateur de "Soyons tout")

LESAGE Julia (Chicago, ILL. U.S.A.) (Critique, journaliste, cinéaste: "Women in Films" "Jumper")

LIGHTHILL Stephen (San Francisco, Calif. U.S.A.) (Cinemamifest)

LINDQVIST Jan (Stoekholm, Suède) (Film Centrum, réalisateur du film: "Tupamaros")

LITTIN Miguel (Chili) (Réalisateur du film: "La Tierra Prometida")

LOFREDO Gino (Berkeley, Calif. U.S.A.) (Tricontinental film Center)

LYNGE Arkalyk (Groenland) (Réalisateur du film: "And the Authorities said Stop")

MATOS Silva Fernando (Lisboa, Portugal) (Réalisateur du film: "O Mal Amado")

MERBAH Lamine (Alger, Algérie) (Union Nationale des Arts Audio-Visuels, Bureau des Cinéastes du Tiers-Monde)

MICCICHE Lino (Roma, Italie) (Mostra di Pesaro)

N'GAKANE Lionel (African National Congress) (Fédération Panafricaine des Cinéastes FEPACI)

OLHOVICH Sergio (Mexico, Mexique) (Directores Asociados)

OUTERS Jean-Luc (Bruxelles, Belgique) (Cinéaste)

PECHE Jean-Jacques (Bruxelles, Belgique) (Cinéaste)

PALLERO Edgardo (Buenos Aires, Argentine) (Gruppo Cine Liberacion)

PULGAR Dario (Chili) (Producteur)

RACZ Andres (New-York City, N.Y. U.S.A.) (Tricontinental Film Center)

REICHART Julia (New-York City, N.Y. U.S.A.) (Corp. for Social Documentaries)

RIOS Humberto (Buenos Aires, Argentine) (Cinéaste)

ROBESON Sue (New-York City, N.Y. U.S.A.) (Third World Newsreel)

RUBIN Peter (New-York City, N.Y. U.S.A.) (Représentant du film: "Attica")

SALEH Tewfik (Egypte) (Réalisateur du film: "Les Dupes")

SEIDER Norman (Long Island, N.Y. U.S.A.) (Long Island University/ Corp. for Social Documentaries)

SERVOLIN Inger (Paris, France) (Groupe SLON/ISKRA)

SOLANAS Fernando (Buenos Aires, Argentine) (Gruppo Cine Liberacion)

SUCHER Joel (Brooklyn, U.S.A.) (Pacific Street Film Collective)

SVENSTEDT Carl Henrik (Stockholm, Suède) (Film Centrum)

TALBOOM Godfried (Stockholm, Suède) (Film Centrum)

42.

THIJSEN Willum (Amsterdam, Hollande) (Het Vrij Circuit/ Fugitive Cinema Hollande)

VON BAGH Peter (Helsinki, Finlande) (Elokuva Arkisto)

WEAVER Harold (New-York City, N.Y. U.S.A.) (Africana Studies, Rutgers University)

WEISS Mark (Long Island, U.S.A.) (Corp. For Social Documentaries)

ZELLNER Robert (New-York City, U.S.A.) (Third World Newsreel)

Liste des participants du Canada

VANCOUVER

REIF Tony (Pacific Cinematheque Pacifique)

SHANDEL Thomas (Imge Flow Center)

TOMKINS David (Cinéaste)

TOUGAS Kirk (Pacific Cinematheque Pacifique)

TORONTO

COX Kirwan (Canadian Council of Filmmakers)

ELGIE Kae (Development Education Center)

GATHERCOLE Sandra (Toronto Filmmakers Coop)

SWIFT Jamie (Development Education Center)

APANASZEWSKI Ed. (Development Education Center)

KOLLER George (Cinéma Canada)

Liste des participants du Québec

BERGERON Guy (Association Coopérative des Productions Audio-Visuelles)

BERSON Alain (Comité d'Information Politique)

BOISSAY René (Comité d'Action Cinématographique)

BULBULIAN Maurice (Société Nouvelle)

CHABOT Jean (A.R.F.Q.)

DAIGLE Marc (A.C.P.A.V.)

DANSEREAU Fernand (In-Média)

DAUDELIN Robert (Cinémaèque québécoise)

DE FALCO Martin (Syndicat Général du Cinéma et de la Télévision)

DE VROEDE Pierre (Videographie)

DUCKWORTH Martin (Challenge for Change)

FAUCHER Carol (Comité d'action Cinématographique)

FAYREAU Robert (Conseil québécois pour la Diffusion du Cinéma)

FORGET Robert (Vidéographe)

FRAPPIER Roger (C.A.C.)

GAGNE Jacques (A.R.F.Q.)

GARAND Jean-Marc (Société Nouvelle)

GIRARD Hélène (Société Nouvelle)

GIRAULT Françoise (C.I.P.)

GODBOUT Claude (C.A.C.)

GROULX Gilles (C.A.C.)

HAMELIN Lucien (C.Q.D.C.)

HENault Dorothy (Challenge for Change)

LAMOTHE Arthur (C.A.C.)

LAVOIE Richard (A.R.F.Q.)

LEDUC Jacques (Cinéaste A.R.F.Q.)

LEDUC S. Jacques (Vidéographe)

LEFEBVRE Jean-Pierre (C.A.C.)

LEGER Raymond Marie (C.A.C.)

MELANCON André (A.R.F.Q.)

PATRY Yvan (C.I.P./ Champ Libre)

REGNIER Michel (S.N.)

RICHARDSON Boyce (Indépendant) (réalisateur du film Chissibi)

SPRY Robin (Canadian Council of Film Makers)

HAMMOND Arthur (Challenge for Change)

Le Comité d'Action Cinématographique tient à remercier les Services et organismes suivants, sans l'aide desquels ces publications n'auraient pu être réalisées.

Conseil des Arts du Canada.
Ministère des Affaires Culturelles du Québec.
Office du film du Québec.
Agence Canadienne de Développement International.
U.N.E.S.C.O. (Canada)

COMITE D'ACTION CINEMATOGRAPHIQUE, pour les publications:
Fernand Dansereau, Carol Faucher, Roger Frappier, Gilles Groulx, Arthur Lamothe, André Pâquet, Jean Chabot, Maurice Bulbulian, Dario Pulgar.
Secrétariat général: André Pâquet, Dario Pulgar, Andrée Dandurand, Louise Olivier, Eugène Gagnarde, Denis Cioffi, Noël Cormier.



COMITE D'ACTION CINEMATOGRAPHIQUE
360 RUE MCGILL CH.212 MONTREAL H2Y 2E9 QUEBEC CANADA

ReHIME

Cuadernos de la Red de Historia de los Medios

www.rehime.com.ar | rehime@rehime.com.ar



REHIME
RED
DE HISTORIA
DE LOS MEDIOS

Cuaderno N°1 | Año 1 | 2011

Encuesta Latinoamericana

Responden:

Héctor Schmucler, Eduardo Romano, Omar Rincón, Andrea Matallana, Mónica Maronna, Micael Herschmann, Celia del Palacio, Esther Hamburger, Gilberto Eduardo Gutiérrez, Claudia Irene García Rubio, Luiz Artur Ferraretto, Luis César Díaz, Marialva Carlos Barbosa, Patricio Bernedo Pinto.

Dossier Jorge B. Rivera

Escriben:

Eduardo Romano, Jorge Lafforgue, Pablo Alabarces, Alejandra Laera, Laura Vazquez, Ana Lia Rey, Mirta Varela.

60 años de la televisión argentina

Diálogo:

Mateo Gómez Ortega, Fernanda Ruiz, Maximiliano Tocco, Maida Diyarián, María Victoria Rodríguez Ojeda, Javier Trímboli, Mirta Varela, Ana Lia Rey, Fernando Ramírez Llorens, Máximo Eseverri, Florencia Luchetti y Paola Margulis.



Buenos Aires, Prometeo, 2011.
ISBN 1853-8320

Cuaderno N°2 | Año 2 | 2012

Número Temático | Televisión

TV y sociedad | Raymond Williams

Lynn Spigel

TV y dictaduras en América Latina |

Brasil, Chile, Uruguay

Igor Sacramento | Eduardo Santa Cruz |

Antonio Pereira

TV, arte y cine | Glauber Rocha, Jean-Luc Godard,

Jean Rouch y Ruy Guerra

Regina Mota | Manthia Diawara.



Buenos Aires, Prometeo, 2012.
ISBN 1853-8320

MATERIAL INCLUIDO EN EL DVD

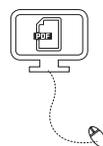
fragmentos audiovisuales |

<i>Talleres de Trabajo</i> (Bobinas 3-8/12-16)	(40:12)
<i>Debate con Guido Aristarco</i> (Bobinas 20/21)	(23:00)
<i>Debate con Fernando Solanas, Edgardo Pallero y Humberto Ríos</i> (Bobinas 30/36/37)	(59:00)
<i>Plenario Final</i> (Bobinas 45/46/49/51)	(34:50)

*material adicional en PDF** |

Resoluciones Finales

1. *Cuaderno N° 1 del Encuentro de Montreal (1974)*
2. *Folleto del Encuentro de Montreal (1974)*
3. *Comité de Cine del Tercer Mundo, Argel (1973) y Buenos Aires (1974)*

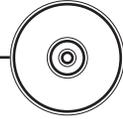


* Los archivos PDF sólo pueden abrirse desde una PC

Fragmentos del registro audiovisual de los Encuentros Internacionales por un Nuevo Cine, Montreal (1974) realizado por Vidéographe.

Se encuentra disponible para su consulta en la Cinémathèque Québécoise y en el Archivo Audiovisual del Instituto de Investigaciones Gino Germani, Universidad de Buenos Aires.





CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS DEL DVD

formato: 720x480 pixeles

norma de video: ntsc

duración: 160 minutos

idioma: inglés, español, francés,

subtítulos: español

extra: documentos pdf

CRÉDITOS DE LA EDICIÓN DEL DVD:

Las imágenes fueron grabadas por Vidéographe.
Se reproducen con la autorización de Jean Gagnon
(Cinémathèque Québécoise) y André Pâquet.

Investigación y archivo
Mariano Mestman

Traducción
Diego Guerra

Edición de video, realización técnica y subtítulo
Facundo Balboa

Diseño Gráfico
Jorge Pablo Cruz



Prohibida su reproducción total o parcial, así como la exhibición pública de este DVD.
Sólo autorización para su uso hogareño privado.

RENCONTRES
INTERNATIONALES
POUR
UN NOUVEAU
CINEMA



Este Cuaderno presenta documentos inéditos, hasta ahora inaccesibles, a pesar de su relevancia para el cine político mundial de las décadas de 1960 y 1970. Se trata de las conferencias, talleres y debates que tuvieron lugar entre el 2 y el 8 de junio de 1974 en Montreal, durante los *Rencontres Internationales pour un Nouveau Cinéma*. Allí confluyeron destacados realizadores, productores y grupos de cine del 68 en el Primer Mundo, del cine político latinoamericano, y de las nacientes cinematografías africanas. El título propuesto para este Cuaderno, *Estados Generales del Tercer Cine*, intenta poner de relieve la urgencia revolucionaria presente en los proyectos de ese período.

El registro audiovisual del encuentro, del cual pueden verse fragmentos significativos en el DVD, permite reconstruir en forma vívida los debates de una coyuntura política intensa, protagonizados por latinoamericanos como Miguel Littín, Julio García Espinosa, Fernando Solanas o Walter Achugar; africanos como Med Hondo, Tahar Cheriaa, Férid Boughedir o Lamine Merbah; críticos europeos como Guido Aristarco, Guy Hennebelle, Lino Micciché o Jean Partick Lebel; quebequenses como Fernand Dansereau, Gilles Groulx, André Pâquet, Yvan Patry; y grupos del cine paralelo como Slon/Iksra, Tricontinental, Mk2, The Other Cinema, entre muchos otros.



www.rehime.com.ar