

Entrevista a Dolly Pussi (1938-2022)

Por Cristina Alvares Beskow*



Dolly Pussi en la entrevista realizada el 17 marzo de 2014.
Crédito de la fotografía: Cristina Beskow.

En 2014, comencé una serie de entrevistas en Argentina con el fin de recopilar testimonios sobre el cineasta Raymundo Gleyzer.¹ Así conocí a la documentalista Dolly Pussi, quien entonces tenía setenta y seis años, y me recibió amablemente en su casa de Buenos Aires el 17 de marzo del mismo año. Hablamos de muchos otros cineastas y Dolly recordó historias de su carrera con el productor Edgardo Pallero, su esposo y compañero de vida, con quien militó y realizó diversas actividades en la industria cinematográfica. Ambos eran estudiantes de la Escuela Documental de Santa Fe, donde

¹ Raymundo Gleyzer (1941-1976) fue uno de los cineastas abordados por esta autora en su investigación doctoral. La tesis: *El documental en el Nuevo Cine Latinoamericano: miradas y voces de Geraldo Sarno (Brasil), Santiago Álvarez (Cuba) y Raymundo Gleyzer (Argentina)* está disponible en: <https://repositorio.usp.br/item/002880034>.

iniciaron sus carreras con el legendario Fernando Birri. A principios de la década de 1960, los dos viajaron a Brasil e intercambiaron experiencias con cineastas brasileños del Cinema Novo. Ambos participaron en la organización del V Festival de Cine de Viña del Mar y del Primer Encuentro de Cineastas Latinoamericanos en 1967, cuando se consolidó el movimiento cinematográfico del Nuevo Cine Latinoamericano. Dolly y Edgardo participaron activamente en la creación de la Escuela Internacional de Cine y Televisión (EICTV) en Cuba. Entre 1965 y 1973, Dolly Pussi dirigió los documentales *El hambre oculta* (1965), *Pescadores* (1968), *Operativo Estanislao López* (1973) e *Historia argentina: la nación desmembrada* (1973-2010). Sin embargo, la carrera de Dolly Pussi en este período parecía quedarse detrás de escena, a pesar de su relevancia en las historias. Fue entonces cuando decidí cambiar el rumbo de la conversación.

Cristina Alvares Beskow: Dolly, ¿cómo fue para usted ser cineasta mujer en este período de la década de 1960?

Dolly Pussi: Bueno, en la Escuela de Cine había una cantidad de mujeres menor que la de hombres, pero las mujeres participaban igual en las mismas condiciones que los hombres, en cuanto a las clases y las oportunidades de hacer lo práctico y demás. Ahora, cuando había que elegir a quien podía hacer un trabajo cinematográfico, siempre se elegía a un hombre. Por ejemplo, la Escuela de Cine de Santa Fe tenía un centro que producía para distintas instituciones que pedían documentales a la Escuela, y entonces proponía esos documentales a los alumnos, a los exalumnos, a los alumnos más avanzados. Yo nunca tuve la posibilidad de hacer ninguno de esos trabajos porque siempre se elegía a los hombres. Pero bueno, eran épocas...

En el Festival de Mérida, me estaba fijando la otra vez que el único documental de una mujer que había sido proyectado de Argentina era el mío.² No sé si las otras mujeres no participaron porque no se enteraron. Pero acá hubo algunas mujeres precursoras que incluso hicieron largometrajes. También hubo documentalistas. Pero era difícil; quizá yo tenía más facilidad porque estaba casada con Edgardo Pallero, quien promovía todo este tipo de cosas; es decir, yo participaba al lado de él, trabajaba al lado de él. No aparecía físicamente ni con nombre y apellido en los trabajos que tenía en la organización, pero yo trabajaba al lado de él; formaba parte del trabajo. Yo nunca quise ser de la Fundación —Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano— en aquella época, porque me parecía que, estando Edgardo, no debía estar yo, ya que él estaba. Entonces me parecía que era una redundancia, yo igual trabajaba concretamente. Pero es cierto que siempre, si había que elegir a alguien para algo, era un hombre.

C.A.B.: Sí, incluso al leer sobre estos encuentros, no veo casi a ninguna mujer.

D.P.: Incluso en las discusiones. En las mesas de discusiones no había ninguna mujer, es decir, ellos llevaban la voz cantante, a pesar de que las mujeres participaban también.

C.A.B.: Además de usted, en el Festival de Cine de Viña del Mar, ¿quién más estaba?

D.P.: Había alguien del Festival, del grupo organizador de Chile, de Viña del Mar, una mujer que era extraordinaria y que realmente el evento se hizo gracias a su participación, no recuerdo su nombre... Realmente era la columna

² Dolly Pussi se refiere al documental *El hambre oculta* (1965), proyectado en la Primera Muestra de Cine Documental Latinoamericano, realizada en la ciudad de Mérida, Venezuela, en 1968.

de ese festival. Ella era la que organizaba, la que llevaba adelante todo el proyecto y no era la que más aparecía.³ En Brasil había muchas mujeres porque en Brasil había más participación de la mujer. En el Cinema Novo brasileiro había algunas mujeres. Y después, en Venezuela, una mujer que había estudiado conjuntamente con algunos brasileiros, que hizo *Araya* (1959), Margot Benacerraf, era de la generación anterior a la mía. Marta Rodríguez, colombiana, sí es de mi generación. Marta era una antropóloga que tenía un grupo también, trabajaba muy bien. Y después estaba la compañera de Jorge Sanjinés, que era extraordinaria —Beatriz Azurduy Palacios—. Pero siempre el que aparecía era el hombre. En el caso de Marta no, ella era la que comandaba, pero en general era así. Las mujeres trabajaban conjuntamente en esos equipos, incluso llevaban adelante muchos proyectos, pero el que aparecía siempre era el hombre. Pero, bueno, eso fue un proceso que fue cambiando con las épocas y gracias a la actualidad, las mujeres están a la par de los hombres.

C.A.B.: Una de las cosas que me interesa mucho preguntarle en esta entrevista es sobre los encuentros y festivales que fueron fundamentales para la concretización de la exhibición y la discusión sobre el Nuevo Cine Latinoamericano. Hay muchas historias que están desaparecidas y de las que no sabemos dónde están, como imágenes, filmaciones y documentos, y por eso me parece importante reconstruir este período.

D.P.: Bueno, lo que pasa es que hubo procesos militares en todos nuestros países, y eso, obviamente, significó que todos esos participantes tuvieran problemas políticos, como persecución y torturas; algunos exiliados de sus propios países, y entonces no era posible continuar con el desarrollo de esta unión de cineastas latinoamericanos. Eso se cortó por una cuestión de tipo político, de persecución política... En realidad, el primer conocimiento que

³ Se refiere a Luisa Ferrari, integrante del comité organizador del Festival de Cine de Viña del Mar y una figura importante del Cine Club de Viña del Mar, en Chile.

tenemos de un cine latinoamericano, en el que conocimos a cineastas latinoamericanos, fue con Fernando Birri, que era el director de la Escuela de Cine de Santa Fe, la primera escuela de cine documental en América Latina, fundada en 1954. Edgardo Pallero era un alumno de esa Escuela y productor importante en esos momentos. Él trabajaba también en la Escuela; yo, que era la compañera de Edgardo Pallero y Manuel Horacio Giménez, que era el secretario, digamos, asistente de Fernando Birri. En el año 1963 nos fuimos a Brasil... porque había allí un gobierno popular y democrático, que era el de Goulart;⁴ por lo tanto, armamos valijas y nos fuimos a Brasil por tierra, viajando por Corrientes, llegando a Uruguayana y subiendo hasta São Paulo. Ese fue nuestro primer conocimiento, como grupo de cine, de un cine que, en aquella época, podemos decir, ya era un cine militante, porque no era el cine conocido industrial, protegido incluso por el Instituto Nacional de Cine y promovido por los procesos financieros del Estado. Entonces, ese ya era un cine militante, un cine que salía de las normas del cine comercial o industrial.

Había también otra gente que hacía un cine fuera de la Escuela de Santa Fe. Había un grupo de cine en la Escuela de La Plata, que se creó después, estaba Raymundo —Gleyzer—, que sale de la Escuela de La Plata; y algunos otros cineastas que hacían cortometrajes y que intentaban hacer otro tipo de cine, o sea, un cine distinto, un cine independiente. De manera que nos vamos hasta São Paulo y ahí establecemos una relación muy fuerte, sobre todo Edgardo Pallero, con el Cinema Novo brasileño. Y de São Paulo nos vamos a Rio.

Nosotros estábamos tratando de hacer dos documentales: uno que quería hacer Goulart sobre la reforma agraria y otro sobre el programa de alfabetización de Paulo Freire, que se iba a hacer también a nivel nacional en Brasil, pero Goulart cae y nos quedamos fuera del sistema. Nosotros estábamos muy comprometidos políticamente en ese momento y, gracias a

⁴ João Goulart fue presidente de Brasil (1961-1964) y fue depuesto por un golpe de Estado que desembocó en 21 años de dictadura militar (1964-1985).

Thomaz Farkas,⁵ quien nos recibió y nos ayudó, nos quedamos ahí. Fernando Birri vuelve a Roma y nosotros nos quedamos en Brasil. Edgardo Pallero habló con Thomaz Farkas, quien era el dueño de la Fotóptica —una empresa muy importante en todo Brasil—, y siempre había querido hacer cine como fotógrafo. Entonces, hablando con Edgardo, se deciden a hacer cuatro documentales, que produce Edgardo Pallero. Esos cuatro documentales son el inicio de un camino que luego se continuará en el primer Festival de Cine Latinoamericano que se realiza en Viña del Mar.

C.A.B.: Tengo una pregunta sobre estos documentales de Caravana Farkas.⁶ Brasil vivía un periodo de dictadura post 1964 y la posibilidad de hacer un cine político en esta coyuntura era más complicado. Entonces, ¿para esos documentales había restricciones de abordaje político?

D.P.: No, cada director planteó la temática que le interesaba. Maurice Capovila, el fútbol (*Subterrâneos do Futebol*, 1965); Geraldo Sarno, que era de Bahía, las migraciones internas de todo el nordeste brasileiro que venían a São Paulo para trabajar en las fábricas, dado que el nordeste vivía en una situación de pobreza extrema (*Viramundo*, 1965); y otro de los directores fue Manuel Horacio Giménez, un argentino que era asistente de Fernando Birri, que hizo *Nossa escola de samba* (1965); Paulo Gil Soares se decidió por hacer la historia de Corisco (*Memória do Cangaço*, 1965). Entonces no había restricciones, aunque, claro, lo que pasa es que nosotros no vivíamos en la ingenuidad absoluta; estábamos conscientes de la realidad que se vivía y obviamente no íbamos a integrar a Thomaz en una aventura financiera para que esos documentales no se pudieran ver. Nosotros éramos muy jóvenes, pero no

⁵ Thomaz Farkas (1924-2011) fue fotógrafo y productor cinematográfico, figura fundamental del cine brasileño, reconocido por su contribución pionera a la fotografía moderna y al cine documental brasileño.

⁶ Caravana Farkas fue uno de los proyectos más importantes del cine documental brasileño, realizado entre los años 1960 y 1970, bajo la producción general de Thomaz Farkas. Se produjeron más de veinte documentales de cortometraje y medimetraje, dirigidos por diferentes cineastas, con el propósito de retratar múltiples aspectos de la realidad social y cultural brasileña.

éramos ingenuos; sabíamos dónde vivíamos y la situación que vivíamos; habíamos sido perseguidos... Cuando viajábamos de Río de Janeiro a São Paulo, llevábamos una literatura relacionada con la reforma agraria; estábamos preparando los documentales. Nos habíamos citado con una representante de Cuba que estaba en Río de Janeiro; había una delegación que estaba dentro del gobierno de Goulart, y nos habían dado material para los programas de alfabetización que se habían hecho en Cuba después de la Revolución. De modo que viajamos con todo ese material. Nos pararon varias veces durante el viaje. Nos bajaban, nos ponían contra el micro con los brazos levantados y nos preguntaban si sabíamos dónde estábamos y qué situación se estaba viviendo. Entonces, lo que se llama autocensura existía, sabíamos que no podíamos hacer dentro de un contexto normal de producción una película totalmente revolucionaria, aunque estas películas también son revolucionarias porque es otra manera de ver el cine.

C.A.B.: El Nuevo Cine Latinoamericano tuvo una unidad de cineastas, pero al mismo tiempo había muchas diferencias entre estos cineastas...

D.P.: Sí, las diferencias tenían que ver con las posiciones políticas de cada uno. Es decir, nos juntamos en el año 1967 a instancias del Cine Club de Viña del Mar, que había organizado dos festivales, o tres,⁷ no me acuerdo bien, de cine chileno. Edgardo Pallero y yo llevamos las películas de Caravana Farkas que habíamos terminado y fuimos a un festival de cortometrajes que se armaba en la ciudad de Córdoba, y así nos conocimos con este joven que venía de

⁷ El Cine Club de Viña del Mar, Chile, fue fundado por Aldo Francia en 1962. Se trató de una iniciativa determinante para los Festivales que seguirían. En 1963, se realizó en Viña del Mar el Primer Festival de Cine Aficionado, con carácter nacional. En 1964, tuvo lugar el Segundo Festival de Cine Aficionado en Viña del Mar, con carácter internacional. En 1966, se organizó el Cuarto Festival de Cine de Viña del Mar, que dejó de ser para aficionados, y se convirtió en el Primer Encuentro de Cineastas Chilenos en el país. En 1967, se realizó el Quinto Festival de Cine de Viña del Mar: Festival de Cine Latinoamericano y Primer Encuentro de Cineastas Latinoamericanos. En 1969, con el Festival, tuvo lugar el Segundo Encuentro de Cineastas Latinoamericanos.

Chile⁸ con la idea de hacer un festival internacional, y ahí empezamos a discutir. Y, sobre todo, Edgardo Pallero se lo plantea, porque nosotros ya veníamos muy fuertemente cargados sentimental y afectivamente con todo lo que era el movimiento brasileiro, que era un movimiento unificado, no como acá, que era un movimiento heterogéneo; acá no existía ese movimiento en los '60. Existía solamente la Escuela de Cine de Santa Fe como fuerte cohesión, pero no acá, en Buenos Aires, no existía nada que unificara; sí en Brasil. Entonces, la verdad es que Goulart cayó y con él cayó todo ese movimiento cultural... Pero sí, en el '67, Edgardo Pallero fue quien organizó toda la parte de Brasil, Uruguay y Argentina para ir a ese festival. En ese festival hubo gente que no conocíamos; en Bolivia no sabíamos lo que pasaba y en Chile no sabía nada de lo que había pasado en Brasil, y nos encontramos todos y vinieron los cineastas cubanos, que salieron de Cuba por primera vez.

Ese es un valor que tiene enormemente Aldo Francia, que era el presidente del Festival y el director del Cine Club de Viña del Mar en Chile, y que realmente consiguió traer a los cubanos, que trajeron un cine extraordinario que nosotros no conocíamos. También vino de Bolivia, Jorge Sanjinés, con una película llamada *Revolución* (1963). Es decir, había un movimiento en toda América Latina que intentaba ayudar a construir una política nacional, en el sentido de tratar de hacer de los países independientes de los monopolios y de los países fuertes, con un trasfondo social muy importante.

Pero no sólo se hablaba de cine, se hablaba de política y de cómo podíamos hacer para realizar un cine que ayudara a cambiar las cosas, a que fueran más justas y de qué manera podían ser justas. En ese momento teníamos la Revolución Cubana, teníamos la lucha de Vietnam frente al imperialismo norteamericano —en la que finalmente ganaron los vietnamitas—, el Mayo

⁸ Dolly se refiere a José Troncoso, un importante cineclubista y organizador en el ámbito del cine chileno, particularmente vinculado a la ciudad de Viña del Mar. Participó en el Cine Club de Viña del Mar y desempeñó un papel de mediador, organizador y promotor de la actividad cinematográfica independiente en las ediciones del Festival de Cine de Viña del Mar.

francés del '68, en fin, había grandes movimientos. También los jóvenes norteamericanos estaban en las calles, había un movimiento general que tenía que ver con el cambio de ideología. Y ese movimiento estaba dentro del cine también, no todos éramos iguales, no todos teníamos las mismas ideas. Algunos eran más progresistas, otros menos; algunos eran revolucionarios y, dentro de los revolucionarios, había distintas posiciones, algunas encontradas, sobre todo en nuestro país, donde el peronismo era muy fuerte.

C.A.B.: Eso me parece importante que conversemos también, ese cine como un reflejo de las discusiones políticas de cada cineasta...

D.P.: Sí, bueno, ya en el '69 algunos cineastas argentinos se involucraron directamente en organizaciones guerrilleras —como cineastas; algunos dejaron el cine, la cámara, para tomar el fusil; y algunos no, siguieron con la cámara, pero dentro de la organización guerrillera, que es el caso de Raymundo—Gleyzer—, por ejemplo. De modo que no era una cohesión total. Había discusiones profundas y en el '69 sobre todo, enfrentamientos tremendos con respecto a qué cine queríamos hacer.

C.A.B.: En ese sentido, podemos decir que los festivales de Italia fueron muy importantes para esos cineastas latinoamericanos y para la formación...

D.P.: Sí, en realidad, Pésaro⁹ fue fundamental para encontrarse, pero los importantes fueron los latinoamericanos, los de Viña (1967 y 1969) y el de Mérida (1968) y esta reunión que se hizo en Venezuela. Pésaro era una forma

⁹ El Festival de Pésaro fue creado en 1965 y desde su fundación se ha dirigido a la proyección de películas experimentales y de cinematografías periféricas. Fue un importante espacio de articulación del Nuevo Cine Latinoamericano, cuya edición histórica para el movimiento ocurrió en el año de 1968. El evento también se destacó por la promoción de actividades paralelas, mesas redondas y discusiones con los directores después de las proyecciones. Cf. VALLEJO VALLEJO, AÚN. Festivales cinematográficos: en el punto de mira de la historiografía fílmica, 2014.

de que ese cine se conociera internacionalmente como lanzamiento, pero, como discusión profunda, eran los latinoamericanos. Pésaro era como una vidriera nada más; las discusiones no se daban allá; se daban acá, donde ocurrían las cosas. Acá los italianos o los franceses observaban, pero éramos, además, de alguna manera, bichos interesantes, personas interesantes que estábamos en el movimiento cultural que a ellos les parecía interesante. Aunque las discusiones se daban acá, los compromisos políticos se daban en América. Y esos fueron los valores que tuvieron los festivales de Viña de Mar, de Mérida y el Encuentro de Venezuela.

C.A.B.: Cuando habla de compromisos políticos, ¿quiere decir que tenían deliberaciones?

D.P.: Me refiero a compromisos políticos ideológicos. Cuando se hace cine hay una idea detrás y en esos momentos había mucha gente que se comprometía ideológicamente con un movimiento político y otros no, otros se quedaban fuera de eso e incluso criticaron a los que sí se comprometían políticamente, ideológicamente con una organización, con un partido político revolucionario. Había gente que no estaba de acuerdo con eso, que no se involucraba a pesar de que quería hacer un nuevo cine, un cine independiente, un cine que tuviera valores, pero no todos estábamos en la misma situación. Las discusiones por eso eran profundas, eran fuertes, de enfrentamientos.

C.A.B.: En términos mundiales, para usted, ¿qué amplitud tuvo el Nuevo Cine Latinoamericano?

D.P.: Bueno, depende de qué película, porque algunas tuvieron repercusiones en festivales europeos y otras nunca llegaron a ellos, a pesar de ser películas interesantes, y generalmente cortos. Porque imaginate que en aquella época no había video y hacer una película con soporte fílmico no era barato; era toda una inversión y tampoco había posibilidad de hacer muchas producciones; por

lo tanto, además, había que hacerlo en la clandestinidad. Bueno, Solanas y Getino hicieron *La hora de los hornos* (1968), una película absolutamente política que creo que revolucionó todo el cine documental de la época. Esa sí se presentó en Pésaro y tuvo gran repercusión. Paralelamente a *La hora de los hornos* había otras películas cortitas que también tenían una impronta política, pero que no llegaron a Europa en ese momento y se intercambiaban acá entre un cineasta y otro, si era posible, porque tampoco se iba a perder la vida por proyectar una película en otro país. Es decir, tampoco éramos estúpidos, teníamos que preservar la vida frente a un proceso que se vio en toda América Latina de persecución, de torturas, de muertes. Quizás hoy no se pueda comprender la vida que llevábamos en esa época.

C.A.B.: *Tire Dié* (Fernando Birri, 1960) es una gran influencia para ese cine político...

D.P.: Sí, fue un film iniciador de una línea de cine documental que profundizaba en la realidad hasta el punto de ser muy combatido por la extrema izquierda y por la derecha. Por la derecha fue combatido porque planteaban: ¿por qué mostraron una villa miseria cuando en la ciudad de Santa Fe había cosas bellas, etc.? Y la extrema izquierda decía que la película no tenía valores finalmente, porque no planteaba cuál era la solución a la situación de los niñitos que estaban en la villa miseria. Entonces es muy difícil comprender el proceso del cine porque estaba cargado de cuestiones que tenían que ver con la ideología, las ideologías. Una ideología del Partido Comunista planteaba que esta película no tendría que haberse realizado. La derecha también. Se juntaban las ideas, pero por otros motivos. Entonces, algunos cineastas lucharon contra todas las dificultades ideológicas impuestas por distintos grupos de poder.

C.A.B.: ¿Y cómo era la relación con Raymundo Gleyzer?

D.P.: Yo, la verdad, tenía una relación de amistad con Raymundo, muy fuerte. A partir de que él había ido a Brasil, había hecho un documental. Después nos conocimos acá, volviendo nosotros también de Brasil. Él había quedado impactado con Brasil, Edgardo Pallero y yo también. Edgardo Pallero hizo luego con Thomaz Farkas, Geraldo Sarno y Sérgio Muniz catorce documentales más en Brasil. Estas cosas que tengo acá las trajo de allá — habla de las artesanías de cerámica que están por la sala—. Entonces había toda una vinculación con Brasil, de Edgardo Pallero, en todo caso, mucho más fuerte que la mía, porque yo me volví después de hacer aquellos cuatro documentales, de los cuales en dos yo hice foto fija —Dolly Pussi hizo foto fija de *Memória do Cangaço* y *Nossa escola de samba*—_y yo me quedé en la Escuela de Cine porque tenía que hacer mi tesis. Él volvió a Brasil y estuvimos separados como tres o cuatro meses, él trabajando allá, y yo trabajando acá en mi tesis. Entonces, la vinculación fuerte con Brasil es de Edgardo Pallero, no mía. Aunque tengo un cariño profundo por Sérgio Muniz, por Thomaz, que lamentablemente falleció, y por Geraldo Sarno, que el año anterior lo invité a venir a la Universidad Nacional de San Martín a dar unas charlas, mostramos su película *Viramundo* (1965) y otras últimas de él. O sea, que las vinculaciones que tuvimos con los compañeros brasileños fueron muy fuertes. Edgardo estuvo por quedarse a vivir en Brasil, y yo me iba a ir también porque iba a producir las películas de varios cineastas del Cinema Novo brasileiro, pero bueno, se produjo la hecatombe, la caída de Goulart, la persecución de los militares y todo eso terminó.

Geraldo Sarno es una persona ideológicamente clarísima y que siempre se ha mantenido en su línea, no se ha desviado jamás y bueno, una de las utopías de aquel Comité de Cineastas de América Latina era hacer una escuela de cine latinoamericana, que se hizo gracias al apoyo de Cuba. La Escuela de Cine y Televisión [EICTV] fue uno de los proyectos del Comité de Cineastas de América Latina, ese proyecto finalmente se concretó en los años ochenta gracias al apoyo de Fidel Castro, que ayudó económicamente dando un edificio

para la escuela. Y gracias a Julio García Espinosa, que habló con Fidel y le contó de ese proyecto, es que finalmente la Escuela existe y se formaron cineastas de América Latina, muchísimos. Y se generaron festivales, se generaron escuelas de cine, se generaron producciones en países donde no había cine. Ese es un proyecto del Comité que llegó a buen puerto.

C.A.B.: Muchos frutos, ¿no?

D.P.: Y nosotros trabajamos muchísimo en la creación de esa escuela, tanto Edgardo Pallero como yo, desde Argentina, Sérgio Muniz y Geraldo Sarno trabajaban en Brasil, en fin. Qué sé yo, en Chile también, en todos los países de América Latina, aquel Comité de Cineastas de América Latina trabajó para la creación de la escuela.

C.A.B.: Uno de los objetivos de mi investigación es entender el Nuevo Cine Latinoamericano como un movimiento cinematográfico.

D.P.: Bueno, viste que yo te decía que en los años '60 había gente que era progresista, pero que no se comprometía. En general, no eran reaccionarios; eran progresistas, pero no se comprometían, quizá porque, por algún análisis que ellos hicieron, dudaron del compromiso de los cineastas latinoamericanos en este movimiento. Que existió tal cual existió, porque hubo un comité de cineastas que trabajaron, se consiguieron cosas y se pidió, internacionalmente, por la vida de los desaparecidos. Edgardo Pallero llamaba a distintas personalidades del mundo del cine europeo, norteamericano, progresistas obviamente. No conseguimos nada, pero bueno, se intentó. y hay todo un movimiento que hace que el cine hasta los años '40, '45 era un cine en América Latina, y a partir de estos movimientos comenzó a haber otro cine, ese es el Nuevo Cine Latinoamericano, y es indudable que existe, pero esa gente que no se quería comprometer quizás sigue discutiendo como si estuviera en aquella época, discutiendo y justificando por qué razón ellos no se comprometieron.

Porque el compromiso implicaba peligros. Peligros evidentes. Compromiso, la palabra compromiso es una palabra con profundidad de concepto en ese momento. El que no se comprometía quizás hoy sigue discutiendo porque se justifica, por qué no se comprometió.

La creación de esa escuela del Comité de Cineastas de América Latina se formó en Viña del Mar. Y esa escuela es importantísima: lo que ha dado esa escuela en cantidad de alumnos que se volvieron a sus países y las cosas que promovieron en sus propios países. Ese es el movimiento de cine latinoamericano; no se quedó solamente en la producción de sus propias películas; fueron generosos. Intentaron crear una escuela para que los jóvenes pudieran formarse y seguir ese proceso de otra manera. Obviamente porque las realidades son distintas. Hoy no vivimos la realidad que vivíamos en los '70, hoy es otra cosa y los jóvenes hacen otro cine.

C.A.B.: Hablando además de su amistad con Raymundo, ¿también tuvo una relación profesional con él?

D.P.: No, profesional no. Solamente que él solidariamente me prestó el grabador Nagra porque yo quería hacer un documental —*Pescadores*, 1986— dentro de la Escuela, con entrevistas en sonido directo, pero no teníamos condiciones técnicas para hacerlo. Fue maravillosa su actitud y eso afianzó nuestra amistad. Fuimos muy amigos, Edgardo y yo. Porque la verdad es que se portó muy bien y llegó un punto en que en una filmación que se hizo por la noche allá en Santa Fe había tantos mosquitos que eran tremendos y te tapabas y te seguían picando a través de la ropa, entonces él dijo: “Mirá Dolly, yo no vuelvo más acá, esto no es para mí”. Él era alérgico a la picadura de mosquitos; entonces nos dejó el Nagra. Fue tan generoso que nos lo dejó. Y como mi marido, además de productor en estos cuatro documentales de la Caravana Farkas, había hecho sonido con el Nagra que Thomaz compró, que era una novedad en ese momento, o sea, lo manejó Edgardo. Bueno, y

Raymundo nos dejó el Nagra y todo lo que necesitáramos porque él viajaba; nosotros armábamos la producción de las entrevistas los sábados y domingos en que él podía viajar con el Nagra, y después nos lo dejó y ya no tuvimos problemas. Pero es la única vinculación de carácter profesional.



Dolly Pussi filmando *Los pescadores* (1968) junto al equipo del documental.

C.A.B.: ¿Cree que haya algo importante que no pregunté sobre el Nuevo Cine Latinoamericano?

D.P.: No, creo que de todo lo que vos querías saber te he contado bastante. Hay cosas que no te puedo contar porque no las viví. Todo el movimiento cinematográfico se hacía acá en Buenos Aires, y yo viví en Santa Fe hasta que me fui a Brasil; después de volver de Brasil, seguí en Santa Fe. Mi marido sí venía acá a ese departamento que compramos con un gran sacrificio que yo hice; en aquellos momentos se podía hacer un ahorro con un banco y después

podías comprar el departamento y lo ibas pagando, eran otras épocas. Entonces, ese departamentito era un poquito el lugar donde los cineastas de América Latina que venían de distintos países se encontraban con mi marido, era el lugar en el que se asentaban. Por eso, Glauber estuvo mucho tiempo allí y otros cineastas de Colombia, de Brasil, de Uruguay, fundamentalmente Walter Achugar. Y yo siempre viviendo en Santa Fe. Yo vine acá en el '76 porque cerraron la Escuela de Cine por motivos políticos. Dos o tres personas que estábamos allí fuimos amenazados de muerte. Pero ya mi marido había renunciado y se había ido y vivía acá. Y vino a hacer la producción de *La hora de los hornos*; después hizo la producción de *Los hijos de fierro* (Fernando Solanas, 1972). Entonces él vivía acá y yo vivía allá; íbamos un poquito. Yo venía acá dos o tres días y él iba allá. Pero en el '75, cuando cierran la Escuela de Cine, ahí yo recién vengo; entre diciembre del '75 y comienzos del '76 me vengo para acá, porque además fuimos buscados por la policía y el ejército allá en Santa Fe; nosotros ya estábamos acá.

C.A.B.: ¿Y con la dictadura se quedaron acá, en Buenos Aires?

D.P.: Sí, nos quedamos acá. Además, desde acá Edgardo ayudó a muchos uruguayos, chilenos y argentinos a salir del país. Para salvarlos de la muerte, eran tipos que estaban en organizaciones guerrilleras, y familias, mujeres y niños.

C.A.B.: Para usted, ¿qué quedó de esta experiencia en el Nuevo Cine Latinoamericano para las generaciones actuales de esta historia?

D.P.: No sé si, en general, las generaciones actuales valoran ese proyecto. Quizá esa es una historia así como cualquier historia, ¿no? No sé, si, digamos, como el cine anterior al Nuevo Cine Latinoamericano, el cine anterior tanto mexicano, brasileño como argentino que tenía un desarrollo, quizá es eso nada más, una historia, quizá desconocida, en muchos casos es desconocida. No

sé, en las escuelas de cine generalmente los profesores de historia del cine de Argentina hablan sobre el Nuevo Cine Latinoamericano y hay programas sobre ese cine. Ahora si lo valoran o no lo valoran, no lo sé.

C.A.B.: Y para usted, ¿cuál es la importancia del Nuevo Cine Latinoamericano?

D.P.: Bueno, es un proceso como todos los procesos históricos, es un proceso que fue necesario para romper con un cine que se hacía, que se llamaba Chanchada en Brasil, se llamaba un “cine de teléfono blanco” en Argentina, un cine de charros en México, que no tenía que ver con la realidad de sus propios países, sino que tenía que ver con una copia del cine norteamericano que era importante en esos momentos, y sigue siéndolo hoy, pero en esos momentos influía enormemente en ese cine que se hacía, que era un cine comercial, se hacía cine para ganar dinero y nada más. O sea, eso es el proceso histórico. No sé si se hubiera hecho hoy si no hubiera existido el cine latinoamericano que rompió con lo anterior y propuso un nuevo cine, no lo sé. Y ese proceso histórico hay que valorarlo; no hay que negarlo. Quizá no valorarlo a tal punto de que sea lo único que existe: existieron muchas cosas, pero fue un movimiento importante. Y fue un movimiento importante porque, además, se incrustó dentro de la sociedad que quería llevar adelante cambios políticos, ideológicos, para una sociedad más justa, una sociedad desarrollada para toda la sociedad latinoamericana, no para unos pocos.

*Cristina Alvares Beskow es investigadora, Profesora y Documentalista. Doctora en Medios y Procesos Audiovisuales por la Escuela de Comunicaciones y Artes de la Universidad de São Paulo (ECA-USP). Actualmente es Investigadora postdoctoral y Docente en el Instituto de Artes de la Universidad Estadual de Campinas (Unicamp). E-mail: cbeskow@unicamp.br; cristina.alvares@gmail.com