

ARGEL, BUENOS AIRES, MONTREAL: EL COMITÉ DE CINE DEL TERCER MUNDO (1973 / 1974)

Algiers, Buenos Aires, Montreal: the Third World Cinema Committee (1973 / 1974)

MARIANO MESTMAN^a

Universidad de Buenos Aires y CONICET, Argentina

DOI: <http://dx.doi.org/10.15366/secuencias2016.43-44.005>

RESUMEN

El encuentro de cineastas de Argel (Argelia) en diciembre de 1973 es bien conocido en los estudios sobre el cine del Tercer Mundo. En cuanto a oportunidad de intercambio y discusión, este encuentro permitió la organización del trabajo de los cineastas y focalizó el debate en tres ejes principales: la contribución del cine a los procesos de liberación nacional, la descolonización de las pantallas del Tercer Mundo y la lucha contra la «alienación cultural». El resultado más importante fue la creación del Comité de Cine del Tercer Mundo. Solo seis meses más tarde, un nuevo encuentro tuvo lugar en Buenos Aires (Argentina). Por un lado, el presente ensayo muestra cómo un proyecto político-cinematográfico (el «tercermundismo») fue tomando forma gradualmente durante esos años y destaca el rol de ambas reuniones en la promoción de esta nueva identidad político-cultural. Por otro, este trabajo también propone la necesidad de incorporar a esta historia otro evento decisivo: los *Rencontres Internationales pour un Nouveau Cinema*, realizados en Montreal en 1974. Poco considerado incluso por la bibliografía especializada, este encuentro puede considerarse el más importante del cine político mundial de los años sesenta y setenta. Dada la cantidad y diversidad de los participantes de Europa, Estados Unidos, África y América Latina, la conferencia de Montreal fue crucial en la constitución del diálogo entre los cineastas políticos del Primer Mundo y la tendencia tercermundista construida entre Argel y Buenos Aires.

Palabras clave: Tercer Mundo, tercermundismo, Tercer Cine, Nuevo Cine Latinoamericano, Federación Panafricana de Cineastas.

[a] MARIANO MESTMAN es investigador del CONICET y del Instituto Gino Germani (UBA), Argentina. Se doctoró en el Programa de Historia del Cine de la Universidad Autónoma de Madrid (2004) y realizó investigaciones posdoctorales en la Università degli Studi di Roma Tre (2008). Entre sus últimas publicaciones, destacan «Estados Generales del Tercer Cine. Los documentos de Montreal, 1974» (*Cuadernos Rehime*, n.º 3, 2014) y la coordinación del libro colectivo *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina* (Barcelona, Akal, 2016). Actualmente dirige la Maestría en Comunicación y Cultura de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.

ABSTRACT

The filmmakers meeting held in Algiers (Algeria) in December 1973 is a well-known event among Third World Cinema's studies. As an opportunity to exchange and discussion, this gathering organised the work of Third World filmmakers and focused the debate on three main issues: the contribution of cinema to national liberation processes, the decolonisation of Third World screens, and the fight against 'cultural alienation'. The most important result of this meeting was the creation of the Third World Cinema Committee. Only six months after the Algiers encounter, a new gathering was held in Buenos Aires (Argentina). On the one hand, this essay shows how a cinematic-political project (a cinematic «thirdworldism») was gradually shaped during those years and highlights the role of both meetings in prompting this new cultural-political identity. On the other hand, this work also states that this account needs to incorporate another decisive encounter: the 1974 Rencontres Internationales pour un Nouveau Cinema of Montreal (Canada). Disregarded by the bibliography on the subject, this meeting could be considered the most important event in world political cinema of sixties and seventies. Given the quantity and diverse backgrounds of the participants from Europe, US, Africa and Latin America, the Montreal conference was crucial to build up the dialogue between first world political filmmakers and the thirdworldist trend constructed between Algiers and Buenos Aires meetings.

Keywords: Third World, Thirdworldism, Third Cinema, New Latin American Cinema, Panafrican Federation of Filmmakers.

A modo de presentación y reconocimiento

Una característica distintiva de Alberto Elena fue su generosidad personal e intelectual, que tuve la suerte de vivenciar incluso antes de ser amigos. Podría citar muchos ejemplos. Me limito a la oportunidad que me dio —cuando, a fines de la década del noventa, todavía era estudiante del Programa en Historia del Cine que él dirigía en la UAM— de publicar mis ensayos en, entre otros, *Secuencias*. Entre ellos, el que recupero en estas páginas como homenaje a su trayectoria en tanto uno de los mayores historiadores de los cines del Tercer Mundo, del Sur o periféricos (según como los iba nombrando o lo hacían sus editores), así como analista de las cinematografías contemporáneas de esas regiones del mundo, que también abordó como programador, crítico y académico. Con los años, ya desde Buenos Aires, recurrí una y otra vez al consejo de Alberto sobre estos temas.

El presente artículo recupera la historia de un Comité de Cine del Tercer Mundo de corta vida. Alberto me impulsó a escribirlo para el entonces naciente *New Cinemas: Journal of Contemporary Film*, de cuyo comité él

formaba parte¹. En su momento, el texto venía simplemente a aportar nuevos documentos que había encontrado y que mostraban la continuidad del famoso Encuentro de Cineastas del Tercer Mundo de diciembre de 1973 celebrado en Argel (ya presente en la bibliografía especializada) en una segunda reunión realizada en Buenos Aires en mayo de 1974. Pero en los años que siguieron a su publicación, fueron apareciendo otras fuentes sobre el mismo tema o afines, hasta que en 2012 di con los registros audiovisuales de una suerte de continuidad de ese vínculo, ahora ya no en el Sur, sino en Montreal (Canadá). Se trataba de un encuentro del cine político mundial realizado en junio de 1974 donde la tendencia tercermundista forjada entre Argel y Buenos Aires se expresó en toda su plenitud. Si bien publiqué estos materiales en 2014 y los dediqué a Alberto —como no podía ser de otro modo—, me pareció oportuno reeditar aquí el viejo artículo de la relación entre los dos primeros eventos pero modificado en aspectos que fui corrigiendo en estos quince años y agregándole al final el vínculo con los hasta hace poco olvidados sucesos de Montreal.

Es sabido que el término «Tercer Mundo» involucró históricamente una serie de realidades diversas. Sin embargo, en la «larga década del sesenta» funcionó en el escenario mundial una noción de Tercer Mundo con rasgos más o menos precisos, que en parte era producto de una unidad establecida sobre la confrontación con el imperialismo occidental, absorbiendo así una gran variedad de regímenes de gobierno, algunos hasta contradictorios entre sí. Aunque poco después el concepto comenzaría a desmoronarse, hasta ese momento estaba en su apogeo. De hecho, desde el inicio de la década, con la expansión del proceso de descolonización africano y tras el triunfo de la revolución cubana de 1959, el hasta entonces afroasiático Movimiento de Países No Alineados surgido en la Conferencia de Bandung (1955) asumió un carácter tricontinental. La tendencia socialista predominante entre sus líderes originarios —más allá de la distancia mantenida con la URSS—, se consolidó durante la década a través de la experiencia de diversos procesos de descolonización y se fortaleció hacia el fin de la misma con un tercermundismo que trascendió el carácter nacional de los movimientos de liberación; por un período se constituyó en un horizonte de emancipación que atrajo también a importantes grupos de la izquierda del llamado Primer Mundo.

Hacia 1973-1974, el Tercer Mundo alcanzaba una significativa visibilidad internacional. También, el cine allí producido, aun con su notable diversidad según la región o el país del que proviniera: disparidad de niveles de desarrollo de la industria, coexistencia de films en la línea de las estéticas de Hollywood, intentos de renovación formal y temática o films revolucionarios en lo político, etc. Pero hacia fines de los años sesenta se fue consolidando un proyecto político cinematográfico cuyos lineamientos principales se asemejaban mucho al «Tercer Cine» propuesto por Solanas y Getino (1969) o a lo postulado en textos y manifiestos latinoamericanos, asiáticos o africanos. Una identidad político / cultural —construida más por oposición al modelo cine-

[1] El texto se publicó originalmente como Mariano Mestman, «From Algiers to Buenos Aires. The Third World Cinema Committee (1973-1974)» (*New Cinemas. Journal of Contemporary Film*, n.º 1, enero de 2002), pp. 40-53.

matográfico hegemónico que por una prescripción estética precisa— que no incluía al conjunto de films realizados en los países del Tercer Mundo, sino fundamentalmente a los que se percibían como expresión de los procesos de liberación nacional y descolonización cultural, aunque es cierto que los límites variaron en función de diversos procesos históricos e interpretaciones.

Entre las iniciativas de construcción de este tercermundismo cinematográfico, se destaca —por su audacia y ambición— la creación del citado Comité de Cine del Tercer Mundo, que buscaba unir a cineastas de los tres continentes. Los encuentros mencionados, en Argel (diciembre de 1973) y en Buenos Aires (mayo de 1974), dieron origen a esta instancia organizativa y establecieron sus objetivos. Pero, mientras las jornadas de Argel constituyen un punto de referencia en la historiografía especializada, el encuentro de Buenos Aires permaneció mucho tiempo casi ignorado, desconocido. Lo mismo puede decirse de los *Rencontres Internationales pour un Nouveau Cinema*, realizados en Montreal en junio de 1974, donde los promotores de ese Comité de Cine del Tercer Mundo confluyeron con grupos del cine político europeos y norteamericanos en una búsqueda común.

La «batalla» de Argel

La convocatoria a un encuentro de cineastas africanos, latinoamericanos y asiáticos en Argel, en diciembre de 1973, se proponía como un trabajo preparatorio para la creación de una organización en común. Junto a la posibilidad de intercambio y conocimiento mutuo, los ejes principales del encuentro se refieren al aporte del cine a los procesos de liberación nacional, la «descolonización de las pantallas del Tercer Mundo» y la lucha contra la «alienación cultural».

El documento surgido en Argel remite a algunos modelos de análisis que acompañaron el desarrollo del tercermundismo en esos años. Frente a la noción de «subdesarrollo», se promueve una interpretación dialéctica del fenómeno que lo asocia a la evolución del capitalismo mundial y recupera la noción de dependencia, ubicando un enemigo común, el imperialismo. Así, se reconoce la existencia de diferentes relaciones de poder: desde la colonización directa y total a través de la invasión violenta, hasta un sistema de dominación de «nuevo tipo», denominado «neocolonialismo». La legitimación de la dominación se consume por un proceso que se caracteriza como de «deculturación / aculturación» y se sostiene por un sistema ideológico articulado a través de varios canales, fundamentalmente del cine; un tipo de film producido por el modelo dominante del imperialismo occidental que invade las pantallas periféricas.

Si bien es cierto que estos planteamientos tienen un fuerte sesgo epocal y pueden encontrarse en buena parte de los discursos contestatarios del período, el rasgo distintivo del encuentro de Argel es la búsqueda de alternativas precisas y la enorme significación alcanzada como expresión de lo más radical

de las cinematografías del Magreb, el África Negra y América Latina. La visibilidad alcanzada se vincula con algunos hechos particulares. Por un lado, su relación con la famosa Conferencia del Movimiento de Países No Alineados que había tenido lugar en el mes de septiembre, también en Argel, en el marco del contemporáneo fortalecimiento geopolítico de importantes países del Tercer Mundo con la subida internacional de los precios del petróleo. Allí se recuperó y promovió la idea del Nuevo Orden Económico Internacional y se inició una corta pero intensa etapa programática de lo que pronto se llamaría un Nuevo Orden Informativo Internacional. Por otro, el lugar alcanzado por el cine argelino en ese momento. Si la independencia de Argelia (1962) constituía un punto de referencia destacado en lo político, el cine argelino fue el «gran motor» del cine magrebí y el nuevo cine árabe, así como una de las expresiones más significativas de la emergencia de los nuevos cines africanos². Hacia 1973, Argelia contaba con una estructura organizativa entre cuyos organismos se destacaba la ONCIC (Office National pour le Commerce et l'Industrie Cinématographique), a cargo de los sectores de la producción y la distribución, convocante de la reunión de cineastas. Con una primera etapa (1965-1971) de films reivindicativos de la epopeya independentista, en los primeros años setenta el cine argelino contaba con reconocimiento incluso en algunos festivales consagrados, y desde 1972 se encontraba en un proceso de renovación asociado a la reforma agraria del año anterior. Controlando el sector de la exhibición desde 1964, con la nacionalización de la distribución en junio de 1969 —y la tensión desatada en los años siguientes por el consecuente boicot de la Motion Pictures Export Association of America (MPEAA)—, Argelia llegó a convertirse en un referente fundamental en el plano regional.

Asimismo, otros dos factores son indicativos de la significación del encuentro de Argel: la amplia respuesta y representatividad de los participantes y el ambicioso programa aprobado. A la reunión concurrieron cineastas principalmente africanos (además del país anfitrión, de Egipto, Guinea, Guinea-Bissau, Congo, Mali, Marruecos, Mauritania, Senegal, Túnez) y latinoamericanos (de Argentina, Bolivia, Brasil, Cuba, Chile, Colombia, Uruguay); así como palestinos y algunos observadores europeos. En la composición final del Comité se refleja la presencia de las experiencias de los nuevos cines y el cine político del Tercer Mundo. Presidido por Lamine Merbah (Argelia), estaba integrado también por Santiago Álvarez (Cuba), Ousmane Sembene (Senegal), Jorge Giannoni (Argentina) y Hamid Merei (Siria)³.

Cuba, Argelia y Senegal constituían los tres motores principales del compromiso de las nuevas cinematografías de América Latina, Magreb y África subsahariana, respectivamente. Merbah, con *Les exploiteurs* (1972), formaba parte del impulso inicial de la segunda etapa del cine argelino, la de los «films de la tierra», que rompería el monopolio que hasta allí había tenido el tema de la Guerra de Liberación. El trabajo documental de Santiago Álvarez configuraba un símbolo de la vinculación de las luchas del Tercer Mundo,

[2] Véase: Alberto Elena, «La emergencia de los cines africanos», en Carlos F. Heredero y Casimiro Torreiro (eds.), *Historia general del cine, vol. XI* (Madrid, Cátedra, 1995), pp. 325-375.

[3] Jean Pierre Brossard comenta que hubo unanimidad en «lamentar la ausencia casi total de representantes del cine asiático», que vincula a la rapidez con que se organizó. *L'Algérie vue par son cinéma* (Locarno, 34th. Festival International du Film, 1981), p. 39. En cualquier caso, en el comité participaba un representante sirio.

desde sus documentales en América Latina hasta el registro del conflicto vietnamita y tantos otros. Ousmane Sembene, un pionero desde su debut con *Borom sarret* (1962), fue de las principales figuras que denunció desde temprano el histórico monopolio de la Compañía Africana Cinematográfica y Comercial (COMACICO) y la Sociedad de Explotación Cinematográfica Africana (SECMA).

Por otra parte, el encuentro de Argel se ubica en medio de un período de expansión (entre 1970 y 1975) de la Federación Panafricana de Cineastas (FEPACI). En julio de 1969, en el Festival Panafricano de la Cultura en Argel⁴, los cineastas decidieron la creación de una organización continental que al año siguiente, en las III Jornadas Cinematográficas de Cartago (Túnez) —el primer festival dedicado a los cines árabe y africano, creado en 1966—, tomó el nombre de FEPACI.

En sus inicios, la Federación asumió el objetivo de utilización de los films para la liberación de los países colonizados y como un paso hacia la unidad africana bajo el signo del panafricanismo. Esta orientación venía dada por el carácter progresista de la mayor parte de sus miembros y por el horizonte socialista al que se adherían. Asimismo, varios gobiernos encararon procesos de nacionalización (parcial o total) de su industria fílmica, en abierto desafío al monopolio franco-americano⁵.

La FEPACI alcanzó su mayor desarrollo en el África francófona, donde contribuyó a la creación de centros nacionales de cine, a la organización de un centro de distribución inter-africano (CIDC), un centro de producción (CIPROFILM) y el Festival Panafricano de Ouagadougou (FESPACO, en Alto Volta, actual Burkina Faso). De esta forma, el encuentro de Argel de 1973 se nutría del impulso de la Federación, al tiempo que lo retroalimentaba, y las discusiones en el Comité de Cine del Tercer Mundo en gran medida proyectaban para el conjunto de los países participantes la orientación del programa de la FEPACI (sobre esto se volverá al final a propósito del vínculo con América Latina).

El encuentro contó con tres comisiones de trabajo, con los temas: el rol de los cineastas; los problemas de producción y coproducción; y la distribución de films en el Tercer Mundo. A partir de una serie de consideraciones, la asamblea general final recomendó: el control (vía la nacionalización, «en interés de las masas») de la producción, distribución y comercialización cinematográficas; la adquisición de films de países del Tercer Mundo y «progresistas»; la utilización del cine para elevar el nivel cultural general a través de nuevos films entendibles por las masas populares; la solidaridad con las



Borom sarret (Ousmane Sembene, 1962).

[4] Sobre este festival, véase, Olivier Hadouchi, «'African Culture Will Be Revolutionary or Will Not Be': William Kein's Film of the First Pan-African Festival of Algiers (1969)» (*Third Text*, n.º 108, January 2011), pp. 117-128.

[5] En esos años, la FEPACI incrementó sus miembros a treinta y nueve países. Aunque alcanzó varios objetivos, su programa muchas veces colisionó con gobiernos menos proclives a los cambios. Manthia Diawara, «The Artist as the Leader of the Revolution. The History of the Fédération Panafricaine des Cinéastes», en *African Cinema. Politics and Culture* (Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press, 1992), pp. 35-50.

luchas antiimperialistas, la denuncia de los golpes de estado «fascistas» (como el chileno, ocurrido poco antes), la libertad a los cineastas detenidos y el fin de la censura; el apoyo a los cineastas revolucionarios del Tercer Mundo desde las estructuras cinematográficas nacionales; el abandono de las concepciones fílmicas de los países capitalistas y la búsqueda de nuevas formas en base a la autenticidad y la realidad de los medios del Tercer Mundo; la formación de técnicos cinematográficos; y la promoción de coproducciones entre países del Tercer Mundo, excluyendo a los países imperialistas.

Pero el resultado más importante del encuentro fue la creación del Comité de Cine del Tercer Mundo, con una Oficina permanente con sede en Argel que se proponía coordinar esfuerzos para la producción y distribución de films, editar un boletín, promover nuevos festivales y compilar la reglamentación de los respectivos países. Asimismo, se apuntaba a la creación de una organización tricontinental de distribución de películas⁶. Este proyecto, sin duda ambicioso, contaba en cualquier caso en esos años con varios países con control efectivo de sus industrias cinematográficas y / o con políticas de promoción del cine nacional. Los recursos humanos y materiales serían aportados por estos países o solicitados a organizaciones como la OUA, la Liga Árabe o la UNESCO. Y aunque este programa no alcanzó proyección en los años siguientes, a solo seis meses del encuentro de Argel pudo realizarse una nueva reunión del otro lado del Atlántico.

La segunda reunión de Buenos Aires

En el marco de la reapertura democrática en Argentina, con las elecciones de marzo de 1973 y el retorno del Peronismo al gobierno (en mayo) luego de dieciocho años de proscripción electoral, se creó una Cinemateca en el ámbito del Instituto del Tercer Mundo «Manuel Ugarte» dependiente del Rectorado de la Universidad de Buenos Aires (UBA), durante la gestión como Rector de Rodolfo Puiggrós. La breve vida del Instituto así como la trayectoria de su director, Saad Chedid, constituyen hitos clave del pensamiento y promoción del llamado Tercer Mundo en la región⁷. La Cinemateca estuvo a cargo de Jorge Giannoni, quien fue su director, un cineasta argentino con una experiencia previa de interesantes vínculos con el cine político de otros sitios. A comienzos de los años sesenta, atraído por la experiencia del Cinema Novo, Giannoni viajó a Brasil con Raymundo Gleyzer para hacer una película en el nordeste, proyecto del que luego se alejó. En 1966 fue a Italia, donde asistió por dos años como oyente a los cursos del Centro Sperimentale di Cinematografia en Roma. En los días del Mayo francés, Giannoni se trasladaría a París como corresponsal de un servicio informativo italiano. Allí reencontraría a Jorge Denti —con quien había intentado años antes una actividad en la costa argentina para financiar sus aspiraciones de realización—. Entre una experiencia comunal en el Trastevere italiano y el ambiente *underground* londinense, dirigiría el film experimental /

[6] Las resoluciones completas, en: Imruh Bakari y Mbye Cham (eds.), *African Experiences of Cinema* (Londres, BFI, 1996).

[7] Véase: Julieta Chinchilla, «El Instituto del Tercer Mundo de la Universidad de Buenos Aires (1973-1974)» (*Iconos. Revista de ciencias sociales*, n.º 51, enero de 2015), pp. 47-63.



Apertura de la segunda reunión del Comité de Cine del Tercer Mundo (Buenos Aires, mayo de 1974). Al centro (hablando), Saad Chedid.

vanguardista *Molotov Party* (1968-70), con Denti como actor protagónico. Ambos viajarían a Medio Oriente para filmar la resistencia palestina y recalarían nuevamente en Roma para constituir un colectivo de cine político, sobre el que se volverá enseguida. En Italia, Giannoni solía participar de eventos como la Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro. De regreso en Buenos Aires hacia 1973, se adhirió en lo político al Frente

Antiimperialista por el Socialismo y, junto a Denti (aunque Giannoni en menor medida), se vinculó al grupo de izquierda marxista Cine de la Base, creado por Raymundo Gleyzer, Álvaro Melián y otros⁸.

Con la asunción de Héctor Cámpora, delegado de Perón, como presidente de la Nación, la izquierda peronista asumió un lugar destacado en la conducción de la UBA. Giannoni dirigía la nueva Cinemateca por su vínculo personal con el Rector Puiggrós y desarrollaba dos actividades principales: por un lado, la preparación de programas de films que se distribuían en función de los pedidos de instituciones públicas o populares y en base a un circuito nacional creado a partir de unos treinta proyectores; por otro, la organización de ciclos de cine latinoamericano y del Tercer Mundo, cuya actividad más importante fue la Segunda Reunión del Comité de Cine en Buenos Aires (en la que contó también con la colaboración de Denti). Giannoni promovía esta última a partir de su identificación con una «nueva izquierda», con un programa frentista que podía incluir variantes marxistas y peronistas de base o revolucionarias. Por su parte, el director del Instituto del Tercer Mundo, Saad Chedid, percibía la reunión inscrita «en el espíritu de la doctrina justicialista de apertura al Tercer Mundo». Una interesante combinación de nacionalismo, socialismo y radicalización en esa coyuntura⁹.

Sin alcanzar la dimensión del encuentro de Argel, la reunión de Buenos Aires tuvo como asistentes a cineastas y representantes de instituciones de los respectivos países. El hecho de estar presidida por los integrantes plenos del Comité señala la continuidad con las jornadas argelinas¹⁰. Pero en Buenos Aires se trató básicamente de una reunión de los miembros del Comité y los llamados invitados «observadores» que —a excepción de los palestinos y libios— pertenecían a países latinoamericanos: Bolivia, Cuba, Panamá, Paraguay, Perú, Uruguay y Venezuela. La articulación con el proceso de gestación del llamado Movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano estaba dada por la asistencia, entre otros, del uruguayo Walter Achugar, el argentino Edgardo Pallero, el venezolano Carlos Rebolledo, el boliviano Mario Arrieta (del grupo de Jorge Sanjinés), el cubano Manuel Pérez y el chileno Sergio Trabucco. Al

[8] Entrevistas del autor con Giannoni (Buenos Aires, 1993) y Denti (México, 1994).

[9] Citado en Beatriz Bissio, «El cine en la descolonización cultural del Tercer Mundo» (*Tercer Mundo*, n.º 1, septiembre de 1974), p. 32.

[10] En representación de África, Mandiou Toure (Guinea); de Asia Menor, Hamid Merei, (Siria); de América Latina, Giannoni (Argentina); y el coordinador general, Lamine Merbah (Argelia).

mismo tiempo, la presencia peruana (Federico García y Juan Aranibar) y panameña (Modesto Tuñón) es indicativa de nuevos vínculos emergentes y de una fase de «políticas nacionales» de comunicación y cultura desde algunos estados latinoamericanos, en ambos casos bajo presidentes militares de un marcado nacionalismo popular antimperialista, como Velasco Alvarado y Torrijos.

Miembros del Comité de Cine del Tercer Mundo junto a Saad Chedid (centro) en la Segunda Reunión de Buenos Aires, 1974. De izquierda a derecha: Jorge Giannoni (Argentina), Mandiou Toure (Guinea), Saad Chedid, Hamid Merei (Siria) y Lamine Merbah (Argelia).



Al igual que en Argel, el encuentro argentino congregó una instancia de debate y una muestra de films con mayoría de películas latinoamericanas; aunque también hubo algunas africanas (de Argelia, Egipto, Guinea) y de Medio Oriente. Entre las películas argentinas, se contó, por ejemplo, con un homenaje a Fernando Birri y un programa de la Escuela Documental de Santa Fe. Y además de los films militantes del período 1968-1973, se proyectaron películas comerciales de contenido político producidas en oportunidad de la apertura democrática, como *Quebracho* (Ricardo Wullicher, 1974) y *La patagonia rebelde* (Héctor Olivera, 1974). Entre los films latinoamericanos, *El coraje del pueblo* (Jorge Sanjinés, 1971, Bolivia), *El hombre de Maisinicú* (Manuel Pérez, 1973, Cuba), *La nueva escuela* (Jorge Fraga, 1974, Cuba) *Viva la República* (Pastor Vega, 1972, Cuba), *Venezuela tres tiempos* (Carlos Rebolledo, 1973, Venezuela), cortos y medimétrajes del grupo GECU panameño y films peruanos y del cubano Santiago Álvarez.

Junto a la reunión del comité, el evento contó con coloquios entre los participantes y las delegaciones provinciales reunidas en las simultáneas Primeras Jornadas Universitarias de Cine. Estos talleres se organizaron a partir de cuatro ejes: los procesos de descolonización en cada región y de recuperación del patrimonio nacional; las producciones nacionales y los convenios de

coparticipación; la distribución del cine regional; y la enseñanza en los institutos de formación. Algunos problemas abordados tuvieron que ver con: la dominación cultural y la utilización del cine como instrumento de conocimiento y descolonización del espectador; los recursos para desarrollar los cines nacionales; las tecnologías a utilizar; las políticas de los países con control estatal del sector; y las experiencias (argelina, cubana, por ejemplo) de unidades móviles de exhibición en zonas campesinas.

Entre las resoluciones políticas pueden leerse algunos temas ya presentes en Argel, que ahora se buscaba desarrollar a partir de una serie de acciones específicas: los miembros del comité debían encargarse de su organización en cada continente y conseguir su reconocimiento; se proponía editar un boletín para fortalecer los vínculos; y la promoción de la cooperación entre los diversos países; el intercambio de técnicos; la creación de una Federación de Cineastas Latinoamericanos (sobre lo que se volverá al final). Tal como se observa en estas resoluciones, la reunión asumió un carácter fundamentalmente político, sin demasiado espacio para preocupaciones formales o estéticas. Sin embargo, las mismas no estuvieron del todo ausentes. Una nota contemporánea al encuentro da cuenta de algunas conversaciones sobre la cuestión de la «comunicabilidad del cine» con un público popular y qué hacer, en consecuencia, con el modelo del cine comercial. Manuel Pérez, por ejemplo, director de *El hombre de Maisinicú*, planteaba: «Recurrimos a técnicas y recursos cinematográficos del cine comercial, pero violentamos los hábitos del espectador con una temática revolucionaria, completamente diferente del mensaje del film de un productor capitalista»¹¹. Años después, el argentino Humberto Ríos recordaría la polémica desatada «en voz baja» en el encuentro «a raíz de la forma, del discurso dramático y estético» de ese film del director cubano¹².

Pero, tal como indica el «nivel de voz» señalado por Ríos, este tipo de debate ocupó un lugar marginal; se trató más bien de un encuentro «que era esencialmente político, [donde] se habló poco de cine; porque la Argentina estaba envuelta en una impresionante intensidad de la vida política», recordaría Manuel Pérez¹³. Efectivamente, aunque las resoluciones adoptadas podrían dar cuenta de una coyuntura favorable, esperanzadora, lo cierto es que en esos días esa efervescencia se mezclaba con un clima de fuerte conflicto político en Buenos Aires. Desde la segunda mitad de 1973, con la caída del gobierno de Cámpora, los sectores más progresistas y de izquierda peronista venían siendo desplazados de las diversas instancias de gobierno que habían alcanzado y, al año siguiente, en los días del encuentro del Comité (mayo de 1974), la relación de esa izquierda con el presidente Perón se encontraba en uno de sus peores momentos.

De hecho, el enfrentamiento interno en el peronismo es el rasgo principal presente en el recuerdo de delegados como el cubano Pérez y el peruano Federico García. Ambos percibieron ese clima en medio de una gran confusión. Ambos recuerdan la tensión en el hotel sindical donde se hospedaban, que pertenecía a un gremio alineado con la ortodoxia sindical enfrentado a la

[11] Beatriz Bissio, «El cine en la descolonización cultural del Tercer Mundo».

[12] *Imágenes* (México, n.º 5, febrero de 1980), p. 17.

[13] Entrevista con el autor (La Habana, 1996).

izquierda peronista. Federico García participaba del encuentro en representación del SINAMOS, organismo oficial del área de medios del gobierno del general Velasco Alvarado. En su recuerdo¹⁴ emergen una serie de hechos que ilustran la imbricación del evento con una coyuntura política confusa y agitada: su viaje a las ciudades de Santa Fe y La Plata para exhibir films que funcionaban como excusa para la discusión del proceso peruano; las relaciones con el grupo Cine Liberación y encuentros con Raymundo Gleyzer y con Jorge Cedrón; el impacto que le ocasionó el poder de movilización de la Juventud Peronista en un acto de masas donde habló de la experiencia velasquista; y su presencia oficial —solo un día después— en la Casa de Gobierno, siendo recibido de modo poco cordial. Todas estas actividades —con excepción de la última— formaron parte de un mismo ambiente vinculado al encuentro. También, Sergio Trabucco —que perseguido en su país tras el golpe militar de septiembre del 73 asistió de modo clandestino, representando a los cineastas del MIR chileno— hizo mención en su reciente libro sobre el Nuevo Cine Chileno y Latinoamericano a ese clima de confusión y represión que vivió en Buenos Aires: junto a otros asistentes, padeció un riguroso control policial a la salida de una de las proyecciones¹⁵. También, en una carta previa dirigida a Alfredo Guevara (director del ICAIC cubano), Trabucco ya se refería a ese ambiente que discutía con protagonistas del cine político local¹⁶. En el mismo sentido se orienta el recuerdo de otro participante clave, Walter Achugar, exilado en Argentina tras haber salido de la cárcel uruguaya en 1972 gracias a una extendida campaña internacional de solidaridad¹⁷.

Estas tensiones del juego político también tuvieron su expresión en las relaciones entre los cineastas argentinos. Para muchos, la orientación en sus inicios más izquierdistas de Cine Liberación había sufrido un cierto cambio asociado a su cada vez mayor adhesión a Perón. Ciertos hechos ocurridos a partir del retorno del peronismo al gobierno en 1973 —como la modificación parcial del final de la primera parte de *La hora de los hornos* cuando su exhibición pública en salas comerciales o incluso la incorporación de Octavio Getino en el Ente de Calificación (censura), ambos en el segundo semestre de ese año— eran considerados por algunos cineastas militantes —aunque con matices— como un abandono de los postulados iniciales. En la medida en que Giannoni se ubicaba entre estos críticos, la participación de Solanas y Getino en el encuentro fue escasa. En general, los testimonios no recuerdan la presencia

[14] Entrevista con el autor (La Habana, 1996).

[15] Sergio Trabucco Ponce, *Con los ojos abiertos* (Santiago de Chile, Lom ediciones, 2014), pp. 385-388. En este libro, el autor recupera el testimonio de Manuel Pérez sobre el evento, quien afirma que también Alfredo Guevara y Pastor Vega pensaban viajar al mismo, pero finalmente no lo hicieron.

[16] «Aquí las cosas se complican bastante, cuesta entenderlas aun cuando parece que fuera todo tan evidente. Edgardo [Pallero] trata de explicarme lo inexplicable, él está muy preocupado. Yo entiendo poco. Ya aparecen las divisiones —frentes, bloques, etc.— y nace el mismo sectarismo del que fuimos víctimas nosotros (los chilenos). Parece que es algo inevitable. La pugna ideológica se hace fuerte y los métodos de pronto se tornan gansteriles. Peña (el uruguayo Walter Achugar) entiende más de esto y me pone al tanto». Carta de Sergio Trabucco a A. Guevara, 11 de marzo de 1974. Alfredo Guevara, *¿Y si fuera una huella? Espistolario* (Madrid, Ediciones Autor, 2008), p. 303. También está reproducida en Sergio Trabucco Ponce, *Con los ojos abiertos*.

[17] Entrevista con el autor (Buenos Aires, 2015).



De izquierda a derecha: Manuel Pérez (Cuba), Jorge Cedrón (Argentina) y Jorge Denti (Argentina) durante la segunda reunión de Buenos Aires (1974).

del primero (se afirma que Pallero habló en su nombre); y la de Getino parece haber sido por demás discreta. Esta ausencia es significativa tratándose del grupo más importante del cine político argentino, así como de la activa participación de figuras del cine político local que mantenían una buena relación con los fundadores de Cine Liberación e incluso compartían instancias comunes como el Frente de Liberación del Cine Nacional.

En los meses siguientes al encuentro, la situación argentina se deterioró rápidamente tras la muerte de Perón el 1 de julio y la ampliación de la represión política. Giannoni participó pocos meses más tarde, la primera semana de junio, en los Rencontres Internationales pour un Nouveau Cinema de Montreal, y luego, en septiembre, en Caracas (Venezuela), de la creación del Comité de Cineastas de América Latina. Al igual que muchos otros de estos realizadores, luego tuvo que abandonar Argentina para partir al exilio.

Ahora bien, las dificultades de la realidad política se expresaron también en la censura de algunos de los films programados para la muestra de Buenos Aires. En principio, varios sobre la dura situación chilena en torno al reciente golpe militar. También *La memoria de nuestro pueblo* (1972), de Rolando López, quien, como encargado de la Unidad de Cine Político Nacional y del Tercer Mundo del Instituto de Cine de Santa Fe (el mismo fundado en 1956 por Fernando Birri), sería anfitrión durante esos mismos días de la visita allí de los delegados y miembros del Comité de Cine. Pero, al mismo tiempo, esas tensiones venían de unos meses antes y abortaron la posibilidad de un evento de mayor envergadura. Según recuerda Susana Sichel —entonces pareja de Giannoni y partícipe de estos eventos¹⁸—, durante el encuentro de Argel, el realizador argentino Juan Schröder les había propuesto realizar el siguiente con una muestra de films en la ciudad balnearia de Mar del Plata, cuya Universidad también contaba con un instituto orientado a temas del Tercer Mundo. De hecho, en los primeros meses de 1974, Sichel estuvo allí intentando armar el evento junto a la muestra de films organizada por Schröder pero, al no poder concretarse, retornó a Buenos Aires donde finalmente tuvo lugar. Varias fuentes dan cuenta de que este proyecto inicial de Schröder alcanzó cierta repercusión entre los cineastas latinoamericanos en los primeros meses de 1974. En una carta al director del ICAIC cubano, Alfredo Guevara, el brasileño Marcos Medeiros afirmaba que «numerosos países africanos y asiáticos irán a Mar del Plata», encuentro que visualizaba como «momento preparatorio para un gran congreso latinoamericano que deberá realizarse en 1974»¹⁹. En la carta ya citada de Trabucco a Guevara, el chileno también mencionaba que «al parecer el encuentro se haría en Mar del Plata». Lo cierto es que, tal como reflejaron los diarios de la época, la idea del evento de Mar del Plata —que involucraba una cantidad muy significativa de films del Tercer Mundo, mayor que la que finalmente pudo concretarse en Buenos Aires— se frustró solo unos días antes del inicio justamente por las duras y complejas disputas políticas en el interior del peronismo local²⁰.

[18] Entrevista con el autor (Buenos Aires, 2001).

[19] Carta de Marcos Medeiros a Alfredo Guevara (Argel, 1 de enero de 1974), en Alfredo Guevara, *¿Y si fuera una huella?*, pp. 292-295. Medeiros se encontraba en ese momento en pleno trabajo y búsqueda de financiamiento para el film conjunto con Glauber Rocha titulado *Historia de Brasil*. Al finalizar la reunión de Argel, Medeiros viajó junto a Giannoni y Sichel a conocer otras regiones del país.

[20] Un análisis de estas fuentes de prensa sobre los incidentes de Mar del Plata, así como del testimonio de López sobre la censura de su film, en: Horacio Campodónico, «Mientras ardía. El peronismo y la instrumentalización política del cine (1966-1974)» (*El matadero*, n.º 5, 2007), pp. 37-56.

Giannoni y el Tercer Mundo

La historia del vínculo entre los encuentros de Argel y Buenos Aires tiene como protagonista principal a Jorge Giannoni. Su relación con el tercermundismo cinematográfico reconoce un momento particular a comienzos de la década de los setenta, cuando entró en contacto con la resistencia palestina en Medio



Jorge Denti en Beirut.
Circa 1972.

Oriente y se relacionó brevemente a una pequeña productora italiana, la San Diego Cinematográfica, que había sido creada en 1969 por Renzo Rossellini y al poco tiempo se dedicó al documental político del Tercer Mundo. Vinculados a la San Diego, hacia 1971-1972, Giannoni y Jorge Denti crearon el Collettivo Cinema del Terzo Mondo (C3M). Como se dijo, los argentinos se habían reencontrado en los días del Mayo Francés en París. Luego de la experiencia de *Molotov Party*, viajaron a Beirut donde hicieron contacto con la causa palestina y la cultura

árabe. Renzo Rossellini recuerda que fueron a verlo a Roma con el material que habían filmado en esa región y le solicitaron una moviola para montarlo. A cambio, él les pidió que editaran otros registros filmicos que le habían llegado de Bolivia. De esa relación surgieron los documentales *Palestina, otro Vietnam* (1971) y *Bolivia, el tiempo de los generales* (1972)²¹.

La San Diego se dedicaba tanto a la producción como a la distribución y se mantenía a través de dos fuentes: algunos trabajos de montaje y edición que le pasaba Roberto Rossellini, y las «Actualidades Argelinas», el noticiero de la Office des Actualités Algériennes (OAA) que se editaba allí, cuyo director era Mohamed Lakhdar Hamina, una figura destacada del cine argelino²². De esta forma, podemos pensar que los laboratorios de la San Diego funcionaron como espacio de eventual encuentro para cineastas políticos de cinematografías periféricas y como antecedente inmediato del posterior vínculo de Giannoni con los argelinos. Sin embargo, poco más tarde, en 1973, la organización de los encuentros de Argel y Buenos Aires recorrió otro camino.

Apenas creada la Cinemateca del Instituto del Tercer Mundo, Giannoni consiguió credenciales para él y su compañera, Susana Sichel, para concurrir a la IV Conferencia de Jefes de Estado o de Gobierno de Países No alineados de Argel, realizada entre el 5 y 9 de septiembre de 1973. Viajaron primero a Italia y, desde allí, a Argelia, junto a Renzo Rossellini, según recuerda Sichel. Allí, contactaron con autoridades del Ministerio de Cultura, gracias a una referencia aportada por Saad Chedid en Buenos Aires. Impactados por la experiencia de la Conferencia, conversaron con representantes

[21] Testimonio al autor (septiembre de 2000). Hijo de Roberto Rossellini, Renzo era militante de un grupo de la nueva izquierda o izquierda revolucionaria italiana. Al mismo tiempo, tuvo a su cargo en 1970 y 1971 sendas ediciones de la Reseña Cinematográfica Marsala Terzo Mondo, en Sicilia, dedicadas al cine africano y latinoamericano, respectivamente.

[22] Su primer largometraje, *El viento de los Aurés* (premiado en Cannes y en Moscú en 1967) es considerado hito fundacional del cine argelino. Renzo Rossellini había colaborado con el FLN argelino siendo estudiante en París, donde conoció a jóvenes que luego devinieron dirigentes de Argelia. Entre ellos, Lakhdar Hamina.

de la Cinemateca Argelina y de la ONCIC sobre la idea de realizar una muestra de films y un encuentro de cineastas. En esos días, previos a la conferencia propiamente dicha, Giannoni coincidió en Argelia con Raymundo Gleyzer, quien había sido invitado por la Cinemateca Argelina para proyectar sus films en una Quincena de Realizadores abierta el 25 de agosto y vinculada al evento. En una serie de cartas enviadas a su entonces compañera Juana Sapire desde allí, Gleyzer hizo referencia a su reencuentro con Giannoni y a algunos proyectos propios. Estas cartas, publicadas recientemente, dan cuenta —entre muchas otras cosas— del estrecho vínculo entablado por Giannoni con los organismos del cine de ese país y otros, que resultó clave para los posteriores encuentros, así como para adquirir los materiales fílmicos luego difundidos en la Cinemateca a su cargo en la UBA. En esas cartas, Gleyzer también relata con entusiasmo un «arreglo súper beneficioso» con la ONCIC, que no solo había comprado sus films *México, la revolución congelada* (1970) y *Los traidores* (1973) a un «generoso precio», sino que además había acordado financiar un documental sobre la revolución argelina, cuyo rodaje a cargo de Cine de la Base comenzaría en marzo del año siguiente y respecto del cual el cineasta da varias precisiones²³. Y, en ese marco, hace referencia a que Giannoni —«con quien me reconcilié en Roma, estuvo todo el tiempo conmigo aquí en Argel», afirma—, había sido «aprovisionado de films» por «los movimientos de liberación» allí presentes²⁴. La última de esta serie de cartas había sido escrita en vuelo de Argel a Roma, donde Gleyzer y Giannoni participarían de la IX Muestra del Nuovo Cinema di Pesaro. Los films y relaciones establecidas por Giannoni en Argel, así como el vínculo que ya tenía con la muestra italiana, le permitieron avanzar en su proyecto. De hecho, entre Roma y Argel, la propuesta original de realizar una muestra de cine latinoamericano en Argelia²⁵ se convirtió en un evento de cine del Tercer Mundo. La ONCIC aceptó la idea y dispuso la infraestructura técnica y personal para su realización. Entre octubre y noviembre la propuesta fue creciendo y tomando forma con la colaboración de Giannoni y Sichel con la ONCIC. Se enviaron invitaciones oficiales a los países que habían nacionalizado el sector, así como a movimientos de liberación de otros. Y si bien el evento tuvo altibajos en su organización, se realizó con una amplia participación, en los primeros días de diciembre, como vimos más arriba²⁶. En los meses siguientes, Giannoni y Sichel viajaron a Cuba y a Perú, donde estrecharon relaciones con el ICAIC y el SINAMOS, cuyos representantes, como se mencionó, participaron del encuentro de Buenos Aires en mayo de 1974, junto a tantos otros.

[23] Carta dirigida también a los «compañeros de Cine de la Base» (9 de septiembre de 1973). Juana Sapire y Cynthia Sabat, *Compañero Raymundo* (Buenos Aires, INCAA, 2015). Este proyecto no fue concretado.

[24] Carta dirigida también a los «compañeros de Cine de la Base» (9 de septiembre de 1973).

[25] Susi Sichel recuerda que la idea inicial de Giannoni era llevar a Argelia la muestra de cine latinoamericano que se hacía en Pesaro (entrevista con el autor [Buenos Aires, 2001]).

[26] Si bien es evidente que el impulso al encuentro de Argel provino de la ONCIC, Sichel (entrevista con el autor [Buenos Aires, 2001]) afirma que junto a Giannoni estuvieron trabajando en sus oficinas en el armado inicial; y el brasileño Medeiros, en la carta de Marcos Medeiros a Alfredo Guevara (en Alfredo Guevara, *¿Y si fuera una huella?*, p. 293), ubica al argentino como su organizador.



Los traidores (Raymundo Gleyzer, 1973).

Tercermundismo

La iniciativa de vincular movimientos cinematográficos «periféricos» en un comité y con un programa común solo puede comprenderse en relación con las condiciones de posibilidad sociohistóricas en que tomó forma. Junto al referido lugar de Argelia como espacio propicio para una primera convocatoria, podrían mencionarse otros dos fenómenos. Por un lado, la influencia general de un tipo de modelo de liberación tercermundista del que podían apropiarse (y enriquecer), total o parcialmente, movimientos revolucionarios, de cambio social, a ambos lados del Atlántico. Por otro, una suerte de circuito internacional de encuentros, festivales o muestras de cine que se ubicaron en un lugar alternativo u oposicional respecto de las estructuras del cine mundial y los festivales consagrados.

El proyecto de Comité de Cine del Tercer Mundo, inacabado, se fue desvaneciendo a mediados de los años setenta con la paulatina desaparición de las condiciones que habían permitido su construcción, material y simbólica. Su gestación ocurrió en un período previo a la recuperación, revisión y ampliación del concepto de Tercer Cine por Teshome Gabriel en los años ochenta²⁷. Un interesante intento —este último— que, además, como observa F. Jameson, permitía «cuadrar el círculo» del cine producido en los países periféricos y «conservar la intensidad formal del cine político del Tercer Mundo en un período en que su contenido se ha[bía] modificado necesariamente hasta el punto de resultar irreconocible»²⁸. Esa intensidad —que tuvo lugar en ese período anterior de un cine del Tercer Mundo de «inventiva formal y fermentación política», en el que «la forma era también un asunto extraestético y se esperaba que las películas y su producción tuvieran el efecto de cambiar el mundo»²⁹—, tampoco correspondió a todo el cine producido en esos países. Se trataba solo de una parte, tal vez pequeña en el conjunto general, pero muy importante en algunas zonas en tanto que representaba el surgimiento del cine o su renovación y que alcanzó una significativa visibilidad mundial.

En este sentido, en las reuniones de Argel y Buenos Aires se expresa una tendencia reconocible en los principales manifiestos cinematográficos latinoamericanos y africanos de esos años, en particular en los construidos sobre una marcada confrontación antimperialista. Muchos de estos textos (así como muchos films) fueron elaborados bajo la notable influencia de uno de los modelos principales en que se sustentó el pensamiento revolucionario de la década de los sesenta: el sostenido por Frantz Fanon de la lucha entre Colonizador y Colonizado. En un esbozo ensayístico de una historia de la visión y lo visible, Jameson identifica una primera etapa que denomina de la «mirada colonial o colonizadora», de la «visibilidad como colonización», y cuya respuesta requiere de la inversión radical de la Mirada colonizadora a través de una réplica violenta³⁰. Si bien es cierto que este rígido modelo encuentra su límite en «la relativa simplicidad de la situación colonial» así como en la obtención de la independencia de los países del Tercer Mundo, en la medida

[27] Véase, Jim Pines y Paul Willemen, *Questions of Third Cinema* (Londres, BFI, 1994). También, Kobena Mercer, «Third Cinema at Edinburgh. Reflections on a Pioneering Event» (*Screen*, vol. 27, n.º 6, nov.-dic. 1986), pp. 95-102.

[28] Fredric Jameson, *La estética geopolítica* (Barcelona, Paidós, 1995), p. 217.

[29] Fredric Jameson, *La estética geopolítica*.

[30] Fredric Jameson, «Transformaciones de la imagen en la posmodernidad», en *El giro cultural* (Buenos Aires, Manantial, 1999), pp. 140-147.

en que la consecuente liberación de nuevas fuerzas implicadas en ese proceso es por cierto ambigua —ya que «la descolonización históricamente fue de la mano del neocolonialismo»³¹—, se trata de un modelo que perdurará en su influencia a lo largo de la década, en tanto eje articulador del tercermundismo como imaginario político cultural. Una utopía que permite agrupar en un mismo proyecto países recién independizados o en proceso de descolonización con otros que, siendo políticamente independientes, se percibían como «neocolonizados».

Esta suerte de matriz político-cultural, articulada con otras de raigambre local o nacional, funciona, entonces, entre las condiciones productivas de muchos films o manifiestos de aquellos años. Es el caso evidente de *La hora de los hornos* (Fernando “Pino” Solanas y Octavio Getino, 1968); así como del texto *Hacia un Tercer Cine* (1969), de Solanas y Getino. En este sentido, la relación Argel-Buenos Aires reconoce un vínculo a través de un imaginario tercermundista «de época» (sesentista). Esto se asocia, además, a la influencia de la experiencia argelina en la nueva izquierda argentina (y también mundial) a través de dos mediaciones principales: los escritos de Fanon (en particular, su libro *Los condenados de la tierra*, de 1961, en su momento prologado por Sartre), y el film *La batalla de Argel* (1966), de Gillo Pontecorvo. La repercusión internacional de esta película, vinculada a la obtención del León de Oro en la Bial de Venecia de 1966, fue notable; la mayoría de los cineastas políticos argentinos la identifican como clave en el período y reconocen su influencia³².

Pero, al mismo tiempo, podría pensarse que la proyección internacional alcanzada por varios films políticos del Tercer Mundo en esos años tiene que ver con el funcionamiento de ese imaginario tercermundista —con las mediaciones del caso— también en el Primer Mundo y, en especial, en los ámbitos a los que llegaba dicho cine. Es decir, es cierto que desde la segunda mitad de los años sesenta la creación de instancias de encuentro de cineastas políticos latinoamericanos y / o africanos en su propia región³³, otorgaba un incipiente rasgo distintivo respecto de períodos previos en los que el espacio más común de encuentro —cuando existió— correspondió a festivales o muestras europeas. Los términos con que tituló el diario chileno *La Unión* de Valparaíso (8 de marzo de 67) su comentario sobre Viña del Mar 1967, ilustran el ánimo reinante: «Viña desplaza a Europa como punto de Reunión de Cineastas Latinoamericanos». Por su parte, Giannoni sostuvo en Argel que la importancia del encuentro residía en que por primera vez los cineastas del Tercer Mundo se reunían sin la intervención de Occidente³⁴. También, su idea de «coproducción» y el lugar reservado a la distribución dan cuenta del proyecto de constitución de nuevos flujos entre los países del Tercer Mundo para incrementar la producción y los porcentajes de programación propia en las pantallas³⁵.

Sin embargo, este imaginario de autonomía no debería confundirse con el rechazo en bloque de la producción y los circuitos europeos y norteamericanos. Por el contrario, la creación del Comité de Cine del Tercer Mundo se apoyaba en un incipiente puente entre Argel y Buenos Aires —con antecedentes y

[31] Fredric Jameson, *Periodizar los 60* (Córdoba, Alción Editora, 1997), pp. 27 y 40.

[32] Hace unos años planificamos un libro conjunto con Alberto Elena sobre la repercusión de esta película en todo el mundo. La editorial de la Universidad de Buenos Aires (Eudeba) llegó a incluirlo en su programación para publicarlo junto con un DVD. Abandonamos el proyecto unos meses antes de su fallecimiento.

[33] En Cartago (Túnez), Ouagadougou (Alto Volta), Viña del Mar (Chile) y Mérida (Venezuela), entre otros.

[34] Citado por Djamel-Eddine Merdaci en *El Moujahid* (Argel, 21 de diciembre de 1973), reproducida en *Ecrán*, n.º 23 (París, marzo de 1974). Los participantes europeos mencionados en el documento final del encuentro de Argel figuran como «observadores»: el italiano Salvatore Piscicelli, entonces Secretario General de la Muestra de Pesaro, el británico Simon Hartog y el sueco Jan Lindqvist. Estos dos últimos, junto al director de la muestra de Pesaro, el italiano Lino Micciché, fueron participantes destacados en los Rencontres de Montreal.

[35] «En la medida en que profundicemos en las mal llamadas “coproducciones” podremos, en parte, superar el problema de los recursos económicos [...] Para realizar una película africana, ellos ponen la base, y nosotros, latinoamericanos o asiáticos, ponemos el apoyo técnico y financiero, o viceversa. Lo mismo sucede con la tecnología. Hay en el Tercer Mundo países como Argentina, que disponen de laboratorios para el revelado de films en blanco y negro y en color, para depurar sonido, etc. ¿Por qué entonces dejar que otros países continúen enviando sus películas a laboratorios de las metrópolis? Es un ejemplo concreto de cómo nos proponemos romper la dependencia, haciendo que cada país ponga su tecnología al servicio del cine tercermundista». Citado en Beatriz Bissio, «El cine en la descolonización cultural del Tercer Mundo», p. 29.



Publicidad de distribuidora paralela británica The Other Cinema. Arriba, en el centro, carteles que aluden a películas latinoamericanas de Littín, Solanas y Sanjinés.

hubo intensos debates en esos ámbitos que incluyeron a revistas y colectivos del cine militante. Por supuesto, no se trata de un circuito homogéneo. Su diversidad reconoce más de una dimensión. Hay muestras de divulgación de cinematografías poco conocidas; encuentros militantes; de discusión de cuestiones de lenguaje o estéticas, etc. En muchos de esos ámbitos de Europa prevaleció una recepción del Tercer Cine en una *second cinema way*, que desplazó lo político privilegiando la dimensión artístico-autoral de las obras³⁶. Una tendencia que en esos años coexistió (a veces de forma solidaria, a veces en oposición) con esa otra zona más vinculada al cine de intervención política europeo posterior a 1968.

Es evidente que las temáticas puestas en discusión fueron (tendencialmente) diferentes tanto entre los ámbitos del Primer y el Tercer Mundo, como al interior de cada uno de ellos. Es posible que una de las diferencias principales entre la noción europea de cine de oposición (*counter-cinema*) y el Tercer Cine fuese el carácter menos prescriptivo y el rechazo (con Brecht) de una estética única, por parte de este último³⁷. Y otros dos elementos importantes dan cuenta de esas distancias: por un lado, el mucho mayor desarrollo en Europa de un debate estético / formal, de lenguaje, desde las revistas o encuentros de discusión *ad hoc*, que incluía los recientes desarrollos teóricos en las ciencias sociales. Por otro, una prioridad en el Tercer Cine de cuestiones de producción-distribución o de intervención directa del film, sea en su función testimonial-informativa, en su rol agitativo, o en la idea unificadora de la descolonización cultural, asociada por ejemplo al lugar de la Teoría de la Dependencia en el pensamiento social. Por supuesto, cada una de estas estas dos tendencias no son exclusivas de cada una de esas realidades. Sin embargo, en general, en el primer caso pocas experiencias no fueron alcanzadas, de una u otra forma, por los debates formales referidos; y en el segundo, dichos debates o fueron más generales o directamente quedaron desplazados. De este modo, pudo ocurrir que en algunos encuentros se registrasen incluso

[36] Paul Willemen, «The Third Cinema Question: Notes and Reflections», en Jim Pines y Paul Willemen, *Questions of Third Cinema* (Londres, BFI, 1994), p. 9.

[37] Paul Willemen, «The Third Cinema Question: Notes and Reflections».

con ramificaciones a ambos lados del Atlántico—, pero reconocía buena parte de las condiciones de su emergencia en el diálogo con un circuito alternativo del Primer Mundo. Porque la visibilidad internacional desde pocos años antes del Tercer Cine (o el cine de descolonización cultural del Tercer Mundo) había sido posible gracias a las relaciones que había logrado establecer con cineastas políticos, circuitos de distribución y exhibición alternativa y una serie de muestras, reseñas o festivales del mundo desarrollado y los países del este. En los primeros años setenta

conflictos en el cruce de perspectivas o prioridades diferentes. De todos modos, se trató de un espacio (el del cine político del Primer Mundo) con el que el cine tercermundista se propuso dialogar, porque percibía que también allí se encontraban las posibilidades de su consolidación en la geopolítica cinematográfica internacional.



Guy Hennebelle, crítico promotor del cine tercermundista en Francia (1974).



Lino Micciché, director de la Muestra de Pesaro donde confluía el cine político del Tercer Mundo (1974).

Montreal, 1974

Aunque los cambios en las condiciones mundiales en todos los planos desde la década de los setenta abortaron la continuidad del Comité de Cine del Tercer Mundo, el corolario tal vez más significativo del desarrollo de esos vínculos tuvo lugar solo unos días después del segundo encuentro de Buenos Aires, entre el 2 y 8 de junio de 1974 en Montreal (Quebec, Canadá). Allí hubo un intento de articular a colectivos del cine progresista y militante de todo el mundo: los Rencontres Internationales pour un Nouveau Cinema, organizados por André Pâquet y el Comité d'Action Cinématographique (CAC) de Montreal, que contaron con más de doscientos cincuenta participantes de veinticinco países y cinco continentes.

Pocos años atrás encontré en la Cinemateca de Quebec los registros audiovisuales de las conferencias y debates allí ocurridos (cuarenta y ocho bobinas de video de media hora cada una), donde se observan tanto solidaridades como fuertísimas polémicas³⁸. Si bien al encuentro confluyeron diversas tendencias del cine político mundial, la propuesta del Tercer Cine (o del tercermundismo cinematográfico en términos más amplios) alcanzó un notable protagonismo desde el mismo programa de convocatoria, en las discusiones en las comisiones, el plenario final y las resoluciones adoptadas³⁹. Incluso llegó a hablarse de los Estados Generales del Tercer Cine como un modo de condensar en ese nombre la experiencia del 68 francés (y por extensión del

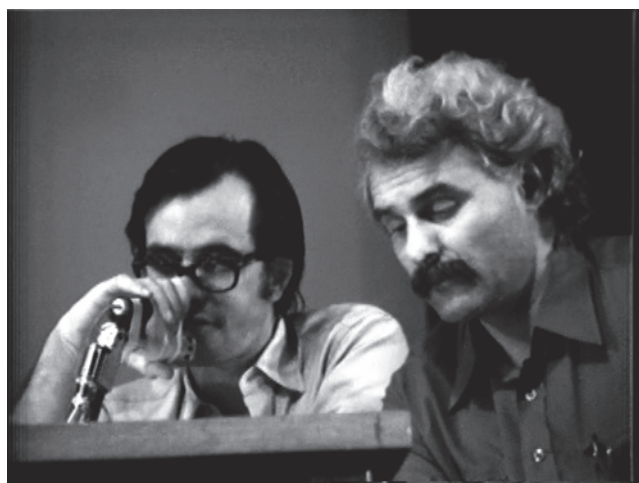
[38] Mariano Mestman, «Estados Generales del Tercer Cine. Los documentos de Montreal, 1974» (*Cuadernos ReHiMe*, n.º 3, 2013-2014).

[39] Entre otros latinoamericanos y africanos allí presentes, Giannoni y Merbah representaron al Comité de Cine del Tercer Mundo, y Solanas, la propuesta del Tercer Cine.



Cartel de los Rencontres Internationales pour un Nouveau Cinema de Montreal, junio de 1974.

Primer Mundo) y los cines políticos del Tercer Mundo. Piénsese que, junto a los vínculos comentados más arriba, la idea común de «descolonización de las pantallas» atravesaba en esos años al conjunto de los participantes. De hecho, en el marco del nacionalismo quebequense de entonces, una zona importante del ambiente del cine y la política regional venía interesándose o aun dialogando con el cine político latinoamericano o africano. La revista *Cinéma Québec*, por ejemplo, publicó varias notas de André Pâquet (u otros) sobre esas cinematografías, y otros aspectos de la cuestión tercermundista se recuperaron en relación con la situación del cine local bajo un explícito planteamiento de problemas que serían comunes, como la cuestión «colonial». En un dossier sobre cines del África de lengua árabe, por ejemplo, el tunecino Tahar Cheriaa (que había fundado y dirigido las Jornadas Cinematográficas de Cartago y fue uno de los protagonistas de los Rencontres de Montreal), había justificado la potencialidad de solidaridad y convergencia de intereses a largo plazo entre el



Walter Achugar (Uruguay) y Edgardo Pallero (Argentina) leyendo la declaración de creación de una Asociación de Cineastas Latinoamericano durante los Rencontres Internationales pour un Nouveau Cinema de Montreal.

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, por supuesto)⁴⁰. Tanto Pâquet como Fernand Dansereau (referente de la renovación y el compromiso del cine de Quebec desde mediados de los sesenta) o el Comité organizador del evento se refirieron en esos años al carácter «colonizado» del cine de esa región de Canadá y en ese sentido apostaron por proyectos de «descolonización cultural».

En ese marco, durante los Rencontres se hizo presente una tendencia tercermundista que no solo operaba en el plano discursivo. Aunque considero que se trata de un tema abierto que requiere de un programa de investigación más amplio (y colectivo) para profundizar en cada realidad nacional del interior de América Latina, desde mi punto de vista, esta nueva fuente documental permite revalorizar el alcance de la influencia tercermundista en esa etapa del cine latinoamericano, al cual la bibliografía hasta ahora no parece haber prestado la suficiente atención.

Hacia 1973, el llamado Nuevo Cine Latinoamericano no tenía todavía una instancia del tipo de la Federación Panafricana de Cineastas (FEPACI), creada en 1969. Por supuesto, como se sabe, el NCL contaba con una serie de vinculaciones nada despreciables y la constitución de una suerte de Movimiento regional en torno a los Festivales y Encuentros de Cineastas de Viña

[40] *Cinéma Québec*, vol. 2, n.º 1, septiembre de 1972, p. 36.

del Mar (Chile) de 1967 y 1969, la I Muestra de Cine Documental de Mérida (Venezuela) de 1968, junto a los Festivales de la revista *Marcha* y, desde 1969, la creación de la Cinemateca del Tercer Mundo, en Montevideo (Uruguay), entre otros eventos. Pocos años más tarde, en setiembre de 1974, se concretaría en Caracas (Venezuela) la creación del Comité de Cineastas de América Latina. Si bien este proceso responde a dinámicas fundamentalmente regionales, también se nutre del diálogo con las citadas instancias del Primer Mundo y, hacia el final del período, de una cierta articulación con cinematografías políticas africanas. El vínculo Argel-Buenos Aires es la demostración más plena al respecto. Pero también lo ocurrido en Montreal. Allí tomó forma un primer agrupamiento de cineastas latinoamericanos que es corolario del circuito Viña del Mar-Merida-Montevideo (1967-1969) recién comentado, pero que en la coyuntura inmediata venía promoviéndose desde los encuentros de Argel y Buenos Aires (1973-1974) y que es el antecedente inmediato más relevante de la creación del Comité de Cineastas de América Latina en Caracas. Y en dicha conformación durante el evento de Montreal estuvo muy presente (aun cuando con mayor o menor pregnancia en cada uno de los protagonistas) la idea de crear una Federación Latinoamericana de Cineastas (FELACI), así se la nombraba, bajo el amparo o siguiendo el ejemplo de la FEPACI africana.

Intenté mostrar esta articulación en el estudio citado y no puedo extenderme aquí al respecto. Pero tal vez para justificar de algún modo que aquí se esté republicando este texto sobre los encuentros de Argel y Buenos Aires, interesa destacar que el vínculo tercermundista que allí se había forjado estuvo muy presente en el imaginario de varios de los participantes del encuentro de Montreal al momento de promover la creación de esa asociación latinoamericana, que contó con casi los mismos protagonistas que darían creación, solo tres meses más tarde, en Caracas, al hoy mucho más conocido Comité de Cineastas de América Latina.

BIBLIOGRAFÍA

- BAKARI, Imruh y CHAM, Mbye (eds.), *African Experiences of Cinema* (Londres, BFI, 1996).
- BISSIO, Beatriz, «El cine en la descolonización cultural del Tercer Mundo» (*Tercer Mundo*, n.º 1, septiembre de 1974).
- BROSSARD, Jean Pierre, *L'Algérie vue par son cinéma* (Locarno, 34th. Festival International du Film, 1981).
- CAMPODÓNICO, Horacio, «Mientras ardía. El peronismo y la instrumentalización política del cine (1966-1974)» (*El matadero*, n.º 5, 2007).
- CHINCHILLA, Julieta, «El Instituto del Tercer Mundo de la Universidad de Buenos Aires (1973-1974)» (*Íconos. Revista de Ciencias Sociales*, n.º 51, enero de 2015).
- CINÉMA QUÉBEC*, vol. 2, n.º 1, septiembre de 1972.

- DIAWARA, Manthia, «The Artist as the Leader of the Revolution. The History of the Fédération Panafricaine des Cinéastes» (*African Cinema. Politics and Culture*, Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press, 1992).
- ELENA, Alberto, «La emergencia de los cines africanos», *Historia general del cine. vol. XI* (Madrid, Cátedra, 1995).
- GUEVARA, Alfredo, *¿Y si fuera una huella? Espistolario* (Madrid, Ediciones Autor, 2008).
- HADOUCHI, Olivier, «` African Culture Will Be Revolutionary or Will Not Be´: William Kein´s Film of the First Pan-African Festival of Algiers (1969)» (*Third Text*, n.º 108, enero de 2011).
- IMÁGENES*, n.º 5, México, febrero de 1980.
- JAMESON, Fredric, *La estética geopolítica* (Barcelona, Paidós, 1995).
- , *Periodizar los 60* (Córdoba, Alción Editora, 1997).
- , «Transformaciones de la imagen en la posmodernidad», en *El giro cultural* (Buenos Aires, Manantial, 1999).
- L'Algerie vue par son cinéma* (Locarno, 34th. Festival International du Film, 1981).
- MERCER, Kobena, «Third Cinema at Edinburgh. Reflections on a Pioneering Event», (*Screen*, vol. 27, n.º 6, noviembre / diciembre de 1986).
- MESTMAN, Mariano, «From Algiers to Buenos Aires. The Third World Cinema Committee (1973-1974)» (*New Cinemas. Journal of Contemporary Film*, n.º 1, enero de 2002).
- , «Estados Generales del Tercer Cine. Los documentos de Montreal, 1974» (*Cuadernos ReHiMe*, n.º 3, 2013-2014).
- PINES, Jim y WILLEMEN, Paul, *Questions of Third Cinema* (Londres, BFI, 1994).
- SAPIRE, Juana y SABAT, Cynthia, *Compañero Raymund* (Buenos Aires, INCAA, 2015).
- TRABUCCO PONCE, Sergio, *Con los ojos abiertos* (Santiago de Chile, Lom ediciones, 2014).
- WILLEMEN, Paul, «The Third Cinema Question: Notes and Reflections», en Jim Pines y Paul Willemen, *Questions of Third Cinema* (Londres, BFI, 1994).

Fez, Marruecos.
© Alberto Elena

