

Cine militante argentino en los sesenta: el momento latinoamericano

Pablo Alvira¹

Resumen

En el presente texto se busca dar cuenta del *latinoamericanismo* como un componente central de las prácticas del cine militante argentino entre las décadas de los sesenta y setenta. Se trabaja sobre una idea subyacente, que es la existencia de un proyecto cinematográfico-político de carácter continental, del que el cine militante argentino formó parte: los «nuevos cines» latinoamericanos, caracterizados por su alta politización y sus búsquedas estéticas rupturistas. En ese contexto, se indaga en cómo aquella voluntad transnacional fue sostenida por los realizadores argentinos, como nunca antes había sucedido en el cine del país. El trabajo no intenta agotar las experiencias latinoamericanas de los cineastas, apenas es una aproximación suficiente para constatar la existencia de esta vocación que si bien no fue formulada acabadamente, fue de hecho concretada en múltiples actividades a lo largo de más de una década.

Palabras clave: años sesenta; Argentina; cine militante; latinoamericanismo.

Abstract

In the present work we seek to account for *Latin Americanism* as a central component of the practices of Argentine militant cinema between the 1960s and 1970s. We work with an underlying idea, which is the existence of a continental project, both cinematographic and political, of which Argentine militant cinema was a part: the «new Latin American cinemas», characterized by their politicization and aesthetic explorations. In this context, it is investigated how that transnational will was sustained by the Argentine filmmakers, as never before in the country's cinema. The text will not exhaust the study of the Latin American experiences of the filmmakers, it will hardly be an approach to verify the existence of this vocation, that although it was not formulated completely, it was in fact materialized in multiple activities over more than a decade.

Keywords: the sixties, Argentina, militant cinema, Latin Americanism.

¹ Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República.

Cine y política

Durante el período comprendido entre fines de los cincuenta y mediados de los setenta, aquella larga década de «los sesenta» las relaciones entre arte y política en América Latina fueron particularmente intensas. A medida que avanzaban los sesenta, el papel de los artistas y sus obras se fue reconfigurando en favor de una participación decidida en las vicisitudes de las luchas de liberación. El cine fue un ámbito especialmente conmovido: surgieron «nuevos cines» latinoamericanos cuyos rasgos más visibles fueron un alto grado de politización y búsquedas estéticas rupturistas. Muchos cineastas decidieron que el cine era una trinchera privilegiada para luchar por la revolución, y en Argentina, como en otros países de la región, surgieron con ese propósito colectivos de jóvenes realizadores, generando un movimiento cinematográfico que se expandía y radicalizaba a medida que aumentaba la conflictividad y la movilización social.

Uno de esos grupos, Cine Liberación, emergió en 1966, año del golpe militar encabezado por el general Juan Carlos Onganía, cuando comenzaron a realizar el largometraje *La hora de los hornos*. La película se presentó públicamente en 1968, en la VI Muestra Internacional de Nuevo Cine de Pésaro (Italia) y alcanzó notoria trascendencia en diversos circuitos internacionales, desde festivales a universidades, pasando incluso por la televisión pública europea. El núcleo de Cine Liberación estuvo formado inicialmente por Fernando Solanas y Octavio Getino, quienes desde tiempo antes se habían relacionado con un sector del sindicalismo peronista —la Confederación General del Trabajo (CGT) de los argentinos— y con algunos representantes de la llamada *izquierda nacional*; progresivamente fueron definiendo su adhesión al movimiento peronista, proscrito entonces, simpatizando principalmente con los sectores juveniles y sindicales combativos e imaginando al peronismo como un instrumento para la revolución. Más tarde se unió como integrante el tucumano Gerardo Vallejo, así como varios grupos o «unidades móviles» que formaron parte de Cine Liberación en distintas ciudades donde organizaban la difusión de los materiales.

Otro grupo importante que a pesar de las condiciones de clandestinidad pudo desarrollar una actividad sostenida dentro del cine militante argentino fue Cine de la Base, que se formalizó como tal luego de rodar filme *Los traidores* (1972), a instancias del cineasta Raymundo Gleyzer. Cine de la Base se vinculó al Partido Revolucionario de los Trabajadores-Ejército Revolucionario del Pueblo (PRT-ERP), organización política de la izquierda marxista, e intentó ser su difusor cinematográfico, aunque la relación entre grupo y partido en general fue compleja. Luego de *Los traidores*—su película más conocida—, encontraron un canal propicio, aunque efímero, para su actividad al relacionar su propio proyecto político-cinematográfico con el del Frente Antiimperialista por el Socialismo (FAS), frente legal motorizado por el PRT-ERP, consiguiendo financiamiento para concretar la idea del grupo de llevar el cine a la gente, que implicaba la circulación de la película en diversos ámbitos obreros y estudiantiles. El golpe del 76 golpeó duramente a Cine de la Base, secuestrando y desapareciendo a Raymundo Gleyzer y empujando a otros integrantes al exilio.

Estas dos experiencias orgánicas fueron las más estables y prolíficas. Sin embargo, hubo otros grupos o realizadores argentinos que produjeron importantes materiales, la mayoría en la clandestinidad. También desde el campo de la izquierda, peronista y no peronista, estos cineastas expresaron la radicalización cinematográfica del período, como el grupo Realizadores de Mayo (Argentina, mayo 1969: *Los caminos de la liberación*, 1969), Enrique Juárez (*Ya es tiempo de violencia*, 1969) y Jorge Cedrón (*Operación Masacre*, 1972).

Experiencias similares a la argentina tuvieron lugar de forma casi simultánea en otros países del continente, con especial fuerza en Brasil, Cuba, Chile, Uruguay y Bolivia, pero también en

Perú, Venezuela, Colombia y México. La emergencia de estas expresiones cinematográficas debe pensarse entonces en un contexto doble. Uno es global: su surgimiento se asocia a una serie de transformaciones que involucraron a gran parte de la cinematografía mundial. Con el precedente del neorrealismo italiano, en los años cincuenta surgieron los nuevos cines, una renovación que se desarrolló como respuesta al cine hegemónico, cuyo mejor ejemplo era la producción hollywoodense, con su sistema de producción industrial y sus modelos narrativos y estéticos. Y otro de carácter regional, marcado por las ideas y proyectos de transformación social que comenzaban a tomar cuerpo en Latinoamérica, expectativas influidas por los procesos de descolonización de los países de Asia y África en la segunda posguerra, pero especialmente confirmadas por la Revolución Cubana en 1959. Junto con el desarrollo de estos procesos, una serie de textos circulantes desde principios de los sesenta difundieron buena parte de los ejes a partir de los cuales se construyó la teoría y la práctica de la izquierda latinoamericana: tanto *Los condenados de la tierra*, del psiquiatra revolucionario de origen martinico Frantz Fanon (1963), que contenía un célebre prólogo de Jean Paul Sartre, como los textos de Ernesto *Che* Guevara ([1961] 1997) y de Régis Debray (1967). A ello se le sumaban los discursos emitidos (en carácter de directrices) desde los encuentros internacionalistas con centro en La Habana, como la Primera Conferencia Tricontinental de Solidaridad Revolucionaria en 1966 y la y la Primera Conferencia de la Organización Latinoamericana de Solidaridad (OLAS) en 1967.

De esta «estructura de sentimiento» (Williams, 1980) participaron mujeres y hombres escritores, artistas visuales, escritores, músicos y cineastas, entre otros artistas e intelectuales.² Esa inserción pudo implicar o no vínculos concretos de los artistas con las organizaciones políticas de la izquierda, pero lo que se constata es la existencia de un imaginario crítico compartido y que se va tornando revolucionario a medida que avanzan los sesenta. Los cines surgidos bajo este influjo han sido llamados de varias maneras. Una de ellas es *cine militante*, noción originada por los propios participantes y apropiada por la historiografía. Otra, quizá más comprensiva, es *cine de intervención política*. Este, según Getino y Vellegia,

expresa una concepción del mundo, del hombre y de los pueblos distinta de la que supone el proyecto de cine hegemónico. Esta propuesta es inclusiva, según el tiempo y el espacio, de posiciones políticas e ideológicas diferenciadas pero convergentes en su vocación crítica y en una voluntad de cambio social y cultural (2002: 14).

La definición, apropiada para el caso argentino, sirve también para encuadrar a buena parte de la producción comprendida en el Nuevo Cine Latinoamericano (NCL). Ahora bien, ¿existió algo como el NCL? Hay quienes consideran que ese concepto unificador debe ser revisado, debido a una diversidad derivada de las distintas realidades cinematográficas previas y los contextos sociopolíticos específicos de cada país (Paranaguá, 2003; Tal, 2005; Cavallo y Díaz, 2007). También se ha objetado que se acepte para el análisis una categoría creada por los propios cineastas en aquel momento: un objetivo autoproclamado, pero nunca cumplido (Paranaguá, 1985). Aunque estos cuestionamientos son pertinentes, ciertamente existieron en los sesenta realizadores individuales y colectivos de cineastas que compartieron la voluntad de realizar un cine que acompañara y promoviera las luchas populares del momento, y la preocupación por encontrar un lenguaje adecuado para transmitir y representar estas nuevas realidades y sujetos. Hay elementos, creo, para

2 Williams elige este término para acentuar una distinción respecto a los más formales de «visión de mundo» o «ideología», buscando dar cuenta «del pensamiento tal como es sentido y del sentimiento tal como es pensado; la conciencia práctica de un tipo presente, en una continuidad viva e interrelacionada» (1980: 155). De este modo podemos incluir a la diversidad de programas y contenidos concretos existentes al interior de las izquierdas, a la vez que atendemos a «significados y valores, tal como son sentidos y vividos activamente» por el conjunto de estos sujetos. Me hago eco de la utilización que el sociólogo Marcelo Ridenti ha hecho de esta noción para el caso brasileño (2005: 86).

considerar que, aunque fallido o inconcluso, se trató de un proyecto continental. En favor de la diversidad, en cualquier caso, parece adecuado hablar en última instancia de *nuevos cines latinoamericanos*, de los cuales deberemos seguir discutiendo qué grado de articulación (o «integración», según algunos) tuvieron entre sí, y en qué medida alcanzaron los objetivos propuestos en los diversos encuentros regionales que se organizaron.

Independientemente de los alcances de aquel proyecto, abortado —por lo menos en sus presupuestos más radicales— en la segunda mitad de los setenta, en este texto intentaré dar cuenta del *latinoamericanismo* como un componente central que impregnó el cine de intervención política. Me voy a centrar en cómo esa voluntad fue afirmada y sostenida por los realizadores argentinos, en diferentes ámbitos y de varias maneras, como nunca antes había sucedido en el cine del país. Por supuesto que este recorrido no intentará agotar las experiencias latinoamericanistas de los cineastas argentinos, apenas será un bosquejo suficiente para constatar la existencia de esta voluntad transnacional, concretada en múltiples actividades a lo largo de más de una década.

Antes de examinar la vocación transnacional y latinoamericanista del cine argentino de intervención política, no obstante, conviene detenerse brevemente en lo que considero que es la otra cara del mismo proceso, un itinerario de radicalización política iniciado a fines de los años cincuenta y que da un salto cualitativo entre 1967 y 1969, en sincronía con el momento latinoamericano.

Cineastas en transición

La noción de *intelectual* tiene una larga historia: desde el siglo XIX ha sido aplicada a quienes más allá de su desempeño profesional específico utilizaban su palabra para intervenir en el escenario de la política, ya fuera denunciando injusticias, ya fuera promoviendo diferentes causas. Su asociación con el campo artístico ha sido principalmente estudiada teniendo como objeto a los escritores, y en Latinoamérica esto tiene particular interés en los años sesenta y setenta, como lo muestran varias investigaciones (Gilman, 2003; Terán, 2004). Durante esa época, los cineastas de la región utilizaron alternativamente para definirse a sí mismos los términos *artistas*, *trabajadores de la cultura* e incluso frecuentemente se asumieron como *intelectuales* en el sentido antes referido. Su preocupación por desarrollar un cine doblemente radical —en lo político y en lo estético— redundó en diversas interpretaciones: entre ellas las «eztetykas» del hambre, de la violencia y del sueño, del brasileño Glauber Rocha, la tesis del «cine imperfecto», formulada por el cubano Julio García Espinosa, y el «tercer cine», según el grupo Cine Liberación de Argentina. Esta producción teórica caracterizó al NCL, muchas veces publicada en términos de manifiestos, pero también dada a conocer en numerosas entrevistas y conferencias, en las cuales se diagnosticaba el estado de la cinematografía nacional correspondiente y se realizaban prescripciones para un nuevo cine, el cual trascendía lo nacional y adquiriría un carácter latinoamericanista.³ Y aunque asumieron ese papel a través de manifiestos, teorías, entrevistas y apariciones públicas, también se legitimaron como intelectuales a través de sus obras, hechas específicamente para la intervención política. Esa es una característica del período: la dificultad de disociar la obra fílmica de los discursos y prácticas extracinematográficas, aunque entre ellas haya no pocas tensiones y contradicciones.

Además del compromiso teórico colectivo y la red de solidaridad tejida por estos realizadores, los atravesaba una serie de problemas comunes: la creación de un arte revolucionario, que concienciara y volcara al espectador a la praxis histórica; la producción de obras abiertas, en proceso o

3 Gran parte de estos textos del NCL pueden encontrarse en la compilación *Hojas de cine*, publicada en Ciudad de México por la Fundación Mexicana de Cineastas y la Universidad Autónoma Metropolitana en 1988.

imperfectas; y la búsqueda de un arte popular, realizado desde el mismo pueblo, como un aspecto más de su vida social. Estas preocupaciones le fueron dando forma, a medida que avanzaba la década, a un proyecto político y cinematográfico de carácter regional. En este itinerario, parece claro que el cine de intervención política en la región atravesó un proceso de radicalización que tuvo su momento crítico entre 1967 y 1969. Con diferentes tiempos y modalidades, esta radicalización acompañó el auge de la movilización de masas y el aumento de las expectativas revolucionarias en varios países, y en Argentina con especial virulencia. En este sentido, considero que en el transcurso de estos procesos, los cineastas realizaron un tránsito similar al que Claudia Gilman describe para los escritores latinoamericanos: con el correr de los años sesenta pasaron de una posición inicial de «intelectuales comprometidos» —suerte de «conciencia crítica»— a una posterior de «intelectuales/revolucionarios» (2003: 72, 144). Se puede ver esa transformación al indagar en el rol político y social que fueron otorgándole a la tarea cinematográfica a lo largo del período.

El antecedente inmediato del NCL es una serie de filmes de la segunda mitad de la década del cincuenta influenciados por el neorrealismo italiano, que se acercaron a la realidad social latinoamericana con pretensiones de documentarla. Los más significativos fueron *El méjano* en Cuba (1955, Julio García Espinosa), *Rio 40 Graus* en Brasil (1955, Nelson Pereira dos Santos) y *Tire dié* en Argentina (1959, Fernando Birri). Durante esa primera etapa, el propósito era hacer un cine de diagnóstico, que mostrara la realidad que las autoridades y los medios de comunicación ocultaban. Aunque no era la única influencia, el peso de la mirada neorrealista —tanto Birri como García Espinosa habían estudiado en Roma— todavía era determinante. En el caso argentino, la experiencia de la Escuela Documental de Santa Fe se constituyó en el antecedente de lo que tiempo después se conocería como *cine militante*. De acuerdo a lo que su impulsor, Fernando Birri, sostenía en 1962, el Instituto de Cinematografía de la Universidad del Litoral (la Escuela Documental de Santa Fe) había nacido en medio de una «cinematografía en desintegración, cultural e industrial», asumiéndose como un aporte crítico y constructivo a la vez, con el objetivo de realizar una cinematografía realista sustentada por un proceso de formación teórico-práctico, «como respuesta a una necesidad transformadora en el orden nacional y que es válida, entendemos, por la identidad de las condiciones del subdesarrollo, para toda Latinoamérica». ⁴ Estas premisas fueron puestas en práctica a partir del célebre cortometraje *Tire dié* y llegaron a su mayor expresión con el largo ficcional *Los inundados* (1961), el cual pasó a ser «el filme-manifiesto de nuestro movimiento conducido bajo las banderas de una cinematografía nacional, “realista, crítica y popular”». ⁵ Para el cineasta santafesino, el cine de los países subdesarrollados participaba de las características generales de esa sociedad, dando una imagen falsa de ella, escamoteando las imágenes del pueblo. Mostrar la realidad «como la realidad es», esta es la función revolucionaria del documental social y del cine realista, crítico y popular en Latinoamérica: «toma de conciencia de la realidad. Problematización. Cambio [...] ponerse frente a la realidad con una cámara y documentarla, filmar realistamente, filmar críticamente, filmar con óptica popular el subdesarrollo». ⁶

También cabe considerar como parte de esta etapa los trabajos de Jorge Prelorán, especialmente aquellos surgidos de su encuentro con el futuro iniciador de Cine de la Base, Raymundo Gleyzer. Prelorán ya trabajaba desde la década anterior en producciones que llamó «etnobiográficas», en tanto se centraban en un individuo que funcionaba como representante de una

4 Birri, F. ([1962] 1988). «Cine y subdesarrollo», en Fundación Mexicana de Cineastas *Hojas de Cine*. Ciudad de México: Secretaría de Educación Pública-Universidad Autónoma Metropolitana-Fundación Mexicana de Cineastas, p. 14.

5 Ídem.

6 *Ibidem*, pp. 16-17.

cultura subalterna que se quería documentar. Gleyzer, por su parte, ya en 1964 había filmado en el nordeste brasileño el cortometraje *La tierra quema*, anticipando sus comprometidas realizaciones posteriores.

Con excepción del caso cubano —un cine promocionado institucionalmente por el gobierno de la Revolución instaurado en 1959—, el Cinema Novo fue el primero de los cines del NCL en apuntar a una ruptura revolucionaria, tanto en el plano político como en el estético, probablemente con *Barravento* (1962), de Glauber Rocha. Y si quedaban dudas, el golpe militar de 1964 derribó cualquier expectativa nacionalista de izquierda, afectando el campo cultural y convenciendo a los cinemanovistas de que debían explorarse otras vías. El mismo año del golpe, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (G. Rocha) significó la transición definitiva entre «un abordaje estético derivado del nacional-desarrollismo que se propone “representar” la realidad, y el proyecto estético que orientaría al cinema novo a mediados de los sesenta» (Dantas, 2014: 129). Pero a nivel regional, el discurso de Rocha recién resonaría con fuerza a lo largo de 1967, año clave en la profundización de un proyecto latinoamericano de cine de intervención política.

«La única opción para el intelectual del mundo subdesarrollado, entre ser un esteta del absurdo o un nacionalista romántico, es la cultura revolucionaria».⁷ Con esta sentencia comenzaba Glauber el manifiesto «La revolución es una eztétyka», de 1967, en sintonía con la declaración de la primera conferencia de OLAS, que proclamaba «que constituye un derecho y un deber de los pueblos de América Latina hacer la revolución».⁸ Ese mismo año Rocha estrenó *Terra em transe*, auténtico terremoto político y cinematográfico, cuyo final parece hacer un llamado desesperado a la lucha revolucionaria, no sin antes hacer una amarga crítica (o autocrítica) a las posiciones de la izquierda brasileña antes de 1964. También en 1967 tuvo lugar el Primer Festival de Cine Nuevo Latinoamericano junto con el Primer Encuentro de Cineastas Latinoamericanos, en Viña del Mar, Chile. Si bien el posterior encuentro de 1969 sería muy recordado por sus discusiones sobre el cine y su relación con las condiciones políticas del subcontinente, este primer festival y encuentro adquiere relevancia porque reunió a muchos cineastas que en pocos años serían figuras reconocidas y por contar con numerosas películas latinoamericanas claramente volcadas a la temática política y social. Para la bibliografía especializada, este evento es un mojón inaugural del movimiento del NCL. Como bien acota Iván Pinto, fue muy importante la presencia de Alfredo Guevara, director del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), y una numerosa delegación de la isla (2015: 192). Este no es un detalle accesorio, ya que el cine cubano revolucionario era la referencia ineludible, y los cineastas de la región, incluidos los argentinos, tejerían una relación muy estrecha con sus pares caribeños durante esta etapa.

Luego, sin dudas, la aparición de *La hora de los hornos* en 1968 fue una bisagra: sus poderosas imágenes, ampliamente difundidas y reapropiadas, marcan el punto de no retorno en este proceso de radicalización del cine de intervención política. Las proyecciones iniciales de *La hora de los hornos* fueron acompañadas de una declaración, la primera de Cine Liberación, en la cual se establece el rol que le cabía al cineasta en aquella coyuntura. En un país neocolonizado, sostiene el manifiesto, la mayor manifestación de cultura del pueblo es la rebelión, y el «único papel válido que le cabe al intelectual, al artista, es incorporarse a esa rebelión testimoniándola y profundizándola». En este contexto, provocar la información que el neocolonialismo retacea o contrarrestar la que manipula asume objetivamente una importancia revolucionaria. Se trata de un cine que no

7 Rocha, G. ([1965] 2011). «Eztétyka del hambre», en Rocha, G. *La revolución es una estética*. Buenos Aires: Caja Negra, p. 59.

8 *Declaración general de la Primera Conferencia de la Organización Latinoamericana de Solidaridad*, OLAS, La Habana, Cuba, 1967.

pretende más que ser útil en la lucha contra el imperialismo, por lo que no está dirigido a espectadores de cine, sino «a los actores de esta gran revolución continental». Toda actividad intelectual que no sirva a la lucha de la liberación será absorbida por la cultura del sistema. El compromiso de Cine Liberación, finalizan, «no es con la cultura universal ni con el arte, ni con el hombre en abstracto; es y habrá de ser ante todo, con la liberación de nuestra Patria, con la liberación del hombre argentino y latinoamericano».⁹

A fines de 1969 el grupo publicó un manifiesto en la revista *Tricontinental* casi tan difundido como *La hora de los hornos*, donde abogaban por un «tercer cine», uno que se oponía a los otros dos cines: al primer cine, el industrial, y al segundo, llamado *cine de autor* y representado en Argentina por Leopoldo Torre Nilsson y la generación del sesenta, al que a pesar de ser un progreso respecto al cine industrial consideraban reformista y en exceso individualista. La misión del tercer cine era ofrecer verdaderas alternativas, películas que directa y explícitamente combatieran el sistema.

Hago la revolución, por tanto existo. A partir de aquí fantasía y fantasma se diluyen para dar paso al hombre viviente. El cine de la revolución es simultáneamente un cine de destrucción y de construcción. Destrucción de la imagen que el neocolonialismo ha hecho de sí mismo y de nosotros. Construcción de una realidad palpitante y viva, rescate de la verdad en cualquiera de sus expresiones.¹⁰

En este rico y extenso texto, elaborado a la luz de la experiencia de producción y exhibición de *La hora de los Hornos*, Solanas y Getino dedican un apartado a la cuestión del intelectual-cineasta y su rol en el proceso revolucionario. Allí reconocen la existencia de un fuerte debate, que en su opinión oscila entre dos polos: aquellos que creen que se debe supeditar todo trabajo intelectual a una función política y quienes separan completamente su producción artística de su adscripción política. El problema, sostienen, es que estos polos se apoyan en dos ideas erradas: en primer lugar, concebir el cine —la cultura, la ciencia, etc.— en términos unívocos y universales, y en segundo lugar, no entender que «la revolución no arranca con la conquista del poder político al imperialismo y la burguesía, sino desde que las masas intuyen la necesidad del cambio y sus vanguardias intelectuales, a través de múltiples frentes, comienzan a estudiarlo y realizarlo».¹¹ Al intelectual le cabe verificar cuál es el frente de trabajo en el que desarrolla racional y sensiblemente una labor más eficaz. Solo así, afirman, nacerá un cine de la revolución, del mismo modo en que lo hará una medicina, una ingeniería o una cultura de la revolución. Así también lo entendieron muchos otros jóvenes cineastas, principalmente luego del Cordobazo en 1969, para quienes se clarificó el camino que debían seguir como realizadores.¹²

9 Getino, O. y Solanas, F. ([1968] 2009). «Primera declaración del Grupo Cine Liberación», en Velleggia, S., *La máquina de la mirada*. Buenos Aires: Altamira, p. 263.

10 Getino, O. y Solanas, F. ([1969] 1988). «Hacia un Tercer Cine», en Fundación Mexicana de Cineastas, *Hojas de Cine*. Ciudad de México: Secretaría de Educación Pública-Universidad Autónoma Metropolitana-Fundación Mexicana de Cineastas, p. 36.

11 *Ibidem*, p. 25.

12 Son interesantes las similitudes con el cine militante uruguayo: sobre este tránsito testimonia Mario Handler en una entrevista de 1969 realizada por Octavio Getino, donde relata que su intención inicial con el material de *Me gustan los estudiantes* (1968) era la de presentar el corto en forma de noticiero. En el proceso decidió que en vez de realizar una película «demostrativa y analítica», como las anteriores suyas (*Carlos*, de 1965, y *Elecciones*, de 1967), debía incorporarse a «un cine de agresión, es decir, un cine que es directamente panfleario», tomando partido por una lucha popular como la de los estudiantes: «Hoy la situación en Uruguay requiere objetivamente una lucha política. Lo cual significa, tenga uno o no vocación artística, que la situación obliga también a actuar políticamente. Yo no sería tal vez un buen político ni un buen guerrillero, pero uno puede poner su vocación o capacidad cinematográfica y artística en función de una actividad política» (Getino y Solanas, 1969, cit., p. 76).

En definitiva, puede señalarse al trienio 1967-1969 como el de la transformación de los cineastas en intelectuales revolucionarios. No obstante, la eficacia política de un cine revolucionario era materia de discusión. Está claro que para algunos la verdadera eficacia estaba fuera del cine, en las trincheras político-militares de la revolución. Pero entre quienes sí otorgaban al cine el valor de una herramienta fundamental para la emancipación latinoamericana, las posiciones no eran homogéneas. Ejemplo de ello es el segundo festival y encuentro de cineastas en Viña del Mar, en 1969, que, además de incluir a varias de las películas más importantes del período y, a la vez, más representativas de las distintas tendencias del movimiento, fue sede de las discusiones más intensas sobre el papel del cine en los procesos políticos en desarrollo en América Latina. La posición mayoritaria parece haber sido aquella que privilegió el compromiso de la obra hacia la revolución por sobre aquella que daba tanta relevancia a esta responsabilidad política como a las rupturas expresivas y a la libertad creativa en la construcción de un «nuevo cine» latinoamericano. Los términos de este debate no eran ni mucho menos privativos del ámbito del cine político, sino que estaban presentes en todo el campo artístico-intelectual, con ejemplos bien significativos de estas tensiones en la literatura (Gilman, 2003) o las artes visuales (Giunta, 2001), por nombrar algunos.

La dimensión latinoamericana

La otra cara de la apuesta por un cine revolucionario es la idea de que este fuera, por primera vez, un cine de Latinoamérica. Esta vocación se explicitó en los discursos, pero también materializándose en distintas iniciativas: encuentros regionales en los cuales participaron los directores y sus obras, como congresos, muestras y festivales, así como emprendimientos para la preservación y difusión de las películas latinoamericanas: asociaciones, comités y cinematecas. Esta voluntad regional articulada en redes concretas también buscó la internacionalización del movimiento, lo que por un lado significó la participación en festivales de todo el mundo, y por otro derivó en la participación en una suerte de frente cinematográfico del Tercer Mundo, junto con cineastas asiáticos y africanos (Mestman, 2007).

Este latinoamericanismo no es sorprendente, ya que parece haber caracterizado a la nueva izquierda de la región, como relevo del internacionalismo sostenido por las izquierdas del continente durante la primera mitad del siglo xx. Si una asociación estrecha entre izquierda y latinoamericanismo ya había sido ensayada en los años veinte y treinta —especialmente entre la heterodoxia marxista—, en la segunda mitad del siglo, según señalan Álvarez y Marchesi, se transformó en un aspecto constitutivo de la identidad de la izquierda (2016: 11). La Revolución Cubana fue un hito en esa conjunción, pero desde un poco antes esa tendencia acompañaba la rápida radicalización de sectores provenientes tanto del marxismo como del nacionalismo:

En un sentido geopolítico, los militantes de izquierda que participaron de estas ideas tendieron a apartarse de las experiencias internacionales y a tomar como referencia de sus nuevos proyectos políticos a los procesos revolucionarios ocurridos en América Latina durante el siglo xix y el xx (Álvarez y Marchesi, 2016: 12).

En el campo cinematográfico, fuertes señales en tal sentido ya se daban a principios de los años sesenta, especialmente desde Cuba y Brasil, como lo testimonia el intercambio epistolar entre Glauber Rocha y Alfredo Guevara desde el año 1960 (Rocha, 1997). Al ser el cine un vehículo privilegiado para reflexionar e intervenir sobre la realidad del país, Glauber tradujo a imágenes y textos la preocupación por situar a Brasil en un contexto «latinoamericano», ya explorada por el pensamiento social brasileño a través de conceptos como *subdesarrollo*, *tercermundismo* o *dependencia*. También ambicionaba la realización de un filme llamado *Nuestra América*, un proyecto sobre el tema de la revolución latinoamericana que tuvo en mente durante toda la década, pero

que no pudo concretar. Probablemente, el cineasta bahiano fue quien más fuerte y durante más tiempo insistió en la perspectiva latinoamericana, tal vez por la urgente necesidad de romper con el aislamiento que el cine (y la cultura) brasileño tenía hasta ese momento respecto del resto del subcontinente. En 1965 presentó en un encuentro sobre cine latinoamericano en Génova su manifiesto «Eztétyka del hambre». Allí sostenía que el cinema novo no puede desarrollarse mientras permanezca al margen del proceso económico y cultural del continente americano, porque el cinema novo es un «fenómeno de los pueblos colonizados, no una entidad privilegiada del Brasil».¹³ Esa tesis la profundizó en «Teoría y práctica del cine latinoamericano» de 1967, texto en el que constata que una «conciencia latinoamericana» ya se estaba popularizando, conciencia de que los países del subcontinente forman parte de un mismo bloque de explotación imperialista, la cual era una de las causas más profundas de su subdesarrollo: «la noción de América Latina supera los nacionalismos. Existe un problema común: la miseria. Existe un objetivo común: la liberación económica, política y social que implica hacer un cine latino».¹⁴

En este texto Rocha expande la discusión desde el plano temático-estilístico al terreno de la producción y circulación de las películas, una constante preocupación de Rocha (y otros cine-manovistas) en sus intervenciones. Porque considera que la lucha debe ser «estética, económica y política», los nuevos cines latinoamericanos deben crear su propio mercado para que el producto cultural resultante pueda circular: «un producto cultural que se opone a la ideología estética de los fascismos dominantes y a la estética del entorpecimiento americana [...] Debe revolucionar el viejo mercado».¹⁵ Pone como principal modelo a la DiFilm, la distribuidora creada por los cine-manovistas, pero también menciona al uruguayo Walter Achugar y al argentino Edgardo Pallero como ejemplo de productores que se encontraban promoviendo una distribuidora de carácter latinoamericano.¹⁶

Esto ya estaba presente en los textos pioneros del santafesino Fernando Birri: el problema del mercado de exhibición de los filmes, el acceso al público, el boicot sistemático de exhibidores y distribuidores a las películas «politizadas», cuestiones también debatidas en cada encuentro realizado, como los de Viña del Mar o Mérida. Solo que Birri, a principios de los años sesenta, apostaba a la participación decisiva de los gobiernos en todas las esferas de producción y distribución de un cine latinoamericano de carácter político y social, que combatiera el subdesarrollo del continente y contrarrestara la presencia dominante de producciones estadounidenses. A medida que avanzaba la década, el devenir de los procesos políticos llevó a los cineastas a relativizar el papel estatal en el desarrollo de un nuevo cine latinoamericano, cuando no a situarse en la acera opuesta del Estado.

En este escenario cinematográfico regional, cuyos cruces e intercambios se incrementarán notoriamente, los eventos realizados en Uruguay que reunieron cineastas y películas latinoamericanas ocupan un lugar significativo en las etapas formativas del movimiento. Uno de los primeros mojones en tal sentido es el Festival de Cine Documental y Experimental del SODRE [Servicio Oficial de Difusión, Radiotelevisión y Espectáculos] en Montevideo, iniciado en los años cuarenta, en cuyas distintas ediciones convergieron películas y cineastas latinoamericanos.

13 Rocha, G. ([1965] 2011). «Eztétyka del hambre», en Rocha, G. *La revolución es una estética*. Buenos Aires: Caja Negra, p. 35.

14 Rocha, [1965] 2011, cit., p. 53.

15 *Ibidem*, p. 57.

16 Edgardo *Cacho* Pallero fue uno de los productores-distribuidores que tuvo un papel importante en la circulación de películas latinoamericanas más allá del cine comercial, aspecto que contribuiría fuertemente a la conformación del proyecto continental. Pallero formó parte de la primera camada de alumnos de Birri en Santa Fe. Véase Campo (2010).

Especialmente a fines de los años cincuenta y principios de los sesenta participaron películas germinales del NCL como *Vuelve Sebastiana* (Jorge Ruiz, 1956), *Tire dié* (Fernando Birri, 1960) y *Vidas secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1964). Por otra parte, y como precedente de lo que ocurriría en Viña del Mar casi una década después, en paralelo a la edición de 1958 del festival se realizó el I Congreso Latinoamericano de Cineístas Independientes, en el que participaron como delegados Fernando Birri y Rodolfo Kuhn, entre otros argentinos. En sus resoluciones, además de reclamar por la protección y promoción estatal de la cinematografía y en especial de los «cineístas independientes» (así se autodenominaban en virtud de no ser empleados de productoras y distribuidoras, disponiendo libremente de sus obras), se dejan ver algunas preocupaciones que más adelante serían centrales para el cine de intervención política. En los considerandos se afirma que los pueblos de América Latina «tienen el derecho y el deber de tener una cinematografía propia que exprese libremente su fisonomía y sus aspiraciones nacionales», al tiempo que se reconoce que «se impone la necesidad de un intercambio permanente y el conocimiento entre los cineístas independientes de Latinoamérica».¹⁷

Pero el núcleo uruguayo que más tarde jugaría un papel fundamental en la constitución de la red de intercambios personales e institucionales que cimentó el proyecto del NCL fue el semanario *Marcha* y sus derivaciones cinematográficas. A los festivales de cine les siguieron la creación del Cine Club y el Departamento de Cine, bajo las mismas premisas y con más o menos las mismas personas, culminando con la creación de la Cinemateca del Tercer Mundo (C3M). En 1967, en la décima edición del festival de cine que organizaba anualmente, *Marcha* decidió dar prioridad a la proyección de filmes que estuvieran relacionados con las luchas de liberación del Tercer Mundo. En esa edición y en la siguiente —teniendo en cuenta además que el festival se repetía todo el año en Montevideo y el interior— cortometrajes del incipiente cine militante argentino fueron exhibidas junto con películas cubanas, brasileñas o bolivianas, que también estaban transitando una senda similar. Películas como *La tierra quemada* (1965, Raymundo Gleyzer) y *Ollas populares de Tucumán* (1966, Gerardo Vallejo) se incorporaban a una programación que, más que destacarse por sus filmes considerados individualmente, resaltaba por su efecto de corpus, decididamente de izquierda, antiimperialista y tercermundista.¹⁸

Como se dijo, en el mismo año poco tiempo antes que el de *Marcha*, se realizó en Chile el Festival de Viña del Mar. Si bien este evento no era nuevo —se realizaba desde 1963 con un alcance nacional—, lo que cambia a partir de 1967 es la manifiesta pretensión de hacer convergir las experiencias similares que estaban teniendo lugar en cada uno de los países. Para ello se realizó la convocatoria como I Festival de Cine Nuevo Latinoamericano y I Encuentro de Cineastas Latinoamericanos, donde además de exhibirse los filmes debían discutirse estrategias conjuntas y promoverse objetivos comunes. Aldo Francia, director del festival, decía en la inauguración: «Queremos unirnos para dar nacimiento al cine nuevo. Queremos unirnos para comenzar la integración latinoamericana. Queremos unirnos, porque todos somos hijos de una sola tierra», y ofrecía el festival a toda Latinoamérica para que «periódicamente envíen a nuestra ciudad a sus más destacados cinematografistas y sus películas más seleccionadas» (Francia, 1990: 120). Con ese propósito, los organizadores contactaron a los colegas de la región, especialmente a los productores y distribuidores de estos nuevos cines, como Achugar, el brasileño Thomaz Farkas y

17 *Resoluciones del I Congreso Latinoamericano de Cineístas Independientes* [mimeo], disponibles para consulta en el Centro de Documentación Cinematográfica de la Cinemateca Uruguaya, Montevideo. Para un análisis de los festivales del SODRE, véase Amieva (2010).

18 Retomando lo propuesto por Malte Hagener para la programación de cine de vanguardia en Europa de las décadas de 1920 y 1930, Cecilia Lacruz sostiene que fue dicho «montaje externo» del Festival el que enfrentó a los espectadores con un común denominador: el cine político (2015: 318).

Cacho Pallero. En consecuencia, la participación argentina fue amplia. Asistieron varias personas ligadas a la Escuela de Santa Fe —incluido el propio Birri, que presentó *Tire dié* y *La Pampa Gringa* (1963)—, entre ellos Gerardo Vallejo (con *Las cosas ciertas*, 1966) y el equipo integrado por Jorge Goldenberg, Patricio Coll, Hugo Bonomo y Luis Zanger, con el filme *Hachero nomás* (1966). También se exhibieron, entre otros, cortometrajes de Raymundo Gleyzer (*Greda*, 1965), Lita Stantic y Pablo Szir (*El bombero está triste y llora*, 1965), Octavio Getino (*Trasmallos*, 1964) y Jorge Cedrón (*El otro oficio*, 1967). Aquí, la novedad residía en la posibilidad de exhibir y hablar de estos filmes políticos por primera vez dentro del continente, porque varios de los cineastas ya habían estado repetidamente en festivales europeos mostrando sus películas. En Sestri Levante, Cannes, Berlín y otros festivales los filmes de estos nuevos cines (principalmente argentinos, cubanos y brasileños) se habían presentado obteniendo buena repercusión, especialmente entre los sectores de izquierda.

Con el objetivo de aglutinar los distintos movimientos, en las resoluciones del encuentro se establece la creación del Centro Latinoamericano del Nuevo Cine, institución que promovería muestras, documentos y catálogos de cine latinoamericano, entre otras actividades. Por otra parte, las resoluciones del encuentro reflejan diversas discusiones: las dificultades del (todavía) llamado *cine independiente* para llegar a un público amplio, el desconocimiento recíproco entre los cineastas latinoamericanos, los problemas para producir, la censura, la necesidad de un cine cuyo objetivo comunicativo fueran las clases subalternas. Todas cuestiones que tratarían de ser resueltas en los años venideros, aunque las circunstancias históricas y la propia dinámica de los agrupamientos los llevaría a establecer la prioridad de unos problemas por sobre otros, especialmente en cuanto al cine como herramienta para la liberación de los pueblos.

Entre ambos festivales chilenos, en 1968 se realizó otro encuentro de gran importancia para el movimiento en Mérida (Venezuela), el Primer Encuentro de Documentalistas Latinoamericanos. Entre los argentinos, estuvieron presentes allí Raymundo Gleyzer y el grupo Cine Liberación, que presentaron *Ocurrido en Hualfín* (1966) y *La hora de los hornos*, respectivamente, a la par de importantes películas como la uruguaya *Me gustan los estudiantes* (1968, Mario Handler) y la brasileña *Maioria absoluta* (1964, León Hirszman). La convocatoria —que también incluyó ficciones— estaba completamente orientada a filmes que abordaran cuestiones sociales, que permitieran la discusión conjunta de las problemáticas que aquejaban a las los cineastas en sus países (Flores, 2010: 393).

El segundo encuentro en Viña del Mar, en octubre y noviembre de 1969, puede verse como «el paso decisivo hacia un “Nuevo Cine Latinoamericano”; es decir, el paso de las olas nacionales a un cine regional, continental, en el marco de proyectos y procesos políticos comunes o en sintonía» (Pinto, 2015: 193). Así fue preparado, de hecho, por sus organizadores, que buscaron la mayor difusión y exposición internacional para el evento que, según Aldo Francia, «anunciaría un nuevo cine», incluyendo la invitación de numerosos críticos y teóricos extranjeros, así como la presencia del documentalista belga Joris Ivens, especialmente relacionado con los cineastas chilenos, pero también referente para los latinoamericanos en general. Otra vez, entre más de 250 participantes y 110 películas, hubo una gran participación argentina, destacándose la exhibición de *La hora de los hornos*.

La organización de los debates del encuentro de 1969 sintonizaba con el contenido de la vasta mayoría de las películas presentadas, y marcaba un salto respecto al encuentro realizado dos años antes. Si bien en términos generales los problemas relativos a la producción y distribución seguían presentes, se planteó un temario de cuatro puntos, bien indicativos del espíritu que reinaba: imperialismo y cultura; informes nacionales; cine y revolución; y la docencia del cine.

No obstante esta agenda común, las discusiones revelaban importantes desacuerdos, para nada sorprendentes dada la heterogeneidad del movimiento que se estaba gestando. En ese marco, la delegación argentina y especialmente Cine Liberación imprimían su particular visión —militante— al encuentro. Según la crónica del periodista chileno Hans Ehrmann, recuperada por Aldo Francia, la primera sesión abrió con un «incidente fronterizo argentino-chileno» (Francia, 1990: 168).¹⁹ Ya disgustados por la apertura de las sesiones en la que se nombró solemnemente al Che Guevara como presidente honorario, los propios cineastas chilenos advirtieron amargamente que la «política desplazaba al cine», corriendo el riesgo de no tratar los temas más concretos que les preocupaban como realizadores. En su intervención en representación del colectivo chileno, Raúl Ruiz afirmaba:

La forma en que aquí se discuten las cosas, de forma declamatoria, vaga y parlamentaria, es reñida con la forma de ser chilena. Nosotros conversamos las cosas en otra forma. Aquí se están repitiendo lugares comunes sobre imperialismo y cultura que se pueden leer en cualquier revista. Y luego viene Fernando Solanas a contarnos *La hora de los hornos*, que ya vimos anoche. Nosotros nos vamos a la sala de al lado a hablar de cine. Los que quieran pueden venirse con nosotros (Francia, 1990: 168).

Siempre según Ehrmann, uno de los numerosos estudiantes argentinos que asistió al encuentro expresó: «Vine a ver cómo hacíamos la revolución». Parece ser ilustrativo de la posición de buena parte de los argentinos, que enfocaban al cine como «un instrumento de agitación», llegando a afirmar que «la gramática cinematográfica era una forma de colonización extranjera y había que descartarla» (Francia, 1990: 169).

Entre esta posición y la de los chilenos había muchos matices intermedios, como lo sostenido por cubanos y brasileños, que abogaban por la validez de distintos caminos expresivos para un cine políticamente comprometido. De todas formas, la anécdota sirve para acercarse a las discusiones cuyos argumentos, aunque encontrados, siempre apuntaban a la elaboración de un programa politizado y latinoamericano. Y en el caso de los argentinos, si bien puede ser exagerado el énfasis del cronista (y el sesgo recopilatorio de Aldo Francia), el episodio no deja de ser revelador de una marcada postura que mantuvieron los cineastas militantes argentinos entre 1968 y 1974, aunque debe señalarse que esta no estuvo desprovista de contradicciones y metamorfosis a lo largo de dicho período y a través de los distintos grupos, especialmente en lo referido a la importancia y validez de las búsquedas estéticas ante la urgencia de los contenidos.

Y si bien esa perspectiva militante era definitoria para Cine Liberación, estaba pensada como un aporte distintivo (por lo menos hasta entrados los setenta) del grupo al proyecto continental. En su primer manifiesto de octubre de 1969, «Hacia un Tercer Cine», cuya circulación en Latinoamérica fue tan influyente como *La hora de los hornos*, señalaban la necesidad de la colaboración concreta entre los países:

La colaboración a nivel de grupos entre diversos países puede servir para garantizar la finalización de un trabajo o la realización de ciertas fases de aquel, si es que en el país de origen no puede llevarse a cabo. A ello habría que agregar la necesidad de un centro de recepción de materiales para archivo que pudiera ser utilizado por los distintos grupos y la perspectiva de coordinar a nivel continental, e incluso mundial, la continuidad del trabajo en cada país; encuentros periódicos regionales o mundiales para intercambiar experiencias, colaboraciones, planificación del trabajo, etcétera.²⁰

En el aspecto específico de la exhibición, y a pesar de que estaba dando todavía sus primeros pasos, lo que Cine Liberación llama el *cine guerrilla* ya era víctima de la creciente censura en los

19 Iván Pinto (2015) hace un análisis muy interesante de este episodio.

20 Getino y Solanas, [1969] 1988, cit., p. 42.

diferentes países. La circulación regional de estos materiales revolucionarios implicaba entonces nuevas y variadas formas de difusión para encontrarse con su público:

La aparición de las obras desató un camino que pasa en algunas zonas como en Argentina, por las exhibiciones de departamentos y casas con un número de participantes que no debería superar nunca las 25 personas; en otras partes, como Chile, en parroquias, universidades o centros de cultura (cada día menores en número), y en el caso de Uruguay exhibiciones en el cine más grande de Montevideo entre 2500 personas que abarrotan la sala haciendo de cada proyección un fervoroso acto antiimperialista.²¹

Pero las perspectivas a nivel continental, continúa el texto, «señalan que la posibilidad de continuidad de un cine revolucionario se apoya en la afirmación de infraestructuras rigurosamente clandestinas». De hecho, ya era el camino obligado para muchos argentinos y brasileños, mientras que no tardaría en serlo para uruguayos y chilenos.

La imbricación de Cine Liberación en este proyecto queda patente con su participación en otro de los esfuerzos del agrupamiento de cineastas uruguayos. A fines de 1969 fue fundada la C3M, desde las entrañas de la experiencia de *Marcha*. Este colectivo, además de realizar filmes emblemáticos, prosiguió con la tarea difusora del cine político latinoamericano, justo en su momento de mayor actividad. Entre otras muchas películas se encontraba *La hora de los hornos*, que comenzaba a circular por los países donde la censura se lo permitía, constituyéndose en un hito del NCL. La C3M también editó la revista *Cine del Tercer Mundo*, de la cual se publicaron apenas dos números, pero que son suficientes para constatar —relevando los autores, entrevistados y artículos— el esfuerzo por articular estas redes, no solo en un sentido latinoamericano, sino también tercermundista y antiimperialista.²² El índice del n.º 1 (octubre de 1969) es elocuente: una lúcida reflexión del uruguayo Mario Handler sobre *La hora de los hornos*, Solanas y Jean-Luc Godard entrevistándose mutuamente, entrevista a Handler por Octavio Getino, artículos de Cine Liberación, del cubano Alfredo Guevara y de Glauber Rocha, entre otros textos. En uno de ellos, «Cuestionario a Solanas», ante la pregunta del entrevistador acerca de si tenía convergencias estéticas e ideológicas, así como formas de colaboración organizativa con otros realizadores argentinos y latinoamericanos, Solanas se mostraba prudente en cuanto al grado de convergencia alcanzado, pero a la vez convencido de que aquella era la meta. No era fácil: primero debían lograr una unidad de acción contra el sistema los propios cineastas argentinos, y luego a nivel continental sortear varias dificultades: «En cuanto a la coincidencia con los realizadores de los demás países latinoamericanos (que las hay de todo orden) solo podrá desarrollarse si se supera la incomunicación y el desconocimiento de nuestras propias obras». Si el imperialismo y las oligarquías apuntaban a la balcanización cultural del continente, «nosotros necesitamos superarla a corto plazo con encuentros y muestras cinematográficas periódicas», sostenía.²³

Este momento (1969-1970) parece ser el de una mayor sincronía entre objetivos revolucionarios y proyecto continental. A partir de allí, la dinámica de los procesos políticos nacionales condicionó el desempeño de los distintos grupos y marcó sus elecciones políticas. Está claro, además, que las experiencias cinematográficas radicales en la región se abortaron a mediados de los años setenta, principalmente por la profundización de la represión de las dictaduras, llevando a muchos de los cineastas a la prisión, al exilio o —como en el caso argentino— al asesinato y la desaparición. La confrontación entre el campo popular organizado y las clases dominantes adquirió en esta última etapa un grado de violencia inusitado, acabando con la derrota político-

21 Getino y Solanas, [1969] 1988, cit., p. 43.

22 Sobre la «imaginación antimperialista» en los sesenta, véase Marchesi (2014).

23 Solanas, F. (1969). «Cuestionario a Solanas». *Cine del Tercer Mundo*, n.º 1, p. 36.

militar de los proyectos emancipatorios echados a andar más de una década antes. Más allá de esta constatación, y aunque las trayectorias del cine de intervención política en este último subperíodo hayan sido heterogéneas, se siguió pensando en términos latinoamericanos y promoviendo distintas iniciativas en esa dirección.

Antes del final

En los años setenta, los grupos argentinos siguieron trayectorias disímiles. Cine Liberación se volcó principalmente a registrar a Perón en el exilio, realizando extensas películas basadas en entrevistas al líder del movimiento peronista, mientras que Cine de la Base se articuló con el Frente Antiimperialista de Trabajadores de la Cultura (Fatrac), nucleamiento de artistas e intelectuales generado desde PRT-ERP.²⁴ En ese marco realizaron varios documentales, entre ellos dos *comunicados* filmados sobre acciones del ERP, pero la experiencia de articulación no fue del todo satisfactoria. Como señala Ana Longoni: «No parece errado afirmar que en esta coyuntura los intentos por conjugar vanguardia artística y vanguardia política quedaron mayormente sujetos a la lógica (de las urgencias) de la política» (2005: 33).²⁵

A pesar de estas circunstancias, muchos cineastas argentinos siguieron participando en las iniciativas latinoamericanistas o tercermundistas y realizando intercambios con sus pares de la región. En el caso de Raymundo Gleyzer, ya contaba con varias experiencias realizadas fuera de Argentina al momento de conformación del grupo Cine de la Base. Invitado a Brasil por una agencia estatal para el desarrollo, en 1964 viajó al nordeste de aquel país y realizó una serie de cortometrajes por encargo para la televisión de Recife. Pero su trabajo más importante fue *La tierra quema* (1964), documental sobre los retirantes, nordestinos que migraban hacia otras regiones a causa de la sequía y la miseria, el cual se alzó con varios premios internacionales. Luego, al mismo tiempo que realizaba documentales etnográficos y documentales turísticos por encargo, su trabajo de reportero del noticiero *Telenoche*, de Canal 13 argentino, lo llevó a Cuba para realizar *Nota sobre Cuba* (1969), reportaje para el cual recibió la guía y el apoyo informal del ICAIC. Si bien desde la narración el informe trata de mantener un tono acorde con cierta asepsia periodística —está realizado para un gran medio de comunicación—, Gleyzer intenta dar cuenta de los logros sociales del proceso revolucionario iniciado diez años antes, apelando a los datos estadísticos y a diversos testimonios de trabajadores que destacan el alcance de los cambios luego de la revolución.

En 1970, la vocación internacionalista de Gleyzer lo condujo a México, donde filmó una de sus películas más importantes, el largometraje *México, la revolución congelada*, con el apoyo financiero del productor y activista estadounidense Bill Susman. A pesar de su ingreso legal al país y la autorización para filmar, Gleyzer, Juana Sapire y Humberto Ríos, más un reducido y anónimo equipo mexicano, filmaron la película casi en condiciones de clandestinidad. No era para menos: el resultado fue una dura crítica a la situación del país —especialmente de los campesinos e indígenas— bajo el gobierno del Partido Revolucionario Institucional, heredero del

24 En el contexto de moderada apertura que caracterizó a la primera época del PRT, se creó en 1968 un frente cultural a instancias de intelectuales vinculados al partido. Activo al menos hasta 1971, El Fatrac centró su trabajo de intervención política en las zonas más dinámicas del campo cultural, buscando impulsar tomas de posición y acciones radicalizadas en esos ámbitos. La agrupación se planteaba como tarea prioritaria, según Ana Longoni, la captación de artistas e intelectuales: «Funcionaba como una especie de antesala o de mediación con la organización política» (2005: 21).

25 Para abordar estos últimos años, habría que explorar la cuestión del «antiintelectualismo» (Gilman, 2003) que se difundió en el campo de las izquierdas, actitud que acabó por subordinar completamente la creación artística a las tareas que las organizaciones políticas consideraban «verdaderamente» revolucionarias.

proceso revolucionario. Aun así, la película no estuvo exenta de ásperas controversias al interior de la izquierda mexicana, que no dudaba de las buenas intenciones del realizador argentino, pero objetaba su falta de comprensión de las especificidades del proceso político mexicano. Más allá de estas particularidades, Gleyzer parece intentar una síntesis y generalización de la situación continental, con una especial crítica a los nacional-populismos. En una de sus presentaciones en México, Gleyzer afirmaba: «Hago filmes desde 1963. He filmado 15; todos tratan sobre la situación social y política de América Latina. Trato de mostrar que no hay más que un medio de realizar cambios estructurales en nuestro continente: la revolución socialista». Había muchos ejemplos de revoluciones que no eran socialistas, por lo que eran —como había dicho Guevara— «parodias» de revolución: «La más significativa de las *revoluciones congeladas* es la mexicana: está en el mismo punto que hace sesenta años. Por esta razón la escogí como tema e hice este filme sobre México. Y no solo para los mexicanos, sino para toda América Latina».²⁶ El filme se prohibió en Argentina hasta 1973, por presiones diplomáticas del gobierno mexicano, pero pudo verse en Chile, Bolivia, Venezuela y Uruguay, donde fue presentada en la Cinemateca del Tercer Mundo. También tuvo gran presencia en festivales e incluso en la televisión europea.

Entrados los setenta, los cineastas argentinos continuaron siendo parte, aunque con una intensidad variable, de las iniciativas transnacionales que seguían promoviéndose. En tal sentido, 1974 fue un año de importantes actividades, probablemente las últimas antes de la desarticulación del proyecto continental, o al menos del final de su etapa más activa.²⁷ Ese año se realizó en Mérida el *IV Encuentro de Cineastas Latinoamericanos* (el tercero había tenido lugar en 1971, con poca repercusión). Con el objetivo principal de profundizar aun más los lazos de solidaridad y promover nuevos encuentros y discusiones, se creó el Comité de Cineastas de América Latina. Como ya arreciaba la represión de las dictaduras de seguridad nacional en algunos países (como Chile) y en otros no tardaría en llegar, el comité también se orientó a la conservación de las filmografías en peligro y a la denuncia de los actos de los cuales eran víctimas distintos cineastas, como las detenciones, torturas y desapariciones.

También en 1974, en junio, se llevó a cabo en Canadá el encuentro de Montreal, oficialmente llamado Encuentros Internacionales por un Nuevo Cine. Organizado por varias instituciones y colectivos cinematográficos de la provincia de Quebec, convocó a realizadores, críticos, productores y distribuidores de cine político del Tercer Mundo y de algunos países de Europa, así como también a representantes estadounidenses. El evento se enmarcaba en una red de vínculos transnacionales de alcance mundial que los nuevos cines fueron tejiendo durante la primera mitad de los setenta, y que permitía a los cineastas europeos y norteamericanos relacionarse con sus colegas asiáticos, africanos y latinoamericanos, con quienes, aseveraban, se compartía un «combate común» (Mestman, 2014: 22). A un nivel más general, los intercambios eran fluidos, en eventos que acogían a los cines social y políticamente comprometidos, como las muestras y festivales de Pésaro, Berlín, Manheim y Leipzig, entre otros. Algunas iniciativas concretas eran expresiones de un «tercermundismo cinematográfico» en pleno auge: la creación del Comité de Cineastas del

26 Wainer, J. ([1970] 1985). «Gleyzer: la lección de México». *Cinelibros*, n.º 5. Montevideo: Cinemateca Uruguaya, pp. 48-49.

27 Algunos han sostenido que, como tal, el movimiento pervivió hasta los años ochenta (Pick, 1993), transformándose y adaptándose a las nuevas realidades, luego del fin de las dictaduras en muchos países de la región. Más allá de lo acertado o no de esta consideración, teniendo en cuenta los duros golpes sufridos por el cine político a mediados de los setenta, institucionalmente pueden considerarse como continuadores del legado del NCL tanto el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, organizado por el ICAIC en la Habana desde 1979, como la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, creada por el Comité de Cineastas de América Latina, también establecida en La Habana.

Tercer Mundo, que se reunió en Argel en 1973 y luego en Buenos Aires en 1974 (pocos días antes de Montreal). Los cineastas latinoamericanos, cuyas propias articulaciones estaban dándose desde los años sesenta, se incorporaron a esta trama como un componente más, aunque ciertamente de primer orden, tanto por sus filmes como por sus escritos.

Los documentos de Montreal estudiados por Mariano Mestman, escritos y audiovisuales dan cuenta de la participación, junto con otros latinoamericanos, de cineastas argentinos.²⁸ Solanas, de Cine Liberación, fue una de las figuras más visibles del encuentro, destacándose especialmente su intervención en el debate posterior a la conferencia del crítico italiano Guido Aristarco y luego en su propia conferencia, titulada *El Tercer Cine Hoy*, en la cual estuvo acompañado por Humberto Ríos y Edgardo Pallero, quienes hablaron en nombre del Frente por la Liberación de la Cinematografía Argentina, grupo formado luego de la vuelta del peronismo al gobierno, con el propósito de impulsar una nueva ley de cine. El panel argentino intercambió con los presentes acerca del impacto y la vigencia de la teoría del tercer cine, principalmente en torno a la experiencia de Cine Liberación, y trajo a discusión las políticas cinematográficas del gobierno instalado el año anterior.²⁹ La apuesta entusiasta de Cine Liberación por el peronismo ya era objeto de agrias polémicas dentro y fuera de Argentina desde fines de los sesenta, y como bien se puede constatar en el registro audiovisual recuperado por la Red de Historia de los Medios (Rehime), la renovada defensa del gobierno por parte del panel suscitó uno de los debates más duros, en el que intervinieron entre otros Miguel Littín, Julio García Espinosa y Walter Achugar.

Finalmente, todos los latinoamericanos reunidos en Montreal, incluidos Solanas, Ríos, Pallero y Jorge Giannoni (miembro de Cine de la Base y también organizador de los encuentros de Argel y Buenos Aires), firmaron una resolución que creaba la Asociación de Cineastas Latinoamericanos, que buscaría unificar fuerzas para «la defensa de la estructura de los filmes en todos sus niveles» (Mestman, 2014: 225). La asociación de realizadores aliados «a la lucha de liberación antiimperialista de los pueblos latinoamericanos» (Mestman, 2014: 226), se proponía concretar las aspiraciones comunes ya puestas de manifiesto en *Viña del Mar* (1967 y 1969), *Mérida* (1968), *Argel* (1973) y *Buenos Aires* (1974).³⁰

En resumen, es posible afirmar que la urgencia revolucionaria que impregnó las prácticas del cine argentino de intervención política excedió los límites nacionales y tuvo una fuerte convicción latinoamericanista. No solo se refirieron vastamente a «nuestra» América Latina en sus películas: los realizadores participaron en iniciativas concretas que se plantearon fomentar los intercambios en orden de concretar un proyecto latinoamericano, cinematográfico y político (algo indisociable en ese contexto). Además de los encuentros analizados, otras iniciativas fueron convenios entre instituciones cinematográficas, intercambio de filmes, equipo y material, coproducciones y circulación de personas, incluida la acogida de cineastas exiliados por sus pares cuando la represión se agudizó en sus respectivos países. Un proyecto, además, que tuvo una relación directa con los movimientos emancipatorios, porque como bien ha señalado Ignacio del Valle, la estrategia de un frente de cines revolucionarios latinoamericanos podría vincularse a la famosa consigna guevariana de crear «muchos Vietnam», en este caso, cinematográficos (2014: 20). Y aunque el grado de integración que se alcanzó en torno al proyecto continental es materia de discusión y deberá seguir

28 En un impresionante trabajo de investigación coordinado por Mariano Mestman, las sesiones del encuentro fueron recuperadas, analizadas y gran parte de ellas editadas en *Cuadernos Rehime*, n.º 3, «Estados generales del tercer cine. Los documentos de Montreal, 1974» (Mestman, 2014).

29 Véase DVD anexo a *Cuadernos Rehime* n.º 3 (Mestman, 2014).

30 Resoluciones del Encuentro de Montreal, en Mestman (2014).

siendo explorado, aquí quise enfatizar un aspecto que fue importante para poder dotar de sentido a tal emprendimiento colectivo regional: el latinoamericanismo, la idea de que debía construirse un cine latinoamericano, constituido por las distintas expresiones nacionales y los intercambios entre ellas, pero con problemas y objetivos comunes. Entre estos no solo los relativos al campo cinematográfico, muy numerosos, sino muy especialmente aquellos determinados por los procesos políticos del continente en los sesenta, durante el ciclo de revolución y contrarrevolución. Se trató de un latinoamericanismo específico del campo audiovisual, pero que tuvo su correlato con el sostenido por amplios sectores de la nueva izquierda.

Muchos cineastas argentinos —desde Fernando Birri en adelante— intentaron que su práctica político-cinematográfica desbordara el espacio local articulándose con las experiencias similares que estaban ocurriendo en otros países del continente. En tal sentido, la participación argentina fue importante en varios aspectos: por la influencia de algunas de sus obras y escritos (como *La hora de los hornos* y «Hacia un Tercer Cine»), por el rol organizativo de diferentes instancias de articulación (como el Comité de Cineastas), y finalmente por la nutrida y activa asistencia a cuanto encuentro o festival se realizara en Europa y Latinoamérica. También debe recordarse, y esto es significativo para el proyecto continental en su conjunto, que los argentinos fueron de los colectivos más devastados por la represión de las dictaduras, junto con los chilenos y uruguayos. Mermados en sus estructuras, cuando no sujetos de la violencia estatal y paraestatal, los grupos argentinos se desarticulaban o mantuvieron a duras penas, por un tiempo, actividades en el exilio, como sucedió con los miembros restantes de Cine de la Base.

Bibliografía y fuentes

Bibliografía

- AMIEVA, M. (2010). «El auténtico destino del cine: fragmentos de una historia del Festival Internacional de cine Documental y Experimental. SODRE, 1954-1971». *Revista 33 Cines*, n.º 2.
- CAMPO, J. (2010). «Itinerante revolucionario del cinematógrafo. Edgardo Pallero y su contribución al Nuevo Cine Latinoamericano». *Chasqui Revista Latinoamericana de Comunicación*, n.º 110, pp. 67-71. Disponible en: <<http://hdl.handle.net/10469/5641>> [Consultado el 22 de octubre de 2018].
- CAVALLO, A. y DÍAZ, C. (2007). *Explotados y benditos. Mito y desmitificación del cine chileno de los sesenta*. Santiago de Chile: Uqbar Editores.
- DANTAS, A. (2014). «A emergência da ideia de “América Latina” no pensamento cinematográfico brasileiro». *Lua Nova*, n.º 92 pp. 105-143. Disponible en: <<http://www.redalyc.org/html/673/67332418005/>> [Consultado el 22 de octubre de 2018].
- DEL VALLE, I. (2014). *Cámaras en trance*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- FLORES, S. (2010). «Los congresos y festivales como estrategia para la integración del cine latinoamericano». *Cuadernos ASAECA*, n.º 1.
- FRANCIA, A. (1990). *Nuevo Cine Latinoamericano en Viña del Mar*. Santiago de Chile: CESOC-Chile América.
- GETINO, O. y VELLEGA, S. (2002). *El cine de las «historias de la revolución»*. Buenos Aires: Altamira.
- GILMAN, C. (2003). *Entre la pluma y el fusil*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- GIUNTA, A. (2001). *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Paidós.
- JAMESON, F. (1997). *Periodizar los 60*. Córdoba: Alción.
- LACRUZ, C. (2015). «Uruguay: La comezón por el intercambio», en Mestman, M. (coord.). *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*. Buenos Aires: Akal.
- LONGONI, A. (2005). «El Fatrac, frente cultural del PRT-ERP». *Lucha Armada*, n.º 4.
- MARCHESI, A. (2014). «Imaginación política del antiimperialismo: intelectuales y política en el Cono Sur a fines de los sesenta». *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, vol. 17, n.º 1. Disponible en: <https://scholar.google.com/scholar_url?url=https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4004299.pdf&hl=en&sa=T&oi=gsb-ggp&ct=res&cd=o&cd=15071631803269832799&ei=UpXOW93eLM-omAH9za3IAw&scisig=AAGBfm0thgr9JBQIq8OGITzkk6G7YdxZQZ> [Consultado el 22 de octubre de 2018].

- MARCHESI, A. y ÁLVAREZ, R. (2016). «Del internacionalismo al latinoamericanismo. La izquierda en la segunda mitad del siglo XX: aproximaciones políticas, intelectuales y culturales». *Contemporánea*, n.º 7.
- MESTMAN, M. (2014). *Estados Generales del Tercer Cine. Los documentos de Montreal, 1974*. Cuadernos Rehime, n.º 3. Buenos Aires: Red de Historia de los Medios. Disponible en: <<http://www.rehime.com.ar/escritos/cuadernos/ReHiMe%2003%20-%20%20kitdeprensa.pdf>> [Consultado el 22 de octubre de 2018].
- (2007). «Entre Argel y Buenos Aires: el Comité de Cine del Tercer Mundo (1973/1974)», en SEL, S. (comp.). *Cine y fotografía como intervención política*. Buenos Aires: Prometeo.
- PARANAGUÁ, P. A. (1985). *O cinema na América Latina: longe de Deus e perto de Hollywood*. Porto Alegre: L&PM Editores.
- (2003). *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- PICK, Z. (1993). *The New Latin American Cinema. A Continental Project*. Austin: University of Texas Press.
- PINTO, I. (2015). «Crítica y crisis en el Nuevo Cine», en MESTMAN, M. (coord.). *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*. Buenos Aires: Akal.
- RIDENTI, M. (2005). «Artistas e intelectuais no Brasil pos-1960». *Tempo social*, vol. 17, n.º 1, pp. 81-110. Disponible en: <http://www.scielo.br/pdf/ts/v17n1/v17n1a03> [Consultado el 22 de octubre de 2018].
- ([1967] 2011). «Teoría y práctica del cine latinoamericano», en Rocha, G. *La revolución es una estética*. Buenos Aires: Caja Negra.
- (1997). *Cartas ao mundo*. San Pablo: Companhia das Letras.
- TAL, T. (2005). *Pantallas y revolución: una visión comparativa del Cine de Liberación y el Cinema Novo*. Buenos Aires: Lumiere.
- TERÁN, O. (2004). *Ideas en el siglo. Intelectuales y cultura en el siglo XX latinoamericano*. Buenos Aires: Fundación OSDE-Siglo Veintiuno Editores.
- WILLIAMS, R. (1980). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.

Fuentes

- BIRRI, F. ([1962] 1988). «Cine y subdesarrollo», en FUNDACIÓN MEXICANA DE CINEASTAS, *Hojas de Cine*. Ciudad de México: Secretaría de Educación Pública-Universidad Autónoma Metropolitana-Fundación Mexicana de Cineastas.
- DEBRAY, R. (1967). *¿Revolución en la revolución?* La Habana: Casa de las Américas.
- FANON, F. (1963). *Los condenados de la tierra*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- FUNDACIÓN MEXICANA DE CINEASTAS (1988). *Hojas de Cine*. Ciudad de México: Secretaría de Educación Pública-Universidad Autónoma Metropolitana-Fundación Mexicana de Cineastas.
- GETINO, O. y SOLANAS, F. ([1968] 2009). «Primera declaración del Grupo Cine Liberación», en VELLEGGIA, S., *La máquina de la mirada*. Buenos Aires: Altamira.
- ([1969] 1988). «Hacia un Tercer Cine», en FUNDACIÓN MEXICANA DE CINEASTAS, *Hojas de Cine*. Ciudad de México: Secretaría de Educación Pública-Universidad Autónoma Metropolitana-Fundación Mexicana de Cineastas.
- GETINO, O. y VELLEGGIA, S. (1969). «Pobreza y agitación en el cine. Reportaje de Octavio Getino a Mario Handler». *Cine del Tercer Mundo*, n.º 1.
- GUEVARA, E. ([1961] 1997). «La guerra de guerrillas». *Obras completas*. Buenos Aires: MACLA.
- ROCHA, G. ([1965] 2011). «Eztétyka del hambre», en ROCHA, G. *La revolución es una estética*. Buenos Aires: Caja Negra.
- SOLANAS, F. (1969). «Cuestionario a Solanas». *Cine del Tercer Mundo*, n.º 1.
- WAINER, J. ([1970] 1985). «Gleyzer: la lección de México». *Cinelibros*, n.º 5. Montevideo: Cinemateca Uruguaya.

Recibido: 5/5/2018. Aceptado: 10/8/2018