

L'influence du "troisième cinéma" dans le monde.

Un documento olvidado sobre el impacto del Tercer Cine argentino

Por Jonathan Buchsbaum* y Mariano Mestman**

Traducciones: Christian Pageau***

I.

La hora de los hornos (1968) y el manifiesto "Hacia un Tercer Cine" (1969), de Octavio Getino y Fernando Solanas, tuvieron un notable impacto en el cine político internacional durante la década de 1970 e incluso en períodos posteriores. Entre los documentos y testimonios sobre esa experiencia, se destaca el dossier *L'influence du "troisième cinéma" dans le monde* (La influencia del "tercer cine" en el mundo), organizado en 1979 por Guy Hennebelle junto a Monique Martineau y su entonces naciente colectivo CinémAction, y publicado en un número especial de la *Revue Tiers Monde*, bajo la dirección de Yvonne Mignot-Lefebvre.¹

Guy Hennebelle (1941-2003) fue un activo promotor de la teoría y la práctica del cine militante y el Tercer Cine a través de numerosas iniciativas y proyectos, desde su instalación en Argelia por tres años, donde tuvo a su cargo la página cinematográfica del periódico *El Moudjahid* (setiembre 1965-1968) y su regreso a Francia tras los sucesos de mayo del 68. Promotor durante la década de 1970 del cine de intervención política, el Tercer Cine y los "cines nacionales" antiimperialistas en el mundo, en 1978 crearía el grupo CinémAction. En ese marco, Hennebelle defendió y promovió *La hora de los hornos* en Francia y otros sitios desde el comienzo de su difusión internacional entre 1968 y 1969. Conoció a Pino Solanas unos años más tarde, durante los *Rencontres Internationales pour un Nouveau Cinéma* (Montréal, 1974), tal vez el foro más grande del cine

¹ "Audio-Visuel et développement" en *Revue Tiers Monde*, volumen 20, número 79, julio-septiembre 1979. Paris: Publications de la Sorbonne, pp. 615-645.

político mundial de los años 1960/1970, donde estuvieron presentes casi todos los grupos del cine militante francés del pos-68, entre más de 200 protagonistas del cine político mundial de 25 países. Hennebelle recordaría más tarde que la película de Solanas había sido considerada allí el “arquetipo del cine militante del momento” (2004: 16). La influencia que había alcanzado el manifiesto “Hacia un Tercer Cine” llevó al crítico francés a bautizar el evento como “Estados Generales del Tercer Cine”. Luego de esas jornadas, Hennebelle se convertiría en amigo de Solanas y en “propagandista” del film y el manifiesto argentinos, tal como afirmó (Hennebelle, 2004). De hecho, el proyecto del colectivo CinémAction y su revista reconoce de modo explícito como antecedente a los cines del Tercer Mundo o los “cines nacionales” antiimperialistas; y su mismo nombre (CinémAction) reenvía a la noción de “cine-acción” (o la de “cine-acto”) del manifiesto del grupo argentino Cine Liberación.

El dossier sobre el impacto del Tercer Cine fue el sexto organizado por el colectivo CinémAction, todavía antes de la aparición de la revista del mismo nombre. Es decir, en su origen, entre 1978/1979, el grupo publicó siete dossiers en revistas “amigas” (como *Écran*, *L’Afrique littéraire*, *Jeune Afrique*, *Tiers Monde*, entre otras), antes de que comenzase a editar su propia revista, *CinémAction*, trimestral, en el verano de 1979. De esta historia da cuenta un segundo texto, más breve, escrito por el propio Hennebelle ese mismo año, y que incluimos al final para contextualizar y ampliar la información sobre la identidad inicial forjada por el grupo, sus antecedentes inmediatos, la articulación de sus dossiers con eventos del cine de intervención y el surgimiento de su revista.

Desde hace algunos años venimos recuperando este dossier de CinémAction en nuestros escritos y buscamos difundirlo entre los investigadores interesados en el Tercer Cine y el cine militante o cine de intervención. Gracias a la autorización y gentileza de Monique Martineau-Hennebelle y de Yvonne Mignot-Lefebvre, a inicios de 2021 publicamos una traducción al inglés de una parte central del

mismo: las once respuestas a una encuesta sobre la influencia del film y el manifiesto de Cine Liberación en diversos países.² Ahora, en el presente número de *Imagofagia*, las publicamos en español.

En su edición original de 1979, el grupo CinémAction presentó este documento como un estudio que podría llegar a conducir a un coloquio y a una refundación del manifiesto “Hacia un Tercer Cine”. La encuesta constituía la tercera parte del dossier completo sobre el impacto del Tercer Cine en el mundo; el cual contenía tres secciones. En la primera se presentaba la perspectiva de Cine Liberación sobre el Tercer Cine (“Genèse, en 1968, d’une théorie argentine du cinéma d’intervention”). Allí, CinémAction precisaba el contexto de emergencia del manifiesto, reconociéndole “tres méritos históricos”: su conceptualización en coordinación con la práctica del grupo argentino (la producción, distribución y exhibición de *La hora de los hornos*); su elaboración en el contexto de una cultura nacional; su adopción de un sentido universalista y un valor programático que le permitió, “por primera vez en la historia para un documento latinoamericano” — según CinémAction—, influir en el cine político de otros países. En la segunda sección (“15 points saillants d’un Manifeste de 15,000 mots”), se presentaba una selección de 15 extractos “destacados”, en la perspectiva del grupo francés; se señalaba su valor histórico y se mencionaban algunas revisiones posteriores propuestas por Solanas y Getino durante la década de 1970. La tercera sección (la que aquí se publica), incluía las respuestas sobre el impacto del film y el manifiesto en países de tres continentes (África, América y Europa): comentarios y análisis a cargo de once cineastas, críticos o directores de festivales y cinematecas del mundo que habían conocido, promovido o discutido la difusión de los films y escritos de Cine Liberación en diversos sitios.

² *Framework. The journal of cinema and media* (Special Issue, volumen 62, número 1, primavera 2021; Guest editors: J. Buchsbaum and M. Mestman). En ese número incluimos la traducción de otros dos documentos inéditos o poco conocidos en la academia anglosajona: Getino y Solanas (1971), “Cine militante: una categoría interna del Tercer Cine”; Getino (1979), “Algunas consideraciones sobre el concepto del Tercer Cine” en *A diez años de un Tercer Cine*. También presentamos allí un foto-ensayo sobre la historia del grupo Cine Liberación.

De este modo, como se comprenderá, el dossier (y en especial la encuesta) resulta una fuente clave para el estudio de la historia del Tercer Cine. Sin embargo, se trata de un documento escasamente utilizado incluso por las investigaciones especializadas (salvo excepciones, por supuesto). Tal vez esto se deba a que fue publicado a fines de 1979, es decir, al final o inmediatamente después de la culminación de la llamada *larga década del 60* o *long 60s*; justamente un momento en que la figura del Tercer Mundo —que había dado sustento al film y al manifiesto— se desmoronaba. O también a que luego de esa publicación original en francés, el dossier no fue reeditado ni tampoco traducido a otras lenguas en las que, en cambio, en las décadas siguientes proliferaron los estudios sobre el Tercer Cine.

II.

CinémAction proponía, a los críticos convocados a responder la encuesta, tres preguntas muy precisas, que los once contestan por separado o todas juntas. En primer lugar, se consultó si *La hora de los hornos* se distribuyó en el país de quien responde, si provocó controversias y si contribuyó a establecer una red de distribución alternativa. En segundo lugar, se interrogó sobre si el manifiesto “Hacia un Tercer Cine” se publicó o difundió en los respectivos países y qué tipo de debates o discusiones promovió. Finalmente, se preguntó cómo lo valoró cada encuestado en el momento de su publicación original (1969) y cómo lo considera diez años más tarde, al momento de la encuesta (1979); es decir, si todavía resulta “pertinente”.³

Así, la encuesta no sólo indaga en información sobre el impacto del film y el manifiesto, sino que promueve una lectura crítica de la experiencia de cada uno

³ Estas preguntas, y la explicación del interés del grupo CinémAction por realizar un balance a diez años del manifiesto solicitando la opinión de diez “personas autorizadas” (al cual se suma la respuesta de Hennebelle), se encontraban en otra sección del dossier. Nosotros las incluimos al inicio de la encuesta para facilitar la lectura de las respectivas respuestas.

de los entrevistados una década más tarde de su aparición. Todos ellos, o la mayoría, muestran un amplio conocimiento de la obra de Cine Liberación, así como de su alcance en los respectivos países o regiones; lo cual resulta en un documento rico en información y lecturas, y de ningún modo apologético.

En trabajos previos hemos hecho referencia a todo esto, por lo cual no tiene sentido abundar aquí sobre el documento, al cual el lector, además, ahora puede acceder en francés, inglés y (en las páginas que siguen) español. Pero conviene mencionar algunos aspectos generales que dan cuenta de su posible interés para profundizar las investigaciones sobre el tema.

Como puede imaginarse, muchas respuestas se refieren a la presencia de la película y su mayor o menor alcance en los respectivos países, así como al diálogo del manifiesto con textos y documentos de autores o colectivos cinematográficos, a su impacto en la promoción de debates en torno al cine militante o de intervención, e incluso a la promoción de incipientes distribuidoras paralelas o alternativas. Junto a esto, hay dos cuestiones recurrentes o que por lo menos aparecen en más de una respuesta.

Por un lado, el problema que en muchos casos había significado la identidad peronista del film y del grupo Cine Liberación: su adhesión al ex presidente Juan D. Perón, quien para una parte importante de la izquierda cinematográfica estaba asociado a la demagogia y el populismo (o incluso al fascismo, en algunas lecturas más extremas). Esto llevó a que en ciertos países del Primer Mundo se generasen polémicas al respecto o a que se proyectase sólo, o fundamentalmente, la primera parte de la película (y no así las otras, con mayor presencia del Peronismo, en especial la segunda, como se sabe). Incluso, como cuenta Hennebelle, esto derivó en que al comienzo de la difusión del film en Francia se elaborase una edición con cortes de las escenas “demasiado

peronistas”.⁴ Se trata de una historia de divergencias y polémicas sobre las repercusiones de la película argentina en el exterior; y que, como se lee en la encuesta, no sólo tuvo lugar en Europa o Norteamérica, sino también en América Latina. Respecto de Brasil, por ejemplo, Sergio Muñiz se pregunta “cómo se podía conciliar el nacional-populismo de Perón [...] y una política revolucionaria más eficaz”.

Por otro lado, algunos críticos cuestionan cierta rigidez o esquematismo en la famosa propuesta de los “tres cines” (cine de Hollywood, cine de autor, Tercer Cine) o en otras ideas del manifiesto como la de creación de una “internacional del cine-guerrilla”. Esas críticas se refieren a su imprecisión para dar cuenta de las realidades de los cines de ciertos países al momento de la aparición del manifiesto, y fundamentalmente a la inviabilidad o inadecuación de esas nociones para el momento histórico de la encuesta (1979). En este sentido, es evidente que el manifiesto había surgido —como recordarían Solanas y Getino— en un momento de ascenso del movimiento de masas en Argentina y otros países del mundo (no así en algunos otros, claro). Y que la creciente represión en América Latina durante la década de 1970 había hecho desaparecer ese movimiento popular con el que había dialogado a fines de la década de 1960. En cualquier caso, el grupo Cine Liberación había revisado y precisado algunos postulados de “Hacia un Tercer Cine” en textos posteriores, incluso durante ese

⁴ Este relato de Hennebelle se confirma con el de otros críticos que también se refirieron a una versión más corta exhibida en Francia. En una nota de la revista española *Film Ideal*, por ejemplo, Ramón Font comentaba que había participado de una proyección del film en Francia en 1969, cuya versión era más corta que aquella exhibida cuando su estreno en el Festival de Pesaro, en junio de 1968. Incluso el mismo Solanas hizo referencia al tema en una carta que le envió al director del ICAIC, Alfredo Guevara, a fines de 1969, a propósito de potenciales cambios a la versión original para su proyección en Cuba. Junto con señalar posibles cortes, explicó por qué no consideraba conveniente achicar las secciones dedicadas a la “Crónica del Peronismo” (1945-1955), donde se narraban los sucesos ocurridos en el plano económico, social y político en los dos primeros gobiernos de Perón. Solanas decía que, sin el análisis del Peronismo en el poder, no era posible entender lo que había sido dicho movimiento, ni sus acciones o su transformación posterior. Y recordaba que para la exhibición en Francia se había cortado justamente esa parte del film (por necesidad de achicar la duración, decía) pero había resultado en una experiencia negativa porque había creado mayor confusión.

período que le había dado origen. A comienzos de los 70, por ejemplo, reflexionando sobre su incipiente experiencia de cine militante, había reconocido el sentido demasiado ambiguo o confuso del término “cine guerrilla” y había avanzado en la precisión de los conceptos de Tercer Cine (en tanto “cine de descolonización cultural”) y de cine militante (en tanto “categoría interna, la más avanzada, del Tercer Cine”, y asociado a una intervención más directa articulada con movimientos políticos de transformación social). Esa dinámica de alimentación recíproca entre la teoría y la práctica del grupo Cine Liberación (la reflexión sobre su propia experiencia de realización y exhibición de los films) quedó plasmada en sus escritos del período 1968-1972, luego compilados en el libro de Getino y Solanas (1973), *Cine, cultura y descolonización*. Pero es probable que las revisiones allí contenidas no fuesen conocidas por algunos de los críticos que, al contestar la encuesta, vieron fundamentalmente esquematismo o rigidez en las propuestas iniciales y ausencia de revisión crítica posterior. De hecho, Peter Schumann, quien escribe sobre la experiencia alemana y había conocido de primera mano el cine político argentino, comenta que Solanas, Getino o Gerardo Vallejo, en sus películas posteriores, no habían hecho nada para “justificar o aclarar la teoría contenida en el manifiesto” (en lo referido en particular a esa “estrategia del cine-guerrilla”, dice). Sin embargo, tanto él como Férid Boughedir, que escribe sobre el impacto en África, recuperaban favorablemente las declaraciones de Solanas en la mesa redonda de un año antes, publicada en el primer dossier de CinémAction (“Cinéma d’Auteur o cinéma d’intervention”, 1978), donde el cineasta argentino actualizaba sus ideas sobre el Tercer Cine, ampliaba el alcance del concepto y explicaba la necesidad de su diferente consideración en diversos contextos. Y en este sentido, el crítico alemán proponía que “quizás (Solanas) debía retomarlas (esas consideraciones) y establecer una nueva versión del manifiesto basada principalmente en la (re)definición de los tres cines”. Por su parte, es importante recordar que —aunque sin avanzar en este último sentido— casi en simultáneo con la publicación de la encuesta de CinémAction, en 1979 también Octavio

Getino había revisado la historia del film y el Manifiesto en “Algunas consideraciones sobre el concepto del Tercer Cine”; un texto que da cuenta, justamente, del dinamismo o la dialéctica entre la práctica y los textos teóricos del grupo durante la década de 1970; incluyendo los cambios y precisiones en sus concepciones del cine militante y el Tercer Cine, recién aludidos.

Hacia el final de la encuesta, su propio organizador y promotor, Guy Hennebelle, afirmaba que a pesar del transcurso del tiempo —que sin duda había desactualizado algunos aspectos del manifiesto—, éste seguía conservando un “valor programático”. Y recordaba que desde un principio se había presentado como una “teoría abierta”, un “esbozo de hipótesis” para ser confrontada en la práctica del cine de contestación. Recuperando una declaración de Jean-Luc Godard de 1978, donde éste sostenía que “la politique des auteurs” se encontraba agotada y era tiempo de pasar a otra cosa (aun cuando el cineasta francés ya había hecho declaraciones similares tan temprano como en 1962), Hennebelle abría el interrogante de si a donde debían dirigirse las búsquedas contemporáneas era ahora... hacia el Tercer Cine. Un modo de promover su discusión y su actualización justamente al fin del período que le había dado sustento.

Finalmente, nos gustaría dedicar la presente publicación de estos materiales en español a la memoria de Octavio Getino (1935-2012), Fernando “Pino” Solanas (1936-2020) y Guy Hennebelle (1941-2003), artesanos del cine de intervención política y el Tercer Cine en el mundo.

Bibliografía

Getino, Octavio y Fernando Solanas (1973). *Cine, cultura y descolonización*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Hennebelle, Guy (2004). “Si ce n’est plus l’heure des brasiers, c’est peut-être celle de la reprise” en *CinémAction*, número 110, p.16.

El impacto del Tercer Cine.

Resultados de una encuesta internacional

Por Grupo CinémAction (1979)⁵

Traducido por Christian Pageau⁶

Diez años después de la aparición del Manifiesto “Hacia un Tercer Cine” (1969), es indispensable hacer un estado de la cuestión sobre su influencia a través del mundo con el fin de intentar un balance de sus aportes, sus limitaciones, sus errores. Este es el objetivo de esta sección sobre el tercer cine, para lo cual hemos solicitado la opinión de diez personas autorizadas: críticos, cineastas u organizadores de eventos cinematográficos que en su práctica real y concreta estuvieron íntimamente interesados por una teoría que los ha guiado, orientado, motivado. Sus opiniones, por lo demás contradictorias, no caen por lo tanto “del cielo”.

Le propusimos a cada uno las mismas tres preguntas:

1. ¿*La hora de los hornos* ha sido difundida en su país y ha suscitado polémicas? ¿Cuáles? De ser así, ¿ha contribuido al desarrollo de una red de distribución alternativa?
2. El Manifiesto “Hacia un Tercer Cine”, ¿ha sido publicado —traducido, si fue necesario— en su país? ¿Provocó debates, polémicas? ¿Cuáles?
3. ¿Qué pensó en el momento de aparición del Manifiesto y qué piensa hoy? ¿Le parece todavía pertinente?

Algunos autores ordenan sus respuestas, otros las "mezclan". Algunos se centran en puntos particulares, otros proponen una reflexión general. Se verá que el propio concepto de "Tercer Cine" está investido de interpretaciones

⁵ “L’impact du troisième cinéma”, incluido en el dossier del Grupo CinémAction (1979). “L’influence du ‘troisième cinéma’ dans le monde”. *Revue Tiers-Monde*, volumen 20, número 79. *Audiovisuel et développement*, pp.623–645.

⁶ Con colaboración de Mariano Mestman.

significativamente diferentes. Nos pareció que la variedad de enfoques era en sí misma reveladora. En nuestra opinión, este estudio podría conducir a un coloquio y a una refundación del Manifiesto.

En Chile: "inicialmente desconocido, el Manifiesto podría, actualizado, ser utilizado para el cine del exilio".

Jaime Larraín (chileno, es arquitecto, cineasta y fotógrafo. Trabajó en el cine durante la Unidad Popular. Exiliado en España, colabora con las revistas *Interviu*, *Que*, *Reporter*, *Cinema 2002* y *Eikonos, imagen y sonido*).

- “En una situación abiertamente colonial, la penetración cultural es el complemento de un ejército extranjero de ocupación, en una situación neocolonial, durante ciertas etapas, esa penetración (cultural) asume el rol más importante [...]. Para el neocolonialismo, los *mass communications* son más eficaces que el napalm”.

- “Es evidente que la cultura y la conciencia revolucionaria a nivel de masas sólo podrán alcanzarse tras la conquista del poder político, pero no resulta menos cierto que la instrumentalización de los medios científicos y artísticos, conjuntamente con los político-militantes, puede preparar el terreno para que la revolución sea una realidad y los problemas que se originen de la toma del poder sean más fácilmente resueltos”.

Podemos leer estas dos citas en el libro de Solanas y Getino, *Cine, cultura y descolonización* que contiene el Manifiesto “Hacia un Tercer Cine”.

En Chile, *La hora de los hornos* y el Manifiesto eran conocidos por una minoría de personas unos meses antes de las elecciones presidenciales de 1970. Este contexto político ha tapado un poco la experiencia del grupo Cine Liberación y en particular las consignas expresadas en *La hora de los hornos*. Sin embargo, esta no es la única razón de la falta de comunicación entre cineastas chilenos y argentinos. También hay que mencionar la corta existencia de un cine nacional

chileno (dos años), la ausencia de cine clandestino y el carácter aún embrionario del cine militante. Por otro lado, el proceso que, en Argentina, llevó al grupo Cine Liberación a construir el proyecto de un Tercer Cine, había tenido su equivalente en Chile tras el Primer Encuentro de Cineastas Latinoamericanos en Viña del Mar (1967), pero de una manera diferente.

El triunfo electoral de la Unidad Popular (1970) sorprendió a los cineastas chilenos cuando no tenían los antecedentes necesarios para formar un movimiento. La llegada de Salvador Allende al poder los encontró así sin un programa definido y, además, en el Programa de la Unidad Popular tampoco había nada planeado a nivel de política de comunicación de masas.

Por otro lado, la revolución cubana y su cine habían tenido un profundo impacto en los intelectuales chilenos: de su influencia nació el manifiesto de 1970. Pero era equívoco: el "modelo" del ICAIC no podía servirnos, porque el cine cubano se había desarrollado tras la toma total del poder, mientras que el nuestro sólo podía contar con un gobierno que no tenía plena libertad de acción. A lo largo de los tres años de Unidad Popular, se hizo cada vez más evidente, bajo la influencia de la necesidad, que sería necesario retomar los planes y reelaborar los análisis del Manifiesto "Hacia un Tercer Cine", que inicialmente habíamos considerado excelentes.

Al mismo tiempo, nos vimos brutalmente enfrentados tanto al bloqueo de la distribución de películas por parte de los Estados Unidos, como a las dificultades en la política de nacionalización de los cines, a la pérdida definitiva de las clases medias cuyo apoyo era, sin embargo, esencial para ampliar la base de la Unidad Popular, a la necesidad de crear circuitos paralelos y de desarrollar un cine alternativo, etc.

Aunque haya sido breve a lo largo del tiempo, la experiencia del cine chileno ha sido positiva: la Unidad Popular ha permitido producir un gran número de obras, incluyendo cortometrajes documentales (70), y algunos largometrajes de ficción

u otros que hoy se han convertido en armas efectivas contra la dictadura fascista de Pinochet.

Si bien ha sido casi ignorado, "Hacia un Tercer Cine" puede recuperar un nuevo vigor entre los cineastas chilenos que podrían poner su experiencia de la época de la UP y del tiempo de exilio al servicio de una revisión de este Manifiesto (también a la luz de todos los "duros golpes" que se han dado a casi todo el cine latinoamericano). Tenemos que reflexionar sobre las experiencias pasadas y presentes con vistas a trabajar juntos. Para sentar las bases de la acción solidaria, sería necesario un nuevo encuentro de cineastas latinoamericanos: debería conducir a una organización permanente que no sólo pudiera difundir directrices, sino crear un sistema de producción y distribución de películas apoyado en todas las bases posibles para el trabajo continuo en el cine militante. Desde esta perspectiva, repito, el Manifiesto "Hacia un Tercer Cine" sigue siendo, por lo tanto, un documento valioso para actualizar el análisis de la realidad latinoamericana.

Sin embargo, ¿quizás se trate de un sueño en la era de las multinacionales?

En Venezuela: "lo hemos discutido ampliamente en el pasado, hoy me parece anticuado".

Rodolfo Izaguirre (venezolano, es director de la Cinemateca de Caracas).

1. La aparición de *La hora de los hornos* ha desatado en Venezuela un movimiento de búsqueda de nuevas formas arraigadas en la realidad histórica en la que vive el creador. La destrucción del mito del cine "perfecto" y la invención de un Tercer Cine llevaron a algunos de nuestros cineastas a concebir su arte como un medio para acusar al neocolonialismo impuesto por los norteamericanos, y como un elemento de agitación en la sociedad en un momento en que el país estaba experimentando convulsiones revolucionarias (que trágicamente terminaron en derrota). El uso de la fotografía fija, *collage*, corte, etc., se puede discernir claramente en varios cortometrajes venezolanos;

como en *La fiesta de San Juan*, de Alfredo Anzola, *Los dioses de cara blanca*, de Freddy Siso, *Pueblo de Lata*, de Jesús Enrique Guedez. Desafortunadamente, la influencia de *La hora de los hornos* no pasó de la fase de incorporación de nuevos elementos del lenguaje a la estructura narrativa, y no desencadenó el establecimiento de nuevas estructuras para luchar contra las formas de colonialismo cultural en América Latina (que, arraigadas en la lucha de clases contra el capitalismo, habrían permitido una mejor comprensión de la realidad).

Esta limitación de la influencia de *La hora de los hornos* sólo al préstamo de ciertos hallazgos narrativos hizo que esta película, a diferencia de lo ocurrido en Argentina, no llevara al nacimiento de un proyecto teórico adaptado a las condiciones de la sociedad venezolana.

Su circuito de difusión era más bien pequeño: cinematecas, clubs de cine universitarios, asociaciones cinematográficas, frecuentadas por un público de alto nivel intelectual y político.

Por otro lado, *La hora de los hornos* desató un debate sobre la nueva forma de concebir el cine en los países del Tercer Mundo e introdujo el problema de la servidumbre de América Latina respecto de las metrópolis imperialistas. Inculcó el concepto de autenticidad cultural.

2. El Manifiesto "Hacia un Tercer Cine" ha sido ampliamente difundido en los círculos cinematográficos del país. La revista *Cine al día* ha comentado ampliamente sobre ello y ha organizado algunos debates dentro de su equipo editorial, tomando puntos de partida como la situación de dependencia de los países del Tercer Mundo, el tema "cultura y descolonización" y el proyecto estético de un nuevo cine. En la Cinemateca de Caracas organizamos varios foros que provocaron discusiones apasionadas. La censura golpeó y redujo a tres días el programa de proyección de la película, que originalmente estaba destinado a durar cinco días. Como habíamos vuelto a proyectarla, fuimos

amenazados de confiscación. Recuerdo que un cine club provincial, Cumana Edo Sucre, había exhibido en su sala un cartel que proclamaba, desde un intertítulo de la segunda parte de la película, "Todo espectador es un cobarde o un traidor" (Fanon). Cuando la proyección terminó, el público salió furioso, conmovido por esta verdad que lo sacudió. Y seguido por la mirada del Che; que perduraba varios minutos en las últimas imágenes, como culpándolos. Era como si nos hubieran dicho: "Depende de ustedes hacer su historia, crear su futuro".

3. Hoy creo que el Manifiesto "Hacia un Tercer Cine" ha perdido su relevancia. Su significado estaba íntimamente ligado a la época en que nació. La situación actual en América Latina requiere una nueva consideración: nuestro continente está sumergido en el fascismo y el peso de la derrota de varios movimientos revolucionarios nos abruma enormemente. Chile, Uruguay, Argentina, Nicaragua y Bolivia sufren bajo la bota de soldados que han sofocado las chispas de la Revolución. Queda a todos encontrar el camino del compromiso al servicio de sus países, participando en sus luchas y victorias.

En Brasil: "pertinente en el plano teórico, inaplicable en la práctica".

Sergio Muñiz (brasileño, es realizador y productor de numerosos cortometrajes documentales y co-responsable de la nueva revista *Cinema Br*).

1, 2 y 3. - Hace diez años que vi *La hora de los hornos* y debo confesar que no tengo un recuerdo muy preciso de ella.

En cuanto al Manifiesto "Hacia un Tercer Cine", yo lo conocí en 1970 y tuve la sensación en su momento de que su planteamiento no era en absoluto adecuado para un país como Brasil. En particular su diseño del *cine-acto*.

Lo he releído en su totalidad para poder responder a esta encuesta y aquí están los pensamientos que esta nueva lectura me ha inspirado.

A nivel general, el marco teórico esbozado en "Hacia un Tercer Cine" me parece relevante: por ejemplo, es importante promover una cultura popular contra la

cultura impuesta por las clases dominantes, es importante trabajar para lograr una revolución de conciencias, es importante tratar de articular el trabajo, los hechos y las acciones para realizar un producto que sea útil en la lucha... Me refiero a algunos puntos, entre muchos otros, que me parecen especialmente llamativos.

Sin embargo, a nivel práctico, la aplicación de los conceptos expresados a lo largo del manifiesto debe cumplir ciertas condiciones previas para que sea simplemente posible y más o menos eficiente:

- El *cine-acto* debe poder estar vinculado a algún tipo de organización: sindical, de partido, etc.
- Debe existir una situación política en el país implicado, que sea relativamente favorable, o no demasiado desfavorable, desde un punto de vista progresista.

Por estas razones, creo que el Manifiesto, aunque teóricamente muy correcto, sólo ha podido encontrar aplicación en un período bien definido de la historia de la Argentina. Y en el que no era aplicable en otros países latinoamericanos. En particular, aquí en Brasil. Aunque en Argentina las organizaciones de masas pudieron cambiar la situación entre 1955 y 1973, en Brasil el período de 1968 a 1977 se caracterizó, por el contrario, por el fortalecimiento de los grupos dirigentes que hicieron todo lo posible por sofocar la voz del pueblo. En ese período anterior, los cineastas e intelectuales argentinos en general pudieron participar directamente en el proceso de emancipación política dentro de las organizaciones. En Brasil, en ese mismo período, los cineastas, en el mejor de los casos, sólo han podido movilizarse para obtener logros como la organización del mercado cinematográfico nacional, el aumento legal en el número de días de programación obligatoria de películas nacionales en las pantallas brasileñas o la obligación de los distribuidores de difundir un cortometraje brasileño al mismo tiempo que los largometrajes de importación extranjera...

Es claro que hoy en la Argentina ya no es posible practicar el *cine-acto* que pedía el Manifiesto. ¡Y en Brasil, un cine independiente ya no es posible en absoluto, ya que no podemos, cuando empezamos cualquier película, evitar el principio de una coproducción, al menos parcial, con Embrafilme, el organismo del Estado! Entonces, ¿qué se puede hacer para salvaguardar la existencia de un cine independiente?

Las propuestas de “Hacia un Tercer Cine” pueden ser aplicables en algunos países. En mi opinión, ciertamente no lo son, ni en Argentina ni en Brasil. En el primer caso por represión, en el segundo porque es el reino de la ley del mercado (fruto podrido de la cultura dominante).

En cuanto al trasfondo político del Manifiesto, por último, debo decir que nunca he entendido cómo se podía conciliar el nacional-populismo de Perón, tal como se manifestó en el país entre 1955 y 1972, con una política revolucionaria más eficaz. ¿Hasta qué punto una cierta voluntad de conciliación (suponiendo que se haya logrado) no ha impedido la consolidación de lo que se había logrado? Incluso si hacemos una diferencia entre las injerencias de la CIA y la acción contrarrevolucionaria, ¿cómo podemos explicar las derrotas de 1976 en Argentina? ¿No deberíamos ver esto como una responsabilidad por este deseo de reconciliar un cierto populismo nacional y una revolución efectivamente socialista?

Estas son las principales consideraciones que me inspira, en 1978, “Hacia un Tercer Cine”.

En Estados Unidos: "a pesar de un romanticismo perjudicial del cine-guerrilla, jugó un papel en el surgimiento de una nueva crítica".

Gary Crowdus (es redactor jefe de la revista estadounidense progresista *Cineaste* y miembro del *Tricontinental Film Center* de Nueva York).

1. Como película antiimperialista y anticolonialista de América Latina, *La hora de los hornos* ha tenido una acogida sorprendentemente favorable en Estados Unidos, incluso por parte de los críticos burgueses que han quedado muy impresionados por su poder cinematográfico y perspicacia política. En este sentido, se puede decir que ha hecho mucho por aumentar la respetabilidad del "cine del Tercer Mundo" en el entorno del *establishment* crítico. Tanto los críticos radicales como los críticos burgueses la han definido como un hito en la historia del séptimo arte.

La hora de los hornos, sin embargo, tuvo más influencia en los cineastas que en la creación de nuevos modelos de difusión. Fue un impulso para muchos jóvenes directores radicales que la vieron como un ejemplo exitoso del impacto político del cine *agit-prop*. Les reveló que los cineastas también podían ser activistas políticos y ejercer una intervención directa en el proceso revolucionario. La película se proyectó en algunos "cines de arte" y en muchas universidades, es decir, tenía principalmente una audiencia de izquierda conformada por estudiantes, intelectuales y activistas. Aparte del contexto sociopolítico en el que, y para el que fue hecha, la película simplemente no fue vista o utilizada en el sentido para el que había sido diseñada; a menudo, por el contrario, sólo se proyectó la primera parte, ya que las secuencias sobre el peronismo fueron ampliamente consideradas inadmisibles para el público estadounidense.

Cabe señalar, sin embargo, que *La hora de los hornos* (junto con *Sangre de cóndor*, del boliviano Jorge Sanjinés) fue una de las dos películas que ejercieron una influencia decisiva en la década de 1970 para el surgimiento del grupo de cine del Tercer Mundo (conocido hoy como Tricontinental Film Center) y, luego, para la creación de una red de difusión de películas del Tercer Mundo en los Estados Unidos.

2. El ensayo de Solanas y Getino "Hacia un Tercer Cine", fue traducido y publicado en inglés en Estados Unidos por la revista *Cineaste* en nuestro número de invierno de 1970-1971 (anteriormente habíamos publicado una entrevista con

ambos autores). La película en sí ha sido ampliamente analizada, sus directores han sido entrevistados en algunas revistas (que a menudo han tomado sus textos de publicaciones extranjeras), pero en realidad el Manifiesto como tal no ha provocado ningún debate sobre sus dimensiones políticas y estéticas. En ese momento, la corriente dominante de la crítica y los estudios cinematográficos en los Estados Unidos era extremadamente provinciana e "insular" (esto apenas ha cambiado hoy en día, por cierto) y la escena tanto de la crítica como de las escuelas de cine estaba dominada por variantes apolíticas de la teoría importada de la "política de los autores" (*auteurism*, como se la llamaba aquí). El ensayo, naturalmente, ha sido leído y estudiado por grupos cinematográficos radicales, particularmente su enfoque en asuntos de actualidad, lo que puede haber contribuido a la excesiva popularidad de las nociones románticas sobre las perspectivas y/o necesidades de un "cine-guerrilla" clandestino en los Estados Unidos.

Con el paso de los años, el ensayo se ha convertido en un punto de referencia para nombrar géneros —el concepto de Tercer Cine, propiamente, sólo aparece de modo furtivo en el discurso crítico —, pero hay que decir que en los Estados Unidos el entorno político apropiado para la recepción que el ensayo hubiera merecido simplemente no existía en el momento de su publicación. Hoy, que se está desarrollando una crítica radical —e incluso una incipiente teoría —, podemos ver mejor el papel que “Hacia un Tercer Cine” jugó en este surgimiento.

3. “Hacia un Tercer Cine” ha planteado muchas preguntas importantes que aún no han sido respondidas, ni en Estados Unidos ni en ningún otro lugar. Se ha intentado establecer un cine alternativo (o "tercer cine"), así como nuevos circuitos para su distribución, pero han quedado en gran medida confinados al gueto izquierdista, dentro del cual la izquierda sigue alcanzando solo a la izquierda. Incapaces de competir realmente con la hegemonía cultural del cine de Hollywood a través del establecimiento de un circuito alternativo viable, los

cineastas radicales y los colectivos de difusión han comenzado ahora a penetrar en circuitos masivos como los de los cines comerciales y la televisión.

Con la formación de organizaciones como el Film Fund, que estaba destinado a financiar y distribuir películas políticas producidas de forma independiente, el cine radical en los Estados Unidos nunca ha estado mejor y nunca ha sido más dinámico. Pero en lugar de seguir intentando construir un circuito de difusión paralelo que, por supuesto, existe a un cierto nivel, los colectivos cinematográficos radicales están intentando ahora llegar a la masa del público estadounidense, hasta donde esto es posible. Aunque el concepto de Tercer Cine —especialmente los métodos de producción y difusión clandestina expuestos por Solanas y Getino— puede seguir siendo válido en muchos contextos del Tercer Mundo, en los Estados Unidos, al menos, los cineastas radicales han comenzado a conducir su lucha ideológica al propio terreno del enemigo.

En Québec: "a pesar de una desviación izquierdista, unas líneas de acción convergentes".

André Pâquet (es quebequense, organizador de numerosas manifestaciones a favor de los cines nacionales y populares, del Tercer Mundo y de otros lugares. Crítico de la revista *Cinéma-Québec*, corresponsal de la revista americana *Cineaste*, creó en 1974, tras una larga investigación de dos años, los primeros encuentros internacionales de colectivos del cine militante surgidos en los años 1968. Colocados bajo el signo del Tercer Cine, estos "Estados Generales" han ejercido una gran influencia en el curso de todo un cine en Occidente y en otros lugares).

1. *La hora de los hornos* y el Manifiesto "Hacia un Tercer Cine" influyeron inicialmente en círculos de izquierda que, buscando en los años 1968 el modelo cinematográfico ideal, creyeron encontrar en ellos la respuesta a su búsqueda.

Estos grupos luego intentaron "imponer" este modelo (pero) conservando del Manifiesto de Solanas y Getino sólo lo que confirmaba sus posiciones.

Asimismo, entre los cineastas quebequenses más conscientes y progresistas, hubo una convergencia entre el enfoque de los argentinos y el que se buscaba imprimir a nuestro cine. Pero, ni la sociedad, ni el pueblo, ni la lucha política y nacional fueron —ni son— similares en Argentina y en Quebec, ni en el tiempo, ni en el espacio.

Podemos decir que en nuestro país ha habido, tanto desde el punto de vista práctico (la película) como desde el punto de vista teórico (el Manifiesto), una falta de adecuación de los temas. Monopolizada por los militantes, *La hora de los hornos* circuló principalmente en el circuito militante para el que estaba destinada (es cierto, en su origen) en el contexto argentino. Pero aquí (como tal vez en otros países) esta película se usó *contra* las películas de Québec que habían sido hechas a partir de un análisis político que partía de la misma línea.

De ese modo, en numerosos estudios teóricos, se le ha reprochado al film *Le mépris n'aura qu'un temps*, de Arthur Lamothe, "sus lagunas políticas" (incluso si se le reconocieron cualidades "progresistas"). Arthur Lamothe fue acusado de haberse encerrado en "camisas de fuerza de las estéticas burguesas" y de haberse "distanciado, a través de su práctica cinematográfica, de la clase obrera". También fue acusado de "no ofrecer soluciones". Si bien reconocieron que podía ser "una herramienta valiosa", prefirieron dejar su uso a otros y presentar más bien como un modelo... *La hora de los hornos* (o prefirieron proyectar películas reaccionarias "para mostrar lo que no hay que hacer"; se divertían al demolerlas y relacionarlas con todo el cine que se hace aquí).

Esa iniciativa negativa ayudó a crear la brecha que mencioné entre el enfoque, teórico y práctico, de los dos argentinos y la forma en que se tradujo y aplicó en Quebec.

Mientras que, en el extranjero, por ejemplo, en Italia, en la Mostra Internazionale del Cinema Libero, en octubre de 1971, *Le mépris n'aura qu'un temps* fue citado como ejemplo de cine militante y se lo asoció con las películas de la corriente francesa iniciada por un grupo como Slon (aun cuando a menudo éste era superior), en Québec fue en gran medida desdeñada; al igual que *On est au coton*, de Denys Arcand, o algunas de las películas de Perrault. Sin embargo, ¿no es con esas películas, o con otras de Groulx, Leduc, etc., con las que se debería haber llevado a cabo un trabajo militante? Una cierta concepción del trabajo político formulada desde un teorismo absoluto, ha ayudado a reforzar la represión ejercida por el poder contra estas películas y contra su difusión (porque a veces han sido censuradas).

2. Y es en la misma perspectiva dogmática y sectaria que se recuperó el discurso de Getino y Solanas de su Manifiesto "Hacia un Tercer Cine". En lugar de ser analizado en relación con la realidad de nuestro cine, fue citado como una Biblia del militante aspirante a cineasta. Además, todo el debate ideológico que supuestamente queríamos iniciar con esta película y este Manifiesto, rápidamente se desvaneció detrás de otras prácticas donde el cine quedó relegado al papel de apoyo visual. Una revista, *Champ libre*, dejó de publicarse, de modo que la reflexión que ella había iniciado no tuvo ninguna influencia en un cierto medio cinematográfico quebequense enclaustrado en sus certezas: el de los disidentes "de la coma".

Habrá que esperar hasta 1974 y los primeros Rencontres Internationales pour un Nouveau Cinéma para que se restablezca el vínculo histórico entre el Manifiesto de Solanas y Getino y cierto cine en Québec. Y también para que lo que en el Manifiesto concierne a la especificidad artística, y al fenómeno cultural nombrado "cine", se resitúe finalmente en una práctica. Me parece que habíamos definido claramente la cuestión citando esta frase del Manifiesto como epígrafe de este evento: "El Tercer Cine es el que reconoce en la lucha antiimperialista de los pueblos del Tercer Mundo y de sus equivalentes en el seno de las

metrópolis, la manifestación cultural, científica y artística más gigantesca de nuestro tiempo, la gran posibilidad de construir, a partir de cada pueblo, una personalidad liberada, de operar la descolonización de la cultura".

3. Para nosotros el Tercer Cine nunca ha sido el cine "del" militante (para usar una frase de Richard Copans en *CinémAction*, No. 1), y nunca ha sido el único cine militante tampoco. Para nosotros el Tercer Cine siempre ha representado un amplio movimiento cultural. Un vasto cuestionamiento de los valores e ideas recibidas, de las formas y los modos de pensar. Eso es lo que entendíamos por "descolonización de la cultura".

Al asumir desde el principio una perspectiva de transformación de la sociedad, creímos (y seguimos creyendo) que también era necesario cambiar las estructuras del cine y los modos de producción de películas, así como su factura, en una perspectiva de transición. Nuestra opción era la de una confrontación dialéctica entre los partidarios de la "verdad histórica" y los partidarios de una lucha obstinada y muy larga sobre el terreno de la historia. Lamentablemente no hubo articulación. ¡Y dialéctica, aún menos! De una dolorosa guerra de anatemas, al fin hemos salido aún más aislados, con una derecha dominante y poderosa, y con una extrema izquierda tan obstinada como estrecha de miras. Así, hoy los cineastas quebequenses —cuando no están desempleados— siguen haciendo un cine comercial alienante (es cierto que ellos de todas maneras no tenían nada que ver ni con el Manifiesto, ni con *La hora de los hornos*), o se limitan a un nacionalismo "quebequense", prefiriendo vivir en la nostalgia de un pasado primitivo antes que en un presente demasiado preocupante, o se encuentran marginados, a la vez denunciados por una extrema izquierda necesitada de un enemigo principal y reprimidos por la censura solapada del poder.

Durante un debate organizado con Solanas, Lamothe, Groulx y otros en Montreal en agosto de 1978, con motivo del segundo Festival de la Crítica, fue

reconfortante constatar que a pesar del tiempo transcurrido entre la fecha de publicación del Manifiesto o el lanzamiento de *La hora de los hornos* y la era actual, a pesar también de la distancia política, social y cultural entre Argentina y Quebec, convergían líneas de fuerza en la misma voluntad de descolonizar las mentes y los corazones. Otro hecho también significativo: todos los que habían esgrimido el Manifiesto entre 1969 y 1971 como Biblia o la película como modelo, estaban ausentes. La misma gente vio en *Los hijos de Fierro* aquello que más vigorosamente había denunciado en las películas de Quebec por ellos menospreciadas. Mientras que nosotros la vemos como una continuidad política.

En la República Federal Alemana: "una orientación a veces cuestionable, pero una idea básica brillante".

Peter B. Schumann (alemán, es periodista, cineasta y profesor de cine. Interesado en los cines latinoamericanos desde 1965, ha publicado *Film und Revolution en Latein-Amerika* y *Kino und Kampf en Latein Amerika: zur Theorie und Praxis des politischen Kino* (Múnich, Carl Hanser Verlag, 1976). Autor también de varios cortometrajes de televisión sobre el tema, es uno de los mayores especialistas de la República Federal de Alemania).

1. Fue a finales de junio de 1968 cuando *La hora de los hornos* fue presentada (sólo su primera parte) por los Amigos de la Cinemateca Alemana como parte de un programa especial del Festival de Berlín occidental (muy poco después de su primera aparición en la *Mostra* italiana de Pesaro).

Allí tuvo el efecto de una bomba. Al igual que en la Semana Internacional del Cine en Mannheim (donde esta vez estuvo en la categoría oficial), tres meses después. Desde el principio, la izquierda se solidarizaba con la película y su mensaje revolucionario, porque afirmaba un cierto deseo de cambio político.

Mucho más significativa, sin embargo, es la identificación emocional encontrada en esta obra por los izquierdistas que precisamente estaban haciendo sus primeras experiencias de lucha de clases en nuestro país. Sin embargo, y aunque el debate fue en ese momento (por primera vez) muy animado sobre la cuestión del cine político, *La hora de los hornos* no fue comentada ni discutida en ninguna de las revistas de cine de la época (*Film y Filmkritik*).

El primer crítico que ha explicado su posición sobre esta película es Ulrich Gregor en su *Historia del cine desde 1960*, una excelente obra recientemente publicada. Escribió: "*La hora de los hornos* fue el ejemplo más completo, más actual y más atrevido de un nuevo género de cine político, original tanto en la forma como en sus aspiraciones: demuestra que el cine 'revolucionario' también puede serlo en su forma".

A pesar de los juicios favorables que en general recibió, esta película nunca fue realmente aceptada en la RFA. Fue distribuida (sobre todo la primera parte, porque las otras dos lo fueron tres veces menos) por los Amigos de la Cinemateca Alemana; y es gracias a ellos que algunas decenas de miles de personas, en un primer momento (hasta 1973), lograron verla. Tuvo un segundo empuje cuando tres estaciones del tercer canal de televisión la programaron varias veces. Solanas incluso produjo para WDR Colonia una versión resumida de las partes 2 y 3, acortada en unos cuarenta minutos. Calculo que hoy se podrían contabilizar en unos 400 o 500.000 espectadores a la audiencia de *La hora de los hornos* en la República Federal de Alemania.

A pesar de esta amplia difusión, la película no generó fuertes reacciones ni condujo a ninguna discusión real. No ha dejado huella profunda ni en las universidades ni en los institutos de cine (donde, no obstante, ha sido analizada muchas veces), ni en la Academia de Cine y Televisión de Berlín (en su momento el centro de actividad de todo un cine político). Sin embargo, ha tenido una influencia decisiva en el sector independiente de la difusión. Por ejemplo, esta es la primera película que los Amigos de la Cinemateca Alemana se dispusieron

a difundir, a pesar de que todavía no tenían su actual oficina de distribución, ni su cine *Arsenal* o su festival (el Foro del Cine Joven). Fue a partir de *La hora de los hornos* que en 1968 tuvieron la idea de crear su red de difusión no comercial para películas del mismo género que nadie quería distribuir. Así es como gradualmente construyeron un impresionante stock de películas progresistas, en particular de América Latina (probablemente el más grande de Europa Occidental). Hoy en día, hay una docena de oficinas similares para la difusión no comercial en la República Federal de Alemania.

2. Publiqué extractos del Manifiesto “Hacia un Tercer Cine” por primera vez en 1970, en un folleto de los festivales de cine de Berlín, y por segunda vez en 1976 en mi libro (en alemán): *El cine y la lucha en América del Sur: teoría y práctica de un cine político*. Algunos extractos del Manifiesto, especialmente la definición de los tres cines, se reimprimen constantemente, especialmente en las revistas de los cine-clubs. Pero no se ha producido ninguna controversia teórica en nuestro país donde, es cierto, los debates sustantivos sobre el cine son poco frecuentes (especialmente en comparación con lo que ocurre en Francia). Las confrontaciones de ideas sobre el cine político también son infrecuentes. Es sólo muy recientemente que una nueva revista, *Film Faust*, se ha fijado esta misión, que se ha vuelto urgente.

Si la ausencia de debate en profundidad se explica por este contexto general (es principalmente la historia del cine que se enseña en las universidades), en el caso concreto de *La hora de los hornos* se ha sumado el problema del peronismo: la izquierda siempre se ha mostrado reticente hacia este fenómeno del que sospecha “raíces fascistas”. Por esta razón, nunca fue capaz de identificarse plenamente con esta película, reconociéndola sólo en los aspectos en que correspondía a su propia teoría de la revolución (la línea de Castro). El Manifiesto “Hacia un Tercer Cine” vio limitado su alcance por esta reticencia hacia la inspiración peronista de la película y, como esta, se ha mantenido bajo sospecha.

3. Personalmente creo que el Manifiesto, con su teoría del “cine-guerrilla”, a veces se ha interpuesto en el camino de la evolución del cine político en América Latina. Sobre todo, porque los miembros del grupo Cine Liberación (Solanas y Getino especialmente, Vallejo en menor medida) no hicieron nada en sus películas posteriores a *La hora de los hornos*, para justificar o aclarar la teoría contenida en el Manifiesto. En mi opinión, los tres deberían hacerse la siguiente pregunta: ¿hasta qué punto nuestros films corresponden a la estrategia de un cine-guerrilla?

En última instancia, si tenemos en cuenta los errores contenidos en este Manifiesto, lo que sin duda sigue siendo válido hoy en día, y lo hace interesante, es la distinción entre el primer, segundo y tercer cine. Distinción lógica, fruto de una idea brillante.

Habiendo creído siempre que la definición del Tercer Cine como cine guerrillero había sembrado confusión en algunos espíritus, acogí con gratitud la publicación de la mesa redonda “Cine de Autor o cine de intervención” en el No. 1 de *CinémAction*, en la que Solanas ofrece algunas explicaciones sobre este tema. Quizás él debería retomarlas y elaborar una nueva versión del Manifiesto basada principalmente en la definición de los tres cines.

Porque para mí la obra del grupo Cine Liberación y la inspiración del Manifiesto “Hacia un Tercer Cine” constituyen la base de cualquier teoría actual de un cine político.⁷

En los Países Bajos: “el concepto es problemático, pero deberíamos repensar su problemática”.

Bert Hogenkamp (holandés, colaborador de la revista *Skrien*, es uno de los mayores especialistas europeos en cine militante. Es autor, en particular, de un folleto sobre la historia de los noticieros proletarios antes de la Segunda Guerra

⁷ Traducción del alemán: Marie-Pierre Hennebelle.

Mundial: *Nuestra historia*. Contribuyó a la organización en Ámsterdam de la exposición en el 80 aniversario de Joris Ivens y está preparando un libro sobre la película que hizo Ivens con Henry Storck: *Borinage*).

1 y 2.- Quizás me encuentren narcisista, pero creo que no puedo hacer nada mejor para responder a las tres preguntas que comenzar evocando algunos recuerdos personales. En Holanda, *La hora de los hornos* fue y sigue siendo difundida por el grupo *Cine-Club*. Su uso fue, sin embargo, limitado por el hecho de que sólo la primera parte de la película fue comprada y nunca fue subtitulada al holandés. Cuando miro mis notas, veo que fue en agosto de 1970 cuando vi esa primera parte en Amsterdam. Probablemente había leído artículos sobre el éxito de esta película en París, y esto fue sin duda lo que me empujó a ir a la proyección. Confieso que no recuerdo mucho de la película en sí, y sin embargo la impresión que tuve entonces sigue siendo muy vívida en mi memoria.

Fue sólo un año más tarde que tuve la oportunidad de leer el Manifiesto "Hacia un Tercer Cine": en una versión en inglés que había sido publicada por *Afterimage*, una revista (dirigida por Simon Field y Peter Sainsbury) publicada en estrecha relación con el colectivo The Other Cinema, especializado en la difusión de películas del Tercer Mundo. Poco después, *Skrien* publicó el Manifiesto en holandés, pero curiosamente esto no desató ningún debate. Las controversias políticas entre *Cine-Club* y *Skrien* (los dos "polos" que hubieran podido beneficiarse de tal debate) están quizás en el origen de este silencio.

Sin caer en la autoglorificación, se puede aclarar que el "Manifiesto por un circuito libre", en Holanda, publicado por *Skrien* en septiembre de 1973, tenía básicamente el mismo propósito que "Hacia un Tercer Cine". Aquel tuvo por efecto la creación de una asociación en febrero de 1974 en la que se reunían todos los que trabajaban fuera del sistema cinematográfico comercial. Esta asociación constaba de cuatro secciones: producción, distribución, programación y uso. Su estructura pretendía ser la más democrática posible (a diferencia de la muy corporativista del cine comercial). Entre los debates más

interesantes de la época, estuvo el de si la asociación debía definirse públicamente como una organización política cuyas actividades estaban dirigidas al advenimiento de una sociedad socialista en Holanda.

3. Cuando releo hoy el Manifiesto Hacia un Tercer Cine, me surgen varias objeciones al mismo, que resumo rápidamente:

a) La historia del cine en los Estados Unidos (primer cine: Hollywood) y en Europa (segundo cine: cine de autor), tal como lo presentan Solanas y Getino, es muy unilateral. Ni Hollywood ni el cine de autor son entidades monolíticas, como lo demuestran las recientes investigaciones sobre las actividades progresistas en Hollywood en las décadas de 1930 y 1940 (*Screen Writers Guild*, *Hollywood's Ten*, o la serie Z, etc.), publicadas por la revista estadounidense *Cineaste*. También es importante recordar que en casi todos los países industrializados (Japón, Estados Unidos, Europa occidental), varios colectivos proletarios de cine existieron durante las décadas de 1920 y 1930. El historiador estadounidense del cine militante Tom Brandon se refiere a este periodo como "El capítulo que falta en la historia del cine" (si es que "falta", es comprensible que Solanas y Getino no lo mencionaran en su Manifiesto). Cuando leemos, por ejemplo, la historia del colectivo japonés *Prokino* (fundado en 1929 y disuelto en 1934), descubrimos que se fijó exactamente el mismo objetivo y había pasado por las mismas experiencias que las descritas por los autores de "Hacia un Tercer Cine": desmitificación de la técnica, uso de 9,5 mm y 16 mm, proyecciones ilegales, redacción de diversos escritos teóricos, audiencias de obreros y campesinos, etc.

b) El análisis político en que se basa el Manifiesto sin duda ha caducado. Nosotros, los occidentales, quizás no tuvimos suficientemente en cuenta, cuando se publicó el Manifiesto, el hecho de que la estrategia de guerrilla (y la opción a favor de un cine-guerrilla) no era aplicable en nuestros países. La mayoría de las veces, necesitamos una forma totalmente diferente de cine. Es cierto —y esto es

una suerte— que también hemos pensado mucho en el papel de los cineastas, o colectivos, en relación con el partido revolucionario o el movimiento obrero en general. Pero se han cometido errores: ¡no se ha visto tal o cual colectivo erigirse como “el genuino y único partido revolucionario”!

c) El Tercer Cine, como concepto teórico, es problemático. No se sabe muy bien qué incluir en él y qué no. Suponiendo que en el Festival de Cannes las películas del Tercer Mundo algún día superen el 50%, ¿sería esto necesariamente significativo para la evolución de sus cinematografías? Un amigo y colega de los Países Bajos se mostró encantado con un artículo en el que, en el mismo festival, tal año, las películas de autores europeos habían prevalecido sobre las demás en cuanto al número de premios ganados y la recepción en la prensa, ¡pero olvidó mencionar que la mayoría de ellas habían sido financiadas por empresas de los Estados Unidos! ¿Y podemos enumerar bajo la misma etiqueta de Tercer Cine películas tan diferentes como los noticiarios palestinos y una coproducción holandesa-tunecina tan excelentemente fotografiada como *Soleil des hyènes*, de Ridha Behi?

Sin embargo, a pesar de todas estas inexactitudes, podemos acoger con satisfacción un hecho: que la introducción en la crítica de la noción de Tercer Cine ha disuadido a muchos críticos de Europa occidental de valorar las películas del Tercer Mundo según los criterios de la "política de los autores". Al respecto, basta con considerar la forma en que el cineasta brasileño Glauber Rocha fue tratado como "autor" por los críticos de los años 60, mientras que no le sucedió lo mismo al cineasta boliviano Jorge Sanjinés.

d) La "internacional del cine-guerrilla" que han propuesto Solanas y Getino aún no ha visto la luz. La distribución de películas del Tercer Mundo sigue siendo un grave problema. La mayoría de ellas son distribuidas por pequeños grupos de izquierda con poco dinero, que no sólo no pueden pagar anticipos, sino que también tienen dificultades extremas para amortizar sus inversiones en

derechos, copias, subtítulos y publicidad, etc. No obstante, cabe destacar de inmediato que una mayor cooperación internacional podría mejorar las cuestiones en esta esfera.

Mis reservas sobre el Manifiesto de Solanas y Getino pueden parecer un poco duras. Porque creo que ha estado condicionado por el contexto político y cultural en el que ha surgido. Pero nosotros mismos, cuando publicamos nuestro “Manifiesto por un circuito libre” en Holanda, éramos conscientes de que no era más que un Manifiesto “dialéctico”, es decir que tendríamos que reelaborarlo según la evolución de la situación. La idea era hermosa. Demasiado hermosa tal vez, ¡tanto que nunca lo hemos reelaborado! Me pregunto: ¿no deberíamos repensarlo en relación con “Hacia un Tercer Cine”? Una versión actualizada podría estimular el debate en los círculos de izquierda. Puede que hoy nos falte mucho del impulso de los años 1960; pero seguramente podemos aprovechar los errores que hemos cometido.

En Bélgica: "una tipología inadecuada".

Harry Eysackers (belga, dirige la revista *Sinema* en Amberes y participa en el movimiento del cine militante en Flandes. Es miembro del grupo *Fugitive Cinema* de esa región).

1 y 2. *La hora de los hornos* fue difundida en Flandes y Valonia durante la década de 1970 por Progrès Films, fundada en 1950 y especializada en el cine de países del Este y del Tercer Mundo. No sé qué ocurrió en Valonia, pero en Flandes fue proyectada principalmente por grupos militantes. Rara vez con debate. No creo que estos grupos fueran conscientes, entonces, del valor emancipador o de la importancia de esta película en América Latina. Fue sólo después que nuestra revista, *De Andere Film (El Otro Cine)*, publicara el Manifiesto “Hacia un Tercer Cine”, que el verdadero significado de este ejemplo de Tercer Cine irrumpió y que nos dimos cuenta de que esta película podía ser utilizada de la manera que el Manifiesto proponía. Pero si consideramos que *De Andere Film* era un folleto

reproducido (solo) en 250 ejemplares (y hay cinco millones de flamencos), podemos ver lo limitado que fue el público del Manifiesto. A lo sumo, puedo añadir que yo había dedicado un vasto estudio al Tercer Cine en mi libro *Alternatieve Film en Alternatieve Filmdistributie in België*, y que de esta manera las ideas de Solanas y Getino han podido alcanzar otras personas de forma indirecta. Son principalmente los individuos los que han mostrado interés en este tema. Un grupo de estudiantes de la Universidad de Lovaina (sección Comunicaciones), que trabajó en la noción de cine político, también se interesaron por el Manifiesto.

Los colectivos cinematográficos militantes belgas ("Bevrijding Films", "Films de Libération", "Fugitive Cinema", "Unité de distribution", "Ciné libre") no han mostrado el mismo interés, al menos explícitamente. De todas maneras, se puede suponer que habrían sido influidos en su trabajo por el Manifiesto; al que probablemente accedieron a través de revistas extranjeras. La prensa y los institutos burgueses nunca han hablado de esto.

3. Las ideas contenidas en "Hacia un Tercer Cine" nacieron de una larga experiencia en un país neocolonizado, dominado por un aparato claramente represivo, física y psicológicamente: Argentina. Por eso la teoría me parece hoy inadecuada, porque es demasiado simple para los países industrializados de Europa y América del Norte. En comparación con las dictaduras del Tercer Mundo, aquí gozamos de una relativa tolerancia. Tenemos la oportunidad de utilizar la noción liberal de "libertad de expresión" contra el capitalismo y de reivindicar la tolerancia.

Como resultado, en Europa la "discrepancia" entre el "tercer cine" y el "cine a secas" no es como Solanas y Getino pretenden en su Manifiesto. Hay muchos ejemplos de transiciones en las que las dos corrientes se combinan. Debemos, entonces, estar abiertos a todo lo que sea válido en la industria del cine, aunque ello signifique hacerlo contemplando el interrogante: ¿va esto en la dirección de la ideología dominante o en la dirección del socialismo? Al mismo tiempo,

debemos fomentar un cine militante, panfletario, cuya cualidad sea ante todo la agitación y cuyo impacto sea esencialmente local y momentáneo.

Básicamente es la tipología de James Monaco en su artículo “El síndrome de Costa Gavras”, publicado por la revista norteamericana *Cineaste* en su No. 2, vol. VII, la que me parece más adecuada para la situación europea. Además del cine burgués, distingue cuatro categorías de películas políticas progresistas:

- a) el cine mítico, que difunde, aunque sea inconscientemente, una nueva concepción de la sociedad;
- b) el cine narrativo que explica las ideas y conceptos progresistas en una forma tradicional;
- c) el cine revolucionario, a veces narrativo, a veces no narrativo, pero que se fija claramente un objetivo: la acción revolucionaria;
- d) el cine estructural y analítico que rompe con todas las formas convencionales y cuyo objetivo es actualizar las formas revolucionarias.

Aunque una aplicación mecanicista sería fatal, esta es la tipología que ahora me parece más pertinente para profundizar nuestro cine.

En Turquía: "primero, hubiera sido necesario definir mejor las nociones de ‘cine de Hollywood’ y de ‘cine de autor’”.

Nezih Cos (crítico y activista turco, fue editor en jefe de la revista *Séptimo Arte*).

1. *La hora de los hornos* no se proyectó en Turquía, ni siquiera por los cine-clubs (ni aun de modo limitado) o la Cinemateca. Sin embargo, un artículo de seis páginas sobre esta película fue publicado en el número 13 de la revista *7 Sanat* (*Séptimo Arte*), de marzo de 1974. En Turquía hay poca actividad cinematográfica fuera del sistema y poco cine político. A lo sumo, se pueden citar dos intentos en el pasado de reunir a cineastas militantes. El primero fue dirigido por la revista *Genç Sinema* (*Cine Joven*), en 1969-1971, y el segundo por las

revistas *7 Sanat* y *Gerçek Sinema (El Verdadero Cine)*. Los dos puntos de referencia eran el antifascismo y el antiimperialismo. Pero no ha sido posible establecer un sistema autónomo de producción y difusión.

2. El Manifiesto “Hacia un Tercer Cine” no ha tenido eco en Turquía, ni ha sido traducido o publicado. Personalmente, sólo me enteré de su existencia leyendo el número 30 de la revista francesa *Écran*, publicado en noviembre de 1974. También recuerdo que publicamos una breve nota sobre los *Rencontres pour un Nouveau Cinema de Montreal* en *Septième Art*. En Turquía, por desgracia, no seguimos la evolución del cine mundial.

3. Estoy a favor de un cine al servicio de los pueblos del Tercer Mundo en lucha contra el imperialismo y el capitalismo. Pero en vista de esto me pregunto sobre la relevancia del Manifiesto “Hacia un Tercer Cine”; pues, ¿no podrían tener las películas del Primer Cine y del Segundo Cine, la calidad de una película del Tercer Cine? ¿No es *Queimada*, de Pontecorvo, por ejemplo, una película “de autor”? Y, sin embargo, ¿no es también Tercer Cine? De hecho, estoy en contra de la clasificación de tres grupos de cine elaborada por Solanas y Getino. Me parece artificial. De antemano, habría sido necesario definir claramente lo que se entendía por “cine de Hollywood” y “cine de autor”. Por ejemplo, no me parece correcto rechazar todas las películas brasileñas del Cinema Novo, porque pertenecerían al Segundo Cine. ¿Y dónde se pueden clasificar las películas revisionistas del cine soviético y de los países del Este según esa clasificación?

Estoy de acuerdo con los principios políticos subyacentes a la teoría del Tercer Cine, pero no creo que las películas que se ajustan a estos principios deban llamarse Tercer Cine. Soy más de la opinión de desarrollar una teoría del cine basada en la teoría política de los tres mundos de Mao Tse-Tung.

En el mundo árabe y en África: “una convergencia bastante nítida...”.

Férid Boughedir (tunecino, fue crítico en el semanario *Jeune Afrique*. Director de un mediometraje titulado *Pique-nique*, también es profesor de cine. Defendió

en la Sorbona una tesis titulada *Cinéma africain et décolonisation*, que incluye una encuesta filmada a cineastas africanos: "African Image". Presentó en un simposio en Uagadugú una ponencia sobre "Le cinéaste africain face aux modèles occidentaux").

1. El eco de la teoría del Tercer Cine y de la película *La hora de los hornos*, de Solanas y Getino, por importante que fuera en la politización de toda una franja de cineastas africanos y árabes, nunca alcanzó una influencia directa. De hecho, *La hora de los hornos* nunca ha sido difundida extensamente (y la mayoría de las veces, no fue difundida en absoluto) en ningún país africano o árabe. El Manifiesto "Hacia un Tercer Cine" ha tenido dos traducciones al árabe en Líbano y Siria (esta última del cineasta Omar Amiralay, director de la película *La vie quotidienne dans un village syrien*, prohibida en Damasco); pero en revistas más bien confidenciales, de limitada difusión. Entonces, fue poco leído. Lo esencial del acercamiento a la obra de Solanas y Getino nos lo han dado la crítica francesa y especialmente Guy Hennebelle, que la ha popularizado ampliamente en sus artículos de la bimensual *Afrique-Asie* o en su libro *Quinze ans de cinéma mondial*. Sólo de oídas sabemos que *La hora de los hornos* tiene títulos intermedios que permiten al público debatir las realidades políticas evocadas, y que esta película se ha difundido semi-clandestinamente en un circuito paralelo al circuito comercial normal. Sin embargo, sin referencia a esta experiencia, se ha comenzado a desarrollar un circuito embrionario "paralelo" en uno o dos países africanos, impulsado por las necesidades del contexto (las salas de cine son pocas y están muy lejos de las zonas rurales que constituyen la mayoría del país). En Túnez, es la Federación de cine-clubes (FTCC), la más grande de África (20.000 miembros, 80 clubes) junto a la de Marruecos (52.000 miembros, 60 clubes), la que desempeña este papel mediante la programación de películas progresistas dentro del país y, a veces, películas realizadas con total libertad y fuera de cualquier estructura de producción profesional por la FTCA (Federación Tunecina de Cine Amateur). En Níger, es el cineasta Mustapha Alassane quien

difunde sus películas (y desafortunadamente cada vez más películas comerciales extranjeras) en su "cine-bus del monte"; como había hecho el tunecino Omar Khelifi con su película *L'aube* en proyecciones itinerantes, y también como se hizo en Argelia en los primeros años de la Independencia con la experiencia de los "cine-pops", o (luego) con *Le charbonnier*, de Mohamed Bouamari, en 1973. Pero estas dos experiencias son experimentos gubernamentales enmarcados por el partido de turno: por progresistas que sean, no pueden llamarse "alternativas", como tampoco las experiencias originales de "casas de escucha" en Gabón o Níger, alimentadas por un circuito de televisión educativa en sí mismo también gubernamental.

En todos estos casos, las proyecciones, aunque sean condenadas o molestadas, nunca son clandestinas: un circuito alternativo verdadero probablemente no superaría la segunda proyección, salvo dentro de los movimientos de liberación tolerados por los Estados.

Todo esto en lo referido al modelo de difusión ilustrado por *La hora de los hornos*.

2. El Manifiesto, por el contrario, ha tenido una enorme influencia (de lo cual puede incluso enorgullecerse) a nivel tanto de las películas como de textos teóricos; una influencia duradera (ayudado, es cierto, por el contexto internacional que ha "politizado" todo desde los acontecimientos de mayo de 1968 en el mundo).

Un movimiento y una nueva revista de cine ya existían en el mundo árabe-africano durante los años 1967-1968, que precedieron a la publicación del Manifiesto: el "Jamaat as cinema al jadida" ("Movimiento del Nuevo Cine") en El Cairo, compuesto por críticos y cineastas (autores de dos películas que se alejaron de la estética hollywoodiense del cine egipcio dominante); y en Marruecos, la revista *Cinéma 3*, fundada por Nourdine Saïl, presidenta de la Federación Marroquí de Cine-Clubs, que publicó en sus cinco números algunos

textos importantes. Cabe señalar que la cifra 3 se refería explícitamente a la noción de Tercer Mundo, pero también a la de Tercer Cine.

Tras la publicación de “Hacia un Tercer Cine”, los textos teóricos se multiplicaron y se radicalizaron, estando muy cerca, en su sustancia, de la concepción del Tercer Cine:

- En marzo de 1972, en el Festival de Cine Joven Árabe de Damasco, apareció el “Manifiesto de Cinima al Badil” (Cine Alternativo) que recogía los deseos de los jóvenes cineastas árabes presentes (publicado en un número especial de la revista egipcia *At-Tariq* en mayo del mismo año).
- En el mismo festival apareció el Primer Manifiesto de Cine Palestino.
- En octubre de 1972, en las Journées Cinématographiques de Cartago en Túnez, se publicaron en una versión final el Segundo Manifiesto de Cine Palestino y el documento final de la reunión de clubes de cine árabes y africanos organizados al margen del festival por la FTCC, con el título “L’Animation culturelle dans le Tiers Monde”.
- Durante 1973, los cineastas argelinos del *cine djidid* hicieron declaraciones múltiples sobre su cine en una perspectiva (objetivamente) similar.
- En diciembre de 1973, en Argel, en paralelo a la Conferencia de Países No Alineados, se realizó un Rencontre des Cinéastes du Tiers Monde, que publicó resoluciones muy radicales.
- En abril de 1974, en Uagadugú, capital de Alto Volta, la Sociedad Africana de Cultura reunió un coloquio sobre el “Rôle du cinéaste africain dans le réveil d’une conscience de civilisation noire”, donde yo personalmente presenté un manifiesto-comunicación sobre “Le cinéaste africain face aux modèles occidentaux”; en el cual propuse una teoría: del “cine que despierta” frente al “cine que adormece”, en parte bastante cercana al Manifiesto de Solanas y Getino.

- En agosto de 1974, el *Rencontre maghrébine des ciné-clubs de Moham-media*, en Marruecos, dio origen a un texto muy importante sobre la “*Fonction de la critique cinématographique au Maghreb*”, en el que se analizaron las nociones de nuevo cine y su relación con el público.
- En enero de 1975, en Argel, los cineastas africanos reunidos en el Congreso de FEPACI (Federación Panafricana de Cineastas) acordaron un texto conjunto, “*Charte du cinéma africain*”, donde el papel del cineasta estaba claramente definido, implícitamente, según la perspectiva del Tercer Cine.
- A principios de 1976 apareció la revista *CinémArabe* (unos diez números hasta la fecha), publicada en francés y árabe en París. En su No. 2, encontramos el “*Manifeste des cinéastes marxistes-leninistes arabes*”, y el de “*L’Union algérienne des Arts audio-visuels*”; en su No. 6, *Décoloniser l’image*, de Solanas; y en su No. 7/8, un conjunto de reflexiones teóricas sobre la crítica internacional frente a la noción de Tercer Cine.
- En junio de 1976, defendí una tesis doctoral en la Sorbona: *Cinéma africain et décolonisation* (que será publicada por las *Nouvelles Éditions Africaines*), examinando, entre otras cosas, la posibilidad de un Tercer Cine en África.
- El 1 de agosto de 1976, se creó un nuevo grupo de críticos y cineastas en El Cairo; esta vez, explícitamente llamado Grupo del Tercer Cine (*Jamaat as cinima athalitha*), que aún no ha producido ninguna película, que sepamos.
- Desde 1978 se edita una nueva revista argelina de cine, *Les Deux Écrans*, que a veces publica artículos en esta línea.
- Irak también organizó tres festivales de cine dedicados a Palestina en 1973, 1976 y 1978, durante los cuales se publicaron regularmente convocatorias para una mejor ilustración de la causa palestina en el cine árabe y occidental. Pero estos llamamientos apenas han producido resultados.

En cambio, las películas árabe-africanas realizadas desde 1969 son poco numerosas como para representar la idea de un Tercer Cine. Sólo mencionaré títulos como *Kafr Kassem*, del libanés Borhan Alaouie, *Les ambassadeurs*, del túnechino Naceur Ktad, y *Soleil des hyènes*, de su compatriote Ridha Behi, *Les rebelles*, del egipcio Tewfiq Salab, *Soleil ô* y *Les Bicots-nègres, vos voisins*, del mauritano Med Hondo; y en un grado menor, *La noire de...* y *Le mandat*, del senegalés Sembène Ousmane, *Accident*, del malgache Benoit Ramampy y *Les mille et une mains*, del marroquí Souhel Ben Barka, como películas de ficción susceptibles, tanto por su estética como por su contenido, de representar esta corriente; junto a un cine puramente militante, especialmente palestino, o incluso algunas películas del cine *djdid* argelino. Las películas de un cineasta egipcio como Youssef Chahine me parecen más propensas a ser consideradas "cine de autor".

Efectivamente, en general las películas políticas árabes y africanas no van más allá de la *constatación* de las injusticias de un sistema ("cine progresista de simple testimonio sobre los efectos, constituyendo el ala izquierda del sistema", según Solanas y Getino). Cuando hay una incitación para cambiar el orden de las cosas, es de una forma bastante tradicional que no se desvía mucho (o lo hace insuficientemente) del sistema de representación de Hollywood. Por el contrario, los films antes nombrados son obras de ira (¡contagiosa!) donde la forma más a menudo épica es revolucionaria y revoluciona al espectador, lo invita a la reflexión y más a menudo a la indignación y la acción (esta eventualmente esbozada en "finales abiertos"). En casi todo el cine *djdid* argelino, en cambio, el conflicto se resuelve en la película (por la aplicación de la política de gobierno): que es la base de la ambigüedad de este cine didáctico que oscila entre el llamado (a la reflexión) y el "realismo socialista", es decir un cine de propaganda del que se borra la dimensión dialéctica.

3. La diferencia fundamental entre la teoría del Tercer Cine y el "cine de intervención" tal como se practica en África y en el mundo árabe radica sin duda

en la disparidad de los contextos: el continente latinoamericano ciertamente ha sido colonizado y neo-colonizado económica y políticamente, pero no ha experimentado una ruptura brutal de la identidad como la han sufrido los marroquíes y los árabes sometidos a una colonización total. Hasta donde sabemos, ¡las élites políticas, intelectuales y artísticas de los países de América Latina no se expresan en inglés! Tanto es así que muchas películas africanas y árabes se colocan bajo el signo de la afirmación de la identidad cultural —una preocupación que podría parecer folclórica para una mirada extranjera—, o bajo el de un “nacionalismo exacerbado”, que podría parecer preocupante en otros lugares.

Hoy el Manifiesto de Solanas y Getino parece pecar por un exceso de “idealismo utópico” (deseando manifestaciones espontáneas al final de las proyecciones, queriendo que este cine-guerrilla —una imagen más bien romántica— sustituya el fusil por la cámara...).

Los cineastas africanos y árabes más avanzados parecen inclinarse más a favor de una marcha larga y paciente y de la política del “grano de arena”.

Pero Solanas en declaraciones recientes⁸ estima que el Tercer Cine puede variar según los contextos: una película que aquí parecerá moderada puede ser juzgada como revolucionaria en otros lugares. Algunos cineastas árabes y africanos adoptan esta concepción y opinan que debemos ajustar cada nueva producción respondiendo cada vez a la pregunta: “¿Cuál es el mayor alcance que puede tener nuestro cine frente a la censura?”.

Y buscando con cada nueva experiencia superar ese “límite” fluctuante.

⁸ En *CinémAction*, número 1.

En Francia: "una profecía finalmente fructífera".

Guy Hennebelle (francés, crítico de *Écran* y *Afrique-Asie*, es autor de numerosos libros sobre cine político: *Les cinémas africains en 1972*, *Quize ans de cinéma mondial: 1960-1975*, traducido al español con el título *Los cinemas nacionales contra el imperialismo de Hollywood*, con prefacio de Solanas, *Guide des films anti-impérialistes*, *Le Cinéma militant français*, *La Palestine et le cinéma*, etc. Fundador de la revista *CinémAction*, participa en la organización de las Journées de Cinéma Politique en la Casa de la Cultura de Rennes y, en general, se especializa en el cine de intervención).

1. *La hora de los hornos* fue seleccionada por la Semana Internacional de la Crítica en el Festival de Cannes del año 1969. Se distribuyó en el circuito de arte y ensayo. Se estrenó en París en una versión donde se cortaron las secuencias demasiado peronistas (aparentemente con el acuerdo de Solanas). Varios años más tarde salió en una versión completa. Al mismo tiempo, ha experimentado una difusión en el circuito no comercial, cultural, militante. Fue ampliamente analizada por la crítica en la mayoría de las revistas de cine francesas en ese momento. Entre otros textos destacados, podemos citar: el estudio y la entrevista de Louis Marcorelles en *Les Cahiers du Cinéma*, No. 210, marzo de 1969: "*La hora de los hornos: l'épreuve du direct*"; el artículo de Piero Arlorio en *Positif*, No. 97; la presentación de Octavio Getino y las respuestas de Solanas a un cuestionario proveniente de Pesaro publicadas en el No. 100-101 de la misma revista (diciembre 1968-enero 1969); "*L'Argentine à l'heure des brasiers*", en *Jeune Cinéma*, No. 37, de Andrée Tournès y Guy Hennebelle, así como una mesa redonda —polémica— sobre la película en *La Nouvelle Critique*, entre Jacques Arnault, Jean-Marc Aucuy, Jacques de Bonis, Jean-André Fieschi y Gérard Gozlan.

En Francia, fueron principalmente las películas de mayo del 68 las que impulsaron la creación de un circuito alternativo de difusión para el cine militante,

pero el ejemplo de *La hora de los hornos* era conocido por la mayoría de los partidarios de este tipo de "cine-acción". Por último, recordemos que en *Camarades*, Marín Karmitz había "citado" toda una secuencia del film argentino que ilustraba este "modelo".

2. El Manifiesto "Hacia un Tercer Cine" fue publicado por primera vez en francés por François Maspero en la edición francesa de la revista de la OSPAAAL,⁹ *Tricontinental*, No. 3, en 1969, que el ministro del Interior Raymond Marcellin intentó prohibir tras los acontecimientos de 1968. También despertó el interés de la revista *Cinéthique*, que en su número 3 publicó una entrevista de Jean Paul Fargier con Solanas, esencialmente dedicada al Manifiesto. Personalmente, popularicé las ideas en varios números de la revista *Écran* (por ejemplo, *Un cinéma pour attiser le feu*, en el No. 19); en *Le Monde*, en junio de 1974: Le Tercer Cine; en *Afrique-Asie* (por ejemplo, un informe sobre el libro *Cine, cultura y descolonización*, en el No. 46); en mi libro *Quince años de cine mundial: 1960-1975*, y en el trabajo colectivo sobre *Le cinéma militant français*, publicado en su No. 5-6 por *Cinéma d'Aujourd'hui* (en particular, "Un cinéma pour transformer le monde").

En octubre de 1975, la revista *Cinéma politique*, órgano del colectivo del mismo nombre, reeditó en su número 3 el Manifiesto en su totalidad: se produjo un debate que se extendió por los números 4, 5 y 6 con intervenciones de Daniel Serceau (que se esforzó por aclarar la noción de cine de autor), de François Gèze (que destacó el trasfondo argentino del Manifiesto), de Louis Seguin, de *Cinéthique* y de Jean-Benoît Zimmerman. A su vez, *Cinéma politique* está a favor de la aparición de lo que llamó "un cuarto cine", es decir, un cine colectivo hecho por la gente común misma (del que *Ciné-Journal*, de Léon Maillé, fue presentado como prototipo).

⁹ Organización de Solidaridad de los Pueblos de Asia, África y América Latina.

A principios de 1978, la revista parisina *CinémArabe* publicó en su No. 7-8, como preparación de un coloquio que no llegó a celebrarse, un conjunto de reflexiones sobre el Tercer Cine en relación con la crítica, basadas en las resoluciones adoptadas sobre este tema en Montréal en 1974 (el artículo de Philippe Billon en *Les Cahiers du Cinéma*, No. 253: "Les états généraux du troisième cinéma"), en Mohammedia (Marruecos), en 1975 (el artículo de Monique Hennebelle en *Cahiers du Cinéma*, No. 254-255: "Pour un polycentrisme géographique dans la critique"), y en Estocolmo, en 1976. En esas resoluciones se postulaba lo siguiente:

- Cuestionar el reinado del *cinéfilismo* desencarnado, desarrollando una crítica militante que denuncie la ideología de los cines dominantes y apoye a los cines progresistas;
- Alejarse de la idea de que hay cinematografías "grandes" y otras "pequeñas"; cinematografías que merecen distribución comercial y otras que no;
- Dar prioridad a los criterios políticos en detrimento de criterios estéticos abstractos y supuestamente apolíticos; estimular nuevas estéticas sobre la base de ideologías progresistas;
- Constituir un policentrismo geográfico en la crítica cinematográfica;
- Desafiar la escala de valores de los críticos dominantes, que fija el objetivo de elevar al espectador del cine comercial al cine de autor;
- Trabajar por el desarrollo de un cine que contribuya a la transformación del mundo, un cine de intervención que vaya más allá de la etapa de la simple denuncia humanista;
- Tomar conciencia del hecho de que la vanguardia cinematográfica no es "sólo" una cuestión de forma, sino ante todo una cuestión política e ideológica, y desarrollar nuevas estéticas a partir de las luchas nacionales y populares, incluidas las de las mujeres.

Dominique Noguez, teórico del cine experimental, polemizó con algunas de estas resoluciones en su libro *Le cinéma, autrement* (10-18), publicado en 1977. El número de *CinémArabe* incluía textos de Paulin Soumanou Vieyra (Senegal), Heiny Srour (Líbano), Bernard Clarens (*Cinéma politique*, Francia), Ali Akika (Argelia), Serge Daney (*Cahiers du Cinéma*, Francia), Guy Hennebelle, Gary Crowdus (*Cinéaste*, Estados Unidos), John Hess (*Jump Cut*, Estados Unidos), Pierre Véronneau (Cinémathèque Québécoise, Montreal) y Borhan Alaouie (Líbano).

A pesar de esta cantidad de textos, no se puede decir que el Tercer Cine ejerciera una gran influencia directa en Francia. Sin embargo, si bien este Manifiesto alcanzó menos prestigio que otras teorías más elaboradas, probablemente tuvo más influencia a nivel práctico. De modo implícito, sirvió de base, como en otros lugares, para varias corrientes del cine militante nacidas, como se ha dicho, de las películas y acontecimientos de mayo de 1968.

Del Manifiesto de Solanas y Getino también se derivan, indirectamente, acontecimientos como las Journées du Cinéma militant de la Maison de la Culture de Rennes en 1977 y 1978, los encuentros de París organizados en noviembre de 1977 (tras los encuentros europeos en Utrecht) por *Cinéma politique* y de La Rochelle, organizados por *Cinémarge* en noviembre de 1978, que permitieron la creación del MAI (Movimiento de Intervención Audiovisual), "equivalente" al movimiento de cine experimental organizado dentro de l'ACIDE (Asociación de Cineastas Independientes, Diferentes y Experimentales), con el que se intentaron diálogos por primera vez en Saint-Charles (Sorbona, París) en noviembre de 1977 ("Cinémas de rupture", en *Écran*, No. 65) y en Rennes en mayo de 1978. En los próximos años, ¿tendrá lugar un "matrimonio" entre ese "pez" y ese "conejo" (como se los ha llamado)?¹⁰ El tiempo dirá; como dirá si los

¹⁰ Nota de los editores (JB y MM): La expresión original en francés ("un mariage ... entre cette 'carpe' et ce 'lapin'") remite a la idea de una unión, que usualmente se considera imposible, entre dos especies diferentes.

niños que puedan nacer de él conseguirán constituir una corriente innovadora en un cine francés que necesita que se le recuerde constantemente —su historia lo demuestra— el sentido de "la vida verdadera".

3. ¿Qué hacer hoy con el Manifiesto? ¿Sigue siendo apropiado? ¿Se dejará llevar, como tantos otros "mitos revolucionarios" derivados del impulso de la descolonización en el Tercer Mundo durante la década de 1960 y/o de los sueños locos de una alternativa radical, hacia las formas conocidas de capitalismo y socialismo que surgieron en Occidente y en otras partes alrededor del 1968?

Era entonces la hora de los hornos y del Che Guevara, héroe romántico, si es que alguna vez lo hubo, que invitaba "a ver solo la luz". Ahora que el fuego ha perdido su ardor, podemos ver detrás de las llamas parpadeantes las sombras de las esperanzas frustradas, cuando no la "niebla" de los Gulags tropicales o de las dictaduras "progresistas".

Es sintomático que uno de los precursores de este Tercer Cine, y nombrado como tal en el Manifiesto, Chris Marker (fundador del colectivo "Iskra" en 1967), dedicara una película de varias horas, *Le fond de l'air est rouge*, al balance de las derrotas más evidentes de las últimas dos décadas: fracaso de la Primavera de Praga, fracaso de mayo del 68, fracaso latinoamericano, fracaso de la revolución cultural china... por no hablar de las decepciones menores que se han producido en otros lugares.

Hoy, no podemos evitar tomar en consideración estas realidades, por muy duras que sean, cuando pretendemos elaborar una evaluación de la influencia de una teoría y un cine que pretendían explícitamente contribuir a una "transformación del mundo". Pero, al mismo tiempo, ¿qué ideología puede pretender haber proporcionado todas las claves para una interpretación del universo? La realidad siempre termina apareciendo más compleja que los esquemas desarrollados para entenderla. El Manifiesto "Hacia un Tercer Cine" —impulsado por la aparición de fuerzas tricontinentales y occidentales que luchan contra un sistema

de opresión históricamente anticuado, el imperialismo y el capitalismo, pero que rechazan al mismo tiempo las formas conocidas de alternativas socialistas— no puede dejar de padecer, como se suele decir, "los caprichos de la coyuntura".

No obstante, despojado de su aura lírica, conserva en muchos aspectos un valor programático para todos aquellos que, rechazando los estériles juegos del arte por el arte, conciben el cine como un arte al servicio de la vida y la "liberación" del hombre y la mujer en todos los niveles. Incluso si ellos mismos no están seguros acerca de las formas de acción adecuadas hoy en día, ¿acaso no se habían cuidado los autores de especificar en su conclusión que sólo estaban proponiendo una teoría "abierta", "inconclusa", "un esbozo de hipótesis"? Aun cuando fuera imperfecto, ¿no jugó básicamente un papel más importante que otras teorías que aparentemente eran más sofisticadas, pero que se cerraban sobre sí mismas al mismo tiempo que en un campo —la cinefilia— infinitamente más estrecho y menos rico?

Si un cine-guerrilla, obviamente, ya no es apropiado hoy en día (incluso en América Latina, como lo confirman las resoluciones adoptadas en Mérida, Venezuela, luego en La Habana, Cuba, por la asamblea de cineastas de ese continente); si ya no se trata de pensar en reconstruir todo el cine únicamente desde el cine militante; si ya no podemos soñar con cercar el circuito comercial a través de redes de difusión no comerciales; si probablemente es necesario profundizar o cuestionar la categorización de un primer, un segundo y un tercer cine; si ...

... el hecho es que ahora hay en algunos países un circuito de difusión que escapa a las garras de los circuitos dominantes, que ya no podemos hacer cine político como en los días del neorrealismo y menos aún a la manera del realismo socialista (es significativa, en este sentido, la ironía del título de la segunda

película del argelino Merzak Allouache, premiado en el festival de Cartago¹¹ en 1978: *Les aventures d'un héros*), que la reivindicación contra la americanización de los cines nacionales conserva todo su valor, que no podemos evitar plantear la cuestión de la relación entre cine y política, porque se refiere a la problemática fundamental de las relaciones entre arte y vida, que el uso del cine se está expandiendo y "democratizando" gracias a la diversidad de tecnologías "ligeras" (Super 8 y video en particular), y que, casi en todas partes, toda una corriente bautizada por falta de mejor término, aquí y allá, de "intervención", se asigna como función reflexionar sobre la dialéctica entre el cine y la acción.

Un programa que siempre debe rejuvenecerse pero que básicamente no es nuevo ya que, según Jean-Michel Palmier en su introducción a *L'esprit du cinéma*, del gran teórico húngaro Bela Balazs, este "consideró el séptimo arte como un mundo imaginado que se sobrepone al mundo real y lo transforma cambiando la percepción que tenemos de nuestro universo".

Programa, finalmente, que tal vez está creando niños naturales inesperados. Así es como leemos en diciembre de 1977 en la revista de Alemania Occidental *Film Faust (Cine-puño)*, citado por *Jeune Cinéma*, No. 110, estas declaraciones de Alexander Kluge (director, en particular, de *Ferdinand le radical*): "Siempre será necesario discutir con los espectadores sobre las películas; pero tales discusiones seguirán siendo académicas mientras no tengan consecuencias concretas. Estas discusiones deben conducir a cambios en las películas [...]. El 'cine de autor' es insuficiente porque interpone, entre el público y la película, la autoestima del creador [...]. En cuanto al cine de Hollywood, su idea principal es entusiasmar al espectador, arreglándoselas para que no tenga consecuencias". Y el propio Jean-Luc Godard declaró en *Télérama* durante una larga entrevista

¹¹ Festival de Cartago donde también fue galardonado el segundo largometraje de Solanas: *Los hijos de Fierro*; lo cual constituye un signo de continuidad.

publicada en el verano de 1978: "La política de los autores, inventada en 1950, es un concepto agotado. Es hora de pasar a otra cosa".

¿A un Tercer Cine?

¿Qué es CinémAction?

Por Grupo CinémAction (1979)¹²

Traducido por Christian Pageau¹³

CinémAction es a la vez una asociación sin fines de lucro y un colectivo informal compuesto por críticos, cineastas, animadores, profesores que durante diez o veinte años han estado, a través de su práctica, en la corriente del llamado cine de intervención (antes llamado militante), para promover no la cinefilia sino un cine en contacto directo con la vida y la acción. Con mucho gusto diríamos, parafraseando a Breton: "Cambiar la sociedad", dijo Marx, 'cambiar la vida' dijo Rimbaud, 'cambiar el cine', diría... Godard, ¡estos tres programas son uno solo!".

La contracción del título (cine-acción), ya anuncia un programa y define una identidad. CinémAction reconoce un doble linaje: un pasaje del manifiesto argentino "Hacia un tercer cine" (que ya desde 1968 reclamaba el surgimiento de un cine de acción) y, más atrás en la historia, la concepción de un Bela Balazs, que (según Jean-Michel Palmier en su introducción a *El espíritu del cine*) concibió el cine "como un mundo imaginario que se superpone al mundo real y lo transforma, modificando la percepción que tenemos de nuestro universo". También pensamos en Mayakovsky, que apostrofó: "Para ustedes, el cine es un espectáculo; para mí, es casi una concepción del mundo".

Un triple legado

CinémAction asume tres legados históricos: la década de 1920 (sus movimientos de vanguardia), la década de 1960 (el surgimiento en el Tercer Mundo, y en otros lugares, de "escuelas nacionales" en lucha contra los academicismos ya resecos

¹² En *CinémAction*, número 9, otoño 1979. Número dedicado a "Le cinéma au féminisme", dossier compilado por Monique Martineau-Hennebelle.

¹³ Con colaboración de Mariano Mestman.

y las hegemonías abusivas), finalmente 1968 (con activismos de todo tipo, los Estados Generales de París, seguidos en 1974 por aquellos del cine militante).

Ni Hollywood ni Cine de Autor

CinémAction es, por lo tanto, parte de la corriente del llamado cine de intervención que, con diversos desenlaces, a veces con errores, ha florecido durante diez años en varios continentes, desafiando tanto al cine "hollywoodense" (en sus diferentes encarnaciones geográficas y culturales) como al "cine de autor" (basado en la veneración exclusiva de la mitología de los grandes cineastas). En la perspectiva de un deseable policentrismo de la crítica y una sana pluralidad de escalas de valores, CinémAction desea contribuir al desarrollo de un enfoque que vaya más allá de la cinefilia, que brinde en su justa medida la información y el análisis, la teoría y la acción, en un estilo claro y sencillo, sin terminologías demasiado especializadas.

Tres antecedentes

CinémAction tiene tres antecedentes: la sección "La vie est à nous" de *Écran*, creada en 1974; el número 5/6 de *Cinéma d'aujourd'hui* de 1976, dedicado al "cine militante francés"; y el folleto "Cuatro días para el cine militante" publicado en 1977 por la Casa de la Cultura de Rennes (junto a Robert Prot y René Vautier), con motivo de las primeras "Jornadas" organizadas en esta fecha para reflexionar sobre esta forma de cine.

Un balance cuatro veces al año

Nuestra intención es proponer cuatro veces al año dossiers temáticos que aborden el balance de un tema particular. Nos dirigimos a todos los lectores interesados en cuestiones de la vida y del cine, y más particularmente a todos aquellos que se sienten involucrados en un campo sociocultural en pleno desarrollo, ilustrado por iniciativas como la creación del M.A.I. (Movimiento Audiovisual de Intervención Social y Política), etc.

Eventos culturales y cinematográficos

Siempre que surge la posibilidad, articulamos un número con un evento de acción cinematográfica. Así, fue que con motivo de las Primeras jornadas de cine militante en Rennes (Robert Prot) se concibió y produjo el primer dossier. El segundo coincidió con los encuentros "Cine e Historia" en Valencia (organizados por Jacques Grant), dedicados en 1978 a los cines de Medio Oriente. El tercer dossier fue producido para los festivales de Cartago (entonces dirigido por Hamadi Essid) y Ouagadougou (dirigido por Louis Thiombiano). El cuarto se desarrolló al momento de creación del M.A.I. en la Casa Municipal de la Juventud de La Rochelle (encuentro surgido por iniciativa de Jacky Yonnet y Claudie Landy) y en vista de uno de los simposios de las terceras Jornadas de Rennes. Del mismo modo ocurrió con los siguientes dossiers. El quinto debía servir, además, para introducir un debate sobre el cine francés en las Primeras Jornadas de Cine Francés de la Casa de la cultura de Grenoble (moderadas por Jean-Pierre Bailly). El Dossier 8 (primer número de la revista *CinémAction*) fue diseñado de acuerdo con una Semana sobre Inmigración, organizada bajo los auspicios de CinémAction por Gérard Vaugeois y Janine Euvrard en el "CinHoche" de Bagnolet y sirvió como punto de partida para una mesa redonda publicada posteriormente en *La revue du cinéma/Image et son*. Esto significa que no consideramos los textos que hemos reunido como monumentos definitivos, sino como instrumentos de información y herramientas de trabajo para las reflexiones, tanto estéticas como políticas, que perseguimos.

Un espíritu de apertura

Escéptico respecto de todas las teorías globalizantes, rebelde frente a las modas totalizadoras, alérgico a la versatilidad parisina, CinémAction pretende operar sobre el principio de la investigación colectiva y polémica, que exponga las contradicciones. Creemos que la realidad siempre será más compleja que los esquemas elaborados para entenderla. En la coyuntura actual, rechazamos los sistemas definitivos y cerrados (marxista u otros) y el "nihilismo", actitud de los

"nuevos filósofos". Cada número (de la revista) será producido por equipos interesados en el tema elegido, con un espíritu de apertura y puesta en discusión. Estamos abiertos a cualquier propuesta constructiva de personas decididas a conquistar la libertad de expresión en un ámbito determinado.

Nuestra novena producción colectiva

Este número es la novena producción de CinémAction; pero su segundo número como revista independiente. De hecho, antes de ser publicada trimestralmente, habíamos producido siete dossiers en forma de números especiales o dossiers integrados en otras revistas:

1. Con *Écran*, editado por Guy Hennebelle: "Diez años después del 1968, aspectos de un cine de contestación" (100 páginas, 12F). En un momento de crisis de valores, hemos buscado, con 54 participantes, poner este cine en relación con otras tres formas de cine de contestación: cine político de ficción, cine feminista y cine experimental. Difusión: *Écran*, 60 Avenue Simón Bolívar, 75019 París.
2. Con *L'Afrique littéraire* y *La revue française d'études politiques méditerranéennes*, editado por Guy Hennebelle y Janine Euvrard: "Israel-Palestina: ¿Qué puede hacer el cine?" (168 páginas, 25 F). Diez películas israelíes de contestación y diálogo reunidas en tres perspectivas: antisionista, sionista de izquierda y sionista liberal, por 22 críticos israelíes, judíos, árabes y occidentales. Difusión: véase más adelante.
3. Con *L'Afrique littéraire* y *Jeune Afrique*, editado por Guy Hennebelle y Catherine Ruelle: "Cineastas del África Negra" (192 páginas, 30 F). Un retrato de veinte años de cine al sur del Sahara con la participación de trece especialistas y cincuenta cineastas. Difusión: *L'Afrique littéraire*, 32 rue de l'Échiquier, 75010 París.

4. En el marco de un número de *Autrement* titulado “Antenas libres, pantallas salvajes” (248 páginas, 35 F), coordinado por Jean-Claude Baboulin y Christian Boudan (del INA), un dossier de 70 páginas de CinémAction coordinado por Monique Martineau, sobre los medios de comunicación ligeros en el cine de intervención. Difusión: *Autrement*, rue de Turbigo, 75003 París, y Éditions du Seuil.
5. En el marco del número 80 de la revista *Écran*, un dossier de 16 páginas de CinémAction titulado: "Siete proposiciones para las nuevas tendencias en el cine francés" (96 páginas, 12 F). Disponible en tirada separada.
6. Como parte de un dossier de la revista *Tiers-monde* (PUF) sobre “Audiovisual y desarrollo” (200 páginas, 35 F), coordinado por Yvonne Mignot-Lefebvre, un dossier de 32 páginas de CinémAction sobre “El Tercer Cine”. Emisión: PUF, 12 rue Jean-de-Beauvais, 75005 París. Disponible en tirada separada.
7. En el marco de *La revue du cinéma/Image et son* de junio de 1979 (145 páginas, 10 F), un dossier de CinémAction de 52 páginas: "América Latina: teorías para los cines de liberación", con textos históricos de Solanas y Getino, Glauber Rocha, Jorge Sanjinés, Carlos Álvarez, Helvio Soto, Julio García Espinosa, manifiestos chilenos y mexicanos, que dan cuenta de la evolución de estos cines. Difusión: *Revue du cinéma/Image et son*, 3 rue Récamier, 75007 París.
8. “Cines de la inmigración”, coordinado por Guy Hennebelle con cien participantes y la difusión de 15.000 ejemplares (con la asistencia especial del Comité Católico contra el Hambre, Inter-service migrants, el MRAP, *L'Afrique littéraire*, *Télérama*), se ha hecho en 240 páginas y a través de cien películas el balance sobre una producción que denuncia, en estilos muy diversos, las condiciones de vida de los "*soutiers de la terre*" (“trabajadores de la tierra”).

Un esfuerzo coherente

Todos los números o dossiers de CinémAction, hasta hoy, han tenido como objetivo cuestionar el "desorden establecido" por el cine dominante; confrontando sea su estética, sus monopolios, o su hegemonía geográfica; o incluso recuperando los cines, los temas o las escuelas cinematográficas que (ese cine dominante) enterró. En esta trayectoria, el cine feminista no podía menos que ocupar un lugar destacado, como explica Monique Martineau, quien coordinó el presente número.

En nuestro próximo número, Guy Hennebelle y Raphaël Bassan, en línea con lo que habían iniciado en Saint-Charles (Sorbona, París, cf. *Écran* n° 65 y CinémAction Dossier 1) elaborarán un balance de las dos formas de los "cines de vanguardia" de los últimos diez años en el mundo: el cine militante y el cine experimental. Luego, en un número posterior, Michel Gayraud, Alain Aubert y otros se referirán, en "Cine de las regiones", a la aparición de los cines occitanos, bretones, corsos, alsacianos, flamencos, catalanes y vascos; mientras que René Prédal hará un balance de "Cine francés y poder".

Estos son nuestros proyectos actualmente en curso. Tenemos muchos más, y estamos abiertos a todavía más. Nada de lo que sea cinematográfico nos será ajeno. Nada de lo político tampoco.

* Jonathan Buchsbaum enseña en el Departamento de Media Studies en Queens College, City University of New York. Su trabajo se especializa, entre otras cuestiones, en el cine político. Escribió los siguientes libros: *Cinema Engagé: Film in the Popular Front* (1988); *Cinema and the Sandinistas: Filmmaking in Revolutionary Nicaragua* (2003) y *Exception Taken: How France Has Defied Hollywood's New World Order* (2017). E-mail: 122sib@gmail.com

** Mariano Mestman es Investigador del Conicet y la UBA. Sus libros como autor o editor son: *Del Di Tella a Tucumán Arde* (2000, junto a Ana Longoni); *Masas, pueblo y multitud en cine y televisión* (2013, junto a Mirta Varela); *Estados Generales del Tercer Cine. Los documentos de Montreal* (2014); *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina* (2016) y *Los condenados de la tierra, 1966-1968. Una película entre Italia, Europa y el Tercer Mundo* (2022, junto a Alberto Filippi). E-mail: marianomestman@gmail.com

I M A G  F A G I A

Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia - N°25 - 2022 - ISSN 1852-9550

*** Christian Pageau es Profesor investigador de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional del Nordeste (UNNE), Doctor en Letras por la UNNE y Magister en Estudios Hispánicos por la Universidad de Montreal, es ciudadano canadiense y argentino naturalizado. Su tesis doctoral estudia el cine de Fernando “Pino” Solanas en relación con el pensamiento nacional popular argentino y el tercermundismo, desde la perspectiva decolonial. Investiga y publica actualmente acerca de literaturas y pensamiento de América del Sur. De modo complementario, se dedica a la traducción académica en temas afines. E-mail: pageau.christian@gmail.com