

La Cinemateca del Tercer Mundo. Una Cinemateca poco conocida

Third World Cinematheque. A little-known film library

Luis Dufuur

Universidad de la República
Montevideo, Uruguay
ldufuur@gmail.com

Resumen

La Cinemateca del Tercer Mundo (C3M) es un fenómeno que ha sido poco estudiado en el Uruguay. Fundada el 8 de noviembre de 1969, este movimiento constituido por jóvenes intelectuales pertenecientes a la generación del sesenta, concibe al cine como parte de una militancia política que se inscribe dentro de las coordenadas de la izquierda uruguaya. Si bien se extendió por un breve lapso de tiempo (noviembre de 1969–julio de 1974) dejó, a través de sus filmes y la publicación de la revista *Cine del Tercer Mundo*, una marca en el cine y la crítica uruguayos. Ya no será una idea en la cabeza y una cámara en la mano, como sostiene Glauber Rocha, sino una cámara en la mano que, a modo de ametralladora, hace del cine un lugar de acción y de lucha política. Con el paso del tiempo el cine político elaborado por la C3M quedó en el olvido, producto de las condiciones políticas que generó el golpe de estado; sin embargo en el marco del cine uruguayo se hace relevante analizar, no solo sus filmes, sino sus ensayos teóricos, testimonios y análisis sobre lo cinematográfico que fundamentan la institución así como el *Nuevo Cine Latinoamericano*.

Este trabajo pretende discutir el papel que jugó la C3M a principios de la década del setenta y el modo en que el cine desarrollado por este colectivo pasó a formar parte de la memoria social y cinematográfica del país.

Abstract

The Third World Cinematheque (C3M) is a phenomenon that has been very little studied in Uruguay. Founded on November 8, 1969, this movement made up of young intellectuals belonging to the 60's generation, sees cinema as part of a political militancy that falls within the coordinates of the Uruguayan left wing. Although was extended for a short period of time (November 1969–July 1974), through its films and the publication of the *Cinema of the Third World* magazine, it left a mark in the cinema and Uruguayan critics. It will no longer be an idea in the head and a camera in the hand, as Glauber Rocha holds, but a camera in the hand that, like a machine gun, makes the cinema a place of action and political struggle. As time passed, the political cinema, elaborated by the C3M was forgotten due to the political conditions generated by the coup d'état; However, within the framework of Uruguayan cinema, it is relevant to analyze, not only its films but also its theoretical essays, testimonies and analysis about the cinematographic aspects that underlie the institution as well as the New Latin American Cinema.

This work aims to discuss the role played by the C3M in the early 70's and the way in which the cinema developed by this collective became part of the country's social and cinematographic memory.

Palabras Claves

Cine documental
Semnario Marcha
C3M

Key Words

Documentary
Cinema
Semnario Marcha
C3M

Recibido 21-10-2017. Aceptado 23-04-2018

Revista TOMA UNO (Nº6): Páginas 29-42, 2018

ISSN 2313-9692 (impreso) / ISSN 2250-4524 (electrónico) - <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/index>

Esta obra está bajo Licencia Creative Commons BY-NC-ND 2.5 Argentina



La Cinemateca del Tercer Mundo (C3M)

La *Cinemateca del Tercer Mundo* (C3M) es un fenómeno que se inscribe en un marco de una efervescente agitación política, cultural y social que se desarrolla a lo largo de la década de 1960 en Latinoamérica y en particular en Uruguay. Al cine, como fenómeno de masa, le toca jugar un partido importante en ese difícil panorama y es la de configurar una nueva forma de ver y representar los problemas de Latinoamérica que emergen en el *Nuevo Cine Latinoamericano* (NCL). El Uruguay no es la excepción y uno de las expresiones de este NCL es la C3M.

La emergencia de la C3M no es casual ya que de algún modo es heredera de la tradición del festival del semanario *Marcha* que se desarrolla desde 1957. El semanario *Marcha* concedía al cine un lugar central en la conformación de una sociedad que intentara reflexionar sobre los problemas de Latinoamérica. Al respecto, dice Alfaro:

El lector debe recordarlo: algún viernes de febrero o marzo de cada año, poníamos como en una vidriera lo mejor de la temporada cinematográfica [...] con la finalidad de difundir las principales tendencias cinematográficas. Durante muchos años los festivales fueron un suceso ya que en un solo día se exhibían filmes de Bergman, Godard, Antonioni, De Sica, entre otros. El festival, que al principio era por un solo día, luego se extendió a una semana. Los festivales eran un suceso pero en el año 1968, y de acuerdo a las condiciones sociales y políticas del momento, el festival experimenta un cambio de orientación cinematográfica. El XI Festival de *Marcha* deja de lado la “culturita cinematográfica” [...] y dice basta al cine que no refleje de alguna manera la lucha por la liberación del Tercer Mundo. (Alfaro 1968: 21)

Durante once años *Marcha* desarrolló una serie de festivales que tenían como propósito reunir un conjunto de películas que no se estrenaban en el circuito de cine comercial pero que marcaban cierta tendencia tanto en la crítica como en la cultura cinematográfica del país. En setiembre de 1968 el semanario *Marcha* funda el Departamento de Cine, que potenciará el cine de corte político y la difusión fuera del circuito comercial; en mayo de 1969 se funda el Cine Club de *Marcha* y, pocos meses después, en noviembre de 1969, aparece en escena la Cinemateca del Tercer Mundo (C3M). Al respecto dice Mario Handler:

La C3M es una evolución. Nos parecía que en América Latina las cinematecas eran pasivas, y a esta altura, negativas [...]. La C3M se propone archivar el material de combate, estabilizarlo y difundirlo. El nombre es demasiado grave, pero la propuesta es crear una cultura total del hombre militante en este momento histórico» (Handler, 1970: 48)

La C3M y su papel en la cultura uruguaya en la década del setenta

La C3M fue fundada el 8 de noviembre de 1969. En su inauguración contó con la presencia de Joris Ivens, Fernando Solanas, Geraldo Sarno, Edgardo Pallero y Dolly Pussi. Estos realizadores presentaron una serie de filmes que estaban en sintonía no solo con el espíritu del festival sino con la esencia de lo que se denominó *Nuevo Cine Latinoamericano* (NCL). El objetivo de la C3M fue desarrollar una política de difusión de un tipo de cine político que creara condiciones de militancia y



Fig. 1 (Logo C3M)

a su vez estimulara la producción nacional. En su logo¹ se expone uno de sus objetivos, un hombre empuñando una cámara a modo de ametralladora, en gesto de lucha.

Su grupo fundador lo conformaron Mario Jacob, Alejandro Legaspi, Rosalba Oxandabarat, Marcos Banchero, Walter Tournier, Mario Handler, Eduardo Terra, Líber Bossolasco, Dardo Bardier, Lucía Seade, Alfredo Echániz, Gabriel Peluffo Linari, Carmen Pérez Marexiano, Inés Blixen, Teresa Trujillo, Olga Filliol, Luis Bello, Luis Rocandio, Ricardo Fleiss, Luisa Fleiss, José Wainer, Walter Achugar y Armando Bresky. Este grupo, constituido por jóvenes intelectuales pertenecientes a la *generación del sesenta*, concibieron al cine como parte de su militancia política. Provenientes de diversas vertientes político-culturales, pero con una fuerte identidad en la izquierda (marxismo, guevarismo), con afiliación político partidaria y simpatía hacia el Movimiento de Liberación Nacional Tupamaros y el Frente Amplio.

Desde sus inicios, la C3M tuvo como finalidad “la producción de un cine comprometido con la realidad que vive el país” (Cuaderno de Cine Cubano, marzo 1972: 138), pero pensar en la producción de cine nacional implica, no sólo hacer sino exhibir y crear un circuito de distribución de películas fundamentalmente en los sindicatos de trabajadores. Para ello, se plantearon el cumplimiento de tres objetivos: a) hacer del cine una acción política y generar las condiciones de reflexión, b) hacer cine que retratará problemas sociales locales, y, c) generar las condiciones para que las exhibiciones fueran el inicio de una reflexión sobre los problemas locales y su inscripción en asuntos mundiales. Las tres tareas son las que dan sentido específico a la *Cinemateca*, tareas que serán el fin de la C3M cuando es desmantelada por el proceso cívico-militar y algunos de sus integrantes son detenidos.

En octubre de 1969, la C3M publica la revista *Cine del Tercer Mundo*. En el número uno, Hugo Alfaro, que es quien presenta la revista, comenta:

Y puesto que todas las armas son buenas si apuntan hacia la liberación, esta revista-boletín, papel obra de 2ª, sin ilustraciones, composición corrida, tapas de modesta cartulina subdesarrollada a dos tintas, es también una señal fraterna y combativa: el brazo en alto empuñando una cámara, emblema del *Cine del Tercer Mundo*. (Alfaro, 1969: 10)



Fig. 2: Portada del 1º número de la revista *Cine del Tercer Mundo* (1969)

De lo anterior podemos decir que el grupo conformado en torno a la C3M se inscribe en un doble contexto: por un lado, el entorno cinematográfico latinoamericano, como parte del momento socio-histórico continental, en donde la puja entre diversas concepciones nacionalistas estaban en juego; y, por otro, en la incipiente cinematografía nacional, como parte de un complejo engranaje cultural, siendo la expresión cabal de la lucha de una sociedad que se revelaba ante el poder ejercido por gobiernos locales con variados intereses, principalmente económicos, que afectaban tanto a la clase obrera como a los trabajadores rurales.

El logo de la C3M .1 fue diseñado por Francisco «Paco» Laurenzo, quien fue ganador del concurso organizado por el semanario *Marcha*.

En el período (1969-1974), la C3M desarrolló una serie de cortometrajes que se pueden tipificar como *críticos* a la luz de lo que estaba sucediendo políticamente en el país, un tipo de cine comprometido con lo social que trató de denunciar el deterioro de la clase política uruguaya.

Para la producción de los filmes la C3M era financiada por socios de la institución (llegó a tener 10.000), venta de entradas, bonos colaboraciones y donaciones de filmes que venían del exterior: Cuba, Venezuela, Colombia. En este punto es importante mencionar la labor de Walter Achugar como gestor de la institución.

Los filmes que se exhibían estaban vinculados a posiciones tercermundistas. Es importante precisar este dato ya que fue un movimiento que en ningún momento solicitó fondos al Estado, siendo una institución autónoma desde el punto de vista financiero, situación que les daba libertad frente al poder político de turno.

Pero no era solo hacer cine; dentro de sus objetivos estaba el de generar las condiciones para su difusión (creación de una red de distribución), con la finalidad de formar conciencia crítica en los trabajadores de la ciudad y del campo, así como en los sectores estudiantiles. Para ello, se hacían proyecciones cinematográficas en cineclubes, sindicatos, salas y teatros, en Montevideo (*Cine Central, Teatro Odeón, Universal, El Galpón*), en pueblos alejados de la ciudad y en el ámbito universitario.

La situación política en Uruguay se agrava y a principio de la década del setenta la C3M deja de ser un lugar de exhibición de cine para constituirse en un centro de acción política. Dicha situación llevó a que las exhibiciones que se hacían en el interior del país fueran muchas veces clausuradas. De esta manera, la C3M inicia un lento proceso de disolución en septiembre y octubre de 1971 en la que es allanada por los militares requisando parte de su acervo fílmico.

En 1972, detienen a Eduardo Terra y Walter Achugar, mientras que otros miembros de la C3M se van del país. Las detenciones de Terra y Achugar causan protestas, y el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos hace circular una carta manifestándose en contra. Además llegan cartas de solidaridad con los detenidos de cineastas latinoamericanos y europeos entre ellos: Michelangelo Antonioni, Jean-Luc Godard, Miguel Littín, Chris Marker, Pier Paolo Pasolini, Glauber Rocha, Roberto Rossellini.

Para junio de 1973, momento del golpe de estado, la C3M se encuentra sin local propio, sin material cinematográfico, sin mesa de edición y con algunos de su integrantes presos o en el exterior; aun así, y en un gesto de rebeldía, producen la animación *En la selva hay mucho por hacer* (1973-74) de Walter Tournier y Alfredo Echaniz que fue estrenada en marzo de 1974 en el cine Montevideo para familiares desaparecidos. Ese fue el último acto de la C3M, ya que el colectivo cinematográfico desaparece definitivamente en abril de 1974.

La labor que jugó la C3M a fines de la década del setenta fue decisiva en distintos sectores de la sociedad como forma de tomar conciencia política y de reflexión social. La creación de una red de exhibiciones en todo el país en sindicatos, cooperativas agrarias, comité de bases y cine clubes permitió forjar un espíritu reflexivo en los espectadores que veían, en la exhibición realizada por la C3M, un lugar para mirar los problemas del mundo. La distribución de los filmes estaba a cargo de los propios

integrantes de la C3M quienes viajaban por todo el país llevando tanto los filmes como los equipos de proyección. En tal sentido se proponía, como declara Hugo Alfaro en el primer número de la revista *Cine del Tercer Mundo*, atacar al sistema, generar una masa crítica que discuta la situación social del país y del mundo, pero “atacado el sistema se defiende” y “el cine del sistema también” (Alfaro, 1969: 3), por lo tanto, la C3M tendrá como objetivo potenciar, a partir del cine, la reflexión social.

El cine desarrollado por la C3M como parte de la memoria social del país

La historia del cine uruguayo no se ha caracterizado por la producción de una numerosa cantidad de filmes. La realización cinematográfica se ha desarrollado bajo impulsos personales y en contadas ocasiones con el apoyo financiero del Estado. Bajo este presupuesto se hace necesario observar que la C3M, a lo largo de sus cinco años de existencia, produce cuatro medimétrajes, lo que para el ámbito local es una tarea casi titánica: *Liber Arce, Liberarse* (1969) de Mario Handler y Mario Jacob, *Uruguay 1969: El problema de la carne* (1969) de Mario Handler, *La bandera que levantamos* (1971) de Mario Jacob y Eduardo Terra, y la animación *En la selva hay mucho por hacer* (1973-74) de Walter Tournier, Alfredo Echaniz y Gabriel Peluffo.

Desde una perspectiva histórica, el conjunto de filmes forman parte de la memoria de Uruguay ya que cada uno de ellos enfoca distintas visiones sobre el grado de autoritarismo y violencia que vive el país.

En 1969 Uruguay sufre una de las huelgas más importantes hasta ese momento; se la conoce como la *huelga de la carne*. Esta se inicia cuando el gobierno de Jorge Pacheco Areco, vía decreto gubernamental, quita a los trabajadores del *Frigorífico Nacional* la cuota de dos kilos de carne diaria, derecho conquistado por largas luchas obreras. Ante esto, el grupo de la C3M realiza un documental, de carácter reflexivo–expositivo, tratando de explicar la huelga. *Uruguay 1969: El problema de la carne* (1969) se constituye en un documental que trata de educar al público; el cúmulo de informaciones no hace más que dejar en claro la causa del conflicto. El filme combina aspectos del cine documental con el noticiero de televisión y, en este aspecto, está muy próximo a lo que plantea Santiago Álvarez, uno de los realizadores influyentes en la C3M: “los documentales que yo he realizado tienen sus raíces en el noticiero [...] Entonces estoy constantemente auscultando, estoy confrontando con urgencia esa realidad” (Álvarez, 1970: 27-28).

En este sentido el filme está en sintonía con la cita en la medida que es un filme urgente y circunstancial. La brevedad (formal y circunstancial) del film no impide trazar una panorámica de la evolución de la industria de la carne, desde el siglo XIX a la fecha, desnudando las condiciones económicas del momento.

El sesgo periodístico de dicho documental, amparado en la exigente investigación sobre el tema tratado, marcará una de las características salientes de los filmes desarrollados por la C3M. Es por eso que decimos que *Uruguay 1969...* es el filme paradigma de la C3M. Fue premiado en el Festival de Pesaro, en 1969, mientras que en Uruguay fue recibido con especial interés por los sectores sindicales quienes vieron en el documento fílmico un instrumento de comunicación eficiente.

En 1969 la C3M deja de lado el cine de denuncia social y pasa a desarrollar un cine de acción política. Es precisamente en la inauguración del XI Festival Cinematográfico de Marcha del año 1969 que la C3M estrena *Líber Arce, Liberarse* de Handler, Jacob, Banchemo, sobre la memoria del primer estudiante muerto por la represión policial el 14 de agosto de 1968. “El filme parte de la muerte de un joven estudiante convirtiendo el sentido fúnebre que la evocación del memorable entierro pudo tener en un ardiente acto de protesta y de fe en la luchas” (Marcha, 1967: 25). Es un filme que carece de sonido, pero se lo suple con una dinámica de fotomontaje e intertextualidad con un estilo similar a *La hora de los hornos* (1968) de Fernando Solanas y Octavio Getino o *79 primaveras* (1969) de Santiago Álvarez.

Se trata de un cortometraje polémico ya que deja un mensaje de resistencia desde una perspectiva revolucionaria. En *Líber Arce, Liberarse* el caudal cinematográfico de la C3M es lo bastante amplio como para generar una miscelánea de acontecimientos, que muestra la aventura de filmar en la calle, la desprolijidad de las imágenes en tiempos violentos, la incertidumbre de lo registrado, y una serie de imperfecciones que hacen del filme un documento clave de los años sesenta para denunciar la violencia social en el país. Debemos decir, como corolario de lo anterior, que el filme fue premiado en Leipzig.

El 26 de marzo de 1971 Mario Jacob y Eduardo Terra, integrantes de la C3M, filman el primer acto político del Frente Amplio. La C3M se involucra con esa nueva fuerza política a través de la difusión cinematográfica en los comités políticos, fábricas y sindicatos, pasando a la acción política. Mario Jacob y Eduardo Terra realizan el filme *La bandera que levantamos* (1971) el que intenta reflejar ese particular momento de la historia del país y a su vez servir como vehículo de interrelación con las bases frenteamplistas. El filme registra el discurso del general Líber Seregni y a su vez hace un recorrido por la actualidad política uruguaya de entonces. La C3M se involucra no solo con esa nueva fuerza política a través de la difusión cinematográfica sino con la discusión de los filmes en comités de base, fábricas y sindicatos, cooperativas de vivienda, situación que suple la ausencia de filmes realizados por la C3M, en algunas salas comerciales de cine de Montevideo debido a que los propietarios tipifican a los filmes de la C3M como *peligrosos*. A propósito del filme dice Mario Jacob:

La intención fue muy simple y muy inocente al mismo tiempo: registrar un acto que se suponía que podía ser importante. En febrero se había formado el FA y para el 26 de marzo se había convocado al primer acto público en la explanada. Se olfateaba que iba a ser muy grande. Hoy sabemos que fue muy importante y por suerte se filmó. Después utilizamos materiales de nuestro archivo y otros que se filmaron a posteriori. Ahí tenés una cosa que era superpuntual, sin mayores pretensiones. Era registrar algo importante para la sociedad uruguaya, en un momento en que la televisión censuraba todo tipo de actividad de la izquierda. Por lo tanto, sí teníamos una preocupación por registrar el acto inaugural del Frente para que se viera en el resto del país, o inclusive acá en Montevideo. (Marcha, 1969).

En 1974, Walter Tournier, Alfredo Echániz y Gabriel Peluffo realizan el último filme de la C3M: *En la selva hay mucho por hacer*, filme de animación, basado en un cuento de Mauricio Gatti (preso en la dictadura). La historia es simple y cuenta cómo unos animales se organizan para burlar al guardián del zoológico y se escapan. La animación utilizó el texto original pero puso de relieve el país como prisión (un zoológico) y la importancia de la unión y la solidaridad para enfrentar al poder que es representado por un guardián que cuida todo el tiempo de los animales. Al final

prevalece la solidaridad ya que los animales, con la ayuda de otros compañeros libres y de una intrépida niña (metáfora de la libertad), pueden escapar del zoo y volver a la selva donde empiezan a desarrollar estrategias para evitar ser cazados nuevamente. Debemos mencionar que este filme circuló por varios festivales internacionales donde obtuvo algunos premios en los años setenta.²



Fig. 3: Fotograma de *En la selva hay mucho por hacer* (Walter Turnier, 1974)

Primer premio .2 (categoría animación) en el XIX Festival Internacional de Cines Documentales y Cortometrajes, Bilbao, España, 1977. Premio a la animación Festival de Moscú, 1978. Premio «La edad de Oro» de la Unión Nacional de Pioneros José Martí en el I Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, La Habana, 1979.

Revista *Cine del tercer mundo*, una mirada particular del cine latinoamericano

Cine del Tercer Mundo fue una revista dedicada al análisis del panorama cinematográfico latinoamericano. En el primer número de la revista hay un marcado interés por la defensa del *Nuevo Cine Latinoamericano* y del *Cine del Tercer Mundo*, lo que se percibe desde el título de la revista, homónimo de la institución. Esta revista ha sido poco analizada por críticos y académicos, quienes siempre pusieron más énfasis en el análisis de los filmes desarrollados. Se publicaron un total de dos números que contaron, fundamentalmente, con la participación del colectivo de la C3M quienes reflexionaban sobre el cine como acción política y a su vez observaban cómo el cine comercial, especialmente el de Hollywood, apuntaba a colonizar las masas del continente latinoamericano. Estos planteos estaban en sintonía con los postulados del NCL en: su filosofía de liberación, la estética del hambre, el recurso la improvisación y la experimentación, el desarrollo de discurso anti-imperialista y anti-burgués, y la exposición del contraste social, así como la insistencia en aspectos no representados de la realidad latinoamericana. Fernando Solanas, Jean Luc Godard, Mario Handler, Octavio Getino, Julio García Espinosa, Gabriel García Márquez entre otros, desfilaban por sus páginas a lo largo de los dos números.

En el primer número llaman la atención tres notas: 1) una nota sobre el Cine revolucionario en el Tercer Mundo de Alberto Filippi, 2) una entrevista titulada Godard por Solanas, Solanas por Godard y 3) una nota sobre El Nuevo Cine Latinoamericano de Osvaldo Caprile.

En el artículo *Cine revolucionario en el Tercer Mundo*, Alberto Filippi, menciona la diferencia de las cinematografías del llamado *Cine del Tercer Mundo* y el cine de la C3M. Ambos movimientos, si bien tienen un aire de contacto, tienen sus diferencias en la utilización de la violencia. Filippi hace una serie de puntualizaciones que presentan la dicotomía lucha política / lucha armada. Según Filippi el *Tercer cine* es un cine que se sitúa como parte de un proceso político que responde al peronismo, mientras que la C3M es un movimiento de corte internacional con un marcado vínculo con los postulados de la revolución cubana.

En la nota *Godard por Solanas, Solanas por Godard* los realizadores discuten cómo el sistema capitalista tiende a configurar un estilo de cine que responde a una matriz ideológica que pretende ser global, una discusión premonitrice a la luz de lo que sucederá cuarenta años después. Dice Godard:

Yo diría que no hay un cine europeo, sino que hay un cine americano en todas partes. [...] Hoy en día no hay diferencias entre un cine americano, alemán o italiano ya que se trabaja en coproducciones, todo está domesticado por los Estados Unidos, todo está americanizado. (Godard, 1969: 5)

Si bien la observación parece ingenua, Godard nos advertía, en 1968, cómo un mundo globalizado desde la cultura tiende a la uniformidad, algo que hoy es tangible a la luz del impacto de las tecnologías de la información y la comunicación, pero que a su vez se sitúa en una crítica al peligro de lo unidimensional y al autoritarismo que encierra toda cultura que se precie de configurar un modelo hegemónico.

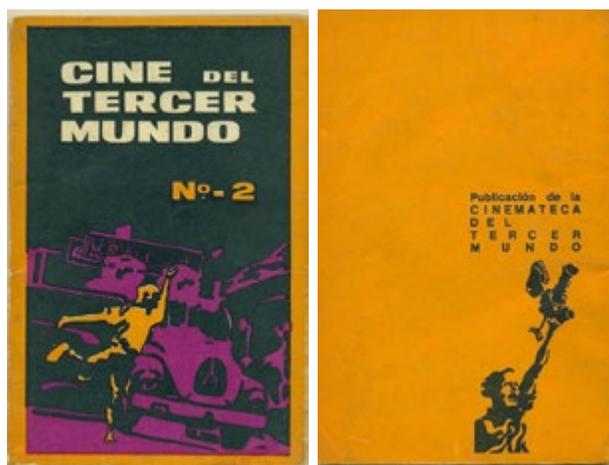


Fig. 4: Tapa y contratapa del 2º y último número de la revista *Cine del Tercer Mundo*

En ese mismo número aparece una nota sobre *El Nuevo Cine Latinoamericano* firmada por Osvaldo Caprile. Este crítico venezolano pone énfasis en el compromiso que debe tener todo realizador a la hora de registrar la realidad. Desde ese paradigma, desarrolla una serie de observaciones; una de ellas es la necesidad de generar documentos cinematográficos como forma de registrar hechos y la responsabilidad del cineasta a la hora de dar cuenta de la realidad. Dice Caprile: La acción de documentar hechos sobre la realidad obedece a una necesidad profunda: resulta claro que la realidad –sobre todo la realidad social– escapa fácilmente a una correcta aprehensión e interpretación por parte del público. (Caprile, 1969. 43)

Esta cita sitúa al cine como documento, como testimonio, como prueba; un cine que debe acusar, interrogar y descubrir parte de la realidad. A Osvaldo Caprile le faltó decir que con el tiempo el documento pasa a formar parte de la memoria de un lugar; sin embargo, en el espíritu de la nota aparece este concepto revestido bajo la forma de argumentación, testimonio o demostración. Pero lo que sorprende de la nota es que lejos de perder actualidad está vigente, sobre todo cuando discute la función del cine documental como prueba de la realidad. Caprile insiste, a lo largo del artículo, en la necesidad de argumentar el tema teniendo a las imágenes como

“pruebas, material probatorio de toda argumentación que el cine latinoamericano emprende en esta hora, para dar registro de su propia visión del mundo [...] cine ansioso, impaciente, de naturaleza social y responsable” (Caprile, 1969: 45), punto de vista que se resume su postulado sobre el NCL.

En el número dos la revista abre sus páginas al panorama cinematográfico latinoamericano, revelando que la C3M estuvo abierta al cine del mundo. En la *Presentación* firmada por el colectivo de la Cinemateca, se reafirma el papel crítico de la publicación denominando a la misma como *de acción escrita* y citan a José Carlos Mariátegui. Reconocen también que esperan que “la publicación no sea un fruto aislado sino que aspira a ilustrar, como órgano coherente de expresión, una institución, una doctrina cultural y una experiencia” (*Revista del Tercer Cine*; 1979: 7). La revista es un instrumento al servicio del NCL, que proporciona conocimiento mutuo, confrontación de experiencias. En este número se destaca un Reportaje a Miguel Littín por Eduardo Terra, Reportaje a Santiago Álvarez por Mario Jacob, una nota sobre el *Cinema Novo* brasileño: *¿El lujo de la basura?* de Sergio Augusto, el artículo *Por un cine imperfecto* de Julio García Espinosa y un breve documento titulado *Declaración de Córdoba* en donde se denuncia las arbitrariedades cometidas por los organizadores del Festival de cine organizado por la Universidad Católica de Córdoba, la FAO y la UNESCO. Es una revista con menos páginas que la número uno pero con un alto nivel de análisis.

El reportaje a Miguel Littín se inicia con una atenta descripción de la recepción que tuvo el filme *El Chacal de Nahueltoro* (1969). En el reportaje hay una serie de observaciones sobre el filme, para luego pasar a un tema mayor como es “la construcción de festivales latinoamericanos que no estén contaminados con la mirada del cine europeo” ya que según Littín “el cine debe cumplir un papel importante dentro de la cultura de masas, cultura revolucionaria y lúcida que tome a nuestra mitología como discurso” (Littín; 1970: 23).

Santiago Álvarez, director cubano expone en las páginas 31, 32 y 33 su método de montaje. Álvarez recorre, con una serie ejemplos, su estilo de hacer cine, pero no sólo reflexiona sobre el montaje y su tarea como director sino que sitúa al cine como problema, y sostiene que “el cine es un instrumento político y como tal el conocimiento que la humanidad tenga sobre lo político es el insumo necesario para hacer cine” (Álvarez; 1970: 37).

Para Sergio Augusto “el *Cinema Novo* es un estilo de cine que fue el precursor de la revolución estructural en la formas de producir y consumir el filme” (Augusto, 1970: 61), pero sostiene que esa situación expone al *Cinema Novo* al peligro de la desintegración producto de las condiciones del mercado, el difícil acceso a los filmes, o a su comprensión por parte del espectador. Augusto esboza una teoría de la recepción en función a los costos de los filmes y los éxitos de taquilla y, en ese sentido, habla de una anti-industria que es un cine hecho en Brasil con los conceptos del cine europeo o de Hollywood que afecta al *Cinema Novo*.

En medio de esta serie de ensayos sobre el cine revolucionario encontramos *Declaración de Córdoba* donde se denuncia la censura tanto de filmes como de participantes en el Festival de cine organizado por la Universidad Católica de Córdoba, la FAO y la UNESCO. El documento repudia dicho festival y expresa “la pretensión explícita de los organizadores del festival de que el cine sea meramente

una técnica más al servicio de la ideología dominante» (*Revista del Tercer Cine*, 1970: 73) y agrega que “la única salida para nosotros, es realizar un cine unido a la luchas de nuestros pueblos y comprometido con la realidad socio-económico-cultural y política de los mismos” (*Revista del Tercer Cine*, 1970: 74). De esto se desprende el internacionalismo del movimiento y su preocupación por defender la lucha de los movimientos cinematográficos latinoamericanos.

La declaración teórica de Julio García Espinosa en *Por un cine imperfecto* no hace más que corroborar la mirada que los realizadores de la C3M tienen sobre el cine. El inicio de la nota da cuenta del paradigma del realizador cubano “Hoy en día un cine perfecto -técnica y artísticamente logrado- es casi siempre un cine reaccionario” (García Espinosa, 1970: 103); pero más allá de la frase, que por cierto nos llama a la reflexión, la nota es una presentación sobre estética del arte en la que se discute la dicotomía “arte popular (que tiende a desarrollar un gusto personal, o del pueblo) y el arte de masas que necesita que el pueblo no tenga gusto y está hecho por unos pocos” (García Espinosa, 1970: 111). En el texto sobrevuela el espíritu de Umberto Eco en *Apocalípticos e integrados*, autor que García Espinosa conoció en 1968 en el Festival de Pésaro, Italia.

Este conjunto de notas no hacen sino confirmar la preocupación por el cine como evento ideológico, sin desconocer la importancia del análisis cinematográfico. A su vez, la revista promovió un debate sobre cómo hacer cine, en Uruguay, situación que está en sintonía con algunas publicaciones locales como la revista del *Cine Club* o la revista *Imagen* editada por el servicio de cine del Centro nacional de medios de comunicación.

En definitiva, analizar la revista de la C3M implica ingresar en la episteme del movimiento más allá del análisis puntual de cada filme. Es por eso que hoy dichas publicaciones adquieren relevancia, a los fines de completar un mapa del cine uruguayo, algo tan difuso como incompleto.

Revisar estas notas habilitan la reflexión sobre el cine desde aspectos políticos e ideológicos, como así también sobre especificidades relativas al cómo hacerlo y cómo distribuirlo. A lo largo de las páginas de estos números nos encontramos con algunas notas de extrema vigencia en lo referente a la producción cinematográfica local, ya que la misma se ha articulado sobre las condiciones económicas de un mundo globalizado y hegemónico, algo que ya advertía la C3M en su momento.

C3M Cinemateca del Tercer Mundo, un filme, un testimonio

Treinta y tres años después de la desaparición de la C3M, Lucía Jacob reconstruye aquella épica institución en el filme *C3M Cinemateca del Tercer Mundo* (2011). En éste se muestra un asado en el que se reencuentran muchos de los que formaron parte de aquel colectivo en la década del sesenta: Walter Achugar, Mario Handler, José Wainer, Walter Tournier, Rosalba Oxandabarat, Dardo Bardier y Mario Jacob, entre otros. Ellos prestan sus testimonios sobre el surgimiento, apogeo y caída de la *Cinemateca del Tercer Mundo*, con anécdotas graciosas y no poco sentido autocrítico respecto de cierta inocencia política que marcó al movimiento.

El filme de corte documental, si bien es testimonial, no deja de ser crítico desde el relato de los protagonistas, quienes describen parte de lo sucedido, su vinculación

con los acontecimientos del momento y una dimensión consciente del proyecto. Esta perspectiva se enriquece con un estilo retórico que por momentos apela a una voz abierta, aquella que, en palabras de Plantinga: “muestra, provoca, explora o implica proposiciones” (1997: 115), de manera que no hay preguntas, son relatos entre quienes dialogan y se organizan con la finalidad de dar alguna respuesta a un fenómeno extraño y breve que sucedió en el cine uruguayo.

Si observamos el filme en su totalidad estaríamos dispuestos a decir que se sitúa en *un entre*: entre protagonistas, críticos y la historia de la C3M, entre lo sucedido y la reflexión de los hechos. En definitiva, estamos frente un procedimiento retórico.

En coincidencia con Nichols, reconocemos en este documental *la meta persuasiva*, el *destino retórico* del cine documental, ya que *C3M Cinemateca del Tercer Mundo* es portador de *un arte retórico* que promueve, en primer lugar, un discurso coral, dialógico, que bucea en la historia y confronta discursos, apelando al material de archivo como parte del tratamiento que el cine documental exige. Estamos así delante de un filme que se transforma no solo en un documento de la historia política del país, sino que explica el problema del cine independiente en el Uruguay de los años sesenta y setenta. En segundo lugar, muestra una serie de (di)visiones sobre el tema; los protagonistas cuentan algunos detalles del proceso cinematográfico de la C3M, los críticos analizan el suceso a la luz de sus convicciones personales. Estos últimos valoran el proyecto pero no los productos, ya que les parece una obra carente de profesionalidad.

El filme se funda en un montaje de opiniones de los protagonistas y el material de archivo, el que funciona a modo de ilustración sobre lo dicho. Y es en este juego de discursos e imágenes que Jacob impone sus propias reglas cinematográficas apelando al modelo de representación que Crawford denomina *mosca en la pared* (1992), en el que el cineasta quiere filmar la vida tal como es y pasar desapercibido para los actores sociales sin intervenir en los acontecimientos que registra. Esa visión particular, casi microscópica sobre los testigos, es la que nos permite reflexionar y analizar los hechos. No obstante lo anterior, el filme se propone detectar la potencialidad histórica de la C3M, a la vez que descubre desacuerdos, vacilaciones, aciertos, entre sus integrantes lo que marca la complejidad del proyecto desde lo político, ideológico y cinematográfico. Reconocemos en la riqueza del filme el desciframiento del tema, ofreciéndole al público nuevas o viejas perspectivas sobre la C3M, dejando entrever parcelas de discurso que “solo resulta útil en la confrontación con otras formas de expresión” (Sorlin 1985: 43), con otros discursos, otros debates, otras perspectivas, otros filmes.

El filme sobre la C3M es un relato integral y complejo que se propone dejar en claro el juego de intereses que yacía detrás del proyecto y cómo ese grupo de realizadores, mezcla de amateurs y profesionales, fueron capaces de hacer cine en un momento peculiar de la industria cinematográfica, la historia y la realidad del Uruguay. Habíamos situado al filme en *un entre*, en el cruce de lugares y relatos, de protagonistas y críticos, del pasado y del presente, teniendo como telón de fondo la historia de la C3M, por lo tanto, situado en la mediación, el filme obra entre lo sucedido y la reflexión de los hechos, opera en los intersticios dejados por la acción política, y es desde ese lugar que se consagra como un dispositivo teórico que ordena, que describe la experiencia de un fenómeno peculiar como la C3M, algo que hace a la historia del cine en Uruguay, un proyecto olvidado que Lucía Jacob trae a la luz desde la pantalla.

A modo de conclusión

La experiencia de la C3M, si bien fue corta, dejó elementos relevantes para la historia cinematográfica de un país con poca historia en el cine. No obstante el corpus de filmes realizados por la C3M es significativo en tanto parte de la historia del país y, por consiguiente, de la memoria de una sociedad como la uruguaya a la que le cuesta recordar el pasado reciente.

Pero la C3M no solo nos legó algunos filmes que hoy se pueden catalogar como documentos históricos sino que dejó plasmado, en la publicación de la revista *Cine del Tercer Mundo*, el estado del arte cinematográfico del continente. Por lo tanto, si bien la C3M ha estado olvidada durante mucho tiempo, es justo dar difusión a una institución que llevó el compromiso social hasta sus últimas consecuencias, ya que para algunos de sus integrantes la cárcel y el exilio fueron el *premio* que recibieron ante una forma de hacer cine que hoy se revisa atentamente como forma de bucear en nuestra memoria cinematográfica y por ende política.

Por otro lado su vinculación con el NCL parece ser evidente al igual que la marca que dejó en el cine uruguayo y que exige ser reivindicada en función de la virtud ética y el compromiso social de sus integrantes. En cuanto al filme *C3M Cinemateca del Tercer Mundo* entendemos que es una obra cinematográfica que recoge el espíritu de la C3M sin dejar de lado la reflexión y la crítica de los hechos. El filme busca mostrar un colectivo que tuvo como objetivo, generar una vía auténtica de hacer y pensar el cine y que a su vez promovió la reflexión social y la acción política en momentos agitados de un país que reclamaba cambios. El filme refleja la disparidad de opiniones sobre la C3M y sus protagonistas exponiendo sus aciertos y errores, logrando recuperar un colectivo que estaba olvidado. Entendemos que el filme C3M Cinemateca del Tercer Mundo actualiza el hecho y desarrolla una perspectiva teórica que permite otorgarle a la C3M el prestigio que se le ha negado a lo largo de todos estos años.

Bibliografía

- Crawford, P.; Turton, D. (1992). *Film as Ethnography*. Manchester, UK: University Press.
- Jacob, L. (2003). *Marcha: de un Cine Club a la C3M*; en *Marcha y América Latina* de Moraña, M.; Machín, H., USA: Universidad de Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- Nichols, B. (2007/2008). Cuestiones de ética y cine documental, en JOSEP, M. C. y JOSETXO CERDÁN (eds.), *Después de lo real, Archivos de la Filmoteca*, Vol. 1 (57-58), Valencia, España: Instituto Valenciano de Cinematografía.
- Plantinga, C. (1997). *Rhetoric and representation in nonfiction film*, Cambridge, UK: University Press.

Hemerografía

- AA.AA. (Marzo 1972). Cuaderno De Cine Cubano. La Habana, Cuba.
- AA.AA (1969). Mañana se inaugura la Cinemateca del Tercer Mundo, en *Semanario Marcha*, 07 de noviembre de 1969, pág. 25.
- Alfaro, H. (1968). La larga marcha del festival, en *Semanario Marcha*, 27 de diciembre de 1968, pág. 31
- Alfaro, H. (1969). Presentación, en revista *Cine del Tercer Mundo*; nº 1, Montevideo, Uruguay Publicación de la Cinemateca del Tercer Mundo.
- Álvarez, S. (1970). Reportaje a Santiago Álvarez, en revista de *Cine del Tercer Mundo*; nº 2, Montevideo, Uruguay, Publicación de la Cinemateca de Tercer Mundo.
- Caprile, O. (1970). El nuevo cine latinoamericano, en revista de Cine del Tercer Mundo; nº 1, Montevideo, Uruguay, Publicación de la Cinemateca de Tercer Mundo.
- Godard, J.L. (1970). Godard por Solanas, Solanas por Godard, en revista de *Cine del Tercer Mundo*; nº 1, Montevideo, Uruguay, Publicación de la Cinemateca de Tercer Mundo.
- León Frías, I. y González Norris, A. (1970). El cine de 4 minutos. Entrevista con Mario Handler, en *Hablemos de Cine* N° 52, marzo-abril 1970, pág. 48

Filmografía

- Álvarez, S. (Dir.) (1969). *79 primaveras* [Documental Biográfico, 25 min, b/n]. Cuba: Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficas (ICAIC)
- Handler, M., Jacob, M. y Banchemo, M. (Dir.) (1969). *Liber Arce, Liberarse* [Documental, 10 min, b/n]. Uruguay: Cinemateca del Tercer Mundo.
- Handler, M. (Dir.) (1969). *Uruguay 1969: El problema de la carne* [Documental, 21 min, b/n]. Uruguay: Cinemateca del Tercer Mundo.
- Jacob, M. y Terra, E. (Dir.) (1971). *La bandera que levantamos* [Cortometraje, 15:34 min, b/n]. Uruguay.
- Jacob, L. (Dir.) (2011). *C3M - Cinemateca del Tercer Mundo* [Documental, 61 min]. Uruguay: MJ Producciones.
- Littín, M. (dir.) (1969). *El Chacal de Nahueltoro* [Largometraje, 89 min, b/n]. Santiago de Chile, Chile: Cine Experimental de la Universidad de Chile/Cinematográfica Tercer Mundo.
- Solanas, F. y Getino, O. (Dir.) (1968). *La hora de los hornos* [Documental, 4hs:11m, b/n]. Argentina: Grupo de Cine Liberación.
- Tournier, W., Echániz, A. y Peluffo, G. (Dir.) (1974). *En la selva hay mucho por hacer* [Cortometraje, 17 min, color]. Uruguay.

Luis Omar Dufuur Cañellas

Es Doctor en Procesos de la Comunicación, Universidad de Sevilla. Se desempeña como docente en la Facultad de Información y Comunicación, Universidad de la República, Montevideo, Uruguay.

Contacto: ldufuur@gmail.com

Cómo citar este artículo:

Dufuur, L. (2018). La Cinemateca del Tercer Mundo. Una cinemateca poco conocida. *Toma Uno*, 6(6), 29-42.

