

Michael Chanan
University of Roehampton

Traducción: Ximena Triquell

Revisitando el tercer cine

Revisiting Third Cinema

Resumen de los editores

Michael Chanan es profesor de Cine y Video en la Universidad de Roehampton, Londres, y es un reconocido especialista en cine latinoamericano. Fue uno de los primeros teóricos europeos en historizar y teorizar el Nuevo Cine Latinoamericano, no sólo en sus libros y en numerosos artículos, sino también a través de una serie documental realizada para la cadena de televisión inglesa *Channel Four* en 1984. Entre sus obras audiovisuales se encuentran, además de ésta, los documentales *Detroit: Ruin of a City* (2005), *Secret City* (2012) y *Tres cortos sobre Chile* (2011). Su último film, *Memoria interrumpida* (2013), recupera testimonios sobre la represión en Argentina y Chile. Este y otros de sus trabajos pueden verse en su página: <http://www.mchanan.com/>.

El texto que sigue, hasta ahora inédito, fue generosamente cedido a *Toma Uno* por su autor. En él, Chanan repasa los fundamentos del Nuevo Cine Latinoamericano (el tercer cine, en términos de Solanas y Getino) cuarenta años después de su formulación y revisa la actualidad de tal propuesta. Agradecemos al Profesor Chanan la generosidad de su aporte.

Nota del autor: esta es una versión revisada de un artículo inédito presentado en el Simposio sobre Geografías de la Teoría Fílmica, Birkbeck College, Londres, junio del 2008.

Editors' abstract

Michael Chanan is a Professor of Film and Video at Roehampton University, London, as well as a renowned specialist in Latin American cinema. He was one of the first Europeans academics to historize and theorize the New Latin American Cinema, not only in his books and articles but also through a documentary series made for the British television network Channel Four in 1984. Among his audiovisual works, we can also find the documentaries Detroit: Ruin of City (2005), Secret City (2012) and Three short on Chile (2011). His latest film Interrupted memory (2013) retrieves testimonies regarding repression in Argentina and Chile. This, and his other works, can be found in his page: <http://www.mchanan.com/>

The text that follows, until now unpublished, was generously granted to Toma Uno by its author. In it, Chanan reviews the foundations of New Latin American Cinema (Third cinema in Solanas and Getino's terms) forty years after its formulation, and revises the topicality of such a proposal. We are grateful to Professor Chanan for the generosity of this contribution.

Author's note: *this is a revised version of an unpublished paper given at a symposium on Geographies of Film Theory, Birkbeck College, London, June 2008.*

Palabras clave

Nuevo Cine Latinoamericano

Tercer cine

Cine del tercer mundo

Videoactivismo

Key words

New Latin American Cinema

Third Cinema

Third World Cinema

Videoactivism

1. El origen

1. Cfr. Chanan,
1984

Para empezar, se habló de varios nuevos tipos de cine: crítico, militante, rebelde, marginal, independiente, alternativo, un cine de la descolonización y, por supuesto, un cine político y revolucionario. Emergiendo de esta febril actividad, el término “tercer cine” surge en Argentina en 1969, cuando Fernando Solanas y Octavio Getino escriben un manifiesto basado en su experiencia en la producción del documental militante, *La hora de los hornos* (1968), filmado en la clandestinidad durante la dictadura militar de Juan Carlos Onganía. “Hacia un Tercer cine” pulsó una cuerda en toda América Latina, e incluso más allá, y rápidamente fue traducido y publicado en pequeñas revistas dedicadas al cine y la política cultural en varios idiomas y continentes. Junto con los escritos de Julio García Espinosa en Cuba, Glauber Rocha en Brasil y algunos más, se convirtió en uno de los textos definitorios del movimiento conocido como el Nuevo Cine Latinoamericano, que se desarrolló en la década de los sesenta y setenta¹.

Este no fue un movimiento unificado por un conjunto de ideas estéticas en común, ni siquiera un movimiento artístico en el sentido habitual en que el término es utilizado para referir a corrientes dentro de las culturas europeas modernas, las que generalmente se forman alrededor de un modelo estilístico común expresado, a menudo, bajo la forma de un manifiesto, una exposición colectiva o una revista literaria que desempeña el papel de definir, incorporar y excluir. En el caso del Nuevo Cine Latinoamericano hubo manifiestos, pero la única demanda estilística era una proscripción —rechazar el modelo de Hollywood—; la identidad del movimiento fue siempre, principalmente, política. Estaba guiado por un doble imperativo: ser antiimperialista y nacionalista, crear un espacio en la pantalla para un nuevo cine con contenido y raíces locales, para oponerse a la dominación de Hollywood y sus imitadores —películas comerciales del tipo que Solanas y Getino llaman primer cine—.

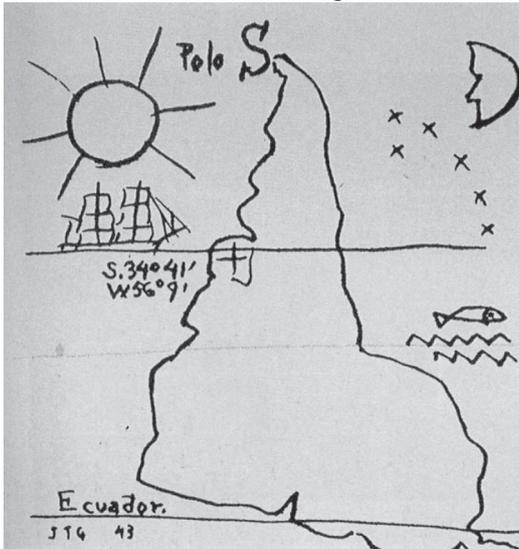
El problema con Hollywood también era doble: por un lado, los enormes costos de producción, considerablemente superiores a los medios de incluso los más ricos productores de América Latina; por otro lado, su sistema de representación. En este aspecto, el problema no era sólo lo que se mostraba —en términos del crítico cubano Ambrosio Fornet (2007: 123): “una cara de una realidad contada en una forma”—, sino también lo que se evitaba mostrar y, de este modo, quedaba oculto y reprimido. Los nuevos realizadores latinoamericanos, en consecuencia, tendrían que revolucionar tanto la forma como el contenido, tanto el modo de producción como el de representación. Sin embargo, había claramente muchas formas de hacer esto y no tenía ningún sentido, como observa Fornet, proponer fórmulas y etiquetas. Por el contrario, en términos estéticos, el nuevo cine sería abierto y diverso. En algunos aspectos, el movimiento aparece como el paralelo latinoamericano de la *Nouvelle Vague* francesa, de la misma época, y hay mucho en común en la iconoclastia manifiesta de ambos; pero en América Latina el nuevo cine apuntaba a ir más allá del modelo europeo del film de autor —que los cineastas argentinos llamaban segundo cine y al que consideraban burgués y reformista, y por ello incapaz de enfrentar a la dictadura militar y el neofascismo (aunque uno puede rápidamente agregar que, con la radicalización de la *Nouvelle Vague* Francesa en 1968, hubo un periodo en que se aproximaron políticamente)—.

“Hacia un Tercer cine” no era, en principio, un trabajo de teorización, pero hay una teoría implícita en éste: una aprehensión de las funciones ideológicas de la representación como proceso y una comprensión de los sustentos económicos globales de la industria fílmica (datos de un intercambio inequitativo que sostenía la hegemonía de Hollywood). Lo mismo puede decirse de otros escritos claves de esa época como “Por un cine imperfecto”, de Julio García Espinosa. Lo más significativo de estos textos es que todos fueron escritos por realizadores que reflexionaban sobre films que acababan de hacer y cuyas principales preocupaciones eran la práctica creativa y las políticas culturales, no el análisis teórico. Creo que es por esto que, cuando comencé a investigar el cine cubano a finales de los setenta, el director Pastor Vega, al detectar mi interés por la orientación teórica, me señaló: “No porque no tengamos una teoría escrita, significa que no tengamos teoría”.

2. Puntos cardinales

El “primer cine” es industrial y comercial —es el cine de los estudios y los productores—,

Bollywood tanto como Hollywood (y, hoy en día, el Nollywood de Nigeria). El “segundo cine” es el cine del director, cómodo como en su casa en Europa (donde el director, más que el productor, tiene el derecho al corte final), pero también lo son todos aquellos casos en los cuales se logra introducir la producción independiente; es individualista, psicológico, pequeño burgués y, por lo general, políticamente reformista. El “tercer cine” pertenece en su quintaesencia a las luchas colectivas. En su forma paradigmática, la del cine militante, es el colectivo anónimo trabajando clandestinamente, al modo en que Solanas y Getino hicieron *La hora de los hornos*, el film que originó el manifiesto (y que forzó, casi de manera inevitable, a sus autores al exilio). Pero, al llamarlo tercer cine, Solanas y Getino apuntaban a un mundo más amplio. Este es un punto cardinal. El Nuevo Cine Latinoamericano era inherentemente consciente de su localización en el mundo subdesarrollado y de su relación con cines similares en esta diferencia en el resto del globo.



El tercer cine, en la teoría y en la práctica, implicó una redefinición del espacio cinematográfico: un mapeo virtual del mundo del cine, claramente moldeado en la teoría de los tres mundos que guió a los movimientos no alineados en los sesenta, pero no isomorfo con ésta, ya que no están mapeados uno directamente sobre la otra. Los tres mundos propuestos por los chinos en la *Conferencia de Bandung*, en 1955, correspondían a la nueva configuración geopolítica que siguió a la Segunda Guerra Mundial, en la cual el mundo estaba dividido entre países capitalistas (Primer Mundo), países socialistas (Segundo mundo), y el resto –los países de Asia, África y Latinoamérica, ya sea

IMAGEN:
Joaquín Torres
García, América
Invertida.
http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Joaqu%C3%ADn_Torres_Garc%C3%ADa_-_Am%C3%A9rica_Invertida.jpg

en el proceso de liberarse del colonialismo o ya postcoloniales, como la mayoría de los países latinoamericanos, pero estancados en el subdesarrollo—.

La promoción china de la teoría de los tres mundos pertenece a la incipiente ruptura sino-soviética, ya que les servía para identificarse como pertenecientes, no al segundo mundo, sino al tercero. En el caso de las tres clases de cine, sin embargo, su existencia no es geográfica sino virtual. De allí que, del mismo modo que cualquier industria cinematográfica que surgiera tendería a la creación de películas dentro del primer o segundo cine –films de género o películas de autor–, el tercer cine está incipientemente presente en todas partes, no sólo en el tercer mundo. De hecho, Solanas y Getino citan ejemplos de América del Norte, Europa y Japón, incluyendo los *Newsreel groups* de Estados Unidos, el *cinegiornali* del movimiento estudiantil italiano, los *Etats Généraux du Cinéma Français*, los films de los movimientos estudiantiles británicos y japoneses, y los experimentos de Chris Marker en Francia con grupos de trabajadores a los que proveyó de cámaras 8mm e instrucción básica para su uso.

Un segundo punto cardinal: estamos hablando de manifiestos, no de trabajos de análisis teórico, pero los modelos teóricos implicados en ellos tienen ciertas consecuencias para la praxis, particularmente para la conducción de políticas culturales en la realización de films. Esta es la expresión directa del habitus de la *intelligentsia* latinoamericana en el momento de su radicalización. Estos escritores son completamente modernos en su conocimiento tanto del cine como de la cultura crítica intelectual y, además de recurrir al pensamiento crítico europeo contemporáneo, también acuden a los principales teóricos en sus propios países –figuras poco conocidas más allá de las fronteras latinoamericanas, desde Martí y Mariátegui a los antropólogos Fernando Ortiz, en Cuba, o Darcy Ribeiro en Brasil, los economistas brasileiros Celso Furtado, escritores como el uruguayo Eduardo Galeano (cuyo clásico *Las venas abiertas de América latina* fue obsequiado por Hugo Chávez a Barak Obama), y muchos otros. Artísticamente, también le deben bastante a la vanguardia local de la primera parte del siglo XX, los modernistas latinoamericanos; esa es toda otra historia, igualmente poco

Afiche de los Encuentros Internacionales por un Nuevo Cine, Montreal 1963. Publicado en Cuadernos de ReHiMe, nro 3, año 3, 2013/2014. Gentileza Mirta Varela y Mariano Mestman.



conocida en otras partes de mundo. Además, tal como se descubrieron cuando Gramsci fue publicado en español por primera vez en Argentina en los sesenta, eran “intelectuales orgánicos”.

Un tercer punto cardinal. La idea misma de un movimiento llamado Nuevo Cine Latinoamericano implica un sentido plural de la identidad que, al mismo, tiempo está enraizado dentro de fronteras nacionales y aspira a generar una mayor conciencia en el reconocimiento de que el Estado-Nación en Latinoamérica no es orgánico, sino producto de la desgracia histórica del colonialismo; la diversidad del movimiento es una inscripción de la compleja multiplicidad del continente. Solanas y Getino trabajaban en una gran ciudad, Buenos Aires, en el que fuera en algún tiempo el país más industrializado de América Latina y el más europeizado; Jorge Sanjinés estaba en los Andes, en Bolivia, el país más pobre del continente, donde el 70% o más de la población es indígena y habla su propio

idioma; García Espinosa estaba en Cuba, un pequeño país con una fuerte cultura afrocaribeña, un proletariado tanto urbano como rural educado en ideas radicales y, ahora, el primer territorio cinematográfico libre en América Latina del que los yanquis han sido expulsados por una revolución socialista. Todas estas diferencias entraron en la comunidad extendida de América Latina tal como eran imaginadas en los films y fueron ampliamente celebradas a través de las poéticas visuales de la pantalla mucho antes de que fueran analizadas las formaciones culturales latinoamericanas –por teóricos contemporáneos como el mexicano Nestor García Canclini– en términos de los conceptos de postmodernismo, hibridez y otros de esta índole.

3. Neorrealismo y Marxismo

Está muy asentado que la principal influencia estilística del emergente Nuevo Cine Latinoamericano fue el neorrealismo italiano. Pero es necesario hacer una aclaración acerca de la ambigüedad del término neorrealismo –que a lo largo de los años ha sido utilizado para cubrir una multiplicidad de pecados– y, especialmente, acerca del desplazamiento entre neorrealismo como un estilo, el neorrealismo como un método o técnica, y el neorrealismo como una forma de política cultural. Sería más correcto entenderlo como una mezcla fluida de los tres: una estética de la realidad social, actores no profesionales y relatos de la vida cotidiana con rasgos estilísticos que dependen en parte de la tecnología empleada (que estaba constantemente evolucionando) y un método guiado por una filosofía con implicancias políticas más o menos explícitas.

El porqué de la atracción por Italia no es difícil de discernir: éste era el nuevo cine del momento, poseía una orientación política radical y se oponía decididamente a los falsos valores del cine comercial dominante (incluyendo, claro está, el llamado cine de “teléfonos blancos” propio del estilo del fascismo mussoliniano). Por este motivo, no sorprende que algunos de los primeros practicantes del Nuevo Cine Latinoamericano hayan estudiado en Roma, en el *Centro Sperimentale*, a comienzos de los años cincuenta –entre ellos, Julio García Espinosa y Tomás Gutiérrez Alea, de Cuba, y Fernando Birri, de Argentina–. En nuestra versión habitual de la historia del cine, que está escrita desde una perspectiva metropolitana, como todas, el neorrealismo italiano se trató de la renovación del cine italiano después de los estragos del fascismo; esto no es falso pero, viniendo de Argentina, Birri lo vio desde una perspectiva diferente que le permitió observar que el neorrealismo descubría otra Italia debajo de la vestimenta y la retórica del desarrollo, la Italia del subdesarrollo (Chanan, 1984). Éste era un cine de los humildes y los ofendidos que, gracias a sus bajos costos, podía rápidamente asumirse en cualquier parte del tercer mundo, motivo por el cual apelaban a realizadores en lados opuestos del globo, como Satyajit Ray, en India, o Nelson Pereira dos Santos, en Brasil.

El objetivo, en palabras del veterano realizador brasileño Alex Viány, era “salir hacia el país, cámara en mano y descubrir, registrar y analizar los problemas y angustias de nuestro pueblo” (Fornet: 126). Rechazando la artificialidad de los mundos superficiales del primer cine y buscando, en cambio, la realidad cotidiana, el neorrealismo trajo un nuevo espacio representacional a la pantalla que trascendía el escapismo formulaico del film comercial. Al posar una mirada fresca sobre la realidad social frente a la cámara, también agitó la superficie lo suficiente como para contestar a las imágenes oficiales de la nación. Todo esto es ampliamente aceptado. Menos conocida es la orientación teórica del neorrealismo (que ha sido, quizás, sesgada un poco a través de la óptica idealista de André Bazin). Los dos principales críticos del neorrealismo italiano eran ambos marxistas relacionados con el *Centro Sperimentale*: Guido Aristarco y Umberto Barbaro. Esto trae aparejadas ciertas preguntas, como las siguientes: ¿cómo es que estos críticos estaban asociados a una escuela de cine fundada durante el gobierno fascista de Mussolini en los años treinta? ¿Qué tenían Mussolini y su perspectiva sobre el cine que permitió que esto sucediera? (¿era menos brutal que el nazismo o sólo más inteligente, o qué?). El hecho de que fuera Barbaro quien le dio al neorrealismo su nombre plantea otra pregunta: ¿por qué fueron él (y Aristarco) ignorados, en mayor o menor medida, en los subsiguientes estudios sobre cine?

Bárbaro fue uno de los numerosos escritores sobre film cuyo trabajo fue traducido y publicado en Cuba por el revolucionario instituto de cine ICAIC a comienzos de los sesenta. Vale la pena remarcar el hecho de que el Instituto consideraba a tales publicaciones como parte integral de su tarea a fin de contar con una orientación teórica. Por otra parte, no hubo ningún intento de imponer el neorrealismo o ningún otro modelo estilístico; por el contrario, el ICAIC rechazó la idea del estilo de estudio tanto como la de un modelo propio (incluyendo el realismo socialista soviético). Su fundador y presidente, Alfredo Guevara, defendió públicamente la libertad estilística hasta el extremo, una posición asignada en 1962 por su amigo personal Fidel Castro en el discurso conocido como “Palabras a los intelectuales”, en el que el líder proclamó la fórmula: “dentro de la revolución, todo; contra la revolución, nada” (Castro, 1972).

Otro de los libros que publicó el ICAIC fue *Film in the Battle of Ideas*, de John Howard Lawson. Quizás alcance con mencionar el nombre de Lawson para comenzar a comprender, ya que fue uno de los diez de Hollywood, escritor y guionista, comunista y uno de los fundadores del *Writers Guild of America*; fue un conocido agitador y, según el autor de su biografía en Wikipedia: “el comisario cultural de facto del Partido Comunista en Hollywood” (John Howard Lawson, n.d.). Lawson sostenía que “los gobernantes de los Estados Unidos toman al cine muy seriamente como instrumento de propaganda y harán lo más que puedan para prevenir su uso con fines democráticos”. Más aún, las películas de Hollywood están plagadas de prejuicios de clase y sexismo, falsifican la vida de las mujeres y de la clase trabajadora. Una de las leyes no escritas de Hollywood, afirma el autor, “decreta que sólo las clases medias y altas proveen temas aceptables para la presentación fílmica y los trabajadores sólo aparecen en pantalla en roles subordinados o cómicos” (típica perspectiva comunista, claro está. Al igual que la queja en la Inglaterra de los años treinta de que la clase trabajadora sólo aparecía como un respiro cómico, bufones, idiotas o sirvientes, sostenida por Ralph Bond, realizador cinematográfico comunista y uno de los fundadores del sindicato de cine). Esto mismo se aplicaba, evidentemente, a los afroamericanos y latinos.²

En síntesis, se puede sospechar que la supresión de la orientación marxista detrás del neorrealismo fue el resultado de la ofensiva cultural de la Guerra Fría, un trabajo llevado adelante por el mercado masivo, las revistas de cine y los críticos de periódicos, que celebraban exclusivamente aquellas películas concebidas como entretenimiento. Esto resultó en una escisión y expulsión del objeto malo, por las cuales cualquier trazo de discurso crítico fue removido del palacio de ensueño y relegado a los márgenes de las casas artísticas. El espíritu de crítica eventualmente tomó revancha convirtiéndose en nuevos y agresivos discursos teóricos y entramos en la era de la Teoría del cine. No obstante, la teoría fílmica anglosajona recurrió a los franceses mientras que los italianos continuaron olvidados.

4. Espacio cultural

Otra razón para la diversidad del Nuevo Cine Latinoamericano: lejos de nacer en un lugar y desde allí expandirse —como el surrealismo, por ejemplo— emergió en distintos lugares,

2. En la lectura de Fornet, Hollywood impuso toda una galería de estereotipos sobre América Latina: hermosas señoritas con aspecto “Piery”, galanes dando serenatas, campesinos obsecuentes, serviles empleadas domésticas, despiadados seres desespeados y todo el resto (2007: 122). Los mexicanos fueron los primeros en protestar oficialmente por la tergiversación en la representación de su realidad por parte de Hollywood a través de un embargo que el gobierno impuso sobre

los films de la Compañía Famous Players Lasky después de que una película de Gloria Swanson de 1922 (*Her Husband's Trademark*) provocara una reacción furiosa. Unos años más tarde, uno de los primeros Westerns de Technicolor (*Under a Texas Moon*, Michael Curtiz, 1930) provocó una revuelta entre los latinos en Nueva York cuando un miembro del grupo que armaba un piquete contra el film fue asesinado por la policía. No obstante, Hollywood continuó imperturbable.

en experiencias desconocidas entre sí que gradualmente se fueron encontrando a través de reuniones en Montevideo, Caracas y Viña del Mar en los años sesenta. En éstas, los realizadores comenzaron a conocer sus trabajos y a reconocer sus deseos en común; fue en Viña, en 1967, que el movimiento se dio a sí mismo el nombre.

Pero veamos lo que estaba sucediendo. En primer lugar, el movimiento era acusado por sus detractores locales –en países como Brasil, Argentina, Chile y México– de ser “político”. Como lo expresa Fonet, para los críticos del *mainstream* cinematográfico y sus lectores un cine político era una profanación de la pantalla, un cine en contra de la naturaleza (2007: 131). Los nuevos realizadores, que veían esta postura apolítica como una estrategia política de la oligarquía, lejos de rechazar esta crítica, la celebraron como una evidencia de que sus películas estaban teniendo efecto en sus países.

A medida que el nuevo cine comenzaba a penetrar las capas externas de la realidad, los realizadores se encontraron confrontando a una sociedad de un orden diferente para la cual los modelos europeos no los habían preparado. A menudo, los sujetos que ellos querían mostrar en la pantalla –el *lumpenproletariat*, los migrantes internos, campesinos e indígenas– eran semiletrados y preservaban una cultura oral premoderna (pero altamente adaptativa) con sus propias tradiciones folklóricas; esta cultura popular estaba imbuida de la amalgama de creencias religiosas y mágicas conocidas en antropología como sincretismo. Sin embargo, estos trazos no podían rechazarse como remanente de culturas precedentes, compensaciones supersticiosas e irracionales para las inadecuaciones de la realidad. Los realizadores, como otros investigadores, descubrieron que estos elementos persistían por su validez simbólica como representaciones y expresiones de la realidad vivida; no obstante, existían en un espacio cultural no fácilmente accesible al ojo de la cámara y, para entrar en ese espacio, los realizadores debían ir más allá de los paradigmas establecidos del realismo e, incluso, del neorrealismo.

Las clases de películas desarrolladas en respuesta a este imperativo son extremadamente variadas. El antirracionalista tropicalismo de Glauber Rocha es un ejemplo, otro es la transposición a la pantalla de las formas tradicionales de los relatos orales desarrollada por Sanjinés. A todas luces, no llevó mucho tiempo que la nueva ola del cine latinoamericano fuera más allá del paradigma neorrealista; a lo largo del camino, proliferaron los experimentos narrativos (especialmente en Cuba). Si el movimiento continuó enraizado en las realidades del mundo inmediato y local, esto se debe en parte a la primacía otorgada al documental y al valor del testimonio (que era también una corriente fuerte en la escritura latinoamericana del periodo). Este género también se convirtió en campo de experimentación –con una característica especial: el documental es un emprendimiento con una praxis específica que invita a la aplicación consciente de una teoría crítica–. Un ejemplo paradigmático –que debe dar cuenta de muchos otros– es la práctica realizada por los documentalistas colombianos Marta Rodríguez y Jorge Silva, quienes, como muchos documentalistas latinoamericanos, querían involucrar a la comunidad con la que trabajaban en el proceso de llevar adelante el film. En este caso, las fuentes intelectuales de la teoría detrás del método que adoptaron eran dobles: Jean Rouch, el realizador etnográfico por excelencia, y el sociólogo colombiano Camilo Torres –radical, sacerdote y revolucionario–, con quienes Marta Rodríguez había estudiado. Su obra magna, *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro*, tardó cinco años en realizarse y combina la documentación de la lucha de una comunidad por recuperar su tierra con la visualización del viejo mito según el cual el terrateniente hace un pacto con el demonio para robar a los campesinos su espacio y su trabajo. Esta no era la forma original en que el film fue concebido; el elemento mítico surgió en respuesta al diálogo a través del cual se realizó el film y de la percepción por parte de los directores de que el mito era una expresión simbólica del proceso de extracción de plusvalía. Fonet, como siempre, lo sintetiza:

Desde el momento en que el nuevo cine se propuso mostrar la “verdadera cara” del ser humano a un público habituado a ver sólo máscaras, asumió una función cuya complejidad deriva de su propia intención. Sus personajes serían moldeados por la historia y el sufrimiento, pero también por los mitos y los sueños, y las fantasías secretas y oscuras obsesiones de la vida cotidiana”. En síntesis, la búsqueda de lo auténtico incluía el dominio de lo imaginario como una parte indisoluble de la realidad que el nuevo cine se proponía explorar y revelar. (2007: 132)

Si el objetivo del nuevo cine era romper con lo que el educador brasileño Paulo Freire llamó la cultura del silencio, este autor también proveía un modelo teórico que explicaba el potencial político que los films encontraban –el proceso de concientización por el cual quien no sabe leer y escribir, por ejemplo, además de aprender a hacerlo, también aprende a ver con otros ojos y comienza a ver lo que antes no veía–. Retrabajando filosóficamente la dialéctica del amo y el esclavo de Hegel, la concientización sólo es viable, dice Freire, “porque la conciencia humana, aunque condicionada, puede reconocer que está condicionada”. De allí la posibilidad de una emergente conciencia popular, la superación de la cultura del silencio y la entrada de las masas en el proceso histórico. El cine, desde esta perspectiva, se convierte en un magnífico instrumento de *concientización*³ capaz de movilizar a su público hablando directamente a la conciencia del espectador sobre el mundo como un lugar de inequidad, injusticia y represión. No sólo en la teoría. Fornet afirma que, haya o no datos para confirmarlo, la memoria colectiva atestigua el éxito del movimiento en conseguir el objetivo de un cine que involucra a la audiencia activamente a pesar de las limitaciones que le son impuestas a ésta (excepto en Cuba) por la exclusión de la distribución comercial masiva (2007: 133).

3. En español en el original (NT).

Este es un recuerdo que comparto: a comienzos de los ochenta, tuve el privilegio de llevar una cámara a los cine-debates con audiencias populares en México, Colombia y Nicaragua. En las discusiones que seguían a las proyecciones, los espectadores era todo menos pasivos con respecto a los films que veían; en todas estas ocasiones, las películas proyectadas dieron pie al diálogo sobre la injusticia social y sobre el poder de las imágenes en la pantalla.

5. Pequeñas revistas

Dado que el tercer cine reposa lejos de la zona de confort de la distribución comercial, necesita –y recurre a– una alternativa que al principio encontró en el movimiento cineclubista, el que existe en algunos países desde los años cuarenta o antes y que floreció en el continente en los sesenta. Evidencia del movimiento de cine de aficionados se encuentra en la aparición de una nueva generación de pequeñas revistas en un número de países: en Perú, *Hablemos de Cine*; en Venezuela, *Cine al Día*; en Chile, *Primer Plano*; *Octubre* en México y, en Cuba, *Cine Cubano*. Estas revistas rara vez publicaban “teoría pura”, pero alimentaban una seria cinefilia diferente de la audiencia masiva. Su atención al documental era significativa; en este aspecto, generaron un vocabulario idiosincrático de crítica consistente en términos como *cine testimonio*, *cine denuncia*, *cine encuesta*, *cine rescate*, *cine didáctico*, *cine ensayo* y *cine militante o de combate*⁴, epítome del tercer cine.

4. En español en el original (NT).

La lista no es exhaustiva o definitiva y no hay una única fuente de la cual extraerla; sólo son los más usados de una serie de términos que se utilizaban en el amplio conjunto de escritos radicales sobre cine latinoamericano. La terminología no constituye un esquema sistemático de clasificación, pero provee otra forma de encarar la cuestión del género cinematográfico. Así, los términos indican una variedad de propósitos e intenciones: dar testimonio, denunciar, investigar, revivir la historia, enseñar, proveer un espacio para la reflexión, expresar solidaridad, militar una causa. Sin embargo, todos estos tipos de film pueden encontrarse bajo la rúbrica de tercer cine en la medida en que todos tienen como objetivo, de una forma u otra, el desenmascaramiento y la *concientización* (hasta donde yo sé, la historia de estas revistas no ha sido aún escrita, aunque recientemente he sabido de un estudiante doctoral en México que está trabajando sobre la historia del cineclubismo en América Latina).

6. La Habana

Los escritores sobre cine extranjero publicados por el ICAIC, que pertenecían a una época anterior a la teoría del cine, lo veían como un ejemplo de la hostilidad del modo de producción capitalista hacia la creación artística. Sin duda alguna, el cine era una creación del capitalismo, un magnífico aparato para la producción, distribución y consumo de una forma de arte completamente nueva. Sin embargo, este aparato estaba tan lleno de contradicciones, básicamente económicas en su origen, que continuamente negaba sus propias potencialidades.

La orientación marxista de la formación teórica de los realizadores cubanos constituyó la base de la autonomía del ICAIC, ya que estaban bien ubicados para argumentar sus posiciones en los foros políticos del nuevo Estado comunista. Defendiendo el derecho de sus miembros a

experimentar en los más variados estilos y técnicas, el ICAIC argumentaba al mismo tiempo que la creación artística no podía ser reducida ni a propaganda ni a una mera función didáctica; tampoco podía estar sujeta a los criterios económicos habituales de productividad, dado que el valor de una obra de arte está determinado por características cualitativas, no cuantitativas. Esta posición recuperaba argumentos de la estética marxista que habían sido propuestos antes, para el ámbito del cine, por Barbaro y que tenían el efecto paradójico (que se les escapaba a los críticos liberales) de defender la integridad del director como autor de su propia obra en nombre de la Revolución misma.

De acuerdo a esta posición, para ponerlo en términos formales, la cuantificación del trabajo artístico a través de su reducción a los mismos criterios del trabajo cotidiano bajo condiciones de producción habituales no sirve para evaluar el trabajo de un artista. Escribir un poema puede llevar sólo unos minutos, o días y días. Aplicar un denominador cuantitativo común a la producción artística sólo puede llevar, en la práctica, a la estandarización de la creación artística, la reproducción mecánica de fórmulas repetidas que son irreconciliables con el aspecto creativo de la imaginación (esto, en realidad, no está muy lejos del análisis de Adorno sobre la naturaleza de los métodos de producción y la cultura de masas). El ICAIC no estaba para hacer películas de género que simplemente cambiaran de lugar a los buenos y a los malos (aunque, inevitablemente, hicieran algunas de esas también). Este planteo fue sostenido por Alfredo Guevara en el Congreso Nacional de Cultura en 1962, que siguió a las “Palabras a los intelectuales” de Castro. El mismo análisis de la naturaleza de la labor estética puede encontrarse en los escritos sobre estética del filósofo marxista mexicano Adolfo Sánchez Vásquez, pero en el mundo anglosajón excedía las teorizaciones más mecanicistas de los aparatos ideológicos de la industria del entretenimiento que estaban entonces emergiendo entre los economistas marxistas.

El que Cuba se definiera como el “primer territorio de cine libre” en Latinoamérica no era mera retórica. El Instituto de Cine no estaba a cargo ni de empresarios ni de burócratas del gobierno, sino de cineastas; estaba subsidiado por el gobierno y libre de las presiones inmediatas del mercado. De hecho, el pequeño número de películas que consiguieron hacer en los primeros años atrajo audiencias enormes, ansiosas de ver la representación fílmica de su propia realidad. Al mismo tiempo, el ICAIC abrió sus puertas a la colaboración de cineastas de afuera. Los años sesenta vieron una catarata, tanto de títulos ficcionales como de documentales realizados por directores de una docena de países (europeos y latinoamericanos); estos realizadores trajeron consigo el más amplio espectro de influencias, estilos y prácticas, de los que los jóvenes realizadores cubanos estaban ansiosos de aprender. La Habana, en el mismo periodo, comenzó a ejercer un magnetismo sobre la *intelligentsia* artística de izquierda de todo el mundo, que fue celebrada en el Congreso Cultural de la Habana en 1968; la libertad y originalidad de los nuevos films cubanos tuvieron mucho que ver con este efecto. Este fue también el año en que Julio García Espinosa escribió otro manifiesto crucial, “Por un cine imperfecto”, que reflejaba la situación particular de la isla, pero que, nuevamente, tuvo una repercusión más amplia. Alertando contra la perfección técnica que comenzaba a estar al alcance de los realizadores cubanos luego de diez años, García Espinosa argumentaba que éstos debían resistir la tentación de lo que sólo sería un cine subindustrial que nunca alcanzaría el pulido del cine que pretendían imitar; más aún, sería derrotado en sus propias bases, ya que el cine de ese tipo sólo induce la pasividad de la audiencia, mientras que un cine más experimental, de hecho brechtiano, que resistiera la convención e incomodara la representación ortodoxa al señalar sus propios métodos de construcción, abría espacios para el involucramiento y la participación del espectador.

Tres años más tarde, vendría el desafortunado incidente Padilla, en el cual el poeta Heberto Padilla fue arrestado y castigado como consecuencia de su premiado libro de poesía, *Fuera del juego*, el que iba contra la corriente ideológica dominante. Mientras que el episodio estremeció a la *intelligentsia* tanto local como extranjera e inició lo que Fornet llama “el quinquenio gris” –los cinco grises años en que el conformismo ideológico sostiene las riendas del poder institucional–, el Instituto de Cine continuó siendo un espacio relativamente seguro que proveía un hogar para aquellos pelilargos mirados con recelo por los conformistas. El más astuto de la generación más joven de historiadores del cine cubano, Juan Antonio García Borrero (2008), considera que el ICAIC sufrió sólo indirectamente la intimidación que imperaba en otras instituciones culturales. Mientras tanto, como muestra de la solidaridad revolucionaria, el Instituto proporcionó refugio y asistencia para realizadores de todo el

continente expulsados por la represión política (Glauber Rocha, los chilenos Patricio Guzmán y Miguel Litín, y muchos más).

Los cineastas refugiados se encontraron dentro de una institución única para ellos, con un control benevolente sobre prácticamente la totalidad de la industria del cine y una de las organizaciones culturales más prestigiosas del país. Pero el resultado fue paradójico: en todo el mundo, el cine cubano se convirtió en un abanderado de la nueva ola de cine latinoamericano; allí, el cine radical contaba con los nombres de Tomás Gutiérrez Alea, Humberto Solás y Santiago Álvarez, que estaban en los labios de todos. Sin embargo, estos films fueron en realidad producidos en condiciones que eran completamente atípicas para el resto del continente –porque Cuba ya no era un país sojuzgado, sino en el proceso de una transformación socialista–. Sin obstáculos para la distribución interna, los realizadores cubanos gozaban de una relación única con su público (su audiencia era enorme: sólo superada por los discursos de Fidel Castro) y, según el recuento de Fornet, tenían la capacidad de “devolver a los espectadores –los nuevos protagonistas de la historia– la imagen multiplicada de su propia capacidad de transformación” (2007: 127). El resultado fue una alteración radical en la configuración de la cultura fílmica de la isla. En primer lugar, el primer cine perdió su primacía, dado que se exhibían escasos estrenos de Hollywood y muchas más películas de otras partes del mundo. El mismo cine cubano evolucionó en una amplia gama de géneros –como, por ejemplo, la comedia de crítica social de los ochenta–; pero, en la esfera cultural cubana y en el extranjero, sus directores eran posicionados como autores por su éxito individual o colectivo y, por ello, en los hechos se los asociaba con el segundo cine. No obstante, sus valores populares, igualitarios y frecuentemente brechtianos aseguraban que los films compartieran la posición ideológica del tercer cine (lo que significaba, claro está, que, más allá de su *success d'estime*, fuera difícil asegurar la distribución internacional).

En síntesis, la situación cubana reforzó la condición fundamental de considerar la categorización de los tres cines como abierta, fluida y multivalente. Solanas y Getino mismos reconocían esto y consideraban que la versión original, centrada en la idea de un cine militante indigerible por las instituciones establecidas, era una consecuencia de la situación concreta en la cual había nacido su propia práctica. Pero si, como ellos creían, el valor del concepto depende del terreno en el cual se lleva adelante la praxis, entonces, dado que estas condiciones cambian, es erróneo ofrecer prescripciones universales para tal praxis. De hecho, toda clase de films fueron posibles bajo la rúbrica del tercer cine. Como lo señalara Getino, cuando lo filmamos en México en 1983: “No creemos, en principio, que haya un único modelo para el cine, del mismo modo que no hay un modelo para liberar un país, o para la política o la cultura. No creemos en modelos únicos, exclusivos, perfectos. Creemos que cada país, cada proceso, lanza nuevos y originales modelos... Depende del momento, del uso y de las políticas en un país en ese momento” (Chanan, 1984). A esto, agregó que todos los recursos eran válidos, desde los formatos convencionales hasta el Súper 8 y el video: “El problema es que, en abstracto uno no puede evaluar uno por sobre el otro. Es la política integral que dirige la vida y cultura de un país la que debe determinar cuáles son las armas más importantes, los medios más importantes, en cada momento, en cada espacio, de modo que contribuyan al verdadero desarrollo y liberación de un país”. En resumen, tal como señala el teórico del cine Teshome Gabriel, el tercer cine no se trata de un set de productos discretos, sino de un proceso en desarrollo.

7. Desenredando

El debate acerca de las formaciones culturales del tercer mundo ha respondido tanto a cambios en las condiciones políticas como a preocupaciones intelectuales, las que llevaron en la última década del milenio a la emergencia de un nuevo vocabulario en torno al concepto de postcolonialismo. Una contribución temprana a este debate es el estudio del tercer cine realizado por Teshome Gabriel, un investigador del cine de origen etíope que trabaja en Los Ángeles, rodeado por los cuarteles del primer cine (Gabriel, 1982 y 1985). La ubicación e identidad cultural de Gabriel son en sí mismas marcas distintivas: su síntesis teórica constituye la perspectiva del intelectual migrante o nómada que se encuentra en el corazón de la metrópolis. Para Gabriel, las categorías, al igual que los espacios geopolíticos, no son compartimentos separados, sino que son porosos, permeables, absorbentes y difusos. Un film puede encajar exactamente en el medio de una categoría, pero puede también ocupar un espacio en el cruce entre dos o, tal vez, mirar en dos direcciones diferentes a la vez.

Gabriel identificó esto en el cine cubano, en ejemplos como *Lucía*, de Humberto Solás (1968), que reclamaba un estatus autorial pero apuntaba a los valores de un socialismo feminista revolucionario (este enfoque tiene también consecuencias para el primer y segundo cine: las fronteras no están fijas y, desde esta perspectiva, el argumento de la *politique des auteurs* de la Francia de los años cincuenta necesita ampliarse; un director de cine comercial puede imprimir su propio sello en un film para ser considerado un verdadero autor, no sólo un agente inteligente controlando un ejército de técnicos y actores en nombre del productor).

Entre la lectura de Gabriel respecto al tercer cine y ciertas ideas sobre la hibridez cultural de académicos como García Canclini, se encuentra lo que Adorno llamó una afinidad analógica. El interés de Gabriel por los intersticios entre categorías, la mezcla de géneros entre fronteras tanto estéticas como territoriales, la expansión de géneros impuros, la ruptura y renovación de la representación simbólica y del discurso a través de la constante interacción entre lo local, lo nacional y lo transnacional: todas estas nociones han sido planteadas a condición de ser etiquetadas como postmodernismo y, de acuerdo con García Canclini, son inherentes a la situación latinoamericana (aunque esto deja abierta la pregunta sobre si el posmodernismo acerca del cual este autor habla es el mismo postmodernismo del Norte).

Sin embargo –o tal vez, en parte, precisamente por esta razón–, la nueva ola de cine latinoamericano comenzó a desenredarse como movimiento en el transcurso de los años ochenta. Los lazos comenzaron a aflojarse; los géneros que los realizadores habían dejado de lado por considerarlos ideológicamente contaminados y políticamente inútiles, como el melodrama o el musical, comenzaron a regresar, algunos en forma de parodia o de crítica feminista. Se adoptaron nuevos géneros, como la ciencia ficción o las *road-movies*, de modo tal que el cine latinoamericano inteligente en los años noventa sería mucho más variado e ingenioso que antes. Pero, ya en los ochenta tardíos, la pérdida de fuerza se convirtió en tema de discusión en las reuniones internacionales, entre ellas el Festival de Cine de la Habana de 1987, donde provocó acaloradas discusiones (Aufderheide, 2000). En la Conferencia en la Universidad de Iowa el año anterior (hablo acá desde mi recuerdo), se sugirió que el Nuevo Cine Latinoamericano había sido más una idea utópica que una realidad y que el imperativo político que lo sostenía se había diluido con el paso de la dictadura a la democracia electoral.

Es de vital importancia ver esto en un contexto más amplio; el paso a la democracia electoral es, en sí mismo, señal de un cambio más grande hacia la hegemonía del neoliberalismo ascendente, proceso supervisado por Washington en el cual las dictaduras militares de los años setenta, igualmente patrocinadas por Washington directa o indirectamente, son ahora reemplazadas por la normalización de sus políticas de derecha bajo el pretexto de la democratización global, que deja a los gobiernos atrapados en doctrinas de libre mercado que sólo exacerban el intercambio desigual y el subdesarrollo. Un supuesto nuevo orden mundial se consolidó aparentemente tras la caída del comunismo, esto es, con la desaparición efectiva del segundo mundo y la resultante victoria aparente del capitalismo globalizando, el desgaste de las aspiraciones socialistas, la pérdida de los ideales utópicos, la deslegitimación de los programas revolucionarios. Sólo unos pocos países periféricos evitaron caer; entre ellos, en América Latina, es Cuba la que hasta ahora se distingue por su orgulloso, aunque cansado, desafío. Pero, mientras el imperio ha estado esperando que la manzana podrida cubana caiga en su regazo, lo que no esperaba era el resurgimiento popular que hizo girar varias de las nuevas democracias reestablecidas hacia la izquierda (especialmente Venezuela, que reforzó a Cuba en su hora de necesidad).

En síntesis, los tres mundos han cambiado, aunque es todavía una cuestión abierta en qué se han convertido. Sin embargo, como resulta obvio, dado que los tres mundos y los tres cines no son isomorfos, nada de esto significa la desaparición del primer o segundo cine, que prosperan en cada país. De hecho, en Latinoamérica las condiciones de las políticas culturales bajo la nueva disposición democrática, con nuevos sistemas nacionales de apoyo al cine, han fomentado una expansión del segundo cine, por lo menos en la medida en que éste se acomode a un mercado internacional del tipo que el crítico español Manuel Pérez Estremera identificó, en el seminario de la Habana de 1987, como un nicho de mercado para lo que él llamó “realismo humanista” (con una dosis de realismo mágico también permitida). Las formas militantes y combativas del tercer cine parecen haber desaparecido, aunque no totalmente. Es cierto que los fundamentos políticos del tercer cine se han transformado drásticamente –su formulación original se basaba en cierto tipo de movimientos políticos militantes de masas que parece haberse evaporado y en ideologías que han sufrido una derrota histórica decisiva–

pero, nuevamente, debemos agregar: no totalmente. La presencia histórica de las masas es todavía evidente, aunque transformada en desobediencia civil popular masiva digitalizada, mayoritariamente juvenil, que no persigue el ataque violento al poder del estado, sino que es vehemente en la defensa de los derechos democráticos y el medio ambiente. También hay una pequeña pero constante corriente de films y videos a través de Latinoamérica que se inscriben en el mismo implacable espíritu opositor anticapitalista. ¿No es ésta una nueva forma de tercer cine? Pero aún sólo en los márgenes y los intersticios, al igual que antes.

Sería apresurado saltar a la conclusión de que el tercer cine, cuatro décadas después de su primera formulación, es irrelevante para el mundo contemporáneo. No si es tratado como un concepto abierto, sujeto a transformación. Como sostenía Solanas en París, en 1978: “lo que determina al tercer cine es la concepción del mundo y no el género o un enfoque explícitamente político. Cualquier historia, cualquier tema puede ser tratado por el tercer cine. En los países dependientes, el tercer cine es un cine de descolonización, que expresa la voluntad de liberación nacional, antimítico, antiracista, antiburgués y popular” (Solanas, 1978: 60). Un poco más de veinte años después, en Argentina, ahora bajo un gobierno democrático pero con una economía disfuncional, Solanas pensó que podía ver el renacimiento de estos ideales en el cine piquetero, una explosión de video de protesta de una multitud de videastas independientes y de oposición que continuaron el proceso iniciado por los movimientos piqueteros, trabajando como siempre desde los márgenes y fuera del mercado, pero en un contexto muy diferente, el del reconfigurado espacio cultural de la ciudadanía digital.

8. Video

Si la forma de la cultura cinematográfica que dio origen al tercer cine comenzó a desarmarse en los años ochenta, no fue sólo debido a la democratización, sino también a un proceso más amplio cuyos efectos se sintieron en todo el mundo –un nuevo frente en la tecnología de consumo, la llegada del video y el VHS–. El video tenía similitudes con la electrónica transistorizada (radios a pilas y reproductores de casetes de audio) de las décadas precedentes, la que no sólo tuvo una rápida incorporación en los mercados del tercer mundo sino que abrió nuevos territorios al hacerlo, al llevar la radio y la música grabada a zonas sin electricidad (un patrón que se repetiría con la llegada de los teléfonos móviles, que han llegado más lejos que la computadora e Internet.) El resultado fue una nueva transformación del espacio cultural, en la medida en que grandes poblaciones entraron en contacto renovado con la modernización en una nueva fase –aunque la convergencia técnica que produjo la sociedad de la información también produjo una brecha digital global–.

El video, primero analógico y luego digital, posee una característica especial. Sin desplazar al primer y segundo cine, transformó las condiciones de producción y consumo en los márgenes del mercado y más allá. Mucho se ha escrito sobre el efecto democratizador del video, el cual sirvió rápidamente a la continuidad del cine militante en el modelo del tercer cine, aún (quizás especialmente) bajo las circunstancias más hostiles, como en Chile durante la dictadura de Pinochet. A finales de los años ochenta, nuevos desarrollos, como la aparición del video indígena en Brasil –cortos en una variedad de estilos y géneros hechos por las comunidades indígenas para intercambiar entre ellas– sugieren que, a pesar de la disrupción tecnológica, el tercer cine no estaba muriendo; al contrario, se estaba transformando, rearmando, mostrando nuevos signos de vida incluso antes de la introducción del video digital, la edición por computadora e Internet.

Paradójicamente, los efectos de la introducción del video se aprecian claramente en el caso singular de Cuba; éste podría incluso considerarse un caso testigo, ya que allí el sistema político continuaba sin cambios, la economía estaba cerca del fracaso y del colapso, pero la economía informal y las tradiciones de intercambio aseguraron una creciente base de reproductores y la circulación de videos extranjeros. Esta tendencia era tan evidente que, cuando García Espinosa se convirtió en director del Instituto de Cine, en la década de los ochenta, proyectó la creación de una red de videotecas a lo largo del país. Ya entonces, la propagación del VHS en Cuba (y, más recientemente, del DVD) muestra que, a pesar del aislamiento del país debido al bloqueo económico de Estados Unidos, la isla nunca fue totalmente ajena al intercambio cultural, que aumenta con la progresiva modernización de los medios, la electrónica y las comunicaciones. Esto es cierto en todas partes. Asimismo, el fenómeno de convergencia técnica que caracteriza a las nuevas tecnologías de la comunicación no sólo acelera el tráfico, sino que las hace inherentemente permeables y susceptibles de intercambio informal por fuera del mercado.

El video, como forma radicalmente nueva de distribución, tuvo efectos en el carácter de la cultura cinematográfica de Cuba que poseen paralelismos en otras partes, en países avanzados o subdesarrollados, siempre según la trayectoria y el ritmo de desarrollo propios del país. En primer lugar, el video complementa la experiencia del cine al crear un nuevo espacio de visionado. Esto, en un comienzo, favorece inevitablemente los modelos del cine comercial, tanto del primer como del segundo cine, porque son los primeros en estar disponibles (y también los más fáciles de piratear). También conduce a la desaparición de la distribución del 16mm, lo cual cierra las posibilidades de supervivencia de la distribución alternativa en todas partes. Sin embargo, cuando aparecen las videograbadoras –versiones domésticas de los medios de producción–, el video genera un extenso campo de películas “caseras” y amateurs. También origina nuevas formas de video arte que no están destinadas a una circulación amplia, sino a la exhibición en galerías y salas de arte (esto también ha ocurrido en Cuba, lo que creó un significativo sector de la producción independiente que no está controlado por el Estado pero que, ahora, demanda reconocimiento oficial).

9. Secuelas

Si estas corrientes de actividad se han convertido en un diluvio a partir del surgimiento del digital, éste es, obviamente, un escenario en el cual la caracterización anterior del espacio cinematográfico no puede permanecer igual. El elemento abrumador es que la convergencia digital multiplica la producción y difusión de lo audiovisual mediante la creación de nuevos enormes espacios virtuales de intercambio cultural, incluyendo un gigantesco mercado comercial para descargar y una zona pública paralela de libre difusión a través del compartir y de las redes sociales, incluyendo redes punto a punto donde gran parte del contenido disponible es pirateado. Gratis, por supuesto, no significa totalmente gratuito –el usuario debe aún pagar los costos de conectarse–, pero apunta a la ruptura de las formas capitalistas de propiedad intelectual y derechos de autor establecidos en tiempos predigitales y al surgimiento de nuevas formas de propiedad social, tales como “*creative commons*”. En el proceso, el video se une al amplio crecimiento de medios alternativos, posibles gracias a la introducción de Internet hace unos veinticinco años y, especialmente, de las redes sociales alrededor de diez años atrás. Un protocolo para la comunicación entre computadoras a través de redes de redes, la web ha redefinido el modus operandi de la esfera pública y ha eliminado las fronteras físicas y la separación geográfica para convertirse en el paradigma de la globalización.

Dicho sin rodeos: ¿no significa todo esto que el tercer cine se ha disuelto y es ahora poco más que una referencia histórica irónica y emblemática en el repertorio del postmodernismo y la hibridación? ¿Puede todavía existir algo así como el tercer cine en este escenario ultramoderno? Y, sin embargo, ¿acaso el primer y el segundo cine han dejado de existir?

Si abrimos un poco el *zoom* y ya no hacemos foco sólo en América Latina, sino que observamos las señales y patrones en todo el mundo, se suman más preguntas. ¿No hay un montón de realizadores y productores audiovisuales de todo tipo, casi por todas partes, cuyo trabajo está dedicado a la oposición anticapitalista, desde *Indymedia* a individuos disidentes que postean cosas en Youtube? ¿Cuál es, entonces, –política e ideológicamente– la diferencia entre la comunidad local y geográficamente situada en la que el tercer cine tuvo su raíz, y las imprecisas comunidades virtuales, dispersas a través de Internet a donde pertenece el videoactivismo? ¿Hasta dónde funciona eficazmente internet, para crear solidaridad local mientras, al mismo tiempo, transmite a todo el mundo?

Estas son preguntas que surgen desde la perspectiva histórica que he trazado en estos párrafos, a partir de la cual tiene sentido considerar al videoactivismo como una nueva forma de tercer cine que funciona igual que antes, en los márgenes y los intersticios. Pero la terminología no importa tanto como la persistencia de una poética libre y radical que desafía la lógica perversa del poder globalizado. La ironía de la historia es que este mismo capitalismo corporativo globalizado es el que ha creado el espacio donde esto puede suceder.

BIBLIOGRAFÍA

AUFDERHEIDE, P. (2000). *The Daily Planet*. Estados Unidos: University of Minnesota Press.

CASTRO, F. (1972). Words to the Intellectuals. En Baxandall, L. (ed.). *Radical Perspectives in the Arts*. Londres: Penguin.

CHANAN, Michael (ed.) (1984). *Twenty-five Years of the New Latin American Cinema* [programa televisivo]. Reino Unido: BFI - Channel 4.

FORNET, A. (2007). *Las trampas del oficio, Apuntes sobre cine y sociedad*. La Habana: Ediciones ICAIC.

GABRIEL, T. (1982). *Third cinema in the Third World: The Aesthetics of Liberation*. [n.p.]: UMI Research Press.

GABRIEL, T. (1985). Towards a critical theory of Third World Films. En Third World Foundation for Social and Economic Studies (ed.). *Third World Affairs*. London: Westview Press.

GARCÍA BORRERO, J. A. (2008). *Cine Cubano post-68: Los presagios del gris*. Cuba: Criterios. Recuperado el 22 de agosto de 2014, de: <http://www.criterios.es/pdf/8borrericinepost68.pdf>

JOHN Howard Lawson (n.d.). En Wikipedia. Recuperado el 22 de agosto de 2014, de: http://en.wikipedia.org/wiki/John_Howard_Lawson

SOLANAS, F. et ál. (1978). "Cinéma d'auteur ou cinéma d'intervention?". CinémAction I, París.

Michael Chanan

Michael Chanan es Profesor de Cine y Video en la Universidad de Roehampton, Londres. En el marco de su actividad profesional, es especialista en cine latinoamericano y en música. Entre sus libros se encuentran: *The Dream That Kicks: The Prehistory and Early Years of Cinema in Britain* (Routledge, 1996, 2da edición), *The Cuban Image: Cinema and Cultural Politics in Cuba* (BFI/Indiana University Press, 1984), publicado en su segunda edición como *Cuban Cinema* (University of Minnesota Press, 2004), *The Politics of Documentary* (BFI, 2007), además de numerosos ensayos sobre cine, música y registro del sonido.

Es también director de los documentales *Detroit: Ruin of a City* (2005), *Secret City* (2012), *Tres cortos sobre Chile* (2011) y *Memoria interrumpida* (2013), entre otros.

Más información en: <http://www.mchanan.com/>