

La Cinemateca del Tercer Mundo: Cine y contravisualidad en el 68 uruguayo

Por Joaquin Barriendos Rodríguez* y Antonella Medici**

Resumen: La *Cinemateca del Tercer Mundo* (C3M) surgió en el contexto represivo pre-dictatorial que caracterizó a los levantamientos políticos y sociales del 1968 uruguayo. En dicho marco, la C3M dialogó —pero también se puso en tensión— con la emergencia del así llamado Nuevo Cine Latinoamericano. Este artículo analiza la manera en la que la C3M difundió entre 1969 y 1972 el cine militante de la región, al tiempo que cuestionaba el impulso modernizador de la industria cinematográfica internacional y se posicionaba ante la necesidad de crear una industria nacional en Uruguay. A través del estudio de su órgano impreso de difusión, la revista *Cine del Tercer Mundo*, el artículo examina el papel de la C3M en los debates latinoamericanos en torno al cine de autor, la militancia política y el subdesarrollo económico.

Palabras clave: Cinemateca del Tercer Mundo, cine uruguayo, Tercer Cine, Mario Handler, Nuevo Cine Latinoamericano.

A Cinemateca do Terceiro Mundo. Cinema e contravisualidade no 68 uruguaio

Resumo: A Cinemateca do Terceiro Mundo (C3M) surgiu no contexto repressivo pré-ditatorial após as insurreições políticas e sociais de 1968 no Uruguai. Neste contexto, a C3M dialogou -mas também entrou em tensão- com a emergência do chamado Novo Cinema Latino-americano. Este artigo analisa a forma como a C3M disseminou o cinema militante na região entre 1969 e 1972, questionando o impulso modernizador da indústria cinematográfica internacional e se posicionando diante da necessidade de criação de uma indústria nacional no Uruguai. Mediante o estudo do seu veículo impreso de difusão, a revista *Cine del Tercer Mundo*, o artigo examina o papel da C3M nos debates latino-americanos acerca do cinema de autor, ativismo político e subdesenvolvimento econômico.

Palavras-chave: Cinemateca do Terceiro Mundo, cinema uruguaio, Terceiro Cinema, Mario Handler, Novo Cinema Latino-americano.

Third World Film Library. Film and Counter-visibility in Uruguay

Abstract: The Third World Film Library (C3M) emerged during the socio-political demonstrations that Uruguay experienced in the late 1960s. Its brief existence (1969-1972) was defined by a pre-dictatorial repression and State-level censorship. It was during such convulsive context that the C3M participated in the so-called New Latin American Cinema movement. Yet, the founders of the project simultaneously challenged such denomination. This article studies the way in which the C3M put in circulation an interesting catalogue of Latin American counter-cinema while

addressing the demands of a national audience and questioning the modernizing impulse dictated by the international film industry. Focusing on The Third World Cinema movement, and the C3M's journal, this article also discusses concepts such as *film d'auteur*, political militancy, and economic underdevelopment.

Key words: Third World Film Library, Uruguayan film industry, Third Cinema, Mario Handler, New Latin American Cinema.

Fecha de recepción: 15/01/2020

Fecha de aceptación: 16/09/2020

Uruguay albergó en la década de los cincuenta una importante variedad de festivales de cine, los cuales difundían y premiaban las nuevas producciones filmicas internacionales. Creado en 1957, el Festival de Cine de la revista *Marcha* fue uno de los espacios en los que más se discutió el compromiso estético y el futuro político del cine latinoamericano. En 1967, a una década de haber inaugurado dicho festival, *Marcha* decidió crear su propio Departamento de Cine, pensado para satisfacer las necesidades de un público cada vez más crítico y ávido de contenidos cinematográficos experimentales. Inaugurado en pleno 1968, el Departamento de Cine de *Marcha* tomó como modelo el noticiero del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), un proyecto documental de vanguardia fundado en Cuba en 1960 por Santiago Álvarez, el cual daba noticia tanto de la Revolución Cubana como de la relación de Cuba con los países no alineados que habían participado en la Conferencia de Bandung (1955).

Al año siguiente (1969), *Marcha* inauguró su Cineclub, un espacio con una programación ambiciosa. Según las investigaciones de Lucía Jacob, el Cineclub de *Marcha* debutó el 14 de mayo de ese año con el estreno mundial de la primera parte de *La hora de los hornos*, contando con la presencia de Fernando Solanas quien, además, participó en el posterior debate que se realizó con el público asistente

(Jacob, 2002: 411).¹ Tanto el Cineclub como el Festival de Marcha propiciaron un ambiente asociativo, solidario y amateur, en el que los miembros formaban parte de la programación, la producción y la exhibición y participaban activamente en la impartición de clases, talleres, charlas y debates organizados de manera paralela a la programación de películas. Como lo ha explicado la investigadora Cecilia Lacruz, fue el tono de camaradería el que sentó las bases del trabajo colectivo y participativo de lo que será posteriormente la *Cinemateca del Tercer Mundo* (Lacruz, 2016).

La *Cinemateca del Tercer Mundo* (C3M) se inauguró en Montevideo el 8 de noviembre de 1969 con el patrocinio del reconocido documentalista Joris Ivens. Fundada por jóvenes realizadores, productores y críticos como Mario Handler, Mario Jacob, Walter Achugar, Hugo Alfaro, José Wainer, Eduardo Terra y Walter Tournier, la C3M surgió para dar continuidad a los festivales de cine que el semanario *Marcha* había venido organizando desde 1957. Sin embargo, la C3M no se limitó a coordinar el Cineclub de *Marcha* sino que radicalizó su programación a tal grado que los editores del semanario terminaron por desmarcarse del cine combativo de la C3M, pidiendo a sus antiguos colaboradores que declararan públicamente la nula conexión entre *Marcha* y el Movimiento de Liberación Nacional-Tupamaros, del que eran activos simpatizantes algunos de los miembros de la cinemateca.

En el contexto de una creciente represión social y política marcada por las llamadas Medidas Prontas de Seguridad del Pachecato de 1968, la C3M surge con el objetivo de recopilar y difundir el cine latinoamericano de carácter crítico y militante y de estimular la producción nacional. El logotipo de la C3M —la silueta de un camarógrafo alzando una filmadora portátil a modo de ametralladora— plasma con claridad la actitud militante de la C3M y el recambio que el cine latinoamericano experimentó durante los años sesenta (Fig. 1): convertir el cine en un arma de

¹ Mario Mestman afirma que la presentación pública de *La hora de los hornos* se realizó en el marco de la IV Muestra Internacional del Nuevo Cine de Pesaro (Italia) en junio de 1968, la cual significaría la inserción de *Cine Liberación* en la escena política-cinematográfica y en los circuitos internacionales de exhibición (Mestman, 2009: 125).

resistencia, en resonancia con los movimientos de descolonización del Tercer Mundo. Aludiendo a los 24 cuadros/disparos por segundo de la cámara de cine, esta imagen permitió que la C3M, a pesar de su corta vida, diera forma a un archivo de 140 películas y abriera un nuevo debate sobre el carácter industrial de la cinematografía uruguaya.²



Fig. 1 Logotipo de la C3M

Los debates que circularon en las páginas de su publicación, la revista *Cine del Tercer Mundo*, contribuyeron al desarrollo de un cine experimental y de combate al que sus editores definieron como un cine-acción de la inmediatez. Sus dos únicos números, publicados en 1969 y 1970, vehicularon algunas de las problemáticas del momento, tales como la relación entre cinematografía y cambio social, la liberación cultural del Tercer Mundo o el papel del cine en el desmontaje del mito desarrollista de la modernidad. Sería imposible dar cuenta aquí del contenido completo de los dos

² El hostigamiento de la dictadura militar uruguaya terminó por clausurar la C3M en 1972, secuestrando y torturando a varios de sus fundadores y obligando a otros a exiliarse en el extranjero.

números de *Cine del Tercer Mundo*. Baste decir que el primero agrupó textos y entrevistas, algunas de ellas inéditas, sobre cine y revolución en el Tercer Mundo (Alberto Filippi), cine cubano y revolución (Alfredo Guevara), o el cine-guerrilla en Vietnam. Este número incluyó también artículos de Jorge Sanjinés y Glauber Rocha y una reseña de *La hora de los hornos*, escrita por Mario Handler. El Editorial del segundo número está firmado colectivamente e incluye un curioso anexo titulado “Nos interesa a Todos” en el que se hace hincapié en las carencias de recursos materiales y económicos para la producción de cine uruguayo, y funciona como un llamado a apoyar económicamente el proyecto de la C3M. Este segundo número contó con la participación de Eduardo Terra, Santiago Álvarez, Mario Jacob, Octavio Getino, Fernando Solanas, Sergio Augusto y Julio García Espinosa.

A pesar de la relevancia de los temas abordados, de la trascendencia de los autores publicados, de la explícita caracterización del cine militante como intervención directa de la realidad y de la estimulación del trabajo colectivo-gremial a la hora de construir industrias nacionales de cine, ni la C3M ni su revista han sido suficientemente estudiadas y valoradas. No solo las historias canónicas del cine universal las han dejado fuera del relato oficial del cine; tampoco las nuevas tendencias revisionistas del *World Cinema* se han preocupado por reivindicar su trascendencia. Los protagonistas mismos del *Nuevo Cine Latinoamericano* (NCL) han obliterado la aportación de la C3M al así llamado cine del Tercer Mundo. Prueba de ello es que —a pesar de su calado teórico y de su importancia como órgano de difusión del NCL— la revista *Cine del Tercer Mundo* es rara vez citada en la literatura sobre el *Tercer Cine*.

Este artículo analiza la producción cinematográfica, los planteamientos estéticos y las contradicciones ideológicas a las que se enfrentaron tanto la C3M como su revista. La hipótesis de este trabajo sostiene, por un lado, que el cine combativo uruguayo es una pieza fundamental para poder entender el *Tercer Cine* y, por el otro, que la revista de la C3M fue, a pesar de haber publicado solo dos números, una importante plataforma para la redefinición de conceptos como cinematografía, vanguardia, subdesarrollo y descolonización. Para poder argumentar lo anterior, se

analizarán los cruces entre el contexto internacional del NCL y el contexto local uruguayo del que surgió la C3M. En esta ecuación se destaca el carácter seminal del film *Me gustan los estudiantes* (1968) de Mario Handler, el cual se desmarca tanto del cine comercial imperialista y del cine de autor de la vanguardia europea al estilo de Jean-Luc Godard, como del *Tercer Cine* defendido por Solanas, Getino y Vallejo, miembros del *Grupo Cine Liberación* de Argentina.

NCL y C3M: o la revolución dentro de la revolución

La C3M formó parte de un fenómeno más amplio que se conoce como *Nuevo Cine Latinoamericano* (NCL). Lejos de ser un movimiento homogéneo, el NCL aglutinó una variedad de posturas y posicionamientos nacionales divergentes, los cuales comparten, sin embargo, un aire de época derivado de las tensiones geopolíticas entre la modernidad capitalista del Primer Mundo y el subdesarrollo económico del Tercero. Propuestas como el *Cinema Novo*, el *Grupo Cine Liberación*, el *Cine Imperfecto* o el *Nuevo Cine Revolucionario Cubano*, entre muchas otras agrupaciones de avanzada, reivindicaron durante las décadas de los sesenta y setenta la relación de las cinematografías nacionales con los movimientos de descolonización en el Tercer Mundo.

Al hablar del NCL, la historiografía suele enfatizar su proceso de politización, es decir, su tránsito desde un posicionamiento convencional de vanguardia hasta su conversión en una acción política directa. En palabras de Isaac León Frías: “El cambio sigue una curva ascendente de paulatina politización que se va a desencadenar en forma notoria entre 1967 y 1973” (Frías, 1979: 9; Mestman, 2009: 123-137). Para esta historiografía, son dos los acontecimientos que marcan el punto de inflexión de dicho proceso: la circulación internacional de *La hora de los hornos* y la difusión del concepto *Tercer Cine* en las páginas de las revistas *Cine Cubano* y *Revista Tricontinental*, publicación oficial de la OSPAAAL (Getino, 1969; Cine Liberación, 1969). En marzo de 1969 apareció publicado en la revista *Cine cubano*

un reportaje a integrantes del grupo argentino *Cine Liberación* titulado “Hacia un Tercer Cine”, en el que por primera vez se hacía referencia al concepto. Tanto la entrevista como el posterior manifiesto publicado en la revista *Tricontinental* hablan de la necesidad de avanzar hacia un ‘cine-acción’, es decir, de un lenguaje cinematográfico nuevo que promueva una nueva conciencia y relación con la realidad más urgente. En dichos textos, el grupo argentino propone dos cosas: desvincular la producción cinematográfica del sistema capitalista de consumo y crear un circuito de distribución alternativo y clandestino que promueva la descolonización de los países subdesarrollados.

Al enfatizar la politización inmanente del *Grupo Cine Liberación* -ejemplo que se ha utilizado como sinécdoque para explicar los procesos más complejos y diversos del NCL como un todo- la historia del cine militante latinoamericano ha tendido a extrapolar el caso de la industria cinematográfica argentina a otros contextos económicos nacionales mucho más precarios y a realidades políticas diferentes como la brasileña o la uruguaya, opacando el diálogo intra-latinoamericano que tuvo lugar en los festivales internacionales como el de Cannes, el Festival de Cine Internacional Documental y Experimental del SODRE o el ya mencionado Festival de Cine de la revista *Marcha*. El resultado es que algunos debates y acontecimientos relevantes para la aparición y crítica interna del NCL hayan quedado en el olvido. Tal fue el caso de la C3M —la cual apareció de la mano del concepto *Tercer Cine*— y el del cine experimental uruguayo que la precedió, como el de Ugo Ulive o el de Mario Handler. Más que un asunto de nombres y de fechas, lo que nos interesa resaltar es que, en películas como *Me gustan los estudiantes* (1968), es posible distinguir no solo la esencia revolucionaria del *Tercer Cine* sino también, y esto es lo verdaderamente relevante, su crítica desde el propio cine militante latinoamericano. Aludiendo al lenguaje de la época y al glosario político de Régis Debray (Debray, 1967), el cine combativo uruguayo de la C3M podría leerse por lo tanto como una revolución dentro de la revolución, esto es, como una disrupción interna al interior de la cinematográfica del Tercer Mundo.

Ugo Ulive y el giro social

La historia del cine uruguayo nos obliga a remontarnos concretamente al año 1958, cuando un nutrido grupo de teóricos y cineastas experimentales coincidieron en el Festival de Cine Internacional Documental y Experimental, además del festival Experimental del Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica (SODRE).³ Creado en oposición al Festival Internacional de Cine de Punta del Este -el cual era visto por algunos sectores culturales de izquierda como un evento “burgués” y “extranjerizado”- dicho festival apuntaló algunas de las discusiones en torno a la función social del cine, las cuales se encuentran en la base del NCL (Villaça, 2012: 247).

Fue entonces, casi diez años antes de la aparición de *Cine Liberación*, que en Uruguay comenzó a fermentar una nueva cinematografía de denuncia y crítica social. Ugo Ulive se introdujo en la escena local con dos películas: *Un vintén pa'l Judas* (1959) y *Como el Uruguay no hay* (1960). En parte porque el negativo original se quemó, pero sobre todo por el giro neorrealista y el tratamiento de la cultura popular, *Un vintén pa'l Judas* se ha convertido en el mito fundacional del cine uruguayo de combate.⁴ Por su parte, *Como el Uruguay no hay* —un cortometraje en 35 mm— fue presentado en el IV Festival del SODRE de 1960. Invertiendo el sentido de su propio título, el film denunciaba una realidad nacional corrupta y políticamente fracasada que, irónicamente, seguía pretendiendo ser el estandarte de la solidez democrática, la libertad de prensa y la institucionalidad para todo el contexto latinoamericano. Con estas películas, Ulive había comenzado a construir un lenguaje propio ligado a la

³ En este Festival del SODRE, se discutieron los nuevos rumbos de la producción latinoamericana a través del acercamiento a la cultura popular y a las realidades y miserias que existían en la región. Tal como lo explica la investigadora Mariana Villaça en su artículo “El cine y el avance autoritario en Uruguay”, Nelson Pereira dos Santos lo consideraba el catalizador que lo llevó a filmar *Vidas Secas* (Villaça, 2012: 247).

⁴ La única copia que se conocía de la película se perdió en Cuba poco tiempo después de que se quemaran los negativos originales. Aunque no quedan vestigios se conservan testimonios y algunas críticas que se hicieron eco de la película en publicaciones periódicas como fueron *Avance*, *Crítica*, *El Diario*, *El Día* o *La Mañana*, con notas escritas por M. Martínez Carril, Mario César Fernández, Pedro Berechte Gutiérrez, María del Carmen Paz y José Carlos Álvarez.

realidad social del país, un lenguaje que estimulaba una nueva relación entre arte y vida, entre arte y política. Esta voluntad lo llevó a trabajar, en 1966, junto a Mario Handler en un nuevo film llamado *Elecciones* (presentado en el Festival del SODRE al año siguiente). *Elecciones* es una sátira de veintiséis minutos filmada íntegramente durante las elecciones de ese año y que expone, de manera contundente y autocrítica, la demagogia del discurso político.

Montevideo y los inicios del cine militante

Montevideo fue la ciudad en la que se realizaron los intentos más sistemáticos de exhibir y distribuir el cine político internacional. Tal como remarca Hugo Alfaro en la presentación del primer número de la revista *Cine del Tercer Mundo*, el cine cubano no se exhibía comercialmente en ningún país latinoamericano excepto en Uruguay (C3M, 1969: 5). Desde sus inicios, el semanario de izquierdas *Marcha* había desempeñado un papel decisivo a través de la crítica cinematográfica y de un festival anual propio de remarcable éxito, aunque, en términos generales, la distribución y exhibición nacional habían estado pensadas tradicionalmente para el cine industrial internacional y, solo ocasionalmente, para el cine uruguayo más “oficial” (Martínez, 2002: 2-3).

Uruguay no contaba entonces con una industria cinematográfica estable. A decir de los propios miembros de la C3M, “[l]a producción independiente de 1964 totalizó dos horas; en 1965, dos horas y media, y en 1966, una hora” (Achugar, 1967: 2). Consciente de esta realidad, la C3M se propuso estimular la producción nacional y frenar la adopción de lenguajes importados, ajenos a la realidad uruguaya. En la editorial de la revista, Alfaro afirmaba que “[...] la tal cultura es por fuera dependiente y significa la desafortunada adopción de patrones de vida ajenos, el alegre olvido de lo que somos, la alienación, en fin” (C3M, 1969: 6). De manera paralela a la producción, la marginación del “cine de combate” de los circuitos comerciales motivó que buscaran canales alternativos de exhibición y difusión. La exhibición del filme *Carlos*

(1964) de Mario Handler (estrenado en el Festival de Cine de Marcha en 1965) marcó un hito en estas búsquedas, debido a la radicalidad de la propuesta fílmica. Durante diez meses, Handler registró con su cámara las andanzas de un vagabundo o “caminante” por las calles de Montevideo, de un “bichicome” en la terminología de la sociedad montevideana. El resultado fue una cinta que traza, a través del personaje, el correlato de un país en crisis, en oposición a la imagen burguesa tradicional de la sociedad uruguaya, alumbrando la posibilidad de acercar al público general una nueva cinematografía nacional combativa filmada a pie de calle. Con este objetivo en mente, el distribuidor Walter Achugar apuntaló en 1967 la politización de la programación del Festival de Cine de Marcha; abrió con ello el camino para la posterior creación del *Cineclub de Marcha*, inaugurado el 14 de mayo de 1969 con la exhibición de la primera parte de *La hora de los Hornos*, es decir, con una agenda de debate sobre el cine del Tercer Mundo bien definida. Para el cineasta Hugo Alfaro, el festival de 1967 pretendía exhibir un cine caliente y verdadero: crítico, pobre y comprometido (C3M, 1969: 5-6).

Contrario a los postulados del *Cine Liberación* -que promulgaba una difusión exclusivamente a través de canales clandestinos- los miembros de la C3M se propusieron llegar al público a través de circuitos tanto oficiales como alternativos. Para ello crearon un circuito descentralizado de puntos de exhibición y debate: centros barriales, sindicatos, fabricas ocupadas y parroquias tanto en Montevideo como en el interior del país. Considerando que Uruguay tenía entonces menos de tres millones de habitantes y severas limitaciones materiales para la difusión y creación cinematográficas, es comprensible que sus miembros aprovecharan tanto espacios alternativos como salas de exhibición más oficiales. El resultado fue la puesta en contacto a través del cine de públicos tradicionalmente desconectados.

La radicalización política del Movimiento de Liberación Nacional trajo sin embargo el aumento de la censura y la represión.⁵ En un contexto sumamente polarizado, muchos sectores de la izquierda renegaron de la lucha armada como alternativa política, motivo por el cual la alianza de la C3M con el *Cineclub Marcha* acabó por fracturarse. Entre más crecía la presencia de la C3M en la vida pública uruguaya, más ostensible se hacía su identificación con los tupamaros. Llegado el punto de mayor tensión, Carlos Quijano, director del semanario, pidió públicamente la desvinculación formal de la C3M y ruptura de toda relación con el llamado ‘cine de combate’.

Tercer Cine: otros puntos de origen

Como es sabido, el *Grupo Cine Liberación* propuso en 1969 una partición ideológica de la cinematografía global al hablar de la existencia del Tercer Cine, síntesis dialéctica que resulta de la mutua negación del Primer Cine (la tesis) y del Segundo Cine (su antítesis). En esta caracterización, el Primer Cine se identifica con la industria norteamericana y sus emulaciones nacionales, las cuales fomentan la creación de industrias cinematográficas destinadas a la obtención de plusvalía y a la creación de espectadores pasivos. Para el *Grupo Cine Liberación*, el Primer Cine era un cine alienante y deshumanizante a través del cual se mediaba el neocolonialismo. El Segundo Cine se definía por oposición al anterior, es decir, como un “cine de autor” o “cine-expresión”. Al hablar del cine de Godard, Alberto Filippi se refiere al Segundo Cine como una cinematografía “en busca de sí misma” (C3M, 1969: 11-18), es decir, como un cine que servía para reivindicar la libertad del cineasta como autor y líder de la “vanguardia cinematográfica”. A pesar de su oposición al sistema industrial del Primer Cine, el cine de autor fue definido por *Grupo Cine Liberación* como un gesto alienado que, paradójicamente, reproducía el mito de la modernidad cinematográfica desarrollista.

⁵ El 13 de junio de 1968, el entonces presidente de la República, Jorge Pacheco Areco, implantó las llamadas “medidas prontas de seguridad” con la excusa de hacer frente al estado de “guerra interna”, las cuales pasarían a ser uno de los símbolos de su gobierno. Ver López Mazz (2006: 147).

Negando dialécticamente los anteriores, el Tercer Cine fue concebido como un cine descolonizador. En respuesta a la frase “todo espectador es un cobarde o un traidor” de Frantz Fanon, el Tercer Cine fue descrito por Solanas y Getino como una obra abierta que debía ser completada por la acción, ya no de un mero “espectador” sino de un sujeto en acción, de un sujeto plenamente revolucionario. El Tercer Cine quedó emparentado desde entonces a conceptos como descolonización y solidaridad con el Tercer Mundo. El propio Filippi definió *La hora de los hornos* como una “pedagogía anti-colonial”, invitándonos a inscribir el Tercer Cine dentro del impulso emancipador de lo que hoy conocemos como el Sur Global, es decir, como parte de la reconfiguración geopolítica del mundo que siguió a la Conferencia de Bandung (1955), a la Revolución Cubana (1958) y a la *Conferencia Tricontinental* (1966). El Tercer Cine puede definirse, desde este punto de vista, como una contra-visualidad global.

Frente a tal definición, resulta interesante descubrir que los editores de la revista de la C3M incluyeron en el primer número una velada pero contundente crítica al Tercer Cine. Nos referimos a “La Hora de los hornos. Fanon, Los Uruguayos”, una reseña de Mario Handler sobre la primera parte de la película. Dicho documento, escrito a manera de un diálogo imaginario con Franz Fanon, sirvió a Handler para preguntarse si el Tercer Cine estaba o no condenado a reproducir los defectos del Primer y del Segundo Cine. Para plantear su argumento, Handler convirtió la afirmación de Fanon “todo espectador es un cobarde o un traidor” en una pregunta: “Y un realizador cinematográfico, ¿qué es?” La respuesta del propio Handler resulta reveladora, ya que desplaza el problema del Tercer Cine desde la recepción hacia la producción. Handler dice así: “En un extremo, un esclavo del sistema, o un ‘voyeur’ que goza en la visión de la realidad de la explotación, o un sicario de la dominación. En el otro, casi un revolucionario, casi un político, casi un descubridor” (C3M, 1969: 31).

Como puede intuirse, el blanco de este juego retórico es la politización del cine de Solanas, quien para Handler había sido hasta antes de *La hora de los hornos* un “porteño productor de filmes publicitarios” (C3M, 1969: 26). Con suma lucidez, lo que

Handler estaba advirtiendo en su reseña era la posibilidad de que los protagonistas del NCL terminaran convirtiéndose en “partidarios del arte ‘eterno’ a ultranza” (C3M, 1969: 29), es decir, en una nueva versión del cine de autor y, en consecuencia, en los cómplices del cine imperialista. Lo que estaba detrás del ataque de Handler era el lenguaje publicitario que parecía seguir acechando la cinematografía política de Fernando Solanas. “Para esta subversión -decía Handler con ironía- solo tenemos un lenguaje, hasta que inventemos otro: tenemos el que ellos nos dieron [...] el de la publicidad” (C3M, 1969: 29).

Al analizar tanto el contenido como el proceso de filmación y edición de la película *Me gustan los estudiantes* (1968) del propio Handler, resulta evidente que sus reticencias ante la llegada del Tercer Cine están profundamente conectadas con la realidad del contexto uruguayo, país que define como el *sub-subdesarrollo*, es decir, como el subdesarrollo interior dentro del Tercer Mundo. Concebido originalmente como un informativo mudo de la realidad uruguaya, las imágenes registradas por Handler durante las protestas de estudiantes contra la Conferencia de Punta del Este de 1968 planteaban una pregunta: ¿debemos esperar hasta contar con los medios necesarios para editarlo como largometraje o, por el contrario, debemos editarlo de manera inmediata con los paupérrimos medios con los que contamos? La respuesta fue un ensayo de investigación de solo seis minutos en el que prevalece la necesidad de “ensayar” algo sobre la realidad más urgente antes que la de pos-producir y editar un largometraje pedagógico de alcances épicos.

Para Handler, el cine de Solanas planteaba el problema de la apropiación de los medios de producción y de los canales de distribución del cine-acción. Una película de más de cuatro horas como *La hora de los hornos* era, en términos meramente productivos, una empresa imposible de realizar en Uruguay. La constatación de lo anterior obligó a los miembros de la C3M a pensar en un tipo de cine alternativo, adecuado a una realidad latinoamericana que era diferente a la argentina o la mexicana. La solución era evidente y estaba dictada por la “objetiva realidad” local: producir un cine pobre e inmediato. En vez de filmar cientos de metros de película

los cuales requerían muchas horas de edición y mucho dinero para la producción, lo que la C3M privilegió a partir de entonces fue la realización de cortometrajes a medio camino entre el noticiero de denuncia y el cine de investigación.

Esta actitud fue definida por el propio Handler como un “cine de urgencia”: un cine basado en el abandono radical no solo del lenguaje cinematográfico eurocentrado sino también de sus medios de producción. El cine de urgencia de la C3M —a diferencia del *Grupo Cine Liberación* y del cine documental del ICAIC— es un cine en el que la estética de la pobreza, el registro a pie de calle y el montaje artesanal tienen mayor importancia que el uso de imágenes de archivo o que la posproducción coordinada por un editor-autor. A pesar de ser cines combativos, el cine de urgencia de la C3M y el cine liberación del grupo argentino se diferencian no solo por su estilo de montaje, sino sobre todo por la realidad material y económica de la que había surgido cada uno de ellos. Recordemos que para Handler, *La hora de los hornos* era una cinematografía “propagandística, momentánea, utilitaria, casi militar” (C3M, 1969: 29).

Mario Handler y su teoría del abandono

Ahora bien, aunque es cierto que la presencia de Solanas en Montevideo durante la inauguración del Cineclub de *Marcha* fue lo que apuntaló la creación del “cine de abandono” de la C3M, es necesario recordar que en Uruguay existía desde mediados de los sesenta un interesante debate sobre la precariedad y el subdesarrollo de la cinematografía nacional. De hecho, junto a otros realizadores y productores vinculados al Cineclub de *Marcha*, Handler publicó en 1967 el manifiesto *El cine en el Uruguay*, en el que se denuncian las paupérrimas condiciones de la política cultural uruguaya. En sus propias palabras:

[...] el equipamiento era incompleto y escaso. No se podía compaginar ni mezclar sonido, sobre todo en 16mm, ni grabar en sincronismo por métodos normales. Estaba cerrada la importación de material virgen y todo el material se traía de contrabando desde Buenos

Aires, costando, por lo tanto, del 30 al 40% más que allí. No había subsidios ni créditos. Los premios eran de muy escaso valor y ni el gobierno, ni los creadores, ni la crítica, ni los cineclubes, ni los comerciantes habían sentido la necesidad imperativa de establecer un cine nacional” (Achugar, 1967: 2).

Más que de una teorización conceptual, el “cine de urgencia” de la C3M surgió de la limitación y la carencia. Filmada en plena movilización estudiantil en contra de la visita de Rockefeller a Uruguay en 1967, *Me gustan los estudiantes* registra en seis minutos la represión contra los estudiantes en medio de los enfrentamientos con la policía. Como lo relata Lucía Jacob, “[l]a cámara de Handler fue destrozada a sablazos, por lo que el realizador se vio obligado a alquilar otra (más barata y de inferior calidad), para filmar la conferencia de presidentes (resultando los dos eventos claramente diferenciados por la calidad de la imagen)” (Jacob, 2003: 417). En la entrevista, “Pobreza y agitación en el cine”, que Octavio Getino realiza a Mario Handler para el primer número de la revista, Handler destaca que el film compone toda una “teoría del abandono”, ya que fue producida desde la pobreza (Getino, 1969: 73-77). “Sin presupuesto no se puede refilmar ni corregir nada, había que sacarla adelante así. Los títulos, hechos a mano, fueron dibujados sobre el fotograma, letra por letra”. Para Handler, tanto los recursos del lenguaje como los recursos técnicos “le habían sido dictados por las metrópolis” y, consiguientemente, lo esencial era “saber ser pobre”, “atenerse a las circunstancias materiales y transgredirlas” (Getino, 1969: 74).

Existe, en consecuencia, una búsqueda lingüística y estilística dentro de la C3M que no cobra sentido en la teoría cinematográfica sino en la praxis de la coyuntura política y económica uruguaya, la cual entraba en contradicción con la lógica de producción del cine-acción del *Grupo Cine Liberación*. A través de una estética de la urgencia y la pobreza, los cortometrajes producidos por la C3M promovieron una crítica radical de las categorías formales y teóricas tradicionales del cine (el montaje, la edición, la linealidad) a la vez que una defensa de un cine-investigación (de ensayo y error, hecho sobre la marcha). Si lo que se buscaba era la efectividad del combate contra-

visual, el lenguaje cinematográfico tenía que estar en sintonía con la concreción de la realidad material. Handler llegó incluso a proponer que se filmara en 12 cuadros por segundo, en vez de 24, para “pagarle la mitad a Kodak”, esto es, para apropiarse de los medios de producción en un sentido literal del término. Recordemos que los uruguayos tenían que importar de Argentina la película, lo cual encarecía aún más el precio de sus producciones.

Conclusión

La C3M articuló, en el Montevideo de finales de los sesenta, un interesante posicionamiento crítico no solo frente al Primer y al Segundo Cine, sino también ante las contradicciones internas del Tercero. Englobada en la formación del llamado cine del Tercer Mundo, el cual surgió en la década de los sesenta como una cultura visual de denuncia asociada a las reivindicaciones geopolíticas y al impulso emancipador del Sur Global, la C3M tuvo un papel relevante en lo que desde las artes y la teoría crítica se llamó proceso de “descolonización”, así como también en los movimientos de liberación nacional. Surgidos de la coyuntura pre-dictadura y en sintonía con los posicionamientos ideológicos influidos por las teorías de Fanon, Marx, Gramsci, Lenin, Guevara o Mao, los cortometrajes producidos por la C3M son, a pesar de su corta vida, una buena muestra de la voluntad de desmitificar y denunciar la moral y la economía cultural de un país inmerso en una crisis estructural, en la que se estaba cocinando la dictadura militar y el terrorismo de estado.

Entre 1967 y 1972, la C3M produjo cortometrajes como *Líber Arce*, *Liberarse* de Mario Handler, Mario Jacob y Marcos Banhero (1969), *La bandera que levantamos* de Mario Jacob y Eduardo Terra (1971) y la animación *En la selva hay mucho por hacer* de Walter Tournier, Alfredo Echaniz y Gabriel Peluffo (1973-74), además de *Elecciones* de Ugo Ulive y Mario Handler (1967) y la ya mencionada *Me gustan los estudiantes* de Mario Handler. Todas ellas han sido posteriormente incluidas por la historiografía como producciones propias de la C3M. Lo que estos filmes comparten

es la necesidad de desmontar la idea de la modernidad como narración única y de construir una visualidad anti-desarrollista y decolonial. En otras palabras, se proponían producir un cine combativo entendido como herramienta de transformación social en concordancia con las condiciones materiales de la realidad social.

En alguna medida, lo consiguieron. Tal como comenta el propio José Wainer, el día del estreno de *Me gustan los Estudiantes* “[e]l público salió a la plaza a reventar bancos, indignados. Después, pusieron los bancos en mitad de la calle y se improvisó una manifestación. La respuesta fue exactamente la que quería provocar” (Jacob, 2003: 417). Al día siguiente, el periódico *La Nación* de Buenos Aires incluía, a propósito del hecho, el siguiente titular: “Una película en Montevideo convoca a la acción directa” (Jacob, 2003: 417). Efectivamente, el espectador del cine-acción había dejado de serlo y, como quería Solanas, se había convertido, aunque fuera de manera transitoria, en un actor social.

Bibliografía

- Achugar, Walter et al. (1967). “El cine en el Uruguay” en *Nuestro Cine*, número 62, p. 29.
- Burton, Julianne (1991). *Cine y cambio social en América Latina*. México: Editorial Diana.
- Cine Liberación (1969). “Hacia un Tercer Cine: apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo” en *Tricontinental*, número 13, octubre. OSPAAAL.
- Cinemateca del Tercer Mundo (1969). *Cine del Tercer Mundo*, número 1.
- Cinemateca del Tercer Mundo (1970). *Cine del Tercer Mundo*, número 2.
- Domínguez, Carlos María (2013). *24 ilusiones por segundo. Historia de la cinemateca uruguaya*. Montevideo: Edición de Cinemateca Uruguay.
- Debray, Régis (1967). *Révolution dans la révolution? Lutte armée et lutte politique en Amérique Latine*. París: Editorial François Maspéro.
- Espeche, Ximena (2010). “Cerca de la Revolución: Uruguay, el Semanario Marcha y la integración latinoamericana (1958-1959)” en *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. Revista en línea. [Questions du temps présent]. Disponible en: <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.61486>. (Acceso en: 21 de febrero de 2020).

- Espeche, Ximena (2016). *La paradoja uruguaya. Intelectuales, latinoamericanismo y nación a mediados de siglo XX*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Frías, Isaac León (1979). *Cuadernos de Cine*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Getino, Octavio (1982). *A diez años de "hacia un tercer cine"*. México: Ediciones Filmoteca UNAM.
- Getino, Octavio y Fernando Solanas (1969). "La cultura nacional, el cine y La hora de los hornos" en *Cine Cubano*, número 56/57, marzo.
- Getino, Octavio y Susana Villega (2002). *El Cine. Las historias de la revolución. Aproximación a las teorías y prácticas del cine político en América Latina (1967-1977)*. Buenos Aires: Grupo Editor Altamira.
- Handler, Mario (2012). *Mario Handler. Retrato de un caminante* [prólogo, edición y notas de Ronald Melzer]. Montevideo: Trilce.
- Handler, Mario (2017). *El documental humano. Un libro personal*. Montevideo: Universidad de la República.
- Jacob, Lucía (2003). "Marcha: de un cine club a la C3M" en Mabel Moraña y Horacio Machín (editores), *Marcha y América Latina*. Pittsburg: Instituto Nacional de Literatura Iberoamericana, pp. 399-431.
- Lacruz, Cecilia (2016). "Uruguay: la comezón por el intercambio" en Mariano Mestman (coordinador), *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*. Buenos Aires: Editorial Akal.
- López Mazz, José (2006). "Una mirada arqueológica a la represión política en Uruguay (1971-1985)" en Funari, Pedro Paulo A. y Andrés Zarankin (editores), *Arqueología de la represión y la resistencia en América Latina 1960-1980*. Córdoba: Encuentro Grupo editor, pp. 147-158.
- Markarian, Vania (2012). *El 68 uruguayo. El movimiento estudiantil entre molotovs y música beat*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Martínez Carril, Manuel y Guillermo Zapiola (2002). *La historia no oficial del cine uruguayo (1898-2002)*. Montevideo: Ediciones la Banda Oriental.
- Mestman, Mariano (2009). "La exhibición del cine militante: teoría y práctica en el Grupo Cine Liberación" en Susana Sel (compiladora), *La comunicación mediatizada: hegemonías, alternativas, soberanías*. Buenos Aires: CLACSO, pp. 123-137.
- Tal, Tzvi (2003). "Cine y Revolución en la Suiza de América. La cinemateca del Tercer Mundo en Montevideo" en *Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades*, número 9.
- Villaça, Mariana (2012). "El cine y el avance autoritario en Uruguay: el "combativismo" de la Cinemateca del Tercer Mundo (1969-1973)" en *Contemporánea-Historia y problemas del siglo XX*, número 3, pp. 243-264.

* Joaquín Barriendos Rodríguez es Doctor en Historia y Teoría del Arte por la Universidad de Barcelona. Ha sido Profesor en el Departamento de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Columbia en Nueva York, en el Instituto Nacional de Historia del Arte de París, en la Universidad de Barcelona y en el Programa en Estudios de Museos de la Universidad de Nueva York.
E-mail: transverso3@yahoo.com

** Antonella Medici es Doctora en Historia y Teoría del Arte por la Universidad de Barcelona. Es, además, Investigadora del programa Arte, Globalización e Interculturalidad (AGI), de la Universidad de Barcelona.
Email: antonella.medici89@gmail.com