laFuga

Entre Argel y Buenos Aires:

El comité de cine del tercer mundo

Por Mariano Mestman

Tags | **Cine político | Cultura visual- visualidad | Estética - Filosofía | Argelia | Argentina**

El tercermundismo como imaginario-puente

La historia del vínculo entre los encuentros de Argel y Buenos Aires tiene como protagonista principal a Jorge Giannoni. Su relación con el tercermundismo cinematográfico reconoce un momento particular a comienzos de la década del setenta, cuando entró en contacto con la lucha palestina y participó de la experiencia de una pequeña productora italiana, la San Diego Cinematográfica.

Creada en 1969 por Renzo Rossellini, al poco tiempo la San Diego se dedicó al documental político del Tercer Mundo, promoviendo los movimientos de liberación. Vinculados a la San Diego, hacia 1971 Giannoni y Jorge Denti crearon el Collettivo Cinema del Terzo Mondo. Como vimos, los argentinos se habían reencontrado en los días del Mayo Francés en París. Luego de la experiencia de **Molotov Party** (1968-1970), viajaron a Beirut dónde tomaron contacto con la causa palestina y la cultura árabe. Renzo Rossellini recuerda [Testimonio al autor (septiembre de 2000). Hijo de Roberto Rossellini, Renzo era militante de un grupo de la nueva izquierda o izquierda revolucionaria italiana. Al mismo tiempo, tuvo a su cargo en 1970 y 1971 sendas ediciones de la Reseña Cinematográfica Marsala Terzo Mondo, en Sicilia, dedicadas al cine africano y latinoamericano, respectivamente.] que fueron a verlo a Roma con el material que habían filmado en la región y le solicitaron una moviola para montarlo. A cambio, él les pidió que montaran otro material que le había llegado de Bolivia. De esa relación surgieron los documentales **Palestina, otro Vietnam** (1971) y **Bolivia, el tiempo de los generales** (1972).

La San Diego se dedicaba tanto a la producción como a la distribución y se mantenía a través de dos fuentes: algunos trabajos de montaje y edición que le pasaba Roberto Rossellini; y las "Actualidades Argelinas", el noticiero de la Office des Actualités Algériennes (OAA) que se editaba allí, cuyo director era Mohamed Lakhdar Hamina, una figura de las más destacadas del cine del Tercer Mundo [Su primer largometraje, *El viento del Aurés* (1967) (premiado en Cannes y Moscú) es considerado hito fundacional del cine argelino. Renzo Rossellini había colaborado con el FLN argelino siendo estudiante en París, donde conoció a jóvenes que luego devinieron dirigentes de Argelia. Entre ellos, Lakhdar Hamina.]. De esta forma, podemos pensar que los laboratorios de la San Diego funcionaron como espacio cotidiano de encuentro para cineastas del Tercer Mundo y en particular entre algunos argelinos y Giannoni.

Sin embargo, en la coyuntura del encuentro de Argel las relaciones entre la ONCIC (organizadora de la reunión) y la Oficina a cargo de Lakhdar Hamina eran tensas, cuestión que incluso marginó a este último en el evento. En este sentido, la organización de los encuentros recorrió otro camino [Testimonio de Susana Sichel al autor. Buenos Aires, enero de 2001.].

Hacia mediados de 1973 Giannoni, de regreso en Argentina, consiguió credenciales en la UBA para él y su compañera, Susana Sichel, para concurrir a la Conferencia de Países No Alineados de Argel, en septiembre. Allí llegaron vía Roma, participaron del evento y contactaron al Ministro de Cultura argelino, gracias a una referencia dada por Saad Chedid en Buenos Aires. Impactados por la experiencia de la Conferencia, golpearon las puertas primero de la Cinemateca Argelina y, finalmente, de la ONCIC con la propuesta de llevar a Argelia una muestra de cine latinoamericano, aquella que en

esos mismos días se presentaba en la IX Muestra de Pésaro [De hecho, entre los "observadores" europeos del encuentro de Argel estuvo Salvatore Piscicelli, entonces Secretario General de esta muestra, quien concurrió para desarrollar las relaciones de la misma con el cine del Tercer Mundo. (Testimonio de Lino Micciché, director de la Muestra de Pésaro, al autor; Roma, septiembre de 2000).]. De regreso en Roma, participaron de la misma; y entre Roma y Argel, la propuesta original se convirtió en un evento de cine del Tercer Mundo. La ONCIC aceptó la idea y dispuso la infraestructura técnica y personal para su realización. Entre octubre y noviembre la propuesta fue creciendo y tomando forma en el trabajo de los argentinos con la ONCIC. Se enviaron invitaciones oficiales a los países que habían nacionalizado el sector, así como a movimientos de liberación de otros. En medio de las internas entre sectores de la cinematografía argelina, el proyecto tuvo altibajos hasta que se realizó con una amplia participación, en los primeros días de diciembre [Este protagonismo de Giannoni explica que, no siendo un cineasta latinoamericano de los más renombrados, haya ocupado un lugar en el Comité de ambos encuentros.].

Antes de regresar a Buenos Aires, Giannoni y Sichel viajaron a Cuba y a Perú, dónde estrecharon relaciones con el ICAIC y el SINAMOS.

La idea original para el encuentro en Argentina era hacerlo en Mar del Plata, a partir de una propuesta de docentes de la Universidad de dicha ciudad. Se pensaba en un gran encuentro como el de Argel, tal vez aprovechando la referencia del Festival internacional argentino realizado durante la década del sesenta [Este Festival nació en 1959, por iniciativa de la Asociación de Cronistas Cinematográficos de Argentina. Hasta 1966 constituyó un espacio interesante, con una iniciativa como el encuentro de teóricos y críticos en el que participaron figuras como George Sadoul, Guido Aristarco, Marcel Martin, Henri Langlois, Cesare Zavattini, entre otros. Ese ámbito incluyó, por ejemplo, una polémica entre críticos franceses e italianos respecto de la guerra de Argelia y el cine europeo. Con el golpe militar del general Onganía en 1966 el control oficial llevó a la suspensión del Festival de 1967. Luego se realizaron sólo dos ediciones: en 1968, en que la censura oficial fue denunciada por cineastas y críticos; y la última edición de 1970.]. En los primeros meses de 1974 Susana Sichel estuvo allí intentando organizar el evento, pero ante los conflictos internos en el peronismo, se decidió finalmente hacerlo en Buenos Aires.

Ahora bien, esta iniciativa de vincular movimientos cinematográficos "periféricos" en un Comité y con un programa común, siendo audaz y original, sólo puede comprenderse en relación con las condiciones de posibilidad socio-históricas en que tomó forma.

Junto al referido lugar de Argelia como espacio propicio para una primera convocatoria, podría mencionarse otros dos fenómenos. Por un lado, la influencia general de un tipo de modelo de liberación tercermundista del que podían apropiarse (y enriquecer), total o parcialmente, movimientos de cambio social a ambos lados del Atlántico. Por otro, una suerte de circuito internacional de encuentros, festivales o muestras de cine que se ubicaron en un lugar alternativo u oposicional respecto de las estructuras del cine mundial y los Festivales consagrados.

El proyecto del Comité de Cine del Tercer Mundo, inacabado, se fue desvaneciendo con el fin de la larga década del sesenta y la desaparición de las condiciones que habían permitido su construcción, material y simbólica. Es decir, su gestación ocurrió en un período previo a la recuperación, revisión y ampliación del concepto de Tercer Cine por Teshome Gabriel en los años ochenta, que le permitiera comunicarlo con el emergente sector del cine negro independiente de oposición en Gran Bretaña [Véase, el volumen compilado por Jim Pines y Paul Willemen, *Questions of Third Cinema*. También: Kobena Mercer, Third Cinema at Edinburgh. Reflections on a pioneering event, en *Screen*, vol.27, N.6, nov-dec, 1986.]. Un interesante intento que además, como observa Jameson, permitiría "cuadrar el círculo" del cine producido en los países periféricos y "conservar la intensidad formal del cine político del Tercer Mundo en un período en que su contenido se ha modificado necesariamente hasta el punto de resultar irreconocible" (Jameson, 1995, p. 217.).

Esa intensidad -que tuvo lugar en ese período anterior de un cine del Tercer Mundo de "inventiva formal y fermentación política", en el que "la forma era también un asunto extraestético y se esperaba que las películas y su producción tuvieran el efecto de cambiar el mundo" (Jameson, 1995)-, tampoco correspondió a todo el cine producido en esos países. Se trataba sólo de una parte, pequeña en el conjunto general, pero muy importante en algunas zonas en tanto representaba el surgimiento

del cine o su renovación, y que alcanzó una significativa visibilidad mundial.

En este sentido, lo que se expresa en las reuniones de Argel y Buenos Aires, es una tendencia que se reconoce en los principales manifiestos cinematográficos latinoamericanos y africanos de esos años, en particular en los construidos sobre una marcada confrontación antimperialista. Estos textos (así como muchos films) fueron elaborados bajo la notable influencia de uno de los modelos principales en que se sustentó el pensamiento revolucionario de la década del sesenta: el sostenido por Frantz Fanon de la lucha entre Colonizador y Colonizado.

En un esbozo ensayístico de una historia de la visión y lo visible, Jameson identifica una primera etapa que -en honor de Fanon (y de Simone de Beauvoir)- denomina de la "mirada colonial o colonizadora", de la "visibilidad como colonización", y cuya respuesta requiere de la inversión radical de la Mirada colonizadora a través de una réplica violenta (Jameson, 1999, pp. 140-147). Si bien es cierto que este rígido modelo encuentra su límite en "la relativa simplicidad de la situación colonial" (Jameson, 1997, p. 27) y la obtención de la Independencia de los países del Tercer Mundo, en la medida en que la consecuente liberación de nuevas fuerzas implicadas en ese proceso es por cierto ambigua -ya que "la descolonización históricamente fue de la mano del neocolonialismo" (1997, p. 40)- se trata de un modelo que perdurará en su influencia a lo largo de la década, en tanto eje articulador del tercermundismo como imaginario político cultural. Una utopía que permite agrupar en un mismo proyecto países recién independizados o en proceso de descolonización con otros que siendo políticamente independientes, se percibían como "neocolonizados".

Esta suerte de matriz político-cultural, articulada con otras de raigambre local o nacional, funciona, entonces, entre las condiciones productivas de muchos films o manifiestos de aquellos años. Es el caso evidente de *La hora de los hornos* (Fernando Solanas & Octavio Getino, 1968); así como del citado *Hacia un Tercer Cine*. En este sentido, la relación Argel-Buenos Aires reconoce un vínculo a través de un imaginario tercermundista "de época" (sesentista). Esto se asocia, además, a la influencia de la experiencia argelina en la nueva izquierda argentina a través de dos mediaciones principales: los escritos de Fanon (en particular su libro *Los condenados de la tierra*, de 1961, en su momento prologado por Sartre), y el film **La batalla de Argel** de Gillo Pontecorvo (1966). La repercusión internacional de esta película, vinculada a la obtención del León de Oro en la Bienal de Venecia de 1966, fue notable; la mayoría de los cineastas políticos argentinos la identifican como clave en el período y reconocen su influencia.

Pero al mismo tiempo, podría pensarse que la proyección internacional alcanzada por varios films políticos del Tercer Mundo en esos años, tiene que ver con el funcionamiento de ese imaginario tercermundista -con las mediaciones del caso- también en el Primer Mundo y, en especial, en los ámbitos a los que llegaba dicho cine.

Desde la segunda mitad de los años sesenta, la creación de instancias de encuentro de cineastas políticos latinoamericanos y/o africanos en su propia región [En Cartago (Túnez), Ouagadougou (Alto Volta), Viña del Mar (Chile), Mérida (Venezuela), entre otros. En el caso latinoamericano, ese circuito se ubicaba en oposición explícita a festivales oficiales, realizados bajo regímenes militares, como los de Río de Janeiro (Brasil) y Mar del Plata (Argentina).], otorgaba un incipiente rasgo distintivo respecto de períodos previos en los que el espacio más común de encuentro -cuando existió- correspondió a Festivales o Muestras europeas. Los términos con que tituló el diario chileno *La Unión* de Valparaíso (8-3-67) su comentario sobre Viña del Mar 1967, ilustran el ánimo reinante: "Viña desplaza a Europa como punto de Reunión de Cineastas Latinoamericanos". Por su parte, Giannoni sostuvo en Argel que la importancia del encuentro residía en que por primera vez los cineastas del Tercer Mundo se reunían sin la intervención de Occidente [Citado por Djamal-Eddine Merdaci en *El Moujahid*, Argel, 21-12-73; reproducida en *Ecrán*, Paris, N.23, marzo 1974. Los participantes europeos mencionados en el documento final figuran como "observadores".]. También su idea de "coproducción" (citada en el epígrafe) y el lugar reservado a la distribución dan cuenta del proyecto de constitución de nuevos flujos entre los países del Tercer Mundo para incrementar la producción y los porcentajes de programación propia o regional en las pantallas.

Sin embargo, este imaginario de autonomía, aún cuando formaba parte de aspiraciones y proyectos fuertes, no debería confundirse con el rechazo en bloque de la producción y los circuitos europeos y norteamericanos. La creación del Comité de Cine del Tercer Mundo se apoyaba en un incipiente,

precario puente entre Argel y Buenos Aires -con antecedentes y con ramificaciones a ambos lados del Atlántico- pero reconocía buena parte de las condiciones de su emergencia en el diálogo con un circuito alternativo del Primer Mundo. Es decir, la visibilidad internacional desde pocos años antes del Tercer Cine (o el cine de descolonización cultural del Tercer Mundo) era posible gracias a las relaciones que ese cine había logrado establecer con cineastas políticos, circuitos de distribución y exhibición alternativa y una serie de muestras, reseñas o festivales del mundo desarrollado y los países del Este.

Aunque la confrontación política en el campo del cine tuvo su momento cumbre en ese período con la contestación del 68 y su expresión en los Festivales de Cannes y Venecia, las búsquedas de alternativas autónomas, independientes del mercado, tienen sus antecedentes desde comienzos de la década y encontrarían un referente más consolidado en ámbitos como la Muestra de Pésaro, desde 1965. Una característica del pos 68, fue la notable ampliación de la inclusión de films del Tercer Mundo entre los grupos de distribución y exhibición paralelos, así como en festivales y muestras del Primer Mundo. En los primeros setentas hubo intensos debates en esos ámbitos que incluyeron a revistas y colectivos del cine militante.

Por supuesto no se trata de un circuito homogéneo. Su diversidad reconoce más de una dimensión. Hay muestras de divulgación de cinematografías poco conocidas; encuentros militantes; de discusión de cuestiones de lenguaje o estéticas; etc. En muchos de esos ámbitos en Europa prevaleció una recepción del Tercer Cine en una "second cinema way", que desplazó lo político privilegiando la dimensión artístico-autoral de las obras (Willemen, 1994, p. 9)[Paul Willemen, The Third Cinema Question: Notes and Reflections, en *Questions of Third Cinema*. Ver bibliografía.]. Una tendencia que en esos años coexistió (a veces de forma solidaria, a veces en oposición) con esa otra zona más vinculada al cine de intervención política europeo posterior a 1968.

Es evidente que las temáticas puestas en discusión fueron (tendencialmente) diferentes tanto entre los ámbitos del Primer y el Tercer Mundo, como al interior de cada uno de ellos. Es posible que una de las diferencias principales entre la noción europea de cine de oposición ("counter-cinema") y el Tercer Cine fuese el carácter menos prescriptivo y el rechazo (con Brecht) de una estética única, por parte de este último [Willemen, 1994.]. Sin embargo, otros dos elementos importantes dan cuenta de esas distancias: por un lado, el mucho mayor desarrollo en Europa de un debate estético/formal, de lenguaje, desde las revistas o encuentros de discusión ad hoc, que incluía los recientes desarrollos teóricos en las ciencias sociales. Por otro, una prioridad en el Tercer Cine de cuestiones de producción-distribución o de intervención directa del cine, sea en su función testimonial-informativa, en su rol agitativo, o en la idea unificadora de la descolonización cultural, asociada por ejemplo al lugar de la Teoría de la Dependencia en el pensamiento social.

Por supuesto, estas dos tendencias también estuvieron presentes al interior del cine de oposición europeo y del cine político del Tercer Mundo; sin embargo, en general, en el primer caso pocas experiencias no fueron alcanzadas, de una u otra forma, por los debates formales citados; y en el segundo, dichos debates o fueron más generales o directamente quedaron desplazados. De este modo, pudo ocurrir que en algunos encuentros se registrasen incluso conflictos en el cruce de perspectivas o prioridades diferentes. De todos modos, esos ámbitos fortalecían las redes de una alternativa y colaboraban con la proyección internacional del cine tercermundista [Sobre la participación argentina en ese circuito, véase Mestman, 2001.].

Aunque los cambios en las condiciones mundiales en todos los planos desde la década del setenta abortaron la continuidad del Comité de Cine del Tercer Mundo, pocos días después de la reunión de Buenos Aires tuvo lugar en Québec un intento de vincular a colectivos del cine progresista y militante de todo el mundo, los Rencontres Internationales pour un Nouveau Cinema, organizados por el Comité d'Action Cinématographique de Montreal, que contó con más de 250 participantes de veinticinco países y cinco continentes. Es un evento que aquí no podemos reconstruir, pero ilustra también el espacio alternativo u oposicional al que hacemos referencia. Un espacio con cuya zona más avanzada el cine tercermundista se propuso dialogar, porque percibía que también allí se encontraban las posibilidades de su consolidación en la geopolítica cinematográfica internacional.

Bibliografía

(1967, marzo 8). *La Unión de Valparaíso*.

Jameson, F. (1995). *La estética geopolítica.* Barcelona: Paidós.

Jameson, F. (1999). Transformaciones de la imagen en la posmodernidad. En *El giro cultural*. Buenos Aires: Manantial 1999.

Jameson, F. (1997). *Periodizar los 60*. Córdoba: Alción Editora.

Mercer, K. (1986). Third Cinema at Edinburgh. Reflections on a pioneering event. *Screen*, *XXVII*(6), 95-102.

Merdaci, D. E.(1974). *Ecrán*, (23).

Mestman, M. (2001). Postales del cine militante argentino en el mundo. *Kilómetro 111*, (2), 7-30.

J. Pines & P. Willemen (Eds.). (1994). *Questions of Third Cinema*. London: BFI.

Como citar: Mestman, M. (2008). Entre Argel y Buenos Aires:, *laFuga*, 6. [Fecha de consulta: 2026-11-24] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/entre-argel-y-buenos-aires/27