

ESTADOS GENERALES DEL TERCER CINE. LOS DOCUMENTOS DE MONTREAL, 1974.

Mariano Mestman (Dir.)

Buenos Aires

ReHiMe. Cuadernos de la Red de Historia de los Medios. Cátedra de Historia de los Medios. Universidad de Buenos Aires / Prometeo, 2013-2014

239 páginas y un DVD

<http://dx.doi.org/10.15366/secuencias2015.41>



Gracias al excelente trabajo de investigación acometido por Mariano Mestman, historiador del cine especializado en el cine militante –a veces designado por el término algo vago de «cine político»– de Argentina y América Latina, desde ahora es posible acceder a un rico material de archivos (escritos y audiovisuales) en torno a los *Rencontres Internationales pour un Nouveau Cinéma* que se celebraron en Montreal entre el 2 y el 8 de junio de 1974. Estos encuentros reunieron en torno a doscientos cincuenta participantes procedentes de una treintena de países, de África, América Latina, Europa y América del Norte (Canadá, país anfitrión, y Estados Unidos) –pero, curiosamente, no de Asia ni del antiguo «bloque del Este»; y a todos se invitó a discutir y a intercambiar pareceres en «pie de igualdad»,

por retomar la expresión de André Pâquet (principal impulsor del evento). El número de *ReHiMe* que reseñamos contiene las transcripciones de las diversas mesas redondas y talleres (algunas disponibles en el DVD) que se celebraron en torno a importantes temáticas como: «¿Cómo mostrar los films?», «Participación de base», «Intervención social con los films». A ello se añade un texto inédito de André Pâquet y el Acta de la Reunión Preparatoria (Comité de Acción Cinematográfica del 6 de septiembre de 1973) que constituye la génesis de los Encuentros de Montreal (1974). En su introducción y el largo texto de presentación y análisis de los debates (a veces muy animados), Mestman pone en perspectiva las declaraciones y los textos de síntesis publicados en aquel momento (por ejemplo, el programa y las resoluciones de los Encuentros se incluyen en el volumen en forma de facsímil), y los sitúa en el contexto histórico e internacional de la época, con el fin de comprender mejor sus contenidos y detectar las apuestas estratégicas de cada uno de los participantes. El autor designa a este conjunto de documentos con el nombre de «Estados Generales del Tercer Cine», haciendo con ello posible referencia a los *États Généraux du Cinéma* que tuvieron lugar en París en mayo de 1968, homenaje a su vez a los *État Généraux* de 1789. Por cierto, el término «tercer mundo» fue inventado por Albert Sauvy a principios de los años cincuenta, en referencia al «Tercer Estado» de los albores de la Revolución, que «no era nada (ni clero, ni nobleza) y deseaba ser algo». La presencia de la noción «tercer cine» en el título propuesto por Mestman evoca, sin embargo, el manifiesto de Solanas y Getino «Hacia un tercer cine» aparecido en *Tricontinental* en 1969. No obstante, en el momento en que los Encuentros de Montreal tienen lugar, los dos cineastas habían ya realizado un retorno al seno del «segundo cine» con el rodaje de films de autor libres e innovadores como *El familiar* (1972) de Octavio Getino y *Los hijos de Fierro* (1974-1978) de Fernando Solanas, aunque intentaban conti-

nuar enriqueciendo y desarrollando, en el plano teórico, la noción de tercer cine a través de diversos textos posteriores. No obstante, puede considerarse, como señala Ignacio del Valle Dávila (véase el libro adaptado de su tesis doctoral, *Cámaras en trance*), que los dos autores habían intentado efectuar en la segunda versión de su manifiesto, que incluía algunas modificaciones, un acercamiento entre una parte del segundo cine (denominado «de autor», con el fin de incluir sobre todo el *Cinema Novo* brasileño). Esta es la versión, añade Ignacio del Valle, que circuló sobre todo en América Latina, mientras que la primera será la más leída y difundida en el resto del mundo. Ello nos da una pista y una clave de comprensión interesante para evaluar el bagaje y el posicionamiento de los *Rencontres de Montréal* en 1974, en una época que no era ya la de *La hora de los hornos*, sino la hora del repliegue, la debacle y el exilio para los cineastas de la izquierda latinoamericana, comenzando por los uruguayos y chilenos, víctimas de los golpes militares conservadores de 1973. Después de ello, ni la vía guevarista preconizada por Miguel Littín, favorable a una Junta de Coordinación Revolucionaria (reunión de diversos movimientos revolucionarios de América Latina), ni la segunda experiencia peronista que tuvo lugar en Argentina de 1973 a 1976 dieron los resultados esperados. Pero con sus filmes y textos teóricos, los cineastas latinoamericanos conmovieron al público internacional.

En cuanto a África, estuvo representada por el cineasta mauritano Med Hondo (exiliado en Francia), por Taha Cheriaa (director del Festival de Cartago en Túnez), por el cineasta argelino Lamine Merbah y por el tunecino Ferid Boughedir, en calidad de delegado de la FEPACI (Federación Panafricana de Cineastas) que inspira la creación posterior de la FELACI (Federación Latinoamericana de Cineastas), como recuerda Mariano Mestman en su texto de presentación. Por otra parte, el *Cinema Novo* brasileño sirvió en ocasiones de modelo a los cineastas africanos:

el senegalés Ousmane Sembène lo juzgará valioso para África, mientras que en Marruecos la revista (literaria, política y artística) *Souffles* publicará una entrevista con Glauber Rocha y el célebre manifiesto de Solanas y Getino a finales de los años sesenta. Del otro lado del Atlántico, numerosos cineastas latinoamericanos (como Glauber Rocha, Fernando Solanas y Octavio Getino y Ugo Ulive) dialogaron de forma muy creativa con el pensamiento de Frantz Fanon.

Dada la importancia otorgada al problema de la distribución, de la producción o de la crítica, los encuentros dedicaron un amplio espacio a los miembros de colectivos militantes o a los críticos, como el marxista italiano Guido Aristarco y sus colegas Jean-Patrick Lebel y Goffredo Fofi. ¿Cómo analizar un film militante y cómo acompañar su difusión? ¿Qué mirada proyectar sobre una obra comprometida? ¿Cómo conciliar la aproximación marxista con la crítica cinematográfica? Las intervenciones de los críticos, de los distribuidores y los productores (como Bill Susman, que garantizó la producción de *Los traidores* [1973] del grupo argentino Cine de la Base) coincidieron en la común preocupación de politizar el cine (su recepción y difusión) y en el temor expresado por algunos de que el cine cubano perdiera su fuerza al sucumbir al modelo hollywoodiense con un film como *Girón* (Manuel Herrera, 1972), en un contexto de aproximación cada vez más efectiva entre Cuba y la URSS. La mayoría de los cineastas latinoamericanos manifestaron en todo caso su solidaridad con Cuba, mientras Julio García Espinosa hablaba de la trampa en la que no había que caer (el riesgo de romper la unidad y la solidaridad en el seno de los cineastas americanos comprometidos) e intentaba al mismo tiempo responder a los ataques de Guido Aristarco, Lino Micciché o Guy Hennebelle (entonces, en plena etapa maóísta), que declaraban su solidaridad con Cuba pero criticaban algunos de sus posicionamientos y la idea misma de jugar con el esquema hollywoodiense. Espinosa remitía a Brecht, para el que

«lo importante no es estar en posesión de la verdad, sino saber cómo utilizarla», con el fin de rebatir a sus oponentes dándoles una lección de materialismo y táctica política, y preconizando no una «revolución estética, sino cultural». Walter Achugar, uno de los animadores de la Cinemateca del Tercer Mundo de Montevideo (que no era una Cinemateca en sentido estricto, sino un órgano de producción y distribución), denunció por su parte un cierto *star-system* que rodeaba a algunos cineastas latinoamericanos (considerados, sin embargo, muy políticos), cuyos films se exhibían en Europa, mientras que los cortometrajes de autores menos conocidos apenas eran proyectados allí. Pensaba sin duda en su compatriota Mario Handler, autor del cortometraje de agitación *Me gustan los estudiantes* (1968), que tuvo una gran repercusión en América Latina (hasta el punto que Solanas y Getino hicieron de él el modelo del «cine-acción» en su manifiesto de 1969 y fue bien acogido en el Festival de Mérida de 1968), o en los cortos del colombiano Carlos Álvarez. Los dos cineastas estaban presentes en los *Rencontres de Montréal*, pero, hasta donde sabemos, no se expresaron públicamente. En una entrevista inédita, Mario Handler nos ha confiado que él rechazaba la separación entre el segundo y el tercer cine y se sentía, por tanto, más próximo de Solanas y Getino que de Rocha o Ruiz («cineasta de autor» por excelencia), para el que había trabajado como cámara en un cortometraje documental (*Y ahora te vamos a llamar hermano*) filmado en Chile en 1970. Después de su exilio, Handler vería con sospecha todo triunfalismo, rechazaría el film *Tupamaros!* (1974) del sueco Jan Lindqvist presente en los *Rencontres de Montréal*, a pesar de que él perteneciera a dicho movimiento. El otro motivo de discordia entre los directores de festivales, los críticos y los cineastas, sobre todo entre Miguel Littín y Fernando Solanas, fue la relación con el peronismo, como expone Mestman en su texto de presentación, y la mirada crítica de Micciché sobre las acciones de Getino

(fue Director del Ente de Calificación Cinematográfica en 1973 [N. de la T.] hubiera merecido más desarrollo y precisiones, porque no estaba en condiciones de abolir la censura.

Intervinientes como Marin Karmitz evocaron la existencia de una red de distribución de tipo comercial y una red no comercial. Esta coexistencia de los dos tipos de redes, aunque pudieran existir pasarelas entre ellas, permitía acompañar de forma diferente a los films, sin buscar necesariamente un beneficio comercial. Esta opinión correspondía muy bien, sin duda, a la situación de Canadá, y estos diálogos, intercambios transnacionales y transcontinentales entre los cineastas y entre experiencias fueron a menudo fecundos. Nacido para combatir la censura y los efectos del colonialismo en la guerra de Argelia, el «cine paralelo» había emergido en Francia con el *Manifeste pour un cinéma parallèle* aparecido de forma anónima en 1962 y con el film que lo inspiró: *J'ai huit ans* de Yann Le Masson y Olga Poliakoff (1961). Preconizaba la creación de una red de distribución y de producción alternativas, así como la organización de proyecciones clandestinas, lo que parece a la vez el inicio de los *ciné-tracts* de mayo del 68 y de un aspecto importante del «tercer cine» nacido en Argentina, en un contexto de semi-dictadura (denominada «dictablanda»). En el pasado este tipo de intercambios se había producido en entrevistas como «Solanas por Godard y Godard por Solanas» publicada en *Cine del Tercer Mundo* (Uruguay, 1969) y continuó, aunque con otro *casting*, en los *Rencontres de Montréal*. En diversas publicaciones, como *Cahiers du cinéma*, bajo el pseudónimo de Yves Billon, Guy Hennebelle contribuyó al conocimiento del manifiesto del tercer cine e intentó ponerlo en práctica en el seno de la crítica con la fundación de la revista *CinémaAction*, directamente inspirada en el manifiesto y en su noción de Cine-Acción.

¿Cuál es el balance de esos Encuentros? ¿Permitieron realmente llamar la atención sobre las cinematografías de «pequeños» países como

Portugal, Bélgica, Holanda, Suecia, Canadá (...) y del mundo, en un clima de fuerte reivindicación política, de nacimiento o desarrollo de las «nuevas olas», de los «nuevos» cines –sin olvidar las tentativas próximas al «tercer cine»?– Sin obviar la fragilidad y la falta de visibilidad de estos cines «dominados», esto permitió al menos plantear el problema y mostrar films poco conocidos y difundidos. Por otra parte, estos *Rencontres* intentaron esbozar una suerte de alianza táctica entre los procesos militantes de tipo «tercer cine» y una concepción dinámica y abierta del «segundo cine», que no evitaba la cuestión del compromiso

y la política (es decir, el reproche habitual dirigido contra la *Nouvelle Vague* francesa por los cineastas más comprometidos). ¿Fue suficiente proclamar la necesidad de establecer un nuevo orden mundial con el fin de combatir la hegemonía norteamericana y el modelo de Hollywood (entonces considerado el *enemigo principal*) para que dicho deseo se hiciera realidad? Hoy, ¿qué queda de esas esperanzas de cambio (del mundo y del cine) y de esa efervescencia política y cultural que se expresó entonces en numerosos lugares del planeta?

Olivier Hadouchi