

El cine y el avance autoritario en Uruguay

el “combativismo” de la Cinemateca del Tercer Mundo (1969-1973)

Mariana Villaça¹

Resumen

La Cinemateca del Tercer Mundo (1969-1973) fue un centro catalizador de producciones latinoamericanas consideradas “cine de combate” y tuvo participación activa en los debates sobre el Nuevo Cine Latinoamericano. Dicha institución realizó algunos documentales, una animación y publicó la revista Cine del Tercer Mundo, que reunió, en sus dos únicos números, importantes ensayos sobre el cine político en América Latina. En este artículo intentamos comprender las motivaciones que condujeron a la fundación de esa singular Cinemateca, en consonancia con los debates vigentes en el medio cinematográfico latinoamericano de aquel momento. Exploramos también algunos aspectos estéticos e ideológicos del documental *Líber Arce, Liberarse* (Mario Handler y Mario Jacob, 1969, 10'), considerando el impacto de los sucesos políticos en Uruguay y de algunas obras referenciales como el filme argentino *La hora de los hornos* (1968).

Palabras clave: cine uruguayo, cine de combate, Cinemateca del Tercer Mundo

Abstract

The Cinemateca del Tercer Mundo (Cinematheque of the Third World) (1969-1973) was a catalytic center of production of Latin American films that came to be referred to as the so-called “cinema of combat” and it played an active part in discussions on the Nuevo Cine Latinoamericano (New Latin American Cinema). This institution produced some documentaries, an animated film and published a magazine, *Cine del Tercer Mundo* (Cinema of the Third World) which in its only two issues presented important theoretical essays about discussions on political cinema in Latin America. In this article we attempt to understand the motivations that guided the foundation of this unique Cinematheque, in line with the debates about Latin American film of that time. We also explore some aesthetic and ideological aspects of *Líber Arce, Liberarse* (Mario Handler y Mario Jacob, 1969, 10'), taking into account the impact of political events in Uruguay and of some essential films to the Cinematheque, such as the Argentinean documentary *La hora de los hornos* (1968).

Key words: Uruguayan film, cinema of combat, Cinematheque of the Third World

1 Universidade Federal de São Paulo (Unifesp).

Al desarrollar, hace un par de años, una investigación acerca de los *Circuitos y Diálogos del Nuevo Cine Latinoamericano* (1967-1986),² nos enfrentamos al poco conocimiento que existe (principalmente en Brasil) sobre la historia de la Cinemateca del Tercer Mundo (c3M). Entrar en contacto con esa experiencia, singular en la historia de las cinematecas de América Latina, además de permitirnos conocer los contornos y sentidos particulares que el debate sobre el llamado Nuevo Cine Latinoamericano adquirió en Uruguay, nos permitió adentrarnos en los caminos de la lucha y de la resistencia políticas que siguió un significativo grupo de cineastas, intelectuales y artistas frente al avance autoritario en ese país.

En este artículo, fruto de una investigación en fase inicial, buscamos comprender las motivaciones vigentes en la fundación de esta singular cinemateca y caracterizar su producción documental.³ Al abordar los orígenes de este proyecto, con el objetivo de conocer su sentido político e ideológico, especificaremos algunos puntos comunes con otros proyectos colectivos de cine en América Latina, como las aspiraciones de creación de una “sede” o polo de difusión del cine político en la región o cómo se inspiraron en las experiencias del grupo argentino Cine Liberación, encabezado por Fernando Solanas y Octavio Getino.

Trataremos también algunos aspectos estéticos e ideológicos de la producción de la c3M, centrándonos especialmente en *Líber Arce, Liberarse* (Mario Handler y Mario Jacob, 1969, 10'). Este documental revela algunas de las opciones estéticas y políticas esgrimidas por los miembros de la c3M y asumidas en su publicación oficial, la revista *Cine del Tercer Mundo*, así como el impacto de los acontecimientos de la época en el campo de la política uruguaya. Además, nos brinda elementos para reflexionar sobre los vínculos políticos de los cineastas con la militancia de izquierda, especialmente su apoyo a los Tupamaros y, luego, al Frente Amplio. La pluralidad de referencias que encontramos en ese cortometraje –que incluye a los jóvenes comunistas, al Che Guevara, los Tupamaros y a Vietnam, entre otros– expone la mezcla de influencias que caracterizó la cultura política de izquierda vigente en Uruguay en los años sesenta, así como la circulación de modelos y proposiciones de “cine político” estimuladas por la producción documental latinoamericana de la época.

La Cinemateca del Tercer Mundo, creada en 1969 en Montevideo, tenía entre sus objetivos recopilar, archivar, divulgar y producir películas consideradas “políticas”, término que remitía al ideario de la izquierda, a la concepción de que la película debía utilizarse como un arma para intervenir en la sociedad y en el destino de la nación. En conformidad con esta idea, el logotipo de la institución diseñado por Paco Laurenzo, representaba justamente a un cineasta blandiendo una cámara como si se tratara de una ametralladora. Dicha composición se hizo eco de un período turbulento en Uruguay, en el que las fuerzas de izquierda se radicalizaban frente a la grave crisis

2 Investigación desarrollada entre 2007 y 2009 en el Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias Humanas de la Universidad de San Pablo, en carácter de post-doctorado. En este trabajo analizamos las confluencias y los embates, así como los intercambios producidos por circuitos formales e informales, que constituyeron el heterogéneo *Nuevo Cine Latinoamericano* (NCL) entre 1967 y 1986.

3 No hemos tenido acceso, hasta el término de la redacción de este trabajo, al documental *Cinemateca del Tercer Mundo* (2011) de Lucía Jacob que, seguramente, es referencia obligatoria para el estudio del tema y una fuente valiosa de información. De esa autora utilizamos en este artículo su ensayo “c3M: una experiencia singular” (1997), disponible en la biblioteca de la Cinemateca Uruguaya. Otro trabajo referencial para la comprensión del período, publicado en el momento del cierre de este artículo, es el libro de Vania Markarian, *El 68 uruguayo. El movimiento estudiantil entre molotovs y música beat* (Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2012).

económica y partidista y frente a la creciente influencia militar en el gobierno, que culminaría en el peculiar régimen cívico-militar que comenzó en 1973, año del cierre de esta Cinemateca.⁴

En este contexto, se entendía por “cine político” a aquel que abrazaba temáticas y formas narrativas que sirvieran de instrumento para concientizar al espectador sobre la importancia de la movilización colectiva y de la acción revolucionaria, además de denunciar la dinámica del capitalismo, el subdesarrollo y las estrategias de dominación imperialista, entre otros males del tercer mundo. Ese discurso estaba fundamentado, esencialmente, por textos acerca de la función social del arte y la educación política de las masas que difundían los partidos comunistas y otras organizaciones políticas, los cuales se valían de una amplia gama de teóricos, entre los que predominaban Fanon, Marx, Lenin, Guevara, Mao y Gramsci. Plural, como la diversidad de referencias teóricas que movilizaba, el cine “político” admitía otros múltiples adjetivos: “urgente”, “de combate”, “independiente”, “revolucionario”, siempre desde la perspectiva de que el séptimo arte debía contribuir a la concientización del público y promover la acción política.⁵

Aunque se llamara Cinemateca, la c3M –sigla que identificó al organismo en su corta existencia, entre 1969 y 1973– se rodeó de objetivos y pretensiones que trascendieron el formato de una Cinemateca stricto sensu. El grupo de jóvenes realizadores, productores y críticos de cine uruguayos que la fundó, de cuyo núcleo participaron Mario Handler, Mario Jacob, Walter Achugar, Hugo Alfaro, José Wainer, Eduardo Terra y Walter Tournier, aspiró a ser un faro en el campo de la realización cinematográfica. Además, pretendió seleccionar y distribuir la esencia de la “producción tercermundista”. El proyecto de esta institución abarcó incluso una publicación, la ya mencionada revista *Cine del Tercer Mundo*, que a pesar de haber tenido sólo dos números (uno en 1969 y otro en 1970, ambos con cerca de 100 páginas) publicó textos referenciales y obtuvo el apoyo de directores y editores, con lo que consiguió considerable visibilidad en el medio cinematográfico de América Latina, incluyendo el circuito de festivales.

El “cine político” gana espacio en los festivales

El origen de la c3M está directamente asociado a la creciente incorporación por parte de los realizadores, el público y algunos sectores de la crítica cinematográfica al llamado cine político, a partir de fines de 1950. Sin embargo, la idea de que el cine debía ser, sobre todo, un arma de concientización política, tuvo una repercusión rodeada de polémicas y dividió opiniones en el amplio circuito de los cinéfilos motevideanos.⁶ Dichos cinéfilos tenían como uno de sus principales

4 Sobre las particularidades del régimen cívico-militar uruguayo, por algunos considerado una “dictadura constitucional” (discusión no exenta de polémicas), ver: Gerardo Caetano y José P. Rilla, *Breve historia de la dictadura (1973-1985)* (Montevideo: CLAEH-EBO, 1987); Jean-Marc Coicaud, *L'Introuvable démocratie autoritaire* (Paris: L'Harmattan, 1996), 32-38; José Luis Castagnola y Pablo Mieres, *La ideología política de la dictadura. El Uruguay de la dictadura (1973-1985)* (Montevideo: EBO, 2004), 113-144.

5 Algunos autores reflexionaron sobre este concepto en el ámbito latinoamericano, señalando las diferencias en relación a la concepción de cine político en Europa y destacando la mezcla de referencias estéticas. Octavio Getino y Susana Vellegia, *El cine de “las historias de la revolución”* (Buenos Aires: Altamira-Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, 2002); Fabián Rodrigo Magioli Núñez, *O que é Novo Cine Latinoamericano? O cinema moderno na América Latina segundo as revistas cinematográficas especializadas latino-americanas* (Niterói: Universidad Federal Fluminense, 2009), 30. Tesis de Doctorado.

6 El medio cinematográfico uruguayo históricamente se centró en Montevideo, capital que en la década de 1950 tenía numerosos cineclubes y alrededor de cien salas de cine. Algunos críticos tenían reputación internacional como Homero Alsina Thevenet, Jaime Francisco Botet, Manuel Martínez Carril y Guillermo Zapiola, y trabajaban en publicaciones como *Film*, *Marcha*, *Nuevo Film* o el *Segundo Cuaderno de El País*.

espacios de socialización la Cinemateca Uruguaya, fundada en 1952 tras un complejo proceso de fusión de cineclubes. La gran cantidad de socios que esta entidad reunió refleja la dimensión de esa institución que, tras ser creada, tuvo inmediata inserción en la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF).⁷

En los años sesenta, la Cinemateca Uruguaya promovía con énfasis la difusión del cine arte o cine de autor, pero sin dejar de contemplar las producciones del neorrealismo italiano y del Cinema Novo brasileño, que manifestaban un creciente apego por temáticas sociales y se interesaban por la búsqueda de un cine auténtico, comprometido con las problemáticas locales. Esa programación ecléctica y favorecida, en el medio cinematográfico, por una política de censura históricamente más indulgente que en los países vecinos,⁸ contribuyó a la divulgación de un tipo de cine que ganó rápidamente muchos adeptos, sobre todo en el público joven universitario. Además de las frecuentes muestras organizadas por la Cinemateca Uruguaya, algunos festivales de cine realizados en el país y promovidos por el periódico *Marcha* y por el SODRE (Servicio Oficial de Difusión, Radiotelevisión y Espectáculos), tuvieron un papel importante en la difusión de películas latinoamericanas de protesta social y política.

La edición de 1958 del Festival de Cine Internacional Documental y Experimental del SODRE puede considerarse un momento clave en las discusiones sobre el cine “político” en el Cono Sur y sobre la viabilidad de proyectos colectivos, temas que serían la tónica, en la década de 1960, de las perspectivas del grupo identificado por el término Nuevo Cine Latinoamericano (NCL).⁹

Aunque el Festival de Viña del Mar (Chile), realizado en 1967, es considerado el “marco fundador” del NCL,¹⁰ testimonios de realizadores como Nelson Pereira dos Santos y Fernando Birri aseguran que en el Primer Congreso de Cineastas Latinoamericanos Independientes, realizado en ocasión del llamado festival “del SODRE” en 1958, ya se discutían los nuevos rumbos que iba

Marcus Mello, “Cinefilia(s)”, en <http://www.revistacinetica.com.br/cinefilias.htm>. Ver también: *El cine uruguayo. Documento elaborado por la Cinemateca Uruguaya en 1996*. Disponible en: www.rau.edu.uy/uruguay/cultura/Uy.cine.htm

- 7 En los años 1980, por ejemplo, la Cinemateca Uruguaya tenía dieciocho mil asociados y once salas de cine. Pasados sus años áureos, aún posee un gigantesco acervo y una notable actividad de difusión. Oswaldo Saratsola, *Función completa, por favor. Un siglo de cine en Montevideo* (Montevideo: Trilce, 2005), 218-220.
- 8 Por esa razón, algunas muestras atraían a brasileños y argentinos, como la de cortos cubanos realizada en 1968 por el Comité de Apoyo a la Revolución o la exhibición de *La hora de los hornos*, en marzo de 1969, filme prohibido en Argentina.
- 9 Es importante aclarar que la producción volcada a las preocupaciones políticas no era la única existente: en ese período también se destaca la presencia de la estética vanguardista del Nuevo Cine argentino, por ejemplo, analizada en Simón Feldman, *La generación del 60* (Buenos Aires: Instituto Nacional de Cinematografía-Ediciones Culturales Argentinas-Legasa, 1990). Sin embargo, considerando los límites de este trabajo y nuestro interés en hacer resaltar las principales referencias que marcaron la producción de la Cinemateca del Tercer Mundo, nos centraremos en el ncl. Esta denominación designa, de forma poco precisa, cierta producción cinematográfica, documental y ficcional realizada en América Latina a partir de los años sesenta, de fuerte connotación política y social. El término surgió simultáneamente en el discurso de algunos realizadores y en la prensa especializada en América Latina, a finales de los años sesenta, y pasó a identificar un presunto movimiento cinematográfico, plural, que albergaba la producción filmica y teórica de cineastas como Fernando Birri, Fernando Solanas, Jorge Sanjinés, Glauber Rocha, Tomás Gutiérrez Alea y Julio García Espinosa, entre otros. Mariana Villaça, “Circuitos e Diálogos do Novo Cinema Latinoamericano (1967-1986)”, *Relatório de Pós-doutorado* (San Pablo: FFLCH-USP, 2010); F. Núñez, *O que é Novo Cinema Latinoamericano*, 2009.
- 10 Isaac León Frías, *Los años de la conmoción: 1967-1973; entrevistas con realizadores sudamericanos* (México: unam, 1979); Aldo Francia, *Nuevo Cine Latinoamericano en Viña del Mar*. (Santiago: CESOC-Ediciones Chile América, 1990).

asumiendo la producción latinoamericana y quedaba manifiesta la preocupación de que el cine debería abordar la cultura popular, desnudar la miseria y exponer el cuadro socioeconómico predominante en la región.¹¹

Otro hecho que merece ser destacado de este evento uruguayo fue la creación de ALACI (Asociación Latinoamericana de Cineastas Independientes), en un intento de promover el intercambio comercial de películas y agilizar la obtención de financiamiento. La ALACI, que no llegó a salir del papel, quizá pueda ser considerada la primera de muchas iniciativas institucionales que llenarán la historia del NCL en las décadas siguientes.¹² Vemos así que Montevideo también albergaba, desde finales de los años cincuenta, intercambios y discusiones acerca de la identidad y las formas de supervivencia del cine latinoamericano, entendido como eminentemente político. Diez años más tarde una de las aspiraciones de la Cinemateca del Tercer Mundo será, todavía, la de intensificar ese intercambio, recaudar recursos y asegurar un circuito mínimo para la supervivencia de los cineastas independientes.

Además de ser heredera, en gran medida, de los debates que circulaban en el medio cinematográfico hacía más de una década, la creación de la C3M también debe ser comprendida en el ámbito de la lucha política y de la disputa por un espacio dentro del propio medio cinematográfico uruguayo. Los mencionados festivales “del SODRE”, por ejemplo, habían sido creados en contraposición al estilo del Festival Internacional de Cine de Punta del Este, evento que existió entre 1951 y 1960. El festival “de Punta” era considerado por simpatizantes de izquierda un evento “burgués”, “extranjero”, volcado al desfile de celebridades y sin ninguna preocupación por los problemas y por la cinematografía verdaderamente latinoamericanos. En contraste, los festivales “del SODRE” exhibían al público uruguayo filmes políticos que exponían la “realidad” y eran representativos de las tendencias recientes de la cinematografía latinoamericana, tales como “Tiré Dié” (Fernando Birri, 1960), “Río Zona Norte” (Nelson Pereira Santos, 1957) o “Un vintén p’al Judas” (Ugo Ulive, 1959). Además, los organizadores promovían debates sobre el documentalismo e invitaban a nombres reconocidos en esta área, como los veteranos John Grierson y Joris Ivens, para discutir los rumbos del cine en América Latina.

Como en otros países de América Latina, en ese momento la cultura política de izquierda se fortalecía y ganaba terreno dentro de la propia industria cultural uruguayo. El creciente éxito de los festivales “del SODRE” estimuló al semanario *Marcha* a volcar su festival de cine, ya en la décima edición en 1967, a las películas “políticas”. Este nuevo espacio abierto para el cine “de combate”, apoyado por un periódico de gran circulación que promovía festivales desde 1946 y contaba con un activo departamento de crítica cinematográfica, fue recibido con entusiasmo por los sectores de izquierda. La cálida acogida que dieron al festival, el público y la crítica, impulsó

11 Nelson Pereira dos Santos, por ejemplo, considera dicho Congreso un marco indiscutible en su propia trayectoria, pues las discusiones de las cuales participó lo condujeron luego a realizar *Vidas Secas*. Testimonio presentado por el cineasta en la mesa organizada sobre la historia del Nuevo Cine Latinoamericano (11/7/2006), durante el Festival de Cine Latinoamericano realizado por el Memorial da América Latina (San Pablo).

12 Octavio Getino ubica los primeros eventos para sellar formas de cooperación ya en los años 40. Más tarde se concibe la Federación Latinoamericana de Cine, liderada por los cineastas Helvio Soto (chileno), León Hirszman (brasileño) y el productor argentino Rodolfo Kuhn, en diciembre de 1965, en Viña del Mar. En 1967, también en Viña del Mar (en el Primer Encuentro de Cineastas Latinoamericanos), despunta el proyecto de un Centro Latinoamericano del Nuevo Cine. Octavio Getino. *Cine latinoamericano. Economía y nuevas tecnologías audiovisuales* (México: Trillas-Federación Latinoamericana de Asociaciones de Facultades de Comunicación Social, 1990), 130.

a la dirección de *Marcha* a fundar un Departamento de Cine (setiembre de 1968) y, luego, el Cineclub de Marcha en mayo de 1969, organizado por el cineasta Hugo Alfaro y el distribuidor Walter Achugar, futuros miembros de la c3M. Este cineclub congregó rápidamente a mil doscientos socios y produjo dos cortometrajes. De las conversaciones sostenidas en los festivales y de las primeras actividades de este cineclub emergió, poco después, el proyecto de la Cinemateca del Tercer Mundo, concretizado en el mismo año de 1969.

Los contornos de la c3M

Fundada por diecisiete personas vinculadas al Cineclub de Marcha y a otros cineclubes de la ciudad (como Cine Arte del SODRE), la Cinemateca del Tercer Mundo tenía el objetivo de recopilar y difundir el cine latinoamericano de “carácter crítico y militante”, además de estimular la producción nacional. Su identidad política de izquierda era clara, pero la mayoría de sus integrantes no estaba formalmente afiliada a partidos políticos. Predominaban simpatizantes del marxismo y, sobre todo, del guevarismo. Si quisiéramos trazar un perfil común de los cineastas vinculados a esa entidad, podríamos afirmar su afinidad con los intelectuales y periodistas que orbitaban en torno a *Marcha*, periódico que apoyó, desde el inicio, la difusión del proyecto de la c3M y sus campañas por el reclutamiento de socios; la creciente simpatía de sus miembros por el Movimiento de Liberación Nacional-Tupamaros¹³ y, posteriormente, el declarado respaldo al Frente Amplio.¹⁴

Asistieron a su fundación, el 8 de noviembre de 1969, prestigiosos invitados extranjeros como Joris Ivens, considerado el “padrino” de la Cinemateca, Fernando Solanas, Geraldo Sarno, Daniel Viglietti, entre otros cineastas, artistas e intelectuales favorables al proyecto.¹⁵ Esas presencias legitimaron y contribuyeron a definir los contornos de la c3M como una institución de izquierda.

En ese momento Uruguay vivía bajo el gobierno autoritario de Jorge Pacheco Areco (1967-72). Este Presidente, en diciembre de 1967, había decretado la ilegalidad de algunos partidos (como el Partido Socialista, que así permanece hasta 1970) y cerrado diversos periódicos. Ese cuadro se agravaría con las Medidas Prontas de Seguridad, decretadas en junio de 1968, que interfieren directamente en la autonomía de la Universidad, fortalecen las acciones contra el movimiento estudiantil, acusan a los huelguistas de “desertores”, entre otras acciones represivas.¹⁶

13 Algunos miembros llegaron a militar en comités de apoyo a esa organización uruguaya de guerrilla urbana, cuyo discurso estaba pautado por el nacionalismo, el marxismo y el guevarismo. Mario Handler filmó algunos testimonios de detenidos políticos en la Cárcel del Pueblo, la prisión que aglutinaba los capturados por los Tupamaros. Ana Laura de Giorgi, *Las tribus de la izquierda. Bolches, latas y tupas en los 60* (Montevideo: Fin de Siglo, 2011), 130. Ver también: Juan José Arteaga, *Breve Historia Contemporánea del Uruguay* (México: FCE, 2002), 261-316.

14 Coalición formada en 1970 y reglamentada en marzo de 1971, constituida por numerosas organizaciones de izquierda como el Partido Comunista, el Partido Socialista, el Partido Demócrata Cristiano, la Unión Popular, el Frente Izquierda de Liberación (fidel), el Movimiento 26 de Marzo. El Frente participó de las elecciones de 1971 y su candidato, el Gral. Líber Seregni, obtuvo cerca del 18% de los votos. La c3M filmó, en marzo de 1971, el acto de la proclamación de la candidatura de Líber Seregni, que resultó en el documental *La bandera que levantamos*. Ana Laura de Giorgi, *Las tribus de la izquierda*, 131. Sobre la historia del Frente Amplio, ver: André Lopes Ferreira, *A unidade política das esquerdas no Uruguai: das primeiras experiências à Frente Ampla (1958-1973)* (San Pablo: UNESP-Assis, 2011), 256-352. Tesis de Doctorado en Historia.

15 L. Jacob. “c3M: una experiencia singular”, *Cinemateca Uruguay* (1997), 15, 21. Digital.

16 Enrique Serra Padrós. *Como el Uruguay no hay... Terror de Estado e Segurança Nacional. Uruguai (1968-1985): do Pachecato à ditadura civil-militar* (Porto Alegre: UFRGS, 2005), 189. Tesis de Doctorado en Historia.

En ese período, conocido como “pachecato”, las izquierdas y la propia juventud universitaria uruguaya comienzan a radicalizarse políticamente.

Este proceso se percibe en la peculiaridad de esa “cinemateca”, sobre la cual uno de sus principales fundadores, el documentalista Mario Handler, afirma en esa época: “La c3M es una evolución. Nos parecía que en América Latina las cinematecas eran pasivas, y a esta altura, negativas [...]. La c3M se propone archivar el material de combate, estabilizarlo y difundirlo. El nombre es demasiado grave, pero la propuesta es crear una cultura total del hombre militante en este momento histórico”.¹⁷

Con el apoyo de algunos cineclubes y donaciones internacionales, la c3M reunió, en poco tiempo, varios filmes latinoamericanos de difícil adquisición, promovió exhibiciones y logró producir cuatro documentales (tres cortos y un medimetraje) además de una animación. Como se puede observar, no se trataba de una cinemateca convencional, sino de una especie de “gran cineclub” con la ambición innegable de constituir un acervo y convertirse en un centro de producción. Como afirma Tzvi Tal, fue fundamentalmente un “foco de acción” y las aspiraciones de reflexión teórica sobre el cine fueron temporalmente suplidas por la publicación de la revista *Cine del Tercer Mundo*, sobre la cual comentaremos más adelante.¹⁸

Hay que subrayar que un cierto movimiento de reevaluación del papel de las cinematecas en América Latina ya había empezado a ocurrir en los últimos congresos de la UCAL (Unión de Cinematecas América Latina).¹⁹ Esta entidad, en las palabras de Fabián Núñez, devino en los años setenta en “otro polo aglutinador y movilizador del Nuevo Cine Latinoamericano” y en sus congresos las cinematecas latinoamericanas fueron convocadas a “participar en el proceso de descolonización”, lo que significaba dedicarse a la difusión de las obras de América Latina y, cuando fuera posible, a hacer películas.²⁰ Vemos así que los moldes innovadores de la c3M deben ser ubicados en el ámbito de estas aspiraciones de un nuevo formato de cinemateca para la América Latina.

Los integrantes más activos de la c3M eran Hugo Alfaro y José Wainer (ambos críticos y redactores de *Marcha*), el cineasta Mario Handler, el periodista Mario Jacob (vinculado a *El Diario*) y el empresario y distribuidor Walter Achugar. Según el testimonio de Mario Jacob, la c3M no poseía exactamente una dirección, sus integrantes se reunían periódicamente y dividían las tareas conforme sus inclinaciones personales: Walter Achugar, José Wainer y Hugo Alfaro trabajaban directamente en las exhibiciones y con las finanzas, mientras que Mario Handler y el mismo Mario Jacob se dedicaban más a la producción.²¹

Las exhibiciones promovidas por la c3M ocurrían en lugares muy diversos: cineclubes, sindicatos, salas y teatros variados de Montevideo (Cine Central, Teatro Odeón, Universal, El Galpón).

17 Isaac León Frías y Antonio González Norris, “El cine de 4 minutos. Entrevista con Mario Handler”, *Hablemos de Cine* 52 (marzo-abril 1970), 48.

18 Tzvi Tal, “Cine y revolución en la Suiza de América. La Cinemateca del Tercer Mundo en Montevideo”, *Cinémais* 36 (octubre-diciembre 2003), 168.

19 La UCAL, creada en 1965 en Buenos Aires, realizó su III Congreso paralelamente al I Encuentro de Cineastas Latinoamericanos en 1967, en el marco del Festival de Viña del Mar. El V Congreso fue realizado en 1971 en Montevideo y el VI Congreso, en 1972, en Ciudad de México. F. Núñez, *O que é Nuevo Cine Latinoamericano?*, 465.

20 *O que é Nuevo Cine Latinoamericano?*, 462-463, 466.

21 Entrevista a Mario Jacob, 6/10/2008.

Dichos espacios formaban un circuito de difusión y práctica de la cultura política de izquierda, muy fuerte en el medio cultural montevideano de esa época y marcado por tres principales tribus, según Ana Laura de Giorgi: los entonces llamados “bolches” (comunistas), “latas” (socialistas) y “tupas” (tupamaros), que elegían sus locales privilegiados de socialización. Podemos problematizar el concepto de “tribus”, quizás demasiado restrictivo, ya que los integrantes o simpatizantes de esas distintas filiaciones frecuentaban indiscriminadamente ese circuito. Sin embargo, nos parece interesante la constatación de Aldrighi de que, en el medio cinematográfico, los “bolches” solían prestigiar específicamente la programación de la Cinemateca Uruguaya, mientras que los “tupas” eran especialmente asiduos de las muestras de la c3m.²² Es cierto que había intenso intercambio y pluralidad de públicos pero, en alguna medida, dichos eventos y sus respectivos espacios se convertían en puntos de encuentro de simpatizantes de determinadas tendencias. En ese sentido, las preferencias de un grupo por esta o aquella programación traducían, además de las afinidades políticas en la escena local, las opiniones diversas sobre el papel del cine, como luego veremos.

El formato de las sesiones realizadas por la c3m también era variable y, en los inicios de los años 70, fue frecuente el formato cine-acto o “cine-espectáculo”, donde se combinaba la exhibición de una película con un recital de poesía y la presentación de canciones, en general motivados por un tema específico, que podía ser la guerra de Vietnam, la Revolución cubana, la solidaridad con el gobierno de Allende o el apoyo a la campaña de Frente Amplio.²³ Vemos que la acción de la c3m tuvo lugar principalmente en Montevideo, aunque sus integrantes llegaron a circular, algunas veces, por el interior del país los fines de semana. Durante esas sesiones en el interior, generalmente, la exhibición de la película era precedida por una presentación oral explicativa y, al final, los cineastas intentaban, no siempre con mucho éxito, debatir los temas sociales y políticos con el público.²⁴

Walter Achugar tuvo un papel importante en la concretización de la Cinemateca, pues ya tenía una significativa trayectoria en el negocio de distribución de películas latinoamericanas en Argentina y Uruguay, con su distribuidora “Nuevo Cine”, además de que había sido programador de los festivales de *Marcha* y del cineclub homónimo. Su experiencia, sus contactos y la influencia que ejerció en el grupo fueron fundamentales para que uno de los focos de la Cinemateca fuera la difusión y el intercambio de películas latinoamericanas. Uno de estos contactos claves, por ejemplo, fue el argentino Edgardo Pallero, miembro del grupo Cine Liberación, que ayudó a alimentar los “puentes clandestinos” –para utilizar una expresión de José Carlos Avellar– entre los cines de Argentina, Brasil y Uruguay durante este período.²⁵

22 Según los testimonios de militantes compilados por A. L. de Giorgi, *Las tribus de la izquierda*, 72.

23 Todas esas sesiones de la c3m eran noticiadas en el periódico *Marcha*. Destacamos, como ejemplo de cine-acto, el espectáculo “América Latina en Lucha” en el Teatro El Galpón, el día 14 de agosto de 1970. Ese espectáculo fue integrado por la exhibición de dos películas de la c3m (*Me gustan los estudiantes* y *Liber Arce, Liberarse*) intercaladas por poemas y canciones. *Marcha* (14/8/1970), 17.

24 Hugo Alfaro, *Navegar es necesario. Quijano y el semanario Marcha* (Montevideo: EBO, 1984), 61.

25 Pallero trajo para Argentina filmes brasileños de temáticas sociales y políticas, como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* y *Os Fuzis*. Además, se destacó como productor. Vivió dos años en Brasil y fue productor ejecutivo de cuatro documentales realizados por la Caravana Farkas (1964-1969). Clara Leones Ramos, *As múltiplas vozes da Caravana Farkas e a crise do modelo sociológico. Dissertação de Mestrado* (San Pablo: ECA-USP, 2007), 23-36.

La revista *Cine del Tercer Mundo*

En el año 1969 se publicó *Cine del Tercer Mundo*, cuyo editorial redactado por Hugo Alfaro se intituló “Presentación”. En ese texto, Alfaro declara que aquella publicación y la propia Cinemateca eran necesarias, dada la incuestionable importancia que estaba adquiriendo el nuevo cine y la búsqueda de formas alternativas de difusión a través de los cineclubes. Afirmaba que los mejores festivales extranjeros, como Pesaro y Leipzig, ya habían aplaudido ese cine, aunque gran parte del creciente interés por esta producción era, en realidad, fruto de la curiosidad por lo que parecía exótico o lamentable, como la “turbulenta” América Latina o el “deteriorado” Uruguay.

Celebrar el éxito en el extranjero (aunque con pizcas de ironía) era una estrategia de discurso que pretendía legitimar el proyecto, blanco de críticas en el propio medio cinematográfico nacional, principalmente por parte de algunos especialistas que consideraban el cine “de combate” demasiado panfletario. Manuel Martínez Carril, por ejemplo, condenaba explícitamente el cine defendido por la c3m. En un artículo de balance sobre la producción de 1969, Martínez Carril afirmaría, a comienzos de 1970, que aquel cine, bien intencionadamente “útil para la revolución”, generaba una nueva forma de alienación: “la que calma la conciencia [...], la que induce a suponer que se está haciendo la revolución participando del espectáculo y que, por consiguiente, ser espectador es un acto revolucionario”.²⁶

Por detrás de las críticas al “combativismo”, presente en el discurso de la c3m estaban también las distintas concepciones de revolución y del papel del cine en el proceso de politización de las masas, además de, naturalmente, las afinidades con esta o aquella organización. Los “bolches” (bastante numerosos, incluso entre los artistas e intelectuales) criticaban la manera con que los “tupas” promovían una “guerra civil” en el país (guerra que sería admitida por ellos en su “Proclama de Paysandú”, de enero de 1972), argumentando que esta retrasaba la “verdadera revolución”.²⁷

En sentido opuesto a esa posición y a las críticas en la prensa especializada, el editorial de *Cine del Tercer Mundo* enfatizaba la importancia y la urgencia del cine de combate en América Latina, todavía “poco conocido por razones políticas”. A continuación, destacaba la lealtad de la revista al cine “crítico, pobre y comprometido”, y afirmaba que esa publicación, un verdadero emblema del cine del tercer mundo, debería utilizarse como “arma de combate”.²⁸

En el segundo número de la revista de 1970, la “Presentación”, ahora firmada por el “colectivo” de la Cinemateca, mantuvo la tónica del número precedente: el texto reafirmaba el papel de la publicación como un instrumento al servicio del nuevo cine latinoamericano, al proporcionar el conocimiento mutuo, la confrontación de experiencias y diálogos.²⁹ De acuerdo con los autores, la revista aspiraba “a ilustrar, como órgano coherente de expresión, una institución, un programa

26 Manuel Martínez Carril, “1969, El cine y la izquierda. Los mismos errores”, *El Oriental* (2/1/1970), 11; *Las tribus de la izquierda*, 128.

27 Vania Markarian, “Ese héroe es el joven comunista: violencia, heroísmo y cultura juvenil entre los comunistas uruguayos de los sesenta”, *Revista Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe* 21-2 (2011). Disponible en: <http://www1.tau.ac.il/eial>. Ver también los comentarios sobre la crítica comunista al “aventurerismo” de los Tupamaros en C. Aldrighi, *La izquierda armada. Ideología, ética e identidad en el MLN-Tupamaros* (Montevideo: Trilce, 2001), 94-95.

28 Hugo Alfaro, “Presentación”, *Cine del Tercer Mundo* 1 (octubre 1969), 3-10.

29 “Presentación”, *Cine del Tercer Mundo* 2 (noviembre 1970), 7-10. Los dos editoriales y la selección de los textos apuntan al interés por el cine cubano, el grupo Cine Liberación y el Cinema Novo, considerados el “tronco central” del Nuevo Cine Latinoamericano.

y una acción concreta, en fin, una doctrina cultural, pero también una experiencia”. Como vemos, la revista no representaba sólo a la c3M y sí, en términos más generales, un “programa”, una “doctrina”, siguiendo la inexactitud habitual y alguna megalomanía que existía en el discurso de los cineastas latinoamericanos defensores del cine político.

El hecho es que la revista y la propia institución c3M se plantearon, en primer lugar, como portavoces del Nuevo Cine Latinoamericano, afirmar ese nuevo cine haciendo hincapié en el reconocimiento europeo ya conquistado. Esto es visible no sólo en los editoriales sino en algunos textos del primer número, como una interesante entrevista “mutua” de Jean-Luc Godard a Fernando Solanas, en la cual se hace énfasis en la viabilidad del diálogo entre dos estilos de cine que, a pesar de las diferencias, podían admirarse, comprenderse, pues, como lo demuestran esos realizadores, nutrían numerosos puntos en común, entre los cuales estaba, principalmente, el rechazo al cine “comercial”, hollywoodense. La presencia de Godard nos revela la preocupación de los editores en dejar claro que la c3M no rechazaba el lenguaje experimental y el arte de los cineastas extranjeros que se mostraban solidarios a la difusión del cine latinoamericano en Europa.

En segundo lugar, otra disposición presente en el primer número de la revista es defender ese Nuevo Cine Latinoamericano como parte orgánica del “cine del tercer mundo”, según refrenda el título de la publicación y el nombre de la institución. En el artículo “Cine revolucionario en el Tercer Mundo”, su autor, Alberto Filippi, menciona las “cinematografías del llamado Tercer Mundo (o el Tercer Cine como le gusta decir a Solanas)”.³⁰ Pero aquí se debe hacer una diferenciación, pues las dos expresiones (“cine del Tercer Mundo” y “Tercer Cine”) no eran exactamente equivalentes: la última traducía un modelo específico de cine político, defendido por Fernando Solanas y Octavio Getino en el artículo-manifiesto “Hacia un tercer cine: apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo”,³¹ de 1968, que acompañó la difusión de la película *La hora de los hornos* y que defendía el uso prioritario de los circuitos clandestinos de difusión. Cabe señalar que, a pesar de la importancia de las ideas del grupo Cine Liberación en la constitución de la c3M, sus integrantes no necesariamente defendían, como en la propuesta argentina, que el circuito clandestino fuera ideal para el cine “de combate”. Y esa postura no es difícil de comprender, ya que en Uruguay imperaba la casi ausencia de cinematografía nacional por lo que no tenía sentido rechazar cualquier oportunidad de inserción mercadológica. En ese aspecto, cabe señalar que la presencia –y el protagonismo– de un distribuidor en el grupo ya indicaba esa especificidad uruguaya, es decir, la necesidad de integrarse a un mercado “posible” latinoamericano y, preferentemente, europeo. Aunque el mercado del cine “político” tuviera su propia geografía, vinculada al circuito de festivales (de este y del otro lado del Atlántico) y a mecanismos informales de cooperación e intercambio, esta inserción permitiría a los uruguayos alimentar su deseada producción nacional.

De todas formas, en esa época la expresión “tercer cine” circulaba con distintos significados en América Latina. Recuérdese que aludía directamente a “tercer mundo”, término que estaba a la moda, malograda su imprecisión, poseía un fuerte carácter movilizador y se hacía más atractivo por

30 Alberto Filippi, “Cine Revolucionario en el Tercer Mundo”, *Cine del Tercer Mundo* 1 (octubre 1969), 17.

31 En este texto los autores proclaman la existencia, en líneas generales, de tres tipos de cine: el 1º, comercial, “hollywoodense”, alienante; el 2º, el cine de autor, burgués, que conseguía ser, en la mejor de las hipótesis, reformista; y el 3º, el cine revolucionario, libertador, que dispensaba el mercado ya que su prioridad era abordar la realidad y sensibilizar al público, motivar la acción utilizando, para ello, todos los instrumentos posibles (tales como la exhibición clandestina y la estrategia de crear obras inacabadas, dejando a los espectadores imaginar el resultado del impasse expuesto, a ejemplo de la propuesta construida en *La hora de los hornos*).

su “carga emocional” que por su consistencia y operatividad.³² Así, tercer cine figuraba también, por ejemplo, como nombre de una sección de la revista venezolana *Cine al Día* desde el número 6, en diciembre de 1968. Esa revista era muy respetada en el circuito del cine latinoamericano, al lado de *Hablemos de Cine* (peruana) y de *Cine Cubano*. Cuando fue publicada por primera vez su sección “Tercer Cine”, los editores venezolanos aclararon que había una coincidencia (y no equivalencia) entre su nombre y el término acuñado en el manifiesto *Hacia un tercer cine*. Esta casualidad, según esos editores, comprobaba el compromiso general del cine latinoamericano, en aquel momento histórico, con la búsqueda de una “tercera realidad”.³³ A continuación veremos cómo el llamado “cine del tercer mundo” se presentó en términos de realización cinematográfica, en uno de los documentales de la c3m.

La producción de la c3m

En general, se atribuyen cinco producciones a la Cinemateca: *Elecciones* (Mario Handler y Ugo Ulive, 1967, 36’), *Me gustan los estudiantes* (M. Handler, 1968, 6’), *Liber Arce, Liberarse* (M. Handler y Mario Jacob, 1969, 10’), *La bandera que levantamos* (M. Jacob y Eduardo Terra, 1971, 14’), además de la animación *En la selva hay mucho por hacer* (Walter Tournier, Alfredo Echaniz y Gabriel Peluffo, 1973-74, 17’),³⁴ terminada casi artesanalmente, después de que la Cinemateca fuera cerrada por la represión militar que incautó los materiales y los equipos en 1973.

Sin embargo, dos de estas producciones se hicieron, en realidad, antes del inicio oficial de la Cinemateca, en 1969. En la película *Elecciones* hay créditos para el ICUR (Instituto de Cinematografía de la Universidad de la República). Esa institución patrocinó la producción de dicha obra documental, que no tenía el grado de radicalismo que las siguientes asumirían. La posterior desvinculación de los cineastas (Handler y Ulive) de ese Instituto, debe entenderse teniendo en cuenta los límites de una institución ubicada en una Universidad estatal, que le impedían suscribir proyectos de cine “de combate”.³⁵ Así, la imposibilidad sentida por los cineastas, tras 1968, de contar con espacios institucionales como el ICUR para realizar sus obras contestatarias, fue otro factor que motivó la creación de la c3m.

32 *Las tribus de la izquierda*, 45-52. Los sentidos que poseen las expresiones “tercer cine” y “cine del tercer mundo” ya fueron explorados en algunos trabajos: Guy Henebelle (Coordinador) *Le Tiers Monde en films. Cinemaction/Tricontinental* (Paris: François Maspero, 1982); Gabriel Teshome H. *Third Cinema in the Third World* (Ann Arbor: UMI Research Press, 1982); Roy Armes, *Third World Film Making and the West* (Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1984); John Downing (Editor) *Film and Politics in the Third World* (New York: Autonomedia, 1997); Jim Pines y Paul Willemen, *Questions of Third Cinema* (London: British Film Institute, 1989). Apud P. Paranaguá, *Le cinéma en Amérique Latine: le miroir éclaté. Historiographie et comparatisme* (Paris: L’Harmattan, 2000), 140.

33 Sección “El Tercer Cine”, dedicada a la Muestra de Cine Documental de Mérida (Venezuela), del 21 al 29 de setiembre de 1968, donde se difundió el filme *La hora de los bornos* y el mencionado manifiesto. *Cine al Día* 6 (diciembre 1968), 4.

34 La autoría de la obra también es atribuida al llamado “Grupo Experimental de Cine”. Ver: <http://www.cinelatinoamericano.org/ficha.aspx?cod=1808>.

35 La Universidad de la República, según la Ley Orgánica de 1958, si bien se regía por los principios de autonomía y cogobierno (de los docentes, estudiantes y graduados), dependía del presupuesto quinquenal que le autorizara el Parlamento en el marco de la Ley del Presupuesto Nacional que se aprobaba al inicio de cada período de gobierno, el que debía serle suministrado año a año por el Poder Ejecutivo. La relación de la Universidad con el gobierno se volvió cada vez más conflictiva entre 1958 y 1973, en particular a partir de 1968. Ver “Historia de la Universidad de la República” en el Portal de la UDELAR. Disponible en: http://www.universidad.edu.uy/renderPage/index/pageId/98#heading_761.

Verificamos que a menudo, en la bibliografía, las cinco producciones se vinculan a la c3M, pues fueron realizadas por sus miembros –casi siempre trabajando en duplas– y difundidas, a la larga, justamente por ese organismo. No debemos ignorar tampoco el hecho de que dicha asignación es fruto de un discurso posterior, que suele celebrar la memoria de la cultura de izquierda y valorar los logros de esa iniciativa en el campo cinematográfico.

El primer documental, *Elecciones*, realizado por Mario Handler y Ugo Ulive, registra las campañas electorales de dos candidatos a diputados en 1966: Amanda Huerta de Font, por el Partido Colorado, y Salviniano Pérez, de apodo “Nano”, por el Partido Nacional (o Blanco). El medio-metraje de 36 minutos, realizado con el aval de los candidatos, expone a través del recurso del paralelismo el discurso populista y demagógico de ambos y parece inspirado por el documental estadounidense *Primary* (1960), de Robert Drew, sobre las campañas políticas de los senadores Hubert H. Humphrey y John F. Kennedy para presidente, realizado para la televisión en el formato de cine directo. Una de las intenciones claras de *Elecciones* es mostrar cómo los partidos tradicionalmente rivales en Uruguay poseían muchas semejanzas en términos de discurso y práctica política. El documental registra la amplia victoria del Partido Colorado y su respectivo candidato a la Presidencia, el general Óscar Gestido.³⁶

En este documental, en el que percibimos claros elementos del cine directo, existe también la arista de la “crónica”, del “reportaje” a modo de ensayo, con una fuerte carga de contemplación y subjetividad (sensación resultante, entre otros factores, de los lentos y panorámicos movimientos de la cámara o de los instantes de silencio). Aunque las preocupaciones sociológicas y políticas sean evidentes, se adentra al espectador en la individualidad y en las idiosincrasias de los dos candidatos. A veces se retrata al pueblo como víctima (cuando lo que está en foco es la fragilidad y la miseria de los niños, por ejemplo), otras, como cómplice (cuando la cámara muestra la participación festiva en la parrillada promovida por el candidato-caudillo “Nano”, fuertemente aplaudido), pero nunca sin alguna piedad cristiana. A pesar del contenido crítico, no hay, en esa producción, un “llamado a las armas” dirigido al espectador: ese dato nos muestra que Handler y Ulive, en ese momento (1967), aunque visiblemente influenciados por el marxismo, no se habían sumado al apoyo a la lucha armada, postura que marcaría la producción de la c3M dos años después, como veremos a continuación.

El documental *Líber Arce, Liberarse*, realizado en 1969 también por Mario Handler (cineasta que tenía mayor experiencia acumulada en el momento de la formación de la c3M), ahora en colaboración con Mario Jacob, es un cortometraje silente, dedicado a un joven estudiante de odontología, feriante y militante de la Juventud Comunista, que murió después de haber sido herido por un oficial militar en una manifestación estudiantil, en agosto de 1968. El corto, donde al principio vemos claramente identificado el logotipo de la c3M, fue ganador del Premio Joris Ivens en el Festival de Leipzig, ese mismo año. Llama la atención la ausencia total de sonido, dado que aporta más de un significado simbólico: el duelo por el mártir homenajeado, el gradual silenciamiento de intelectuales y artistas en el contexto del pachecato. En contraste con las punzantes

36 Gestido asumió la presidencia en marzo de 1967, momento en que entraba en vigor una nueva Constitución, que fortalecía el Ejecutivo y ampliaba el mandato presidencial a cinco años. El contexto era de gran crisis económica, la que Gestido no logró aplacar en su breve gobierno pues fallecería en diciembre de ese mismo año. Su Vicepresidente, Jorge Pacheco Areco, emprendió, hasta marzo de 1971, un gobierno autoritario, disolviendo los partidos de izquierda, numerosos periódicos y combatiendo los grupos de oposición, en especial los que defendían la lucha armada, como los Tupamaros. J. J. Arteaga, *Breve Historia Contemporánea del Uruguay*, 268-275.

bandas sonoras de la mayoría de los documentales (como es el caso de *Me gustan los estudiantes*, realizado por la c3m en el año anterior, que utilizó canciones de protesta de Violeta Parra y Daniel Viglietti), o con la fuerza de los tambores en la apertura de *La hora de los hornos*, Líber Arce impone un silencio incómodo, también en consonancia, desde un punto de vista pragmático, con la visible precariedad de la producción.

Si en *Elecciones* había una clara evocación al cine directo (evidente en los momentos de entrevistas a los candidatos) y al neorealismo italiano (en la frecuente búsqueda de las miradas y en el registro de los comportamientos de la gente sencilla), en *Líber Arce* vemos la influencia indiscutible de *La hora de los hornos*, con su estilo investigativo y sociológico. Al principio un pequeño texto de apertura, bastante patriótico, presenta las bellezas naturales de la República Oriental del Uruguay, repleta de colinas onduladas, arroyos bordeados por montañas, pastos naturales que alimentan el ganado, carreteras que unen el país, playas que en verano se visten de fiesta y risas de niños, etc. A continuación, contrastando con el tono de alabanza de este retrato de la “ex Suiza de América”, un panorama socioeconómico nada positivo: estadísticas de desempleo, el subdesarrollo y la cantidad de bancos dominados por el imperialismo, manifestaciones populares, la ostentosa presencia de los militares, entre otros aspectos, revelan los problemas existentes en el país y en América Latina.³⁷ Esta estrategia de deconstrucción del discurso patriótico, oficial, de modo que la “verdad” fuese gradualmente revelada al espectador, con abundante uso de fotografías de periódicos, estadísticas y datos económicos, también figuraba en *La hora de los hornos*.

En esta construcción nos damos cuenta de la lógica discursiva, muy común a las izquierdas, cuyas denuncias eran, en general, respaldadas por datos “confiables”: números e imágenes que conferían veracidad a las declaraciones. Esta misma lógica era inherente a la concepción acerca del papel del documental político en la época: los cineastas se sentían en el deber —y plenamente autorizados— de hacer cuestionamientos sobre la veracidad o la falsedad de un cierto discurso, ya que estaban equipados con “pruebas documentales” concretizadas por las denuncias textuales y las imágenes. Se esperaba que el espectador, a su vez, impulsado por los mismos parámetros de la izquierda, creyera en las informaciones y, para eso, atribuyera la debida “autoridad” a la institución promotora de ese discurso desmitificador: la Cinemateca del Tercer Mundo. Por lo tanto, en este “cine de combate”, panfletario, quien decía era igual o más importante que el contenido propiamente dicho.³⁸

Además, la narración fluye de lo más general a lo específico, en la indefectible perspectiva sociológica que caracterizaba diversos documentales latinoamericanos de los sesenta.³⁹ De esta forma, el personaje principal, Líber, solo se presenta después de la contextualización necesaria

37 En los subtítulos leemos el siguiente discurso, de forma intercalada con las imágenes que ilustran y a veces se contraponen irónicamente: “Mentira”; “Uruguay, ex Suiza de América”; “Un país para 500 familias”; “80.000 desocupados”; “De 29 bancos, 20 están dominados por el capital imperialista”; “País en crisis”, “subdesarrollado”; “explotado”; “dominado por el imperialismo norteamericano”; “como el resto de América”.

38 Sobre esa cuestión de los elementos definidores del “documental”, como la expectativa de la creencia, hay un amplio debate teórico. Ver: Roger Odin, “Film documentaire, lecture documentaristante”, en R. Odin y J.C. Lyant (Editores) *Cinéma et réalité*. (Saint-Etienne: Université de Saint-Etienne, 1984), 263-278; Silvio Da-Rin, *Espejo Partido: tradição e transformação do documentário* (Rio de Janeiro: Azougue, 2004), 15-22, 221-224; Bill Nichols, *Introdução ao Documentário* (Campinas: Papirus, 2005) y *Representing Reality: issues and concepts in documentary* (Bloomington: Indiana University, Press, 1991).

39 Jean-Claude Bernadet clasificó esa perspectiva de “modelo sociológico” y realizó un análisis de sus características a partir de ejemplos de “documentales de modelo sociológico” en el marco del Cinema Novo brasileño. *La hora de los hornos* representó la referencia principal de este tipo de discurso para los cineastas de

para la comprensión de su papel histórico y la nobleza de su “causa”. Dicha contextualización se realiza a través de imágenes y textos cortos que conducen al espectador, como ocurre en *La hora de los hornos* y en los documentales de Santiago Álvarez. En el documental uruguayo, la ausencia de banda sonora hace incluso más enfática la conducción a través de este recurso narrativo.

Líber es descrito como un mártir que, a los 29 años, fue víctima del oficial Enrique Tegiache, quien le disparara en una manifestación estudiantil, el 12 de agosto de 1968, lo cual provocó su muerte dos días después.⁴⁰ Esa manifestación se ubica en un contexto de crisis económica y autoritarismo vividos por Uruguay y de forma más amplia, por la América Latina, tal como nos informan los letreros.⁴¹

El año 1968 había sido bastante turbulento en el país: además de los efectos de una espiral inflacionaria, había ocurrido una ola de paros, bajo fuerte tensión política y social.⁴² Los cambios introducidos por la reforma constitucional de 1967 habían reforzado al Ejecutivo pero no evitarían sucesivas crisis ministeriales, lo que reflejaba cierta desestructuración del aparato del Estado y la crisis interna que afectaba los partidos Blanco y Colorado. El gobierno de Pacheco Areco enfrentaba con intolerancia esas huelgas populares y no admitía la negociación con las organizaciones de izquierda. Los guerrilleros, por su parte, protagonizaban cada vez más secuestros y asaltos.⁴³ En el medio estudiantil, el aumento en el precio del transporte público había traído como consecuencia movilizaciones y ocupaciones de escuelas y facultades, realidad esta que revela el documental al demostrar la radicalización de la acción tupamara, a la vez que cuenta la historia del “sacrificio heroico” de un militante de la Unión de Juventudes Comunistas (UJC).

En gran parte de este corto seguimos el cortejo fúnebre que movilizó a miles de personas a través de las calles de Montevideo. La muerte del joven militante conmovió a la población por tratarse de un estudiante de clase media, “como muchos otros”, y fue un llamado de atención hacia la amenaza que constituía la represión militar sobre la población civil. Los homenajes durante el cortejo, tales como el de algunas mujeres que lanzaban pétalos de flores sobre el ataúd, además de algunas placas pintadas con las palabras “Líber Arce ha muerto” o “Silencio”, ofrecen la dimensión del significado político de aquel funeral que, incluso, contribuyó de forma significativa al aumento

la c3M. Jean-Claude Bernadet, *Cineastas e imagens do povo* (San Pablo: Companhia das Letras, 2003). Ver también: Clara Leones Ramos, *As múltiplas vozes da Caravana Farkas e a crise do modelo sociológico*.

40 Leemos: “En ese año [1968] la ex Suiza de América tiene su primer mártir por la libertad”; “Líber Arce, militante de la juventud comunista, estudiante de odontología, feriante, de 29 años, fue herido por el oficial Enrique Tegiache el 13 de agosto de 1968”; “Dos días después, a las 10 y 35, Líber Arce moría”.

41 “Como el resto de América”; “Sólo se gobierna con medidas de seguridad; con represión”; “Para enfrentar esta situación los estudiantes salen a la calle en 1968”.

42 Acerca de los episodios que marcan ese año, ver: V. Markarian. *El 68 uruguayo*.

43 En ese período el movimiento, organizado en columnas, aumenta el número de secuestros y asaltos a bancos, además de los “actos de violencia simbólica” (como graffitis) y el rescate de militantes presos. El documental enseña la primera página de un periódico que notifica la acción tupamara en la ciudad de Pando. Esa acción marca el inicio de la llamada “segunda etapa” de la historia del movimiento, entre 1969 y 1973, caracterizada por acciones como los robos de armas y los secuestros de autoridades extranjeras, tales como los estadounidenses Dan Mitrone (al que mataron) y Claude Fly, el cónsul brasileño Aloísio Díaz Gomide y el embajador británico Geoffrey Jackson. Ver: *La izquierda armada* y José Pedro Cabrera Cabral, “Trajetória do MLN-Tupamaros 1962-1973: algumas questões de identidade e poder”, *Estudos Ibero-Americanos* xxxiii-2 (diciembre 2007), 156-171.

de las afiliaciones a la UJC.⁴⁴ El montaje, que intercala de forma ágil imágenes directamente relacionadas con el tema (fotos del estudiante, escenas del cortejo, helicópteros sobrevolando la multitud) con otras ajenas a este hecho específico (escenas de enfrentamiento entre la policía y civiles negros en Estados Unidos, entrenamientos militares, escenas de barrios miserables, soldados que fuman con arrogancia en la guerra de Vietnam, carteles “Go Home Rockefeller”, etc.), recuerda directamente el formato de *La hora de los hornos*, muy elogiado por la crítica en ese momento, en el cual la sucesión, así como la superposición y el contraste de fragmentos, componen poco a poco el sentido pretendido.

Escenas ya habituales en documentales que se centraron en los enfrentamientos estudiantiles en los años sesenta, como *Me gustan los estudiantes* (1968), se repiten en *Liber Arce*: policías a caballo que persiguen a manifestantes en fuga, bombas de gas lacrimógeno, militares que buscan e interrogan a los ciudadanos, carteles y graffitis antiimperialistas, entre otras imágenes, dan fe de un repertorio reiterado que, en la década de 1970, provocaría la sensación de déjà vu en los festivales de cine latinoamericano. Al mismo tiempo, los usos y las diversas apropiaciones de estas imágenes, a menudo descontextualizadas, revelan cómo estos documentales fueron el resultado, según Silvio Da-Rin, de procesos de manipulación que implicaban a cada paso una gama de alternativas metodológicas y técnicas que, al fin, fueron opciones estéticas.⁴⁵

De todas formas, el documental reverbera durante las discusiones que se producen en la I Muestra de Cine Documental Latinoamericano de Mérida, en 1968, donde los uruguayos tuvieron una significativa presencia. Según Mario Handler, la importancia de Mérida fue que allí los cineastas acordaron que debían pasar del “cine de testigo” al “cine de agresión” y que, para el cine político, no era fundamental la originalidad sino la eficacia.⁴⁶

En los momentos finales, el documental presenta noticias y letreros que testimonian el fortalecimiento de la acción de los Tupamaros.⁴⁷ Como podemos percibir, aunque el ejemplo de conducta que muestra el corto sea el de un joven mártir comunista, el mensaje final celebra a los Tupamaros y al guevarismo, revelando, por un lado, la convivencia, el entrecruzamiento de referencias comunes a una misma cultura política de izquierda, y por otro, la disputa interna entre las organizaciones vigentes en ese campo, ya que el desenlace final invita al espectador a elegir las armas, como los “tupas”.

Intercalado con los encuadres donde aparece repetidas veces la cara de Liber, a veces vivo, a veces muerto, el espectador lee poco a poco el siguiente texto, que hace referencia a la muerte

44 En 1968 la UJC ganó seis mil nuevos afiliados y en 1969, ocho mil. Además de Liber Arce, en ese periodo murieron víctimas de la represión los jóvenes comunistas Susana Pintos y Hugo de los Santos. Ver, *El 68 uruguayo*.

45 S. Da-Rin, *Espelho Partido*, 157.

46 I. León Frías y A. González Norris, “El cine de 4 minutos”, 46. Entre los jurados de esa Muestra figuró el uruguayo José Wainer, además de Guido Aristarco, Marcel Martín, Rodolfo Eizaguirre, Agustín Mahieu y Joris Ivens. En los resultados finales hubo “empate” entre tres cineastas: Santiago Álvarez, Jorge Sanjinés (ambos por el conjunto de la obra) y Fernando Solanas, por *La hora de los hornos*. Ver el dossier de la revista *Cine al Día*, publicado en ese año, sobre “Mérida 68”.

47 Dichas noticias informan sobre las por entonces recientes acciones en Pando, donde cuarenta y nueve tupamaros ocuparon la comisaría, un cuartel de bomberos y tres bancos, el 8 de octubre de 1969 (aniversario de la muerte del Che Guevara). A pesar de un malogrado desenlace –terminó con la captura de diecinueve tupamaros– la acción fue celebrada como un marco heroico por el movimiento. Las noticias se intercalan con las frases “En cualquier lugar”; “que nos sorprenda la muerte”; “Los Tupamaros”.

heroica: “Bienvenido sea”, “siempre que ese”, “nuestro grito de guerra”, “haya llegado hasta un oído receptivo”, “y otra mano se tienda”, “para empuñar nuestras armas”, “y otros hombres se apresten a entonar los mismos cantos”, “con tableteos de ametralladora”, “y nuevos gritos de guerra y de victoria”. Después de estas frases, la firma del Che. Poco después, en primer plano, vemos el cuerpo de Liber Arce en el suelo. Ese registro del cuerpo inerte del héroe recuerda la foto del Che Guevara muerto, tan impactante en el final de *La hora de los hornos*. De esa forma se fusionan, superpuestos, los dos mártires: el “sacrificio” del comunista uruguayo se reviste del aura del revolucionario argentino-cubano que había muerto recientemente y ambos legitiman, en ese momento, la radicalización de la acción de los Tupamaros. La muerte de los dos se glorifica en la forma de un llamado revolucionario, una convocatoria a que surjan nuevos héroes.

Es importante señalar que, a finales de los años sesenta, tras la muerte del Che, las más distintas tendencias políticas de izquierda se apropiaron de la figura –y la imagen– del revolucionario: de esa forma, mientras en *La hora de los hornos* el Che muerto (es decir, la famosa foto del “Che-Cristo”) servía para reiterar la ideología peronista,⁴⁸ en *Liber Arce, Liberarse* su sentido político remitía al apoyo a la guerrilla urbana asumida por los Tupamaros.

En la última escena vemos, en zoom aproximado, y a continuación un poco más alejado, la frase compuesta de letras de tamaños desiguales y sin alineación, como si se hubiera escrito con la punta de un cuchillo sobre una superficie oscura: “Arce, tu sangre no correrá en vano”. La presentación estética de esta frase, que podría ser una protesta anónima, una intervención hecha apresuradamente en alguna pared pública, similar al graffiti, también remite a la intervención directa, con estilete, en la película hecha por Mario Handler, ya experimentada en *Me gustan los estudiantes*. Los cineastas y, por lo tanto, la c3m asumen la promesa de “vengar la muerte” de Liber –y la del Che–.

Las referencias a *La hora de los hornos* en *Liber Arce* encontraban eco, como ya mencionamos, en los textos publicados por la revista *Cine del Tercer Mundo*, particularmente en su primer número, que trajo varios artículos dedicados a esta película y al Grupo Cine Liberación. En el editorial, Hugo Alfaro celebraba el hecho de que *La hora de los hornos* se había convertido en un “título legendario” del cine combativo del tercer mundo. Además de esa referencia, podemos percibir algo de la propuesta del realizador cubano Julio García Espinosa, que sería publicada en su ensayo “Por un cine imperfecto” y que ya circulaba en los foros de debate del nuevo cine latinoamericano.

Cabe aclarar que, mientras el primer número de la revista difundió especialmente las ideas de Solanas, Getino y Glauber Rocha, el segundo, en 1970, se centró en las tesis de Julio García Espinosa, acompañada de un artículo de Solanas y de Getino que celebraba la propuesta presumida en el título del texto cubano. El ensayo-manifiesto “Por un cine imperfecto”, escrito en 1969, fue inmediatamente publicado por esa revista uruguayo y por la peruana *Hablemos de Cine*.⁴⁹

48 Mariano Mestman, en su artículo sobre *La hora de los hornos*, analiza los usos políticos que de la imagen del Che hace el peronismo y su fuerte presencia en el movimiento cultural argentino. Enseña los vínculos existentes entre el uso de la imagen del Che por el Grupo Cine Liberación y los enlaces entre ese, la gráfica política de Ricardo Carpani y un determinado grupo de artistas plásticos de vanguardia, de Rosario y Buenos Aires. Mariano Mestman, “*La hora de los hornos*, el peronismo y la imagen de Che”, *Secuencias, Revista de Historia del Cine* 10 (julio 1999), 53-65. Disponible en: <http://www.filmraymundo.com.ar/home.htm>.

49 *Hablemos de Cine* 55 y 56 (setiembre-diciembre 1970), 37-42 y *Cine del Tercer Mundo* 2 (noviembre 1970), 103-122. El artículo da nombre al libro *Por un cine imperfecto* (Caracas: Rocinante, 1970), 11-32 y fue, más tarde, publicado en J. García Espinosa, *La doble moral del cine* (Madrid: EICTV-Ollero&Ramos, 1996), 13-28. Núñez, *O que é Novo Cine Latinoamericano?*, 425

Generó gran polémica porque García Espinosa sostuvo que la calidad técnica no era primordial si el cineasta lograba el principal objetivo, que era comunicar algo importante para el público. Su modelo de cine era el cine político que dialogase con la cultura popular. El autor, en ese texto y en otro, que aparecería como una especie de complemento a sus ideas, “En busca del cine perdido” (1971), se acercó a la perspectiva del Grupo Cine Liberación en contra del cine comercial y el cine de autor y defendió la concepción, muy valorada en el contexto cubano, de que cualquiera podría ser un director de cine.⁵⁰ Como puede verse, el ensayo defendía el cine “precario”, “urgente”, realizado en el calor del momento y con los recursos posibles, asunto que plantearía ardientes polémicas durante la década de setenta.⁵¹

Así, parecía que *Líber Arce* ilustraba anticipadamente la propuesta del llamado cine imperfecto (o sus primeras reverberaciones en el medio cinematográfico). Además, el lenguaje urgente, rústico y panfletario (que hacen recordar los documentales de Santiago Álvarez) hacía evidente la importancia que Cuba y el combativismo guevarista habían adquirido como referencia fundamental para los cineastas de la c3M.

El fin de una casi cinemateca

En las producciones que siguieron a *Líber Arce*, el posicionamiento político de los realizadores en la escena uruguaya fue aún más evidente. *La bandera que levantamos* (Eduardo Terra y Mario Jacob, 1971, 14’), un documental que participó en los festivales de Berlín y Leipzig, registra el primer mitin del Frente Amplio, el 26 de marzo de 1971, delante de la Intendencia Municipal de Montevideo, con la participación de varios dirigentes de izquierda, incluidos los socialistas y los comunistas. El documental pondera el discurso hecho en esa ocasión por el líder de la coalición y candidato a la presidencia, Gral. Líber Seregni. Sin embargo, la historia posterior a esta producción revela las disputas internas en el concurrido espacio de la cinematografía y en el propio universo de la izquierda, ya que esta producción de la c3M no fue aceptada por la dirección del Frente Amplio como película oficial: ocupó ese lugar la película *Orientales al frente*, de Ferruccio Musitelli, asociado al Partido Comunista uruguayo (PCU), que también registró, simultáneamente, el mismo evento.⁵² Esta opción del Frente Amplio en favor de una producción vinculada al PCU debe comprenderse considerando las contingencias políticas existentes en el proceso de afirmación de la coalición, donde el sector comunista jugaba un fuerte protagonismo, entre varias razones, por ser el “más importante de la izquierda local en términos cuantitativos, tanto en lo electoral como en la participación política y sindical”.⁵³ Además, el PCU se consideraba el gran artífice de aquella coalición, al haber defendido la formación de un frente desde años anteriores, y también se valía de esa “carta” para afirmarse políticamente delante de las otras organizaciones,

50 Sobre la trayectoria política de García Espinosa y su defensa del cine “popular”, subyacente a la idea del cine “imperfecto”, ver el sexto capítulo de Mariana Villaça, *Cinema Cubano. Revolução e Política Cultural* (San Pablo: Alameda, 2010).

51 Como la polémica entre García Espinosa y el crítico argentino Amílcar Romero, en las páginas de la revista chilena *Primer Plano*, en 1972 y 1973. *O que é Nuevo Cine Latinoamericano?*, 80.

52 *Las tribus de la izquierda*, 131.

53 V. Markarian. “Ese héroe es el joven comunista”.

en un difícil proceso de búsqueda de equilibrio y consenso mínimo en torno a una agenda común, donde no fueran pocas las negociaciones para la viabilidad del proyecto.⁵⁴

Sin embargo, a pesar de las divergencias entre las tendencias de izquierda, hubo, especialmente en Montevideo,⁵⁵ una amplia y apasionada incorporación de la mayoría de los cineastas, artistas e intelectuales al Frente Amplio. André Ferreira destaca la “estrategia bifronte” del Frente Amplio que, a su vez, favoreció esa amplia filiación también en la sociedad civil y en el medio político: al mismo tiempo en que el Frente representaba la lucha contra el autoritarismo, contra el despotismo de Pacheco Areco, ofrecía una alternativa política, dentro de una perspectiva democrático-electoral, a la violencia armada (vista por algunos como “anárquica”) de los Tupamaros.⁵⁶

El movimiento de los Tupamaros, que ya contaba con significativo apoyo en el medio cultural montevideano, no participó de la fundación del Frente Amplio, pero se integró por medio de la creación de un “brazo legal”, una “expresión pública” para participar de la coalición: el Movimiento 26 de Marzo. Esta organización, dirigida por Mauricio Rosencof, congregó diversos intelectuales en su “Agrupación de los Trabajadores de la Cultura”, la cual contó con la participación de varios integrantes de la c3m.⁵⁷

Aunque amplia, la adhesión no fue suficiente y, tras la derrota del Frente, en la última producción de la c3m el “mensaje político” fue también evidente pero revestido ahora por la tentativa de sobrevivir a la represión (que ya había destrozado a la guerrilla y a la Cinemateca) mediante la expresión de esperanza en días mejores. El corto *En la selva hay mucho por hacer* (1973) muestra las dificultades de la represión bajo el formato de una fábula que fusiona la guerrilla con preceptos comunistas y anarquistas. El guión se basó en el libro homónimo de Mauricio Gatti, publicado por la Comunidad del Sur en 1971, estructurado a partir de las cartas escritas a su hija cuando él estaba detenido. Por medio de esas cartas, Gatti trataba de explicarle a la niña su situación —y su ideario— de forma metafórica.

La animación utilizó el texto original pero puso de relieve, por medio de representaciones gráficas, la banda sonora y el movimiento, la crueldad vigente en la prisión (un zoológico, en el relato) y la importancia de la unión y la solidaridad para enfrentar al enemigo (presentado como un cazador arrogante, militarizado, que atrapa a los animales de la selva). Al final prevalece una perspectiva redentora: los animales, con la ayuda de otros compañeros libres y de una intrépida niña, pueden escapar del Zoo y volver a la selva, donde empiezan a desarrollar estrategias para evitar las probables nuevas investidas del cazador. Esta animación, realizada al comienzo de la dictadura, participó en festivales y ganó algunos premios en los años setenta, premios en los que pesó, sin duda, amén de la calidad indiscutible del trabajo, el cierre trágico de la institución.⁵⁸

54 Ferreira destaca que el pcu defendía la formación de un frente desde 1955. Sin embargo, el Frente Amplio fue oficialmente convocado por el pdc, ya que se pretendía reforzar la propuesta democrática y no le interesaba a su dirección que el electorado pensara que predominaba una línea comunista. André Lopes Ferreira, *A unidade política das esquerdas no Uruguai*, 215; 227, 252.

55 Juan José Arteaga menciona la “montevideanización de la izquierda” e informa que dos tercios de los votos que el Frente Amplio recibió en 1971 fueron en Montevideo. *Breve Historia Contemporánea del Uruguay*, 295.

56 *A unidade política das esquerdas no Uruguai*, 195.

57 Como Mario Handler, Walter Tournier y José Wainer, Clara Aldrighi presenta una lista de los principales intelectuales que participaron de esa Agrupación, de la que Mario Benedetti fue una especie de “portavoz”. *La izquierda armada*, 108.

58 Primer premio (categoría animación) en el xix Festival Internacional de Cines Documentales y Cortometrajes, Bilbao, España, 1977. Participó en el Festival de Moscú, en 1978, y ganó el premio “La edad de Oro” de la

La Cinemateca comenzó a desmembrarse después de sufrir dos invasiones en setiembre y octubre de 1971. En este año de elecciones, se agravaron las tensiones políticas. En el mismo mes de setiembre, las Fuerzas Armadas asumieron oficialmente, por disposición del gobierno, la conducción de la “lucha antisubversiva”. En diciembre se creó la Junta de Comandantes en Jefe, que reunía la autoridad suprema del Ejército, la Marina y la Aviación. Estas dos medidas durante el mandato de Juan María Bordaberry señalan, según Arteaga, “la formalización de un inestable equilibrio cívico-militar con predominio castrense”.⁵⁹

En abril de 1972, la Asamblea General aprobó la propuesta del Ejecutivo de declarar “Estado de guerra interno” junto a la “suspensión de las garantías individuales”, el otorgamiento de poderes extraordinarios al Ejecutivo, la censura a los medios de comunicación, restricciones al derecho de reunión y asociación, además de otras acciones represivas. En julio, el “Estado de guerra interno” fue sustituido por la Ley de Seguridad del Estado. Este nuevo dispositivo legal sometía los delitos civiles a la Justicia Militar, lo cual intensificaba su poder.⁶⁰ Una ola de represión encabezada por las Fuerzas Armadas derivó en la captura de cerca de mil quinientas personas, entre julio y noviembre de 1972.⁶¹

Para algunos investigadores del régimen cívico-militar uruguayo, estas acciones evidencian que el terror de Estado empezó en el país antes del golpe.⁶² Este ocurre en 1973, año en que se disuelve el Parlamento y se crea un Consejo de Estado, por medio del cual los militares dirigen prácticamente el país, aunque los presidentes sigan siendo civiles hasta 1981.

En 1972, entre los miles de arrestos ocurridos, se efectuó la detención de Eduardo Terra y Walter Achugar. Los otros miembros de la c3m, así como la mayoría de los intelectuales y artistas uruguayos, se fueron al exilio. Estas detenciones fueron combatidas con protestas y hubo, incluso, apelación formal de algunas entidades internacionales como la UCAL y la FIAF. Merece relieve la petición organizada por el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos, con cerca de doscientas firmas contra la detención de Terra y Achugar, en 1972.⁶³ Además, hubo cartas y manifiestos dirigidos por varias revistas de cine al gobierno uruguayo y a sus embajadas en muchos países, con las firmas de cineastas latinoamericanos y europeos entre los que se hallaban Glauber Rocha, Miguel Littín, Michelangelo Antonioni, Roberto Rossellini, Costa-Gavras, Chris Marker, Pier Paolo Pasolini, Luchino Visconti y Godard.

Con la institucionalización de la dictadura cívico-militar hubo una verdadera diáspora: Walter Achugar, después de haber sido detenido y torturado junto a Eduardo Terra (mayo de 1972), emigró a Venezuela y luego se estableció en España; Mario Jacob y Walter Tournier se asentaron en Perú y Mario Handler en Venezuela. En 1974 se cerró el semanario *Marcha* (en circulación desde 1939) junto al diario *Ahora*. Durante este período, los Tupamaros, firmemente combatidos,

Unión Nacional de Pioneros José Martí en el I Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, La Habana, 1979. Sobre esta animación publicaremos en breve el trabajo “Representações políticas na animação *En la selva hay mucho por hacer* (1974, 17’), una fábula sobre a repressão no Uruguai”, *Anales del XXVI Simpósio Nacional de História* (julio 2011).

59 *A unidade política das esquerdas no Uruguai*, 362-363.

60 *A unidade política das esquerdas no Uruguai*, 366-377.

61 Enrique S. Padrós, *Como el Uruguay no hay*, 72-73.

62 *Como el Uruguay no hay*, 30-35.

63 L. Jacob, “c3m: una experiencia singular”, 15; 21. Ver también, “Repulsa Internacional por la detención de Achugar y Terra”, *Hablemos de Cine* 64 (abril-junio 1972).

fueron completamente desarticulados, como ocurrió con el Partido Comunista que tuvo más de quinientos miembros encarcelados en 1975. Con uno de los más altos índices de presos políticos, los militares uruguayos se ganaron la fama de ser los responsables de la transformación del país en una gigantesca prisión, tal como parecía presagiar *En la selva hay mucho por hacer*.

En un balance final, podemos decir que la historia de la Cinemateca llama la atención del investigador del cine latinoamericano en numerosos aspectos. En primer lugar, está el papel desempeñado por su publicación Cine del Tercer Mundo que, al realizar una importante recopilación de ensayos teóricos, testimonios y análisis fundamentales del cine latinoamericano de la época, produjo una “primera síntesis” del ideario del ncl. En esta síntesis salta a la vista la presencia de la producción teórica y filmica del Grupo Cine Liberación. Debido a su frecuente presencia en la revista y en las producciones de la c3m, las ideas y la influencia de la producción de los cineastas argentinos pueden considerarse un “norte” fundamental de esa experiencia. Sin embargo, como intentamos demostrar, los uruguayos hicieron su propia lectura, un poco más flexible, del “tercer cine” propagado por sus vecinos, principalmente si consideramos la miscelánea de discursos presente en la revista.

En cuanto a los proyectos de esa institución, aunque estos no se hayan concretizado plenamente, fructificaron en algunos logros que vale la pena sintetizar. A pesar de que la institución no haya podido ser efectivamente una Cinemateca, promovió la exhibición y la circulación de varias películas latinoamericanas prohibidas en otros países y contribuyó al debate sobre el papel de las cinematecas, proponiendo nuevos moldes para este tipo de institución.

De hecho, la c3m dejó su marca en la producción nacional, pues logró realizar, de forma completa o parcial, obras que tuvieron la cobertura de la crítica especializada y que participaron en el circuito de festivales, además de atraer al público estudiantil y de alimentar la cultura política de izquierda. La disposición en ese período, principalmente del público joven, de participar y prestigiar la producción nacional se desvaneció poco después. A lo largo de los años setenta se instauró una grave crisis en el medio cinematográfico uruguayo, latente en la franca reducción de público y de salas.⁶⁴

Además, desde el punto de vista histórico, sus películas nos ofrecen material para reflexionar sobre los debates y la dimensión de las diferencias entre las tribus en la producción cinematográfica, tema este que exige más profundización (pues, aunque estas diferencias existieron y, por cierto, importaron en la configuración de la identidad de la Cinemateca, en las obras cinematográficas, en virtud de la propia polisemia del lenguaje, lo mismo adquieren un enorme peso que, en ciertos momentos, parecen sucumbir a la sed de movilización general).

En términos políticos, y si consideramos el proyecto original de la institución, los filmes “de combate”, como era la intención de los cineastas, cumplieron esa función, pues ejercieron un papel relevante dentro del país en la campaña de apoyo al Frente Amplio y participaron de muchos actos en pro de movimientos o luchas que trascendieron las fronteras nacionales (Vietnam, Revolución cubana, gobierno de Allende, etc.), además de difundir la situación social y la política uruguaya por medio de su circulación en festivales internacionales. Si bien es cierto que no se materializó el propósito de constituir un amplio acervo de cine político (de forma similar al proyectado “Centro del Cine Latinoamericano” en el Festival de Viña del Mar, en 1967), con

64 Aldo Marchesi, *El Uruguay inventado. La política audiovisual de la dictadura, reflexiones sobre su imaginario* (Montevideo: Trilce, 2001), 128.

seguridad esta aspiración, interrumpida por la dictadura militar, sirvió como una referencia histórica para la creación del Comité de Cineastas Latinoamericanos en 1974, en Caracas; Comité que se convertiría, mucho más tarde, en 1985, en la Fundación del NCL, activa hasta hoy y con sede en La Habana, que logró reunir por fin el anhelado y significativo acervo.

La historia de esta Cinemateca albergó motivaciones políticas y la apasionada determinación de defender un colectivo de realizadores identificados con el cine político, unidos en una “comunidad imaginada”⁶⁵ que, a pesar de evocar el tercer mundo, aludía fundamentalmente a la América Latina. Así, la experiencia de la c3m alimentó y pretendió legitimar cierta identidad del cine latinoamericano y las aspiraciones del cine uruguayo. Permitió también que hoy pudiéramos acompañar la compleja traducción en imágenes del romanticismo revolucionario, aunque fuese interrumpida, desgraciadamente, por la violencia que pronto incidió sobre estos realizadores.

Bibliografía

- Aldrichi, Clara. *La izquierda armada. Ideología, ética e identidad en el MLN-Tupamaros*. Montevideo: Trilce, 2001.
- Alfaro, Hugo. “Presentación”, Montevideo: *Cine del Tercer Mundo* 1, octubre de 1969, 3-10.
- Arteaga, Juan José. *Breve Historia Contemporánea del Uruguay*. México: FCE, 2002.
- Da-Rin, Silvio. *Espelho Partido: tradição e transformação do documentário*. Río de Janeiro: Azougue, 2004.
- De Giorgi, Ana Laura. *Las tribus de la izquierda. Bolches, latas y tupas en los 60. Comunistas, socialistas y tupamaros desde la cultura política*. Montevideo: Fin de Siglo, 2011.
- Filippi, Alberto. “Cine Revolucionario en el Tercer Mundo”, Montevideo: *Cine del Tercer Mundo* 1, octubre de 1969, 17.
- Francia, Aldo. *Nuevo Cine Latinoamericano en Viña del Mar*. Santiago: CESOC-Ediciones Chile América, 1990.
- García Espinosa, Julio. *La doble moral del cine*. Madrid: EICTV-Ollero&Ramos, 1996.
- Getino, Octavio. *Cine latinoamericano. Economía y nuevas tecnologías audiovisuales*. México: Trillas-Federación Latinoamericana de Asociaciones de Facultades de Comunicación Social, 1990.
- Getino, Octavio y Susana Vellegia, *El cine de “las historias de la revolución”*. Buenos Aires: Altamira-Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, 2002.
- Jacob, Lucía. “c3m: una experiencia singular”, *Cinemateca Uruguaya*, 1997. Digital.
- León Frías, Isaac y Antonio González Norris, “El cine de 4 minutos. Entrevista con Mario Handler”, *Hablemos de Cine* 52, marzo-abril de 1970.
- León Frías, Isaac. *Los años de la conmoción: 1967-1973; entrevistas con realizadores sudamericanos*. México: UNAM, 1979.
- Lopes Ferreira, André. *A unidade política das esquerdas no Uruguai: das primeiras experiências à Frente Ampla (1958-1973)*. San Pablo: UNESP-Assis, 2011. Tesis de Doctorado en Historia.

65 Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas, reflexiones sobre el origen de la difusión del nacionalismo* (México: FCE, 1993).

- Marchesi, Aldo. *El Uruguay inventado. La política audiovisual de la dictadura, reflexiones sobre su imaginario*. Montevideo: Trilce, 2001.
- Markarian, Vania. "Ese héroe es el joven comunista: violencia, heroísmo y cultura juvenil entre los comunistas uruguayos de los sesenta", Universidad de Tel Aviv: *Revista Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe* 21-2, 2011.
- Núñez, Fabián Rodrigo Magioli. *O que é Novo Cine Latinoamericano? O cinema moderno na América Latina segundo as revistas cinematográficas especializadas latino-americanas*. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2009. Tesis de Doctorado.
- Padrós, Enrique Serra. *Como el Uruguay no hay. Terror de Estado e Segurança Nacional. Uruguai (1968-1985): do Putschato à ditadura civil-militar*. Porto Alegre: UFRGS, 2005. Tesis de Doctorado en Historia.
- Panizza, Francisco. *Batllismo y después. Pacheco, militares y tupamaros en la crisis del Uruguay batllista*. Montevideo: EBO, 1990.
- Paranaguá, Paulo. *Le cinéma en Amérique Latine: le miroir éclaté. Historiographie et comparatisme*. Paris: L'Harmattan, 2000.
- Peirano Basso, L. *Marcha de Montevideo y la formación de la conciencia latinoamericana a través de sus cuadernos*. Buenos Aires: Ediciones B, 2001.
- "Presentación", Montevideo: *Cine del Tercer Mundo* 2, noviembre de 1970, 7-10.
- "Repulsa Internacional por la detención de Achugar y Terra", Lima: *Hablemos de Cine* 64, abril-junio de 1972.
- Saratsola, Oswaldo. *Función completa, por favor. Un siglo de cine en Montevideo*. Montevideo: Trilce, 2005.
- Tal, Tzvi. "Cine y revolución en la Suiza de América. La Cinemateca del Tercer Mundo en Montevideo", Río de Janeiro: *Cinemas* 36, octubre-diciembre de 2003.

Recibido 04/04/12 – Aceptado 05/06/12