laFuga

Entre Argel y Buenos Aires

el Comité de Cine del Tercer Mundo (1973/1974)

Por Mariano Mestman

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

"*En la medida en que profundicemos las mal llamadas 'coproducciones' podremos, en parte, superar el problema de los recursos económicos* (...) *Para realizar una película africana, ellos ponen la base, y nosotros, latinoamericanos o asiáticos, ponemos el apoyo técnico y financiero, o viceversa. Lo mismo sucede con la tecnología. Hay en el Tercer Mundo países como la Argentina, que disponen de laboratorios para el revelado de films en blanco y negro y en color, para depurar sonido, etc. Por qué entonces dejar que otros países continúen enviando sus películas a laboratorios de las metrópolis? Es un ejemplo concreto de cómo nos proponemos romper la dependencia, haciendo que cada país ponga su tecnología al servicio del cine tercermundista*".

Jorge Giannoni, Director de la Cinemateca del Tercer Mundo de la UBA; mayo de 1974.

La noción de Tercer Mundo involucró históricamente una serie de realidades diversas. Sin embargo, en la larga década del sesenta (que incluye los primeros setentas) funcionó en el escenario mundial una noción de Tercer Mundo con rasgos más o menos precisos, que en parte era producto de una unidad establecida sobre la confrontación con el imperialismo occidental, absorbiendo así una gran variedad de regímenes de gobierno, algunos hasta contradictorios entre sí. Aunque poco después el concepto comenzara a desmoronarse, hasta ese momento estaba en su apogeo. De hecho, desde el inicio de la década, con la expansión del proceso de descolonización africano y tras el triunfo de la revolución cubana de 1959, el hasta allí afroasiático Movimiento de países no alineados surgido en la Conferencia de Bandung (1955), asumió un carácter tricontinental. La tendencia socialista predominante entre sus líderes originarios -más allá de la distancia mantenida con la URSS -se consolidó durante la década a través de la experiencia de diversos procesos de descolonización y se fortaleció con un tercermundismo que trascendió el carácter nacional de los movimientos de liberación y por un período se constituyó en un horizonte de emancipación que atrajo a importantes grupos de la izquierda mundial.

Hacia 1973-1974, la noción de Tercer Mundo alcanzaba una significativa visibilidad internacional, articulando muchas veces la confrontación nacional contra el imperialismo con la lucha de clases al interior de los respectivos países.

En un sentido similar, el cine producido en el Tercer Mundo reconoce una gran diversidad según la región o el país de que se trate: disparidad de niveles de desarrollo de la industria; coexistencia de films en la línea de las estéticas de Hollywood, intentos de renovación formal y temática o films revolucionarios en lo político; etcétera. Pero hacia fines de los años sesenta se fue consolidando un proyecto político cinematográfico cuyos lineamientos principales se asemejaban mucho al "Tercer Cine" propuesto por Solanas y Getino, o a lo postulado en textos y manifiestos latinoamericanos, asiáticos o africanos. Es decir, una identidad estético/política -construida más por oposición al modelo cinematográfico de Hollywood que por una prescripción estética precisa- que no incluía al conjunto de films realizados en los países del Tercer Mundo, sino sólo a los que se percibían como expresión de los procesos de liberación nacional y descolonización cultural; aunque es cierto que los límites variaron en función de diversas interpretaciones.

Entre las iniciativas de construcción de este tercermundismo cinematográfico, se destaca -por su audacia y ambición- la creación de un Comité de Cine del Tercer Mundo, que buscaba unir a cineastas

de los tres continentes. Dos encuentros sucesivos, en Argel (diciembre de 1973) y en Buenos Aires (mayo de 1974), dieron origen a esta instancia organizativa y establecieron sus objetivos. Pero mientras las jornadas de Argel constituyen un punto de referencia en la historiografía sobre el cine del Tercer Mundo, el encuentro de Buenos Aires es casi desconocido.

La "batalla" de Argel

La convocatoria a un encuentro de cineastas africanos, latinoamericanos y asiáticos en Argel, en diciembre de 1973, se proponía un trabajo preparatorio para la creación de una organización de cineastas del Tercer Mundo. Junto a la posibilidad de intercambio y conocimiento mutuo, los ejes principales del encuentro se refieren al aporte del cine a los procesos de liberación nacional, la "descolonización de las pantallas del Tercer Mundo" y la lucha contra la "alienación cultural".

El documento surgido en Argel remite a algunos modelos de análisis que acompañaron el desarrollo del tercermundismo en esos años. Frente a la noción de "subdesarrollo", se promueve una interpretación dialéctica del fenómeno que lo asocia a la evolución del capitalismo mundial y recupera la noción de dependencia, ubicando un enemigo común, el imperialismo, como principal obstáculo para el desarrollo. Así, se reconoce la existencia de diferentes relaciones de poder imperialista: desde la colonización directa y total a través de la invasión violenta; hasta un sistema de dominación de "nuevo tipo", denominado "neocolonialismo". La legitimación de la dominación se consuma por un proceso que se caracteriza como de "deculturación/aculturación", y se sostiene por un sistema ideológico articulado a través de varios canales, fundamentalmente del cine; un tipo de film producido por el modelo dominante del imperialismo occidental que invade las pantallas del Tercer Mundo.

Estos planteos tienen un fuerte sesgo epocal y pueden encontrarse en buena parte de los discursos contestatarios del período. Pero el rasgo distintivo del encuentro de Argel es la búsqueda de alternativas precisas y la enorme significación alcanzada como expresión de lo políticamente más avanzado de las cinematografías periféricas; lo cual se vincula con algunos hechos particulares.

Por un lado, su relación con la famosa Conferencia del Movimiento de Países No Alineados que había tenido lugar en el mes de septiembre, también en Argel, en el marco del contemporáneo fortalecimiento geopolítico de importantes países del Tercer Mundo con la subida internacional de los precios del petróleo. De allí surgieron dos ambiciosos ejes programáticos: las propuestas de un Nuevo Orden Económico Internacional y de un Nuevo Orden Informativo Internacional.

Por otro, el lugar alcanzado por el cine argelino en ese momento. Si la independencia de Argelia (1962) constituía un punto de referencia destacado, el cine argelino fue el "gran motor" del cine magrebí y el nuevo cine árabe, así como una de las expresiones más altas de la emergencia de los nuevos cines africanos [Véase Alberto Elena, La emergencia de los cines africanos (Monterde & Riambau, 1995, pp. 325-375).]. Hacia 1973, contaba con una sólida estructura entre cuyos organismos se destacaba la ONCIC (Office National pour le Commerce et l'Industrie Cinématographie), a cargo de los sectores de la producción y la distribución, convocante de la reunión de cineastas.

Con una primera etapa (1965-1971) de films reivindicativos de la epopeya independentista, en los primeros setentas el cine argelino contaba con un reconocimiento incluso en algunos Festivales "consagrados"; y desde 1972 se encontraba en un proceso de renovación asociado a la reforma agraria del año anterior. Controlando el sector exhibición desde 1964, con la nacionalización de la distribución en junio de 1969 -y la tensión desatada en los años siguientes por el consecuente boicot de la Motion Pictures Export Association of America (MPEAA)- Argelia llegó a convertirse en un referente fundamental en el plano regional.

Asimismo, otros dos factores son indicativos de la significación del encuentro de Argel: la amplia respuesta y representatividad de los participantes, y el ambicioso programa aprobado. A la reunión concurrieron cineastas principalmente africanos (además del país anfitrión, de Egipto, Guinea, Guinea-Bissau, Congo, Mali, Marruecos, Mauritania, Senegal, Túnez) y latinoamericanos (de Argentina, Bolivia, Brasil, Cuba, Chile, Colombia, Uruguay); así como palestinos y algunos observadores europeos [Jean Pierre Brossard, comenta que hubo unanimidad en "lamentar la ausencia casi total de representantes del cine asiático" (1981, p. 39), que vincula a la rapidez con que se organizó. En cualquier caso, en el Comité participaba un representante sirio.].

En la composición final del Comité se refleja la presencia de las experiencias de los nuevos cines y el cine político del Tercer Mundo. Presidido por Lamine Merbah (Argelia), estaba integrado también -según Brossard (1981)- por Santiago Alvarez (Cuba), Ousmane Sembene (Senegal), Jorge Giannoni (Argentina) y Hamid Merei (Siria).

Cuba, Argelia y Senegal constituían los tres motores principales del compromiso de las nuevas cinematografías de América Latina, Magreb y Africa subsahariana, respectivamente. Merbah, con **Les expoliateurs** (1972), formaba parte del impulso inicial de la segunda etapa del cine argelino, la de los "films de la tierra", que rompería el monopolio que hasta allí había tenido el tema de la guerra de liberación. El trabajo documental de Santiago Álvarez configuraba un símbolo de la vinculación de las luchas del Tercer Mundo, desde sus documentales en América Latina hasta el registro del conflicto vietnamita. Ousmane Sembene, un pionero desde su debut con **Borrom sarret** (1962), fue de las principales figuras que denunció desde temprano el histórico monopolio de la Compañía Africana Cinematográfica y Comercial (COMACICO) y la Sociedad de Explotación Cinematográfica Africana (SECMA).

Por otra parte, el encuentro de Argel se ubica en medio de un período de expansión (entre 1970 y 1975) de la Federación Panafricana de Cineastas (FEPACI)[Entre esos años incrementó sus miembros a 39 países. Aunque la FEPACI alcanzó varios objetivos, su programa muchas veces colisionó con gobiernos menos proclives a los cambios. Véase: Manthia Diawara, The Artist as the Leader of the Revolution. The History of the Fédération Panafricaine des Cinéastes (Diawara, 1992, pp. 35-50).]. En julio de 1969, en el Festival Panafricano de la Cultura en Argel, los cineastas decidieron la creación de una organización continental que al año siguiente, en las III Jornadas Cinematográficas de Cartago (Túnez) -el primer festival dedicado a los cines árabe y africano, creado en 1966-, tomó el nombre de FEPACI. En sus inicios, la Federación asumió el objetivo de utilización de los films para la liberación de los países colonizados y como un paso hacia la unidad africana bajo el signo del Panafricanismo. Esta orientación venía dada por el carácter izquierdista de la mayor parte de sus miembros y por el horizonte socialista al que adherían. Asimismo, varios gobiernos encararon procesos de nacionalización (parcial o total) de su industria fílmica, en abierto desafío al monopolio franco-estadounidense.

La FEPACI alcanzó su mayor desarrollo en el África francófona, donde contribuyó a la creación de centros nacionales de cine, a la organización de un centro de distribución inter-africano (CIDC), un centro de producción (CIPROFILM) y el Festival Panafricano de Ouagadougou (FESPACO, en Alto Volta, actual Burkina Faso).

De esta forma, el encuentro de Argel de 1973 se nutría del impulso de la Federación, al tiempo que lo retroalimentaba, y las discusiones en el Comité de Cine del Tercer Mundo en parte proyectan para el conjunto de los países la orientación del programa de la FEPACI.

Ahora bien, el encuentro contó con tres comisiones de trabajo, con los temas: el rol de los cineastas; los problemas de producción y coproducción; la distribución de films en el Tercer Mundo.

A partir de una serie de consideraciones, la Asamblea General final recomendó: el control (vía la nacionalización, "en interés de las masas") de la producción, distribución y comercialización cinematográficas; la adquisición de films de países del Tercer Mundo y "progresistas"; la utilización del cine para elevar el nivel cultural general, a través de nuevos films entendibles por las masas populares; la solidaridad con las luchas antiimperialistas, la denuncia de los golpes de estado "fascistas" (como el chileno), la libertad a los cineastas detenidos y el fin de la censura; el apoyo a los cineastas revolucionarios del Tercer Mundo desde las estructuras cinematográficas nacionales; el abandono de las concepciones fílmicas de los países capitalistas y la búsqueda de nuevas formas en base a la autenticidad y la realidad de los medios del Tercer Mundo; la formación de técnicos cinematográficos; la promoción de co-producciones entre países del Tercer Mundo, excluyendo a los países imperialistas.

El resultado más importante del encuentro fue la creación del Comité de Cine del Tercer Mundo, con una Oficina permanente con sede en Argel que se proponía coordinar esfuerzos para la producción y distribución de films, editar un boletín, promover nuevos festivales, compilar la reglamentación de los respectivos países. Asimismo, se apuntaba a la creación de una organización tricontinental de

distribución de películas [Véase las Resoluciones completas del encuentro en Imruh Bakari y Mbye Cham, 1996.].

El proyecto era sin duda ambicioso, pero contaba en esos años con varios países con control efectivo de sus industrias cinematográficas y/o con políticas de promoción del cine nacional. Los recursos humanos y materiales serían aportados por estos países o solicitados a organizaciones como la OUA, la Liga Árabe o la UNESCO.

Aunque este programa no alcanzó proyección en los años siguientes, a sólo seis meses del encuentro de Argel pudo realizarse una nueva reunión del otro lado del Atlántico, en Buenos Aires.

La segunda reunión del Comité de Cine del Tercer Mundo

Hacia 1973 el Nuevo Cine Latinoamericano no tenía una instancia del tipo de la FEPACI, pero contaba con una serie de vinculaciones nada despreciables y la constitución de una suerte de Movimiento regional. Los Festivales y Encuentros de Cineastas de Viña del Mar (Chile) de 1967 y 1969, y la I Muestra de Cine Documental de Mérida (Venezuela) de 1968, constituyen los hitos principales de su constitución -junto a los Festivales de la revista *Marcha* y desde 1969 las actividades de la Cinemateca del Tercer Mundo, en Uruguay. Esos encuentros registraron la presencia de dos movimientos principales, el cinema novo brasileño y el cine cubano, así como la emergencia de cineastas de otros países. En los primeros años setenta, la experiencia del cine chileno bajo la Unidad Popular (y el convenio ICAIC-Chile Films) fortalecería las relaciones del cine político regional.

Los cineastas argentinos tuvieron una participación activa en ese proceso. Como es sabido, el cine argentino de intervención política tiene su expresión inaugural en 1968 con **La hora de los hornos** de Solanas y Getino. Ellos, junto a Gerardo Vallejo, crearon el grupo Cine Liberación con una vasta actividad de exhibición clandestina en varias ciudades. En los años siguientes, Cine Liberación fue integrándose cada vez más en el Movimiento Peronista y emergieron otros cineastas más o menos vinculados a ese núcleo (como el grupo Realizadores de Mayo, Enrique y Nemesio Juárez, Pablo Szir, entre otros). Aunque aquí no podemos detenernos en su consideración, recordemos que hacia 1973-1974 a grandes rasgos encontramos, por un lado, al grupo Cine Liberación como principal referente, adhiriendo a Perón y el peronismo, incorporado a la política desde las instituciones estatales con el ingreso de Octavio Getino por un breve período al Ente de Calificación Cinematográfica. Por otro lado, al grupo Cine de la Base, creado en 1973 por Raymundo Gleyzer, Alvaro Melián y Nerio Barberis en paralelo con la aparición de **Los traidores** (1973), dirigido por Gleyzer. Ese núcleo fundador de este grupo se alineaba con la izquierda marxista del Partido Revolucionario de los Trabajadores.

Si consideramos a los cineastas presentes en el Encuentro de Argel, podemos ampliar este mapa. Fernando Birri había emigrado de la Argentina hacia 1963, pero su experiencia previa de la Escuela Documental de Santa Fe constituía un punto de referencia ineludible para el cine político nacional y regional. Humberto Ríos, de origen boliviano pero afincado en la Argentina, tenía una trayectoria en el documental social. En 1971 realizó, como parte del grupo Tercer Cine, el film **Al grito de este pueblo** sobre la experiencia boliviana. Hacia 1973 colaboraba como asesor de Getino en el Ente y se había sumado al Frente de Liberación del Cine Nacional, impulsado por el grupo Cine Liberación junto a otros cineastas. Jorge Cedrón había filmado en 1972 el texto de *non-fiction* **Operación Masacre**, del escritor Rodolfo Walsh, una investigación sobre los fusilamientos de civiles peronistas en 1956, tras el golpe cívico-militar contra Perón. Aunque identificado con la izquierda peronista, Cedrón mantenía relaciones con las diversas tendencias del cine político de esos años.

La cinemateca del Tercer Mundo de la Universidad de Buenos Aires

En el marco de la reapertura democrática de 1973 y el retorno del peronismo al gobierno luego de 18 años de proscripción electoral, se creó una Cinemateca en el ámbito del Instituto del Tercer Mundo "Manuel Ugarte" dependiente del Rectorado de la Universidad de Buenos Aires (UBA), durante la gestión como Rector de Rodolfo Puiggrós.

La Cinemateca surgió a iniciativa de quien fue su director, Jorge Giannoni, un cineasta argentino poco conocido en el país, pero con una experiencia previa interesante de relación con el cine político de otros sitios. A comienzos de los años sesenta, atraído por la experiencia del cinema novo, Giannoni

viajó a Brasil con Gleyzer para hacer una película en el nordeste; proyecto del que luego se alejó. En 1966 fue a Roma, dónde asistió por dos años como oyente a los cursos del Centro Sperimentale di Cinematografia. En los días del Mayo francés se trasladaría a Paris, como corresponsal de un servicio informativo italiano. Allí reencontraría a Jorge Denti -con quien había intentado años antes una actividad en la costa argentina para financiar sus aspiraciones de realización. De regreso en Roma, participando de una experiencia comunal en el Trastevere, establecería contactos con otra de Londres, dónde dirigiría el film vanguardista **Molotov Party** (1968-1970)[Un film experimental en 16mm, con el tema *Sympathy for the Devil* cedido por los Rolling Stones, que fue exhibido en Roma y Londres con repercusión en círculos *underground*.]. Tras un viaje a Medio Oriente para filmar la experiencia palestina, junto a Denti, recalaría nuevamente en Roma para constituir un colectivo de cine político, sobre el que volveremos. En Italia, Giannoni solía participar de eventos como la Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro. Ya en 1968 había estado junto a los cineastas latinoamericanos en esa agitada edición, así como en sucesivas. De regreso en Buenos Aires hacia 1973, Giannoni adhirió en lo político al Frente Antiimperialista por el Socialismo (FAS) y junto a Denti se vinculó a Cine de la Base [Entrevistas del autor con Giannoni (Buenos Aires, agosto de 1993) y Denti (México, noviembre de 1994).].

Con la asunción de Héctor Cámpora, delegado de Perón, como presidente de la Nación, la izquierda peronista asumió un lugar destacado en la conducción de la UBA, lo que no excluía una convivencia con otros sectores. Es interesante observar que mientras Giannoni promovía la reunión del Comité en Buenos Aires a partir de su identificación con la nueva izquierda marxista, aunque con una propuesta frentista, el director del Instituto del Tercer Mundo, Saad Chedid, percibía la reunión inscripta "en el espíritu de la doctrina justicialista de apertura al Tercer Mundo" [Citado por Beatriz Bissio en El cine en la descolonización cultural del Tercer Mundo (1974, p. 32).]; la distancia y convivencia de socialismo y nacionalismo, en la perspectiva tercermundista.

En su breve vida, la Cinemateca desarrolló dos actividades principales: por un lado la preparación de programas de films que se distribuían en función de los pedidos de instituciones públicas o populares. Según recuerda Giannoni se había creado un circuito en base a 30 proyectores, que ellos nutrían desde la Cinemateca. Por otro, la organización de ciclos de cine latinoamericano y del Tercer Mundo, cuya actividad más importante fue la Segunda Reunión del Comité de Cine.

Sin alcanzar la dimensión del encuentro de Argel, la reunión de Buenos Aires tuvo como asistentes a cineastas y representantes de instituciones de los respectivos países. El hecho de estar presidida por los integrantes plenos del Comité señala la continuidad con las jornadas de Argel [En representación de África, Mandiou Toure (Guinea); de Asia Menor, Hamid Merei (Siria); de América Latina, Giannoni (Argentina) y el coordinador general Lamine Merbah (Argelia).]. Pero en Buenos Aires se trató básicamente de una reunión de los miembros del Comité; y los invitados "observadores" -a excepción de los palestinos y libios- pertenecían a países latinoamericanos (Bolivia, Cuba, Panamá, Paraguay, Perú, Uruguay y Venezuela). Entre éstos últimos, la ausencia brasileña y chilena resulta significativa. Sin embargo, la articulación con el proceso de gestación del Movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano estaba dada por la presencia, entre otros, del uruguayo Walter Achúgar (de la Cinemateca del Tercer Mundo de Montevideo y junto al argentino Edgardo Pallero, activos distribuidores y organizadores de eventos del cine regional); del venezolano Carlos Rebolledo (organizador de la importante Muestra de Mérida de 1968); del boliviano Mario Arrieta (del equipo de producción de los films del grupo Ukamau liderado por Jorge Sanjinés); de Manuel Pérez (que poco después asumiría como representante cubano en el naciente Comité de Cineastas Latinoamericanos). Por su parte, la presencia peruana (Federico García y Juan Aranibar) y panameña (Modesto Tuñón) es indicativa de una fase de políticas nacionales desde los Estados latinoamericanos; en ambos casos, bajo presidentes militares de un marcado nacionalismo popular antimperialista, como Velasco Alvarado y Torrijos.

Al igual que en Argel, el encuentro argentino congregó una instancia de debate y una Muestra de films. La mayoría de las películas eran latinoamericanas; aunque también hubo algunas africanas (de Argelia, Egipto, Guinea) y de Medio Oriente. Entre las películas argentinas, se contó, por ejemplo, con un homenaje a Fernando Birri y un programa de la Escuela Documental de Santa Fe. Además de los films militantes del período 1968-1973, se proyectaron películas comerciales de contenido político producidas en oportunidad de la apertura democrática, como **Quebracho** (Ricardo Wullicher, 1974) y **La patagonia rebelde** (Héctor Olivera, 1974). Entre los films latinoamericanos, *El coraje* **del pueblo**

(Jorge Sanjinés, 1973, Bolivia), **El hombre de Maisinicú** (Manuel Pérez, 1973, Cuba), *La* **nueva escuela** (Jorge Fraga, 1973, Cuba), **Viva la República** (Pastor Vega, 1972, Cuba), **Venezuela tres tiempos** (Carlo Rebolledo, 1974, Venezuela), cortos y mediometrajes del grupo GECU panameño, films peruanos y del cubano Santiago Álvarez.

Aunque el encuentro se realizó en Buenos Aires, su proyección alcanzó a la ciudad de Santa Fe. Invitados por el Instituto de Cinematografía de la Universidad del Litoral, allí viajaron Rebolledo, Touré, García, Aranibar, Merei y Tuñón para participar de la proyección de films y algunos debates [Desde 1973 la dirección del Instituto se identificaba con la experiencia pionera de Fernando Birri. La iniciativa de vinculación con el encuentro de Buenos Aires, era de la Unidad de Cine Político Nacional y del Tercer Mundo, cuyo encargado, Rolando López, había organizado la difusión clandestina de *La hora de los hornos* en esa ciudad desde 1970.].

El encuentro en Buenos Aires incluyó la reunión del Comité, con tareas organizativas específicas y un preciso funcionamiento interno, así como coloquios entre los participantes y las delegaciones provinciales reunidas en las simultáneas Primeras Jornadas Universitarias de Cine.

Estos coloquios se organizaron a partir de cuatro ejes: los procesos de descolonización en cada región y de recuperación del patrimonio nacional; las producciones nacionales y los convenios de coparticipación; la distribución del cine regional; la enseñanza en los institutos de formación. Algunos temas presentes se refirieron al problema de la dominación cultural y la utilización del cine como instrumento de conocimiento y descolonización del espectador; la transformación de éste último en protagonista de la historia; los problemas de recursos para desarrollar los cines nacionales; las tecnologías a utilizar; las políticas de los países con control estatal del sector; las experiencias (argelina, cubana) de unidades móviles de exhibición en zonas campesinas.

Entre las resoluciones políticas pueden leerse algunos ejes ya presentes en Argel, que se buscaba desarrollar a partir de una serie de resoluciones específicas: los miembros del Comité debían encargarse de su organización en cada continente y conseguir su reconocimiento; se proponía editar un boletín para fortalecer los vínculos; la promoción de la cooperación entre los diversos países; el intercambio de técnicos; la creación de una Federación de Cineastas Latinoamericanos [De las resoluciones del Comité (inéditas).].

Tal como se observa en las resoluciones, esta segunda reunión del Comité asumió un carácter básicamente político, sin demasiado espacio para preocupaciones formales o estéticas. Esto no quiere decir, por supuesto, que éstas estuvieran del todo ausentes. Una nota contemporánea al encuentro da cuenta de algunas conversaciones sobre temáticas y lenguaje, asociadas a la cuestión de la comunicabilidad con un público popular y el qué hacer, en consecuencia, con el modelo del cine comercial. Manuel Pérez, por ej., director de *El hombre de Maisinicú*, planteaba: "Recurrimos a técnicas y recursos cinematográficos del cine comercial, pero violentamos los hábitos del espectador con una temática revolucionaria, completamente diferente del mensaje del film de un productor capitalista" [Citado por Bissio, 1974.]. Años después, Humberto Ríos recordaría al pasar la polémica desatada "en voz baja" en el encuentro "a raíz de la forma, del discurso dramático y estético del film de Manuel Pérez" (1980, p. 17).

Pero, tal como indica el "nivel de voz" señalado, este tipo de debate ocupó un lugar marginal; se trató más bien de un encuentro "que era esencialmente político, (donde) se habló poco de cine, porque la Argentina estaba envuelta en una impresionante intensidad de la vida política" [Entrevista del autor con Manuel Pérez. La Habana, noviembre 1996.].

Efectivamente, aunque las resoluciones adoptadas podrían dar cuenta de una coyuntura favorable, en esos días existía un clima de fuerte tensión política en Buenos Aires. Desde la segunda mitad de 1973 la izquierda peronista venía siendo desplazada de las instancias de gobierno que había alcanzado y en los días del encuentro del Comité la relación de esa izquierda con el presidente Perón se encontraba en uno de sus peores momentos.

El enfrentamiento interno en el peronismo es el rasgo principal presente en el recuerdo de delegados como el cubano Manuel Pérez y el peruano Federico García. Ambos percibieron ese clima en medio de una gran confusión. Ambos recuerdan la tensión en el hotel sindical donde se hospedaban, perteneciente a un gremio alineado con la burocracia sindical, que se encontraba abiertamente

enfrentada a la izquierda peronista.

Federico García participaba del encuentro en representación del SINAMOS, organismo oficial del área de medios del gobierno de Velasco Alvarado. En su recuerdo [Entrevista con el autor. La Habana, noviembre 1996.] aparecen una serie de hechos que ilustran la imbricación del evento con la coyuntura política: su viaje a las ciudades de Santa Fe y La Plata para exhibir films que funcionaban como excusa para la discusión del proceso peruano; las relaciones con el grupo Cine Liberación y encuentros con Gleyzer y con Cedrón; el impacto que le ocasionó el poder de movilización de la Juventud Peronista en un acto de masas dónde habló de la experiencia velasquista; su presencia oficial -sólo un día después- en la Casa de Gobierno, siendo recibido de modo poco cordial. Todas estas actividades -con excepción de la última- formando parte de un mismo ambiente vinculado al encuentro.

Las tensiones del juego político también tuvieron su expresión en las relaciones entre los cineastas argentinos. Para muchos, la orientación en sus inicios izquierdista de Cine Liberación, había sufrido un cierto cambio asociado a su adhesión a Perón. La modificación parcial del final de la primera parte de *La hora de los hornos* cuando su exhibición pública en salas comerciales a fines de 1973 [Véase Mariano Mestman, 1999.] o incluso la incorporación de Getino en el Ente de Calificación, aun cuando acordes a su proyecto y orientación, eran considerados por algunos cineastas militantes -aunque con matices- como por lo menos un abandono de los postulados iniciales. En la medida en que Giannoni se ubicaba entre estos críticos, la participación de Solanas y Getino en el encuentro fue sumamente restringida. En general, los testimonios no recuerdan la presencia del primero -tal vez no se encontrara en la Argentina- y la de Getino parece haber sido por demás discreta. Esta ausencia es significativa tratándose del grupo más importante del cine político argentino y de la participación de varias figuras del cine político local, algunos de los cuáles mantenían una buena relación con los fundadores de Cine Liberación e incluso compartían instancias como el Frente de Liberación del Cine Nacional.

En los meses siguientes al encuentro, la situación argentina se deterioró rápidamente, tras la muerte de Perón y la ampliación de la represión política. Giannoni participó en septiembre en Caracas (Venezuela) de la creación del Comité de Cineastas de América Latina, promovido desde las reuniones de Argel y Buenos Aires. Luego tuvo que abandonar Argentina para exiliarse en Perú unos meses y finalmente en Cuba. La experiencia de la Cinemateca terminó y los materiales que había conseguido juntar se desperdigaron, perdiéndose muchos de ellos.

Bibliografía

I. Bakari & M. Cham (Eds.). (1996). *African Experiances of Cinema*. London: BFI.

Bissio, B. (1974). El cine en la descolonización cultural del Tercer Mundo. *Tercer Mundo*, (1).

J. P. Brossard, (Ed.). (1981). En *L'Algerie vue par son cinéma*. Locarno: 34th. Festival International du Film de Locarno.

Diawara, M. (1992). The Artist as the Leader of the Revolution. The History of the Fédération Panafricaine des Cinéastes. En *African Cinema. Politics and Culture.* Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.

Elena, A. (1995). La emergencia de los cines africanos. En J. E. Monterde & E. Riambau (Coords.). *Historia General del Cine. Vol. XI, Nuevos cines (años 60)*. Madrid: Cátedra.

Mestman, M. (1999). 'La hora de los hornos', el peronismo y la imagen del Che. *Secuencias. Revista de historia del cine*, (10).

Ríos, H. (1980). *Imágenes*, (5).

Como citar: Mestman, M. (2007). Entre Argel y Buenos Aires , *laFuga*, 5. [Fecha de consulta: 2026-11-24] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/entre-argel-y-buenos-aires/28