

2. NOTAS

Hacia una relectura del Tercer Cine y el desafío de nuevas fuentes para su investigación: entrevista a Mariano Mestman

Por Mónica Villarroel M.

Universidad de Chile/Cineteca Nacional de Chile
monicavillarroelm@gmail.com

Uno de los desafíos de los estudios de cine consiste en buscar nuevos enfoques para abordar emblemáticos períodos que la historiografía clásica describe con relatos que hoy pueden ser cuestionados a la luz de nuevos hallazgos, revalorizando el archivo y accediendo a fuentes primarias, documentos, películas y piezas gráficas, disponibles en formatos digitales. En el “V Encuentro internacional de investigación sobre cine chileno y latinoamericano”, organizado por la Cineteca Nacional de Chile en abril de 2015, Mariano Mestman (Doctor en Lingüística por el Programa de Historia del Cine, Departamento de Lingüística de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Madrid, con investigaciones postdoctorales en la Università degli Studi de Roma 3, actualmente investigador del Instituto Gino Germani y CONICET, profesor de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, UBA,

* Doctora en Estudios Latinoamericanos, Universidad de Chile.

Argentina) ofreció la conferencia “Archivos, documentos, testimonios: el problema de las fuentes para estudiar el Nuevo Cine Latinoamericano de la década de los sesenta”. A partir de ese encuentro, de ponencias en otros congresos y de sus publicaciones, abordamos los temas que ha investigado en distintos momentos. Uno de ellos dice relación con su hallazgo de los archivos audiovisuales y documentos sobre el Tercer Cine en Canadá, publicados el 2014 en *Rebime. Cuadernos de la Red de Historia de los Medios*¹.

Mestman propone la necesidad de problematizar sobre las fuentes del Nuevo Cine Latinoamericano y del Tercer Cine, en general. Ahonda sobre el cine político de los años sesenta y setenta, sus tensiones y procesos de producción y circulación, incluyendo los discursos que van más allá de los materiales fílmicos propiamente dichos, discutiendo tanto los documentos o manifiestos del periodo como las propias películas, a partir de las distintas versiones y contextos de producción y circulación. Por otra parte, se refiere al Archivo audiovisual del movimiento obrero en Roma, donde también ha trabajado, y a las posibilidades de acceder a documentos cinematográficos inéditos y su difusión en formatos digitales.

Mónica Villarroel (MV): Has trabajado largo tiempo en los Archivos de Montreal con la digitalización de materiales fílmicos, documentos y análisis de un importante legado del Tercer Cine, al que hoy es posible acceder. ¿Puedes contarnos cómo fue ese hallazgo, los contenidos encontrados y el proceso de análisis que has desarrollado?

Mariano Mestman (MM): La bibliografía sobre el cine del Tercer Mundo establece un momento importante en torno al encuentro de Argel, Argelia, de diciembre de 1973. Esa reunión fue de algún modo corolario de la famosa IV Reunión de Países No Alineados realizada en setiembre de ese año también en Argelia. En diciembre, con presencia de africanos, algunos asiáticos, observadores europeos y varios cineastas

¹ *Rebime. Cuadernos de la Red de Historia de los Medios. Estados Generales del Tercer Cine. Los documentos de Montreal. 1974.* Buenos Aires: Cátedra de Historia de los Medios, Facultad de Ciencias Sociales, UBA, Año 3, N°3. Verano, 2013-2014. Entre sus publicaciones destacamos *Del Di Tella a “Tucumán Arde”. Vanguardia artística y política en el 68 argentino.* (2000), en coautoría con Ana Longoni. También ha escrito capítulos de libros y numerosos artículos en revistas académicas.

latinoamericanos, se creó el Comité de Cine del Tercer Mundo. Hace algunos años encontré los documentos de la siguiente reunión de ese Comité, la segunda y última, realizada en Buenos Aires, en mayo de 1974. Y sabíamos ya de la importancia que también había tenido el Tercer Cine en los *Rencontres Internationales pour un Nouveau Cinéma*, realizado unos días más tarde, en junio, en Montreal. Claro que allí se debatían también muchas otras cuestiones de esa coyuntura del cine político mundial. Aunque la bibliografía especializada en estos temas no daba cuenta ni de la reunión de Buenos Aires ni de la de Montreal, en realidad en las revistas de la época sí había sido destacada.

Porque si bien la cuestión del cine político africano y latinoamericano estuvo presente en muchos foros europeos y norteamericanos en torno a 1968 y en adelante, el encuentro de Montreal fue tal vez el más importante de los años sesenta/setenta. Por la cantidad de grupos participantes de todo el mundo y por las polémicas que hubo. Pensá que allí llegaron los grupos del 68 francés y de otros países, las distribuidoras paralelas norteamericanas y europeas, que difundían muchos films tercermundistas como Tricontinental Film Center y Third World Newsreel (Estados Unidos), MK2 (Francia), The Other Cinema (Gran Bretaña), de los países nórdicos, entre otras. También estuvieron representantes del Nuevo Cine Africano, expresión de los procesos de descolonización sesentistas en el África Negra y de lengua árabe, y muchos cineastas o distribuidores políticos latinoamericanos de primera línea, como Miguel Littin, Walter Achugar, Edgardo Pallero, Julio García Espinosa, Fernando Solanas, entre otros.

Hace tiempo André Pâquet, el organizador de estos *Rencontres Internationales pour un Nouveau Cinéma*, me envió los cuadernos que publicaron con bastante material sobre los grupos y las conferencias centrales. Pero recién hace tres años encontramos los archivos audiovisuales inéditos con todas las discusiones y debates, que estaban conservados en la Cinemateca de Quebec, en Montreal. Son 48 bobinas, porque hay tres perdidas, de media hora cada una, aproximadamente. Hay una catalogación bastante completa realizada en su momento allí. Y ahora nosotros hicimos otra similar, aunque ajustando algunas cuestiones.

El problema es que al ser registros en un sistema de video temprano (analógico), no se podían consultar. Con un subsidio que tenemos en el CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas,

Argentina), hicimos el *transfer* a digital de gran parte de esas bobinas. Y hoy se encuentran disponibles para la consulta pública tanto en la Cinemateca de Quebec² como en el Archivo Audiovisual del Instituto de Investigaciones Gino Germani, que creamos hace unos años en la Universidad de Buenos Aires³.

MV: ¿De qué manera el estudio sobre cine político sugiere nuevas perspectivas a partir de la “desclasificación” de archivos como los de Montreal o aquellos registros cinematográficos de la UP [Unidad Popular] e incluso de épocas anteriores, que regresaron a Chile desde Alemania (provenientes del Archivo Federal Alemán y los laboratorios DEFA)?

MM: Pienso que los materiales documentales de Montreal o con los que vos trabajaste provenientes del Archivo de Alemania Federal y los laboratorios DEFA, permiten efectivamente repensar o aun reescribir la historia del cine político latinoamericano de esos años. Aunque parece un tema ya muy trabajado por la historiografía, sin duda estos archivos aportan cosas novedosas y tal vez posibilitan cambios de perspectivas, en algún caso. Por un lado, ratifican los estrechos vínculos que ya conocíamos (pero no en este nivel) del cine político latinoamericano con el circuito del Nuevo Cine y el cine político europeo en esos años. Una Europa muy influenciada también por los fenómenos del Tercer Mundo: Argelia, Cuba, Vietnam, y tantos otros. Muestran diálogos y solidaridades concretas y muy expandidas. Como sabés, el golpe militar en Chile, por ejemplo, debe ser uno de los temas de debate y denuncia más extendidos en los foros de cine en esos años. En el caso de los *Rencontres...* de Montreal, esto está muy presente. No es casualidad que autores como Frederic Jameson, y también otros, remitan al golpe en Chile y la derrota del movimiento popular como evento significativo para establecer el fin de la llamada “larga década del sesenta”, de sus proyectos, su dinámica y las expectativas de cambio radical. En el plenario final del encuentro de Montreal creo que es el único tema sobre el que hay más de una declaración, así como

² <http://collections.cinematheque.qc.ca/dossiers/rencontres-internationales-pour-un-nouveau-cinema/>.

³ <http://webiigg.sociales.uba.ar/cgi-bin/wxis.cgi/catalogoaudiovisual/scripts/?IsisScript=iah.xis&lang=es&base=IIGG>.

completa solidaridad. Pero, al mismo tiempo, allí todavía se discute una alternativa de “socialización del cine” en la línea del Tercer Cine, en tanto alternativa posible no solo para el Tercer Mundo, sino en el plano mundial. Más allá de que pudiera resultar un poco utópico en esa coyuntura, da cuenta del peso que el tercermundismo seguía teniendo.

En relación con tu pregunta, esta es una posible “nueva perspectiva” que aporta la “desclasificación” o recuperación del archivo de los *Rencontres...* de Montreal: el alcance de las ideas del Tercer Cine. Porque allí, aunque había cineastas y críticos del cine político de todo el mundo, como el grupo de Chris Marker, otros vinculados al PCF [Partido Comunista Francés], críticos como Gary Corwds, Lino Micciché, Guy Hennebelle, Guido Aristarco, Simon Hartog y muchos otros, es decir, aunque había más de una perspectiva de compromiso, de izquierda, de todos modos la presencia del Tercer Mundo ocupó un lugar central, muy influyente, según muestran los documentos y registros audiovisuales. En esos años, el cine político africano y latinoamericano venía teniendo repercusión en las revistas cinematográficas de Quebec, con notas de André Pâquet y otros. Una película como *La hora de los hornos*, de Solanas y Getino (1968), había sido bastante exhibida y utilizada en el circuito paralelo canadiense por grupos como el Comité d’Information Politique, una formación incluso más radicalizada que el Comité d’Action Cinématographique, que organizó el evento y que promovería –en parte bajo su influencia– la ocupación de las instituciones del cine poco después en reclamo de una política de cine local, “nacional”. Pero “nacional” en el sentido de “quebequense”. Porque allí también está presente la idea de Quebec como “país colonizado” o “neocolonizado” dentro de Canadá. Fuese o no exagerado esto, daba lugar a que la propuesta de “descolonización cultural” propia del Tercer Cine funcionara también allí. En ese marco, el Programa de los *Rencontres...* se inicia con una frase del manifiesto de Solanas y Getino “Hacia un Tercer Cine” (1969), es un párrafo de ese famoso texto que extiende esta noción también al cine político de los países desarrollados. Pero además, durante las reuniones preparatorias del encuentro, donde Pâquet y el Comité de Acción Cinematográfica discutían cómo sería y bajo qué orientación, llegó a preguntarse si no era en definitiva el Tercer Cine la opción para el cine político mundial. Aun cuando fuera solo una pregunta, es significativo, ¿no?

MV: El hallazgo de estos registros audiovisuales de los Encuentros Internacionales para un Nuevo Cine (Montreal, 1974), ¿permite repensar la historiografía del Nuevo Cine Latinoamericano? ¿De qué manera observaste esto?

MM: Este tipo de material de archivo puede servir como nueva fuente documental para analizar aspectos pocos conocidos o desatendidos en muchos estudios previos que tal vez recurrieron a fuentes más “clásicas”, por llamarlas de algún modo. Quiero decir, muchas discusiones de este tipo de encuentros no quedan registradas plenamente, en su dinámica más profunda, en los manifiestos y documentos públicos, en las declaraciones de los cineastas o incluso en las críticas de los films. Y de ahí la dificultad para que se incorporen en la bibliografía. Los registros audiovisuales de los debates, en cambio, tienen la virtud de dejar traslucir los aspectos más vívidos de las discusiones. Podría citar varios ejemplos en relación con este material. En lo que se refiere al Nuevo Cine Latinoamericano en particular, señalaría dos que resultan relevantes.

En uno de los Talleres de debate sobre la distribución de las películas, apareció una fuerte tensión entre Bill Susman, el productor norteamericano de dos películas clave del cineasta argentino desaparecido Raymundo Gleyzer, y distribuidores europeos, en particular del Film Centrum de Suecia. En general, sabemos que ese cine, además de algunos festivales a los que llegaba, también se distribuía en un circuito paralelo, alternativo en el mundo. Pero cómo acceder a las tensiones directas si no es a partir de este tipo de fuentes. En Montreal, Susman se quejaba de que algunas distribuidoras alternativas utilizaban los recursos obtenidos con los films del Tercer Mundo que difundían para fortalecer su propio circuito popular de exhibición y no reenviaban todo el dinero conseguido allí a los realizadores o sus productores. Pero cuando habló el representante de este grupo sueco, Jean Lindqvist, le recordó que cuando la película *Los traidores* (Gleyzer y grupo Cine de la Base, 1973) llegó a Suecia, en lugar de dársela a ellos que tenían armado un circuito político popular de difusión, se la dieron a una distribuidora más grande y no comprometida, digamos, porque les aportaba más dinero. Pero que, de ese modo, la película se vio poco, decía Lindqvist, y no tuvo un uso político. Es interesante porque esta tensión luego se extendió a un cuestionamiento hacia Marin Karmitz y su distribuidora MK2 de París (entonces naciente, hoy hegemónica, podríamos decir) o hacia las películas latinoamericanas que se hacían o

se proyectaban en la RAI italiana. La crítica era que de algún modo estos mediaban, eran intermediarios para la llegada del cine del Tercer Mundo hacia las distribuidoras políticas de los países chicos europeos, como era el caso de ellos, los suecos. No sé realmente cuánto era así. Pero este tipo de discusión, que hasta donde sé es difícil de encontrar en otro tipo de fuentes, sin duda abre todo un campo de exploración respecto de la circulación internacional del cine político y los circuitos paralelos.

Otra cuestión que permiten observar estos documentos audiovisuales tiene que ver con la organización del Nuevo Cine Latinoamericano en esa coyuntura. Es sabido que el Comité de Cine de América Latina se creó en Caracas, Venezuela, en setiembre de 1974. Pero prácticamente fue ignorado en la bibliografía que en este encuentro de Montreal, en junio, ya se había conformado una asociación de cineastas latinoamericanos con los mismos protagonistas que estarían tres meses después en Caracas. Quienes la presentan en el plenario final de Montreal son el argentino Edgardo Pallero y el uruguayo Walter Achugar. Y están junto al chileno Miguel Littin. Es decir, tres de los cinco miembros del Comité que se crea luego en Caracas. Y los otros dos de algún modo también firman un documento conjunto con la presencia de muchos cineastas de la región. Esto lleva a revisar el circuito que se suele presentar que va de Viña del Mar 1967, pasa por Mérida 1968 y Viña del Mar 1969 y culmina en Caracas, 1974. Estos documentos muestran el lugar de Montreal 1974. Y desde aquí también el vínculo con otros ámbitos, como los encuentros del Comité de Cine del Tercer Mundo de Argel (diciembre 1973), donde hubo muchos latinoamericanos, y Buenos Aires (mayo 1974).

No sé bien por qué esto último estaba perdido en la bibliografía historiográfica del Nuevo Cine Latinoamericano. Porque aunque el documento de creación del Comité de Caracas se refiere al pasar a estos últimos eventos, en general la genealogía se reconstruye en relación con los encuentros de Viña del Mar y Mérida entre 1967 y 1969. Y en relación con esto hay algo también llamativo. No me gustaría sobredimensionar la cuestión tercermundista porque es cierto que no tiene la misma influencia o presencia en el cine político de un país a otro de América Latina. Pero no puedo dejar de mencionar que la idea de creación de una asociación latinoamericana de cineastas entre Argel, Buenos Aires y Montreal se percibía claramente en diálogo o incluso bajo la influencia de la Federación Panafricana de Cineastas (FEPACI), que existía desde 1969. Incluso se la llamaba Federación Latinoamericana de Cineastas (FELACI). Y aunque el

nombre que tomó en Montreal o luego en Caracas fue diferente, todavía allí se hablaba en esos términos y algunos críticos o revistas de cine dieron cuenta de la creación de esa asociación en Montreal con el nombre de FELACI. Equivocado, porque no se llamó así; pero esto da cuenta de que ese vínculo estaba en el imaginario de los protagonistas en torno a 1973-1974. Y luego se perdió.

MV: También se percibe una tensión entre los cineastas exiliados y aquellos que confiaban en los proyectos nacionalistas. Los registros visibilizan no solo a los realizadores en una dimensión ideológica evidente, sino también los problemas que existían dentro del movimiento.

MM: Bueno, ahí hay un tercer aspecto que muestra este archivo como ningún otro. Las durísimas tensiones que había entre algunos de los principales referentes del Nuevo Cine Latinoamericano por la difícil coyuntura atravesada en la región. En parte asociado efectivamente a que algunos cineastas estaban exiliados por los respectivos golpes militares en Chile, Bolivia o Uruguay, por ejemplo, y otros en cambio todavía intentaban desarrollar políticas cinematográficas desde gobiernos con orientación nacionalista. Sinteticémoslos así porque un análisis de cada caso llevaría demasiado. Pero también en parte asociado a diferencias políticas importantes en esa coyuntura. Esto se evidenció en las varias horas que llevó la discusión en Montreal sobre la cuestión del peronismo en Argentina. En realidad, desde mediados de 1968, cuando *La hora de los hornos* empezó a exhibirse en festivales internacionales, la opción peronista del grupo Cine Liberación evidenciada sobre todo en la segunda parte de esta película, fue cuestionada en muchos foros y revistas, por críticos o por otros grupos del cine político. Un poco por todas partes. Pero esos debates, hasta donde yo pude reconstruir en otros estudios, nunca alcanzaron la dureza y tensión que tuvieron en Montreal. Y aquí también los registros audiovisuales de este encuentro son elocuentes.

El debate llevó todo un día, o aun más. Se produjo luego de la conferencia de Solanas, junto a Edgardo Palleró y Humberto Ríos, sobre el intento de creación de una ley de cine en Argentina desde el retorno del peronismo al gobierno el año anterior. Para sintetizarlo diría que de un lado se ubicaron el italiano Lino Micciché, entonces director de la Muestra de Pesaro donde confluía todo el cine político latinoamericano desde el 68, el distribuidor uruguayo Walter Achugar y el chileno Miguel Littin, tal

vez el más duro contra Solanas. Y quien tuvo una intervención de defensa de la posición de los argentinos y que de algún modo reorientó el debate hacia criterios más unitarios, fue el cubano Julio García Espinosa. Recordá que el año anterior, cuando el peronismo retornó al poder y asumió Héctor Cámpora el gobierno, Argentina había restablecido sus relaciones diplomáticas con Cuba luego de mucho tiempo. Santiago Álvarez, que no estuvo en Montreal pero sí en la asunción de Cámpora en Buenos Aires, había registrado ese proceso en el documental *El nuevo tango*, un material que estaba medio perdido y que recuperamos hace ya veinte años en La Habana. Pero la cuestión es que esa discusión de Montreal, abiertamente política, fue durísima. Parecía dividir las aguas de un modo demasiado radical. Sin embargo, en el plenario final estuvieron todos unidos creando la asociación común de la que hablaba antes.

Pero hay una cuestión interesante en relación con tu pregunta sobre cómo estos documentos aportan cosas nuevas. Porque aunque en las revistas de cine de la época hay referencias a esas discusiones en Montreal, era difícil imaginar su alcance, pienso, hasta que aparecen estos registros audiovisuales. Incluso, diría que ayudan a comprender algunas cosas dichas en otras fuentes documentales también importantes. Por ejemplo: en uno de los libros de su correspondencia con cineastas latinoamericanos que publicó el legendario director del Instituto de Cine Cubano (ICAIC), Alfredo Guevara, hace unos años, hay una carta que le manda a Edgardo Pallero pidiéndole que concurra al encuentro de Caracas de setiembre de 1974, donde se crearía el Comité de Cineastas de América Latina. Guevara le dice a Pallero que vaya a pesar de las diferencias y tensiones que podían existir y que muchas veces aparentaban dividirlos. Esa carta es del mes de agosto de 1974. No recuerdo el día. Pero está fechada entre Montreal en junio y Caracas en setiembre. Luego de ver el modo en que Pallero y Solanas fueron atacados en Montreal por exiliados como Littin y Achugar, o por el mismo Micciché, se entiende mejor a qué se refería la carta. Y el énfasis de unidad que ponía Guevara ya no parece tan exagerado, sino más bien necesario para saldar las tensiones de Montreal. Es un ejemplo, solo uno, de lo que esta nueva fuente puede aportar.

Y remite tal vez también a esas diferencias de las que vos hablabas. Porque los argentinos allí presentes, fundamentalmente Jorge Giannoni —que había participado en la organización del encuentro del Comité de Cine del Tercer Mundo de Argel en diciembre, y junto a Jorge Denti

había sido el anfitrión de su segunda reunión en Buenos Aires en mayo 1974—, venía impulsando la creación de la FELACI para octubre en Lima, Perú. Pero por diversas razones esto no ocurrió y finalmente el Comité de Cineastas de América Latina se creó en setiembre, en Caracas.

MV: ¿Es evidente un distanciamiento entre los realizadores cinematográficos, la TV y el incipiente video en ese momento?

MM: Eso es muy interesante también en 1974. Porque se trata de un momento no solo de transición política: el fin de la larga década del sesenta, que nombrábamos antes. También de transición tecnológica. Es evidente que las tecnologías de registro de imagen y sonido varían de un país a otro. Tenés desde sociedades del Primer Mundo donde el video con finalidades sociales, educativas o políticas tiene un cierto desarrollo desde mediados de los sesenta o poco más, países latinoamericanos donde la opción política audiovisual se sigue construyendo desde el cine, el filmico, y nuevos estados africanos donde los cineastas políticos piensan también en el uso de la televisión, como un medio de mayor alcance incluso. Y también un poco la mezcla de todo eso.

Esto se evidenció en las exposiciones en los *ateliers*, los Talleres de Trabajo de Montreal. Pâquet y los organizadores se habían preocupado por invitar al evento no solo a los grupos políticos más radicales sino también a representantes de experiencias de uso del cine o el video en el trabajo social, educativo con la comunidad; es decir, de los canadienses. En Montreal confluyeron tanto perspectivas reformistas como revolucionarias, por decirlo con términos de la época. En el taller “Intervención social con los films” esto trajo aparejada una dura confrontación del cineasta político Gilles Groulx con el representante del programa Société Nouvelle, del National Film Board/Office National du Film [NFB/ONF], Jean-Marc Garand. Porque Groulx, un miembro del Comité organizador del encuentro de 1974, había sufrido la censura de la NFB/ONF. Y en ese taller, Garand también fue atacado por la representante del grupo aún más radical Comité d’Information Politique, que asoció esa experiencia al “reformismo”.

Pero fuera de estas discusiones más abiertamente políticas en el sentido de la política de censura del Estado canadiense, hubo un taller, denominado “Participación de la base”, donde confluyeron experiencias

de video y de cine, y la cuestión tecnológica se hizo más evidente en relación con un tema muy de época, que venía del 68 o antes: la idea de darle la voz al pueblo, la comunidad, la gente o como se nombrase en cada caso. Como se sabe, era una consigna, un discurso muy extendido en el cine político latinoamericano y de todo el mundo. La incorporación a las películas del testimonio de la gente común o de los obreros, campesinos, estudiantes vino de algún modo a cumplir con esa idea. Y en algún caso hasta se intentó darle la cámara a pobladores. Pero, como resulta evidente, desde un punto de vista material, no es lo mismo darle una cámara 35 mm o 16 mm a una persona sin conocimientos técnicos específicos que darle una cámara de video. Y ahí, las diferencias en el tipo de tecnología a la que accedían los realizadores comprometidos de una región a otra del planeta no resulta una cuestión menor a la hora de interpretar sus afirmaciones o discursos. Ese taller de “Participación de la base” estuvo integrado por grupos del Primer Mundo: los franceses CREPAC/SCOPCOLOR, nacido al calor del mayo francés entre los profesionales de la ORTF (Oficina de Radiodifusión-Televisión Francesa), y Slon/Iskra, el grupo de Chris Marker; por la distribuidora tercermundista estadounidense Third World Newsreel; y por el realizador quebequense Fernand Dansereau, que coordinó el panel. Dansereau había creado a mediados de los sesenta el Groupe de recherches sociales, antecedente inmediato de los programas Challenge for Change/Société Nouvelle impulsados por la ONF para el trabajo con cine y fundamentalmente video en la comunidad. Allí, aunque también en otras experiencias quebequenses que llegaron a los *Rencontres...*, había estado muy presente la idea de la “animación social” con el audiovisual. Y durante su exposición, Dansereau la recuperó como elemento singular de la experiencia canadiense. Esta noción remite al vínculo de los films y videos con la población, su participación en la realización y el trabajo de activismo en las comunidades o con las bases. Los animadores se pensaban como una suerte de facilitadores de la participación de la comunidad, y jugaron un rol importante en programas como Challenge for Change/Société Nouvelle.

MV: En Chile también hubo experiencias como esa, en los Talleres de Chile Films, por ejemplo, durante la Unidad Popular, y luego la idea se amplió en dictadura con el video popular. También está la experiencia boliviana con el cine indígena que motivó prácticas similares, a partir de Sanjinés, por mencionar algunas. Fue una tendencia muy expandida en el

Tercer Mundo pero poco sabemos de lo ocurrido en el entonces llamado Primer Mundo.

MM: Por supuesto también los otros participantes de este panel, franceses y norteamericanos, se refirieron a ese vínculo con las comunidades, sectores obreros, etc. En el caso de los grupos franceses, por ejemplo, la cuestión de la “autoría”, sea a través del film o del video, ya muy extendido, tiene que ver con el alcance de su articulación con los movimientos de protesta, sea que se trate de cooperar con ellos brindando un servicio técnico, profesional o de una mayor integración política expresada en alguna instancia de la realización misma, desde la discusión previa del contenido hasta el uso de los medios por los trabajadores (a veces con la respectiva formación). En su actividad de proyección e intervención en los conflictos, este tipo de grupo se movía entre el didactismo, la promoción de los debates, la agitación y la creación de hechos políticos, como decían. Muchas de estas experiencias se desarrollaban en torno a conflictos y en ámbitos obreros, aunque otras alcanzaban establecimientos escolares, asociaciones barriales, municipalidades, etc., y, a veces, cine-móvil.

En el caso de Dansereau, su extensa experiencia sin duda constituía un lugar de referencia en la historia reciente del documental de intervención. Sería muy largo contarlo aquí. Pero de modo sencillo se puede recordar que él tenía una reflexión profunda sobre su propia experiencia de films sociales a lo largo de los sesenta respecto del control del medio audiovisual por parte del realizador y los modos de intervención de la comunidad: de algún modo, el pasaje entre el “autor/director” y el “facilitador” de la participación de la población en el proceso de realización hasta el corte final y, al visualizar su imagen, eventualmente censurarla, quitarla si así lo deseaba. Pero al mismo tiempo, Dansereau había avanzado en un intento por generar mayor interactividad creando veintisiete films (que denominó *films satellites*), con material tomado de los registros originales (fundamentalmente entrevistas), y utilizados para interactuar con los espectadores durante la proyecciones, profundizando aspectos específicos de los problemas abordados en el largometraje principal. La exposición de Dansereau en el taller de los *Rencontres...* recuperó esa experiencia, insistiendo en la necesidad de dar un “verdadero poder” a la gente al nivel de la producción misma, aun a costa de perder el control y el lugar de “autoría” del cineasta/videasta, que rechazaba abiertamente. Pero, al mismo tiempo, Dansereau problematizó el alcance de estas búsquedas.

Se refirió a casos donde, al darle aparatos ligeros a las personas de una comunidad para que se expresaran, encontraba conflictos de ambiciones o copia de modelos hegemónicos. Al respecto proponía, entonces, la necesaria presencia del profesional para “liberar verdaderamente la voz” ante dispositivos tecnológicos sofisticados como el cine y la televisión, que presentaban problemas que en muchos casos él mismo no había podido resolver. Porque, afirmaba, si bien había logrado compartir el trabajo de guión, filmación o distribución, le resultaba más difícil hacerlo en el caso del montaje final.

Creo que entre nosotros la experiencia canadiense del Programa Challenge for Change/Société Nouvelle es poco conocida. Pero es realmente enorme e interesantísima, más allá del carácter más o menos reformista o radical de cada uno de sus muchísimos proyectos. Hace pocos años el reconocido investigador canadiense Thomas Waugh, junto a otros, publicó una compilación notable de documentos y artículos sobre esa experiencia que me sirvió mucho en la investigación sobre los *Rencontres...* de Montreal.

Pero lo interesante de la discusión en el encuentro de 1974 es que el cuestionamiento a la noción misma de “autor” que hacían los realizadores políticos ya no era solo en pos de una autoría colectiva como proclamaron siempre los grupos del cine militante, sino ahora también involucraba una discusión más precisa de los modos de incorporación directa de la comunidad, una cuestión en parte facilitada por el acceso a aparatos más livianos y manipulables, en especial el video. Por eso digo que la cuestión de las implicancias de la transición tecnológica en esa coyuntura merece toda una investigación aparte.

MV: Los archivos de Montreal y la indagación sobre festivales europeos, Leipzig por ejemplo, o el Forum de Berlín o Pesaro, nos acercan a temas hasta ahora poco examinados, como la distribución y los circuitos de exhibición europeos para el cine de los sesenta y de los setenta. En otros textos escribiste sobre todo esto. ¿Qué puedes decirnos?

MM: Estoy de acuerdo en que todavía falta estudiar bastante esos circuitos internacionales, aunque hay por supuesto bibliografía que refiere a ellos. Para el caso del cine de América Latina hay un texto temprano de Ana López que refiere a ese circuito, por ejemplo. Seguramente también otros

que me olvido de nombrar. Pero pienso que aun cuando el tema de los circuitos de festivales vino creciendo en los estudios de *transnational cinemas* o de *film festivals*, etc., hay todavía mucho por indagar en este tema. Este año voy a publicar un libro sobre el cine del 68 en América Latina, por la editorial española Akal, en el que escriben especialistas sobre cada país: David Oubiña sobre Argentina, Javier Sanjinés sobre Bolivia, Ismail Xavier sobre Brasil, García Borrero sobre Cuba, Álvaro Vázquez Mantecón sobre México, y otros. E incluye algunos textos sobre temas o problemas del 68, que cruzan los diversos países, entre ellos uno de Mirta Varela sobre las relaciones entre cine y televisión, y otro de María Luisa Ortega sobre la muestra de cine documental latinoamericano de Mérida, Venezuela, de 1968. María Luisa, especialista española en cine documental, hace un muy interesante estudio de esa muestra en relación con el circuito de festivales anteriores y posteriores. Por otro lado, en lo referido al cine del Tercer Mundo, la investigadora Masha Salazkina, actualmente en la Universidad de Concordia en Montreal, ha iniciado hace unos años una investigación muy rigurosa sobre el tipo de vínculo que el Festival de Tashkent, en la antigua Unión Soviética, tenía con el cine del Tercer Mundo. Y hay otros estudios sobre otros festivales clave que están en marcha, hasta donde sé.

En mi caso, fuera del circuito al que me referí antes de Argel-Buenos Aires-Montreal, mi investigación se orientó a la participación del cine político argentino y latinoamericano en los festivales internacionales en torno al 68 y también al uso de algunas películas en el circuito militante, de distribuidoras paralelas norteamericanas y europeas.

En lo que respecta a los festivales, hace varios años escribí algunas cosas sobre Mérida 1968 o Viña del Mar 1969, tratando de recuperar algunas polémicas fuertes allí ocurridas que hoy ya son más conocidas. Hace diez años participé de un seminario en Maryland y luego en un libro sobre la influencia del neorrealismo italiano en el mundo, a cargo de Saverio Giovachini y el fallecido Robert Sklar. Ahí me tocó escribir sobre la influencia neorrealista en el cine de América Latina. Y una de las ideas que propuse fue pensar que la ruptura con el neorrealismo podía rastrearse también en el circuito de festivales y encuentros de cine latinoamericano de la segunda mitad de los sesenta: Viña 1967-Mérida 1968-Viña 1969. La idea es que partiendo de las dos generaciones de cineastas latinoamericanos de los sesenta, que propusieron Paranaguá, entre otros, es decir, la generación que se formó en los años de la influencia neorrealista, por un

lado, y la propiamente sesentista, por otro, se podía pensar que la primera es la organizadora de Viña 67 y Mérida 68, y que la segunda irrumpe con sus films en Mérida, pero se despliega con toda su fuerza, desplazando de algún modo, aunque nunca del todo, a la generación neorrealista, en Viña 1969. Te lo digo así a modo de síntesis, porque sería muy largo para desarrollar aquí. Pero lo traigo a colación a propósito de esta cuestión del circuito de festivales.

Luego trabajé bastante el archivo de documentos gráficos de la Muestra del Nuevo Cinema de Pesaro, en Italia. Hace quince años revisé ese archivo en Roma. Pero en este caso no hay material audiovisual, o muy poco en otro sitio, sino fundamentalmente documentos gráficos. Es llamativo que Pesaro haya sido poco estudiado, fuera de algunos libros españoles como el muy temprano de Pérez Estremera, que tiene un interesante estudio introductorio y algunas de las ponencias, o lo incluido en otros como el de aquellos años del cineasta militante español Andrés Linares o la compilación sobre el cine del 68 que hicieron también en España Julio Pérez Perucha, Manuel Palacio, Mirito Torreiro y otros. O, por supuesto, artículos y libros italianos, como los más recientes que luego de la muerte de su legendario director, Lino Micciché, hace ya diez años, vuelven sobre la importancia de Pesaro en los sesenta/setenta.

Digo que es llamativa esta ausencia porque el proceso interno de Pesaro sintetiza muy bien las dinámicas del período: comienza en 1965 como un festival donde llega lo más renombrado y renovador de las ciencias del lenguaje estético y cinematográfico (Roland Barthes, Umberto Eco, Christian Metz, Pio Baldelli, Galvano Della Volpe, el mismo Pasolini, entre otros); se politiza abiertamente en 1968 y a partir de allí llega casi todo el cine político latinoamericano y de otras geografías; y luego continúa desde mediados de los setenta, tras una crisis fuerte donde casi desaparece por falta de apoyo, con un trabajo sistemático de reflexión sobre la historia de los nuevos cines, etc.

MV: ¿Podrías ampliar lo que dices respecto al uso del cine político latinoamericano en el circuito militante del 68 europeo?

MM: Por supuesto en estos ámbitos hay debates políticos importantes, fuertes. Además de la muestra de Pesaro en Italia, cuyo archivo pude revisar bastante completo, solo conozco un poco más de aquellos donde fue el

cine político argentino en esos años. Vos nombrabas recién el Forum de Berlín, entre otros. Hay una anécdota muy linda allí de Mrinal Sen, el gran cineasta militante de la India. Sen era un admirador de Solanas, escribió sobre él e incorporó un muy breve fragmento de *La hora de los hornos* en su *Trilogía de Calcuta* (1971). Junto a esto, en su autobiografía, Sen recordó a un joven que en Berlín 1973 estaba en el hall del cine repartiendo folletos sobre la situación de la clase obrera argentina. No sobre el cine político, sino sobre la lucha obrera, decía. Y eso le llamó la atención. Era Raymundo Gleyzer. Pero cuando vio la fuerza de su película *Los traidores*, cuenta Sen, se dio cuenta de las razones profundas de la acción de Gleyzer a kilómetros de distancia de la Argentina. Algunos años más tarde, Walter Achugar, el gran productor/distribuidor de cine latinoamericano uruguayo, exilado en España, tuvo una activa participación en la creación de las salas de arte y ensayo Alphaville en Madrid a fines de 1977. Presentó allí un ciclo muy interesante de cine cubano. Y al año siguiente se exhibió *Los traidores*. Pero lo interesante es que como era el período de la “transición” luego de la muerte del dictador Francisco Franco en 1975 y estaban en proceso de elecciones sindicales, la revista *Posible* invitó a cinco o seis dirigentes de diversas fuerzas sindicales a debatir sobre la coyuntura del sindicalismo español a partir de la proyección de *Los traidores*, de Gleyzer. Y tituló la nota: “Nosotros no somos traidores”.

Esto tiene que ver con otra cuestión respecto del lugar del cine latinoamericano y del Tercer Mundo en el circuito europeo. Cuando Paul Willemen, fallecido hace unos años, organizó el famoso encuentro de reflexión sobre el Tercer Cine, la Third Cinema Conference, en 1986 en Edimburgo, hizo una observación muy interesante. Decía algo así como que el cine político del Tercer Mundo en Europa había sido recibido o leído en una “second cinema way”. En el sentido de los tres cines del manifiesto *Hacia un Tercer Cine* de Solanas y Getino: el primer cine asociado al modelo de Hollywood, el segundo cine asociado al llamado “cine de autor”, y el Tercer Cine como el cine de descolonización. Me interesa esa idea: películas políticas del Tercer Mundo que en un circuito de festivales o salas de arte y ensayo se “consumen” en un sentido de cine de autor: Solanas, Sembene, Littin, Med Hondo, etc., etc. Hace varios años escribí que si bien esto pudo haber ocurrido en muchos casos, en otros hubo un uso efectivo del cine político latinoamericano en un sentido militante. Te comenté lo de Gleyzer que podría ser entendido de algún modo en ese sentido. Pero fundamentalmente encontré en el pos 68 grupos en Estados

Unidos, Francia, Gran Bretaña, España o Italia, por ejemplo, que usaban *La hora de los hornos* en ámbitos populares para el debate político. Entonces, por lo menos ambos circuitos convivieron, me parece.

Acordate que Marin Karmitz, en su primera película militante, *Camaradas* (1970), incorporó un fragmento de diez minutos de la segunda parte de *La hora de los hornos*, el capítulo titulado *Las ocupaciones fabriles*. Y hablamos de una película de ficción, donde incluyó una escena muy importante en relación con la trama del film, donde obreros de la Renault, si no me equivoco, u otra fábrica automotriz, discutían sobre la situación francesa a partir de ver la película argentina. Y esto habla de un uso del cine político en este sentido militante, entre grupos de base, también en Europa. Por supuesto te hablo de lo poco que conozco, a partir de films argentinos, pero seguramente debe haber otros casos. Hace unos años escribimos con Alberto Elena un artículo sobre el documental latinoamericano en España. Allí incluimos el estudio del circuito recorrido por dos películas clave: *La hora de los hornos*, primero, y *La batalla de Chile* de Patricio Guzmán, luego. Alberto falleció el año pasado. Fue mi maestro y amigo; a quien le debo mi introducción en estos temas de cines periféricos, del Tercer Mundo, etc.

MV: En relación con esos circuitos, además de los archivos de Montreal, en años anteriores habías trabajado en un archivo italiano de films del movimiento obrero.

MM: Sí. Justamente allí llegué buscando películas del grupo Cine de la Base de Raymundo Gleyzer, que su compañero y coguionista de *Los traidores*, Álvaro Melián, había depositado en resguardo cuando su exilio en Europa. Algunos de esos materiales, tampoco eran tantos, se recuperaron justamente allí. Eso fue a fines del año 2000. Yo había revisado –en el segundo semestre de 1996– materiales en la Cinemateca de Cuba y en la Filmoteca de la UNAM. Y luego fui tres años a hacer el doctorado a Madrid, bajo la dirección de Alberto. Ahí tuve la oportunidad de buscar cosas en archivos europeos. Pero, este fondo documental italiano me impactó más allá de lo latinoamericano. Es el Archivo del Movimento Operaio e Democratico de Roma, fundado por Cesare Zavattini en 1979. Antonio Medici es uno de los principales historiadores del archivo, curador de su anuario, con quien seguimos en diálogo sobre diversos temas. Este archivo conserva muchísimo material de los sindicatos vinculados a la

izquierda, del Partido Comunista Italiano, pero también algunas cosas del sindicalismo católico muy interesantes. En el 2008 pude residir unos meses en Roma y revisarlo. Y luego armamos un ciclo con parte de ese material para el Festival de Mar del Plata. Películas de los sesenta/setenta inéditas o muy poco conocidas de Carlo Lizzani, Gillo Pontecorvo, Ettore Scola, Ansano Giannarelli, Ugo Gregoretti o el actor Gian Maria Volonté. Pero fuera de este ciclo, el trabajo de revisión de ese archivo, en especial de los materiales sobre luchas obreras italianas y europeas, me ayudó también a repensar algunas cosas de la experiencia argentina. Hace varios años había escrito con Fernando Martín Peña un artículo que revisaba la representación del Cordobazo de 1969 en las películas militantes posteriores. Un estudio comparativo, digamos. El Cordobazo fue el levantamiento popular más significativo del período en Argentina. Pero luego, cuando escribí el capítulo sobre Argentina para uno de los anuarios de este Archivo italiano dedicado al llamado *autunno caldo* italiano, revisé la centralidad que le había otorgado al Cordobazo en tanto acción de lucha de calles, movilización, ocupación de la ciudad, etc., y destacué también la importancia que en el cine político habían tenido los procesos de ocupaciones fabriles, antes o después. Como si hubiera habido incluso una suerte de disputa visual entre los grupos del cine político al momento de privilegiar una u otra al representar ese período en Argentina.

MV: En el reciente V Encuentro de Investigación sobre cine chileno y latinoamericano (2015) has señalado la necesidad de contrastar la historiografía del cine de la región con fuentes primarias, documentales, gráficas y filmicas. Y has advertido sobre la precaución en el uso de las fuentes, la necesidad de cotejar los originales, o más de una versión en el caso de las reediciones recientes...

MM: Sí. Porque al estudiar el cine político argentino de los sesenta/setenta y su vínculo con el llamado Nuevo Cine Latinoamericano, encontré varios casos en que documentos originales de esos años se modifican en uno u otro aspecto cuando son reeditados en años más recientes, desde las transiciones democráticas de los ochenta en Sudamérica, en adelante. Y que involucran textos o documentos gráficos de figuras clave como Glauber Rocha, Fernando Birri, Santiago Álvarez, Pino Solanas, Alfredo Guevara o Raymundo Gleyzer.

Me parecía que compartir esa experiencia con los colegas participantes de los encuentros que ustedes hacen año a año podía resultar interesante para abrir una discusión al respecto. Porque para muchos investigadores, en especial los más jóvenes, las fuentes más accesibles son justamente esas reediciones recientes, que muchas veces omiten algunos aspectos importantes, significativos de lo que se discutía en los sesenta en torno al cine y la política. Parece increíble, pero es así, un mismo documento que al reeditarse se altera por una u otra razón. A veces son cambios pequeños, otras veces más importantes; pero siempre modifican perspectivas o siquiera énfasis originales.

MV: ¿Podrías recordarnos alguno de esos casos que analizaste? Por ejemplo, el del cineasta desaparecido argentino Raymundo Gleyzer, su discurso en el Festival de Pesaro de 1973 y sus diversas versiones posteriores.

MM: En los últimos años se vienen publicando muchos artículos sobre este cineasta y su grupo Cine de la Base, que recurren a diverso tipo de fuentes. Hace quince años se publicó el libro hasta ahora más completo de testimonios sobre su vida, a cargo de Fernando M. Peña y Carlos Vallina, titulado *El cine quema* (2000). Y hasta donde sé, la principal fuente de documentos de acceso público para estudiar la obra de Gleyzer sigue siendo el libro que en un notable esfuerzo le dedicó en 1985 la Cinemateca Uruguaya (dirigida por Manuel Martínez Carril) en su serie *CineLibros*. Un temprano y justo homenaje durante la transición democrática. Entre los muchos documentos que en este libro se reproducen, está la intervención de Gleyzer en el Festival de Pesaro de setiembre de 1973, cuando se exhibió *Los traidores*. Un festival muy recordado, porque durante su realización llegaron las trágicas noticias del golpe en Chile; y una intervención (la de Gleyzer) muy importante porque es casi el único testimonio que contiene información sobre su idea de cómo sistematizar un circuito de exhibición paralela, clandestina, en barrios populares, y sobre la organización interna de su grupo.

La fuente original de donde proviene este documento no está citada en el libro de la Cinemateca Uruguaya, seguramente porque se trabajó con una fotocopia que no tenía la referencia, como constaté hace poco en ese archivo en Montevideo, por gentileza de Eduardo Correa. Pero rastreando un poco pudimos dar con la fuente original donde se publicó el testimonio de Gleyzer en Pesaro: una grabación recogida por el crítico peruano

Federico de Cárdenas en el mismo Festival, pero publicada (junto a otros materiales de Gleyzer) solo tres años más tarde, cuando su desaparición, en la reconocida revista peruana *Hablemos de Cine* (1976).

Ahora bien, la cuestión es la siguiente: cuando ese testimonio de Gleyzer en Pesaro (1973), publicado en *Hablemos de Cine* (1976), es reeditado diez años más tarde en el libro de Cinemateca Uruguay (1985), se omiten dos o tres párrafos (unas treinta líneas) que remiten ni más ni menos que a los aspectos concretos del compromiso Gleyzer con la organización guerrillera argentina Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP). Es decir, justamente uno de los aspectos centrales de su compromiso, en el cual él mismo insistía permanentemente (la necesidad de adherir a una organización política) y por el cual hoy es reivindicado. Pero, además, se pierde parte de su experiencia fílmica al respecto. Porque si bien la misma fue recuperada posteriormente a partir de los testimonios recogidos en libros como el de Peña y Vallina, hasta donde sé su propia palabra (la de Gleyzer) sobre esa experiencia nunca fue reeditada completa. Por ejemplo, en la reedición de 1985 se borra la referencia al uso del video tape por parte del ERP cuando tenían secuestrado a un contraalmirante en una “cárcel del pueblo”. Que además del interés político, que decía antes, interesa por la cuestión de las técnicas de registro utilizadas, de las que ya hablamos.

Entonces, durante el encuentro de abril pasado en Santiago, comparé ambos documentos: el de la primera publicación en *Hablemos de Cine* en 1976 y el de Cinemateca Uruguay de 1985. Y mostré la fotocopia utilizada para este último libro, donde se ven las tachaduras de esa parte más militante-guerrillera, por decirlo de algún modo, que finalmente no se publicó. En este caso tuvimos suerte de encontrar esa fotocopia en Cinemateca Uruguay, en un sobre que contenía ese y otros papeles incluidos en el libro. O tuvimos la suerte de la colaboración de Eduardo Correa, en este caso, que conservaba el sobre y que como tantos investigadores-archivistas, bibliotecarios poseen un conocimiento increíble de las fuentes, que se fue forjando en una labor cotidiana que muchas veces no se reconoce.

De este modo, si actualmente, hasta donde sé, nuestra principal fuente bibliográfica para acceder a las palabras de Gleyzer en Pesaro (donde más se explayó sobre su trabajo, insisto) sigue siendo el libro de Cinemateca Uruguay, entonces, nos está faltando algo de esa historia, algo que Gleyzer priorizaba: su compromiso militante con la política, ya no solo con el cine, como recordaba Mrinal Sen de la anécdota de Berlín que te

mencionaba antes; como recuerdan quienes lo conocieron. Algo que solo puede reponernos la fuente original.

Pero la cuestión es aún más compleja, pienso. Porque muchas veces es necesario indagar más en la fuente original. En este caso, pareciera ser la publicación de las palabras de Gleyzer en la revista *Hablemos de Cine* en 1976. Pero como te decía antes, esa es una transcripción del registro que hizo Federico de Cárdenas allí. Hace algunos años, revisando los archivos de la Cinemateca de Cuba y el ICAIC, encontré otro documento con esas palabras de Gleyzer. Una transcripción que no es la misma que la que hizo De Cárdenas. Los temas son los mismos, pero hay algunas diferencias. Si bien en relación con lo omitido por el libro de 1985 hay similitud entre ambas, en otras partes hay diferencias. Por ejemplo, hay palabras que De Cárdenas transcribe como de Gleyzer que en el otro documento se atribuyen a otros. Modificaciones menores, en este caso. Lo hablé con De Cárdenas por *mail* hace poco y me convence su transcripción respecto de esto último, porque incluso el documento mimeografiado que encontré en La Habana correspondía supuestamente a la revista *Ombre Rosse* italiana. Y cuando en Roma lo conversé con el legendario Goffredo Fofi, su director y uno de los escribas de los documentos del Movimiento Estudiantil del 68 en el área del cine, y con otro miembro de la revista, su memoria de todo aquello no les permitía identificarlo con tanta precisión. Pero en cualquier caso son dos transcripciones de la misma intervención de Gleyzer (y otros) en Pesaro. En fin, cuestiones con las que nos vamos encontrando en el trabajo de investigación y archivo que aunque a veces no podamos “resolver” (entre comillas), por lo menos está bien exponerlas, ¿no?

MV: Pero la diferencia a la que te referías al comienzo, entre la transcripción en *Hablemos de Cine* de 1976 y el libro de Cinemateca Uruguaya de 1985, ¿cómo la leerías? Hablaste de algo que va más allá de la censura.

MM: Bueno, las tachaduras están. Quiero decir, en la fotocopia que usaron para el libro de 1985, las partes de las palabras de Gleyzer que te contaba están tachadas como para no incluirlas en el libro. No sé exactamente quién decidió eso, si los editores de Cinemateca Uruguaya o amigos de Gleyzer que colaboraron y facilitaron materiales, o quién. Pero para mí de algún modo eso no tiene importancia. Porque me interesa no para acusar a nadie, que a esta altura sería ridículo en este caso. Porque además, antes que nada, reconocería el gran esfuerzo que significó ese homenaje

a Gleyzer. Pero los cortes del material original me interesan para llamar la atención sobre la necesaria precaución en el trabajo contemporáneo con las fuentes y para intentar comprender qué ocurre en un momento inicial de la transición democrática en Argentina, Uruguay y otros países, como era a mediados de los ochenta.

En este caso, la alteración del documento original la leería en ese contexto. Me parece que este caso y otros del mismo período se refieren en primer lugar al cambio epocal, cultural y político que subyace a la reedición de los documentos originales de los sesenta, diez, veinte o treinta años más tarde. En el caso del testimonio de Gleyzer, me parece que el tipo de “autocensura” (que llamaría así porque la intención de quienes deciden la omisión es sin duda solidaria con el cineasta desaparecido) tiene que ver con los diversos modos en que fue recuperada posteriormente la figura de los “desaparecidos”. Me refiero a ese momento de la transición democrática (que viene siendo muy estudiado en los últimos años), donde la figura de la “víctima” (todos los desaparecidos lo fueron, por supuesto) ocupa un lugar destacado, asociada, por supuesto, a la denuncia de violación de los derechos humanos. Allí, en la transición, las narrativas más militantes de los años sesenta cedían espacio a narrativas humanitarias de denuncia de las atrocidades cometidas por las dictaduras (los secuestros, las torturas, la desaparición, etc.). Y, de algún modo, los aspectos más militantes (en especial los asociados a acciones guerrilleras, armadas) quedaban desplazados en muchos relatos. Una recuperación distinta a la que ocurriría desde mediados de la década del noventa (poco antes o poco después) cuando la experiencia militante ocuparía el centro de la escena. Se trata de un proceso complejo, con decenas de matices y excepciones, que no podría discutir aquí. Pero lo traigo a colación para intentar pensar cómo en ese marco histórico de transición (donde al mismo tiempo las cosas todavía no estaban tan claras, las tensiones perduraban y las amenazas también), el desplazamiento de los aspectos guerrilleros de la experiencia de Gleyzer resultaba acorde al momento histórico. No lo juzgo. Simplemente llamo la atención en lo que se refiere a nuestro trabajo historiográfico posterior, ya que el cine de Gleyzer es indisociable de su apuesta política. Esto hoy es reconocido. Sin embargo, hasta donde sé, las palabras de Pesaro (donde Gleyzer más se explayó sobre su obra) se vienen recuperando mucho más de fuentes secundarias que omiten esto, que de fuentes originales.

Y permíteme darle una vuelta de tuerca más al asunto. Ni siquiera se trata de confiar totalmente en las primeras ediciones. No lo digo por lo comentado sobre la otra transcripción de las palabras de Gleyzer en Pesaro, porque ahí las diferencias con lo de *Hablemos de Cine* son menores. Pero hay otro caso más complejo aún. Una carta de 1971 que envía el cineasta brasileño Glauber Rocha al máximo dirigente del cine cubano, Alfredo Guevara, pidiéndole de modo explícito que se publique en la revista *Cine Cubano*; es decir, de algún modo convirtiéndola en un “documento”. Hay por lo menos tres versiones de esa carta. Dos muy parecidas: la primera edición en la revista *Cine Cubano* en 1971 y la reedición en un libro de correspondencia Alfredo Guevara-Glauber Rocha, editado por el primero en 2005 (con alteraciones menores a los efectos de lo que te cuento en seguida). La otra versión es la que publicó Ivanna Bentes en un libro de 1997 que compila la correspondencia de Glauber con diversas personas. En esta última hay una crítica durísima a Pino Solanas, donde lo acusa por ejemplo de “mentiras traicioneras”, que en cambio no está en las versiones cubanas. En este caso, entonces, ¿cuál es la original? Porque si un investigador contemporáneo que trabaja en base a las versiones de ambos libros (de 1997 y 2005) encuentra las diferencias que te nombro, tiene la “precaución” de ir a la primera edición de la carta de 1971, en realidad, en esa primera edición no encuentra las críticas de las que te hablo, que sí están en la edición brasileña de 1997. ¿Entonces? Aquí ir a la primera versión no resuelve la incógnita de la fuente original, digamos. Y además, ¿por qué las versiones cubanas de 1971 y 2005 omitieron esas críticas a Solanas? Es una pregunta importante para hacernos. Donde tampoco tiene sentido hablar de “censura”. No nos dice nada. Lo interesante, creo, es pensar en las razones: ¿se trataba de matizar las diferencias entre cineastas latinoamericanos en pos de la unidad del cine político por la cual tanto hizo el cine cubano? Tal vez. Aunque en este caso tampoco sabemos si la carta fue editada sin esas críticas por esta razón o si en realidad hubo un intercambio con Glauber y él decidió que no se publicaran. O si el mismo Glauber por iniciativa propia decidió matizar sus críticas iniciales al momento de hacerla pública en la edición de la revista de 1971.

Pero más allá de todo esto, fíjate la diferencia de cómo leer las críticas. Y es importante, porque en los últimos años algunos investigadores están utilizando esta fuente (sea de la versión de 1997 o de la de 2005). Cuando hablás de la coyuntura de 1971, podés decir que Glauber estaba enojado por cosas que aparentemente Solanas había dicho en Viña del

Mar 1969 (sobre esto ronda la tensión), porque de ese enojo da cuenta la carta publicada en el libro de 1997, a la que hoy tenemos acceso. Pero no podés decir que esto formaba parte de tensiones hechas públicas, que circularon en revistas o debatidas en esa coyuntura. Seguramente Glauber lo habrá conversado con más de uno. Pero no llegó a publicarse ese cuestionamiento a Solanas como para instaurar un debate en torno al tema. Porque la carta publicada en *Cine Cubano* en 1971 omite ese enojo de Glauber, o lo reduce a algo mínimo, que incluso por los cortes, no se entiende bien a que se refiere. En cambio, en la versión de 1997 se ve que Glauber es durísimo con Solanas: “mentiras traicioneras” y otras cosas dice. En fin, aquí lo sintetizo demasiado, pero esto lo analicé con más detalle hace unos años, justamente con esta idea de llamar la atención sobre el trabajo con las fuentes del Nuevo Cine Latinoamericano de los sesenta, que es de lo poco que conozco. Y otro capítulo, también extenso, es el de los cortes o modificaciones en las propias películas políticas, de un período a otro. Sobre eso también encontramos algunos casos. Pero dejémoslo para otra oportunidad.

MV: La digitalización de materiales fílmicos y su circulación en la red nos lleva al tema del acceso a obras de los sesenta y setenta que tuvieron escasa distribución en sala o casi ninguna, incluso en su momento de producción. Hay muchos casos de este tipo en el cine latinoamericano. Ustedes crearon un Archivo Audiovisual en el Instituto de Investigaciones Gino Germani de la UBA. ¿Cómo funciona y de qué manera afronta los nuevos desafíos planteados a los estudios de cine en el continente?

MM: El Archivo Audiovisual del IIGG se creó con la confluencia de materiales provenientes de dos grupos de investigación de la UBA. Uno dirigido por Irene Marrone y que contaba con copias de noticieros cinematográficos argentinos de todos los períodos. De algún modo de allí viene la base original con la que trabajamos. El otro es el que dirige Mirta Varela, y del que participo, la Red de Historia de los Medios. En nuestro caso es en gran parte material televisivo o de archivos como los de Roma o Montreal que te mencioné antes. O de películas argentinas y latinoamericanas también. Aunque el material es variado, podría decirse que se especializa en cuestiones de protesta, movilizaciones y conflicto social. Pero no se trata en ningún caso de materiales originales. En realidad, está pensado desde su origen hacia el 2009 como un Archivo de Copias

de Acceso Rápido, con el objetivo de facilitar el acceso a este tipo de fuentes documentales audiovisuales por parte de investigadores, docentes y estudiantes de las ciencias sociales y humanidades. También el público general, por supuesto.

Junto a esto, otro objetivo del Archivo es desarrollar un espacio de capacitación en el uso y análisis de fuentes audiovisuales, destinado a estudiantes de la Facultad de Ciencias Sociales. Por ejemplo, estudiantes de Comunicación Social que realizan tesinas de graduación con materiales del Archivo, o estudiantes de Sociología que realizan horas de investigación que les pide la carrera catalogando y analizando materiales. Y otros de doctorado. De hecho, dos recientes doctorados han hecho investigaciones muy buenas. Una es Florencia Luchetti, que tuvo a su cargo actividades de coordinación del Archivo y adquisición de materiales hace unos años, y que hizo una tesis notable estudiando la configuración visual del “enemigo interno” en el noticiario cinematográfico argentino de fines de los cincuenta a los setenta. El actual director, Fernando Ramírez Llorens, tiene su tesis sobre un tema también inédito o poco indagado del mismo período, referido a la actividad de los católicos, la Iglesia y sus instituciones, en el cine argentino. No solo en el plano de la censura, sino también en sus publicaciones e iniciativas cineclubísticas, digamos. Un aporte más que relevante para un tema hasta ahora no estudiado con esta sistematicidad en la Argentina. Además de la dirección de la actividad general de catalogación, etc., Fernando creó una base de datos de estrenos de largometrajes en Argentina entre 1954 y 1976, con mucha información, y está armando otra sobre cortometrajes. Es decir, son ejemplos de cómo el trabajo de investigación se articula con el Archivo. Porque la idea, un poco, es que el Archivo nutre a las investigaciones en curso al mismo tiempo que se va nutriendo de los materiales audiovisuales que en ellas se analizan.

El Archivo tiene una base, un catálogo *on line*, pero en general no hay materiales subidos a la web. Tal vez alguno en el sitio web de la Red de Historia de los Medios (www.rehime.com.ar), que dirige Mirta Varela, pero no en el Archivo. En parte, por cuestiones de derechos. Por otro lado, algunos materiales de los que tenemos copia en el Archivo, como los que te comenté del Archivo Audiovisual del Movimento Operaio de Roma, son accesibles en el sitio web que ese archivo comparte con el Instituto Luce. Otros, como los de Montreal de los que también hablamos, acaban

de ser subidos en parte por la Cinématèque Québécoise en un dossier que armaron sobre esa colección de materiales. Y en este sentido esperamos pronto poder subirlos nosotros también. En fin, en eso estamos.