

Hacia un tercer cine: del manifiesto al palimpsesto

Escrito por :Ignacio del Valle



RESUMEN

La teoría del tercer cine de Octavio Getino y Fernando Solanas alcanzó una gran repercusión internacional durante los años setenta, principalmente gracias a la difusión del manifiesto *Hacia un tercer cine* (1969). Sin embargo, la primera versión del manifiesto, que fue publicada en español, francés, inglés e italiano, en la revista *Tricontinental*, difiere de la versión que ha sido más ampliamente conocida en América Latina hasta nuestros días. Los principales cambios se encuentran en la definición del segundo y del tercer cine, y en la explicación del paso del segundo cine al tercero. En este artículo analizamos dichos cambios, a partir del estudio comparado de las distintas versiones de *Hacia un tercer cine* y del texto inédito *Cine de la descolonización*, un borrador del manifiesto firmado por Getino y Solanas.

PALABRAS CLAVE: Tercer cine, adaptación, texto inédito, descolonización cultural.

ABSTRACT:

Octavio Getino and Fernando Solanas's Third Cinema theory achieved great international impact in the seventies, mainly through the diffusion of the manifesto *Towards a Third Cinema* (1969). However, the first version of the manifesto, published in Spanish, French, English and Italian, in *Tricontinental* magazine, differs from the version that has been more widely known in Latin America. The main changes are in the definition of the Second and Third Cinemas, and in the explanation of transition from Second Cinema to Third Cinema. In this paper we analyze such changes through the comparative study of different versions of *Towards a Third Cinema* and the study of an unpublished text *Cinema of the Decolonization*, a rough draft of the manifesto signed by Getino and Solanas.

KEYWORDS: Third Cinema, adaptation, unpublished, cultural decolonization.

Los conceptos de primer, segundo y tercer cine son el aspecto más conocido del manifiesto *Hacia un tercer cine* (1969) de Octavio Getino y Fernando Solanas.^[1] Estos términos están indirectamente relacionados con el filme *La hora de los hornos* (1968), pero, a diferencia de otros aspectos del manifiesto, no deben su origen al célebre largometraje del grupo *Cine Liberación*,^[2] sino a un análisis de la situación cinematográfica internacional que Getino y Solanas hicieron público, por primera vez, un año después del estreno mundial de la película en el Festival de Pesaro.

Durante los años cincuenta y sesenta se había ido asentando, en forma más o menos general, la idea de que en el campo cinematográfico existía una suerte de oposición entre un



modelo industrial –un cine hecho por los grandes estudios, con presupuestos elevados y dividido temáticamente en géneros, cuyo representante hegemónico eran los *majors* de Hollywood– y un cine de “autor” –fuertemente inspirado en la “política de los autores” de *Cahiers du Cinéma* y en la teoría de la *caméra stylo* de Alexandre Astruc–. Getino y Solanas llaman a cada uno de estos dos modelos respectivamente primer y segundo cine, y añaden una nueva categoría: el tercer cine.^[3] Se trata, este último, de un cine de “descolonización cultural” al servicio de la “liberación” de los países del Tercer Mundo y de los movimientos revolucionarios de la metrópoli. En este sentido, el tercer cine es una vertiente cinematográfica de los diversos postulados ideológicos desarrollados por corrientes intelectuales de izquierda a partir del concepto de “descolonización” y de la “teoría de la dependencia”. El término nace íntimamente ligado a la Organización de Solidaridad de los Pueblos de África, Asia y América Latina (OSPAAAL) nacida de la Primera Conferencia Tricontinental, desarrollada en La Habana, en 1966. Es más, el manifiesto *Hacia un tercer cine* fue escrito a petición de la OSPAAAL para ser publicado en las páginas de la revista Tricontinental.

El tercer cine es, junto a la *Estética del hambre* de Glauber Rocha y el *Cine Imperfecto* de Julio García Espinosa, la principal aportación teórica producida en América Latina durante los años sesenta y el comienzo de la década siguiente. Sin embargo, alcanzó una repercusión internacional aún mayor que las otras teorías mencionadas. Como explica Guy Hennebelle:

[El tercer cine tiene] una voluntad universalista y un valor programático que le han permitido, por primera vez en la historia, influir no solamente al cine de América Latina y de otros países del Tercer Mundo, sino que también a una corriente de cine occidental que ha sido llamada, a partir de 1968, cine militante o de intervención social o cine de acción política.^[4]

Sería apresurado otorgarle al tercer cine el estatus de “primera” aportación teórica latinoamericana en influir en los cines del primer mundo, en detrimento de trabajos como los de Paulo Emilio Salles Gomes^[5] o del mismo Rocha. Sin embargo, no es eso lo que nos interesa destacar del comentario de Hennebelle, sino más bien la capacidad que le atribuye al tercer cine para influir en los conflictos y posicionamientos que se daban al interior de cinematografías tan diferentes en su estructura y grado de desarrollo, como lo eran los cines de América Latina y los de Europa occidental.

Creemos que, en parte, esa capacidad para influir en campos tan diversos se debió a que *Cine Liberación*, a partir de 1970, asumió y defendió de cara a sus congéneres iberoamericanos ciertos postulados que no eran exactamente los mismos a los que había tenido acceso el público europeo. Estas diferencias se pueden apreciar no sólo en los textos aparecidos después de *Hacia un tercer cine* –y que fueron escasa y tardíamente traducidos a otras lenguas- sino también en las distintas ediciones del manifiesto, que analizaremos a continuación. Beatriz Sarlo define **La hora de los hornos** como un “palimpsesto-obra abierta” debido al “proceso de varias correcciones donde la política escribía una nueva versión sobre la anterior y se agregaban planos o se prescindía de ellos al ritmo de la peronización de sus directores”.^[6] Siguiendo esta idea, nuestra hipótesis es que *Hacia un tercer cine* debe concebirse no como un manifiesto artístico en el sentido usual –un escrito rupturista, con alcances programáticos, hecho público por un colectivo de artistas^[7]-, sino que como un manifiesto-palimpsesto cuyos delineamientos programáticos varían en función de la evolución que experimentaron tanto los objetivos como las estrategias fijados por sus autores.

Las versiones del manifiesto

Hacia un tercer cine fue publicado por primera vez en La Habana, en octubre de 1969, en el decimotercer número de *Tricontinental* y en forma casi simultánea apareció en las ediciones en francés, inglés e italiano de la revista.^[8] Se trata del primer texto donde los conceptos de primer, segundo y tercer cine son expuestos en profundidad, pero no el primero donde son mencionados. Algunos meses antes, en el número 56-57 de *Cine Cubano* había sido publicado el artículo “La cultura nacional, el cine y *La hora de los hornos*”; un largo cuestionario donde los integrantes de *Cine Liberación* enunciaban de manera sucinta la existencia de los tres tipos de cine.^[9]

Un año después de la primera edición de *Hacia un tercer cine*, Getino y Solanas publicaron una versión revisada y ampliada del manifiesto en la revista mexicana *Cine Club*. Esta versión sirvió de base para la reedición del manifiesto, en el libro *Cine cultura y descolonización* (1972), del grupo *Cine Liberación*. Como ha advertido Jonathan Buchsbaum, las siguientes ediciones en español del manifiesto también se hicieron a partir de la versión del texto de *Cine Club*.^[10] Es tal la predominancia de ésta última que en el ámbito iberoamericano la versión publicada en *Tricontinental* ha sido prácticamente olvidada. Sin embargo, todo lo contrario sucede en los

ámbitos académicos francés y anglosajón, donde el estudio de *Hacia un tercer cine* se sigue haciendo a partir de las versiones traducidas en 1969.^[11]

De acuerdo a Buchsbaum, la temprana preferencia en América Latina por la edición de *Cine Club* quizás se deba “a la facilidad del acceso en México a diferencia de Cuba”.^[12] Sin embargo, cabría recordar que el propio Getino viajó a la isla a fines de 1970, es decir, un año después de la publicación del manifiesto en la revista *Tricontinental*.^[13] Pese a carecer de relaciones diplomáticas con buena parte de América Latina, Cuba era entonces el principal eje en torno al cual se articulaba el proyecto del Nuevo Cine Latinoamericano. Los artículos de *Cine Cubano* y el abundante intercambio epistolar entre Alfredo Guevara –director del ICAIC- y realizadores y productores como Glauber Rocha, Jorge Sanjinés, Miguel Littin, Sergio Muniz, Geraldo Sarno, Edgardo Pallero, Walter Achugar y los mismos Octavio Getino y Fernando Solanas dan cuenta de una relación bastante más fluida de lo que en un principio podría pensarse, entre los cineastas cubanos y sus congéneres del Cono Sur.^[14]

Más allá de ello, llama la atención que Getino y Solanas nunca se hayan referido a la existencia de dos versiones distintas de *Hacia un tercer cine*. Esta omisión resulta particularmente interesante en el caso del libro *Cine cultura y descolonización*. En esta recopilación de los principales escritos del grupo se incluye la versión del manifiesto de 1970, pero se le atribuye la fecha de publicación de la edición original de *Tricontinental*. A pesar de esto, en el prólogo del libro los autores hacen hincapié en que respetaron la cronología y forma original de los textos:

Este libro está destinado a recopilar en forma integral los materiales más importantes, aún a riesgo de eventuales o seguras reiteraciones. Cada artículo, cada declaración o cada reportaje tiene una fecha precisa, y a través de las mismas será factible observar el desarrollo de un proceso en el cual se va modificando de algún modo nuestro pensamiento. (...) algunas ideas o afirmaciones sustentadas en un inicio, deberían ser corregidas o ajustadas hoy, para ser fieles a nuestro pensamiento actual. Sin embargo preferimos mostrar *la línea del proceso*, antes que las conclusiones actuales del mismo.^[15]

La ausencia de toda indicación sobre la existencia de dos versiones nos hace pensar que Getino y Solanas consideraron el segundo texto como la versión definitiva del manifiesto, al menos en el caso de las ediciones en español. Gran parte de las diferencias entre el texto de 1969 y la adaptación posterior consiste en la inserción de ejemplos relacionados con el campo cinematográfico argentino y con las condiciones políticas y sociales de Argentina y América Latina. Por otra parte, el texto original sólo cuenta con una subdivisión –“De lo operativo”, en el último tercio del manifiesto-, mientras que la edición de *Cine Club* tiene trece capítulos numerados.^[16] Asimismo, la famosa cita de Fanon: “...hay que descubrir, hay que inventar...” que abre la segunda versión del manifiesto, y sirve de guía interpretativa del texto, no se encuentra en la versión original, ni tampoco en sus traducciones de 1969.

Más allá de estos aspectos de tipo formal, las diferencias más significativas entre la edición de *Tricontinental* y la segunda versión se encuentran precisamente en los pasajes más relevantes del manifiesto: las páginas consagradas a definir el primer, segundo y tercer cine. Una lectura comparada de ambos textos permite establecer que hay modificaciones sustanciales en el orden, estructura y contenido de varios párrafos. Es por ello que consideramos que la adaptación realizada en 1970 supone una primera evolución de la teoría del tercer cine.

Cine de la descolonización

Durante esta investigación hemos encontrado un documento mecanografiado titulado *Cine de la descolonización*, firmado por Octavio Getino y Fernando Solanas. La ausencia de toda

referencia a este texto en otras obras de *Cine Liberación* o en otros escritos de Octavio Getino, nos llevan a concluir que se trata de un documento inédito. Después de haberlo analizado, avanzamos la hipótesis de que se trata de un borrador de *Hacia un tercer cine*.



La longitud del texto corresponde aproximadamente a un tercio del manifiesto[17] y no incluye todas las ideas abordadas en éste último, sino que se limita a tratar la definición de los tres cines, y cuestiones relativas al grupo de cine-guerrilla; la difusión y exhibición de los films del tercer cine y las “categorías” internas de éste.[18] Aunque la argumentación es similar a la de *Hacia un tercer cine*, en *Cine de la descolonización* hay una mayor reiteración de palabras, bastantes términos tachados y correcciones escritas a mano. También hay una cierta imprecisión a la hora de abordar algunos conceptos fundamentales de la teoría del tercer cine. Verbigracia, “cine-guerrilla” es mencionado a veces como “guerrilla-cine”, mientras que “cine-ensayo” aparece como “cine-intento” y la palabra “luchadores” sustituye a al término “militantes”. Por otro lado, las citas de fragmentos de obras de Frantz Fanon y Ernesto Guevara son solamente aproximativas, mientras que en las ediciones publicadas del manifiesto han sido corregidas.

Veamos un ejemplo:

La subordinación del cine según modelos americanos, aunque sea solamente en el idioma del film, obliga a la adopción de partes de aquella ideología que sólo permite un ~~idioma~~ lenguaje [corregido a mano]. Solamente una relación entre la obra y el espectador.

(*Cine de la descolonización*)

La inserción del cine en los modelos americanos, aunque sólo sea en lo formal, en el lenguaje, conduce a la adopción de ciertas formas de la ideología que dio como resultado ese lenguaje y no otro.

(Hacia un tercer cine, *Tricontinental*, 1969)

La inserción del cine en los modelos americanos, aunque sólo sea en el lenguaje, conduce a una adopción de ciertas formas de aquella ideología que dio como resultado ese lenguaje y no otro, esa concepción de la relación obra-espectador, y no otra.

(Hacia un tercer cine, *Cine Club*, 1970)

Cada frase de *Cine de la descolonización* encuentra su correspondencia en una frase o grupo de frases de la segunda versión de *Hacia un tercer cine*, pero no necesariamente en la versión aparecida en *Tricontinental*. El ejemplo que hemos citado lo muestra bien: la relación “obra-espectador” está insinuada en *Cine de la descolonización* y redactada más prolijamente en la versión de *Cine Club*, pero no aparece en el texto de *Tricontinental*. Asimismo, la estructura del texto inédito también es más próxima a la de la segunda versión, aunque en ocasiones se recogen expresiones que sólo aparecen en la primera edición. Por otro lado, en el texto inédito se hace referencia explícita a la ausencia de ciertos pasajes, mediante la utilización de signos suspensivos encerrados entre paréntesis: “(...)”. Esto demuestra que el documento se remite a otro escrito anterior.

Estas ambivalencias hacen que se torne particularmente difícil la tarea de establecer con exactitud si *Cine de la descolonización* fue escrito antes de la primera o de la segunda versión de *Hacia un tercer cine*. Por un lado, las vacilaciones en el estilo y la vaguedad de la terminología nos conducen a pensar que se trata de un borrador previo a la edición de *Tricontinental*. Por otro lado, la estructura es más cercana a la de la versión ampliada aparecida en *Cine Club*, lo que llevaría a concluir que fue escrito después de la aparición del manifiesto en *Tricontinental*.

Con todo, en el caso de que se aceptara esta segunda hipótesis, difícilmente se podría explicar la imprecisión a la hora de establecer algunos conceptos ni tampoco la redacción desprolija; pues tanto el estilo como la terminología ya habrían sido fijados precisamente a través de la publicación del manifiesto en la revista de la OSPAAAL. Tampoco, y esto nos parece fundamental, se explicaría por qué el texto en cuestión tiene un título propio: *Cine de la descolonización*.

Es posible, que este documento inédito sea previo a la primera versión de *Hacia un tercer cine*, y que la idea original de Getino y Solanas haya sido escribir un texto más apegado a la edición de 1970 que a la de 1969. El carácter internacionalista de la publicación *Tricontinental* –aparecida, recordémoslo, en español, inglés, francés e italiano– podría haberlos llevado a retocar ese primer texto omitiendo los ejemplos y las argumentaciones demasiado centradas en América Latina o Argentina. Eso explicaría por qué *Cine de la descolonización* es más cercano a la versión de 1970, a pesar de sus imprecisiones estilísticas y conceptuales. También explicaría por qué Getino ha privilegiado constantemente la versión revisada del manifiesto por sobre el texto de *Tricontinental*. Hay un último dato que apunta también en esta dirección: encontramos *Cine de la descolonización* en el archivo del ICAIC, y Octavio Getino recuerda haber concluido y corregido, en Cuba, la primera versión del manifiesto aparecida en *Tricontinental*.^[19] *Cine de la descolonización* pudo, por lo tanto, haber sido uno de sus borradores. Dejamos planteada esta posibilidad, que no pasa de ser, en todo caso, una simple elucubración. Esperamos que otras investigaciones puedan arrojar un poco más de claridad al respecto.

En *Cine de la descolonización* se percibe una cierta hesitación a la hora de establecer la diferencia entre el segundo y el tercer cine, así como el paso de uno a otro. Como dijimos anteriormente, hemos notado diferencias en ese mismo aspecto entre la primera edición del

manifiesto y las reediciones posteriores. El estudio de estos cambios nos parece interesante porque permite arrojar cierta luz sobre la evolución de la teoría y también sobre sus límites conceptuales.

Estructuras y énfasis diferentes

Getino y Solanas desarrollan los conceptos de primer, segundo y tercer cine en el tercer capítulo de la versión ampliada del manifiesto. Esta sección lleva por título: “Los modelos cinematográficos neocoloniales en la Argentina. El primer y segundo cine”. A pesar de ello, el análisis no se restringe solamente al cine argentino, sino que incluye ejemplos de otras cinematografías de América Latina y del Tercer mundo, así como de Europa y los Estados Unidos. Es probable que la alusión explícita a Argentina se deba a la predominancia de ejemplos de ese país a lo largo del capítulo. Esta parte del manifiesto corresponde a la introducción y a las secciones “El primer cine”, “El segundo cine” y “El tercer cine” de *Cine de la descolonización* que abarcan algo más del primer tercio del texto inédito.

Tanto en la versión ampliada como en el texto inédito, la estructura argumentativa es la siguiente:

- a) Los autores afirman que el carácter nacional de una cultura y un cine no viene dado por criterios geográficos sino que por su compromiso con el proceso de liberación.^[20]
- b) Se expone que las fronteras entre los diferentes cines nacionales han sido borradas por la penetración –e imposición– del modelo *hollywoodense*.
- c) Se define ese modelo como el primer cine y se establecen sus estructuras y alcances ideológicos.
- d) Se establece que el segundo cine es una respuesta a este modelo y se definen tanto sus estructuras como sus limitaciones ideológicas.
- e) Se explica el contexto cultural y político que hace que en Argentina y América Latina el segundo cine sea insuficiente y la necesidad de pasar a un tercer cine.
- f) Por último se explica en qué consiste ese tercer tipo de cine.

En la edición de *Tricontinental* y en las traducciones de 1969, la estructura es diferente: las referencias al contexto argentino y latinoamericano son mucho más limitadas en los pasajes donde se explica por qué las condiciones culturales, sociales y políticas han hecho indispensable el surgimiento de un tercer cine. Los párrafos que corresponden a la letra *E* no se encuentran en la edición original, o se hallan en un fragmento previo a la explicación de los conceptos de primer, segundo y tercer cine. De esta forma, la situación de Argentina y del resto de América latina se desliga, en gran medida, de la explicación relativa a los tres conceptos.



Mediante un análisis más profundo de esta parte del manifiesto, podremos ver qué otras consecuencias tienen en la argumentación estos cambios de estructura. En las dos versiones publicadas del manifiesto, el primer cine es descrito como el modelo cinematográfico norteamericano, que ha alcanzado una posición dominante dentro del campo a nivel mundial. Se trata de un cine que ha sido impuesto por el “imperialismo yanqui” y que, por lo tanto, satisface “antes que nada las necesidades culturales y de plusvalía de una particular ideología, de una concepción del mundo: la del capital financiero norteamericano”.^[21] Con todo, quizás sea necesario insistir en que el concepto de primer cine no se refiere solamente a la industria cinematográfica norteamericana sino más bien al *modelo* de cine desarrollado y exportado por Hollywood. En este sentido, la primera definición de este cine que dan los autores es “el cine a la americana” y no el “cine americano”.^[22] Es por esta razón que los grandes estudios latinoamericanos podrían ser considerados como primer cine.

En la segunda versión del manifiesto se hace hincapié en este último aspecto aunque, notémoslo, según los autores, las compañías cinematográficas que siguen el modelo del primer cine en Argentina y en América Latina no dejan de ser industrias dependientes y de escasa relevancia aún dentro de las economías nacionales. En esta versión del manifiesto los autores también se detienen a enumerar las instituciones afines al cine dominante, que permiten su difusión internacional:

Al lado de esta industria y de sus estructuras de comercialización, nacen las instituciones del cine, los grandes festivales, las escuelas oficiales y colateralmente, las revistas y críticos que la justifican y complementan. Estamos ante el andamiaje del primer cine, del cine dominante, aquel que desde las metrópolis se proyecta sobre los países dependientes y encuentra en éstos sus obsecuentes continuadores. Pero a diferencia de lo que ocurre en las regiones dominantes, en Argentina, la industria cinematográfica es una industria raquítica, como

raquíticas son sus posibilidades de desarrollo. Una industria que como tal, en el marco de una economía dependiente, importa menos que la de la fabricación de escarbadietes.[\[23\]](#)

Según Getino y Solanas, el impacto del primer cine es tal que ha conseguido imponerse a escala global y borrar, en gran medida, las características propias que contribuían a diferenciar las antiguas cinematografías nacionales. De allí, que casi no haya obras que consigan mantenerse independientes de la poderosa influencia del cine hegemónico:

Resulta difícil en nuestro tiempo distinguir dentro del cine comercial y aún en el llamado “cine de autor”, tanto en los países capitalistas como en los socialistas, una obra que escape a los modelos del cine americano. El dominio de este cine es tal que obras monumentales como *La guerra y la paz* del soviético Bondarchuk [Sergéi Bondarchuk] son a su vez monumentales ejemplo de la sumisión a todas las proposiciones impuestas por el cine americano (estructura, lenguaje, etc.) y en consecuencia a la concepción de aquél.[\[24\]](#)

La redacción de este párrafo en la segunda versión del manifiesto presenta particularidades interesantes:

Resulta difícil en nuestro tiempo distinguir dentro del cine comercial y aun **en gran parte** del llamado “cine de autor”, una obra que escape a los modelos del cine americano. El dominio de éste es tal que incluso los filmes “monumentales” de la cinematografía reciente de muchos países socialistas, son a su vez monumentales ejemplos de la sumisión a todas las proposiciones impuestas por los modelos *hollywoodenses*, que como bien diría Glauber Rocha, dieron lugar a un cine de imitación.[\[25\]](#)

Más allá de la omisión de Bondarchuk y de la inclusión de Rocha, resulta muy llamativa la concesión que se hace al “cine de autor”. En la primera versión se afirma ‘aún en el llamado ‘cine de autor’, mientras que en la segunda edición la proposición se relativiza: ‘aún en gran parte del llamado ‘cine de autor’. En el segundo texto, Getino y Solanas reconocen que el cine de autor puede en ocasiones alcanzar cierta independencia creativa respecto del modelo hegemónico. Como veremos esta actitud más abierta hacia el “cine de autor” o segundo cine será una de las características fundamentales de la segunda versión del manifiesto.

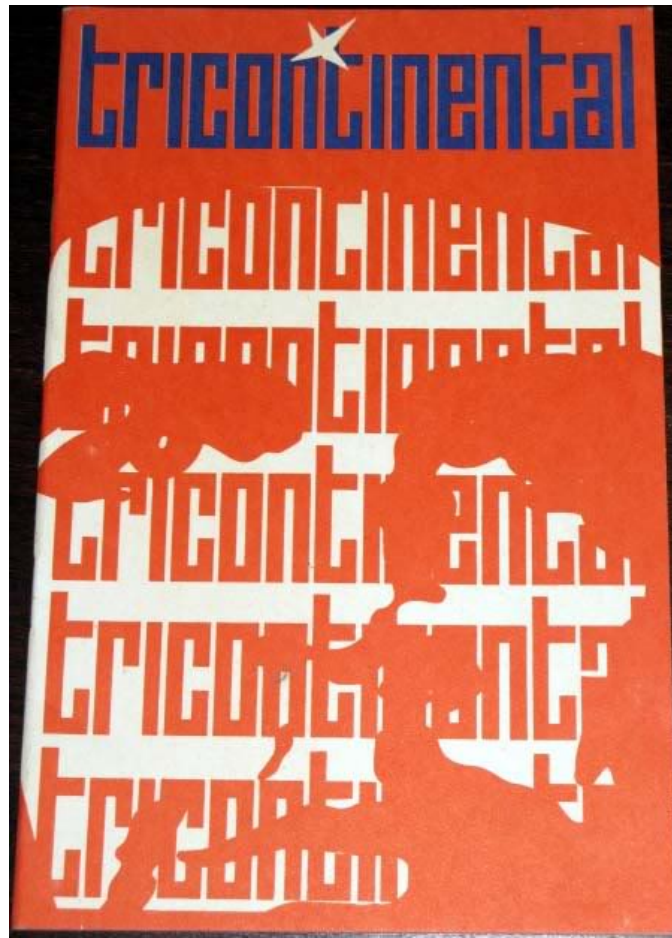
Para los autores, una de las consecuencias más graves de esta “imitación” del modelo hollywoodense consiste en concebir el cine solamente como un espectáculo que tiene una duración, una estructura y una forma de difusión estandarizadas que se rigen por una concepción burguesa –“ochocentista”– del arte, en la que “el hombre sólo es admitido como objeto consumidor y pasivo; antes que serle reconocida una capacidad de construir la historia, sólo se le admite leerla, contemplarla, escucharla, padecerla”.[\[26\]](#)

El segundo cine es la “primera alternativa” al primer cine. En los tres textos se plantea que este segundo cine -o cine de autor- desarrolló, con mayor o menor fortuna, estructuras de distribución y exhibición propias, tales como los cineclubs y las salas de arte y ensayo, y también una prensa especializada afín. Su objetivo fue competir con el primer cine y fortalecer las cinematografías nacionales, manteniéndose a la vez independiente de los grandes estudios del modelo industrial. El problema del segundo cine radicaría en que intenta competir con el

primero –es decir transformar el campo cinematográfico- ciñéndose a las reglas del “sistema”, que son ampliamente favorables al cine hegemónico. Por esta razón el segundo cine termina siendo devorado por el “sistema” que se apropia de estas tentativas en su propio beneficio: bien para llevar a cabo su propio *aggiornamento* estilístico, bien para inocular pequeñas dosis de crítica que satisfagan a las voces disidentes y eviten su radicalización. La reflexión que hacen Getino y Solanas sobre el arte “reformista” o “progresista” es aplicable a las obras del segundo cine: “Estarán condenadas a realizar la mejor obra de izquierda que hoy puede admitir la derecha y servirán tan sólo a la sobrevivencia de ésta”.^[27]

A pesar de que las distintas versiones del manifiesto y *Cine de la descolonización* comparten el diagnóstico que hemos descrito sobre estas líneas; difieren significativamente en el marco geográfico en el que sitúan el segundo cine y, sobre todo, en la valoración que hacen de este modelo cinematográfico. La versión de *Tricontinental* pone de relieve inmediatamente el carácter internacional del segundo cine. Para ello, cita como ejemplos de esta categoría –sin hacer distinciones entre ellas– diversas tentativas de renovación cinematográfica europeas y latinoamericanas: ‘La primera alternativa a éste que podríamos llamar primer cine, nació con el llamado ‘cine de autor’, ‘cine expresión’, ‘nouvelle vague’, ‘cinema novo’, o convencionalmente segundo cine’.^[28] Por su parte, tanto la versión de *Cine Club* como *Cine de la descolonización*, se refieren solamente al caso argentino: “La primera alternativa del primer cine nace **en nuestro país** con el llamado ‘Cine de Autor’, ‘Cine expresión’ o ‘Nuevo Cine’”.^[29] Entre los exponentes del segundo cine, los autores mencionan en estos dos textos a una serie de realizadores que constituyeron, según sus palabras, la “Vanguardia del cine argentino”: Del Carril, Torre Nilsson, Ayala, Feldmann, Murúa, Kohon, Khun y Fernando Birri.^[30] El fragmento pone de manifiesto, a nuestro entender, que el destinatario al que se dirigen los autores no es el mismo en cada una de las versiones. La especificidad de estos ejemplos presupone un lector que esté más o menos al corriente de la situación en la que se encontraba el cine argentino de la época, mientras que en el texto de *Tricontinental* las referencias son mucho más generales y, desde luego, más amplias en términos geográficos.

La evaluación que se hace del *segundo cine* también es distinta. En la edición de *Tricontinental* se afirma: “La alternativa significaba un **progreso** en tanto reivindicación de la libertad del autor a expresarse con un lenguaje no estandarizado (sic), en tanto **apertura hacia un intento** de descolonización cultural”.^[31] Por su parte, en *Cine de la descolonización* esta afirmación es matizada, el “progreso” ya no parece tan rotundo, aunque sí se contempla la posibilidad de que el segundo cine sea más que un “intento” de descolonización cultural: “El segundo cine representó un **progreso aparente** para la exigencia de libertad de los autores, los que así no tenían que expresarse de forma estandarizada (sic), siendo éste **el comienzo o el intento** de la descolonización cultural”.^[32] Por otra parte, la reedición de 1970 hace un mayor énfasis en los avances que supuso el *segundo cine*: “El segundo cine significa un **evidente progreso** en tanto reivindicación del autor para expresarse de manera no estandarizada, en tanto **apertura o intento** de descolonización cultural”.^[33] La valoración que se hace del cine de autor nuevamente es más positiva en esta versión del manifiesto que en las anteriores.



Por último, el tercer cine –al que nos referiremos en extenso a continuación- es definido en las distintas versiones del manifiesto como una respuesta a los modelos cinematográficos antes descritos. Esta respuesta se sitúa fuera del “sistema” y se encuentra al servicio de la “liberación”, a la que contribuye mediante la descolonización del cineasta, del cine y de la cultura:

La lucha antiimperialista de los pueblos del tercer mundo y de sus equivalentes en el seno de las metrópolis constituye hoy por hoy el eje de la revolución mundial. Tercer cine es para nosotros aquél que reconoce en esa lucha la más gigantesca manifestación cultural, científica y artística de nuestro tiempo, la gran posibilidad de construir desde cada pueblo una personalidad liberada; la descolonización de la cultura[34].

El paso del segundo al tercer cine: las diferencias entre las versiones del manifiesto

¿Es el tercer cine una radicalización del segundo o una concepción completamente nueva de la cinematografía? La respuesta es diferente si analizamos la edición ampliada del manifiesto o si nos atenemos la versión de *Tricontinental*.

En la versión revisada de *Hacia un tercer cine*, encontramos la siguiente reflexión:

En una situación donde el “estado de hecho” sustituye al “estado de derecho”, el hombre de cine, un trabajador más en el frente de la cultura, deberá tender, para no autonegarse, a

radicalizar constantemente su posición a fin de estar a la altura de su tiempo. ¿Qué otra posibilidad de desarrollo existe para aquella tentativa del segundo cine que no sea la de acometer, **sin dejar de aprovechar todos los resquicios que aún ofrezca el Sistema**, una obra cada vez más indigerible por las clases dominantes, cada vez más explícitamente elaborada para combatirlos? ¿Qué otra alternativa que el salto a un tercer cine síntesis de las mejores experiencias dejadas por el segundo cine?[35]

En el fragmento citado se presenta el tercer cine como una radicalización del segundo cine o, más bien, como una síntesis de sus “mejores experiencias”, que es puesta al servicio de la descolonización cultural. Conviene destacar que, según esta definición, el tercer cine puede beneficiarse del “sistema” o –por decirlo con los términos de los autores–, “aprovechar todos los resquicios” que éste ofrece. Sin embargo, valerse del sistema aunque sea a través de estrategias subversivas, implica en cierta medida no situarse completamente al margen del sistema. Por ello, este fragmento resulta particularmente ambiguo si tenemos en cuenta, por un lado, las críticas hacia el segundo cine que hemos visto más arriba, y, por otro, el carácter no dialogante del tercer cine con los “modelos cinematográficos neocoloniales” que habían puesto de relieve Getino y Solanas en el texto *La cultura nacional, el cine y La hora de los hornos*. En ese texto los autores definían explícitamente al *Tercer cine* como un cine que no caía “en la trampa del diálogo con quien no se puede dialogar”. [36]

Resulta significativo que en *Cine de la descolonización* no se contemple la posibilidad de aprovechar los “resquicios” que deja el Sistema. En este texto encontramos un párrafo similar al fragmento de *Hacia un tercer cine* que hemos citado anteriormente; sin embargo, en él se afirma explícitamente que el tercer cine debe evitar toda asociación con los circuitos de producción, distribución y exhibición tradicionales:

En una situación donde el “Estado del hecho” sustituye al “Estado del derecho” el cineasta, que no es más que un trabajador [palabras tachadas a mano] en el frente cultural debe tratar de radicalizar permanentemente sus posiciones para no negarse a sí mismo y estar al final a la altura de su época. ¿Qué posibilidades de desarrollo existen para el segundo cine, **sin tener que caer en las redes del empresariado, pasando por alto las soluciones que brinda el sistema** [palabras tachadas a mano] para [palabras tachadas a mano] realizar un trabajo, que cada vez será más inaceptable para las clases dirigentes, cada vez será más cuidadoso en su realización, para de esta forma estar aptos para la lucha? ¿Qué otras alternativas quedan si no [palabras tachadas a mano] las del comienzo de un nuevo cine, ~~el cine del~~ el tercer cine, que es la síntesis de las mejores experiencias del segundo cine? [punto de interrogación añadido a mano]. [37]

Parecería que hay una hesitación por parte de los autores a la hora de establecer cuál debe ser la actitud a adoptar frente a los circuitos tradicionales. Si bien, en *La cultura nacional, el cine y La hora de los hornos* y en *Cine de la descolonización*, se niega cualquier vínculo con estos circuitos, en la versión ampliada del manifiesto hay una cierta concesión que consiste en permitir un aproximamiento estratégico: utilizar “todos” los márgenes o “resquicios” que permita el sistema, para combatirlo.

En la edición ampliada del manifiesto y en *Cine de la descolonización*, la política “reformista” del segundo cine es rechazada, particularmente porque el contexto político del Tercer Mundo –que se caracterizaba por la presencia casi constante de regímenes militares– no permitía conseguir cambios en el “sistema neocolonial” siguiendo las vías institucionales que respetaba el segundo cine:

El planteamiento de una política de presiones que permita imprimir cambios sustanciales en las estructuras del Sistema podría ser viable en situaciones con regímenes en posibilidad de aflojar o conceder. Pero ese no es ya el caso de América Latina ni de los países no liberados del Tercer Mundo.[\[38\]](#)

A juzgar por los fragmentos citados pareciera ser que la necesidad de un tercer cine viene dada por la ausencia de “estados de derecho” y por perpetuación de “estados de hecho” en el Tercer Mundo, los cuales impiden su liberación. De ahí la importancia de que el cineasta “radicalice constantemente su posición, a fin de estar a la altura de su tiempo”. La argumentación está centrada en Argentina, América Latina y el resto del Tercer Mundo; según la visión de los autores el tercer cine pasaría a ser sinónimo del único cine legítimo en el Tercer Mundo. En ese sentido, debemos señalar que el término tercer cine está directamente influido por el concepto de Tercer Mundo, así como por el de Tricontinental siendo bastante clara en todos ellos la noción de “tercero” o “tres”, que excluye tanto a la órbita de los países capitalistas como a la de la URSS, y busca un modelo alternativo que nazca de la alianza de las naciones de los tres continentes que componen el Tercer Mundo.

A partir de los argumentos que hemos citado, cabría preguntarse si la noción de tercer cine podría ser pertinente más allá del Tercer Mundo. Particularmente en contextos donde sí existía un “estado de derecho” y donde sí existían posibilidades de que el sistema “aflojara” o “hiciera concesiones”, es decir, donde sí hubiese regímenes democrático-burgueses que no estuvieran amenazados por la intervención constante de las fuerzas armadas. La cuestión no carece de interés porque ésa era la situación a fines de los años sesenta en casi toda Europa occidental (a excepción de España, Portugal y Grecia).

Como explicamos al referirnos a las diferencias en la estructura de cada una de las versiones del manifiesto, en la edición de *Tricontinental* no se hacen referencias al contexto político latinoamericano en los párrafos donde proclama la necesidad de un tercer cine[\[39\]](#). Esto resulta revelador, porque ésta primera versión del manifiesto no estuvo destinada exclusivamente a un público latinoamericano, sino que tuvo entre sus principales destinatarios a los lectores europeos de las ediciones traducidas de *Tricontinental*.[\[40\]](#) Getino y Solanas utilizan en esta edición una línea argumentativa que incorpora explícitamente a Europa occidental a la esfera del tercer cine. Afirman en forma textual que el reformismo del segundo cine es insuficiente tanto en el Tercer Mundo como en el Primero: ‘[el segundo cine] es una búsqueda sin perspectivas viables, a no ser las de quedar institucionalizada como ‘el ala juvenil e iracunda de la sociedad’, **es decir de la sociedad neocolonizada o de la sociedad capitalista**’.[\[41\]](#)

La posibilidad de aprovecharse de los “resquicios” del sistema no está tampoco presente en el texto original. A su vez, el tercer cine no es considerado como una “síntesis de las mejores experiencias del segundo cine”, sino como un proyecto cinematográfico abiertamente revolucionario que se encuentra completamente al margen del sistema:

Alternativas reales, distintas a las que ofrece el Sistema, son sólo posibles mientras que cumplan uno de dos requisitos: elaborar obras indigeribles por el Sistema y ajenas a sus necesidades u obras que salgan directa y explícitamente a combatirlo. Cualquiera de estos requisitos no puede tener cabida en las alternativas que sigue ofreciendo el segundo cine; pero podrán encontrarlas en la apertura revolucionaria hacia un cine marginado del Sistema y contra el Sistema, en un cine de liberación: el tercer cine.[\[42\]](#)

A nuestro entender, en la versión ampliada del manifiesto, destinada principalmente a un público argentino y latinoamericano, uno de los objetivos principales –aunque no el único– fue persuadir a los cineastas latinoamericanos de izquierda de radicalizar su discurso y, con ello,

adherirse a la propuesta del tercer cine. Parecería que Getino y Solanas intentan no desvalorizar completamente el trabajo de los realizadores a los que tratan de convencer. El rechazo al segundo cine no implica forzosamente hacer *tabula rasa* de las experiencias del pasado, sino más bien emprender un proyecto de “descolonización cultural” que no puede continuar restringiéndose a los márgenes de acción del cine de autor. Se trata de una actitud ambivalente que rechaza los films del pasado, por insuficientes, pero a la vez rescata parte de sus propuestas (sus “mejores experiencias”) como una “apertura” hacia esa descolonización.

Por el contrario, el manifiesto original está destinado a difundir la teoría del tercer cine entre un público más amplio. Nuestra hipótesis es que en esta versión se intentó separar completamente el tercer cine del segundo, con la finalidad de otorgarle más fuerza, claridad y novedad a la teoría. Esta separación se hacía particularmente necesaria al publicar el manifiesto, por ejemplo, en países como Francia o Italia, donde el “cine de autor” gozaba de un nivel de desarrollo bastante mayor al que tenía en América Latina –incluidos Argentina, Brasil y México–, con buenas cuotas de mercado, mejores infraestructuras, circuitos de distribución especializados y una influyente crítica cinematográfica que le era afín. Hacer hincapié en las diferencias entre el cine de autor y el tercer cine se volvía imprescindible si se pretendía lograr una innovación al interior del campo cinematográfico de la metrópoli, básicamente porque la posición del cine del autor era mucho más sólida y contaba con una tradición y un poder mucho mayores dentro de ese campo.

Hacia un tercer cine latinoamericano

El énfasis latinoamericanista de la segunda versión de *Hacia un tercer cine* queda de manifiesto particularmente en la conclusión, donde se añade una larga referencia a distintas expresiones del proyecto conocido en la época como Nuevo Cine Latinoamericano:

Otras muchas experiencias y caminos, sea en concepciones estéticas o narrativas, lenguaje o categorías cinematográficas; no sólo son necesarias intentar, sino que son un desafío imprescindible para llevar adelante, en las actuales circunstancias históricas, un cine de descolonización, que más allá de las experiencias argentinas, se inserte en la batalla mayor que nos hermana: *El cine latinoamericano contribuyendo al proceso de la liberación continental*. Cine que –obvio es decir– tiene su expresión más alta en el conjunto del Cine Cubano y en nuestros países (no liberados aún), desde las obras de vanguardia del Cinema Novo brasileño, y más recientemente boliviano y chileno y hasta el documentalismo denuncia y el cine militante; aportes y experiencias que confluyen en la construcción de este *Tercer Cine*, y que deben ser desarrolladas a través de la *Unidad Combatiente* (obras, hechos y acciones) de todos los cineastas militantes latinoamericanos.^[43]

Este párrafo no se encuentra en la versión de *Tricontinental* ni tampoco en *Cine de la descolonización*.^[44] Getino y Solanas engloban como parte del tercer cine (o de la “construcción” del tercer cine) a expresiones cinematográficas latinoamericanas muy variadas, pero que tienen en común su compromiso con los movimientos de liberación continental que tuvieron su auge en la segunda mitad de los años sesenta y a principios de los setenta. El llamado a la “unidad” de los cineastas latinoamericanos se complementa con

O. Getino/F. Solanas.

CINE DE LA DESCOLONIZACION.

Una cinematografía, como una cultura, no puede convertirse en nacional por su simple geografía, sino porque corresponda a las necesidades específicas de la liberación y el desarrollo de cada pueblo.

El cine que predomina actualmente en nuestros países, y que está determinado por infra y supraestructuras, causas de cualquier subdesarrollo, puede ser solamente un cine dependiente y por ello, de forma consecuente, un cine inmaduro y subdesarrollado.

el reconocimiento de su pluralidad. En este sentido se proclama la liberación como el fin común a todas estas tentativas, pero se reconoce la legitimidad de las diferentes estrategias a través de las cuales el cine de los países latinoamericanos pueda contribuir a este objetivo final, teniendo en cuenta la situación política y las condiciones del campo cinematográfico de cada uno de ellos.^[45] Resulta muy llamativo el hecho de que “las obras de vanguardia del Cinema Novo” pasen a ser consideradas como parte integrante del tercer cine, pues recordemos que, en la versión original del manifiesto, el movimiento brasileño era citado explícitamente como un ejemplo de segundo cine. En este sentido, la inclusión de Glauber Rocha entre los cineastas citados a lo largo del manifiesto –a la que nos referimos anteriormente–, pone de relieve esta reconsideración de la experiencia brasileña. Pese a ello, se advierte una cierta paradoja en la argumentación, porque difícilmente se podría dejar de considerar como “cine de autor” a los films de Rocha.

Como apunta Buchsbaum^[46] los cambios en la segunda versión del manifiesto lo acercan a los postulados del *cine militante* que el grupo *Cine Liberación* comenzó a desarrollar a partir de 1971 con el artículo *Cine militante, una categoría interna del tercer cine*.^[47] Este aspecto de la teoría del tercer cine se encuentra desarrollado ampliamente en el ensayo *El cine como hecho político*.^[48] En este último texto, a diferencia de lo que ocurría en el manifiesto *Hacia un tercer cine* se privilegia una visión férreamente dualista del panorama cinematográfico donde se oponen por un lado el cine del “sistema” y, por otro, el cine de la “liberación”:

Una profunda escisión vertical divide al cine, independientemente de que a veces se exhiba en las mismas salas, regido por similares o parecidas convenciones, dirigido a un mismo público, proporcionado en las revistas del sistema, o premiado en los mismos festivales. Una escisión que no es otra que la producida por dos ideologías enfrentadas e inconciliables y que se expresan en dos cines antagónicos, aunque a veces ese antagonismo quiera ser absorbido –y a veces lo es– por los detentadores del poder.^[49]

Esta nueva visión dual permite englobar dentro del tercer cine distintos proyectos latinoamericanos, del Tercer Mundo y de la metrópoli. El texto recoge y amplía las conclusiones de la segunda versión de *Hacia un tercer cine*:

Una situación política común, un proyecto ideológico liberador, hermana la realización del cine cubano con la de muchas obras del *cinema novo* brasileño, los recientes films del cine chileno (Littin, Ruiz, Chaskel, etc.). Y los documentales críticos o militantes argentinos, uruguayos, venezolanos, además de la joven cinematografía argelina y africana, y la de los militantes que actúan, ya sea en Vietnam del Sur como en el propio seno de las sociedades imperiales.[\[50\]](#)

El tercer cine se comienza a entender simplemente como la categoría en la que se engloba los films que adscriben a una ideología “antimperialista”. Esto permite ciertamente abarcar un número mucho mayor de autores, grupos y tendencias –notemos en todo caso que los ejemplos siguen siendo mayoritariamente latinoamericanos–, sin embargo, las fronteras entre el segundo y el tercer cine se debilitan, pues la pertenencia a uno u otro pasa a quedar definida únicamente por criterios ideológicos.

El cine como hecho político se aboca principalmente a la descripción de una categoría interna del tercer cine, que Getino y Solanas llaman *cine militante*, que cumple, en mayor medida, con las características anti-sistémicas que se le atribuían originalmente al tercer cine: un “cine-acción” que incide en la realidad “como elemento impulsor o rectificador” y contribuye activamente a la “descolonización cultural”. Sin embargo, para los autores, el cine militante debe estar completamente instrumentalizado por las organizaciones políticas. Getino y Solanas lo definen como “instrumento, complemento o apoyadura de una determinada política, y de las organizaciones que la lleven a cabo”[\[51\]](#). De esta manera, se amplían por un lado los criterios a partir de los cuales se considera que un film pertenece al tercer cine, pero, por otro, se limita la libertad creativa de los grupos de cineastas que, dentro del tercer cine, realizan obras con un discurso más explícitamente ligado a la contingencia política.

Conclusión

La existencia de diferencias conceptuales profundas entre la primera versión de *Hacia un tercer cine* y su edición ampliada nos llevan a pensar que *Cine Liberación* desarrolló con el manifiesto estrategias comunicativas que fueron, en muchos sentidos, similares a las empleadas con ***La hora de los hornos*** y que consistieron en adaptar su discurso teórico y audiovisual, respectivamente, al destinatario al que se buscaba llegar. En el caso del film, el procedimiento consistió, por lo general, en seleccionar aquellas partes de la película ***La hora de los hornos*** que pudieran ser mejor aceptadas o comprendidas por el público –de ahí que los fragmentos sobre el peronismo fueran menos difundidos en Europa que en Argentina. También se hicieron cortes y añadieron fragmentos teniendo en cuenta el cambio de las circunstancias políticas y sociales[\[52\]](#). En el caso de *Hacia un tercer cine*, la estrategia consistió más bien en introducir o suprimir ciertos matices ya fuera para poner de relieve los aspectos argentinos, latinoamericanos y tercermundistas; o para destacar las posibilidades de desarrollar un tercer cine en Europa occidental.

Con todo, el análisis comparado de las dos versiones de *Hacia un tercer cine* y del texto *Cine de la descolonización* dejan a la luz la mayor limitación teórica de las propuestas de Getino y Solanas: a pesar de la radicalidad del discurso, en la práctica se hace difícil –cuando no imposible– establecer con precisión quién pertenece y quién no al tercer cine. La realidad cinematográfica resulta ser bastante más compleja que las nomenclaturas.

Una posibilidad de encontrar una solución a este problema sería considerar que la pertenencia o no de un film al *tercer cine* depende de su posición dentro del campo cinematográfico. Por decirlo con otras palabras, un film contribuirá a la “descolonización cultural” dependiendo del contexto y las circunstancias en las cuales se produce su recepción. Getino y Solanas apuntan

en esta dirección en el siguiente párrafo, que se encuentra solo en la primera versión del manifiesto:

Las diferencias existentes entre uno y otro proceso de liberación impiden dictaminar normas presuntamente universales. Un cine que en la sociedad de consumo no alcanza el nivel de la realidad en que se mueve, puede jugar en el país neocolonial un papel estimulante, del mismo modo que un cine revolucionario en la situación neocolonial no alcanzará necesariamente esa categoría si se le traslada mecánicamente a las metrópolis.^[53]

Es innegable que el contexto en el que se enmarca la difusión y exhibición de un film determina en gran medida su recepción por parte del público. Sin embargo, este postulado entra en contradicción con lo que los mismos autores establecen en los pasajes que hemos analizado del manifiesto. Si el hecho de que un film pertenezca al primer, segundo o tercer cine depende del contexto y la manera en que se produzca su recepción o, incluso, si su pertenencia a alguna de esas categorías viene dada por “la sustentación ideológica y el proyecto al cual se oriente”, como afirmará Getino posteriormente,^[54] entonces carecerían de sentido todas las afirmaciones que se hacen en respecto de la necesidad de que los filmes del *tercer cine* sean concebidos para incidir críticamente en la realidad, impulsar el cambio revolucionario, combatir a las clases dominantes o resultar “indigeribles” para el sistema. Nada de ello dependería del film en sí mismo o de los objetivos de sus autores, sino que más bien de su posicionamiento, lo que dejaría sin efecto buena parte de la teoría expuesta en *Hacia un tercer cine*.

CITAS Y NOTAS

[1] Según Octavio Getino, la redacción de *Hacia un tercer cine* fue responsabilidad suya, y se realizó a partir de ideas que había elaborando junto a Fernando Solanas. La aprobación definitiva del texto fue llevada a cabo tanto por él como por Solanas. (Entrevista con el autor).

[2] El grupo tuvo entre sus principales integrantes a Fernando Solanas, Octavio Getino y Gerardo Vallejo. También colaboró con *Cine Liberación* el productor Edgardo Pallero y algunos técnicos y realizadores como Enrique Juárez o Carlos Mazar Barnett.

[3] Como ha señalado Claire Chatelet a partir de 1965 “*Les Cahiers du cinéma* habían empleado regularmente la noción de ‘tiers cinéma’ [tercer cine] para designar un cine proveniente de culturas diferentes (no occidentales) que interrogaba la realidad cotidiana desde un acercamiento histórico”. (Cf. Claire Chatelet, *Des mythes et des réalités de l’avant-garde à Dogme 95, entre tradition et invention*, Guy Capouillié (dir). Tesis doctoral en Estudios cinematográficos y audiovisuales, Toulouse, Université Toulouse II – Le Mirail, ESAV, 2004. pág. 267). El La propuesta del tercer cine parece influenciada, por el pensamiento de Fernando Birri. Getino y Solanas dividen en tres el campo cinematográfico, los dos primeros elementos, el primer (A) y el segundo cine (B) forman un subconjunto que designa un *statu quo* (AB) que es rechazado –ya sea por imperialista, por reaccionario o por insuficiente, pero siempre por burgués- mientras que el tercer elemento, el tercer cine (C), es visto como el modelo del cine de la descolonización cultural. Aunque los argumentos que utiliza sean diferentes, el esquema que traza Birri en el libro *La escuela documental de Santa Fe* (1963) es similar: establece que

en Argentina existe un cine “comercial” o “taquillero” (A) y un cine de “elite” o “evasivo” (B), ambos modelos forman parte realmente de un mismo problema porque ofrecen una imagen “irreal” del país. Según Birri estos modelos al no denunciar el subdesarrollo se hacen cómplices de éste y, por ello se vuelven un cine subdesarrollado o “subcine” (AB). La solución es un tercer modelo (C), que consiste en un “un cine nacional, realista, crítico y popular”. (Cf. Fernando Birri, *Fernando Birri, por un nuevo nuevo nuevo cine latinoamericano, 1956-1991*, Madrid, Cátedra, Filmoteca Española, 1996, págs. 18, 225 y 230.

[4] Guy Hennebelle, *Cinéma et politique: De la politique des auteurs au cinéma d'intervention. Actes des journées du cinéma militant de la maison de la culture de Rennes 1977-1978-1979*, Paris, Papyrus, Maison de la Culture de Rennes, 1980. (Traducción personal). Es interesante señalar que *CinémAction* la revista fundada por el propio Hennebelle, en 1978 –y que aún se publica en Francia- debe su nombre al Cine-Acción propuesto por Getino y Solanas en el manifiesto.

[5] Particularmente su libro *Jean Vigo* -escrito a principios de los cincuenta y publicado en 1957- que fue descrito por François Truffaut como “El libro más hermoso de cine que jamás haya leído”. (Cf. Truffaut, François, *Cahiers du Cinéma*, no. 36, Paris, julio 1954).

[6] Beatriz Sarlo, “La noche de las cámaras despiertas”, en *La máquina cultural, maestras, traductores y vanguardistas*, Buenos Aires: Ariel, 1998, pág. 265.

[7] Antje Kramer, (Ed.), *Les grandes manifestes, de l'art des XIXe et XXe siècles*, Paris, TTM, Beaux Arts Éditions, 2011, págs. 6-7.

[8] Quisiera agradecer a Jonathan Buchsbaum y a Reinaldo Morales Campos haber tenido la gentileza de enviarme el texto original, en español.

[9] Octavio Getino & Fernando Solanas, “La cultura nacional, el cine y La hora de los hornos”, en *Cine, cultura y descolonización*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973. (Publicado originalmente en : *Cine Cubano* N° 56/57, mayo-agosto, 1969).

[10] Jonathan Buchsbaum, “One, Two... Third Cinemas”, *Third Text*, 25:1, 2011, pág. 15. Entre ellas cabría citar *Algunas observaciones sobre el concepto del Tercer Cine* del propio Getino (1979); *Hojas de cine*, la antología sobre el Nuevo Cine Latinoamericano de la UNAM (1988); o más recientemente el libro *La máquina de la memoria* de Susana Vellegia (2009).

[11] Sólo se han hecho ligeras revisiones a las primeras traducciones de 1969.

[12] Jonathan Buchsbaum, *op. cit.*, pág. 15.

[13] En esa ocasión Getino fue jurado de un concurso de Casa de las Américas. Mestman, Mariano, “Raros e inéditos del grupo Cine Liberación”, *Revista Sociedad*, no. 27, Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales / UBA, Ed. Prometeo, 2008. Disponible en: http://www.grupokane.com.ar/index.php?view=article&catid=43%3Acatensayos&id=187%3Aartensayohornos&option=com_content&Itemid=59 (Consultado el 16 / 12 / 2011).

[14] Véase al respecto al epistolario del fundador del ICAIC: GUEVARA, Alfredo, *¿Y si fuera una huella?*, La Habana, Editorial Nuevo Cine Latinoamericano, 2009.

[15] Octavio Getino & Fernando Solanas, *Cine, cultura y descolonización, op. cit.*, pág. 5.

[16] I. Lo de ellos y lo de nosotros; II. Dependencia y colonización cultural; III. Los modelos cinematográficos neocoloniales en Argentina. Primer y segundo cine; IV. Del cine de ellos al cine de nosotros: el tercer cine; V. Avance y desmistificación (sic) de la técnica; VI. Cine de destrucción y construcción; VII Cine-acción; VIII. El cine y las circunstancias; IX. ¿Cine

perfecto?: la práctica y el error; X. El grupo de cine como guerrilla; XI. Distribución del tercer cine; XII. Cine-acto = espectadores y protagonistas; XIII. Categorías del tercer cine.

[17] *Cine de la descolonización* está compuesto por 17 páginas mecanografiadas con tipografía Courier. La primera de ellas está numerada con la cifra 4. A pesar de ello, el documento comienza con el título y con los nombres de los autores, lo que nos conduce a creer que se trata del inicio del texto que se tenía proyectado.

[18] El texto está dividido en nueve secciones y una introducción: El primer cine; El segundo cine; El tercer cine; Desmistificación (sic) de la técnica; Cine de la destrucción y de la construcción; Cine-guerrilla; Difusión del tercer cine; Cine-Acción; Categorías del tercer cine.

[19] En cambio, Getino no recuerda que se hayan hecho cambios entre la versión de 1969 y las ediciones posteriores. (Correspondencia con el autor).

[20] Este fragmento no se encuentra en la traducción inglesa, como señala Jonathan Buchsbaum es posible que la omisión se deba a un descuido del traductor o del diagramador. Jonathan Buchsbaum, *op. cit.*, pág. 17.

[21] Octavio Getino & Fernando Solanas, "Hacia un tercer cine", *Tricontinental* no. 13, La Habana, octubre 1969, pág. 119-120.

[22] Octavio Getino & Fernando Solanas, "La cultura nacional, el cine y La hora de los hornos", *op. cit.*, pág. 39.

[23] Octavio Getino & Fernando Solanas, "Hacia un tercer cine", en *Cine, cultura y descolonización*, *op. cit.*, pág. 66.

[24] Octavio Getino & Fernando Solanas, "Hacia un tercer cine", *Tricontinental* no. 13, La Habana, octubre 1969, pág. 119-120.

[25] Octavio Getino & Fernando Solanas, "Hacia un tercer cine", en *Cine, cultura y descolonización*, *op. cit.*, pág. 65.

[26] Octavio Getino & Fernando Solanas, "*Hacia un tercer cine*", *Tricontinental*, *op. cit.*, pág. 120.

[27] *Ibidem.* pág. 118.

[28] *Ibid.* pág. 120.

[29] Octavio Getino & Fernando Solanas, "Hacia un tercer cine", en *Cine, cultura y descolonización*, *op. cit.*, pág. 66.

[30] Se advierte de la parte de los autores cierta vacilación con respecto a dónde y cómo clasificar el cine de Birri, quien se aleja en gran medida del resto de los cineastas argentinos citados por Getino y Solanas dentro del segundo cine. En la versión ampliada del manifiesto se dice que Fernando Birri "con *Tire dié*, inaugura el documentalismo testimonial argentino" (*op. cit.* págs. 66-67). La evaluación es positiva, pero bastante menos entusiasta de la forma en que se refieren a Birri en *Cine de la descolonización*: "[Fernando Birri] con su *Tire dié* creó el verdadero documental en Argentina" (*op. cit.* pág. 7). Con el cambio que vemos en el manifiesto respecto del borrador seguramente se intentó justificar mejor la decisión de catalogar a Birri como un autor del segundo cine. Sin embargo, como advierte Ana Laura Lusnich, a principios de los años setenta la posición del grupo *Cine Liberación* hacia Fernando Birri y otros autores argentinos volvió a variar: se vio en las filmografías de Birri, Murúa, Favio y Martínez Suárez "la línea de nacimiento del tercer cine". (Cf. Ana Laura Lusnich "La

resistencia al discurso hegemónico y la formulación de perspectivas contraculturales en el marco de los grupos y colectivos cinematográficos de los años cincuenta y sesenta”, en Ana Laura Lusnich & Pablo Piedras (Ed.) *Una historia del cine político u social en Argentina (1896-1969)*, Buenos Aires, Nueva Librería, 2009, pág. 118).

[31] Octavio Getino & Fernando Solanas, “Hacia un tercer cine”, *Tricontinental*, op. cit., pág. 120.

[32] Octavio Getino & Fernando Solanas, *Cine de la descolonización*, pág. 4.

[33] Octavio Getino & Fernando Solanas, “Hacia un tercer cine”, en: *Cine, cultura y descolonización*, op. cit., pág. 66.

[34] Octavio Getino & Fernando Solanas, “Hacia un tercer cine”, *Tricontinental*, op. cit., pág. 116.

[35] Octavio Getino & Fernando Solanas, “Hacia un tercer cine”, en *Cine, cultura y descolonización*, op. cit., pág. 68.

[36] Octavio Getino & Fernando Solanas, “La cultura nacional, el cine y la Hora de los Hornos”, op. cit., págs. 39 – 40.

[37] Octavio Getino & Fernando Solanas, *Cine de la descolonización*, op. cit., pág. 9.

[38] Octavio Getino & Fernando Solanas, “Hacia un tercer cine”, en *Cine, cultura y descolonización*, op. cit., pág. 67.

[39] La única mención es de orden técnico y está puesta a modo de ejemplo, se trata de la infructuosa “búsqueda de un mercado de 200 mil espectadores en la Argentina, cifra que se supone cubre los costos de una producción local independiente”. (Cf. GE Octavio Getino & Fernando Solanas, “Hacia un tercer cine”, *Tricontinental*, op. cit., pág. 120).

[40] Las traducciones evidentemente facilitaron el acceso del manifiesto a las naciones asiáticas y africanas, dado que el francés y el inglés fueron las principales lenguas coloniales. Sin embargo, el acceso a las ediciones traducidas de *Tricontinental* seguía siendo más fácil en Europa. Según Reinaldo Morales Campos, al menos la mitad de los ejemplares de la revista eran publicados en francés e inglés; entre 1967 y 1971, la revista también fue publicada en italiano por la librería Feltrinelli de Milán. Cf. Reinaldo Morales Campos, “A 45 años de la OSPAAL: Arte y solidaridad tricontinental”. Disponible en: <http://www.cubainformacion.tv/index.php/cuba/historia/18970-a-45-anos-de-la-ospaal-arte-y-solidaridad-tricontinental> (Consultado el 18/12/2011).

[41] Octavio Getino & Fernando Solanas, “Hacia un tercer cine”, *Tricontinental*, op. cit., pág. 120. Nótese como la fórmula “el ala juvenil e iracunda de la sociedad” hace referencia de forma palmaria a un movimiento cinematográfico europeo: los “angry young men” del *Free cinema* inglés.

[42] *Ibidem*. pág. 121.

[43] Octavio Getino & Fernando Solanas, “Hacia un tercer cine”, en *Cine, cultura y descolonización*, op. cit., pág. 89.

[44] Las conclusiones finales de *Cine de la descolonización* tampoco coinciden con el final de la primera versión de *Hacia un tercer cine* sino que con ideas desarrolladas en su antepenúltimo párrafo donde se afirma que el tercer cine es una “necesidad y posibilidad

inexcusable”. La ausencia de estos párrafos podría ser un nuevo indicio de que el texto fue escrito con anterioridad a la primera versión de *Hacia un tercer cine*.

[45] Se trata de un planteamiento compartido con buena parte de los manifiestos teóricos de la época. Entre los ensayos donde se establece una idea más o menos similar cabría citar, entre otros, *Estética del hambre*, de Glauber Rocha (1965), *La revolución en la revolución del Nuevo Cine Latinoamericano* y *Apuntes sobre la guerra de guerrillas del nuevo cine latinoamericano*, de Fernando Birri (ambos de 1968) y *Arte y compromiso* de Santiago Álvarez (1969).

[46] Jonathan Buchsbaum, op. cit., págs. 26-27.

[47] Octavio Getino & Fernando Solanas, “Cine militante, una categoría del tercer cine”, en *Cine, cultura y descolonización*, op. cit., págs. 121-123.

[48] Octavio Getino & Fernando Solanas, “El cine como hecho político”, en *Cine, cultura y descolonización*, op. cit., págs. 125-183.

[49] *Ibidem.*, pág. 127.

[50] *Ibid.*, pág. 128.

[51] Estos postulados coinciden cronológicamente con un mayor acercamiento de Cine Liberación al general Perón, a quien el grupo entrevista, en Madrid, en 1971, para realizar dos documentales centrados en su figura: Perón: Actualización política y doctrinaria para la toma del poder y Perón: La revolución justicialista. *Ibid.* pág. 129.

[52] Mariano Mestman, op. cit.

[53] Octavio Getino & Fernando Solanas, “Hacia un tercer cine”, *Tricontinental*, op. cit., pág. 125.

[54] Octavio Getino, “Algunas observaciones sobre el concepto del ‘Tercer Cine’”, en *Notas sobre el cine argentino*, México, Edimedios, 1984, pág. 119. Otra versión, parcialmente distinta de este texto puede encontrarse en Octavio Getino, *A diez años de ‘Hacia un tercer cine’*, Ciudad de México: Filmoteca de la UNAM, 1982.

BIBLIOGRAFÍA

BIRRI, Fernando, *Fernando Birri, por un nuevo nuevo nuevo cine latinoamericano, 1956-1991*, Madrid, Cátedra, Filmoteca Española, 1996.

Buchsbaum, Jonathan, “One, Two... Third Cinemas”, *Third Text*, 25:1, 2011.

CHATELET, Claire, *Des mythes et des réalités de l'avant-garde à Dogme 95, entre tradition et invention*, Guy Capouillié (dir). Tesis doctoral en Estudios cinematográficos y audiovisuales, Toulouse, Université Toulouse II – Le Mirail, ESAV, 2004.

GETINO, Octavio & SOLANAS, Fernando, “La cultura nacional, el cine y La hora de los hornos”, en *Cine, cultura y descolonización*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973.

----- “Hacia un tercer cine”, en *Cine, cultura y descolonización*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973.

----- “Cine militante, una categoría del tercer cine”, en *Cine, cultura y descolonización*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973.

----- “El cine como hecho político”, en: *Cine, cultura y descolonización*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973.

----- *Cine de la descolonización*, (texto inédito).

----- “Hacia un tercer cine”, *Tricontinental* no. 13, octubre 1969.

GETINO, Octavio, “Algunas observaciones sobre el concepto del ‘Tercer Cine’”, en *Notas sobre el cine argentino*, Ciudad de México, Edimedios, 1984.

Guevara, Alfredo, *¿Y si fuera una huella?*, La Habana, Editorial Nuevo Cine Latinoamericano, 2009.

Hennebelle, Guy, *Cinéma et politique: De la politique des auteurs au cinéma d'intervention. Actes des journées du cinéma militant de la maison de la culture de Rennes 1977-1978-1979*, Paris, Papyrus, Maison de la Culture de Rennes, 1980.

KRAMER, Antje (Ed.), *Les grandes manifestes, de l'art des XIXe et XXe siècles*, Paris, TTM, Beaux Arts Éditions, 2011.

Lusnich, Ana Laura, “La resistencia al discurso hegemónico y la formulación de perspectivas contraculturales en el marco de los grupos y colectivos cinematográficos de los años cincuenta y sesenta”, en Ana Laura Lusnich & Pablo Piedras (Ed.) *Una historia del cine político u social en Argentina (1896-1969)*, Buenos Aires, Nueva Librería, 2009.

Mestman, Mariano, “Raros e inéditos del grupo Cine Liberación”, *Revista Sociedad*, no. 27, Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales / UBA, Ed. Prometeo, 2008. Disponible en: http://www.grupokane.com.ar/index.php?view=article&catid=43%3Acatensayos&id=187%3Aartensayohornos&option=com_content&Itemid=59

MORALES CAMPOS, Reinaldo, “A 45 años de la OSPAL: Arte y solidaridad tricontinental”. Disponible en: <http://www.cubainformacion.tv/index.php/cuba/historia/18970-a-45-anos-de-la-ospaal-arte-y-solidaridad-tricontinental>

SARLO, Beatriz., “La noche de las cámaras despiertas”, en *La máquina cultural, maestras, traductores y vanguardistas*, Buenos Aires: Ariel, 1998.

Truffaut, François, *Cahiers du Cinéma*, no. 36, julio, 1954.

FICHA FÍLMICA:

SOLANAS, Fernando & GETINO, Octavio, *La hora de los hornos*, Argentina, 1968, 235 min.

Leer **1031** veces

Publicado en [Artículos Académicos](#)

Ignacio del Valle

Es Máster en Artes del Espectáculo y Medios por la Universidad de Toulouse, donde actualmente prepara una tesis doctoral en estudios cinematográficos. Es miembro del comité editorial de la revista *Cinémas d'Amérique Latine* del Festival de cine latinoamericano de Toulouse y se ha desempeñado como profesor adjunto de cine latinoamericano en el Centro Universitario Jean François Champollion (Albi). Colabora como crítico de cine con la revista cultural *Letras Libres*.