

# La Cinemateca del Tercer Mundo en diálogo con la región: películas, visitas, colaboraciones<sup>1</sup>

---

## The Third World Cinematheque in Dialogue with the Region: Films, Visits, Collaborations

*Cecilia Lacruz*

*Grupo de Estudios Audiovisuales (GEstA), Universidad de la República*

*ceci.lacruz@gmail.com*

Recibido: 30.07.20

Aceptado: 21.12.20

### **Resumen**

Buena parte de los trabajos académicos sobre cine político uruguayo de los sesenta llevan en su título a la Cinemateca del Tercer Mundo (C3M 1969-1972), el colectivo que tuvo al cineasta Mario Handler y al distribuidor y productor Walter Achugar a la cabeza, y que devino del proceso que inauguraron los Festivales de Cine del semanario *Marcha* a partir de 1967 y el Cine Club de *Marcha* (1969). En este trabajo me interesa ampliar su trascendencia focalizando en dos aspectos aún no revisados: sus vínculos regionales y la difusión de cine latinoamericano que promovió en el circuito comercial durante 1970 y 1971. Frente a los abordajes que han pensado a la C3M en su conexión con los discursos, las proclamas e ideas acerca del intercambio y la necesidad del conocimiento mutuo que circularon en los manifiestos, las revistas de la época y en los encuentros de lo que se llamó el Nuevo Cine Latinoamericano, este artículo propone otra perspectiva que se concentra en recuperar experiencias de intercambio concretas entre los uruguayos y cineastas o grupos de otros países de la región. A partir del relevamiento de fuentes primarias y entrevistas, mapeo una

---

1 Este trabajo es parte de mi investigación doctoral sobre el cine social y político uruguayo (Programa de Doctorado de la Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires).

dinámica de visitas, amistades, y proyectos comunes de los latinoamericanos con la C3M, dando cuenta también que su estudio todavía no ha de considerarse agotado.

**Palabras clave:** Cinemateca del Tercer Mundo; Cine uruguayo; Cine latinoamericano.

### **Abstract**

A good part of the academic works on Uruguayan political cinema of the 60s have in their title the Cinemateca del Tercer Mundo (C3M 1969-1972), the group that had the filmmaker Mario Handler and the distributor and producer Walter Achugar at the head, and that came from the process that inaugurated the Film Festivals of the weekly magazine *Marcha* from 1967 and the Cine Club de *Marcha* (1969). In this work, I am interested in expanding its significance by focusing on two aspects not yet reviewed: its regional links and the diffusion of Latin American cinema that it promoted in the commercial circuit during 1970 and 1971. Faced with the approaches that have thought of C3M in its connection with the discourses, proclamations and ideas about the exchange and the need for mutual knowledge that circulated in the manifestos and magazines of the time and in the meetings of what was called the New Latin American Cinema, this article proposes another perspective that concentrates on recovering concrete exchange experiences between Uruguayans and filmmakers or groups from other countries in the region. From the survey of primary sources and interviews, I map a dynamic of visits, friendships, and common projects of Latin Americans with C3M, and show that its study cannot yet be considered exhausted.

**Keywords:** Third World Cinematheque; Uruguayan cinema; Latin American cinema

### **Introducción**

La Cinemateca del Tercer Mundo (C3M 1969-1972) fue un colectivo de cine uruguayo que a fines de los sesenta llevó a cabo una militancia política distribuyendo, exhibiendo y facilitando películas, realizando cortometrajes, editando una revista y fortaleciendo vínculos con el resto de los grupos y cineastas de la región. Con el reconocido cineasta Mario Handler y el productor y distribuidor Walter Achugar a la cabeza, la C3M fue una experiencia que involucró a casi veinte integrantes que por un intenso período usaron el cine como una herramienta de lucha para lograr el cambio social y político.<sup>2</sup> Probablemente haya sido Julianne Burton (1991) quien a principios de los noventa le inyectó visibilidad a sus dos figuras centrales con las conversaciones con cineastas y productores que se publicaron en

---

2 Además de Achugar y Handler, repaso aquí a algunos de sus integrantes: José Wainer, Mario Jacob, Marcos Bancharo, Eduardo Terra, Dardo Bardier, Alfredo Echaniz, Walter Tournier, Rosalba Oxandabarat, Gabriel Peluffo Linari, Ricardo Fleiss, Alejandro Legaspi, Luis Rocandio, Luis Bello, Carmen Pérez Marexiano, Inés Blixen, Liber Bossolasco, Teresa Trujillo, Olga Filliol, Luisa Fleiss.

*Cine y Cambio Social en América Latina*. Allí, las entrevistas que realizó Burton tanto a Achugar como a Handler ofrecieron una narrativa del proceso grupal de la C3M hasta 1972. De hecho, a la hora de pensar en el cine social y político uruguayo de los sesenta, la Cinemateca es el «objeto de estudio» que ha recibido mayor atención por parte de la crítica y la academia. Una mirada retrospectiva sobre lo que fue su estudio más reciente permite señalar al año 2003 como un punto de inflexión marcado por la aparición de dos artículos. Por un lado, «*Marcha*: de un cine club a la C3M», donde Lucia Jacob (2003), con el propósito específico de reconstruir su historia y su proceso, muestra el trayecto que se inició con los circuitos de los festivales de *Marcha* de 1967, la creación del Cine Club (1969), hasta llegar a la C3M.

Por otro lado, el trabajo de Tzvi Tal (2003), «Cine y Revolución en la Suiza de América – La Cinemateca del Tercer Mundo en Montevideo», que abarca un período y una filmografía más extensa.<sup>3</sup> Mientras Jacob pone el acento en el rol de *Marcha* en el devenir del cine político y la singularidad del proceso de la C3M, Tal vincula a este colectivo con la nueva izquierda y la opción de la lucha armada en Uruguay y lo compara con otros casos del Nuevo Cine Latinoamericano, como el Cinema Novo brasileño o el Grupo Cine Liberación argentino. Al hacer hincapié en la C3M, los abordajes de Tal y Jacob que se basaban en fuentes primarias, documentos y testimonios de sus protagonistas, se distanciaron de la forma en la que hasta ese momento aparecía el cine social y político uruguayo de los sesenta en la bibliografía, más centrado en la perspectiva de autor, especialmente para el caso de Mario Handler, e incorporaron un corpus más heterogéneo (de documentales, noticieros, cortometrajes) que en aquel momento era escasamente conocido y poco accesible. Cabe destacar que el capítulo de Jacob publicado en el libro sobre el semanario *Marcha* contó con casi cinco páginas de imágenes donde, entre avisos de las funciones y notas de prensa, había una fundamental: la del isotipo del Cine Club de *Marcha* del hombre con la cámara como un fusil, del ilustrador Francisco *Paco* Lorenzo. Como sabemos, ese isotipo que mostró Jacob fue el que identificó a la C3M, a su revista y a su producción.

Por otra parte, Mariana Villaça (2012), una referente sobre el estudio del cine uruguayo y cuyos trabajos exceden el período de los sesenta, publicó en 2012 «El cine y el avance autoritario en Uruguay: el “combativismo” de la Cinemateca del Tercer Mundo (1969-1973)», un artículo donde explora los orígenes de la C3M en su conexión con el marco del Nuevo Cine Latinoamericano y revisa también títulos anteriores a 1969 realizados por Handler. Asimismo, Luis Dufuur ha publicado «La Cinemateca del Tercer Mundo (entre la acción política y la memoria fílmica de lo social)» y «La Cinemateca del Tercer Mundo (Una Cinemateca poco conocida)», y también ha puesto en relación los propósitos y la filmografía del grupo con las tendencias de la región y el cine documental (Dufuur, 2015; 2017).

---

3 El trabajo de Tal logró gran difusión por su libre acceso online.

Actualmente, en el marco de su investigación doctoral, Isabel Wschebor (2019) examina el trayecto del archivo y la conservación del cine político uruguayo con nuevas fuentes primarias y material fílmico inédito de la Cinemateca del Tercer Mundo. Junto con la aparición de la película de Lucia Jacob, *C3M: Cinemateca del Tercer Mundo* (2011), esta tendencia de la historiografía ha reforzado el lugar de la C3M como el acontecimiento de mayor relevancia del cine uruguayo de los sesenta.<sup>4</sup>

Más allá del evidente carácter nacional que encarnó la C3M con su proyecto de hacer un «cine nacional para la liberación», hubo un horizonte regional que envistió su aparición y marcó la dinámica de su acción. En 1969, el intercambio material e intelectual entre los colectivos y cineastas de América Latina era fundamental y constituía una estrategia, una «idea faro». Por supuesto que ésa no era una novedad y la bibliografía ya ha dado cuenta de las primeras manifestaciones que desde fines de los cincuenta explicitaron la necesidad de formar un frente regional de cineastas y productores (Pick, 1993). La cuestión acerca de cómo ayudarse, cooperar y conocerse mutuamente, atravesó los encuentros regionales a mitad de la década tanto en Montevideo como en Buenos Aires (Lacruz, 2018), las discusiones del V Festival de Cine Latinoamericano de Viña del Mar y el Primer Encuentro de Cineastas Latinoamericanos de marzo de 1967 y de la Primera Muestra de Cine Documental Latinoamericano de Mérida de setiembre de 1968 (Villaça, 2012). Atendiendo a esta coyuntura, la bibliografía sí ha destacado el vínculo de la C3M con América Latina, pero lo ha hecho en términos más generales y en el marco de un análisis indudablemente relevante y necesario, que conecta las ideas y los discursos (orales y escritos) de los uruguayos con los debates y proyectos discutidos en encuentros o en manifiestos. Con este trabajo intento contribuir a esa bibliografía y al estudio de la C3M en particular con casos concretos que den cuenta de las relaciones del colectivo uruguayo con otros grupos y cineastas militantes de la región. Para ello, organizo este artículo en dos partes. En la primera, recupero la materialidad de los vínculos de la C3M con ejemplos concretos: inicio el recorrido presentando la figura de Walter Achugar para luego focalizar la atención en experiencias de intercambio de los uruguayos con Argentina, Venezuela y Chile. En la segunda parte reviso el circuito de la C3M durante 1970 y 1971 para mapear una serie de títulos de cine latinoamericano circulando en salas comerciales de Montevideo gracias al trabajo de difusión del grupo.

---

4 Claro que, en relación con la filmografía de sus integrantes, como Handler, o del análisis puntual de películas, esta bibliografía podría ampliarse a otros títulos, pero mi interés aquí es destacar los trabajos que piensan a la C3M específicamente.

## 1. Amistades, visitas, intercambios materiales

Como mencioné, la C3M tenía a Walter Achugar como uno de sus directores. Octavio Getino y Susana Velleggia (2012, p. 97) lo describirían varios años después como «una figura de mucha significación en el desarrollo del cine más comprometido de esos años en América Latina, y promotor de las obras que mejor representaban la voluntad de cambio, en la mayor parte de la región y en el mundo». La bibliografía ha destacado su rol en el proceso que devino en la formación de la C3M: fue él quien en 1967 propuso a Hugo Alfaro, director del Festival de cine de *Marcha*, un cambio radical en la programación de su décima edición que hasta aquel año premiaba el cine «de calidad», europeo y norteamericano (Alfaro, 1984; Jacob, 2003). Rompiendo con su propia tradición, la nueva programación difundió un cine anunciado no solamente en oposición al cine espectáculo de Hollywood, sino enmarcado en un contexto de compromiso político, antimperialismo y contra-información (Lacruz, 2016; Villaça, 2017). Para ese entonces, Achugar ya había estado en la III Exposición de Cine Latinoamericano en Sestri Levante (1962) y en el Festival de Cannes de 1964, donde conoció al jefe de Relaciones Internacionales del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), Saúl Yelín, y vio *Dios y el diablo en la Tierra del Sol* (Glauber Rocha, 1964); había sido productor asociado de *Crónica de un niño solo* (Leonardo Favio, 1965) y productor ejecutivo de *Este es el romance del Aniceto y la Francisca, de cómo quedó trunco, comenzó la tristeza y unas pocas cosas más* (Leonardo Favio, 1966) y con la primera de Favio había participado en la «Reseña Mundial de Festivales» de 1965 en México.<sup>5</sup> En Montevideo, Achugar había tenido una participación muy activa en Cine Universitario y frecuentaba tanto los festivales del SODRE a fines de los cincuenta como los que organizaba *Marcha* cada año. Comenzó su carrera como distribuidor comercial con una compilación de Charlie Chaplin, *Las joyas de Carlitos* (1958), *La dama desaparece* (Alfred Hitchcock, 1938), y *El jeque blanco* (Federico Fellini, 1952). Asimismo, participó en proyectos locales, como el de la serie de cortometrajes para la Comisión Nacional de Turismo (1960) del que fue productor ejecutivo, y reunió a dos de los más renombrados críticos uruguayos, Homero Alsina Thevenet y Emir Rodríguez Monegal, en una misma publicación sobre Ingmar Bergman (Alsina Thevenet y Rodríguez Monegal, 1964).<sup>6</sup> Aunque Achugar nunca fue un cinéfilo, pronto se convirtió en un pilar fundamental para la cinefilia rioplatense (Eseverri, 2010, p. 36). Su vínculo con Cine Club Núcleo (CCN) de Buenos Aires —a través de Salvador Sammaritano y Héctor Tito Vena—

---

5 En este evento, que tuvo lugar en Acapulco, se exhibían películas premiadas en otros festivales. Uno de sus ciclos paralelos fue La Semana del Cine Nuevo Mejicano, en la que se mostraron las seis películas del Primer Concurso de Cine Experimental de México. El hecho de que Achugar llegaba a conocer esta filmografía antes que ningún uruguayo lo convirtió en una fuente confiable de adelantos para la prensa local (Mansilla, 1965, p. 21).

6 Con los auspicios de Cine Universitario y bajo el nombre de «Ediciones Renacimiento» el libro reunió una selección de artículos que los dos críticos habían publicado durante 1953 y 1954 (Alsina Thevenet y Rodríguez Monegal, 1964).

lo convirtió en el distribuidor y representante en Uruguay de la revista *Tiempo de Cine*.<sup>7</sup> De hecho, en su trabajo sobre el estreno en 1963 de *La tierra tiembla* (Luchino Visconti, 1948) en el Río de la Plata, Máximo Eseverri señala que la llegada de la película a Cine Universitario de Montevideo fue posible gracias al contacto de Achugar con Cine Club Núcleo de Buenos Aires. En la entrevista de Burton, Achugar resumía la experiencia vivida durante estos años destacando la experiencia cineclubista y las amistades de Montevideo y Buenos Aires que gradualmente transformaron su visión del mundo: «Comencé a poner en dudas las actitudes políticas que había heredado y empecé a orientarme a la izquierda. Fernando Birri y uno de sus asociados de la Escuela de Cine Documental fueron muy participativos en ese proceso» (Achugar, 1991, p. 283).<sup>8</sup>

El asociado al que se refiere era el productor Edgardo *Cacho* Pallero, el principal «maestro» y amigo de Achugar, quien lo introdujo a la actividad del cine en la región.<sup>9</sup> Se habían conocido en un bar de Buenos Aires junto a Birri, cuando el uruguayo escribía una nota para el *El País* sobre la filmación de *Los inundados* (Fernando Birri, 1962) (Achugar, 1991, p. 283). Años después, Achugar definió a Pallero como «una especie de casa de cambio humana para el cine políticamente comprometido a lo largo de todo el continente» (Achugar, 1991, p. 286). Pallero había iniciado su carrera con Fernando Birri en la Escuela de Cine de la Universidad del Litoral de Santa Fe (Aimaretti, Bordigoni y Campo, 2009). En Brasil, había sido el productor de los cortometrajes documentales de Thomas Farkas de 1965<sup>10</sup> y un protagonista del Primer Encuentro Argentino-Brasileño de Realizadores de Corto Metraje en Buenos Aires (noviembre 1965) (Lacruz, 2018).

En 1966, Pallero, Bernardo Zupnik, Bernardo Breski y Achugar montaron en Buenos Aires la distribuidora independiente «Renacimiento Films» que había tomado el modelo de la DIFILM de Brasil.<sup>11</sup> Fue a través de Pallero que Achugar viajó al V Festival de Cine de Viña del Mar y el Primer Encuentro de Cineastas Latinoamericanos que tuvo lugar en marzo de

---

7 Héctor *Tito* Vena fue organizador de las funciones especiales en Uruguay para los socios de ccn que, en tiempos de censura en Argentina, viajaban a Montevideo para conocer el cine que no se estrenaba en Buenos Aires (Achugar, Walter, entrevista con la autora, Montevideo, febrero de 2017).

8 En la entrevista que le hace Sergio Trabucco Ponce, Achugar cuenta que en 1960 había recorrido África (Casablanca, Senegal, Liberia, Costa de Marfil, Gana, Nigeria) «pretendiendo vender muebles, mantas, telas y mantequilla, alpargatas, zapatillas de lona» (Trabucco Ponce, 2014, p. 119).

9 Sobre Pallero, véase Aimaretti, Bordigoni y Campo (2009).

10 *Memória do cangaço* (Paulo Gil Soares, 1965), *Nossa Escola de Samba* (Manuel Horacio Giménez, 1965), *Subterrâneos do futebol* (Mauricie Capovilla, 1965) y *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965), reunidos años más tarde en el filme *Brasil verdade* (1968) y también conocidos por la bibliografía como Primera Caravana Farkas.

11 En un comienzo, la empresa se pensó para distribuir el Cinema Novo brasileño en los circuitos de Buenos Aires, pero el éxito de estos films resultó menor que en Uruguay. En una mirada retrospectiva al emprendimiento, Achugar evaluó: «Renacimiento Films sirvió a varios propósitos: otorgó una base material para una serie de esfuerzos, incluida la producción de varios cortos; ayudó en nuestros esfuerzos por ampliar el margen de películas que podían exhibirse; incluso sirvió como depósito para las películas semiclandestinas que después traeríamos para los festivales de Marcha que eventualmente se volvieron parte de la colección de la Cinemateca del Tercer Mundo» (Achugar, 1991, p. 285).

1967 y al que también asistieron los uruguayos José Wainer, Handler y Walter Dassori (director de la Cinemateca Uruguaya). De Chile retornó a Uruguay con una copia del cortometraje de Santiago Álvarez *Now* (1965), otra de *Mayoría Absoluta* (León Hirszman, 1965), y «un plan para distribuir cine cubano y un nuevo concepto para el festival de *Marcha*» (Achugar, 1991, p. 286). Evidentemente, y como ya lo ha destacado la bibliografía, Viña incidió en la propuesta para el festival de *Marcha* porque allí Achugar no solo se volvió a encontrar con Yelín y con el director del ICAIC, Alfredo Guevara, sino que su compromiso con la distribución del cine latinoamericano se convirtió en el eje de su trabajo junto con Pallero.<sup>12</sup> Y si el festival había concretado el conocimiento de una «realidad cinematográfica latinoamericana» con las películas de los nueve países participantes, el encuentro había dejado en claro que había que alcanzar la autonomía de la exhibición y distribución de los films de la región (Francia, 1990). Fue ahí que tanto Achugar como Pallero, redoblaron la dirección política de su trabajo como distribuidores. En una entrevista muy citada a propósito de Viña, Pallero explicó que dejaría el área de producción por un tiempo para dedicarse «exclusivamente a tratar de montar o de levantar esta distribuidora porque entendemos que el problema fundamental del cine nuevo en América Latina, es conseguir un público que vea sus películas» (*Cine Cubano*, circa 1967, n.º 42/43/44, pp. 8-9). Y agregaba la urgencia de esta agenda:

Las razones por las cuales los *films* no llegan a su público natural, son muchas, pero hay una fundamental: es que las estructuras de los países latinoamericanos responden a ciertos intereses que se enfrentan a temas y a los pensamientos de los realizadores de este nuevo cine, por lo menos en Argentina y en Brasil, y por lo tanto creemos que es la salida que debemos buscar, es decir, crear una estructura autónoma, independiente de organismos oficiales, por medio de la cual podamos controlar la exhibición y la distribución de nuestros films. Sabemos que esto es muy ambicioso, que va a ser muy difícil, pero creemos que hay que intentarlo como única salida.

Podríamos tomar las palabras de Pallero como si fueran las de Achugar para pensar en el rumbo profesional y en la coyuntura política e intelectual que explicaría, además de la propuesta de un nuevo cine para *Marcha*, el inmenso entusiasmo con el que la ofreció y la describió recién llegado de este encuentro. Tómese en cuenta también que, como parte de las resoluciones del encuentro de Viña, se propuso editar un catálogo colectivo que se realizaría a partir de un resumen de la producción de cada país del período 1964-1966; y la dirección del envío de este material era la de Achugar en Montevideo, quien pasaba a tomar

---

<sup>12</sup> En 1959, cuando se creó el ICAIC, Achugar había escrito una carta a Alfredo Guevara (al que todavía no conocía) de la que nunca obtuvo respuesta. En diciembre de 1967, Pallero y Achugar viajaron a Cuba y coordinaron la distribución del cine cubano en la región (Trabucco Ponce, 2014, p. 119).

un lugar de referencia en esta cuestión.<sup>13</sup> Al año siguiente, durante la muestra de Mérida de 1968 donde se premiaron la obra de Fernando E. Solanas y Octavio Getino, la de Jorge Sanjinés y la de Santiago Álvarez; los temas de los foros y las mesas de trabajo insistieron en pensar el lenguaje en relación con el público al que se dirigían los films, y en discutir la forma de distribuir y exhibir las películas. Frente al desafío de crear circuitos alternativos, los latinoamericanos reunidos allí compartieron sus experiencias; como la del grupo de Sanjinés en Bolivia y la distribución y difusión de *Ukamau* (1966) con equipos móviles en 16 mm que llegaban a públicos campesinos y sindicales; o el caso del Cine Club de Medellín que, con destacada participación estudiantil en su organización hacían funciones con debates en barrios obreros y sindicatos. Miguel Littin planteó para el caso chileno las posibilidades de los canales de televisión y reflexionó sobre la distribución en sala de 35 mm. Y allí Achugar expuso la experiencia con la distribuidora Renacimiento y planteó, como estrategia comercial, «acompañar un film latinoamericano junto a un film europeo, o de otra cinematografía, a fin de interesar al distribuidor comercial». En esa mesa Achugar contó que el éxito de la recaudación de *El Romance del Aniceto y la Francisca...* estrenada en Buenos Aires en dos cines durante siete semanas había permitido a él y a Pallero continuar con la actividad de la distribuidora (Izaguirre, 1968, pp. 16-17). Con este recorrido intento dar cuenta de la significación de la dupla rioplatense que integraba Achugar, cuyo proyecto e impacto fue incluso destacado en ese momento por una de las figuras más relevantes del nuevo cine, como fue la de Glauber Rocha.<sup>14</sup>

Pocos años más tarde, en una entrevista para la revista francesa *Écran* publicada en 1972, el otro director de la C3M, Handler, explicaba al crítico Marcel Martin su creación señalando a la región como el territorio de su acción:

Hacía tiempo que nosotros teníamos la idea de fundar algo, que no era una cinemateca en el sentido habitual de la palabra, sino una casa de producción de film políticos, con un *stock* de *films* susceptibles de ser utilizados en la lucha. Por esta razón, nuestro objetivo ha sido tanto producir películas políticas —verdaderamente políticas, no solamente de crítica social— como hacer propaganda y

---

13 «Resoluciones Aprobadas por el Primer Encuentro de Cineastas Latinoamericanos Realizado en Viña del Mar, Chile, entre el 1.º y el 8 de marzo del año 1967» (Cine Cubano, circa 1967, n.º 42/43/ 44, pp. 8-9). Agradezco a Mariana Villaça por proporcionarme los años aproximados de cada número de *Cine Cubano*.

14 Al hablar de la distribuidora brasileña DIFILM, Rocha señalaba: «La revolución económica y cultural de la DIFILM es única en el mundo: la DIFILM no está únicamente creando un mercado, sino que está creando un público para su producto, un público nuevo que comienza a liberarse de los vicios del cine comercial nacional y extranjero, pasando a preferir la película brasileña de carácter cultural [...] Y los ejemplos proliferan: en Argentina y en Uruguay, gracias a la acción de nuevos productores-distribuidores como Walter Achugar o Edgardo Pallero surgió una distribuidora de carácter latinoamericano, que comienza a usar los métodos empleados por el productor Luiz Carlos Barreto, creador e impulso de la DIFILM» («Teoría y práctica del cine latinoamericano», publicado originalmente en *Avanti* (1967), Roma, y reproducido en Rocha, 2011, pp. 56-57).



agitar películas latinoamericanas e internacionales para sindicatos y estudiantes en Uruguay y América Latina. Tenemos relaciones muy cercanas con el Grupo Cine Liberación, Solanas, Getino y Vallejo, y con los brasileños y con los venezolanos, abrimos en Venezuela una filial de la C3M (Martin, 1972, pp. 48-49).

Quisiera detenerme en las relaciones mencionadas por Handler y referir a los intercambios y lazos significativos con Argentina, Venezuela y Chile que podemos recuperar. Como es posible imaginar, la colaboración con el Grupo Cine Liberación tenía la figura de Pallero, por la citada relación con Achugar, en el eje de esa dinámica. Asimismo, Solanas, por ejemplo, no solo había estado presente en la ceremonia de la inauguración de la C3M (noviembre 1969), sino también en la de la apertura del Cine Club de *Marcha* (mayo 1969), el espacio que precedió a la C3M (Lacruz, 2016, pp. 311-351). A su vez, en un fragmento del programa para la televisión alemana sobre el cine latinoamericano que realizó Peter B. Schumann en 1970 podemos identificar junto a Handler, Eduardo Terra y Marcos Bancharo, a Getino en el interior del local de la Cinemateca.<sup>15</sup> Podríamos pensar en estas escenas como emergentes visibles de un trabajo colaborativo que incluyó también a la revista *Cine del Tercer Mundo* (octubre de 1969). Si bien los contenidos de esta publicación ya han sido analizados en profundidad por la bibliografía (Tal, 2003; Núñez, 2009; Villaça, 2012), lo que me interesa aquí es mostrar la forma en que condensa intercambios materiales con el grupo argentino. De hecho, en la conocida entrevista que le hizo a Handler Isaac León Frías y Antonio González Norris en Viña 1969, el uruguayo contaba que «En la revista, por el momento los principales han sido Walter Achugar, Solanas, Getino, Jacob y José Wainer» (Frías, 1979, p. 286).

Cabe aclarar que, aunque el primer número presentado en Viña 1969 difundió la creación de la C3M y por eso, la revista quedó vinculada a ella, el proyecto se había originado con el Cine Club de *Marcha*. Anunciada en abril de 1969, la revista se imaginó como un órgano de coordinación regional que se llamaría «Cine y Revolución» y sería una publicación «latinoamericana», pero editada en Montevideo, que difundiría «colaboraciones de todo el continente» (*Marcha*, 11 de abril de 1969, p. 27). La propuesta era transformarla en un elemento de «coordinación, promoción y confrontación de experiencias para los cineastas del Tercer Mundo, y en particular, de América Latina» (*Marcha*, 8 de agosto de 1969, p. 24). El entusiasmo de sus promotores los llevó a pensar que la revista podía llegar a una frecuencia «trimestral»; y «si podemos bimestral». Cuando comenzaron las inscripciones para los socios del Cine Club, el semanario comunicó que *Cine y Revolución*

---

15 Véase este fragmento en Jacob (2011). En la contratapa del libro *Historia del cine latinoamericano* (Schumann, 1987), la película a la que me refiero aparece como *Cine en Underground* (1970), pero el filme se editó en 2008 con el título *Nuevo Cine Latinoamericano: Historia y orígenes en los años sesenta*, Buenos Aires: Universidad del Cine / Goethe-Institut, 2008.

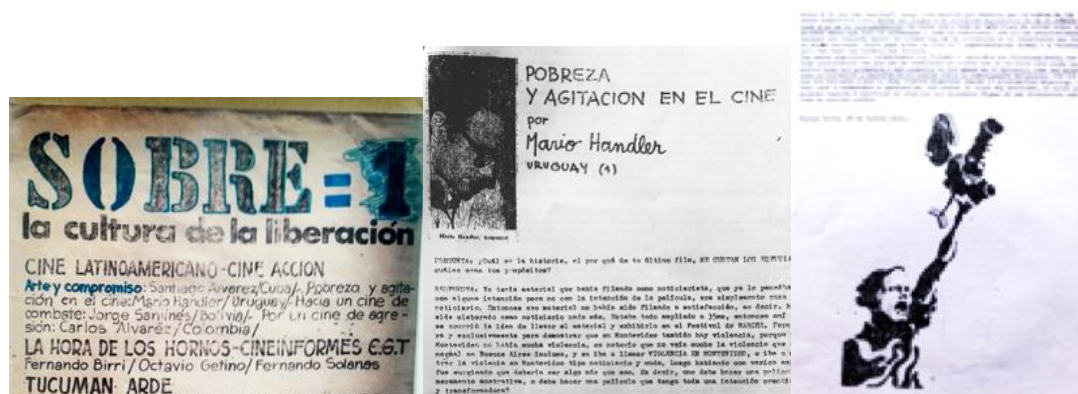
estaba casi lista para imprimir: «el número uno se entregará a los socios en el curso del primer mes de actividad». Ese número debió salir en junio, pero se atrasó y fue recién en la última función del Cine Club del 29 de octubre, al mismo tiempo que la C3M se presentaba en Viña 1969, que *Cine del Tercer Mundo* se entregó gratuitamente a los socios.<sup>16</sup>

Tres de los textos del primer número de *Cine del Tercer Mundo* habían aparecido en el primer ejemplar de la «anti-revista» argentina *SOBRE: la cultura de la liberación* (1969) en la que participaban Solanas y Getino: el reportaje de Getino a Handler, «Pobreza y agitación en el cine. Reportaje de Octavio Getino a Mario Handler» (Getino, 1969), la declaración del Grupo Cine Liberación (enero de 1968), y el texto transcrito del discurso de Jorge Sanjinés en el Festival de Cine Latinoamericano de Mérida 1968.<sup>17</sup> Los textos aparecieron bajo la sección «Cine latinoamericano en acción». Mientras que en ese número de *SOBRE* el texto de Sanjinés se titula «Hacia un cine de agresión» y la declaración del Grupo Cine Liberación, «Declaración», en *Cine del Tercer Mundo* aparecen bajo «Jorge Sanjinés: Su testimonio en Mérida» y «La hora de los hornos. Informe por el Grupo Cine-Liberación». Asimismo, en el segundo número de *SOBRE*, al final de «Notas de Cine Liberación: significado de los grandes temas nacionales en el Cine llamado argentino», fechada en agosto 1969), se insertaba el isotipo del Cine Club de *Marcha*, una de las primeras apropiaciones que he localizado hasta ahora de la ilustración. Y este texto también se incluyó en los contenidos del primer número de *Cine del Tercer Mundo*. Por otra parte, dado que la entrevista a Handler en *SOBRE* está fechada en febrero de 1969, podríamos pensar que tuvo lugar en el mismo viaje a Uruguay en el que el Getino llevó el *Cineinforme N1* de la CGT de los argentinos al Festival de *Marcha*. «El rollo que nos trae Getino, es la primera entrega de un periódico cinematográfico auspiciado por la CGT como medio de agitación, de organización, de denuncia», dice la crónica. La visita de Getino obedecía también a la preparación de la proyección de *La hora de los hornos* en el festival del semanario y a la coordinación para que Solanas pudiera viajar a Montevideo a presentarla (*Marcha*, 7 de febrero de 1969, p. 25). Apunto a pensar en las dos revistas como tramas colaborativas cuyos hilos permiten ilustrar la importancia de las relaciones interpersonales, así como la rápida circulación de los debates y las opiniones acerca del cine latinoamericano.

---

16 Desde su planificación hasta su aparición pública la revista cubrió casi la totalidad de los meses de actividad del Cine Club. Al igual que el isotipo que mostraba al hombre que alzaba la cámara como un arma, la revista nació como insignia del Cine Club de *Marcha*, pero poco después ya era el ícono de la C3M.

17 La selección de *SOBRE* incluía también un texto de Santiago Álvarez, «Relación del cineasta del Tercer Mundo con su realidad» y otro del colombiano Carlos Álvarez, «Por un cine de combate». Entre los promotores de *SOBRE* además del Grupo Cine Liberación estaban los artistas plásticos Roberto Jacob y Beatriz Balvé, el psicoanalista Antonio Caparrós (Grupo de Psicólogos para la Liberación). Como señala Ana Longoni, durante 1968, estos intelectuales y artistas habían confluído en el sindicalismo combativo de la CGT de los argentinos. *SOBRE* circuló en la clandestinidad (Longoni, 1995, pp. 136-143) y los números están disponibles en <<http://americalee.cedinci.org/sobre-la-cultura-de-la-liberacion-1/>> y <<http://americalee.cedinci.org/sobre-la-cultura-de-la-liberacion-2/>>



Imágenes 1, 2 y 3. Portada de revista SOBRE n.º 1, junio 1969, y la entrevista a Handler. A la derecha, el isotipo al final de «Notas de Cine Liberación...» del segundo número, setiembre 1969

Por otra parte, y siguiendo el orden trazado más arriba por la cita, la iniciativa de una «filial» de la C3M en Venezuela a la que refería Handler constituyó un aporte relevante a la difusión del Nuevo Cine Latinoamericano en ese país. Según el uruguayo Jorge Solé, que se había radicado en Venezuela a fines de 1966, el proyecto se originó en setiembre de 1970 cuando la Cinemateca Nacional de Venezuela presentó un programa titulado «Cinemateca del Tercer Mundo y Mario Handler» que incluía *Carlos, cine-retrato de un «caminante» en Montevideo* (1965), *Llamadas* (1966), *Elecciones* (Mario Handler y Ugo Olive, 1967), *Me gustan los estudiantes* (1968), *El problema de la carne* (1969), y *Liber Arce, liberarse* (Mario Handler, Mario Jacob y Marcos Banhero, 1969). Handler, que tenía una amistad con Solé, había volado desde Roma a Caracas y según la crónica de la revista venezolana *Cine al día*, la asistencia al evento había sido masiva: «el foro que siguió a la proyección fue vivaz y compenetrado con el significado liberador del nuevo cine latinoamericano».<sup>18</sup> Cuando culminó el debate la gente consultó «cómo podían exhibir esas películas» y surgió la iniciativa «de tener las copias en un lugar y arreglarlas y repararlas, y cobrar por las exhibiciones para poder re-enviar dinero a los productores y tener un fondo de reserva para comprar nuevas copias y, eventualmente, producir películas» (Torres, *circa* 1972, p. 64). En marzo de 1971, un aviso en *Cine al día* anunciaba el catálogo de 30 títulos de la Distribuidora del Tercer Mundo en Caracas con el isotipo de Lorenzo adoptado por el grupo de Venezuela (*Cine al Día*, n.º 12, Caracas, marzo de 1971, p. 36). Pero este no fue el único resultado vinculado a la primera exhibición en la Cinemateca Nacional de los films uruguayos. Además del proyecto de la distribuidora se originó un taller de filmación con los estudiantes que se plantearía «la producción un cine similar al del programa presentado». En este marco, Solé y su grupo se ocuparon de organizar funciones en locales sindicales y salas de barrio y

18 Ese programa de la Cinemateca Nacional —con la variación de que en lugar de *Elecciones* (que por estar en 35 mm no se pudo incluir) y con el agregado de *TVenezuela*— fue exhibido en Cine Arte del Ateneo de Aragua en Maracay, en el Centro de Estudiantes de Agronomía y Veterinaria de la ucv con una asistencia estimada de cuatrocientas personas (*Cine al Día*, n.º 11, Caracas, octubre de 1970, p. 34).

conseguir una cámara para formar a los estudiantes. *Cine al Día* nombra a Solé, a Paolo Gasparini y al uruguayo Alberto Monteagudo como los colaboradores que formarían a estos jóvenes: «El grupo lanza un llamado a los cineastas y críticos que quieran colaborar en forma similar» (*Cine al Día*, n.º 11, Caracas, octubre de 1970, p. 34). El propósito era conseguir un local y gestionar una lógica económica viable para articular la exhibición-distribución con la producción.

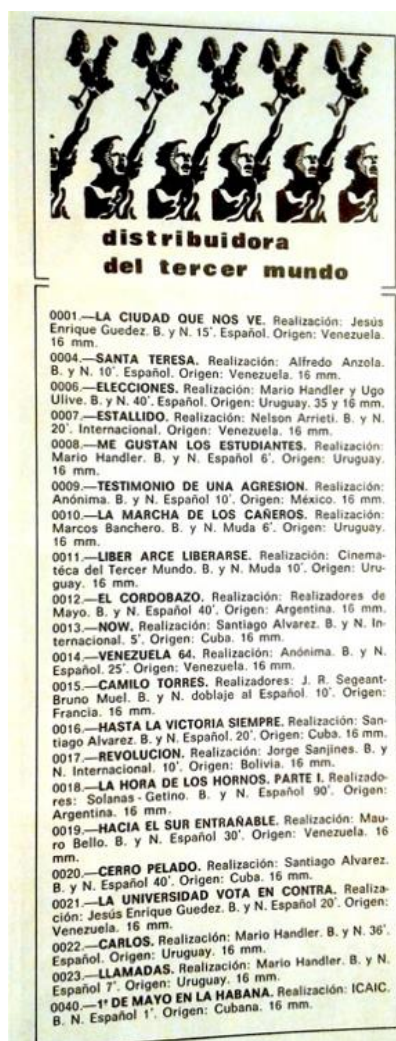


Imagen 4. En sus inicios, además de un conjunto de importantes títulos latinoamericanos, la distribuidora difundió las películas uruguayas *Elecciones*, *Me gustan los estudiantes*, entre otras. Fuente: *Cine al Día*, n.º 11, Caracas, octubre de 1970, p. 34

La referencia es breve, pero suficiente como para ilustrar el protagonismo que tuvo la C3M en el entramado de Venezuela, y al mismo tiempo, como para contribuir a pensar en el devenir del rol de este país en la conformación de las redes del cine regional, a través de numerosos eventos, entre la reconocida muestra de Mérida 1968 y la Reunión de Cineastas

Latinoamericanos de 1974 en la que se creó el Comité de Cineastas de América Latina.<sup>19</sup> En abril de 1971, Solé visitó Montevideo y a sus conocidos y amigos de la C3M. En una entrevista que le hizo José Wainer, describió la experiencia de cine y las particularidades de Venezuela destacando la ventaja de la gran cantidad de proyectores 16 mm que allí había, la prohibición que hacía el gobierno de la exhibición de *La Hora de los Hornos* (Fernando E. Solanas y Octavio Getino, 1968), y los planes de producción a futuro de su grupo (Wainer, 1971, p. 26). Las sociabilidades concretas, físicas de las visitas como la de Solé, como la de Handler en Caracas, permitieron compartir diferentes experiencias en relación con el cine y que cada grupo ponía en práctica con un modelo diferente.

Por otra parte, los viajes de cineastas latinoamericanos a Montevideo y las colaboraciones con la C3M, reforzaron lazos afectivos o iniciaron nuevos vínculos de amistad, relevantes al momento de pensar en el cine regional del período más allá de lo que ha quedado plasmado en los discursos y manifiestos. En marzo de 1971, la película de Raymundo Gleyzer, *México, la revolución congelada* (1970) inauguró la temporada de exhibiciones de la C3M en el teatro Palacio Salvo acompañada de *Cuando quede en silencio el viento* (Argentina, 1966), otro cortometraje que el argentino había realizado junto con Jorge Prelorán.<sup>20</sup> *México...* había sido censurada en Argentina y Gleyzer había viajado desde Santiago de Chile para estrenarla en Montevideo (Peña y Vallina, 2006, p. 75). *Marcha* la anunciaba como «un minucioso relevamiento de la realidad actual del país, sus clases sociales, su geografía» que daba cuenta de «la traición de los postulados revolucionarios de 1910» (*Marcha*, 5 de marzo de 1971, p. 23). En la entrevista que le hizo Wainer a Gleyzer, donde lo presenta como «uno de los más jóvenes y al mismo tiempo maduros cultores del documental en América Latina», el argentino hizo hincapié en el marco común que unía a la región con México:

Hay muchas cosas que unifican nuestra realidad, y más que nadie nuestro enemigo común. Te diría que la experiencia mexicana me interesa no solo por México, sino por lo que nos puede servir a todos los demás, y viceversa: creo que la experiencia de los cañeros tucumanos sería muy útil para los cortadores de henequén en Yucatán. Son manifestaciones múltiples de una realidad en el fondo

---

19 Solé explica: «Aprovechando la infraestructura de distribución de ustedes, mandaron todas las copias que existían para aquí y nosotros fundamos una especie de filial, usábamos el mismo logotipo, las mismas películas, intercambiábamos las que conseguíamos nosotros las mandábamos para allá y las que conseguían ustedes las mandaban para acá- funcionábamos en una forma similar», entrevista realizada en 2009 para *C3M: Cinemateca del Tercer Mundo* (Jacob, 2011) (Archivo de Mario Jacob, a quien le agradezco enormemente el acceso a esta entrevista).

20 *Cuando quede en silencio el viento* es la primera parte de *Ocurrido en Hualfin* (Raymundo Gleyzer y Jorge Prelorán, 1966). Véase la entrevista que le hace Wainer, «Gleyzer: la lección de México» (1971b, p. 27) reproducida también en Gleyzer (1985). Según Juana Sapire y Cynthia Sabat (2015, p. 112), fue Palleró quien hizo posible la exhibición de esta película en Montevideo.

única. Y el papel del cine, en esta lucha por romper el cerco de la información que nos tiende el imperialismo a través de todos sus instrumentos, es ir a las fuentes, reflejar la realidad y retrasmítirla a otras regiones (Wainer, 1971b).

Recordemos que Gleyzer había viajado al nordeste brasileño para hacer *La tierra quemada* (1964), una película que había sorprendido a Handler y Wainer durante su estreno en el Festival del SODRE de 1965. Según Mestman, de Gleyzer podría decirse que fue «el cineasta político argentino que más se inmiscuyó en la política regional» (Mestman, 2011, pp. 7-30). En efecto, luego de la experiencia de México el argentino intentaba desplegar dos proyectos latinoamericanistas. En una carta que Gleyzer escribió a Sanjinés en enero de 1971 le cuenta que, junto a Fernando Arce (cineasta boliviano residente en Argentina), se proponían hacer un «film-reportaje» sobre Bolivia y que justamente Achugar y Pallero le habían sugerido hablar con su grupo. Al mes siguiente, el argentino le escribía a Miguel Littin para proponerle hacer una película sobre Chile: «Hace rato que quería escribir algo que me da vueltas en la cabeza y que tanto Walter [Achugar] como Pallero me instan a escribirte» (Peña y Vallina, 2006, pp. 77-82). Lo que me interesa no es señalar los proyectos de Gleyzer que ya son conocidos en la bibliografía, sino la mención de Achugar, junto a Pallero, como promotor de estas relaciones. Cuando Gleyzer estrenó *México...* en Montevideo bajo el auspicio de la C3M en Montevideo mantuvo una discusión con el numeroso público asistente. «Me acuerdo de su estadía aquí porque lo presenté yo», recuerda Walter Tournier, «habló bastante con la gente... la película era muy discutida». De esa visita «quedó un vínculo», agrega: «Recuerdo que más tarde, cuando emprendió *Los traidores*, el sonido se lo hizo Luis Rocandio, que era un compañero nuestro» (Peña y Vallina, 2006, p. 75). En efecto, Rocandio se hospedó en la casa de Gleyzer mientras fue sonidista en el rodaje clandestino de *Los Traidores* en 1972 (Sapire y Sabat, 2015, p. 115).<sup>21</sup>

Días después de la visita del argentino llegó a Montevideo el chileno Miguel Littin quien hacía poco había asumido como presidente de *Chile Films*, la productora estatal que ya existía y que el gobierno de la Unidad Popular utilizó para incentivar su política cinematográfica. *Marcha* anunciaba que al finalizar la función de *México...* Littin mantendría «una conversación con los asistentes sobre el nuevo cine chileno y la situación de su país». <sup>22</sup> Si bien la dirección de Littin en *Chile Films* duró apenas unos diez meses aproximadamente, el Littin que visita Montevideo todavía no está abatido por la burocracia ni las divisiones

---

21 *Los traidores* no tiene otros créditos que el de «Grupo Cine de la Base», véase la ficha reconstruida en Peña y Vallina (2006, pp. 239-240).

22 La C3M lo anunció como «un representante más de la generación que en estos momentos es depositaria de la iniciativa del cine latinoamericano que obtuvo con *El chacal de Nahueltoro*, su primer largometraje (visto por dos millones de espectadores en Chile), uno de los mayores triunfos artísticos de ese cine», (*Marcha*, 19 de marzo de 1971, p. 25). Junto a Littin llegó el productor de *Compañero Presidente*, Sergio Trabucco. Véase esta visita en Trabucco Ponce (2014, p. 291).

internas o la falta de recursos que luego lo llevará a renunciar a su cargo (Del Valle Dávila, 2014, p. 364). Además de los vínculos con Cuba que la temprana relación de la dupla Achugar-Pallero tenían con la isla, tanto la visita de Gleyzer como la de Littin (o las mencionadas de Getino y Solanas) son ejemplos concretos de socialización e intercambio intelectual entre los cineastas de la región y los uruguayos de la C3M que materializaron algunas de las aspiraciones programáticas esbozadas en las reuniones regionales, o incluso, en la del VI Festival de Cine de Viña del Mar y el Segundo Encuentro de Cineastas Latinoamericanos de noviembre de 1969, realizada (recuérdese) días antes de la inauguración de la C3M.<sup>23</sup> El mismo Gleyzer, por ejemplo, dejó la copia de su película para su difusión, y fue también Littin el que coordinó con los uruguayos el estreno del reportaje que le hiciera Régis Debray a Salvador Allende, *Compañero Presidente* que en esos días él estaba terminando de montar. Ignacio Del Valle Dávila ha recuperado los proyectos chilenos con cineastas latinoamericanos y los convenios (como el del ICAIC de Cuba con Chile Films que se firmó en marzo de 1971) que dieron cuenta de una «voluntad explícita, tanto en Chile como en el exterior, por establecer lazos de unión, que se integran dentro del proyecto del NCL» (Del Valle Dávila, 2014, p. 378). A este panorama podemos sumarle ahora la firma de un convenio entre la C3M y Chile Films que habría tenido lugar en Montevideo durante esa visita de Littin en 1971.<sup>24</sup>

Tengamos en cuenta que, en esta coyuntura, existía una consciencia de la necesidad de un mutuo intercambio de experiencias relacionadas al cine. Pienso, por ejemplo, en los posibles diálogos de los uruguayos con los chilenos sobre los Talleres de Creación Cinematográfica que había iniciado Littin en Chile Films. Me refiero a las iniciativas que describe Ignacio del Valle Dávila en relación con la formación de técnicos y directores, así como también al proyecto del noticiero cinematográfico (Del Valle Dávila, 2014, pp. 364-368). Esto no implicaría referir a un intercambio unilateral; la forma en que la C3M se había organizado para difundir y debatir el cine también era una experiencia para intercambiar. Por supuesto que la planificación de los chilenos acaparaba todas las expectativas, pero el punto es señalar que en cada contexto, los grupos habían ensayado una experiencia que,

---

23 En junio de 1971 se anunció en *Marcha* la visita de Glauber Rocha a Montevideo, que llegaría luego de estrenar *Antonio das mortes* (Glauber Rocha, 1969) en Buenos Aires. Al cierre de esta investigación no he confirmado esta visita, pero como en otras oportunidades, es relevante no perder de vista el anuncio de un plan que, aunque frustrado, posiblemente despertó expectativas e implicó la voluntad de contar con la presencia física de una figura tan relevante como la de Rocha (*Marcha*, 4 de junio de 1971, p. 24).

24 «Miguel Littin, en tanto presidente de Chile Films, firmó un convenio de colaboración mutua con la Cinemateca del Tercer Mundo. Sus objetivos estaban centrados en la producción y exhibición y por cierto en su aporte en la formación de lo que serían los Talleres, que estaban ya funcionando. Esos días en Montevideo, a pesar de estar en plena campaña electoral, recuerdo que nos pedían hablar en voz baja, en los lugares públicos, casi de diálogos y conversaciones clandestina» (Trabucco, Sergio, correspondencia electrónica con la autora, diciembre de 2019). Agradezco a Sergio Trabucco por esta valiosa información y a Mario Jacob por haber ratificado la existencia de este convenio (Jacob, Mario, correspondencia electrónica con la autora, diciembre de 2019).

exitosa o no, estuvo ajustada a sus singularidades ya sea desde un contexto de revolución como el de Cuba, el de la Unidad Popular y el socialismo en Chile, las funciones que hacía la C3M en Uruguay que ya se veían muy limitadas por la represión del gobierno, la experiencia de difusión clandestina del cine militante en Argentina del Grupo Cine Liberación y la proyecto latinoamericanista de Gleyzer, etc. El uso del cine, la manera de instrumentar las funciones o sostener los circuitos de exhibición comercial, la formación de técnicos, etc., eran áreas de una *praxis* común, pero que cada grupo debía adaptar a la especificidad de su país aprendiendo de lo que habían hecho los otros, e inspirándose en ellos.



Imagen 5. La película del argentino sobre México y acompañada por la exposición del presidente de Chile Films se anunció en *Marcha* como «traicionada» durante los primeros días hasta que se corrigió a «congelada» en las funciones a fin de mes. Posiblemente, por la asociación del libro de León Trotsky, *La revolución traicionada*, leído por la izquierda latinoamericana en ese entonces. Aviso, *Marcha*, 19 de marzo de 1971, p. 24

### Desde la sala de cine

Desde su primer año, la C3M organizó funciones en gremios obreros y estudiantiles y fábricas ocupadas: se hablaba primero con los dirigentes y se les planteaba la «importancia de mostrar en el propio local a los obreros un cine de denuncia, no comercial, combativo» (*Cine Cubano*, circa 1972, p. 138). Este era un sistema similar al que había implementado *Marcha* durante 1968 y 1969. Según Alfredo Echaniz, uno de los encargados de esta tarea, se armaba un paquete de películas sobre la base de la duración de la proyección que los sindicatos les solicitaban: «no era tanto dar la película sino dar la película y hacer un debate de manera que la película te ubicaba en una situación política determinada, en un contexto político y que la gente participara».<sup>25</sup> En efecto, Tournier, quien también organizaba las proyecciones, señalaba que esa era la concepción militante del cine «no dábamos una película si no se conversaba» (Peña y Vallina, 2006, p. 74). En 1971, durante la campaña del

---

25 Echaniz, Alfredo, entrevista con la autora, Buenos Aires, agosto de 2019.



Frente Amplio, la C3M trabajó junto al nuevo partido. Como explica Gabriel Peluffo, la Coordinadora de Trabajadores de la Cultura del Frente organizó proyecciones tanto en actos como espectáculos de canto, danza o teatro, que tuvieron lugar en barrios y comités de base de Montevideo y del interior del país (Peluffo, 2018, p. 119). Esa no solo fue una experiencia de instrumentalización popular del cine, sino también, la inserción orgánica de la C3M con la militancia partidaria. Además de los comités de base se organizaron funciones en plazas públicas (plaza Colón, plaza De los Olímpicos en Malvín) a las que asistía la gente del barrio, aunque no necesariamente la más politizada. Y mientras algunos se levantaban en medio de la función otros se quedaban a debatir.<sup>26</sup> Los testimonios sobre estas experiencias en la película de Jacob (2011) —distantes de los acontecimientos— recuperaron otras funciones dando cuenta de una sociabilidad más heterogénea de esta tarea que la que ofrecieron las fuentes de la época. Es decir, junto con la versión más militante de la instrumentalización política del cine en los comités, hubo también otras formas de usar las películas socialmente para catalizar otro tipo de discusiones.<sup>27</sup>

Ahora bien, la bibliografía sobre la C3M menciona sus exitosas funciones de cine en salas comerciales, pero todavía no se ha recuperado la dimensión de este circuito. Por eso, me propongo aquí destacar algunos de los títulos principales que integraron su programación. Y si bien este trabajo requiere de un mayor espacio del que dispongo en esta ocasión, un panorama sobre la difusión en las salas confirma que, para el caso de Uruguay, hubo una gran cantidad de películas de cine latinoamericano circulando de la mano de la Cinemateca durante los primeros años de la década del setenta. A pocas semanas de su inauguración, la C3M presentó una «Muestra de cine latinoamericano» en el Cine Plaza y en el horario matutino que incluía el cortometraje sobre la represión a los estudiantes en Colombia, *Asalto* (Carlos Álvarez, 1968), el discurso del dictador Onganía montado con una banda sonora de agitación y contrapunto del cortometraje argentino *La Paz* (Grupo Cine Liberación, Argentina, 1969), el fragmento que llama a la acción revolucionaria en la «Canción final» de la tercera parte de *La Hora de los Hornos* (Solanas y Getino, 1968), la película que explica la explotación imperialista del petróleo en Venezuela, *Pozo muerto* (Carlos Rebolledo, 1967), *Líber Arce, liberarse* (Departamento de Cine de *Marcha*, Mario Handler, Mario Jacob y Marcos Banchemo, 1969), y los celebrados títulos cubanos de Santiago Álvarez, *LBJ, 79 Primaveras* (*Marcha*, 5 de diciembre de 1969, p. 27).<sup>28</sup> El programa de esta muestra se repitió a fines de diciembre. Asimismo, se anunció una función en el

---

26 Estas actividades fueron tantas que es probable que la suma de estas funciones haya superado los «éxitos» de público de las salas céntricas. Según *Cine Cubano*, en 1971 llegaron a organizarse unas cuatrocientas funciones con un promedio de «100 personas por función» (*Cine Cubano*, n.º 73/74/75, circa 1972, p. 138).

27 Según Peluffo, durante la campaña electoral, títulos como *Me gustan los estudiantes* ya no se incluían tan habitualmente, y con el fin de debatir los problemas comunes de Uruguay con América Latina se programaban otras películas del cine regional (Peluffo, Gabriel, entrevista con la autora, Montevideo, febrero de 2016)

28 El anuncio de esta función también se publica en *El Popular* bajo el título: «El cine ganador en Leipzig» (*El Popular*, 1969, p. 6).

Radio City con la película de Santiago Álvarez sobre el «Affaire Arguedas», *El diario del Che* (1968) y *Come Back África* (Lionel Rogosin, 1969) (*Marcha*, 12 de diciembre de 1969, p. 24). En 1970, mientras la difusión de cine en sindicatos y otras locaciones se hizo desde el comienzo del año, las funciones en sala se re-iniciaron en julio en el horario de trasnoche y en el teatro El Galpón.<sup>29</sup> El ciclo comenzó con la película cubana e internacionalmente premiada, *Lucía* (Humberto Solás, 1968) que narra la historia —en tres episodios— de tres mujeres en diferentes momentos históricos de Cuba. La fecha de su estreno, el 26 de julio, representó un simbólico homenaje al movimiento de revolución cubano y al aniversario del asalto al cuartel Moncada que, según la crónica, «cada vez se convierte más en fecha de Latinoamérica».<sup>30</sup> Las dos funciones fueron a «sala colmada», un éxito de público.

En julio, con el título Cuba a través del cortometraje se programaron dos títulos de Octavio Cortázar, *Babalú* (1968) y *Por primera vez* (1967), y de Santiago Álvarez, *Go home, LBJ* (1968), *Hay que poblar Camagüey, 79 primaveras* (1969), y en agosto se proyectó la ficción italiana *Sierra Maestra* (Ansano Giannarelli, 1969) una película inspirada en la experiencia de Régis Debray en América Latina que ilustra «el impacto que sobre los intelectuales europeos han significado las luchas del Tercer Mundo» (*Marcha*, 7 de agosto de 1970, p. 17).<sup>31</sup> Estas funciones en El Galpón formaron parte de la campaña de bonos proequipamiento del cine nacional que llevaba a cabo la C3M. La crónica especificaba: «la recaudación servirá para completar el fondo que, entre otros instrumentos, permitirá instalar la primera mesa de montaje que tendrá el Uruguay».<sup>32</sup> La campaña apeló a un «espectador crítico y participante» fue el «nervio motor» de un espectáculo titulado «Latinoamérica en Lucha» que reunió a la poesía, la música y el cine en ese clima de convergencia cultural de la militancia de izquierda característico de esos años. El programa incluía el cortometraje argentino *Testimonio de un protagonista* (de Pablo Szir, aunque el anuncio no especifica el autor) las películas de Santiago Álvarez *Brasil 69* (1969) y *Golpeando en la selva* (1967) sobre la lucha guerrillera en Colombia, *El cambio en seguida* (Mérida-

---

29 De lo investigado hasta ahora, he localizado una función en sala previa a la temporada en El Galpón. Con la consigna «La Cinemateca del Tercer Mundo, dedica un programa a dos de los hechos más importantes nuestro continente» y bajo el subtítulo «El reto de la Revolución Cubana. La rebeldía de los argentinos», un volante anunciaba dos cortometrajes de Santiago Álvarez, *Despegue a las 18* (1969) y *Go Home* (1969), noticiero del ICAIC n.º 466 sobre la VI Serie Mundial de Béisbol y el enfrentamiento de los equipos de Cuba y Estados Unidos, y la película *El Cordobazo: Mayo argentino* (1969) para la función del sábado 23 de mayo de 1970 (en trasnoche) en el Cine Central (volante de mano del archivo de Mario Jacob, a quien le agradezco facilitarme este documento). El último título es el que conocemos como *Argentina, mayo 1969: los caminos de la liberación* (Grupo Realizadores de Mayo, 1969).

30 Tanto esta función como la siguiente formaron parte de la campaña de bonos proequipamiento. El comentario de la sala llena es de *Marcha* (24 de julio de 1970, p. 27).

31 El estreno de *Sierra Maestra* se anuncia como un «envío cubano» y se estrenó el 22 de agosto. Otra nota que se publica en julio anticipando su llegada aclara la participación protagónica en la película de Fernando Birri (*Marcha*, 17 de julio de 1970, p. 25). Véase la crítica del filme en Troncone (1970).

32 «Mario Handler, que ya la ha elegido, vendrá con ella de su regreso de Europa, donde tras participar en el Festival de Berlín, está terminando su documental sobre la cultura mexicana» (*Marcha*, 17 de julio de 1970, p. 25).

Venezuela), *Me gustan los estudiantes*, *Liber Arce...* y *Empinarse sobre el revés* (Cuba).<sup>33</sup> Una pausa en la modalidad de la programación de estos meses tuvo lugar en setiembre cuando se cambiaron las funciones aisladas a un régimen de exhibición en continuado con *Lejos de Vietnam* (Jean-Luc Godard, Joris Ivens, William Klein, y otros, 1967), «formidable homenaje de los cineastas de la sociedad de consumo al pueblo vietnamita» que permanecería en cartel con mucho éxito por varias semanas (*Marcha*, 4 de setiembre de 1970, p. 23).<sup>34</sup>

Salvo por el estreno a fines de octubre de la película cubana, *La primera carga al machete* (Octavio Gómez, 1968), la programación de ese mes dedicó su selección a un hecho clave que acaparaba la atención de Uruguay y del mundo: la victoria de Salvador Allende en las elecciones chilenas de setiembre de 1970. En la primera semana, las funciones de traspase en El Galpón programaron *Valparaíso mi amor* (Aldo Francia, 1969) y *Herminda de la Victoria* (Douglas Hübner, 1969, Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile). Si la fuerte presencia del cine cubano marcaba una continuidad con los ciclos de cine bajo la órbita de *Marcha* en los Festivales de 1967 y 1968 y durante el Cine Club en 1969 (Lacruz, 2016), la aparición de los títulos chilenos fue la novedad de este circuito de los setenta. Una nota en el diario *El Popular* que comentaba la función de la C3M explicaba, en relación con los directores chilenos Raúl Ruiz, Aldo Francia, Miguel Littin, que se sabía poco de ellos salvo por *Valparaíso mi amor*. En noviembre de 1970 se programaron «tres de los mejores ejemplos» de un cine marcado por «la resistencia y la victoria populares»: se repitió *Herminda de la Victoria* y se incluyó el cortometraje sobre el comunista asesinado en julio de ese mismo año, *Miguel Ángel Aguilera* (Álvaro Ramírez, 1970 Cine Experimental de la Universidad de Chile y Central única de los Trabajadores, CUT) que articula el contexto de represión junto con registros del funeral y testimonios para culminar con un fuerte mensaje de lucha y resistencia.<sup>35</sup> El tercer título, y según *Marcha* «el más importante de todos» era *Venceremos* (Pedro Chaskel y Héctor Ríos, 1970). Mientras que la película ilustra el contraste de las condiciones de vida de la clase trabajadora, y de la clase alta chilena, los enfrentamientos del pueblo con la policía acrecientan la fuerza y el tono esperanzador del final en el que se muestran los festejos tras la victoria de Allende.<sup>36</sup>

---

33 Antonio Larreta y Leonor Álvarez Morteo recitarían poemas (del chileno Gonzalo Rojas, del peruano Luis Nieto, el nicaragüense Joaquín Pasos y el cubano Fayd Yamis) mientras Numa Moraes cantaría («Palabras de guerrillero», «Cielito del entrevero», «Me gustan los estudiantes», y «Uno, dos, tres») y Teresa Sende ofrecería un concierto de órgano con música de Bach. Como explicaba Juan Gentile, coordinador del evento, la función «dedicada a los movimientos de liberación continental, debía ser ella también por lo menos innovadora de las formas (en el contenido es algo más que eso)» (*Marcha*, 14 de agosto de 1970, p. 27).

34 Sobre el conocido altercado de Manuel Martínez Carril (Cinemateca Uruguay) quién intenta copiarla cuando la C3M se la presta a Cine Universitario para una función, véase Domínguez (2013, pp. 119-120).

35 El cortometraje se había estrenado en Chile en julio de 1970.

36 Según el semanario, *Venceremos*, premiada internacionalmente, había sido estrenada en Chile el mes anterior a su proyección en Montevideo (*Marcha*, 6 de noviembre de 1970, p. 26).

En abril de 1971, la C3M programó uno de los máximos referentes del nuevo cine chileno, el film de Littin *El Chacal de Nahueltoro* (1969), y finalmente en mayo, junto con *Venceremos*, se estrenó el «documento ineludible» *Compañero Presidente* (*Marcha*, 16 de abril de 1971, p. 27 y *Marcha*, 21 de mayo de 1971, p. 19).<sup>37</sup> Además de encender una afectividad política con Chile y con la figura de Allende, las películas difundían un repertorio de gestos, canciones, estéticas que daban cuenta también de una cultura de izquierda compartida en la región. Evidentemente, el proyecto de la Unidad Popular que pretendía el cambio social y político a través de la vía electoral tenía un eco notable en el presente de los espectadores de 1971: en Uruguay, el Frente Amplio podría alcanzar también el poder mediante la vía legal y un proceso similar al de Chile podía iniciarse en esta otra «Suiza de América». Sin duda que al entusiasmo de la C3M con Chile Films que he revisado anteriormente habría que añadirle este optimismo de la izquierda uruguaya de convertirse en una nación socialista.<sup>38</sup> Porque si así sucedía, las ideas que Littin había intercambiado en Montevideo y el proyecto de un cine nacional regido por una política estatal con posibilidades de nacionalizar las salas o sistematizar la distribución, podían suceder también en Uruguay. Incluso, estas películas construyeron un imaginario de la experiencia chilena en clave épica y con la que los uruguayos podían identificarse: el pueblo había transitado por la represión, las protestas, el hambre, las muertes, y tras el sacrificio de la lucha, había victoria electoral y construía el socialismo.<sup>39</sup>

Por último, no habría que olvidar tampoco, que al igual que las películas cubanas *Lucía* y *La primera carga al machete*, *El Chacal de Nahueltoro* o *Venceremos* también habían sido premiadas en festivales internacionales y en este sentido, despertaban expectativas también por su valor cinematográfico-cultural legitimado en estos encuentros de la crítica. De hecho, de acuerdo a una larga nota de Wainer aparecida en *Marcha*, los films de Chile presentados en Viña 1969 habían tenido un notable impacto en los uruguayos. Los chilenos compartían la misma contradicción que Uruguay: «eran víctimas de esa enfermedad colonial que se llama cultura cinematográfica sin cine». Es decir, podían «organizar un oneroso

---

37 En horario continuado y trasnoche del sábado en el Teatro Palacio Salvo (*Marcha*, 21 de mayo de 1971, p. 19). Fueron Debray y Allende quienes originalmente concibieron la película para promocionar a la UP dentro de un plan más amplio. Como señala Del Valle Dávila, las entrevistas fueron luego difundidas en *Entretiens avec Allende sur la situation au Chili* (Debray, 1971) que la revista *Punto Final* tradujo al español. Véase el estudio de *Compañero Presidente* en Del Valle Dávila (2014, pp. 392-402).

38 De todos modos, no fueron los únicos títulos programados durante esa primera parte del año. Películas emblemáticas como *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963) y *La hora de los hornos* se proyectaron en el Salvo en el mes de abril de 1971 en un doble programa (*Marcha*, 23 abril de 1971, p. 27). Cabe destacar que en mayo de ese año se proyectó *Quién nos mandó llamar* (*Who invited us?*) (Levin, Deitch, Kenower y Landau), una película que muestra las intervenciones de Estados Unidos desde la década del veinte hasta Vietnam. Lo acompañaba el cortometraje cubano de animación *Cien años* (Cuba, 1969) y el programa se repitió durante ese mes.

39 Una función organizada en mayo de 1971 y anunciada como «Cantata al programa del Frente Amplio (de Anselmo Grau y Carlos Cresci con *Los cantores de la zafra*) es un ejemplo de esta combinación: incluía el cortometraje uruguayo de Marcos Banhero, integrante de la C3M, *La marcha de los cañeros* (circa 1970) y *Venceremos* (*Marcha*, 14 de mayo de 1971, p. 10).

festival internacional» con invitados internacionales o tener, aquí sí, a diferencia de los uruguayos, una franquicia fiscal de una ley de cine o un mercado televisivo para el cine nacional. Pero en Viña 1969, *Valparaíso mi amor* (Aldo Francia, 1969), *El chacal de Nahuel Toro* y *Tres tristes tigres* (Raúl Ruiz, 1968) habían demostrado que el país había superado una parálisis, con ese «despertar» chileno, como lo llamó Wainer. Se trató de un momento en el que el cine en Chile «empieza a dejar de ser solo un vehículo de penetración, una mera forma de negarnos, de suprimirnos [...] para convertirse en un instrumento de afirmar y oponer nuestra identidad» (Wainer, 1969). Luego de los intercambios mencionados y las exhibiciones del cine chileno asociadas al triunfo de la UP, esa identidad se proyectaba al futuro.

### Conclusiones

Con este recorrido, no es mi intención mitificar un momento de intercambio común ni para este ni para ningún caso nacional de la región, pero sí resaltar que lo que puede leerse en los textos, manifiestos o proclamas de los cineastas de ese momento, al menos en el caso uruguayo de la C3M, tuvo un sustento en experiencias históricas concretas. Es decir, esta dimensión material debe ser puesta en un primer plano para contrarrestar la idea de que fue «solo» un momento de auge de un discurso político-cultural. Junto con las colaboraciones, las amistades, las visitas, mostré cómo la difusión de las películas de la región en salas comerciales que logró llevar a cabo la C3M, tuvo importantes dimensiones. Dicho esto, no puede entenderse la dinámica de la circulación y exhibición de ese cine latinoamericano en las salas de Montevideo sin *Marcha*. Durante el tiempo de actividad de la C3M, el semanario no solo incluyó los anuncios y publicitó las funciones, sino que acompañó la programación desde la sección de la crítica cinematográfica contextualizando los títulos, los temas, sus directores, dándole legitimidad a ese circuito alternativo y una visibilidad indispensable a la hora de convocar al público a ver un cine escasamente conocido. Basta quizá con imaginar el sistema de las grandes empresas internacionales que distribuían en las salas comerciales el cine de Hollywood e inundaban la prensa y las páginas de publicidad y notas como para dimensionar el valor de esa tarea. En ella también, cabe subrayar el trabajo de uno de los integrantes de la C3M, del crítico cinematográfico Wainer, cuyas entrevistas a cineastas y crónicas sobre las películas fueron indispensables intertextos de estas cinematografías. A su vez, el trabajo de los uruguayos desplegó una idea compartida del cine militante o cine político o cine combativo, que, si bien nunca asumió un único nombre, sí tuvo una imagen que condensó su sentido de manera amplia: la del hombre con la cámara como un arma. En los avisos de las funciones de la C3M que aparecían semanalmente en el semanario, la presencia del isotipo fue mucho más habitual que en los meses del Cine Club durante 1969. De alguna manera, la imagen trascendió el propósito de identificar a la C3M: su rol fue el de politizar todo espacio donde se la viera, ya fuera en una pequeña esquina de la página de

*Marcha* o encabezando el título de una película en un margen. No desestimaría la importancia de su papel a la hora de pensar en la negociación del sentido político de títulos tan diferentes como *El Chacal de Nahuel Toro*, *Lucía* o *Venceremos*. Por un momento, la cámara fusil funcionó como un santo y seña: una imagen-concepto que logró condensar la utopía revolucionaria y que atravesó las distintas expresiones del cine.



Imágenes 6, 7 y 8. El isotipo acompañando el circuito que funcionó en el Teatro El Galpón, Teatro Palacio Salvo, Teatro Odeón, y Cine Central.

A mitad de 1971 la situación de la C3M se volvió muy comprometida: en octubre la policía allanó el local dos veces, secuestraron equipos, películas y le pusieron una funda a la cabeza a siete integrantes mientras los secuestraban por unas horas.<sup>40</sup> Pero antes de culminar este artículo, no quisiera dejar de mencionar que este recorrido explica, entre otras cosas, la reacción de la comunidad cinematográfica latinoamericana por la liberación de Achugar y Terra cuando fueron detenidos en mayo de 1972. Entre los reclamos estaba el comunicado de la Unión de Cinematecas de América Latina, UCAL por «la preservación de sus vidas actualmente amenazadas» que firmó Pedro Chaskel, su secretario general en ese momento, la acción de los chilenos que encabezó Miguel Littin en la embajada de Uruguay,<sup>41</sup> la inmediatez con la que pronunciaron por la libertad de los uruguayos los críticos de Perú, la gran conmoción de intelectuales y cineastas en Venezuela, la reacción de los críticos y cineastas de México, el rol de Fernando Birri en Italia, entre otros (Jacob, 2003, pp. 420-422; Trabuco Ponce, 2014, p. 325).

40 «Nos acordamos de los fusilados de José León Suárez, que aparecían en una secuencia de *La hora de los hornos*, y creímos que iban a ejecutarlos» (Tournier en Domínguez, 2013, p. 48). Dado que comúnmente se destaca la intensa difusión de cine político en Uruguay con un marco democrático, es necesario matizar esta observación. El trabajo de Ludmilla Katzenstein con la documentación en el Archivo de la Dirección Nacional de Información e Inteligencia (ADNII) del período 1968-1969, es decir, antes del golpe de Estado en el país, confirma la vigilancia del público y las organizaciones por parte de la policía. Denuncias, volantes, recortes y boletines de actos políticos muestran un temprano espionaje que incluyó, además de la C3M, a los cineclubes más importantes como Cine Universitario del Uruguay y Cine Club del Uruguay (Katzenstein, 2020).

41 Sobre la reacción de la comunidad internacional por la liberación de Achugar y Terra véase el relevamiento de prensa que publicó *Cine Cubano*, n.º 76/77, circa 1972, pp. 138-145.

## Referencias bibliográficas

\*«26 de Julio, Trasnoche en El Galpón», *Marcha* 24 de julio de 1970, p. 25.

ACHUGAR, W. (1991). Usar el cine para hacer cine. En: J. Burton. *Cine y cambio social en América Latina* (pp. 281-296). Ciudad de México: Editorial Diana.

\*ACHUGAR, W., entrevista con la autora, Montevideo, febrero de 2017.

AIMARETTI, M.; BORDIGONI, L. y CAMPO, J. (2009). La Escuela Documental de Santa Fe: un ciempiés que camina. En: A. L. LUSNICH y P. PIEDRAS (Eds.). *Una historia del Cine Político y Social en Argentina (1896-1969)* (pp. 359-394). Buenos Aires: Nueva Librería.

ALFARO, H. (1984). *Navegar es necesario: Quijano y el semanario Marcha*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.

ALSINA THEVENET, H. y RODRÍGUEZ MONEGAL, E. (1964). *Ingmar Bergman: Un dramaturgo cinematográfico*. Montevideo: Ediciones Renacimiento.

\*Aviso, *Cine al Día*, n.º 12, Caracas, marzo de 1971, p. 36.

\*Aviso, *Marcha*, 5 de diciembre de 1969, p. 27.

\*Aviso, *Marcha*, 12 de diciembre de 1969, p. 24.

\*Aviso, *Marcha*, 7 de agosto de 1970, p. 17.

\*Aviso, *Marcha*, 19 de marzo de 1971, p. 24.

\*Aviso, *Marcha*, 23 de abril de 1971, p. 27.

\*Aviso, *Marcha*, 16 de abril de 1971, p. 27.

\*Aviso, *Marcha*, 14 de mayo de 1971, p. 10.

\*Aviso, *Marcha*, 21 de mayo de 1971, p. 19.

BURTON, J. (1991). *Cine y cambio social en América Latina*. Ciudad de México: Editorial Diana.

\*«Cinemateca del Tercer Mundo estrena Lejos de Vietnam», *Marcha*, 4 de setiembre de 1970, p. 23.

\*«Conmociona a medios artísticos internacionales la desaparición de dos cineastas uruguayos: Walter Achugar y Eduardo Terra», *Cine Cubano*, n.º 76/77, circa 1972, pp. 138-145.

DEL VALLE DÁVILA, I. (2014). *Cámaras en Trance: El Nuevo Cine Latinoamericano. Un proyecto cinematográfico subcontinental*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.

DOMÍNGUEZ, C. M. (2013). *24 ilusiones por segundo: La historia de Cinemateca Uruguay*. Montevideo: Cinemateca Uruguay.

DUFUUR, L. (2015). La Cinemateca del Tercer Mundo (entre la acción política y la memoria fílmica de lo social). En: M. VILLARROEL (Coord.). *Nuevas travesías por el cine chileno y latinoamericano* (pp. 107-116). Santiago de Chile: LOM.

——— (2017). La Cinemateca del Tercer Mundo (Una Cinemateca poco conocida). *Toma Uno*, (6), 27-40. Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/20866/20482>.

\*ECHANIZ, A., entrevista con la autora, Buenos Aires, agosto de 2019.

\*«El 25 llega Lucía», *Marcha*, 17 de julio de 1970, p. 25.

\*«El sepelio de Liber Arce», *Marcha*, 8 de agosto de 1969, p. 24.

ESEVERRI, M. (2010). Introducción. La Tierra Tiembla: Episodio del Río. En: M. ESEVERRI (Coord.). *La tierra tiembla* (pp. 15-52). Buenos Aires: Eudeba.

FRÍAS, I. L. (1979). *Los años de la conmoción. Entrevistas con realizadores sudamericanos 1967-1973*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.

FRANCIA, A. (1990). *Nuevo Cine Latinoamericano en Viña del Mar*. Santiago de Chile: CESOC Chile América.

GETINO, O. (1969). Pobreza y agitación en el cine. Reportaje de Octavio Getino a Mario Handler. *Cine del Tercer Mundo*, (1), 73-74.

——— y VELLEGGIA, S. (2002). *El cine de las historias de la revolución: Aproximación a las teorías y prácticas del cine político en América Latina (1967-1977)*. Buenos Aires: Altamira.

\*«Glauber, hoy», *Marcha*, 4 de junio de 1971, p. 24.

GLEYZER, R. (1985). *Raymundo Gleyzer: documentos y testimonios*. Montevideo: Cinemateca Uruguay.

HANDLER, M. (1991). Empezando Cuesta Arriba. En: J. BURTON. *Cine y cambio social en América Latina* (pp. 51-62). Ciudad de México: Editorial Diana.

\*«Handler y después», *Cine al Día*, n.º 11, octubre de 1970, Caracas, p. 34.

IZAGUIRRE, R. (1968, diciembre). Aspectos de la circulación y exhibición. *Cine al Día*, (6), Caracas, pp. 16-17.

JACOB, L. (2003). *Marcha: de un cine club a la C3M*. En: M. MORAÑA y H. MACHÍN (Eds.). *Marcha y América Latina* (pp. 399-431). Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh.

——— (2011). *C3M: Cinemateca del Tercer Mundo*. Uruguay, MJ Producciones. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=d-HV0HQXWu4&t=1540s>.

\*JACOB, M., correspondencia electrónica con la autora, diciembre de 2019.

KATZENSTEIN, L. (2020). El abajo que se mueve: los cines en la mira: 1968-1973. En: *Informe de actuación del Programa de Iniciación a la Investigación Interdisciplinaria para Estudiantes de*



*Grado en el Núcleo Interdisciplinario, Cine y Audiovisual (GEstA) 2019-2020*, presentado en 2020 al Espacio Interdisciplinario, Universidad de la República [mimeo].

LACRUZ, C. (2016). Uruguay: La Comezón por el intercambio. En: M. MESTMAN (Coord.). *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina* (pp. 311-351). Buenos Aires: Akal.

————— (2018). 1965: contra el desconocimiento mutuo en el Cono Sur. *Revista Cine Documental*, (18). Recuperado de <http://revista.cinedocumental.com.ar/tag/cecilia-lacruz/>.

\*«Latinoamérica en Lucha: poemas, canciones, filmes integrados», *Marcha*, 14 de agosto de 1970, p. 27.

\*«Littin en Montevideo», *Marcha*, 19 de marzo de 1971, p. 25.

LONGONI, A. (1995). Sobre: una anti-revista en el año del Cordobazo. *Causas y Azares*, 1 (2), 136-143.

\*MANSILLA, L. (1965). Lo que cuenta Walter Achugar. Un uruguayo en Acapulco. *Marcha*, 31 de diciembre de 1965.

MARCEL, M. (1972). Entrevista a Mario Handler. *Écran*, (6), 48-49.

MESTMAN, M. (2011). Postales del cine militante argentino en el mundo. *Kilómetro 111. Ensayos sobre Cine*, (2), 7-30.

\*«México, Revolución Congelada», *Marcha*, 5 de marzo de 1971, p. 23.

NUÑEZ, F. R. (2009). *O qué é nuevo cine latinoamericano? O cinema moderno na América Latina segundo as revistas cinematográficas especializadas latinoamericanas*. Tesis de doctorado. Niterói: Universidade Federal Fluminense.

\*«Otra edición del Festival con sala colmada», *Marcha*, 7 de febrero de 1969, p. 25.

PELUFFO, G. (2018). *Crónicas del Entusiasmo: Arte, cultura y política en los sesenta. Uruguay y nexos rioplatenses*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.

\*PELUFFO, G., entrevista con la autora, Montevideo, febrero de 2016

PEÑA, F. M. y VALLINA, C. (2000/2006). *El cine quema: Raymundo Gleyzer*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

PICK, Z. M. (1993). *The New Latin American Cinema: A Continental Project*. Austin: University of Texas Press.

ROCHA, G. (2011). *La revolución es una Eztetyka*. Buenos Aires: Caja Negra Editorial.

\*«Resoluciones Aprobadas por el Primer Encuentro de Cineastas Latinoamericanos Realizado en Viña del Mar, Chile, entre el 1 y el 8 de marzo del año 1967», *Cine Cubano*, circa 1967, n.º 42/43/44, pp. 8-9.

\*«Sábado 14: La Victoria de Allende», *Marcha*, 6 de noviembre de 1970, p.26.

SAPIRE, J. y SABAT, C. (2015). *Compañero Raymundo*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales.

SCHUMAN, P. B. (1987). *Historia del cine latinoamericano*. Buenos Aires: Legasa.

TAL, T. (2003). Cine y revolución en la Suiza de América. La Cinemateca del Tercer Mundo en Montevideo. *Araucaria*, 5 (9). Recuperado de <https://revistascientificas.us.es/index.php/araucaria/article/view/12125>.

TORRES, M. (circa 1972). Cine Cubano entrevista a Jorge Solé. *Cine Cubano*, (73/74/75), 62-65.

TRABUCCO PONCE, S. (2014). *Con los ojos abiertos. El Nuevo Cine Chileno y el movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano*. Santiago de Chile: LOM.

\*TRABUCCO, S., correspondencia electrónica con la autora, diciembre de 2019

TRONCONCE, C. (1970). Sierra Maestra. *Marcha*, 28 de agosto de 1970, p. 27.

\* «Una cinemateca ausente: la Cinemateca del Tercer Mundo», *Cine Cubano*, n.º 73/74/75, circa 1972, p. 138.

VILLAÇA, M. (2012). El cine y el avance autoritario en Uruguay: el «combativismo» de la Cinemateca del Tercer Mundo (1969-1973). *Contemporánea*, (3), 243-264. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4245292>.

———— (2017). Os Festivais de Cinema de Marcha e seu papel na constituição de um circuito cultural de resistência política (Uruguai, 1967 e 1968). En: C. AMARAL DE AGUIAR y otros (Orgs.). *Cinema e História: circularidades, arquivos e experiência estética* (pp. 275-301). Porto Alegre: Editora Sulina.

WAINER, J. (1969). A propósito de Viña del Mar. La irrupción chilena, *Marcha*, 5 de diciembre, p. 23.

———— (1971a). Jorge Solé nos visita: Uruguayo en Caracas. *Marcha*, 2 de abril, p. 26.

———— (1971b). Gleyzer: la lección de México. *Marcha*, 12 de marzo, Montevideo, p. 27.

WSCHEBOR, I. (2019). Arqueología del archivo de la Cinemateca del Tercer Mundo: Trayectorias políticas y archivísticas. Trabajo presentado en las *III Jornadas de Discusión // Congreso Internacional, Archivos Personales en Transición: de lo privado a lo público, de lo analógico a lo digital*. Buenos Aires: CeDInCI, IIAAC-Untref y AGU, Universidad de la República, 15 y 16.

\* «Y ahora un cine club», *Marcha*, 11 de abril de 1969, p. 27