

REPRESENTACIONES DEL TERCER MUNDO EN EL CINE POLÍTICO URUGUAYO: SOLIDARIDAD, LUCHAS DE LIBERACIÓN Y ANTIIMPERIALISMO (1968-1973)

REPRESENTATIONS OF THE THIRD WORLD IN URUGUAYAN POLITICAL
CINEMA: SOLIDARITY, LIBERATION STRUGGLES AND ANTI-IMPERIALISM
(1968-1973)

REPRESENTAÇÕES DO TERCEIRO MUNDO NO CINEMA POLÍTICO URUGUAIO:
SOLIDARIEDADE, LUTAS DE LIBERTAÇÃO E ANTI-IMPERIALISMO (1968-1973)

Belén Ramírez¹

Universidad de la República, Uruguay

DOI: <https://doi.org/10.59842/18.2>

Recibido: 30/3/2026 | Aceptado: 21/4/2026

¹ ORCID: 0009-0005-7498-158X, beleen.ramirez@gmail.com.

Resumen: Este trabajo analiza las representaciones del Tercer Mundo en el cine político uruguayo durante el período 1968-1973 en una serie de textos del primer número de la revista *Cine del Tercer Mundo*, de la Cinemateca del Tercer Mundo, y en las imágenes de dos films emblemáticos del período: *Me gustan los estudiantes* (Mario Handler, 1968) y *Líber Arce, liberarse* (Mario Handler, Mario Jacob y Marcos Banchemo, 1969). Para llevar a cabo el análisis se trazaron tres ejes de estudio, que incluyeron la solidaridad, las luchas de liberación y el antiimperialismo. Se observó que los cineastas uruguayos se identificaron como parte de la lucha tercermundista, de ahí que su producción cinematográfica formara parte integral de la lucha global.

Palabras clave: Tercer Mundo, cine político, luchas de liberación, Uruguay.

Abstract: This study analyzes representations of the Third World in Uruguayan political cinema during the period 1968-1973, drawing on a series of articles from the first issue of the journal *Cine del Tercer Mundo*, published by the Cinemateca del Tercer Mundo, as well as on the imagery of two iconic films from that era: *Me gustan los estudiantes* (Mario Handler, 1968) and *Líber Arce, liberarse* (Mario Handler, Mario Jacob and Marcos Banchemo, 1969). To conduct the analysis, three main themes were identified: solidarity, liberation struggles, and anti-imperialism. It was observed that Uruguayan filmmakers identified themselves as part of the Third World struggle, and thus their cinematic output was an integral part of the global struggle.

Keywords: Third World, political cinema, liberation struggles, Uruguay.

Resumo: Este artigo analisa as representações do Terceiro Mundo no cinema político uruguaio durante o período de 1968 a 1973, utilizando uma série de textos do primeiro número da revista *Cine del Tercer Mundo* (*Cinema do Terceiro Mundo*), publicada pelo Arquivo de Filmes do Terceiro Mundo, e imagens de dois filmes emblemáticos do período: *Me gustan los estudiantes* (*Eu Gosto dos Estudantes*) (Mario Handler, 1968) e *Líber Arce, liberarse* (*Liber Arce, Libertar-se*) (Mario Handler, Mario Jacob, Marcos Banchemo e 1969). A análise foi conduzida em torno de três temas principais: solidariedade, lutas de libertação e anti-imperialismo. Observou-se que os cineastas uruguaioes se identificavam como parte da luta do Terceiro Mundo e, portanto, sua produção cinematográfica constituía parte integrante da luta global.

Palavras-chave: Terceiro Mundo, cinema político, lutas de libertação, Uruguai.

Introducción

Este trabajo analiza las representaciones del Tercer Mundo en el cine político uruguayo de los años sesenta, tanto en las imágenes de los films como en los discursos de los cineastas,² y estudia la conceptualización del Tercer Mundo como una categoría polisémica (Bergel, 2019) que incluye los sentidos políticos, culturales e ideológicos representados en el cine.

Las demandas tercermundistas de los años sesenta tuvieron su eco en el campo cinematográfico. Los *nuevos cines* que emergieron en América Latina, en oposición al cine hegemónico, pusieron en cuestión el orden establecido (León Frías, 2013). Las experiencias particulares de cada país fueron moldeando un interés en común que se materializó en un movimiento de alcance continental (Flores, 2013), denominado Nuevo Cine Latinoamericano, del cual Uruguay formó parte.

El objetivo de este trabajo es analizar el caso uruguayo en el contexto latinoamericano bajo la premisa de que el Tercer Mundo se trató de un proyecto político (Prashad, 2012). Esta problematización del concepto permite ampliar el análisis al momento de dirigirlo al estudio del cine. Sin embargo, dada su polisemia, es innegable su dimensión geográfica, por lo que se tomarán en consideración ambas acepciones y se contemplará lo que evidencian las fuentes. Para abordar cómo se constituyeron esas representaciones en el cine se analizarán fuentes escritas y audiovisuales. El bloque temporal en el que nos moveremos será el comprendido entre 1968 y 1973, desde el momento en el que se produjo un punto de inflexión en la política autoritaria hasta el golpe de Estado. En esta instancia trabajaremos sobre un conjunto de textos que integran el primer número de la revista *Cine del Tercer Mundo*, publicación perteneciente a la Cinemateca del Tercer Mundo (C3M), y sobre dos películas emblemáticas del período: *Me gustan los estudiantes* (Handler, 1968) y *Líber Arce, liberarse* (Handler et al., 1969).

El estudio de las representaciones del Tercer Mundo en el cine se enfocará en tres ejes de análisis elaborados en función de lo que se observa en las fuentes: la solidaridad como acción que sustenta el vínculo entre los países; las luchas de liberación como movimientos específicos para la liberación de las naciones del neocolonialismo, que en conjunto hacen a la construcción de la lucha tercermundista, y el antiimperialismo como posicionamiento político frente al enemigo común de los países del Tercer Mundo. La articulación entre el análisis audiovisual y discursivo del cine contribuye al estudio de los sentidos que se representan sobre el Tercer Mundo, al margen de la ubicación geográfica de los países que lo integran. De ahí que las imágenes y los discursos

2 Este trabajo es un avance de mi tesis para la Licenciatura en Historia de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FHCE) de la Universidad de la República (Udelar), en la que analizo la noción del Tercer Mundo en el cine político uruguayo y argentino en el período de radicalización política. Además, se desarrolla en el marco del proyecto del Grupo de Estudios Audiovisuales «El audiovisual uruguayo en cuestión: producciones, archivos, imaginarios, cruces transnacionales» (2023-2027), financiado por el programa Grupos I+D de la Comisión Sectorial de Investigación Científica (Udelar). Dos aproximaciones al tema del presente artículo fueron presentadas en el seminario Izquierdas y Cultura en Uruguay (1960-2010), organizado por el Grupo de Estudios sobre las Izquierdas (Udelar) en el año 2024, y en las Jornadas Académicas de la FHCE en el año 2025.

producidos *desde* el Tercer Mundo, entendido como actor protagónico de sus demandas, formen parte de la lucha global.

El Tercer Mundo como concepto en disputa

Desde que se utilizó por primera vez en la segunda mitad del siglo xx, el concepto de Tercer Mundo tuvo alcance global y estuvo sometido a diversos usos e interpretaciones en el ámbito intelectual, cultural y político. En el campo académico, en especial en el área de las ciencias sociales y de la historia, la expresión se ha utilizado como una categoría analítica para designar los países y continentes en proceso de desarrollo. En la actualidad, los usos del término están siendo estudiados con abordajes que incluyen la historia global y la mirada transnacional, en los que los imaginarios tercermundistas adquieren protagonismo como objetos de estudio con perspectiva histórica (Bergel, 2024).

Varias investigaciones sobre el Tercer Mundo (Albuquerque, 2010, 2013, 2014; Bergel, 2019) destacan los usos y sentidos del término en una vasta línea temporal y en diferentes ámbitos de la cultura. A partir de estos aportes historiográficos, nos ceñiremos al análisis conceptual para el período delimitado a los efectos de extrapolarlo al ámbito cinematográfico uruguayo. En su trabajo, Martín Bergel (2019) prioriza dos dimensiones de la historia conceptual del Tercer Mundo: por un lado, la periodización, y, por otro lado, la «ambivalencia» entre su universalidad y sus componentes particulares (pp. 131-132). En vista del carácter polisémico del concepto, tomaremos en consideración ambas dimensiones para el análisis de sus representaciones en el cine uruguayo. El historiador Reinhart Koselleck (1993) sostiene que todos los conceptos sociales y políticos son polisémicos, puesto que engloban experiencias históricas previas al mismo tiempo que proyectan horizontes de futuro posibles. Bergel (2019) sustenta su análisis en el planteo de Koselleck y afirma que el «“Tercer Mundo” fue un concepto tanto cargado de expectativas de futuro como, y de manera decisiva, de sedimentos de pasado» (p. 131).

Diversos autores concuerdan en situar el origen del término en el año 1952. Fue entonces cuando el economista y demógrafo francés Alfred Sauvy lo empleó por primera vez, en un artículo publicado en la revista *L'Observateur*, para aludir a los países que conformaban los tres continentes que no pertenecían a los dos bloques enfrentados en la Guerra Fría: África, Asia y América Latina. Con esta expresión, Sauvy trazó una comparación entre los tres continentes y el Tercer Estado en la Revolución Francesa (Albuquerque, 2010; Bergel, 2019; De Abreu Generoso, 2020). En su intervención, el autor describió las condiciones de fragilidad en las que se encontraban los tres continentes en el marco de la Guerra Fría y su posible alineamiento con el «Segundo Mundo» socialista. El Tercer Mundo emergería bajo la influencia de teorías sobre el desarrollo económico y de proyectos de cooperación impulsados por los movimientos de liberación nacional (De Abreu Generoso, 2020, p. 456).

La lectura de la época propuesta por Sauvy tenía relación con la conflictividad bipolar de la Guerra Fría. El Primer Mundo, o lo que comprendía «Occidente», incluía a Estados Unidos y países de Europa occidental que apoyaban el capitalismo de mercado con regulaciones parciales, los protagonistas de la creación de la OTAN (Organización del Tratado del Atlántico Norte). En contraposición, el Segundo Mundo, alineado con la Unión Soviética, impulsaba la economía planificada socialista (Prashad, 2012, p. 30). En el marco del conflicto abierto entre ambos bandos, se conformó el Tercer Mundo.

Aunque puede delimitarse el año 1952 como el primer momento en el que se utilizó la expresión con una ligazón a las ciencias sociales, Bergel (2019) destaca que su conceptualización debe retrotraerse a comienzos del siglo xx para explicar el «éxito» que tuvo a partir de la década de los cincuenta (p. 135). Siguiendo el planteo de otros autores, como Arif Dirlik, argumenta que procesos que tuvieron lugar entre finales del siglo xix y principios del siglo xx son anticipatorios de la materialización de este término, que rápidamente sería usado con connotaciones políticas. Así es como identifica antecedentes, entre los que se destacan la crisis civilizatoria heredera del reparto de Asia y África por parte de las potencias imperialistas y el estallido de la Primera Guerra Mundial en 1914, que dieron paso a instancias de intercambio global entre pensadores de diferentes espacios geográficos. Pese a que en ese entonces la noción sobre el Tercer Mundo no se había expresado, Bergel (2019) afirma que ya existían nexos intelectuales y políticos (pp. 135-137).

El trabajo de investigación de Vijay Prashad (2012) se ubica en esta línea. Para explicar la construcción del programa político del movimiento que englobó este concepto, adopta como punto de partida la primera conferencia de la Liga contra el Imperialismo, que tuvo lugar en febrero de 1927 en la ciudad de Bruselas. El evento reunió a un conjunto de representantes de organizaciones antiimperialistas provenientes de diferentes regiones del mundo (africanos, americanos y asiáticos), quienes intercambiaron ideas para afrontar la situación de sometimiento en la que se encontraban inmersos y vislumbraron, entonces, el delineamiento del Tercer Mundo. El aporte sustantivo del autor radica en su abordaje del concepto al proponer que se trató de un proyecto político más que de la definición de un lugar específico. La construcción del movimiento global se produjo a partir de la identificación de problemáticas comunes entre los continentes de África, Asia y América Latina, traducidas en la creación de instituciones en las que líderes de diversos países proyectaron «un mundo nuevo» con sus necesidades elementales cubiertas (Prashad, 2012, p. 15).

Las *naciones oscuras*, como las define Prashad (2012), que se agruparon bajo la concepción del Tercer Mundo, inicialmente buscaban alcanzar la igualdad política. Siguiendo ese propósito, se desarrollaron una serie de encuentros que fueron constitutivos de los argumentos del movimiento tercermundista y que oficiaron como instancias de elaboración de nuevas demandas, además de la de igualdad política, entre las que se incluyó la defensa de la redistribución de los recursos, una

mejor rentabilidad en el campo laboral y el reconocimiento de una herencia compartida de ciencia, tecnología y cultura. Líderes políticos de diversas regiones, entre ellos Jawaharlal Nehru, de la India, Gamal Abdel Nasser, de Egipto, y Fidel Castro, de Cuba, elaboraron un programa reivindicativo de sus demandas en dichos eventos celebrados durante la segunda mitad del siglo xx: los encuentros afroasiáticos de Bandung (1955) y El Cairo (1961), la creación del Movimiento de Países No Alineados en Belgrado (1961) y la Conferencia Tricontinental de La Habana (1966) (Prashad, 2012, pp. 15-17).

Prashad (2012) pone de relieve que la difusión de las ideas sobre el Tercer Mundo no se agota en el hecho de que Sauvy haya planteado el término, sino que responde a un movimiento nacionalista anticolonial que se cristalizó en los encuentros mencionados. Le otorga un carácter propio al movimiento tercermundista al centrarse en el análisis de los programas reivindicativos de quienes se apropiaron del concepto más que en el texto de Sauvy o en las interpretaciones planteadas desde el Primer Mundo. Al mismo tiempo, en diálogo con los diferentes usos de la noción y con el objeto de estudio de este trabajo, el autor sostiene que «el proyecto suministró también a sus trabajadores culturales [...] elementos con los que confeccionar una nueva imaginación» (Prashad, 2012, p. 18). Como tantas otras expresiones culturales de la época, el cine político se apropió de la lucha tercermundista y ofició como un medio de contrainformación.

Los encuentros del Tercer Mundo en diferentes latitudes fueron instancias de intercambio en las que se proyectaron ideas y se tomaron decisiones con relación a las demandas tercermundistas. A pesar de que el proyecto político compartido por los países del Tercer Mundo pueda interpretarse de forma global, es ineludible que la experiencia de la Conferencia Tricontinental de La Habana en enero de 1966, por su ubicación y su relevancia en la política latinoamericana, merece un tratamiento particular, pues está estrechamente vinculada con los países de América Latina, y, por lo tanto, con Uruguay. He aquí la «ambivalencia» de la que da cuenta Bergel (2019) al contraponer el carácter universal del concepto con sus manifestaciones específicas (p. 132). El binomio nacional/global al que alude el autor respecto del Tercer Mundo deja en evidencia sus contradicciones, aunque cada conquista particular del movimiento tercermundista fuera proyectada de manera internacional y afianzara, de ese modo, su carácter emancipatorio universal (Bergel, 2019, pp. 139-141).

Según Aldo Marchesi (2019), la celebración de la Conferencia Tricontinental en Cuba en 1966 buscaba impulsar el movimiento tercermundista y tuvo como objetivo incluir a América Latina en los encuentros que hasta ese momento habían tenido lugar en África y Asia. En ese nuevo contexto, y de la mano de los anfitriones, las discusiones pasaron de temas relativos al desarrollo y la independencia a cuestiones vinculadas a la revolución y el socialismo. Los países participantes de la Tricontinental concordaron en que era necesaria la creación de un organismo continental que se encargara de la coordinación de la lucha antiimperialista. Así fue como se creó la Organización Latinoamericana de Solidaridad, cuya conferencia tuvo importante efecto en Estados Unidos y países de América Latina.

Igualmente, en la Tricontinental quedaron de manifiesto las divisiones ideológicas fruto de la competencia geopolítica por el control de la izquierda internacional entre la Unión Soviética, China y Cuba. Una «encrucijada» de la izquierda que estaría dada en el debate entre una *vieja izquierda*, asociada a la Unión Soviética, y una *nueva izquierda*, vinculada a Cuba y China (Zolov, 2016, p. 2), que se encaminaba como una promesa para los combates antiimperialistas mediante la lucha armada y estaba encarnada en figuras como las de Fidel Castro, Ho Chi Minh y el Che Guevara. Sin embargo, el «Mensaje a la Tricontinental» de Guevara encierra una intención unificadora de las izquierdas al llamar a la creación de «dos, tres, muchos Vietnam» (Zolov, 2016, pp. 2-4).

La Conferencia Tricontinental marcó un punto de inflexión en las lecturas de la izquierda por las características de los debates en torno al Tercer Mundo. En esa instancia, reunidos 82 representantes provenientes de África, Asia y América Latina, se pusieron en cuestión el agravamiento de la Guerra de Vietnam, la represión hacia los movimientos que buscaban la independencia de la colonización portuguesa y la sucesión de golpes de Estado en Latinoamérica con el afán de construir caminos en la lucha anticolonial y antiimperialista a partir del entramado de redes transnacionales. Un eslabón relevante en el debate y en la difusión de las ideas sobre el Tercer Mundo fue la fundación de la revista *Tricontinental*, creada en el marco de la Conferencia y asociada al secretariado de la Organización de Solidaridad de los Pueblos de África, Asia y América Latina, cuya intención era poner en circulación ideas y experiencias para fomentar la solidaridad entre los países de los tres continentes (De Abreu Generoso, 2020).

El protagonismo de los países de América Latina en los debates sobre el Tercer Mundo se verá reflejado en la dimensión cultural del concepto, en la que los intelectuales latinoamericanos jugaron un papel decisivo. La difusión de las ideas tercermundistas encontrará en las revistas político-culturales el medio para dar a conocer realidades tan lejanas como las que sucedían en regiones de África y Asia. El semanario uruguayo *Marcha* y la revista cubana *Casa de las Américas* constituyen dos ejemplos editoriales concretos de publicaciones en las que se abordaron temas relacionados con el Tercer Mundo (Albuquerque, 2010).

En vínculo con el objetivo del trabajo, que es analizar las representaciones del Tercer Mundo en el cine, el estudio de Germán Albuquerque (2010) arroja luz sobre los aportes de los intelectuales a la construcción conceptual del Tercer Mundo en su dimensión cultural. Según el autor, la noción no era ajena a los intelectuales de la época, tanto a sus detractores como a quienes la apoyaron. Por un lado, Albuquerque (2010) destaca la dimensión geográfica del Tercer Mundo como un concepto globalizador que abarcaba tres continentes, y, por otro, subraya en un tono militante el sentido de pertenencia y de solidaridad con los países que lo conformaban. Siguiendo su planteo (Albuquerque, 2013), al margen de que la aparición del concepto de Tercer Mundo se produjo en Europa, este rápidamente fue adoptado y resignificado por quienes integraban Asia, América Latina y África. En el caso de Uruguay —y, concretamente, de los cineastas—,

las interpretaciones sobre qué significaba y qué implicaba ser parte del Tercer Mundo entran en diálogo con el contexto del 68, lo que da lugar a sus múltiples sentidos y a la pertinencia de analizarlo en ese contexto cultural.

Como bien señala Alburquerque (2010), el concepto de Tercer Mundo primero trazó nexos con las áreas socioeconómica y política, mientras que en el campo de las artes era necesario otorgarle «espesor cultural», en la medida en que los intelectuales identificaran los vínculos que los unían con los países del Tercer Mundo (p. 97). Como veremos más adelante, en el cine uruguayo existió una identificación directa por parte de los cineastas con las luchas tercermundistas: estas fueron expuestas en las películas y en los documentos de la época, en los cuales se observa un posicionamiento explícito sobre los combates del Tercer Mundo y sobre la función del cine en ese escenario.

En otras palabras, el concepto de Tercer Mundo ha tenido —y tiene— diferentes connotaciones de acuerdo con el contexto en el que se emplee. Su complejidad radica en este punto, puesto que, en una propuesta de trabajo de estas características, debemos dar cuenta de ello para focalizar el análisis en la expresión cinematográfica.

El cine político uruguayo en el contexto del Nuevo Cine Latinoamericano

El desarrollo del cine político uruguayo tuvo lugar durante los largos sesenta, en un contexto de cambio más amplio que estaba teniendo lugar a escala global y latinoamericana. Claudia Gilman (2003) ha denominado esta larga década como una *época*, puesto que tiene «un espesor histórico propio y límites más o menos precisos» (p. 36). La autora señala que, si bien se trata de una periodización corta, el bloque «sesenta/setenta» requiere «de una lupa potente» que lo construya (p. 36). Procesos que estaban desarrollándose en ese entonces, como la descolonización de África, la Revolución Cubana o la Guerra de Vietnam, entre otros, abonaban la idea de que el mundo estaba por cambiar y de que los intelectuales serían parte de ese cambio.

Gilman (2003) no propone una diferenciación entre décadas, sino que piensa un único bloque temporal en el que la apreciación de la política y la mirada sobre la revolución eran ejes comunes a todo el período. Plantea que, si bien el proceso de radicalización es cambiante, se mantuvo de manera sostenida durante esos años. A diferencia de algunos estudiosos del tema provenientes de Europa y Norteamérica que fechan el inicio de los sesenta en el año 1968, la autora sostiene que en el caso de América Latina y de los otros continentes del Tercer Mundo «no es necesario [...] atrasar tanto la hora revolucionaria»; así, destaca el rol de los procesos revolucionarios gestados por las luchas tercermundistas (p. 38). Esta problemática sobre la periodización es clave para analizar los rasgos epocales durante esos años de las luchas revolucionarias en el Tercer Mundo, que hacia finales de los sesenta se manifestaron con mayor radicalidad.

En el campo cinematográfico, durante los años sesenta se gestó un *nuevo* cine latinoamericano que, en oposición a un *viejo* cine, pretendía la realización de películas que pusieran en cuestión el orden establecido bajo una «suerte de corriente regional» (León Frías, 2013, p. 18). El nuevo cine se caracterizó por posicionarse en un lugar de denuncia social, en contraste con el cine industrial, que había moldeado las imágenes del cine realizado en América Latina (León Frías, 2013, pp. 17-18). El Nuevo Cine Latinoamericano, integrado por cineastas afines a posturas de izquierda, proponía una integración entre las producciones latinoamericanas sin abandonar las inquietudes de carácter nacional. Al mismo tiempo, se vinculaba con las luchas impulsadas por el Tercer Mundo (Del Valle Dávila, 2014).

El uso de la expresión *Nuevo Cine Latinoamericano* se expandió ampliamente a partir del Primer Encuentro de Cineastas Latinoamericanos de Viña del Mar, Chile, en el año 1967. En términos generales, el corpus de películas que se originaron en el marco del Nuevo Cine Latinoamericano compartía el rasgo común de proponer insumos para pensar de manera crítica la realidad social con distintos grados de radicalización política, en oposición al cine hegemónico local y extranjero. Diversos países formaron parte del movimiento —incluidos Argentina, Bolivia, Brasil, Chile y Cuba—, que, según Silvana Flores (2013), tuvo un alcance continental.³ La autora problematiza el uso del concepto Tercer Mundo para pensar la integración tricontinental y destaca que los estudios sobre el tercermundismo de Fanon y Sartre sirvieron de inspiración, en lo ideológico y lo estético, al Nuevo Cine Latinoamericano, que reivindicaba a sujetos habitualmente marginados: campesinos, indígenas y obreros. Estos actores, protagonistas activos de las luchas tercermundistas, pasarían a tener un lugar protagónico en las producciones cinematográficas (Flores, 2013). Las diferentes dimensiones del significado conceptual del Tercer Mundo que entraron en juego durante los sesenta se vieron reflejadas en las imágenes a través de formas de producción y de representación alternativas al cine imperante, con un posicionamiento político por parte de los cineastas frente a la realidad latinoamericana y tercermundista.

En el caso de Uruguay, el cine político respondió a las condiciones de la coyuntura y filmó y reflexionó sobre lo que sucedía (Lacruz, 2016). Desde mediados de los años cincuenta, la economía comenzó a mostrar signos de debilitamiento y la imagen del país «de excepción» se tornó cada vez más difusa conforme se acentuaba la crisis (Nahum et al., 2011, p. 95). Este escenario de crisis se tradujo en un «giro hacia el autoritarismo» en el año 1967 con la muerte del presidente Oscar Gestido y con la asunción del cargo por parte del vicepresidente Jorge Pacheco Areco, que dio inicio al pachecato (Rey Tristán, 2006, p. 30). Durante esta etapa de finales de los sesenta, la política instaurada bajo el mando de Pacheco Areco fue de corte autoritario, tendiente a la

3 En cada uno de estos países se desarrollaron diferentes experiencias, entre las que podemos mencionar el caso de Brasil con el *cinema novo*, el de Cuba con el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos y el de Argentina con el Grupo Cine Liberación, que desarrolló el concepto de Tercer Cine. Para profundizar en la conceptualización de Tercer Cine, véanse Buchsbaum (2011) y Chanan (2014).

implementación de medidas prontas de seguridad (Rey Tristán, 2006, pp. 30-31). Como veremos más adelante, el año 1968 va a marcar un punto de inflexión en este proceso por tratarse del «año de todos los excesos» (Broquetas San Martín, 2008, p. 170) y, según Álvaro Rico (2005), configura «el camino democrático a la dictadura» (p. 45).

En este escenario de crisis y autoritarismo, se produjo gran descontento social en amplios sectores del país, sobre todo estudiantes y trabajadores. El cine político uruguayo se expresó con la realización de films que, en sintonía con los postulados del Nuevo Cine Latinoamericano, procuraron mostrar la realidad de la época a partir de la toma de postura frente a los acontecimientos que consideraban parte de la lucha popular (Alvira, 2018). La selección de fuentes para este trabajo nos ubica directamente en la coyuntura del año 1968, que tiene como protagonistas a los estudiantes. En ese año, a raíz de la suba del precio del boleto subsidiado, los estudiantes de secundaria iniciaron sus reclamos, lo que desató diferentes manifestaciones en el espacio público de Montevideo (Markarian, 2012). Las películas registran las modalidades de protesta del movimiento estudiantil, así como la represión de las fuerzas policiales. Para el análisis de las representaciones del Tercer Mundo en el cine político, tanto en los textos como en las imágenes, se tomarán tres ejes de análisis: la solidaridad, las luchas de liberación y el antiimperialismo. La selección de fuentes para esta instancia incluye textos del primer número de la revista *Cine del Tercer Mundo* y dos películas emblemáticas del 68 uruguayo: *Me gustan los estudiantes* y *Líber Arce, liberarse*. La decisión de enfocar el estudio en un número de los dos que publicó la revista y en dos películas de la coyuntura del 68 responde a la intención de priorizar un análisis más pormenorizado de las fuentes antes que uno más general. El diálogo entre ambos discursos nos permitirá identificar puntos en común y problematizar el posicionamiento de los cineastas uruguayos respecto de la noción de Tercer Mundo.

Una revista «fraterna y combativa»: *Cine del Tercer Mundo*

La revista *Cine del Tercer Mundo* fue una publicación editada por la c3M (1969-1972) que contó con dos volúmenes publicados en 1969 y 1970, respectivamente. La edición de la revista formó parte del proyecto de la cinemateca, que tenía entre sus cometidos la realización de cortometrajes y la exhibición de películas con contenido político. Con la fundación de la c3M, en noviembre de 1969, confluyeron experiencias anteriores gestadas en el marco de una sensibilidad por el cine político. En ella participaron diversas figuras destacadas del ámbito cinematográfico uruguayo, como Mario Handler, Walter Achugar y Eduardo Terra, vinculadas a cineclubes tales como el Cine Arte del Sodre y el Cine Club de *Marcha*. En este escenario, la función del cine era, para sus integrantes, la de intervenir en la sociedad exponiendo en las imágenes las problemáticas tercermundistas y apelando a la concientización del espectador sobre la acción política (Villaza, 2012). En este apartado, veremos de qué manera se materializa

la reflexión acerca de la función del cine en el proyecto editorial de la cinemateca con énfasis en las representaciones sobre el Tercer Mundo.

Tanto la revista como la cinemateca llevan en su nombre la expresión *Tercer Mundo*, lo que indica como punto de partida la existencia de un posicionamiento político. Si bien el período de funcionamiento de la C3M fue acotado y la revista editó dos números, la producción hecha en el marco de esa experiencia es significativa para abordar el espíritu del cine político uruguayo y su relación con las luchas tercermundistas. El número que seleccionamos para el análisis (C3M, 1969) se compone de 13 artículos que, a pesar de la diversidad de experiencias narradas, tienen en común la reflexión sobre la función del cine en el escenario de los largos sesenta. La publicación inicia con una presentación (pp. 3-10) a cargo de Hugo Alfaro en la que se plantean el objetivo y el posicionamiento de la revista respecto al cine. A continuación, se presenta el artículo «Cine revolucionario en el Tercer Mundo» (pp. 11-18), por Alberto Filippi, que mira especialmente la obra de Solanas y Getino *La hora de los hornos*. Relacionado con lo último, se continúa con los títulos «“La hora de los hornos”» (pp. 19-23), un informe del Grupo Cine Liberación, y «“La hora de los hornos”. 1.ª parte, Fanon, los uruguayos» (pp. 24-32), que combina el planteo de los autores del film con una nota en la que Handler reflexiona sobre la misma película desde Uruguay, y, tras esto, aparece el texto «Cuestionario a Solanas» (pp. 33-38), una entrevista al cineasta sin firma de autor. Le sigue el texto «El Nuevo Cine Latinoamericano» (pp. 39-47), en el que Osvaldo Capriles expresa sus apreciaciones sobre el movimiento. Inmediatamente después, se presentan dos títulos vinculados: «Godard por Solanas, Solanas por Godard» (pp. 48-63), que se refiere a una entrevista mutua que se hacen los cineastas, y «Godard y la tv popular» (p. 64), que aborda la televisión popular como un medio de contrainformación, sin firma de autoría.

Luego, el índice incluye el texto de Alfredo Guevara «El cine cubano tiene diez años» (pp. 65-70), que expone un balance del desarrollo del cine cubano de la mano del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográfica. El número continúa con la sección «Vietnam: cine y guerrilla» (pp. 71-72), firmada por Los Cineastas del Vietnam del Sur, que plantea la experiencia concreta de este colectivo. Hacia el final del índice, se incluye la entrevista «Pobreza y agitación en el cine. Reportaje de Octavio Getino a Mario Handler» (pp. 73-77), en la que se destaca la experiencia del realizador uruguayo con su película *Me gustan los estudiantes*. Esta es seguida por el título «Jorge Sanjinés: su testimonio de Mérida» (pp. 78-80), en el que el cineasta boliviano reflexiona acerca de su participación en el festival. En última instancia, las secciones «Significado de la aparición de los grandes temas nacionales en el cine llamado *argentino*» (pp. 81-84), a cargo de Grupo Cine Liberación, y «El nuevo cine y la aventura de la creación» (pp. 85-102), del cineasta brasileño Glauber Rocha, analizan las experiencias cinematográficas de sus respectivos países.

En el primer número de la revista, publicado en 1969, la presentación, escrita por Hugo Alfaro, da cuenta de los objetivos que la C3M persigue con la publicación y, además, nos ofrece

algunas pistas para pensar en la noción de Tercer Mundo para los cineastas uruguayos. Al igual que en los demás contenidos que conforman la edición, en esas palabras inaugurales la reflexión de fondo gira en torno a cuál es la función del cine. Ante todo, el autor posiciona el cine político uruguayo en el contexto latinoamericano de los nuevos cines, en oposición a «los productos» de «la metrópoli» y a «los brillos hollywoodenses» (Alfaro, 1969, p. 9). La lectura crítica sobre la función del cine, en oposición al cine de Hollywood, es transversal a los contenidos de todo el número, en el que se destacan el cine militante y latinoamericano, lo que deja entrever una postura antiimperialista. Al cuestionar el cine comercial y presentar el contexto político de la época, que, a grandes rasgos, denuncia el autoritarismo, Alfaro (1969) propone una perspectiva sobre el cine nacional. Lejos de parecerse a un cine «conformista» y «vanidoso», el cine nacional que se expresa en esta presentación

lleva una impronta callejera, está recogiendo velozmente la realidad en el lugar de los hechos —huelgas, mítines, cargas policiales contra obreros o estudiantes— y es desprolijo porque la Guardia Metropolitana, machetes en alto, le viene pisando los talones al ayudante de dirección (Alfaro, 1969, p. 8).

Con este planteamiento no solo se presenta una posición respecto de la función del cine, sino que también se denuncia la situación social y política que atravesaba Uruguay. En este contexto, el cine debía responder a la hostilidad de la época registrando lo que sucedía, de ahí que lo estético podía pasar a un segundo plano. Por ese motivo, se legitima el cine «desprolijo», puesto que la urgencia de la situación así lo requería. En las luchas de la época, la estética del cine que se propone «deviene de las necesidades de este combate y también de las inagotables posibilidades que este combate le brinda» (Grupo Cine Liberación, 1969, p. 20). La revista aparece entonces como un espacio que busca desprenderse de las imposiciones culturales que denomina de «la metrópoli» para dar lugar a las experiencias de países colonizados en busca de su emancipación en las luchas de liberación del Tercer Mundo (Alfaro, 1969, p. 9). Así lo sostiene Alfaro (1969): «A nosotros, países del Tercer Mundo, no nos interesa difundir los productos que la metrópoli nos envía para remachar, directa o indirectamente, nuestra condición de colonias» (p. 9). Nótese que cuando el crítico se refiere a los países colonizados del Tercer Mundo habla en términos de «nosotros». En el posicionamiento de la revista aparece Uruguay como un país integrado a esa lucha global. Aquí puede apreciarse lo que mencionamos anteriormente, a partir del planteo de Albuquerque (2010, p. 96), en lo que respecta al rol de los intelectuales y a la construcción de su sentido de pertenencia y solidaridad con los países del Tercer Mundo. El cine se presenta integrado a los combates tercermundistas en tanto aporta a su difusión y a la reflexión.

Respecto de las luchas de liberación, se coloca el énfasis no solo en la necesidad de que exista un cine capaz de reflejar y apoyar esos procesos en América Latina, sino en el afán de encuentros con otros espacios, porque «es preciso buscarse, hacer señales. Habrá respuestas en

Senegal, en Mozambique, en Berkeley (California), en el Bvard. Saint Michel, en 18 de Julio y la Universidad, en Córdoba, en Rosario, en Olinda (Recife), en Cuba y en Vietnam» (Alfaro, 1969, p. 9). La mención a estos lugares da cuenta de una idea de lucha común —o de proyecto político, a decir de Prashad (2012)— en la que el cine funcionaba como promotor del intercambio y de la acción directa. El tono combativo de la revista queda de manifiesto en el momento en que Alfaro (1969) establece una comparación entre la toma de las armas y el hecho de empuñar la cámara:⁴ destaca que «todas las armas son buenas si apuntan hacia la liberación», por lo que la publicación de la revista «es también una señal fraterna y combativa: el brazo en alto empuñando una cámara, emblema del CINE DEL TERCER MUNDO» (p. 10).

En varios de los artículos que componen el número se asocian las luchas de liberación con el tipo de cine que se debía realizar y con experiencias concretas para tal fin, dentro de las cuales la película argentina *La hora de los hornos* (1968), del Grupo Cine Liberación, liderado por Octavio Getino y Fernando Solanas, se menciona varias veces como una referencia clave. En el artículo «Cine revolucionario en el Tercer Mundo», Alberto Filippi (1969) se refiere al film como «una obra [...] de una cultura nueva» que es funcional «para la liberación del mundo neocolonial de la sujeción al imperialismo» (p. 11). Los propios cineastas, en su participación con «La hora de los hornos» (Grupo Cine Liberación, 1969), destacan que el cine debe ir de la mano de «las luchas antiimperialistas», por lo tanto, no se dirige al espectador, sino que se orienta a los «actores de esta gran revolución continental» (Grupo Cine Liberación, 1969, pp. 19-20). A partir de la realización del film, proyectan su posicionamiento respecto del rol de los cineastas en tanto intelectuales integrados a la lucha colectiva. Para el grupo argentino, «toda actividad intelectual que no sirva a la lucha de liberación nacional será fácilmente digerida por el opresor» (Grupo Cine Liberación, 1969, p. 20).

A propósito de *La hora de los hornos*, el cineasta uruguayo Mario Handler (1969) hace una lectura crítica en la que deja en evidencia los lazos establecidos entre Uruguay y Argentina, y toma la referencia argentina de inspiración para poner en cuestión la situación uruguaya:

Un uruguayo [...] que ve Godard y Bergman y Antonioni al 100 %, tiene que sentir estas frases [en referencia a la dependencia cultural] como un insulto. ¿Romperá sus juguetes el uruguayo?, ¿sacará su machete?, ¿o, más auténticamente, su revólver? (p. 25).

Con estas interrogantes, el cineasta deja al descubierto la influencia de la producción europea en los consumos uruguayos, una suerte de dependencia cultural, con lo que da protagonismo a las producciones locales y a lo que en ellas se denuncia y se muestra en un tono combativo.

En este punto se entrecruzan varias líneas de las que hemos trazado para el análisis y, nuevamente, son observables las ideas que se construyen en torno a la función del cine. En consonancia

4 Esto se puede observar en el isotipo de la c3m, diseñado por Francisco Laurenzo, que representa a un hombre empuñando una cámara. Para conocer más al respecto, véase Lacruz (2025).

con el tono combativo que anticipa Alfaro (1969), muchas de las reflexiones que pueden analizarse en esta edición vinculan el cine con la revolución. En casos extremos, como las filmaciones en el campo de batalla, aparece el rol del cineasta como un combatiente de las luchas que sortea la hostilidad y registra con la cámara. Tal es el caso de la experiencia que comparten Los Cineastas del Vietnam del Sur (1969) en la sección «Vietnam: cine y guerrilla», en la que se les exige a los cineastas, además de sus habilidades para la filmación, el cumplimiento de «su deber de combatientes», que en algunos casos implica servirse «de las armas para abatir a un enemigo peligroso antes de continuar la filmación» (p. 71).

En este caso, el cine político no aparece únicamente como un medio de contrainformación o de denuncia, sino que la realización y la exhibición cinematográfica están influidas por las condiciones de extrema hostilidad del campo de batalla. Teniendo en cuenta las diferencias, esa influencia también es extrapolable a las condiciones de represión y autoritarismo que reinaban en el Uruguay de finales de los años sesenta. A partir de este relato, se pueden trazar nexos con experiencias de diferentes espacios geográficos. Si en Vietnam del Sur se explicita que en ocasiones es necesario que los cineastas tomen las armas, en Montevideo quienes filman deben sortear la represión de la Guardia Metropolitana. En ambos casos el cine se entiende como un «arma» funcional para los movimientos de liberación. Aquí se teje la idea de una lucha en común y, también, de un enemigo en común: aquel que se interponga en el objetivo de la liberación. Más adelante, veremos que el enemigo detrás de estos actores represivos se hace expreso en el imperialismo.

La idea de la dependencia cultural y de la necesidad de crear un cine nacional, en el sentido en que lo planteaba Alfaro (1969), estaba en estrecha relación con la identificación de un enemigo en las luchas colectivas, común a los países del Tercer Mundo. La postura antiimperialista es transversal a los contenidos de la revista, además de ser un asunto recurrente también en las películas. Desde el comienzo del número queda plasmada la idea de que es necesario romper lazos con el neocolonialismo cultural, lo que se refleja en el análisis de las implicancias que han tenido las estructuras coloniales y neocoloniales en sus situaciones particulares. De ahí la necesidad de que exista un cine capaz de evidenciar y denunciar esas injerencias externas. El cineasta boliviano Jorge Sanjinés (1969), a partir de su participación en el festival de Mérida, hace una reflexión en la que enfatiza la necesidad de que exista un pasaje de una etapa de *mostrar* las problemáticas que aquejan a los latinoamericanos a una etapa de *actuar* directamente e identificar quiénes son los responsables de la opresión. Su propósito es dirigirse al pueblo, pero trasciende la intención de mostrar problemas en común, porque

no basta con que se vea retratada su miseria [...] lo importante es mostrar quiénes son los culpables, cómo se opera la explotación, cuáles son sus fines; qué medios está tomando, por qué está interesada la opresión en la despersonalización de los pueblos, por qué quiere borrar la identidad, por qué quiere eliminar la cultura (Sanjinés, 1969, p. 80).

Con el objetivo claro de «desenmascarar» al enemigo, «debemos señalar quiénes son los que causan este estado de cosas. Debemos desenmascarar al imperialismo» (Sanjinés, 1969, p. 80).

En el entramado de la lucha global de liberación de los países del Tercer Mundo contra el imperialismo primaba un sentido de solidaridad. En la reflexión sobre la construcción de un cine del Tercer Mundo la revista incluye diversidad de intervenciones y puntos de vista respecto de la función del cine. La publicación busca entablar puntos de contacto con luchas específicas, pero que hacen a problemáticas comunes; así, plantea un sentido de solidaridad entre los diferentes países a través del cine. Además de los textos mencionados en este apartado, el índice de la publicación conforma, con participación de autores de diferentes países, una suerte de cartografía de las luchas de la época y ubica el cine como práctica ligada a esa lucha tercermundista. Los cineastas uruguayos se perciben a sí mismos como parte del Tercer Mundo y empatizan con las luchas de liberación que se estaban librando en diferentes espacios. La inclusión de diferentes experiencias, sobre todo latinoamericanas, en el número de la revista da cuenta de la «fraternidad» que mencionaba Alfaro (1969): en pos de la liberación y en contra del imperialismo (p. 10).

Dichas experiencias van de la mano de la reflexión de fondo del número de la revista: la función del cine en ese contexto. Aunque aparecen diferentes miradas sobre el asunto, lo que se reitera —y que queda planteado desde el inicio con la introducción de Alfaro (1969)— es la intención de realizar un cine latinoamericano que exponga en sus imágenes las problemáticas del continente con el objetivo de involucrarse en la sociedad. El cine queda planteado como un medio de contrainformación que es funcional para las luchas de liberación. Los cineastas, entonces, aparecen integrados a esa lucha.

Imágenes del Tercer Mundo en el cine uruguayo del 68

Desde el punto de vista audiovisual, podemos señalar un diálogo entre lo que se plantea en las películas y las ideas sobre el cine que se expresan en los contenidos de la revista. Si en el caso de la editorial abordamos el posicionamiento teórico de los cineastas respecto de la función del cine en ese contexto, en las imágenes podemos observar varias de esas ideas llevadas al plano cinematográfico. Tanto en las imágenes como en los escritos de la época prevalece la intención de realizar un cine comprometido con la realidad social. Estas ideas, que circulaban en la época, quedan expresadas en ambas fuentes.

En la coyuntura de finales de los sesenta, se produjeron dos películas que, según Cecilia Lacruz (2016), podrían considerarse como los paradigmas cinematográficos del 68 uruguayo: *Líber Arce, liberarse* y *Me gustan los estudiantes* (p. 313). Si bien ambas películas no son realizaciones de la C3M, quienes participaron de ellas la integraron posteriormente. Como mencionamos antes, varios de quienes formaron parte del colectivo habían participado de experiencias

cinematográficas previas. En esta línea, podríamos señalar al menos dos antecedentes a partir del trabajo de Pablo Alvira (2025): por un lado, el cambio que se produjo en el festival de cine del semanario *Marcha* en su décima edición, en el año 1967, al incluir cine político, y, por otro lado, el posicionamiento del semanario respecto de la función del cine en el año 1968: en su convocatoria al décimo primer festival destaca un cine comprometido con las luchas del Tercer Mundo. Así lo planteaban en el semanario: «Nos hemos propuesto —en una transformación que habla de la lozanía de MARCHA— mostrar con el realismo mágico de las imágenes, las luchas que por su liberación han desatado los pueblos del Tercer Mundo» (*Marcha*, 1968, como se cita en Alvira, 2025, párr. 18).

Estas ideas dialogan con las películas que nos propusimos analizar. En lo que respecta a las categorías analíticas delimitadas, existe un contraste entre los dos films en cuanto a las representaciones sobre el Tercer Mundo. Mientras que en *Líber Arce, liberarse* se intercalan imágenes de lo que sucedía en Montevideo con imágenes de otros espacios geográficos, en *Me gustan los estudiantes* las representaciones se centran en los acontecimientos que tuvieron lugar en Uruguay. En el caso del film *Líber Arce, liberarse*, estamos ante una producción del Departamento de Cine del semanario *Marcha* que retrata las manifestaciones estudiantiles del año 1968 en la ciudad de Montevideo. En una coyuntura de efervescencia política que atravesó las movilizaciones estudiantiles en distintas latitudes durante el año 1968, el cine político uruguayo respondió filmando los enfrentamientos de los estudiantes con la policía (Lacruz, 2016).

El film se estrenó en la ceremonia inaugural de la C3M, el 8 de noviembre de 1969 en la ciudad de Montevideo. Poco tiempo después del estreno, recibió el premio Joris Ivens en el Festival de Leipzig, donde se destacó su contenido revolucionario (Lacruz, 2016). La película carece de sonido y expone imágenes de las manifestaciones estudiantiles del año 1968, que dejaron como resultado la primera muerte de un estudiante uruguayo en el marco de la represión policial bajo el gobierno de Pacheco Areco. Se trató del estudiante de odontología Líber Arce, militante de la UJC (Unión de la Juventud Comunista) (Villaça, 2012) que pasó a ser el primer mártir del movimiento estudiantil.⁵

La película inicia con la presentación de una serie de textos informativos sobre las características del Uruguay idílico, de la Suiza de América, y, a medida que avanza el relato, esa idealización se contrasta con datos concretos sobre la situación del país: alta tasa de desempleo, manifestaciones sociales y la notoria presencia de los militares, entre otros (Villaça, 2012). Si consideramos la noción de Tercer Mundo presente en las imágenes del documental, la perspectiva de la solidaridad aparece de manera transversal al planteo de las temáticas que pone en cuestión

5 Luego de la muerte de Líber Arce a manos de la policía en agosto de 1968, el retorno a las movilizaciones en setiembre de ese mismo año llevó a nuevos enfrentamientos que dejaron como saldo la muerte de otros dos estudiantes: Hugo de los Santos, estudiante de ciencias económicas de 19 años de edad, y Susana Pintos, estudiante de la Escuela de la Construcción de 26 años de edad. Véase Demasi (2019, pp. 98-99).

el film. Aunque el relato está centrado en problemáticas específicas de Uruguay, su exposición pone en diálogo la represión policial montevideana de las movilizaciones estudiantiles con otras situaciones similares del continente latinoamericano.

Es más, si nos concentramos únicamente en examinar la coyuntura del 68, varias de las imágenes de las manifestaciones de los estudiantes que muestra la película permiten pensar que podrían corresponderse a otros lugares, lo que demuestra una noción de condiciones similares que habilitan a entablar lazos solidarios: así es como las imágenes se transforman en íconos de la lucha colectiva. Las propias películas uruguayas pasan a conformar el entramado cultural del Tercer Mundo al circular en otros espacios, fuera de Uruguay. Al mismo tiempo, se destaca la solidaridad como una de las características que se señalaban en las instancias de intercambio entre representantes de países tercermundistas durante los debates sobre el Tercer Mundo.

A la par que se presenta una serie de imágenes de contrainformación sobre la situación del país en ese entonces, como una olla popular o una manifestación en la calle, los intertítulos del film acompañan el discurso del siguiente modo: «País en crisis / subdesarrollado / explotado / dominado por el imperialismo norteamericano / como el resto de América» (Handler et al., 1969). La concepción de que el imperialismo era el enemigo común de los países que conformaban el Tercer Mundo es, quizá, la más evidente en los discursos cinematográficos del cine político. Al comienzo de la película se destaca la influencia del capital imperialista en los bancos de Uruguay e inmediatamente después se expone un plano de una olla popular como resultado de la crisis económica que afrontaba el país. Mientras tanto, las imágenes de helicópteros sobrevolando los cielos se superponen con el contraste de un primer plano de unos carteles que expresan la frase «GO HOME! MR. ROCKEFELLER» (Handler et al., 1969), lo que resalta la oposición a la incidencia de Estados Unidos en Uruguay.

Al mismo tiempo, el accionar de ese imperialismo, encarnado en Estados Unidos, es denunciado con una secuencia que se interpone en el desarrollo del discurso narrativo. Las imágenes muestran una escena de represión por parte de policías norteamericanos contra población afro en un enfrentamiento en la calle (Villaça, 2012, p. 257). La identificación de los realizadores de *Líber Arce, liberarse* con el proyecto político del Tercer Mundo parece evidente en la inclusión de escenas en el film que exponen a soldados norteamericanos golpeando a vietnamitas. Alburquerque (2010) señala que la Guerra de Vietnam fue un factor constitutivo de la sensibilidad militante del discurso tercermundista y, en este sentido, cita una referencia del semanario *Marcha* en cuanto a la postura del medio sobre la situación de Vietnam, en la que se destaca la solidaridad de percibir una lucha ajena como una lucha propia.

Mientras, el relato de los intertítulos de la película continúa presentando el contexto del país en el que los estudiantes salen a la calle: «Solo se gobierna con Medidas de Seguridad / con represión» (Handler et al., 1969). Las imágenes combinan escenas de manifestaciones estudiantiles y de policías circulando en autos y a caballo por la calle, reprimiendo a los manifestantes. Las

referencias a Vietnam están en estrecha relación con el discurso que se plantea en los intertítulos y en las imágenes que siguen el relato del caso de Uruguay. La primera secuencia en la que se exhibe a soldados norteamericanos golpeando a un vietnamita es posterior a una escena similar de policías uruguayos pegándole patadas a un manifestante en la calle.

En esta acción existe una intencionalidad de vincular dos situaciones coyunturalmente distintas: la del sometimiento y la de la represión ejercida sobre los cuerpos de quienes se encuentran en una posición asimétrica de poder, lo que induce a pensar en una lucha común bajo el paraguas de las demandas impulsadas por el movimiento tercermundista. Se observa una identificación de los realizadores con la causa de Vietnam, en tanto exponen el recrudecimiento de la guerra y la comparan con acciones de violencia que estaban desarrollándose en Montevideo: denuncian la intervención de Estados Unidos en el conflicto, así como su influencia en Uruguay, que puede ser extensiva al continente latinoamericano.

Alburquerque (2010) advierte que los intelectuales de América Latina jugaron un papel importante en la construcción del término Tercer Mundo en su dimensión cultural. La instalación del concepto en los debates de la época no fue indiferente, incluso para aquellos que rechazaron el uso de la expresión. Podemos observar en la película la representatividad de las posiciones y sensibilidades de la actitud militante de quienes abrazaron las ideas del Tercer Mundo que plantea el autor con la comparación entre Vietnam y el 68 uruguayo o, en otras palabras, con la búsqueda del ámbito cultural de «lazos que unían a asiáticos, africanos y latinoamericanos» (Alburquerque, 2010, p. 97).

A continuación, los intertítulos del film, acompañados por el paneo de una imagen fija que muestra un retrato de Líber Arce, informan sobre su muerte a manos de la policía. Nuevamente se conjugan este hecho particular con alusiones a Vietnam: la siguiente escena reitera el accionar de los militares norteamericanos; esta vez se los muestra disparando a quemarropa a un hombre vietnamita tirado en el suelo. En este punto del documental se advierte una comparación, que se extiende unos minutos en el discurso del film, entre la muerte de Arce y la muerte del hombre vietnamita, ambos asesinados en circunstancias que podríamos enmarcar en las luchas del Tercer Mundo.

Tras esto, se repite la comparación de dos situaciones geográficamente distintas, pero unidas de manera simbólica: por un lado, una secuencia que muestra la salida del féretro de Líber Arce de la Universidad de la República, y, por otro lado, una secuencia que muestra a un soldado norteamericano posando frente a la cámara, sonriente, ametralladora en mano, mientras a su lado yacen los cuerpos de vietnamitas muertos. A partir del montaje y de elementos utilizados para el relato, como los intertítulos, las imágenes de las luchas en Montevideo y las secuencias descontextualizadas de otros espacios, los cineastas uruguayos establecen un vínculo directo entre la violencia imperialista en Vietnam y la represión en Uruguay, y se inscriben en la lucha global del Tercer Mundo.

De lo dicho hasta ahora podríamos inferir que, aunque se trate de problemáticas específicas, en la globalidad del relato lo que prima es la denuncia de situaciones comunes a diversas regiones sometidas por poderes hegemónicos en las que la violencia era protagonista.

Aunque la forma de representación de la Guerra de Vietnam en la película se orienta a la exposición de la crueldad del accionar de los militares norteamericanos, debería considerarse la alusión a las luchas de liberación globales que pregonaba el proyecto político del Tercer Mundo. Estas luchas son identificables en los usos de una imagen y una frase del Che Guevara en momentos puntuales del film. Durante los primeros minutos de la película, cuando se está presentando el contexto del país, se exhibe un plano amplio de una marcha a pie de la Unión de Trabajadores Azucareros de Artigas (UTAA) en el que vemos a un conjunto de personas portando carteles con expresiones constitutivas de sus demandas, entre los que se destaca uno que dice «Raúl Sendic, líder campesino» junto a un retrato del político. Enseguida la cámara cambia el plano panorámico hacia un primer plano de una imagen del Che expuesta en una pared. No es casual la asociación entre la manifestación llevada a cabo por la UTAA, estrechamente vinculada al Movimiento de Liberación Nacional-Tupamaros (MLN-T), y el posicionamiento de Guevara ante qué camino tomar para el cambio social: la lucha armada. En el caso de *Líber Arce, liberarse*, es evidente la intencionalidad de legitimar la guerrilla urbana que caracterizó al MLN-T al asociarla con la imagen del guerrillero argentino-cubano (Villaça, 2012). Además, la comparación entre la muerte de Guevara y de Arce, que reivindica la lucha armada como una lucha de liberación, propone una lectura sobre el Tercer Mundo que destaca por su radicalidad. El carácter combativo del mensaje a partir de las dos muertes «se glorifica en la forma de un llamado revolucionario, una convocatoria a que surjan nuevos héroes» (Villaça, 2012, p. 258).

Dicha vinculación entre ambas muertes se reafirma al final con la frase del Che que manifiesta «en cualquier lugar / que nos sorprenda la muerte / bienvenida sea» (Guevara, como se cita en Handler et al., 1969), acompañada por imágenes evocativas de los tupamaros, como la toma de Pando y la muerte de algunos de sus integrantes, dos de ellos expuestos en el film. Sobre el final de la película se produce una yuxtaposición entre la imagen del tupamaro muerto y el retrato de Arce que culmina con el paneo de una frase escrita en tiza que sentencia: «Arce tu sangre no correrá en vano» (Handler et al., 1969). El carácter combativo de este llamado a la intervención social del espectador refleja la noción de futuro sobre la concepción de Tercer Mundo que plantea Bergel (2019). Tomando el concepto de horizonte de expectativa de Koselleck, el autor sostiene que el uso político del término *Tercer Mundo* solía ir, en determinados casos, asociado a *revolución* (Bergel, 2019, p. 131). Siguiendo con esta idea, en la película la noción de futuro con respecto al Tercer Mundo está ligada a la lucha revolucionaria.

Por su parte, el film *Me gustan los estudiantes* es una realización de Handler (1968) en la que participa el semanario *Marcha* como productor. La película muestra los enfrentamientos callejeros

entre los estudiantes y la policía a raíz del descontento por la presencia de Lyndon B. Johnson en el país en 1967. El film combina imágenes sin sonido de la conferencia de la Organización de Estados Americanos (OEA) en Punta del Este con imágenes de los enfrentamientos callejeros que son acompañadas por la canción *Me gustan los estudiantes*, de Violeta Parra, interpretada por el músico Daniel Viglietti, y por la canción *Vamos, estudiantes*, de Viglietti (Lacruz, 2016). En un reportaje de Octavio Getino (1969), Handler comenta que el nombre del film, relatado a modo de noticiario y sin sonido, iba a ser *Violencia en Montevideo*, sin embargo, «hablando con varios amigos, fue surgiendo que debería ser algo más que eso. Es decir: ¿uno debe hacer una película puramente mostrativa, o debe hacer una película que tenga toda una intención creativa y transformadora?» (p. 73). El cineasta explicita su intención de realizar un film que provoque una transformación, intención que dialoga con la efervescencia de la época y se posiciona frente a los conflictos de la coyuntura: «Esta [película] no es analítica, toma partido a favor de una lucha popular, como era la de los estudiantes» (Handler, como se cita en Getino, 1969, p. 73).

De los ejes de análisis trazados, el del antiimperialismo en relación con las luchas de liberación es el más evidente. La película comienza el relato mostrando imágenes de la llegada del avión con la delegación norteamericana al país. El relato intercala imágenes del encuentro de la conferencia de la OEA con los enfrentamientos callejeros. A medida que avanza el film, se acentúa la intensidad de la violencia de los enfrentamientos. Al comienzo, la película muestra planos de manifestaciones en el espacio público en las que los estudiantes exponen carteles orientados al descontento por la presencia de Estados Unidos en el país: «Fuera el imperialismo yanqui...», «Abajo la conferencia...» (Handler, 1968). Mientras se interpone un plano corto de Johnson, otro cartel, desplegado en un edificio, reza de manera abierta «Fuera Johnson» (Handler, 1968). Tomando como referencia un trabajo de Marchesi acerca de la imaginación política sobre el antiimperialismo, Lacruz (2016) afirma que *Me gustan los estudiantes* podría pensarse «como un momento [...] de legitimación y de pertenencia simbólica a esa comunidad antiimperialista» (p. 324). Así es como Uruguay aparece en la escena de la lucha antiimperialista con la materialización de ese posicionamiento en este film.

Posteriormente, las imágenes de los enfrentamientos entre estudiantes y policías se hacen más candentes. Las inmediaciones de la Facultad de Arquitectura son el escenario de esas disputas; allí, se observan diversas acciones de los estudiantes, que son reprimidas por las fuerzas policiales: barricadas, quemas de neumáticos y pedradas, entre otras. Estas acciones son características del movimiento estudiantil. Además de las que aparecen en la película, Vania Markarian (2012) da cuenta de otra serie de medidas que se desarrollaron en el marco de las protestas: sentadas, manifestaciones relámpago, piquetes y *contracursos* (pp. 37-39). Hacia los segundos finales de la película, en el marco de los enfrentamientos, sobrevuelan papeles por el aire en los que se llegan a leer expresiones como «Tenga cuidado. ¡Asesinos!» y «Hay que defenderse!» (Handler, 1968).

El posicionamiento de la película sobre el imperialismo es evidente. Siguiendo con el análisis, la noción de un enemigo común a las diversas luchas tercermundistas se hace latente en estas representaciones. Aunque muestran lo que sucedía en Uruguay, diversos elementos examinados hasta ahora permiten pensar que las imágenes podrían estar representando lo que ocurría en otros lugares. El contraste entre las secuencias de la conferencia y las de los enfrentamientos en la calle se refleja claramente en los usos del sonido. Mientras que en el primer caso no existe audio, lo que podría revelar una intención de «silenciar» al imperialismo, en el segundo caso las imágenes son acompañadas por la musicalización a cargo de Viglietti, que parece darles voz a los estudiantes. La utilización de este recurso en la película deja en evidencia un posicionamiento político antiimperialista. Los estudiantes aparecen como los protagonistas de estas representaciones, en las que se los observa manifestándose mientras la letra de la canción de Viglietti dialoga con las imágenes: «Vamos, estudiantes / por calles y plazas, / vamos, que la vida nos llama. / Vamos, compañeros, / con la frente alta, / quien lucha por algo / lo alcanza» (Viglietti, como se cita en Handler, 1968). En alusión al film, Handler sostenía que es «un cine de agresión, es decir, un cine que es directamente panfletario» (Getino, 1969, p. 73).

Tanto en la revista como en las películas se observan expresiones de un mismo posicionamiento frente al proyecto político de las luchas de liberación. Los argumentos teóricos sobre el cine político tienen su correlato en las imágenes, elaboradas en Uruguay, pero que también formarían parte del corpus de films que hacen a la lucha tercermundista.

Conclusiones

En este trabajo analizamos las representaciones del Tercer Mundo en el cine político uruguayo a partir de una selección de fuentes que incluye una serie de artículos del primer número de la revista *Cine del Tercer Mundo*, de la C3M, y dos películas que retratan las luchas del movimiento estudiantil: *Me gustan los estudiantes* y *Líber Arce, liberarse*. Estas representaciones se configuraron en un contexto de cambio social y en el marco de los postulados del Nuevo Cine Latinoamericano. A partir del recorrido y la problematización del concepto de Tercer Mundo, buscamos analizar cómo se ha pensado la función del cine a finales de los años sesenta y cómo se ha representado la lucha tercermundista en las imágenes. La delimitación de ejes para el abordaje del tema ordenó el análisis hacia el objetivo propuesto y evidenció un cruzamiento entre muchos de ellos.

Tanto en los textos de la revista como en las películas, constatamos que los cineastas uruguayos se percibieron como parte integral del Tercer Mundo. Mientras que en la revista se incluyen textos de diferentes autores —sobre todo latinoamericanos— que dan cuenta de un posicionamiento respecto del rol del cine en ese contexto, en el que la práctica cinematográfica debía estar unida a las luchas de liberación, en las películas se representa el Tercer Mundo a través de una

comparación entre lo que estaba sucediendo en Uruguay y lo que estaba sucediendo en otros espacios geográficos. Esto lo advertimos en las imágenes de la Guerra de Vietnam y de la Revolución Cubana —particularmente, en referencia al Che Guevara— para el caso de *Líber Arce, liberarse*, y en las imágenes contrapuestas de la presencia de Estados Unidos en Uruguay y las movilizaciones estudiantiles para el caso de *Me gustan los estudiantes*, con un marcado tono antiimperialista. En las representaciones analizadas quedó en evidencia que los combates que estaban librándose en Uruguay se encontraban unidos a una trama más amplia de la lucha global. Teniendo en cuenta lo presentado hasta ahora, aún quedan por analizar otras fuentes del período para ampliar la mirada sobre las representaciones del Tercer Mundo.

Fuentes

- ALFARO, H. (1969). Presentación. *Cine del Tercer Mundo*, 1(1), 3-10.
- CINEMATECA DEL TERCER MUNDO (Ed.). (1969). *Cine del Tercer Mundo*, 1(1).
- FILIPPI, A. (1969). Cine revolucionario en el Tercer Mundo. *Cine del Tercer Mundo*, 1(1), 11-18.
- GETINO, O. (1969). Pobreza y agitación en el cine. *Cine del Tercer Mundo*, 1(1), 73-77.
- GRUPO CINE LIBERACIÓN. (1969). «La hora de los hornos». *Cine del Tercer Mundo*, 1(1), 19-23.
- HANDLER, M. (Dir.). (1968). *Me gustan los estudiantes* [Película]. Departamento de Cine de Marcha.
- HANDLER, M. (1969). «La hora de los hornos». 1.ª parte, Fanon, los uruguayos. *Cine del Tercer Mundo*, 1(1), 24-32.
- HANDLER, M., JACOB, M. y BANCHERO, M. (Drs.). (1969). *Líber Arce, liberarse* [Película]. Departamento de Cine de Marcha.
- LOS CINEASTAS DEL VIETNAM DEL SUR. (1969). Vietnam: cine y guerrilla. *Cine del Tercer Mundo*, 1(1), 71-72.
- SANJINÉS, J. (1969). Jorge Sanjinés: su testimonio en Mérida. *Cine del Tercer Mundo*, 1(1), 78-80.

Referencias

- ALBURQUERQUE, G. (2010). Los intelectuales latinoamericanos y la construcción cultural del tercer mundo: concepto, imagen, ideología (1952-1991). *História Social*, 14(18), 95-116. <https://doi.org/10.53000/hs.v14i18.353>
- ALBURQUERQUE, G. (2013). El tercermundismo en el campo cultural argentino: una sensibilidad hegemónica (1961-1987). *Revista Tempo*, 19(35), 1-18. DOI: 10.5533/TEM-1980-542X-2013173512esp
- ALBURQUERQUE, G. (2014). Tercermundismo en el Cono Sur de América Latina: ideología y sensibilidad. Argentina, Brasil, Chile y Uruguay, 1956-1990. *Tempo e Argumento*, 6(13), 140-173. <http://dx.doi.org/10.5965/2175180306132014140>
- ALVIRA, P. (2018). Lo viejo y lo nuevo: el documental uruguayo en tiempos turbulentos (1967-1971). En G. Torello (Ed.), *Uruguay se filma. Prácticas documentales (1920-1990)* (pp. 171-194). Irrupciones.
- ALVIRA, P. (2025). Cine, izquierdas y democracia en Uruguay: tres momentos (1956-1990). *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. <https://doi.org/10.4000/15doa>
- BERGEL, M. (2019). Futuro, pasado y ocaso del «Tercer Mundo». *Nueva Sociedad*, (284), 130-144.
- BERGEL, M. (2024). *El siglo de los tercermundismos. Itinerarios de un imaginario global (1919-1991)* [Programa de curso del Doctorado en Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de San Martín, Argentina].

- BROQUETAS SAN MARTÍN, M. (2008). Liberalización económica, dictadura y resistencia. 1965-1985. En A. Frega, A. M. Rodríguez Ayçaguer, E. Ruiz, R. Porrini, A. Islas, D. Bonfanti, M. Broquetas e I. Cuadro, *Historia del Uruguay en el siglo XX (1890-2005)* (pp. 163-210). Ediciones de la Banda Oriental.
- BUCHSBAUM, J. (2011). One, Two... Third Cinemas. *Third Text*, 25(1), 13-28. <https://doi.org/10.1080/09528822.2011.545607>
- CHANAN, M. (2014). Revisitando el tercer cine. *Toma Uno*, (3), 15-27. <https://doi.org/10.55442/tomauno.n3.2014.9288>
- DE ABREU GENEROSO, L. M. (2020). A revista *Tricontinental* e a construção do terceiro mundo: conceito, itinerâncias e sensibilidades. *Esboços. Histórias em Contextos Globais*, 27(46), 452-471. <https://doi.org/10.5007/2175-7976.2020.e70421>
- DEL VALLE DÁVILA, I. (2014). *Cámaras en trance. El nuevo cine latinoamericano: un proyecto cinematográfico subcontinental*. Cuarto Propio.
- DEMASI, C. (2019). *El 68 uruguayo. El año que vivimos en peligro*. Ediciones de la Banda Oriental.
- FLORES, S. (2013). *El Nuevo Cine Latinoamericano y su dimensión continental: regionalismo e integración cinematográfica*. Imago Mundi.
- GILMAN, C. (2003). Los sesenta/setenta considerados como época. En *Entre la pluma y el fusil: debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina* (pp. 35-56). Siglo XXI.
- KOSELLECK, R. (1993). *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*. Paidós.
- 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). Akal.
- LACRUZ, C. (2025). La cámara como arma: cartografía en construcción de una imagen faro. En K. Valdivia Bruch (Ed.), *Repensar el conceptualismo: vanguardia, activismo y política en el arte latinoamericano (1960s-1980s)* (pp. 241-250). Pluriverse Press. https://www.academia.edu/145101707/La_c%C3%A1mara_como_arma_cartograf%C3%ADa_en_construcci%C3%B3n_de_una_imagen_faro
- LEÓN FRÍAS, I. (2013). *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta. Entre el mito político y la modernidad filmica*. Fondo Editorial, Universidad de Lima.
- MARCHESI, A. (2019). *Hacer la revolución. Guerrillas latinoamericanas, de los años sesenta a la caída del Muro*. Siglo XXI.
- MARKARIAN, V. (2012). *El 68 uruguayo. El movimiento estudiantil entre molotovs y música beat*. Universidad Nacional de Quilmes.
- NAHUM, B., FREGA, A., MARONNA, M. y TROCHÓN, Y. (2011). *Historia uruguaya: Vol. 10. El fin del Uruguay liberal: 1959-1973*. Ediciones de la Banda Oriental.
- PRASHAD, V. (2012). *Las naciones oscuras. Una historia del Tercer Mundo*. Península.
- REY TRISTÁN, E. (2006). *A la vuelta de la esquina. La izquierda revolucionaria uruguaya (1955-1973)*. Fin de Siglo.
- RICO, Á. (2005). *Cómo nos domina la clase gobernante. Orden político y obediencia social en la democracia posdictadura. Uruguay, 1985-2005*. Trilce.
- VILLAÇA, M. (2012). El cine y el avance autoritario en Uruguay: el «combativismo» de la Cinemateca del Tercer Mundo (1969-1973). *Contemporánea. Historia y Problemas del Siglo XX*, 3(3), 243-264. https://historiapolitica.com/wp-content/uploads/2025/05/VILLACA_El_cine_y_el_avance_autoritario_en_Urugu.pdf
- ZOLOV, E. (2016). La Tricontinental y el mensaje del Che Guevara. Encrucijadas de una nueva izquierda. *Palimpsesto*, 6(9), 1-13. <https://www.revistas.usach.cl/ojs/index.php/palimpsesto/article/view/2837>

Contribución de autoría (Taxonomía CRediT)

Belén Ramírez: Conceptualización; Curación de datos; Análisis formal; Investigación; Metodología; Redacción: borrador original; Redacción: revisión y edición.

Nota: Este artículo fue aprobado por la editora Sandra Pintos Llovet