

# LA TRICONTINENTAL

## CINE, UTOPIÍA

## E INTERNACIONALISMO



*Makwayela*, Jean Rouch y Jacques d'Arthuys, 1977

19 / ABRIL ▶▶ 10 / JUNIO / 2017

EDIFICIO SABATINI, AUDITORIO, 19:00 H

ENTRADA GRATUITA HASTA COMPLETAR AFORO

MUSEO NACIONAL  
CENTRO DE ARTE  
REINA SOFIA

Este ciclo presenta las acciones, imaginarios y producciones fílmicas de la Tricontinental, una experiencia de colaboración entre los países del sur global durante el periodo de descolonización y emancipación de las décadas de 1960 y 1970. Un impulso cosmopolita comunicará entre sí los debates hasta entonces nacionales y fragmentarios del llamado Tercer Cine y de los Nuevos Cines Europeos, conformando una red altermundista en la que se integran cineastas como Glauber Rocha, Ruy Guerra, Leon Hirszman, Humberto Solás, Santiago Álvarez, Ousmane Sembène, Sarah Maldoror o Masao Adachi. Este programa audiovisual muestra las articulaciones e intercambios fílmicos de esta constelación, proponiendo una genealogía de las contestaciones críticas a la globalización contemporánea. La Tricontinental, más allá de su intensa pero acotada experiencia política, será la búsqueda de un imaginario de la igualdad en la diferencia, cuya fascinación persistirá hasta día de hoy.

La Primera Conferencia Tricontinental se realizó en La Habana, del 3 al 15 de enero de 1966. Una nueva organización llamada la OSPAAAL (Organización de Solidaridad de los Pueblos de África, Asia y América Latina) nació allí para establecer redes de solidaridad entre los países y los movimientos de liberación y revolucionarios de los tres continentes del Tercer Mundo bajo la bandera del internacionalismo. Se trataba de juntar "las dos grandes corrientes contemporáneas de la Revolución Mundial: la revolución socialista y la revolución de liberación nacional", según Mehdi Ben Barka, presidente de la comisión preparadora de la Tricontinental. Para otra figura clave del movimiento, Ernesto Che Guevara, era necesario "responder a la internacionalización de la represión mediante la internacionalización de la lucha de los obreros y de los campesinos"<sup>1</sup>.

La OSPAAAL tuvo como objetivo crear vínculos entre los pueblos y poner en marcha acciones comunes para luchar contra el colonialismo y el neocolonialismo, así como contra la segregación racial o el *apartheid*, reconocido en Sudáfrica y practicado de forma no oficial en ciertas regiones de América, tanto al norte como al sur del continente. Si bien, está enmarcada en la continuación de la tendencia que comenzó con la Conferencia Afroasiática de Bandung, en 1955, y el Movimiento de Países No Alineados, cuya primera conferencia se celebró en la antigua Yugoslavia, en 1961, la Tricontinental marca un drástico punto de inflexión. Representa la corriente revolucionaria del Tercer Mundo en lucha por su emancipación y milita por un nuevo orden mundial menos desigual y más atento a las reivindicaciones de los países del sur; además, no dudará en defender la lucha armada que hace temblar la convivencia pacífica.

---

1 Ernesto Che Guevara. "Crear dos, tres... muchos Vietnam". Mensaje a los pueblos del mundo a través de la Tricontinental, publicado por vez primera en La Habana, en 1967, como suplemento especial para la revista *Tricontinental*. Disponible en [https://www.marxists.org/espanol/guevara/04\\_67.htm](https://www.marxists.org/espanol/guevara/04_67.htm). [Última consulta: 10-4-2017].

Tal y como señala Gérard Chaliand, podemos considerar que el movimiento tricontinental “que encuentra su expresión oficial a principios de 1966 en la conferencia de La Habana, ya nació en 1961, en el momento en el que se publica *Los condenados de la tierra*<sup>2</sup>, de Frantz Fanon”. De hecho, el escritor y editor francés François Maspero<sup>3</sup> nos cuenta que Ernesto Che Guevara había leído *Los condenados de la tierra*, de Frantz Fanon; y que, fascinado por la obra, quiso redactar el prólogo de su traducción española. Finalmente no lo haría, ya que estaba inmerso en otras actividades más acuciantes. La aportación de este psiquiatra originario de la Martinica y argelino de adopción es fundamental. Así, cineastas como Glauber Rocha, Ahmed Rachedi, Ugo Ulive o Fernando Solanas<sup>4</sup> no se conforman con utilizar o ilustrar las palabras de Fanon, sino que ponen su incandescente prosa en perspectiva y trabajan sobre su materia textual, repleta de cautivadoras imágenes como una materia plástica, como un auténtico pilar, un material político y poético al mismo tiempo, consiguiendo restituir su aliento profundamente lírico. Según el historiador y crítico de arte Mário Pedrosa, “si el Tercer Mundo no quiere quedar totalmente al margen (...) tiene que construir su propio camino hacia el desarrollo, un camino necesariamente diferente del que emprende el mundo rico del hemisferio norte”<sup>5</sup>. Esta afirmación nos permite entender de entrada uno de los principales desafíos del cine tricontinental. En la línea de Fanon, no se trata de imitar a Europa y su cine (ni a Hollywood o Mosfilm), sino de inventar una voz propia. “Hay que descubrir, hay que inventar” son las palabras del autor de *Piel negra, máscaras blancas* que destaca el manifiesto de Solanas y Getino, *Hacia un Tercer Cine*, y que adquieren un valor programático; resuenan como una fórmula, una consigna provocadora y liberadora. Por su lado, el chileno Miguel Littin cree que esta voluntad de emancipación, de propuesta alternativa, está profundamente anclada en el seno de las clases populares y sometidas del Tercer Mundo: “Nosotros partimos de la base de que el cine latinoamericano, o el llamado cine del Tercer Mundo, debe ser un cine diferente al cine internacional. (...) Creemos que debemos bucear en las subculturas populares y desde allí intentar crear un lenguaje nuevo, una narrativa que esté determinada por esta subcultura y que tienda a crear una cultura propia”<sup>6</sup>.

2 Gérard Chaliand, *Repenser le Tiers-Monde*, Bruselas, Ed. Complexe, Col. Historiques, 1987, p. 39. Chaliand conoció a varios líderes de movimientos de liberación, entre ellos Amílcar Cabral, y visitó numerosas organizaciones guerrilleras independentistas en el Tercer Mundo; se convirtió en un especialista en guerras irregulares, especialmente en terrorismo y guerrilla. El libro lo publicó la editorial Maspero en 1961.

3 En el prólogo a la obra de Ernesto Che Guevara, *El diario de Bolivia*, traducido del español por Fanchita Gonzalez Battle y France Binard, París, La Découverte, 1995, cuenta esta anécdota. Por otro lado, François Maspero publicó a numerosos autores del Tercer Mundo y de la izquierda internacional, así como la versión francesa de la revista *Tricontinental*, mientras que Feltrinelli se ocuparía de la versión italiana de dicha publicación.

4 Glauber Rocha cita a Fanon en su manifiesto *La estética del hambre* (a veces llamada *La estética de la violencia*), de 1965, al igual que Octavio Getino y Fernando Solanas en su manifiesto *Hacia un Tercer Cine*, publicado en la revista *Tricontinental*, en 1969.

5 Mário Pedrosa, *Discours aux Tupiniquins* (1975), traducido del portugués (brasileño) por Ana Gonçalves Magalhães y Thierry Dufrière, París, Presses du Réel, 2016, p. 32. Un poco más adelante Pedrosa, escribe que “será posible pensar en el nacimiento de un arte nuevo” y enseguida añade: “Sólo en este contexto universal será posible pensar en el nacimiento de un arte nuevo. Este será uno de los aspectos más vitales de este prisma revolucionario para la formación de los pueblos, que Fanon llamó los ‘condenados de la tierra’. ¿Pura utopía? Qué más da” pp. 34-35.

6 Miguel Littin citado por Octavio Getino y Susanna Vellegia, *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, 2002 p. 69.

Una antología de textos<sup>7</sup> publicados a lo largo de varios años en la revista *Tricontinental* toma prestado el título de la obra de Fanon (*Rebelión Tricontinental. Las voces de los condenados de la tierra de África, Asia y América Latina*). Y tal y como nos recuerda uno de sus dos coordinadores en su prólogo, con el fin de que sus acciones se enmarquen en el tiempo y para otorgarles más eficacia, después de la Conferencia de 1966, la Organización decide publicar un boletín tricontinental y a continuación una revista “concebida como órgano teórico de agitación, difusión e intercambio de experiencias e ideas”<sup>8</sup>. Ambos los publicaría en La Habana el Secretariado Ejecutivo de la Organización de los Pueblos de África, Asia y América Latina, cuyo Secretario General era en aquel entonces Osmany Cienfuegos. Desde Cuba, declarada como “primer territorio liberado de Latinoamérica”, es decir, un país libre de la influencia norteamericana, la revista cedía la palabra con regularidad a líderes o miembros de movimientos de liberación de África y Asia o de movimientos revolucionarios de Latinoamérica, que a menudo se entienden como movimientos de liberación (por ejemplo, el nombre completo de los Tupamaros es el Movimiento de Liberación Nacional-Tupamaros).

La imagen y los carteles políticos desempeñaron un papel fundamental en la popularización de las luchas tricontinentales. Alfredo Rostgaard fue el director artístico de la *Tricontinental* y también es el diseñador y autor de los carteles de *Now!* (1965), *La guerra olvidada* (1967) y *79 Primaveras* (1969), tres películas de Santiago Álvarez; así como de *Madina Boe* (1969), de José Massip. Otros artistas plásticos como Lázaro Abreu, Olivio Martínez, Raúl Martínez, Felix Beltrán o René Mederos, entre otros muchos<sup>9</sup>, fueron los encargados de diseñar carteles tricontinentales; muchos de ellos tuvieron una repercusión a escala mundial. En este sentido, durante la guerra de Argelia (1954-1962), el FLN (Frente de Liberación Nacional) supo desarrollar una política exterior muy dinámica, donde la imagen (fija o animada) y la diplomacia desempeñaron un papel fundamental y permitieron promover la causa de la independencia argelina, así como aislar a Francia en la escena internacional<sup>10</sup>. Esta estrategia, que consistió en servirse de la cámara como un arma, y del cine como un medio de informar, popularizar y apoyar la causa de la independencia, se utilizaría posteriormente en varias ocasiones. En la ONU se proyectaron documentales favorables al FLN. Más tarde, las imágenes de las películas del italiano Piero Nelli, de

---

7 Ulises Estrada y Luis Suárez, (coor.), *Rebelión Tricontinental. Las voces de los condenados de la tierra de África, Asia y América Latina*, Nueva York (USA), Melbourne (Australia) y La Habana (Cuba), Ocean Press y Tricontinental, 2006. Este libro fue co-dirigido por Ulises Estrada (fallecido en 2014), que dirigió la revista *Tricontinental* cuando por fin pudo reaparecer tras varios episodios de crisis económica (entre ellos el “periodo especial”). Con anterioridad, Estrada fue el embajador de Cuba en el extranjero y participó en numerosas operaciones especiales en África y Latinoamérica junto con el Che y Cabral, y otros revolucionarios. También trabajó con Manuel Piñeiro (llamado Barbarroja), que se encargó de la seguridad interior y del departamento de las “Américas” durante más de 15 años.

8 Luis Suárez. Prefacio, en Ulises Estrada y Luis Suárez, (coor.), *Rebelión Tricontinental*, óp.cit, p. 5.

9 Los carteles de las películas y de la OSPAAAL se pueden ver en internet en las siguientes páginas web: <http://www.ospaaal.com>, <http://www.iisg.nl/exhibitions/chairman/cubintro.php> y <http://www.docspopuli.org/articles/Cuba/CPA.html>. Cabe mencionar también los siguientes libros: Richard Frick, (coor.), *L’Affiche tricontinentale de solidarité*, Berne, Éditions Comedia Verlag, 2003 y Peter Cushing, *Lincoln, i Revolución ! Cuban Poster Art*, San Francisco (USA), Chronicle Books, 2003.

10 Matthew Connelly, *A Diplomatic Revolution. Algeria Fight for Independence and the Origins of the Post-Cold War Era*, Oxford y Nueva York, Oxford University Press, 2002. Sobre la noción de la batalla de imágenes durante la guerra de Argelia, recomendamos la obra: Ahmed Bedjaoui, *Cinéma et guerre de libération. Algérie, les batailles d’images*, Alger, Chihab, 2015.

los franceses Tobias Engel y Mario Marret, o del cubano José Massip apoyarían la causa de la independencia de Guinea Bissau y de Cabo Verde.

Si nos fijamos, las películas que llevan “oficialmente” las siglas de la OSPAAAL solo son cuatro. Cuatro películas cubanas dedicadas a luchas en otros países y que fueron distribuidas por la organización y proyectadas en festivales y en diversos circuitos locales e internacionales. Así, Santiago Álvarez evoca la situación en Laos con *La guerra olvidada* (1967), y muestra la resistencia cotidiana del pueblo vietnamita en *Hanoi, Martes 13* (1967), en los momentos en que tuvieron que enfrentarse a los bombardeos y las incursiones del ejército de aviación norteamericano, que dejarían tras de sí numerosas víctimas civiles. Con *79 Primaveras* (1969), Álvarez rinde homenaje al recorrido ejemplar de Ho Chi Minh y a la resistencia internacional contra la guerra norteamericana en Vietnam (incluso en ciertas ciudades de los Estados Unidos de América). En cuanto a *Madina Boe* (1968), de José Massip, se interesa por la guerra de independencia que llevaría a cabo el PAIGC (Partido Africano para la Independencia de Guinea y Cabo Verde). Amílcar Cabral, uno de los principales responsables del movimiento, presente en la Conferencia Tricontinental en La Habana, en enero de 1966, pronunció un discurso que tuvo una gran repercusión, aparecía en esta película que terminaba con la recreación<sup>11</sup> de una batalla entre el movimiento de liberación y el ejército colonial portugués en la localidad de Boe, en Guinea Bissau.

La mayoría del resto de grandes cineastas de la edad de oro del cine cubano rodaron películas en solidaridad con distintas luchas en otros países, rindiendo así su homenaje a la causa del internacionalismo, en aquel entonces considerada clave. Así, podemos citar *Crear dos, tres...* (1970) y *Simparelé* (1974, sobre la dictadura en Haití), de Humberto Solás; *Cantata de Chile* (1975), *El camino de la mirra y el incienso* (de Tomás Gutiérrez Alea y Constante Diego, 1975, sobre Yemen), o *Tercer Mundo, Tercera Guerra Mundial*, de Julio García Espinosa (1970, aunque la película se considera una obra colectiva firmada por este autor y también por Iván Nápoles, Miguel Torres, Luis Costales, Jerónimo Labrada y Roberto Fernández Retamar).

Además de estas películas de la OSPAAAL o las obras cubanas inspiradas en la solidaridad con el Tercer Mundo en lucha, hay otros trabajos que, aunque carecen del sello oficial de la Organización Tricontinental, nos parece que se vinculan de manera directa con este grupo. Incluso algunos cineastas comprometidos y ciertos colectivos que no se enmarcan directamente en este movimiento, por ejemplo Godard y el grupo Dziga Vertov, que se declaran más bien partidarios del maoísmo, a menudo desarrollan enfoques sorprendentemente cercanos a la Tricontinental.

La Tricontinental fue ante todo un movimiento internacionalista centrado en la solidaridad con la lucha del Tercer Mundo. Cineastas de otros países, a veces incluso procedentes del Primer Mundo (por ejemplo William Klein, Robert Kramer y el grupo Newsreel que apoyaron a Vietnam del Norte, los Black Panthers o las FALN de Venezuela) o del Segundo Mundo (Chris Marker, Bruno Muel, cineasta que dirigió y codirigió reportajes como *Camilo Torres, Septiembre chilien*,

---

11 Palabras de Jorge Pucheux en el blog del historiador de cine cubano Juan Antonio García Borrero, *Jorge Pucheux habla sobre Madina Boe* (1968), de José Massip: <http://cinecubanolapupilainsomne.wordpress.com/2009/06/02/pucheux-sobre-%E2%80%9Cmadina-boe%E2%80%9D-1968-de-jose-massip/> [Última consulta: julio de 2009].

así como películas en Angola y en la República Centroafricana...) también participaron. Como decía Aurora Almada en un texto para el catálogo del Festival DocLisboa 2011, con motivo de la Retrospectiva de los Movimientos de Liberación de Mozambique, Angola y Guinea-Bissau (1961-1974), los documentales que rodaron los extranjeros en estos países "son necesariamente creíbles como testimonio imparcial de la situación, puesto que fueron realizados por observadores exteriores". El cine es "una idea en la cabeza y una cámara en la mano", así parece que lo señaló Glauber Rocha, uno de los miembros del *Cinéma Novo*, un movimiento crítico con la sociedad, que surge en Brasil en los años sesenta, similar a las *Nouvelles Vagues* y los *Nouveaux Cinémas* y *Jeunes Cinemas* que surgen entonces en diversos puntos del planeta. La *Nouvelle Vague* francesa a menudo ha sido acusada de poco comprometida políticamente — en este sentido se encuentra en el extremo opuesto del cine de Glauber Rocha o de Ruy Guerra — y de no haber tratado la guerra de Argelia lo suficiente (o de haberlo hecho de forma excepcional o ambigua, como en *El pequeño soldado*, de Jean-Luc Godard). En 1961 se forma otro grupo que reunió a varios técnicos (proponía acabar con la supremacía del "director" y optar en su lugar por una práctica colectiva) y críticos como Michèle Firk<sup>12</sup>, Paul-Louis Thirard y Jean Carta. El grupo se constituye en torno a una película llamada *J'ai huit ans* (se presentó de forma anónima, fue dirigida por Yann Le Masson y Olga Poliakoff, y montada por Jacqueline Mepiel, a quien volveremos a ver en muchas otras películas combativas como *Loin du Vietnam*, *Festival Panafricain d'Alger...*), que entonces se mostraba en proyecciones clandestinas, puesto que denunciaba abiertamente la represión colonial en Argelia. Estos acontecimientos de 1961 (el penúltimo año de la guerra de independencia argelina) anuncian y prefiguran los llamados *ciné-tracts*, de mayo de 1968, y la distribución paralela a través de proyecciones semiclandestinas, que también veremos en el Tercer Cine. La mayor parte de estas películas tienen vínculos con la corriente tricontinental y proponen bien un cine de autor con una mirada crítica y comprometida, como *Tierra en trance*, de Glauber Rocha, que no duda en maltratar a su personaje principal sumergiéndole en una situación opaca y caótica que le empuja a comportarse de forma extrema; o bien una mirada colectiva (como en *Declaración de guerra mundial*, de Masao Adachi y Koji Wakamatsu, o *La hora de los hornos*, de Fernando Solanas y Octavio Getino). Latinoamérica, por su parte, cuenta con varios grupos, como Cine Liberación o Cine de la Base, en Argentina; Ukamau, en Bolivia; el equipo de la Cinemateca del Tercer Mundo, en Uruguay (que se ocupaba también de la producción y distribución, con Mario Handler, José Wainer, Walter Achugar y Mario Jacob, y no se limitaba a labores de filmoteca).

El holandés Joris Ivens<sup>13</sup> desempeñó un papel transversal entre las generaciones y los continentes gracias a los documentales que rodó durante la Guerra Civil Española, en Cuba, en 1961 (donde también contribuyó a la formación de jóvenes cineastas y técnicos en el terreno), en Valparaíso en Chile, en 1962, y después en Vietnam (algunas imágenes de *El cielo, la tierra*, de 1965, aparecerían

---

12 Conocida crítica de la revista *Positif*, Michèle Firk fue una figura tricontinental. Tras participar en una red de ayuda al FLN argelino, pasó un tiempo en Cuba donde investigó, realizó entrevistas y se sometió a un entrenamiento militar. Más tarde se unió a un movimiento revolucionario en Guatemala, y se suicidó en 1968 para evitar que la arrestara la policía guatemalteca. *La primera carga al machete*, de Manuel Octavio Gómez, y un documental de Sara Gómez fueron dedicados a Michèle Firk.

13 Durante los Encuentros de Viña del Mar (Chile, en 1969), Ivens declaró: "Un guerrillero no piensa que tiene que tener el mejor fusil para combatir, sino que ha de actuar y combatir, y si no tiene otra cosa mejor a mano, toma el machete. El hombre de cine puede trabajar con filme de 8 mm, puede procesarlo en condiciones totalmente precarias, con poco material virgen, con laboratorios pequeños. No transformemos en excusa no contar con elementos muy buenos. Hay que actuar aunque todavía no existan las formas mejores para la distribución del material" Joris Ivens citado por Octavio Getino y Susana Velleggia, op. cit., p. 27.



Jocelyne Saab. *Beirut Madinati* (Beirut, mi ciudad). Película, 1982

en *La hora de los hornos*) y en Laos, donde la población se enfrentaba con valentía al ejército norteamericano. Al igual que en la guerra de guerrilla, se trata de utilizar el equipamiento y el material del que se dispone, aunque sea escaso, para diferenciarse del adversario, en este caso el cine de Hollywood, que cuenta con las últimas tecnologías, y adaptar la estrategia en función de los medios. Este proceso permite volver a la base de la práctica cinematográfica y concentrarse en sus capacidades expresivas, en el uso inventivo y creativo de las herramientas con las que cuenta el cineasta (por ejemplo, el montaje y el punto de vista). Se trata de “ponerse frente a la realidad y documentarla, documentar el subdesarrollo. Por el contrario, el cine que se haga cómplice de ese subdesarrollo, es subcine”, advertía Fernando Birri, en 1963, en su *Manifiesto de Santa Fe*<sup>14</sup>.

También es importante oponer la violencia revolucionaria (a nivel estético y visual también), independentista y liberadora, a la violencia imperialista y (neo)-colonialista que intenta mantener a los

---

14 La escuela documental de Santa Fe. *Saldo de una experiencia* (1963), en *Por un nuevo nuevo cine latinoamericano 1956-1991*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1996, p. 235.

pueblos bajo su yugo. En resumen, parece útil desarrollar un “cine de destrucción” (de la imagen imperialista y colonialista que suelen proponer los medios y los cines dominantes) y de “construcción” (de un cine liberado, crítico e inventivo, portador de alternativas revolucionarias que produzca un auténtico cambio de perspectiva), para así poder retomar los términos propuestos por Fernando Solanas y Octavio Getino en su manifiesto *Hacia un Tercer Cine*.

De hecho, las condiciones materiales son importantes: Mario Handler montó a mano, con una cuchilla de afeitar, *Me gustan los estudiantes*, porque en aquel entonces, en 1968, no contaba con una mesa de montaje ni con un taller de postproducción, como diríamos ahora. Las condiciones materiales de producción deben tenerse en cuenta para entender plenamente la contribución del manifiesto de Julio García Espinosa: *Por un cine imperfecto*; cabe señalar que Espinosa quiso inventar una forma distinta de hacer cine y de situarlo en el seno de la sociedad.

Películas como *La cuestión*, del argelino Mohand Ali Yahia, o *Monagambée*, de la militante panafriicana originaria de Guadalupe Sarah Maldoror, intentan reflexionar sobre el fenómeno de la tortura por medio de un trabajo estético (basado en la imagen y el sonido) en torno al cuerpo doliente y maltratado que en ocasiones entabla un diálogo con *La batalla de Argel*, de Pontecorvo (de hecho, Maldoror y Ali Yahia fueron ambos asistentes de dirección de este largometraje), mientras que *TO3*, del venezolano Ugo Ulive, o *On vous parle de la torture en Amérique latine*, de Chris Marker, realizan un trabajo de información y de contra-información (ya que las televisiones nacionales no muestran el lado oculto y sombrío de ciertos regímenes aliados al bloque occidental), dando la palabra a víctimas de la tortura que la evocan en forma de testimonio.

Dar voz (con el fin de escuchar una palabra muda e ignorada desde hace mucho tiempo), dar un rostro (colectivo y singular) a los excluidos, a los condenados de la tierra que se están poniendo en movimiento, que ya no quieren estar sometidos a una supremacía que los encierra, que les priva de su singularidad, identidad y capacidad de acción, es otro de los temas de la constelación tricontinental. Prestemos atención a la forma en que los rostros, los gestos, los cuerpos en movimiento son filmados por Jorge Sanjinés en *Revolución*, por Ugo Ulive en *Caracas dos o tres cosas* y en, *iBasta!* (cuerpo en la ciudad o en el campo), por Djibril Diop Mambéty en *Contras'City*, o por Sembène Ousmane en *Borom Sarret*. Al mismo tiempo, el contraste entre las zonas rurales y urbanas o entre los barrios (muy diferentes) de una misma ciudad o localidad se percibe con intensa vivacidad tanto en estas películas como en *Maioria absoluta*, de Leon Hirszman. Esta mirada no corresponde a la del etnólogo colonial, sino a la del artista comprometido (que ejerce de pintor, fotógrafo o sociólogo) atento a la crispación y a los signos (a veces muy sutiles, o por el contrario, muy visibles) que articulan una resistencia y una manera de estar en el mundo y en la sociedad de forma a veces crítica y problemática. Liberar el cuerpo de la dominación, los estigmas y del peso de un pasado esclavista y segregacionista mediante el recurso al imaginario y la utopía creadora (*Desde La Habana 1969 recordar*, de Nicolás Guillén Landrián), a la belleza y a la poesía de la combinación de motivos que se superponen y dan un nuevo sentido a la existencia y a la reinención del propio recorrido. “Saltar al hombre”, como subraya un encabezado inspirado en Fanon en *La hora de los hornos*, hacerle dueño de su destino y de su propia historia con el fin de que ya nunca más sea escrita, dictada y rodada por otros.

Algunos objetivos y principios de la Tricontinental llegaron a tener un valor pedagógico e incluso fueron considerados preceptos metodológicos susceptibles de permitir el análisis de las relaciones

durante el dominio colonial y neocolonial, con el fin de denunciar dichas relaciones mediante una serie de demostraciones argumentadas que invitan al espectador a no quedarse indiferente frente a una situación histórica injusta, escandalosa e intolerable, que se prolongó y repitió durante varias décadas.

La reflexión, el encanto, la belleza estética, no son fines en sí mismos, ya que las películas y la forma en que estas se proyectan y se debaten dan lugar a un concepto nuevo del cine. Un Cine-acto, un Cine-acción, según Solanas y Getino, porque “denunciar no es suficiente”, como proclama otro encabezado de *Tercer Mundo, Tercera Guerra Mundial*, de Julio García Espinosa. De ahí el deseo de presentar actuaciones auténticas, como en *Mueda, memoria y masacre*, de Ruy Guerra, que recrea una masacre perpetrada por las autoridades portuguesas en el norte de Mozambique, o en *Di*, de Glauber Rocha, un homenaje incandescente al pintor brasileño Di Cavalcanti. Un homenaje que adopta la forma de un auténtico manifiesto artístico performativo con aires de trance fúnebre y colorido, en un poema improvisado, ardiente y habitado, interpretado por el cineasta en persona en la casa de su amigo pintor, desaparecido.

“Si considero a Godard un cineasta tricontinental es porque abrió un frente de guerrilla en el cine y se lanzó al ataque de forma brusca e inesperada con películas muy duras. Se convierte en un cineasta político, propone una estrategia y una táctica válidas en cualquier lugar del mundo. Insisto, en un ‘cine de guerrilla’ como la única forma de combate: la que se improvisa a partir de las circunstancias”, señalaba Glauber Rocha en su manifiesto *El cineasta tricontinental* (1967)<sup>15</sup>.

Tras denunciar la supremacía del cine norteamericano en el mundo, en el momento del estreno de *La chinoise*, en 1967, Godard hacía suya la consigna del Che cuando afirmaba: “tenemos que crear también dos, tres, numerosos Vietnams en el seno del inmenso imperio de Hollywood-Cinecittà-Mosfilms-Pinewood, etc. y hacerlo tanto económica como estéticamente; es decir, tenemos que luchar en dos frentes por la creación de cines nacionales, libres, hermanos, camaradas y amigos”.

Este texto, con la famosa consigna que llamaba a “Crear dos, tres, numerosos Vietnams”, se publicó en 1967 en un folleto. Y cineastas muy diversos que gravitaban en torno a la constelación tricontinental reinterpretarían y adaptarían este llamamiento. Glauber Rocha hizo resonar los “cantos luctuosos con tableteo de ametralladoras y nuevos gritos de guerra y de victoria” al principio y al final de *Tierra en trance. Liber Arce, Liberarse*, de Mario Handler, retoma algunos elementos del texto testamentario del Che donde relaciona la lucha de los Tupamaros con la de los vietnamitas, mientras que Masao Adachi y Koji Wakamatsu declararían estar también en guerra contra el imperialismo: el Ejército Rojo Japonés lucha mano a mano con el FPLP.

La libanesa Heiny Srour rodaría en otro territorio del mundo árabe y dejaría testimonio de una lucha revolucionaria que combate al mismo tiempo el neocolonialismo británico (su aviación no duda en bombardear las bases del movimiento) y un régimen aristocrático con escaso interés en compartir el poder y en unirse con el pueblo (que consideran súbditos en vez de ciudadanos de pleno derecho).

---

15 Glauber Rocha, “Cela s’appelle l’aurore. Le cinéaste tricontinental”, en *Cahiers du cinéma*, nº195, noviembre 1967, pp. 39-41. En la edición brasileña de los escritos de Rocha, el texto se titula *Tricontinental 1967*.

Con *Beirut, mi ciudad*, su compañera Jocelyne Saab contribuye a encarnar la memoria de la urbe en ruinas, una capital que vive los últimos instantes de una amistad Líbano-palestina que va más allá de las fronteras nacionales y confesionales durante el sitio de Beirut, en verano de 1982. Lo importante aquí es restablecer la presencia de una ausencia, devolver la dignidad de un rostro o un cuerpo para poder honrar la memoria de las víctimas sin olvidar precisar las circunstancias y razones de su desaparición, evocando sus historias personales y colectivas. Las recreaciones de *El Coraje del pueblo* de Jorge Sanjinés o de *Operación Masacre*, de Jorge Cedrón, tienen un puesto de pleno derecho junto a las de *Mueda, memoria y masacre* o las de los desaparecidos reales de *Hanoi, Martes 13* o de *Beirut, mi ciudad*.

En estos tiempos, el fuego parece haberse extinguido y haber dejado en su lugar solo ceniza y desarraigo, y, sin embargo, cada día nuevos conflictos e intervenciones militares se suceden en diversos lugares del planeta. ¿Qué queda de aquellos sueños de grandes sectores de la población en este, el momento del neoliberalismo y del neoimperialismo triunfantes? En el momento en que varias flores abrían sus pétalos, se podían leer las siguientes palabras en la pantalla en los últimos minutos de *79 Primaveras*: "Construiremos una patria diez veces más hermosa".

A pesar de los sucesivos fracasos, repliegues y retiradas, así como del desgaste del tiempo, muchas de estas películas siguen impresionándonos por su audacia e inventiva formal: no debemos olvidar los sueños y deseos de cambio que las acompañaban, en los que creyeron miles de personas y que trascendieron las fronteras, los orígenes y la religión. La Tricontinental fue el vínculo en común de todos ellos.

## PROGRAMA

### Sesión 1. Miércoles, 19 de abril - 19:00 h

Segundo pase: sábado, 29 de abril - 19:00 h

#### Ciudades insurgentes, ciudades en movimiento

##### Jorge Sanjinés

*Revolución*

Bolivia, 1963, VO, b/n, 9'

##### Mario Handler

*Me gustan los estudiantes*

Uruguay, 1968, VO, b/n, 6'

##### Ugo Ulive

*iBasta!*

Venezuela, 1969, VO, b/n, 19'

##### Mario Handler

*Liber Arce, Liberarse*

Uruguay, 1968, VO, b/n, 11'

##### Ugo Ulive

*Caracas dos o tres cosas*

Venezuela, 1969, VO, b/n, 15'

##### João Trevisan

*Contestação*

Brasil, 1969, VO, b/n, 14'

##### Nicolás Guillén Landrián

*Desde La Habana 1969 recordar*

Cuba, 1969, VO, b/n, 17'

Con la presentación de **Olivier Hadouchi**, comisario del ciclo

Sesión colectiva que trata la reverberación polifónica de la revuelta metropolitana a finales de 1960 en las capitales latinoamericanas, desplazando la centralidad de París en 1968. En solitario o con el grupo Ukamau, el cineasta boliviano Jorge Sanjinés es autor de una obra capaz de enriquecerse y renovarse desde el compromiso con la identidad indígena andina. En *Revolución* pone en diálogo el cine de Eisenstein con un episodio de insurrección revolucionaria en la Bolivia con-

temporánea. *Me gustan los estudiantes* alterna escenas de la visita oficial de Lyndon Johnson a Uruguay con secuencias de choques violentos entre los estudiantes y la policía. La proyección del filme en Montevideo desencadenó su propio Mayo del 68. En *Liber Arce, Liberarse*, Mario Handler homenajea a un estudiante comunista uruguayo muerto durante un enfrentamiento con la policía, combinando imágenes de la guerra de Vietnam y del Movimiento de Liberación Nacional-Tupamaros en Uruguay. Un poco antes, Mario Handler co-dirigió con Ugo Ulive una película llamada *Elecciones*, en la que seguían a dos candidatos durante la campaña electoral en Uruguay. Nacido en Montevideo, Ulive había dirigido *Un Vintén p'al Judas* (1959, considerada hoy perdida) y *Como el Uruguay no hay* (1960); después se trasladaría a Cuba para trabajar en el teatro y en el cine, donde co-escribiría el guion de *Las doce sillas* con Tomás Gutiérrez Alea, y años después se instalaría en Venezuela. Hablando de su película *iBasta!*, filmada en Caracas y en la selva con los guerrilleros del movimiento de Douglas Bravo, decía: "es una película eminentemente experimental. En ella se exponen, mediante símbolos violentos (y utilizando libremente el concepto de la crueldad artaudiana), algunas consecuencias de la actual organización social en América Latina". En *Caracas dos o tres cosas*, cuyo título homenajea a Godard y su *Dos o tres cosas que sé de ella*, Ulive plantea un recorrido por la capital de Venezuela, con sus contrastes violentos y un sonido mezclando palabras de telenovelas y música popular.

Por su parte, el brasileño João Silvério Trevisan mezcla imágenes de represión (con calles en fuego, cadáveres y heridos), de militares o dirigentes como Hitler, Franco o Nixon, de peleas en la calle y de manifestaciones violentas en el contexto del 68 a nivel mundial y de la dictadura militar en Brasil y en otras partes del Tercer Mundo. Nicolás Guillén Landrián, uno de los directores de documental cubano más inventivo de su generación, replantea en *Desde La Habana 1969 recordar* el trabajo de artistas y diseñadores gráficos determinantes en la creación de la imagen revolucionaria de 1960.

## PROGRAMA

### Sesión 2. Jueves, 20 de abril - 19:00 h

Segundo pase: domingo, 30 de abril – 17:00 h

#### Enfrentarse a la tortura

**Mohand Ali-Yahia.** *Die Frage* [La cuestión]

Alemania, 1961-1962, VOSE, b/n, 16'

**Ugo Ulive.** *TO3*

Venezuela, 1972, VO, b/n, 24'

**Sarah Maldoror.** *Monagambée*

Angola/Argelia, 1969, VOSE, b/n, 19'

**Chris Marker.** *On vous parle de la torture*

[Hablamos de la tortura]

Francia, 1969, VOSE, b/n, 23'

**Grupo Cine de la Base.** *Las tres A son las tres armas:*

*Carta abierta de Rodolfo Walsh a la junta militar*

Argentina, 1979, VO, b/n, 25'

Esta sesión aborda las reflexiones y denuncias de cineastas internacionales contra la tortura como mecanismo de control colonial del cuerpo del Otro. *La cuestión* adapta un relato de igual título, de Henri Alleg, denunciando el uso de la tortura por el ejército francés en Argelia. La película fue realizada por un joven estudiante argelino, Mohand Ali-Yahia, durante el último año en la Escuela de Cine de Berlín Este (actual Escuela Konrad Wolf). El verdadero Henri Alleg, narrador y autor de la historia, aparece

como sí mismo al final de la película. Por su parte, Sarah Maldoror plantea en *Monagambée*, con la música del Art Ensemble de Chicago, un manifiesto sobre cómo la violencia sobre el cuerpo, concretada en la tortura y en el encarcelamiento, son elementos fundamentales en la relación colonial. *On vous parle de la torture* forma parte de un corpus de documentales de contra-información, realizados por Chris Marker, destinados a informar al público francés sobre el uso de la tortura contra los militantes de la izquierda en Brasil. En conexión directa, Jorge Denti, Álvaro Melián, Juana Sapire y Raymundo Gleyzer, miembros del Grupo de Cine de la Base, uno de los colectivos de cine social más destacados en América Latina durante la década de los setenta, denuncia las ejecuciones cometidas por la Alianza Anticomunista Argentina, un grupo parapolicial responsable de los asesinatos masivos de militantes de izquierda argentinos, como el propio Raymundo Gleyzer, uno de los directores de la cinta.

*TO3* es un testimonio sobre los abusos sufridos por el histórico guerrillero Efraín Labana Cordero en la década de los sesenta en Venezuela. "Fue una filmación sobrecogedora: él no se movió y la cámara tampoco, salvo en los escasos cambios que permite el zoom. En más de una ocasión pidió que interrumpiéramos, porque la evocación de tanto sufrimiento se le hacía insoportable. Cuando vi el material filmado decidí prescindir totalmente del montaje y exhibirlo tal como salió de la cámara. El tema de la tortura, pensé, no admitía mediaciones de ningún tipo", escribió Ugo Ulive.

### Sesión 3. Miércoles, 26 de abril - 19:00 h

Segundo pase: sábado, 6 de mayo - 19:00 h

#### Retrato de un artista en crisis

**Glauber Rocha.** *Terra em transe* [Tierra en trance]

Brasil, 1967. VOSE, b/n, 100'

Glauber Rocha retoma en esta película el célebre *Mensaje del Che a la Tricontinental* actuando como poeta, director de escena y artista visionario. El filme, rodado después del golpe militar de Brasil, en 1964, es una poderosa alegoría de la historia y de la situación política en América Latina durante esta década. Partiendo de un país imaginario llamado *Eldorado*, arquetipo de la nación latinoamericana, Rocha aborda el arte y la política a través de la trayectoria de un artista comprometido que vacila entre varias mujeres y varios tipos de alianzas políticas para tratar de liberar a su país, sumido en el caos y en la crisis existencial.

Obra de ruptura, barroca y extravagante, *Terra em transe* invita a seguir las andanzas laberínticas de Paulo Martins, quien experimenta la seducción de los fastos del poder y de los errores del callejón sin salida populista, sueños de utopía y la violencia de la realidad hasta la explosión que da lugar al clímax final. Varios historiadores del cine han incidido en que esta cinta vaticinaba el llamado Acto Institucional nº5 (Acto Institucional Número Cinco – AI-5), un decreto promulgado por la dictadura militar habitualmente considerado como un golpe dentro del golpe de 1964, con nuevas y mayores restricciones de libertades en el país. Glauber Rocha, como demuestra esta película, pero también *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969) e *Idade da Terra* (1980), su última película, siempre va a mostrar una sensibilidad, una mirada y una esperanza tricontinental como parte de la historia, del presente y del futuro del subcontinente latinoamericano.

#### Sesión 4. Viernes, 28 de abril - 19:00 h

Segundo pase: domingo, 7 de mayo - 17:00 h

##### Soplos libertadores

**Piero Nelli.** *Labanta negro!*

Italia-Guinea Bissau, 1966, VOSE, b/n, 38'

**Jean Rouch y Jacques d'Arthuys.** *Makwayela*

Francia, Mozambique, 1977, VOSE, color, 18'

*Labanta negro!* fue rodada como un reportaje en los maquis de Guinea Bissau por un equipo italiano (con el director Piero Nelli y Eugenio Bentivoglio en la cámara), llegando a recoger la acción de la guerrilla del PAIGC (Partido Africano da Independência da Guiné e Cabo Verde) sobre el terreno, entre el 2 y el 15 de febrero de 1966. También muestra escenas de educación (con profesores dando clases en la selva) o de expresión de la cultura local, con canciones, música y poesía popular, y la presencia de Luis Cabral con los guerrilleros y los comisariados políticos en contacto permanente con la población. El documental alcanzó tal trascendencia en los movimientos de liberación que fue recibido en el Comité de descolonización de la Organización de las Naciones Unidas, reunido en Argel del 16 al 21 de junio de 1966, como prueba de la situación de la "provincia portuguesa en ultramar" de Guinea Bissau contra el dominio colonial

#### Sesión 5. Miércoles, 3 de mayo - 19:00 h

Segundo pase: sábado, 13 de mayo - 19:00 h

##### Hacia un cine de la liberación

**Leon Hirszman.** *Maioria absoluta*

Brasil, 1964, VOSE, b/n, 16'

**Fernando Solanas y Octavio Getino.** *La hora de los hornos*

Argentina, 1968, VO, b/n, 90'

En 1964, Leon Hirszman, una de las figuras más destacadas del *Cinema Novo*, junto a Ruy Guerra, Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade, Nelson Pereira Dos Santos y Carlos Diegues, consagra un documental a la situación social y política de Brasil, dando voz a la "mayoría absoluta", campesinos analfabetos relegados a los márgenes del país, en contrapunto a las reflexiones cínicas y desilusionadas de la clase acomodada. Algunos años más tarde, dos argentinos, Fernando Solanas y Octavio Getino terminan *La hora de los hornos* (1968), una película con una duración total de más de cuatro horas, con una división en tres partes, con títulos y contenidos rotundos (*Neocolonialismo y violencia, Acta para li-*

portugués. Hoy, esa película forma parte del fondo del Archivo Audiovisual del Movimiento Obrero y Democrático (en Roma, Italia) como testimonio y documento importante de la época de la descolonización africana. Durante una secuencia, se aprecian dos europeos: el cineasta francés Mario Marret y el cineasta de origen español Isidro Romero, quien estaba rodando también un documental con los combatientes del PAIGC, muchas de cuyas imágenes fueron utilizadas después en *Sans soleil*, de Chris Marker, como dice Nino Dal Fabbro en el comentario en *voice over*.

Por su parte, el destacado cineasta-antropólogo Jean Rouch y Jacques d'Arthuys filmaron *Makwayela*, en Mozambique, con obreros cantando y bailando en una fábrica, contando y expresando así una opresión pasada. Aunque no puede ser considerado como un artista revolucionario o tricontinental, Rouch ayudó a democratizar la práctica del cine, filmando con una pequeña cámara de 16 mm y una máquina portátil para el sonido. Con Jean-Luc Godard y Ruy Guerra, Jean Rouch y Jacques d'Arthuys participaron también en la formación de cineastas en Mozambique, después de la independencia, si bien se trató de una experiencia breve y no exenta de polémicas; mientras Rouch utilizaba el Super 8 mm, Godard propondría experimentar con el nuevo medio del vídeo.

*beración, Crónica del peronismo, Crónica de la resistencia* y, por último, *Violencia y liberación*). El objeto principal era la lucha por el cambio social y nacional así como el deseo de liberación del Tercer Mundo a nivel internacional, tratando de asociar el movimiento peronista al conjunto de ideas de la Tricontinental. Utilizando citas de escritores como Frantz Fanon o de películas como *Tire dié*, de Fernando Birri, (con niños corriendo detrás de un tren para conseguir una moneda), *Maioria absoluta*, de Leon Hirszman, o *El cielo y la tierra*, de Joris Ivens, sin olvidar el uso de un material apropiado de noticieros del mundo o archivos de la historia de Argentina, *La hora de los hornos* es una obra muy ambiciosa en el mejor sentido de la palabra. Para presentar esta película, decididamente subversiva, en un país gobernado por un régimen autoritario, los realizadores programaron proyecciones clandestinas y teorizaron sobre su práctica en el manifiesto *Hacia un Tercer Cine*, publicado en la revista *Tricontinental* en 1969. Con su estilo panfletario, su audacia formal y una aproximación ensayística, *La hora de los hornos* ha tenido una gran influencia a nivel internacional. Más allá de sus fronteras, es una de las grandes referencias del documental militante.

## PROGRAMA

### Sesión 6. Viernes, 5 de mayo - 19:00 h

Segundo pase: domingo, 14 de mayo - 17:00 h

#### El alba de los condenados

**Ahmed Rachedi.** *L'Aube des damnés*

[El alba de los condenados]

Argelia, 1965, VOSE, b/n, 90'

Con una referencia directa a *Los condenados de la tierra*, de Frantz Fanon, en el título, Ahmed Rachedi plantea una denuncia apasionada, a la vez que documentada y argumentada, contra los efectos del colonialismo y del imperialismo en África. Siglos de historia del continente son revisados mediante el montaje de archivos en contraste con secuencias contemporáneas rodadas en Argelia, con un texto firmado por el escritor y poeta argelino Mouloud Mammeri. La película iba a ser estrenada en la Conferencia Afroasiática de Argel, en 1965, cancelada tras el golpe de Estado del coronel Boumediene contra Ahmed Ben Bella. Un poco antes, en febrero de este mismo año, Ernesto Che Guevara pronunciaba su famoso discurso en Argel durante el Segundo Seminario Económico de Solidaridad Afroasiática, tras el cual viajaría en secreto al Congo con algunos guerrilleros cubanos para combatir al ré-

gimen que asesinaría a Patrice Lumumba. Después de 1965, la política de ayudas al movimiento de liberación en el Tercer Mundo se retomará, lo que permitirá considerar a Argel, como la "capital de los revolucionarios" durante 1960 y 1970. Será la ciudad de representantes, militantes y dirigentes de movimientos de liberación en África y Asia, pero también de movimientos activistas con aspiraciones revolucionarias, como los Panteras Negras, cuyo líder, Eldridge Cleaver, residirá en Argel con frecuencia hasta finales de 1960, y de refugiados internacionales de los nuevos regímenes de dictaduras reaccionarias del momento, como Brasil, Portugal o Chile, después de 1973. Iniciado por Esfir Shub y Dziga Vertov en la Unión Soviética, a finales de 1929, el cine de montaje encontrará un nuevo impulso en la década de los sesenta con *La Rabbia* (1963), de Pier Paolo Pasolini, *Morir en Madrid* (1963), de Frédéric Rossif, y *Fascismo cotidiano* (1965), de Mikhail Romm. *El alba de los condenados*, dentro de este retorno al cine de montaje, será clave para otras películas argelinas como *La Zerda et les chants de l'Oubli* (1982), de Assia Djebbar y Malek Alloula, o *Combien je vous aime* (1985), de Azedine Meddour, las cuales continuarán explorando la relación entre imagen y colonialidad a partir del archivo y sus narraciones.

### Sesión 7. Miércoles, 10 de mayo - 19:00 h

Segundo pase: sábado, 20 de mayo - 19:00 h

#### Gritos del Atlántico negro

**Ousmane Sembène.** *Borom Sarret*

[El hombre y el carro]

Senegal, 1963, VOSE, b/n, 18'

**Ousmane Sembène.** *La noire de...* [La negra de...]

Senegal, 1966, VOSE, b/n, 60'

**Djibril Diop Mambéty.** *Contras' City*

Senegal, 1970, VOSE, color, 22'

**Humberto Solás.** *Simparelé*

Cuba, 1974, VOSE, color, 31'

El Atlántico como un territorio de discursos, identidades mezcladas y diásporas seculares e inagotables. En *La noire de...* Ousmane Sembène retrata a una trabajadora doméstica

reclutada en Senegal, antes de ser enviada al sur de Francia para trabajar con una familia que no conoce, víctima de una nueva forma de explotación y de un exilio que borra su identidad. Al día siguiente de la independencia, Dakar sigue siendo una ciudad dividida entre la parte "europea" y el "nativo" (para usar una oposición descrita por Fanon), bajo la mirada del *buen hombre y el carro* (Borom Sarret). Sembène muestra una ciudad mixta, sueño cosmopolita y alegre, temas que continuará Djibril Diop Mambéty, para quien el humor, la poesía y la naturalidad permiten escapar de los grilletes del exotismo y del paternalismo europeo. *Simparelé* concede la palabra a Martha Jean Claude, una gran cantante revolucionaria haitiana, por entonces en el exilio en Cuba, mientras que su país era una dictadura sangrienta. Solás celebra así los famosos lazos transatlánticos y recuerda la importancia de la contribución africana en la cultura de las Antillas y el Caribe, y el papel de la cultura popular (magnificada y repensada por los artistas) en la lucha por la liberación y emancipación.

## Sesión 8. Jueves, 11 de mayo - 19:00 h

Segundo pase: domingo, 21 de mayo - 17:00 h

### La cultura africana será revolucionaria o no será

William Klein. *Festival Panafricain d'Alger*

[Festival Panafricano de Argel]

RFA, Argelia, Francia, 1970, VOSE, color, 90'

El Primer Festival Cultural Panafricano se celebró en Argel, en julio de 1969, y dio lugar a una película colectiva coordinada y dirigida por William Klein, asistido por varios equipos de ayudantes de dirección, como Sarah Maldoror, quien vivía en Argel en aquel tiempo con sus dos hijas y su esposo, el militante del MPLA Mario de Andrade, y técnicos de Argelia, como los cineastas Ahmed Lalle, Slim Riad, Mohammed Bouamari, y de Europa, como Bruno Muel, Yann Le Masson, Pierre Lhomme, Jacqueline Meppiel, Antoine Bonfanti, Harald Maury, quienes trabajaron varias veces con Chris Marker, en *Lejos de Vietnam* (1967), así como en los grupos Medvedkine. Bajo la forma de un ensayo documental y de un panfleto *agit-prop* anticolonialista, se las arregla para coordinar las imágenes de archivo de la represión colonial, de las luchas

de independencia en África; fotografías, ilustraciones (dibujos, carteles...) y también discursos, entrevistas con artistas africanos, activistas y líderes en movimientos de liberación, entre los que se cuentan Mario Pinto de Andrade, Amílcar Cabral y Agostinho Neto; ensayos y conciertos de música en vivo con artistas como Miriam Makeba o Archie Shepp, improvisando en su saxofón, con un grupo de músicos del sur argelino, al final de la película. Según varios participantes en este Primer Festival Cultural Panafricano de Argel, como el intelectual Stanislas Spéro Adotevi, en 1969, era necesario ir más allá del modelo de la negritud propuesto por el presidente Léopold Sédar Senghor, por tanto más allá del Primer Festival Mundial de los Artes Negras, organizado en Dakar durante el año 1966, y crear un nuevo vínculo entre la cultura y la liberación nacional, continental e internacional, dando un impulso al panafricanismo. Durante su estancia en Argel, para el Festival Cultural Panafricano, William Klein dirigió otra película, *Eldridge Cleaver, Black Panther*, sobre el exilio del militante afroamericano con su esposa y su lucha contra la segregación y el racismo en Estados Unidos.

## Sesión 9. Miércoles, 17 de mayo - 19:00 h

Segundo pase: sábado 27, de mayo - 19:00 h

### Reinterpretar la masacre colonial

Ruy Guerra. *Mueda, memória e massacre*

Mozambique, 1979, VOSE, b/n, 100'

Figura importante del *Cinema Novo*, autor de películas realizadas en Brasil como *Os Cafajestes* (1962), *O Deuses e os Mortos* (1978) o *A Queda* (1978), Ruy Guerra regresó a su país de origen, Mozambique, a finales de 1970. Allí se ocupó del Instituto del Cine y filmó *Operação Búfalo* (1978), *Mueda, memória e massacre* (1979), *Um povo nunca morre* (1980) y *Os comprometidos. Actas de um processo de descolonização* (1982-1984).

"El 16 de junio de 1960, en Mueda, Mozambique, el ejército portugués ejecuta a seiscientas personas de esta población, por orden del gobernador portugués. Desde la independencia de su país, los habitantes de Mueda, reviven cada año este evento representando una pieza teatral", escribe Raquel Schefer. *Mueda*,

*memória* y *masacre* es un intento de actualizar y volver a pensar una masacre colonial todavía presente en los cuerpos y mentes de los habitantes de esta provincia situada al norte del país. Aunque mezcla elementos de ficción y de documental, con una enorme influencia del cine cubano de los años sesenta y setenta, se considera la primera película de ficción en Angola. Con una cámara móvil y gran capacidad técnica, Ruy Guerra sabe crear las condiciones para componer un trabajo de tipo colectivo que aporta una visión dinámica y libertadora de la historia reciente, violenta y trágica, del país. En 2013, la artista e investigadora portuguesa Catarina Simão realizaría un breve vídeo en el que revisitaría determinadas secuencias de la película, mostrando especial atención a los gestos, a los cuerpos en movimiento y a la posición de los habitantes y supervivientes. Según la artista e investigadora "la obra era una repetición espontánea de un episodio de asesinato masivo (...). Este mismo episodio fue considerado el suceso histórico que instó al pueblo mozambiqueño a la insurrección armada contra el colonialismo portugués".

## PROGRAMA

### Sesión 10. Viernes, 19 de mayo – 19:00 h Segundo pase: domingo, 28 de mayo – 17:00 h

#### 4 veces 25

**Celso Martinez Corrêa y Celso Lucca. 25**  
Brasil, Mozambique, 1975, VOSE, b/n, 120'

25 fue realizada por dos brasileños: José Celso Martinez Corrêa y Celso Lucca, relacionado con el Grupo Oficina de São Paulo, dirigido por José Celso durante un tiempo. La película celebra la independencia de Mozambique y la alegría y esperanzas suscitadas por este momento y el acceso al poder del Frente de Liberación de Mozambique (FRELIMO), dirigido entonces por Samora Machel.

“La historia reciente de Mozambique está marcada por cuatro fechas: 25 Junio de 1962, fundación del Frente de Liberación de Mozambique (FRELIMO); 25 de septiembre de 1964, el arranque de la insurrección; 25 de abril de 1974,

la caída del régimen corporativista portugués; y 25 de junio de 1975, la independencia de Mozambique. Cuatro veces veinticinco también en las imágenes de esta película que celebra las cuatro fechas: secuencias de películas coloniales portuguesas recuerdan el desprecio de los blancos, extractos de noticias muestran las matanzas de Wiriyamu, la formación del ejército del FRELIMO y la vigilancia alrededor de la presa de Cabora Bassa. No es una película basada en el resentimiento; otras imágenes se mezclan con las de lucha y opresión, la noche colonial contrasta con la alegría de la libertad recién descubierta. Esta película inteligente, de montaje original, desarrolla en paralelo una reflexión sobre las cualidades de un cine popular y concede una gran importancia al juego con los signos, los símbolos y la música. Una secuencia ejemplar: aquella de los bailarines espontáneos, en la playa, alrededor de fogatas, esperando el primer amanecer de un país al fin libre”, escribió Ignacio Ramonet.

### Sesión 11. Miércoles, 24 de mayo – 19:00 h Segundo pase: sábado, 3 de junio – 19:00 h

#### Tormentas de Oriente

**Masao Adachi y Koji Wakamatsu. Red Army/PLFP:**  
*Declaration of World War*  
Japón, 1971, VOSE, color, 71'

A principios de la década de los setenta, Koji Wakamatsu, director de cine especializado en películas de bajo presupuesto que mezclan revuelta y erotismo, visita los campos palestinos del Líbano, Siria y Jordania, en compañía de Masao Adachi, cineasta activista, guionista (bajo el seudónimo de Izuru Deguchi), actor, como en *El ahorcamiento*, de Nagisa Oshima (1968), escritor y teórico, un miembro de la rama externa del Ejército Rojo japonés, quien no tardará en establecerse allí para luchar con el Frente Popular para la Liberación de Palestina (FPLP), movimiento de izquierda extrema dirigido por George Habash. Juntos vuelven a la llamada a la insurrección armada auspiciada en el “Mensaje del Che a la Tricontinental”, que propuso “crear dos, tres... muchos Vietnam en el mundo” en nombre del internacionalismo revolucionario. En la película aparecen civiles y combatientes de Palestina, la militante y

activista Leila Khaled, el co-fundador del FPLP y gran escritor Ghassan Kanafani, quien moriría en un atentado con coche bomba en julio de 1972, o Fusako Shigenobu, dirigente del Ejército Rojo japonés, quien habla de su visión política y de su experiencia de lucha común con el FPLP en Medio Oriente. Aunque se trata de un filme militante, con una voz en *off* muy presente, la película, esa *Declaración de Guerra Mundial*, también tiene secuencias contemplativas o de descripciones de la geografía física y de la población, con refugiados y guerrilleros de la región, siguiendo muy de cerca la teoría del paisaje de Masao Adachi, en la que el territorio es la forma de la ideología. Según esta teoría, llamada *fukeiron*, el cineasta japonés, junto a Masao Matsuda, argumentaba que filmando paisajes se puede ver, buscar y revelar el entramado de la opresión. Después del rodaje, Wakamatsu vuelve a Japón y proyecta la película en los círculos del cine militante nipón. Masao Adachi permanece en el Líbano, país donde vivirá clandestinamente durante más de veinte años. En 1997, fue arrestado en Beirut junto a otros militantes residentes allí desde hacía dos décadas, y extraditado a su país de origen. Tras mucho tiempo sin hacer cine, dirigió una nueva película llamada *Prisionero, terrorista*, en 2005.

**Sesión 12. Jueves, 25 de mayo - 19:00 h**  
Segundo pase: domingo, 4 de junio - 17:00 h

**Aquí y en otro lugar**

**Jean-Luc Godard y Anne-Marie Miéville.** *Ici et ailleurs*  
[Aquí y en otro lugar]  
Francia, 1974, VOSE, color, 53'

En su origen, esta película debía titularse *Hasta la victoria*, en homenaje probable a la conocida fórmula del Che, con el subtítulo *Métodos de trabajo y de pensamiento de la revolución palestina*, formando parte de un proyecto del grupo francés Dziga Vertov, con Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Gorin y Armand Marco, realizado en solidaridad con Al Fatah, el partido mayoría en la Organización para la Liberación de Palestina. Godard, Gorin y Marco visitaron y filmaron en los campos de refugiados palestinos en Jordania. La filmación se produjo un poco antes del Septiembre negro de 1970, cuando el Ejército de Jordania asesinó a numerosos combatientes palestinos, incluyendo varios que aparecían en las imágenes de *Hasta la victoria*. Gorin y Godard realizan varios montajes,

pero el grupo Dziga Vertov desaparece en 1973, y el autor de *Al final de la escapada* sigue trabajando en este proyecto con Anne-Marie Miéville.

*Aquí y en otro lugar* muestra dos aspectos de la división mundial entre el Primer y el Tercer mundo, e interroga la pretendida solidaridad y "convergencia de las luchas", tema recurrente en varios sectores de la izquierda de aquel tiempo. Por un lado, la vida cotidiana de una familia francesa, mirando la televisión. Por otro, aspectos de la vida cotidiana de los palestinos en varios campos de refugiados de Medio Oriente. ¿Cómo crear un enlace entre esos dos mundos separados? Con esta obra, nunca complaciente, que analiza y desmonta la mirada europea sobre el Tercer Mundo, los dos cineastas proponen una reflexión sobre el cine militante el cual siempre usaba "el sonido demasiado fuerte", y su tono abierta y ciegamente triunfalista. Al igual que en *El fondo del aire es rojo* (primera versión terminada en 1977), de Chris Marker, un viento triste y gris sopla sobre *Aquí y en otro lugar*, parece que la esperanza y la utopía cambien en duda y escepticismo.

**Sesión 13. Miércoles, 31 de mayo - 19:00 h**  
Segundo pase: sábado, 10 de junio - 19:00 h

**Batallas perdidas y olvidadas del Medio Oriente**

**Heiny Srour.** *Saat El Fahrir Dakkat, Barra Ya Isti Mar*  
[La hora de la liberación ha llegado]  
Reino Unido, Francia, Líbano, 1974, VOSE, color, 62'

**Jocelyne Saab.** *Beirut Madinati* [Beirut, mi ciudad]  
Líbano, 1982, VOSE, color, 36'

Ambas películas representan la influencia y continuidad de los postulados de la Tricontinental en el imaginario cosmopolita y moderno de Medio Oriente, pero también en los nuevos conflictos abiertos por la geopolítica contemporánea. Filmado en Dhofar, una región de Omán, por una realizadora libanesa, con técnicos franceses, *La hora de la liberación ha llegado* muestra al pueblo en armas, apoyado por un movimiento revolucionario que afecta a la sociedad en profundidad, otorgando énfasis a las mujeres en el imaginario de la emancipación: se las invita a luchar igual que los hombres.

Canto fúnebre a ritmo de réquiem, himno a la solidaridad más allá de las fronteras nacionales y confesionales, reflexión sobre las

imágenes en tiempo de guerra, *Beirut mi ciudad* fue rodada por Jocelyne Saab, operando ella misma la cámara, durante el sitio de la capital del Líbano en el verano de 1982. El dramaturgo Roger Assaf escribió el comentario de la película, que comienza con la destrucción de la casa familiar de la cineasta y 150 años de historia quemados en un solo momento. En una conversación con Jocelyne Saab, quien empezó su trayectoria filmica como reportera de guerra, ella contó a Olivier Hadouchi las siguientes declaraciones sobre *Beirut, mi ciudad*: "Considero que es la más importante de mis películas, la que más cerca está de mi corazón (...) Arriesgamos nuestras vidas todos los días durante el sitio de Beirut, ya que la ciudad fue bombardeada constantemente. Era extraño, pero el riesgo de muerte por el cielo era casi algo abstracto para nosotros. De hecho, lo veíamos como un peligro a superar. Los niños tan delgados (y discapacitados) que filmé eran como las imágenes de la muerte que se acercaba a nosotros, a mí. Al mismo tiempo, capturar esa imagen, para mí, fue como matar o apaciguar a la misma muerte. Al elaborar una imagen de testigo, me salvaba de mi propia muerte eventualmente. Además, sabía que con mi profesión de reportera de guerra podría ser asesinada. Sin embargo, cuando yo estaba filmando y tenía los ojos ocultos por la cámara, siempre pensé que era invencible".

**Museo Nacional  
Centro de Arte  
Reina Sofía**

**Edificio Sabatini**  
Santa Isabel, 52

**Edificio Nouvel**  
Ronda de Atocha s/n  
28012 Madrid

Tel. (34) 91 774 10 00

[www.museoreinasofia.es](http://www.museoreinasofia.es)

**Horario**

De lunes a sábado y festivos  
de 10:00 a 21:00 h

**Domingo**

de 10:00 a 14:15 h  
visita completa al Museo,  
de 14:15 a 19:00 h visita  
a Colección 1 y una exposición  
temporal (consultar web)

**Martes cerrado**

Las salas de exposiciones  
se desalojarán 15 minutos  
antes de la hora de cierre

**Comisariado:**

Olivier Hadouchi

Entrada gratuita hasta  
completar aforo

Incluido en el marco  
de PHotoEspaña 2017