

ACREDITACIÓN TEÓRICA DEL TERCER CINE EN CHILE

Por Claudia BOSSAY

Abstract

This paper evaluates the origin of Third Cinema and its massification as a film theory. It also analyses the moment in which the term lost its cohesion to the point of academic discredit, to then become revitalised in recent decades as memory and communication 2.0 tools. Finally it considers the Chilean cinematography as an example of the term's validity, thus becoming an accreditation of Third Cinema for Chile, which serves to approach this theory worldwide.

Resumen

Este artículo evalúa el origen del tercer cine y su masificación como teoría de comprensión cinematográfica. Analiza también cuando el término pierde cohesión hasta su desacreditación académica, para luego ser revitalizado en las últimas décadas como herramienta de memoria y comunicación 2.0. Finalmente considera la cinematografía chilena como ejemplo de validez del término, logrando así, una acreditación teórica del tercer cine para Chile, que sirva para acercarse a esta teoría a nivel mundial.

Keywords: Third Cinema, Chilean Cinematography, Memory, Political Cinema

Palabras clave: Tercer Cine, Cinematografía chilena, Memoria, Cine Político

* * *

*Somos conscientes que con una película, al igual que con una novela,
un cuadro o un libro, no liberamos nuestra patria
pero tampoco la liberan ni una huelga, ni una
movilización, ni un hecho de armas, en tanto actos aislados.*

(Hacia un Tercer Cine, SOLANAS y GETTINO)

El cine chileno es principalmente conocido en el extranjero por su cine político (nuevo cine chileno y el cine del exilio, seguidos por el cine de transición a la democracia), el cual en general es analizado de la mano de la teoría del tercer cine. Si bien en la academia chilena se maneja el concepto, este es raramente utilizado para definir el cine nacional. Aun más es posible sostener que este cine se practica pero no se teoriza. Esto es cierto para varias otras realidades de cine de la periferia ya que tras la década de los ochentas se generalizó la noción de que el tercer cine como teoría estaba obsoleta. El siguiente artículo explora la historia del concepto de tercer cine y revalida su aplicabilidad para hoy, cuando el mundo vive una etapa de descontento social en donde ideas como las de Octavio Gettino, uno de los padres del manifiesto que le da vida al tercer cine y Eric Hobsbawm quien defendió una historia marxista, vuelven a cobrar validez (si es que alguna vez realmente la perdieron). Ambos pensadores mueren el primero de octubre del 2012, es esta triste coincidencia la que motiva evaluar sus trabajos y re-acreditar la teoría del tercer cine para así tener las adecuadas herramientas teóricas para analizar una importante sección de nuestra contemporaneidad.

Manifiesto *Hacia un Tercer Cine*: origen y propuesta

Corrían los años de la posguerra. El mundo estaba dividido en bloques; el occidental capitalista y el oriental soviético los cuales luchaban por mantener sus puestos como hegemonías económicas, más que atacándose mutuamente. Existía también un tercer bloque de países no alineados. A esto se suma la rápida descolonización del tercer mundo, quienes a pesar de no aliarse con ninguno de los bloques, simpatizaban con una izquierda no soviética. A pesar de esto, a principios de 1960 la Guerra Fría tuvo un virtual cese de la violencia, dejando atrás la Guerra de Corea. De este periodo de estabilidad se genera la era dorada del corto siglo XX.¹ Pese a que el desarrollo económico ocurrió sobre todo en el mundo desarrollado, también logró influenciar otras regiones: fue un nivel de crecimiento nunca antes visto en la historia.²

Durante este proceso la Revolución cubana estaba pronta a cumplir una década. Se vivía una compleja situación con la independencia de Argelia. Estados Unidos comienza a retirar las primeras tropas de Vietnam mientras que el conflicto escalaba y las masas protestaban en las calles estadounidenses. Los estudiantes en Francia marchaban en contra de la sociedad de consumo, así como pronto pasaría en España, México, Argentina, Suiza y Checoslovaquia. Estudiantes en EEUU se tomaron terrenos de su universidad para hacer un ‘parque del pueblo’: Los jóvenes con su desconocimiento de las experiencias del pasado reciente y sus hábitos de la bonanza económica, con su cultura, ropa, música y cine protagonizaban el día a día. En Irlanda del Norte comenzaban a gestarse las marchas por derechos civiles que gatillarían el Domingo Sangriento. En Chile, Salvador Allende dejaba la presidencia del senado para comenzar su última campaña presidencial. Los premios Nobel de la paz fueron otorgados a Martin Luther King (1964), la UNICEF (1965) y a la Organización Internacional del Trabajo (1969). Los llamados a igualdad, justicia y paz resonaban fuerte entre la polarización política. En este contexto Latinoamérica representaba el sector del tercer mundo más cercano a la modernidad y más lejano a los colonialismos.³ Lo que hizo comprender tempranamente que la historia proveniente desde ‘occidente’ necesariamente omite a sus ‘otros’ para legitimarse.⁴ Es por esto que quizás el origen de la teoría del tercer cine fue gestada en esta región.



Figura 1: Número 13 de la revista *Tricontinental*, 1969. En Del Valle, “Hacia un tercer cine”.

¹Eric Hobsbawm, *Age of Extremes: The Short Twentieth Century 1914-1991* (Londres: Abacus, 1995), 257-400.

²Ibid., 260-261 y 269. En Latinoamérica la expectativa de vida aumentó 17 años desde 1930 y se desarrolló más alimentos que en el mundo desarrollado.

³Ibid., 354.

⁴Wimal Dissanayake y Anthony Guneratne, *Rethinking Third Cinema* (Londres: Taylor & Francis, 2007), 5.

En 1969, la cúspide de la era dorada, Octavio Gettino y Fernando Solanas publican su manifiesto: “Hacia un Tercer Cine” en la revista *Tricontinental* de la Organización de Solidaridad de los Pueblos de África, Asia y América Latina (OSPAAAL).⁵ Un año más tarde se edita una versión revisada del manifiesto en la revista mexicana *Cine Club* y luego una nueva edición en el libro *Cine, Cultura y Descolonización* (1972) del grupo *Cine Liberación*.⁶ Estas tres versiones varían significativamente. En la edición mexicana hay una división en capítulos del manifiesto y se utilizan citas de Frantz Fanon para guiar la interpretación, estas no están presentes en la edición cubana. Pero más allá de la forma, cambian concepciones: En la edición de 1970 (muy similar a la del 72) hay una mayor profundización en las diferencias entre los tres tipos de cine. Por otra parte, los ejemplos son únicamente casos latinoamericanos en oposición a la edición cubana que distingue más superficialmente los tipos de cine y utiliza ejemplos de otros continentes, evidenciando que esta última estaba dirigida a un destinatario global. Esta diferencia necesariamente produce una definición de tercer cine diferente en cada versión.⁷ Más sobre estas diferencias más adelante.

Al analizar el manifiesto (como concepto palimpsesto) es evidente el aspecto internacional de este. Su origen en la OSPAAAL demarca la división del mundo y representa una nueva realidad: el tercer mundo. En él estaban los países que salían de colonialismos tras la Segunda Guerra Mundial, y la mayoría de Latinoamérica que también había sido dependiente en su pasado. Aunque los distintos países tenían evidentes diferencias, los unían la pobreza (en comparación con el mundo desarrollado), que eran aun dependientes, y que quería desarrollo para sus pueblos pero dudaban que el capitalismo, como lo conocían hasta entonces, o que la privatización de las industrias y empresas lo fueran a lograr.⁸

Gettino y Solanas contextualizan su propuesta reafirmando la existencia de un movimiento de liberación global donde los protagonistas son “las masas revolucionadas”⁹ (aquellas que marchan por la paz y la educación y se toman plazas para sociabilizarlas) y que en América Latina enuncian como “la fachada de la democracia burguesa” comenzaba a derrumbarse (por ejemplo los Montoneros en Argentina o el gobierno de Allende). El manifiesto insinúa así que si la gente es capaz de marchar y demandar nuevos futuros, entonces el cine también debe hacerlo, demostrando que puede haber cine revolucionario en Estados donde no hay

⁵ Publicada en La Habana, el manifiesto apareció en el número 13 de la revista y fue casi inmediatamente editado en las versiones de la revista en francés, inglés e italiano. Esta es la primera vez que los conceptos de primer, segundo y tercer cine son explorados en profundidad, pero no la primera vez que son mencionados. Algunos meses antes habían sido expuestos en “La cultura nacional, el cine y *La hora de los hornos*.” En *Cine Cubano* N°56-57, escritos por los miembros de *Cine Liberación*.

⁶ En las investigaciones en español comúnmente se utiliza la versión de la revista *Cine Club* y en las en inglés o francés se utiliza la versión de 1969. En Ignacio del Valle, “Hacia un tercer cine: del manifiesto al palimpsesto”, *El Ojo que piensa*, Año 3. N°5, (Enero–Junio 2012) citando al académico estadounidense Jonathan Buchsbaum.

⁷ Análisis en profundidad de de las versiones del manifiesto y sus implicancias en Del Valle, “Del Manifiesto al Palimpsesto”. Para el autor, el manifiesto, así como *La hora de los hornos*, es un palimpsesto ya que las diferentes versiones editadas en variadas partes, así como las distintas evaluaciones alrededor del mundo crean más que una obra (el manifiesto o *La Hora de los hornos*) un concepto palimpsesto (Tercer cine).

⁸ Hobsbawm, *Age of Extremes*, 357. El concepto de Tercer Mundo fue gestado por el economista francés Alfred Sauvy en 1952 y apropiado en la Conferencia de Bandung en 1955, evento fundente del movimiento no aliado en donde China, a pesar de ser comunista (por entonces el segundo mundo) se declara parte del tercero.

⁹ Todas las frases entre comillas son citas del manifiesto en su edición mexicana. Octavio Gettino y Fernando Solanas, “Hacia un tercer cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo.” *Hojas decine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*. Vol. 1 Centro y Sudamérica. México: Colección Cultura Universitaria, 1988: 29-62.

revoluciones. Proponiendo de esta manera que el cine, “el instrumento de comunicación más valioso de nuestro tiempo”, debe dejar de ser “un objeto de consumo”. De un simple espectáculo y debe pasar a convertirse en una “herramienta descolonizadora”, en un comunicador de conocimiento, en un detonador de conciencias, en un generador de acciones. El cine revolucionario debe anteceder la revolución, cementar su camino, y luego mantenerla. Debe también cuestionar el status quo y buscar mejores y más justos futuros.

El lenguaje del manifiesto está evidentemente alineando con los “postulados ideológicos desarrollados por corrientes intelectuales de izquierda a partir de conceptos de ‘descolonización’ y de la ‘teoría de la dependencia’.”¹⁰ Por lo tanto, ‘el enemigo’ es la cultura hegemónica, principalmente representada por el primer cine, aunque no exclusivamente. Esta cultura invade a los espectadores del tercer mundo con una visión que les es ajena. Con la supremacía de Hollywood sobre los otros mercados cinematográficos, las fronteras nacionales se desdibujan y comienza a existir el primer cine, que no sólo exporta las películas mismas sino todo el “andamiaje” de producción, exhibición y distribución que conlleva, apoyado por otros medios de masas. El primer cine no es el estadounidense *persé* sino también el que imita y reproduce el modelo hollywoodiense, con su técnica, narrativa, lenguaje formal, estructuras, tiempo y edición estandarizada además de modelos industriales y técnicos.¹¹ Es también una “concepción de la relación obra-espectador” que se pensó para un espectador estadounidense (identificado como burgués en el manifiesto) y por lo tanto la apropiación de este de este cine es aceptar a un colono. Y no cualquier colono, sino uno que debido a interés comercial de llenar grandes salas con consumidores, trata “al hombre para el cine, en vez de hacer cine para el hombre” y esto no es la necesidad cultural (ni económica) del tercer mundo sino la del “capital financiero americano.” Así, el primer objetivo debe ser descolonizar al cine. Esto no es necesariamente hacer cine local, ya que si se imita el modelo estandarizado hollywoodense, se estará haciendo primer cine en el tercer mundo. Rol que fue desempeñado por Calpenny de Nigeria (siglas para California, Pennsylvania y Nueva York), Bollywood en India, El Hollywood del Nilo en Egipto y el Hollywood del Oriente con Movieland en Hong Kong.¹² Probando así, como se ha descrito y citado en múltiples ocasiones, que el tercer cine no es una categoría geográfica; puede haber primer cine en el tercer mundo.

Así como lo analiza la segunda edición del manifiesto el segundo cine, o cine de autor, es la primera alternativa que nace desde las cinematografías nacionales para luchar contra el cine tipo Hollywood que invadía los mercados y colonizaba al espectador. También reconoce que el segundo cine puede alcanzar cierta independencia creativa en relación al primer cine. Esto es la diferencia fundamental entre las dos versiones del manifiesto, ya que la primera niega esta posibilidad. Aun más, la primera edición asume a Glauber Rocha como miembro del segundo cine ya que es un autor, pero en la segunda edición, sus cintas son aceptadas como tercer cine por su contenido y compromiso. Siguiendo la lógica de la segunda versión, es posible ver que en una primera etapa con los directores soviéticos, luego con el cine francés e italiano, y el documentalismo inglés, el segundo cine logra el primer modelo de resistencia al andamiaje de distribución y exhibición Hollywoodense. Los cine-clubs, salas de cine

¹⁰ Del Valle, “Hacia un tercer cine”, 2.

¹¹ Esto es una forma de producir cine “perfecto”, el antagonista de lo que se producía en Latinoamérica en la época del manifiesto y que Julio García Espinoza llama el cine imperfecto.

¹² Gabriel Teshome, “Towards a Critical Theory of Third World Films,” en *Question of Third Cinema* (Londres: BFI Publishing, 1989), 30–52.

arte y revistas especializadas, son esenciales en este cambio del lenguaje, sin embargo, debido a que intentan competir con el primer cine como iguales, termina “siendo devorado” por este. Aun así la *nouvelle vague*, el neorealismo italiano o el *cinema novo*, son segundos cines que con una propuesta estética combaten el modelo hollywoodense, cambiando el foco de consumir para llenar salas a ver cine por la belleza y expresividad del lenguaje. Aun más, debido al contexto histórico, algunos de estos como el *cinema novo*, se radicalizan. Desde la sensibilidad estética y narrativa que implica el nuevo cine Latino Americano, heredero de tantas versiones de sincretismos y mestizajes, se gesta el tercer cine.¹³ Así, tras la edición para Latinoamérica del manifiesto, las diferencias entre tercer cine y nuevos cines latinoamericanos se tornan complejas y se desdibujan. El *cinema novo* pasa a ser descrito como tercer cine y se promueve este último como herramienta de descolonización.

Es importante entender y manejar estas definiciones, porque la teoría del tercer cine no sólo es un llamado a descolonizarse del primer cine (con su modelo económico) y del segundo cine (con su modelo estético) para apoyar a la revolución ideológicamente o cementar el camino de una. Es también una invitación a comprender la historia del cine mundial en relación a las redes de apropiación y reproducción de las hegemonías productoras y los intentos de distinguir y diferenciar las antiguas (y nuevas) cinematografías nacionales. Así como también en la presente globalidad del cine. Por lo tanto, es imposible entender el tercer cine sin las dinámicas implícitas entre estos modelos.

Dicho esto, para Solanas y Gettino el tercer cine es “aquel que apoya el movimiento de liberación del tercer mundo o de los oprimidos en todo el mundo. Los cuales pueden verse en los neocolonialismos del tercer mundo y en las sociedades de consumo del mundo desarrollado.”¹⁴ En sus propias palabras y en mayor extensión, el tercer cine es:

*un cine-guerrilla, o un cine-acto, con la infinidad de categorías que contienen (cine-carta, cine-poema, cine-ensayo, cine-panfleto, cine-informe, etc.), opone ante todo, al cine industrial, un cine artesanal; al cine de individuos, un cine de masas; al cine de autor, un cine de grupos operativos; al cine de desinformación neocolonial, un cine de información; a un cine de evasión, un cine que rescate la verdad; a un cine pasivo, un cine de agresión; a un cine institucionalizado, un cine de guerrillas; a un cine espectáculo, un cine de acto, un cine acción; a un cine de destrucción, un cine simultáneamente de destrucción y de construcción; a un cine hecho para el hombre viejo, para ellos, un cine a la medida del hombre nuevo: la posibilidad que somos cada uno de nosotros. La descolonización del cineasta y del cine serán hechos simultáneos en la medida que uno y otro aporten a la descolonización colectiva.*¹⁵

¹³ Robert Stam sostiene que el discurso cultural había sido fecundo incluso antes de esta manifiesto, con ejemplos como el realismo mágico, la estética del hambre, el cine imperfecto, la tropicalia etc... Estéticas que revalorizan lo que anteriormente había sido negativo en los discursos colonialistas. En Stam, “Beyond Third Cinema, The aesthetic of hybridity,” en *Rethinking Third Cinema*, 32. Al mismo tiempo no es posible negar las influencias del primer y segundo mundo en el tercer cine, como lo son los escritos de Fanon, Bakhtin, Eisenstein, Vertov, Lukács, Brecht y Benjamin entre otros. El tercer cine no es uno que niega toda influencia de estos mundos sino el que permite pensar las realidades locales desde su complejidad.

¹⁴ Getino y Solanas, "Hacia un tercer cine".

¹⁵ Getino y Solanas, "Hacia un tercer cine".

En resumen, el tercer cine es uno que destaca una forma independiente de producción (liderada por colectivos, en donde cada miembro pueda operar todos los equipos en caso de ser necesario) y exhibición (sin un interés de lucro, exhibiendo en poblaciones, colegios y sindicatos) así como de contenido (en base a la cultura e historia de cada lugar) y de forma (cine carta, ensayo, acto, etc.) De esta manera, tercer es el cine que el sistema no puede asimilar o cintas que explícitamente intenten destruir el sistema.

Durante la década del 70, cuando las ideas del manifiesto estaban aun en su infancia, la teoría y la práctica del tercer cine se expandieron por el tercer mundo. Con manifiestos asiáticos, africanos, del medio oriente y latinoamericanos y particularmente con la creación de la organización de cineastas del tercer mundo en Argelia en 1973, donde se propone “un nuevo orden económico internacional y un nuevo orden informativo internacional.”¹⁶ Así como también la segunda reunión del comité en Buenos Aires en 1974 en donde se propuso la intercontinentalidad de esta práctica y el apoyo que estos cines deben darse mutuamente, por ejemplo, con co-producciones (no sólo apoyos económicos, sino también técnicos y tecnológicos) así como también la posibilidad de una distribuidora para el tercer mundo, como por ejemplo, con la Cinemateca del Tercer Mundo,¹⁷ entre otros elementos.

Para fines de la década el manifiesto comienza a ganar momentum en el mundo académico, estrechamente relacionado con los directores del emergente tercer cine. Un ejemplo de esto es que mientras el etíope Teshome Gabriel hacía su doctorado en UCLA, organizaba un club de cine donde se mostraban cintas de Miguel Littín (Chile), Jorge Sanjinés (Bolivia), Solanas y Getino (Argentina), Ousmane Sembene (Senegal), Tomas Gutierrez Alea y Humberto Solás (Cuba), Nelson Pereira dos Santos y Glauber Rocha (Brasil), incluso estos últimos fueron invitados por Gabriel a presentar sus películas en Estado Unidos en 1978. De su tesis doctoral nace *El Tercer Cine en el Tercer Mundo. Estética de Liberación*.¹⁸ Este fue el primer trabajo que exploró el manifiesto en profundidad en inglés, dándole mayor globalidad y resonancia con otros cines que no fueran el Latinoamericanos, particularmente con el tercer cine africano. Gabriel propone una interpretación que da prioridad a cintas con relevancia social y estilos incoativos, es decir con interpretaciones políticas e ideológicas, contribuyendo a la descolonización de las mentalidades, generando conciencias radicalizadas, lo que apoyaría a la transformación de la sociedad, y para hacer esto necesariamente se necesita un nuevo lenguaje que rechace el modelo ofrecido por Hollywood y sus implicancias ideológicas.¹⁹ Tras una década de praxis de tercer cine y de las teorías aplicadas en los diferentes manifiestos, este libro termina de gestar el paso de la práctica cinematográfica a la teoría académica. El traspaso de la teoría al inglés también posibilita la globalización del término, pero al mismo tiempo, presenta un potencial alejamiento de los académicos latinoamericanos, al serles más complejo seguir los avances en el desarrollo de ésta.

¹⁶ Mariano Mestman, “Entre Argel y Buenos Aires. El comité de cine del tercer mundo (1973/1974)” en Revista digital de cine *Fuga*, <http://www.lafuga.cl/entre-argel-y-buenos-aires/28>.

¹⁷ Más información en Tzvi Tal, “Cine y Revolución en la Suiza de América: la Cinemateca del Tercer Mundo en Montevideo”, *Araucaria* 4 (2003): 70-92.

¹⁸ Teshome H. Gabriel, *Third Cinema in the Third World: The Aesthetic of Liberation*, (Michigan: UMI Research Press, 1982).

¹⁹ Dissanayake y Guneratne, *Rethinking Third Cinema*, 11.

Para 1973 la era de oro del siglo XX comenzaba a colapsar. Para agosto de este año se desata la crisis del petróleo, la cual produjo una alta inflación y una reducción en la producción industrial.²⁰ La economía mundial no se recuperaría rápidamente de esta crisis, es más, continuaría durante toda la década del 80. Sin embargo, los cambios producidos en cultura y sociedad de la época de oro son indiscutibles y esenciales para comprender nuestras sociedades hoy. Dentro de ellos necesariamente hay que incluir el manifiesto y el nacimiento de la teoría del tercer cine con su propuesta tricontinental de libertad y de justicia social.

El tercer cine pierde cohesión: la década de los 80

A fines de la década de 1970 la violencia de las dictaduras que siguieron a los movimientos de izquierda en Latinoamérica se hacía evidente. También es ineludible la llegada de los neoliberalismos a la región, desarticulando así la teoría de los tres mundos (al menos en términos económicos, ya que en concepciones populares el tercer mundo sigue siendo el de 1960). Al mismo tiempo, muchas de las independencias del resto del tercer mundo seguían sus cursos, pero los ideales revolucionarios pasaban a la clandestinidad. Estos procesos generan cantidades de exiliados políticos que escapan de terrorismos de estado. Junto con este fenómeno, la década de 1980 ve como la carrera armamentista puso al mundo nuevamente en estado de guerra. Vuelven también las crisis de hambre en el tercer mundo. El 42% del planeta ya ha migrado del campo a la ciudad, y es precisamente en el tercer mundo donde se encuentran las más grandes urbes: Cairo, Ciudad de México, Sao Paulo y Shanghái. También se percibe el fenómeno de migraciones económicas para buscar mejores oportunidades de vida en el mundo desarrollado. Así como una baja en la cantidad de trabajadores en fábricas. Y es que la década de los ochentas fue dominada por la crisis económica (y como sugiere Hobsbawm también una crisis de conciencias²¹) por un fuerte bloque capitalista con varios gobiernos de derecha que practicaron un extremo *laissez-faire* y egoísmo económico donde los gobiernos de Regan (1981-1989) y Thatcher (1979-1990) son el mayor ejemplo.²² Esta última fue una pronta seguidora del gobierno de Pinochet (1973-1989) y su temprano experimento neoliberal.

La desarticulación del tercer mundo y la pérdida de poder de los movimientos revolucionarios de izquierdas (así como su clandestinidad) no acaba necesariamente con la idea de tercer cine, ya que este no depende de donde se produce geográficamente, sino de su andamiaje, contenido y compromiso. Sin embargo si aporta a la pérdida de cohesión de la teorización de la práctica cinematográfica. Incluso más, bajo la lógica del renovado capitalismo de los 80s, el lenguaje del tercer cine (marxista, militante, antiliberalismo y descolonizador) queda obsoleto y las lógicas del tercer cine ya no son acogidas tan abiertamente. La cambiante dinámica mundial ya podía ser percibida en 1986 cuando Jim Pines, June Givanni y Paul Willemen invitaban reflexionar durante el seminario de tercer cine en Edimburgo²³ sobre cómo los “grandes cambios políticos y económicos experimentados desde fines de los 70s, tanto en el Tercer Mundo como en Europa y Estados Unidos” forzaban a reevaluar lo que se entendía por ‘especificidad

²⁰Hobsbawm, *Age of Extremes*, 268. El autor describe el fenómeno de bonanza y caída como una fluctuación Kondratiev más.

²¹Ibid., 305.

²²Ibid., 248.

²³Organizada por British Film Institute en conjunto con el 40 Festival Internacional de Cine de Edimburgo, este seminario de tres días realizado entre el 11 y 13 de Agosto, convocó a alrededor de cien teóricos, cineastas y críticos.

cultural' entre los tres mundos. El desarrollo de la conferencia así como las críticas que surgieron tras esta son un buen reflejo de cómo esta década de cambios desestabilizó la teoría.

No se discutió solemnemente cine realizado en el llamado tercer mundo, sino también el realizado por grupos independientes en las tierras tanto del primer como del segundo cine (occidente o mundo desarrollado). La generalización que había llevado a equiparar tercer cine con tercer mundo se puso en jaque ante las múltiples expresiones cinematográficas y de video realizadas por colectivos europeos. Así, el objetivo de la conferencia de dar un nuevo impulso al entendimiento de los roles y responsabilidades de los cineastas y teóricos que practicaban el tercer cine, tanto en occidente como en el tercer mundo, no se logró, debido a que acalorados debates entre directores y teóricos imposibilitaron llegar a un consenso. En cambio se enfatizaron “las diferencias, divisiones y tensiones que hace una unidad transcultural difícil de lograr.”²⁴

En el artículo de Homi Bhabha de 1988, basado en uno de los artículos que concluyeron el evento, se hace cargo críticamente de la conferencia y a la vez del futuro del tercer cine. Sugiere, magistralmente, que el problema que enfrenta el tercer cine radicaba en un binarismo entre el objeto de estudio (cine de lucha política, donde se representa los antagonismos sociales y las contradicciones históricas) y la teoría que lo estudia. En la conferencia se postulaba abiertamente que la teoría y la práctica eran criaturas distintas unas de otras y que se podía ser o cineasta o académico. A esto se sumaba una peyorativa concepción que la teoría era más importante que la práctica y que existía tal cosa como ‘la teoría pura’, que es eterna y no se ve afectada por desarrollos sociales e históricos.²⁵ A esto se sumaba una contra opinión que la academia, con la teoría, es parte del andamiaje eurocentristico-occidental (para incluir también a Estados Unidos) y por lo tanto estaba muy alejada de lo que hacía el tercer cine.

Ejemplos de la occidentalización de la teoría son el seminario de Gabriel en EEUU, la conferencia misma, el ‘epistolario’ crítico entre Gabriel y Julianne Burton en *Screen* y la misma publicación del artículo de Bhabha en *New Formations* entre otros. Fuera de que todos estos autores tienen estrechas relaciones con el tercer mundo y ciertamente jamás ha sido un impedimento no pertenecer al objeto de estudio. Sin embargo, cuando se llegó a este binarismo, la teoría comenzó a perder cohesión y comenzó a agonizar. Al punto que aun hoy hay académicos que creen que la teoría del tercer cine está obsoleta. Sin embargo, a pesar de la creencia académica, nunca se dejó de producir tercer cine.

Movimientos como Túpac Amaru, las guerras civiles en Centro América, y el movimiento de obreros del carbón en el Reino Unido demuestran que la despolitización producto de el ambiente de la década no era absoluta, y que el lenguaje del manifiesto si bien silenciado, no estaba agotado. Bajo este contexto, como demostrado ya en el conferencia de Edimburgo, se entra en una nueva etapa del tercer cine, donde las experiencias del video se hacen esenciales. La práctica estaba mutando a una en la cual si bien no se utilizaban ya las terminologías de los 70s, en una praxis se acercaba al anarquismo, se comienza a desarrollar un tercer cine despojado de la teoría y terminología. Ejemplo de esto es el movimiento de video que apoya los huelguistas del

²⁴ Scott Cooper, “Conference report, Third cinema”, *Quarterly Review of Film and Video*, Vol 11, N°2, (1989) 109-112.

²⁵ Homi K. Bhabha, “The Commitment to Theory”, *New Formations*, N°5, summer I (1988) 5-23.

carbón en el Reino Unido y el video reportaje mensual *Teleanálisis* que desde 1984 hasta 1989 filmó y expuso lo que la prensa no podía o no quería mostrar en el Chile de Pinochet. A la vez, *Teleanálisis* representa quizás el mejor caso de la corriente alternativa de video Latinoamericano. Estas corrientes de video en vez de cine, eran sustentados por prácticas colectivas ‘desde abajo’, con fines ideológicos y comunicacionales, que verdaderamente no tienen intenciones comerciales en si mismos. Cómo el cine del manifiesto, estos no tratan de ilustrar pasivamente la realidad, sino que invitan a participar, responder y actuar al ver las imágenes presentadas. Son tercer cine. Como sostiene Chanan, el tercer cine no es sólo definido en torno a contenido sino también un proceso de producción. Este no pudo comenzar a existir antes de la masificación de las cámaras de 16mm, y los movimientos desde abajo no podrían haber existido si no fuera por las cámaras de video.²⁶ Así el presente del tercer cine está profundamente influenciado por la tecnología digital.



Figura 2: Logo de *Teleanálisis*. La mayoría del material se encuentra online en <http://www.bibliotecamuseodelamemoria.cl>

Para finales de la década será evidente: la teoría del tercer cine estaba viviendo la crisis semántica presentada por el fin de imperialismos, la consolidación de las independencias, la migración hacia las hegemonías económicas, los sincretismos culturales asociados con las identidades mixtas de grupos de inmigrantes voluntarios o exiliados políticos (fenómeno que sólo incrementaría en las siguientes décadas), la crisis económica y de conciencias y el binarismo entre teoría y práctica. A esto se suma también la crisis del fracaso del marxismo, el advenimiento del otoño de las naciones, la caída del muro de Berlín y la desarticulación del bloque socialista.

Expansión y digitalización del tercer cine: la década de los noventa y 2000

En el contexto del fin de la Guerra Fría también terminarán de caer las dictaduras en el cono sur que resistieron la década anterior. Según Hobsbawm el corto siglo XX, con sus tormentos y divisiones políticas se termina en 1991, sin embargo, durante toda la década de 1990 y la recién acabada década del 2000 se pueden ver batallas en búsquedas de justicia e igualdad y en pos de recuperar las memorias silenciadas por los múltiples traumas históricos vividos durante el siglo XX. Aun más el fin de la Guerra Fría (independiente del siglo en que se esté) no acaba con la

²⁶ Michael Chanan, “The Changing Geography of Third Cinema”, en *Screen*, Vol 38, N°4 (Invierno 1997) 11.

desigualdad y opresión. Por lo tanto “la necesidad del tercer cine no desaparece solamente por que las dictaduras militares han sido remplazadas por alguna u otra forma de democracia.”²⁷

Aun así, en 1996, en una conferencia en el Reino Unido John Akomfrah, cineasta inglés de origen africano, declaró que el tercer cine estaba muerto y nadie del público le discutió. Akomfrah proponía que como cineasta británico, la teoría del tercer cine había sido útil para dar a conocer su cine que pertenecía al las minorías, pero que era necesario re examinar la teoría.²⁸ Particularmente en relación a identidades mixtas de grupos migrantes, que por nombrar uno de los problemas que presenta es el desarrollo de tercer cine con medios (y para audiencias) del primero mundo, pero con temas de justicia ya no sólo sobre el país de origen, sino como migrantes, haciéndolo tercer cine del primer mundo.

La propuesta de la muerte del tercer cine, es insostenible si lo entendemos como un cine posible de realizarse en cualquier parte del mundo, pero que debe aun apelar a esa función social de atestiguar contra desigualdades e injusticias y proponer cambios de actitud y de accionar. Siguiendo esta lógica, en la era de la digitalización se podrán ver varias vertientes de realización de tercer cine, a saber; el clásico cine producido dentro del sistema mundial, en donde la cinta muestra una lucha política, como el cine de la francesa Claire Denis, el cine de memoria que en buena medida implica una fuerte conexión con el pasado de olvidos forzados como por ejemplo *The Wind that Shakes the Barley* de Ken Loach (2006), y las expresiones digitales (video blogs, canales de *youtube* y otras formas de internet 2.0) de democratización real que cercano a fines de la década del 2000 tendrán un nuevo retorno a las ideologías de izquierda. Aquí las filmaciones con cámaras digitales, celulares, tabletas, etc. son utilizadas para mostrar como diversos grupos luchan contra el sistema para defender sus derechos en sociedades nuevamente en crisis, cómo lo son las sociedades contemporáneas. Mediante repostear en redes sociales estos videos tienen difusión gratuita además de masiva (claro, hay que tener acceso a internet, pero esto es también cada día más masivo). Los costos de producción son costeados por ONGs o por los individuos interesados. Incluso más, por su características 2.0 los comentarios al repostear o sobre la misma pieza son abiertamente terrenos de debate. Ejemplos de este tipo de video se encuentran en, los variados movimientos *Occupy (Wall Street, London, Frankfurt)*, el movimiento de *indignados* en España, o el movimiento estudiantil en Chile.

La mayoría del tercer cine hoy se hace en cualquier parte del mundo, por jóvenes *auteurs*, por colectivos, por individuos con aparatos digitales, es un cine que ya no se hace completamente ‘desde abajo’, pero que aun utiliza el lenguaje audiovisual como herramienta ideológica de insatisfacción y de comunicación, y más que nunca posee una relativa indiferencia al circuito comercial, con la posibilidad de crear un video o incluso una película con cero presupuesto de producción o distribución gracias a Internet. Pero que al mismo tiempo es exhibido en festivales internacionales de cine.

Sin embargo, es necesario re-acreditar el tercer cine para los tiempos contemporáneos. Un excelente referente es *Political Films, The Dialectics of Third Cinema* de Mike Wayne donde se defiende y re-contextualiza el término para el presente. Para Wayne lo que mejor define al tercer cine hoy es que es un cine de contenido político. Si bien todo film es político, no todos lo son de la misma manera, ya

²⁷ Mike Wayne, *Political Film: The Dialectics of Third Cinema*, (Londres: Pluto Press, 2001), 57.

²⁸ Susan Hayward, *Cinema Studies: The Key Concepts*, (Florenca: Routledge, 2006), 369.

que algunos muestran *la política* o falta de esta y otros discuten *lo político*. Así un cine político “es mucho más que la política en sentido estricto. Es un cine de emancipación social y cultural” que ya no sólo lucha contra el colonialismo y el neoliberalismo sino que también contra el Estado como garante del “desigual acceso a la distribución de recursos culturales y materiales”, pero así mismo debe ir más allá del estado para generar una transformación permanente. Para Wayne, el tercer cine contemporáneo es la vanguardia del cine político, en términos de la sofisticación de la representación de estas dinámicas.²⁹

Según Wayne, para que sea definido como tercer cine hoy, se debe poder distinguir una historicidad clara, que muestre el proceso, con sus cambios, contradicciones y conflictos. Es decir la dialéctica de la historia. Debe demostrar cómo surge la politización del tema, de cómo quiénes han sido explotados y oprimidos han adquirido la conciencia. Debe demostrar un compromiso crítico con el pasado, el oprimido, lo político, no uno ciego de repetición. Y finalmente debe mostrar la especificidad cultural de la época de la filmación y de la minoría en particular y como esta cambia el proceso político, en fin debe ser cine político.³⁰ Debe esta manera el cine documental, ficción y todas las opciones entremedio, el cine de memoria sumado a las filmaciones de movimientos ciudadanos, reflejan una amplia gama de cines políticos que cuidan libertades y defienden oprimidos: memoria, naturaleza, minorías o en el caso de indignados y *Occupy*, también mayorías.

Recordando el planteamiento de Bhabha donde no es necesario responder si se es cineasta o revolucionario y sin intención de decir que la teorización es más importante que la práctica, sino que son dos caras de una misma moneda, es necesario corroborar si es importante desde el punto de vista de la crítica desarrollar y mantener vigente una teoría apta para analizar este cine. Como sugiere Wayne en su trabajo “Sería una modesta contribución a la creciente concientización si tuviéramos una práctica cinematográfica adecuada para hacer frente a la crisis. Así como si tuviéramos una crítica cinematográfica adecuada para esta y la práctica cinematográfica”³¹ Para lograr esto hay que partir por revertir el mito de que esta teoría está obsoleta, y continuar utilizándola como referente de análisis del cine político que se está haciendo hoy.

Chile y su historia del tercer cine

En “Towards a Critical Theory of Third World Films”, Gabriel sostiene que existen tres fases en las experiencias cinematográficas del tercer mundo. Esta propuesta ha sido criticada por ser totalizadora de experiencias altamente disímiles, sin embargo para el caso chileno es posible ver su correspondencia. Primero está la de una asimilación no calificada. En donde el modelo industrial es Hollywood, los temas son escapistas, tipo romances, musicales, comedias y el objetivo es lograr imitar el estilo hollywoodense. En Chile, esta sería una segunda etapa de producción cinematográfica, ya que la primera sería el cine mudo temprano, antes de que la lógica del tercer mundo, tercer cine o cine como agente político revolucionario, pusiese existir. Sin embargo, para finales de los 30s y la década del 40 se puede apreciar la versión chilena de la

²⁹ Wayne, *Political Films*, 1. Las citas en comillas son traducciones personales del libro de Wayne.

³⁰ *Ibid.*, 14-24.

³¹ *Ibid.*, 4.

asimilación no calificada. Antofagasta intentó ser el Hollywood de Sudamérica y en Santiago, Chile Films cubrió el tipo de cintas descritas. Incluso hubo planes, al menos en papel, de crear un Hollywood en Manquehue, una concurrida avenida de la capital.³² La segunda etapa (o tercera para Chile) sería la indigenista o de la remembranza en donde se tratan temas relacionados a lo más fuerte que tiene el tercer mundo: su cultura e historia. Como sostiene Gabriel, los peligros de esto están en la romantización y aceptación sin crítica de las formas del pasado ya que es posible una nostalgia por la inmensidad de la naturaleza (migración campo ciudad) y el pasado folklórico. En el departamento de cine experimental de la Universidad de Chile empezó, por ejemplo, “una línea en la que el repudio a las falsificaciones de la realidad nacional presentadas por el cine de ficción chileno y rescate de las verdades más profundas de la identidad nacional.”³³ Es precisamente este centro, junto con el cine experimental de la Universidad Católica, el antecedente del nuevo cine chileno, movimiento que en un origen también representa la etapa indigenista.

En Chile, la transición entre esta etapa y la siguiente está profundamente relacionada con el nuevo cine chileno. Raúl Ruiz, Aldo Francia, Miguel Littin y Helvio Soto (quizás los más grandes exponentes de este cine) comenzaron sus carreras en el cine clubismo y hicieron cintas sobre las remembranzas de lo tradicional chileno, con un énfasis en la representación de la realidad de lo popular (temáticas de la segunda etapa) para luego en cuestión de media década comenzar a desarrollar cine de la tercera etapa (o cuarta en el caso de Chile); el cine combativo.

Aquí, la producción y distribución tienen un profundo sentido de colectividad. Es cine para el pueblo y ojalá por el pueblo. Los temas son conflictos y luchas de este y el estilo es el cine como una herramienta ideológica.³⁴ Más conflictivo es la sugerencia de que en esta etapa, los principales medios de producción son financiados primariamente por el Estado (punto criticado por privilegiar sólo cierto tipo de cinematografía que necesita un Estado concientizado y progresivo).³⁵ Sin embargo, este es efectivamente el caso de Chile, donde Chile Films pasó a manos de Estado y si bien no hubo un proyecto político de desarrollo cinematográfico durante la Unidad Popular, Chile Films sí aportó a hacer cine combatiente, aunque ciertamente no fue el único agente.

³² Claudia Bossay, *La época de los grandes ensayos cinematográficos. Estudio de los vínculos entre la industria cinematográfica nacional y el paradigma clásico del cine estadounidense en la década del cuarenta*. Santiago 2008. p.56. Tesis para optar al grado de Licenciada en Historia. Ver también el documental de Adriana Zuanic, *Antofagasta, el Hollywood de Sudamérica* (2001).

³³ Claudio Salinas Muñoz, Hans Stange Marcus, y Sergio Salinas Roco, *Historia del cine experimental en la Universidad de Chile, 1957-1973*, (Santiago: Uqbar Editores, 2008), 45.

³⁴ Dissanayake y Guneratne, *Rethinking Third Cinema*, 2.

³⁵ *Ibid.*, 12.



Figura 3: Imagen de *La Tierra Prometida*, de Littin, ejemplo de cine combatiente.

Para Gabriel uno de los mejores ejemplos de la etapa de cine combatiente en la cinematografía mundial es *La tierra prometida* de Miguel Littin (1971). Durante el gobierno de Allende, Littin ejerce como presidente de Chile Films y desde ahí dirige esta cinta que narra una toma de terreno en el gobierno socialista de Marmaduke Grove en 1932, pero al mismo tiempo explora el poder popular de su propio presente. En ella se enseña sobre cómo funciona el socialismo, se empodera al pueblo, y esto se hace con una referencia al pasado, (ya que de los narradores y protagonistas de la cinta recuerda su experiencia de infancia viviendo en la toma de terreno) pero con guiños de surrealismo, de un mundo de ensueño entre el pasado y el presente, y sin saberlo, también mostraba la eventual correspondencia de un pasado con el futuro que estaba por suceder: el violento final de la toma tras el fin del gobierno de Grove, es como el fin del gobierno de Allende y de la etapa combativa dentro de Chile.

Este es un excelente caso para profundizar en las cronologías del cine chileno y meditar en torno a la lógica del segundo y tercer cine y a la prominente área gris que existe entre ambos cines.³⁶ Littin provenía de una tradición de cine clubs y revistas especializadas e incluso ejerció la dirección del Canal 9 de la Televisión Universitaria, desde ahí dirige y genera el proyecto de el *Chacal de Nahueltoro* (1969), quizás la más representante de las cintas del nuevo cine chileno y de la segunda etapa de remembranza. Con la Unidad Popular en poder, las conciencias se radicalizan, y Littin escribe el Manifiesto de los cineastas de la Unidad Popular y dirige *La tierra prometida*. Para estos momentos Littin ya comenzaba a ser reconocido como un joven *auteur* en el mundo. Aun más, debido al golpe de estado, la cinta debió ser terminada en exilio, y su difusión fue esencial en la campaña de solidaridad y circuló por festivales internacionales. El contenido altamente ideológico de esta cinta es lo suficientemente poderoso como para definirla como tercer cine. De esta manera, el caso de Littin es

³⁶ Evidentemente también existe una área gris o de tránsito entre el primer y el segundo cine, pero como sugiere Wayne, el tercer cine es sobre todo uno político, y ciertamente se da más la concientización política desde el segundo al tercero que desde el primero al segundo, sin embargo si vemos afuera del caso chileno existen varios ejemplos como *Deer Hunter* de Michael Cimino (1978) o *Reds* de Warren Beatty (1981) que transitan entre los tres cines.

particularmente claro para demostrar cómo estos directores y sus cintas habitan las áreas grises entre la segunda y tercera etapa de Gabriel; entre indigenistas y revolucionarios. Así como también en el intersticio entre segundo y tercer cine, ya que es desde la lógica del segundo nace el tercero.

No es de sorprendernos entonces, que la más extraordinaria de las obras del tercer cine chileno –*La batalla de Chile* dirigida por Patricio Guzmán y realizada por el colectivo Tercer Año- tenga su génesis en un director que si bien participó del cineclubismo, pasó varios años trascendentales de este movimiento obteniendo educación formal fuera del país. Al volver a Chile, Guzmán puso inmediatamente sus estudios de cine de ficción en función del cine combatiente, que buscaba documentar, descolonizar y generar conciencias. De este modo, Guzmán (que por ahora también es un *auteur*) logra filmar uno de los más grandes documentales de cine directo, del cine político y del tercer cine, al entrar en Chile directamente a la lógica combativa, en vez de comenzar su carrera en la etapa indigenista.

Con el advenimiento de la dictadura, la mayoría de quienes ejercían y pensaban cine en Chile debieron partir al exilio. Así, *Palomita Blanca*, *La Tierra Prometida*, *La batalla de Chile* y *La metamorfosis del jefe de la policía política* debieron ser terminadas en exilio. Estas así, como muchas cintas completamente filmadas en el exilio por equipos mixtos (chilenos y de otras naciones) con fondos europeos o canadienses, y circulaban sobre todo en festivales del primer y segundo cine, son ciertamente también parte del tercer cine chileno en donde se fusiona la estética de la etapa militante con sensibilidades del primero y segundo cine. Incluso más, la campaña de solidaridad en el extranjero y la defensa de los derechos humanos hicieron del cine unos de sus mecanismos de lucha.³⁷ En estos términos yo propondría que luego de la etapa combativa, viene una nueva etapa (quinta para el caso de Chile); la etapa del compromiso con la memoria y de denuncia, la etapa nunca más.

En Chile, el trauma histórico estuvo acompañado de un fuerte silenciamiento del pasado para evitar conflictos en el período transicional.³⁸ Sin embargo el cine siempre ha representado un frente ante la situación de olvido y silencio. Gabriel propone en su “Third Cinema as Guardian of Popular Memory”³⁹ que originalmente el tercer cine fue concebido como participativo y constructivo en las luchas de independencia y liberación de sistemas neocoloniales, pero que hoy estas luchas han mutado y han cambiado a nuevas formas. La clásica es donde aun hay campos de batallas y las cámaras aun deben ser utilizadas como armas, “camera as a gun” para cementar el camino a la revolución y atestiguar ante las injusticias. Y un segundo caso, en el cual las batallas se han movido a campos culturales y el rol del tercer cine es ser un guardián de la memoria popular. Por lo tanto, “no solo [debe] reconstruir el pasado pero también redefinir y redimir lo que la historia oficial ha obviado.”⁴⁰

³⁷Zuzana M. Pick, “Chilean Cinema: Ten Years of Exile (1973-83),” *Jump Cut: A Review of Contemporary Media* 32, N°Abril (1987): 66–70.

³⁸ Ver Thomas Miller. Klubock, “History and Memory in Neoliberal Chile: Patricio Guzman’s *Obstinate Memory* and *The Battle of Chile*,” *Radical History Review* 85 (2003): 272–281 entre tantos otros autores.

³⁹Teshome Gabriel, “Third Cinema as Guardian of Popular Memory: Towards a Third Aesthetics,” en *Question of Third Cinema* (Londres: BFI Publishing, 1989), 53–64. A pesar de que Gabriel o asistió a la conferencia de Edimburgo, este artículo la inauguró mediante una grabación del artículo por Gabriel.

⁴⁰*Ibid.*, 57.

Hoy en Chile, este cine de memoria es altamente visible, en particular el que batalla los silencios de la dictadura, recuerda a los detenidos desaparecidos y cuestiona el Chile contemporáneo en donde las fracciones y fricciones producidas por este trauma son aun visibles. Este cine es equiparable con otros cines de trauma, como por ejemplo con el cine del Holocausto.⁴¹

También existen múltiples espacios donde el tercer cine se manifiesta de otras maneras. Cualquier cinta que trate minorías desde la política de vanguardia descrita por Wayne será tercer cine. Aparecen así varios tipos como el cuarto cine o cine indígena, con el video activismo (como el gestado en Chile con el movimiento estudiantil), cine producido por ONGs para difundir su causa, como el de *Patagonia sin Represas* y por último, quizás el más comercial (por ser el que llega a grandes salas de cine, o generalmente al circuito de festivales y a veces es comprado por la televisión) el cine memoria del trauma, de nunca más. De esta manera hoy en Chile conviven las etapas y los tipos de cine. Existe cine que aun imita a Hollywood, y cine que es indigenista, en menor medida aun hay cine combatiente y cine que clama ‘nunca más’ por esto es posible afirmar que en Chile existe primer, segundo y tercer cine y esto atestigua al estado de madurez que ha alcanzado esta cinematografía.

Evidentemente todas estas posibilidades: desde los nuevos cines al militante, del video ensayo al cine directo, de la ficción al documental, del cine de cero presupuesto a cintas como *Machuca*, del cuarto cine a los videos filmados por el movimiento estudiantil, no pueden tener una estética común. Y es que el tercer cine nunca ha sido una propuesta estética, sino una de sensibilidades y compromisos políticos. Nace de un manifiesto, que a diferencia de los manifiestos de las vanguardias europeas o el ‘Cine del hambre’, no tienen un origen de apreciación estética, sino uno funcional, político. En este sentido el propio manifiesto cinematográfico chileno fue mayormente una propuesta política, un análisis ideológico más que una propuesta estética, que revalidó la discusión sobre el cine revolucionario antes de las revoluciones.⁴² Y es que en Chile la práctica del tercer cine es de larga data y reconocida a nivel mundial, no así su teorización y crítica. Por esto mismo utilizar las teorías y reflexiones que acompañan al tercer cine pueden dilucidar elementos de análisis para el cine chileno, en sus aspectos políticos, activistas, o sencillamente comerciales.

Bibliografía

Bhabha, Homi K. “The Commitment to Theory”. *New Formations*, N°5, Verano I (1988): 5-23.

Bossay, Claudia. *La época de los grandes ensayos cinematográficos. Estudio de los vínculos entre la industria cinematográfica nacional y el paradigma clásico del cine estadounidense en la década del cuarenta*. Santiago de Chile, 2008 (Tesis de Licenciatura en Historia).

Chanan, Michael. “The Changing Geography of Third Cinema”. *Screen*, Vol 38, N°4 (Invierno 1997).

⁴¹ Antonio Traverso, “Contemporary Chilean Cinema and Traumatic Memory: Andrés Wood’s *Machuca* and Raúl Ruiz’s *Le Domaine Perdu*,” *IM Interactive Media: E-Journal of the National Academic of Screen and Sound* 4 (2008): 1-26.

⁴² José Miguel Palacios, “La contradicción como figura retórica en el Manifiesto de los Cineastas de la Unidad Popular”, *Cuadernos Cineteca Nacional*, Centro Cultural Palacio la Moneda, N°2, (2012): 90-100.

- Cooper, Scott. "Conference report Third cinema". *Quarterly Review of Film and Video*, Vol 11, N°2, (1989) 109-112.
- Del Valle, Ignacio. "Hacia un tercer cine: del manifiesto al palimpsesto". *El Ojo que piensa*, Año 3. N°5, (Enero–Junio 2012).
- Dissanayake, Wimal, y Anthony Guneratne. *Rethinking Third Cinema*. Londres: Taylor & Francis, 2007.
- Gabriel, Teshome H. *Third Cinema in the Third World: The Aesthetic of Liberation*. Michigan: UMI Research Press, 1982.
- . "Third Cinema as Guardian of Popular Memory: Towards a Third Aesthetics." En *Question of Third Cinema*, 53–64. Londres: BFI Publishing, 1989.
- . "Towards a Critical Theory of Third World Films." En *Question of Third Cinema*, 30–52. Londres: BFI Publishing, 1989.
- Getino, Octavio y Fernando Solanas, "Hacia un tercer cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo." *Hojas de cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*. Vol. 1 Centro y Sudamérica. México: Colección Cultura Universitaria, 1988: 29-62.
- Hayward, Susan. *Cinema Studies: The Key Concepts*. Florencia: Routledge, 2006.
- Hobsbawm, Eric. *Age of Extremes: The Short Twentieth Century 1914-1991*. Londres: Abacus, 1995.
- Klubock, Thomas Miller. "History and Memory in Neoliberal Chile: Patricio Guzman's *Obstinate Memory* and *The Battle of Chile*." *Radical History Review* 85 (2003): 272–281.
- Mestman, Mariano. "Entre Argel y Buenos Aires. El comité de cine del tercer mundo (1973/1974)." *Revista digital de cine Fuga*, <http://www.lafuga.cl/entre-argel-y-buenos-aires/28>
- Palacios, José Miguel. "La contradicción como figura retórica en el Manifiesto de los Cineastas de la Unidad Popular". *Cuadernos Cineteca Nacional, Centro Cultural Palacio la Moneda*, N°2, (2012): 90-100.
- Pick, Zuzana M. "Chilean Cinema: Ten Years of Exile (1973-83)." *Jump Cut: A Review of Contemporary Media* 32, (Abril 1987): 66–70.
- Salinas Muñoz, Claudio, Hans Stange Marcus, y Sergio Salinas Roco. *Historia del cine experimental en la Universidad de Chile, 1957-1973*. Santiago: Uqbar Editores, 2008.
- Stam, Robert. "Beyond Third Cinema, The aesthetic of hybridity". En *Rethinking Third Cinema*, 31-48. Londres: Taylor & Francis, 2007.
- Traverso, Antonio. "Contemporary Chilean Cinema and Traumatic Memory: Andrés Wood's *Machuca* and Raúl Ruiz's *Le Domaine Perdu*," *IM Interactive Media: E-Journal of the National Academic of Screen and Sound* 4 (2008): 1–26.
- Tal, Tzvi. "Cine y Revolución en la Suiza de América: la Cinemateca del Tercer Mundo en Montevideo". *Araucaria* 4 (2003): 70-92.

CLAUDIA BOSSAY es doctoranda en Queen's University, Belfast (Irlanda del Norte), donde cursa su último año de doctorado, bajo la supervisión de Michael Chanan. Licenciada en Historia por la Universidad Diego Portales en Chile y Máster en Estudios Interdisciplinarios, actualmente investiga cómo la Unidad Popular, el golpe de Estado y la Dictadura militar chilena han sido representados en el cine chileno e internacional. - e-mail: claudiabossay@gmail.com