



Revista Conflicto Social - Año 13 N° 24 - Julio a Diciembre de 2020

Vestigios del archivo audiovisual. La Cinemateca del Tercer Mundo en la Universidad de Buenos Aires (1973-1974)

Vestiges of the audiovisual archive. The Third World Cinematheque at the University of Buenos Aires (1973-1974).

Jorge Laplace*

Recibido: 14 de octubre de 2020

Aceptado: 4 de diciembre de 2020

Resumen: En este escrito realizamos una triangulación de dos fuentes documentales primarias y una fuente secundaria (los *Documentos del Comité de Cine del Tercer Mundo*; las *Resoluciones del Instituto del Tercer Mundo*; y los testimonios fragmentarios de Jorge Giannoni, quien fuera director de esta Cinemateca del Tercer Mundo en la UBA). A partir de este ensamblaje, analizamos algunas de las estrategias poético-políticas de archivación que diferencian a esta cinemateca de los modelos canónicos y de las lógicas de funcionamiento propias de otros archivos cinematográficos. La resignificación de la noción de *patrimonio* que ahí se realiza, y la tensión entre las dimensiones de *conservación* y *producción* frente a sus registros, serán aquí especialmente abordadas.

Palabras clave: Cinetecas, Archivos, Tercer Mundo, Memoria, Política.

Abstract: In this essay we triangulated two primary documentary sources and a secondary documentary source (the *Documents of the Third World Cinema Committee*; the *Resolutions of the Third World Institute*; and the fragmentary testimonies of Jorge Giannoni, who was the director of this Third World Cinematheque at the UBA). Based on this reassemblage, we analyze some of the poetic-political archiving strategies that differentiate this cinematheque from the canonical models and the operating logics typical of other film archives. We will specially address the resignification of the notion of *heritage* that takes place there, and the tension between the dimensions of *conservation* and *production* of its records.

Key words: Cinematheque, Archive, Third World, Memory, Politics.

* Universidad Nacional de las Artes (UNA) - Maestría en Cine de América del Sur (MECAS). Argentina. Red Argentina de Preservadorxs Audiovisuales (RAPA). laplace.jorge@gmail.com

Introducción¹

La Cinemateca del Tercer Mundo configura un espacio cuyo alcance o límite irradiado no se puede precisar con claridad. Su práctica archivística –fundada en un tiempo histórico convulso, el breve intervalo democrático entre una serie de golpes durante la llamada *primavera camporista*– se propuso una transformación radical del territorio político-imaginario. Desde una visión antagonista, articulando un conjunto disímil de fuerzas en tensión,² reivindicó su condición periférica y descentrada dentro de las guerras imperiales de las imágenes a escala global, promoviendo un modelo de archivo alternativo al de las cinematecas de las metrópolis primermundistas; priorizando la creación de redes colaborativas entre países que atravesaban procesos de liberación o descolonización en Latinoamérica, África y Asia; proyectando –a nivel local– circuitos itinerantes de distribución y producción de material cinematográfico desde las bases.

El siguiente escrito tratará de montar una posible imagen en torno a la ausencia de un archivo marcado por su dispersión, un relato no-conclusivo que evite las certezas de una historia que ha relegado esta experiencia al olvido, interrogando –sobre todo en su borradura– lo que algunas de sus huellas puedan llegar a significar para nuestra actualidad.

Por ello, no se tratará acá del uso de materiales o procedimientos de

¹ Agradezco a N. Taccetta, C. Olivares y L. Varela las observaciones sobre este escrito, también a G. Monti, P. Vázquez y M. Mestman por sus orientaciones sobre este tema.

² Su espectro ideológico abarcó desde el peronismo combativo hasta distintos partidos y movimientos de la izquierda marxista (Peña y Vallina, 2000: 151). En términos ahora de movimientos cinematográficos, esa confluencia de fuerzas heterogéneas que se dio durante la época puede ser observada en la conformación de los equipos que registraron los Congresos del FAS (Frente Antiimperialista y por el Socialismo), donde trabajaron en conjunto fracciones del peronismo, con otras de Cine de la Base y algunos elementos del cine experimental o del underground local (como Alberto Fischerman). Al respecto, Jorge Giannoni recuerda: "Creíamos que había que abrir un frente en el cual se incluyera a los sectores revolucionarios del peronismo. Porque siempre entendimos que en el peronismo han coexistido la derecha y la izquierda y siempre ha ganado la derecha [...] A tal punto que a Cámpora lo dejó gobernar sólo tres meses [...]. Siempre nos planteamos un frente en el cual estuviera desde el peronismo que quería la liberación hasta los que venían de otras identidades políticas." (*Ibid.*, p. 142). Si se quisiera remarcar alguno de los momentos previos de porosidad o no-sectarismo entre las distintas corrientes del cine crítico de ese periodo, podría mencionarse, por ejemplo, la colaboración realizada por Raymundo Gleyzer, como camarógrafo, en ciertos pasajes de *La Hora de los Hornos* (Fernando Solanas y Octavio Getino, 1968). Sobre este tema puede verse el documental *Raymundo* (Ernesto Ardito y Virna Molina, 2003) o *Cómo se hizo "La hora de los hornos"* (Fernando Martín Peña, 2007). Gleyzer también trabajó junto a Narcisa Hirsch, Humberto Ríos y Jorge Giannoni con quienes mantuvo una relación de amistad y colaboración por sobre preferencias partidistas.





archivo en el audiovisual latinoamericano contemporáneo, sea éste uso un trabajo de remontaje con *found footage*, colecciones personales o documentos desclasificados de los archivos administrativos del terror –tal como ocurre, por ejemplo, en la Trilogía *Tristezas de la lucha* (Paz Encina, 2014-2016), donde se ponen en juego y combinan estos tres tipos de materiales– pues creemos que sin una política de archivo es imposible que el cine contemporáneo de nuestra región constituya una poética latinoamericana:

Si los vencedores controlan las imágenes ¿Cómo usarlas para no repetir su versión? ¿Cómo extraer del pasado la historicidad de los vencidos? [...] El cine, y por extensión el arte, tenían una "obligación": desarmar las mitologías del pueblo reducido a insignia museal, liberar a los cuerpos de las biopolíticas del neocolonialismo que usaban a las comunicaciones y la publicidad para amoldar la servidumbre y detener la indignación. [...] El cine político podía movilizar a miles de sujetos ignorados a participar de una *arqueología revolucionaria*, el lazo entre la promesa de un origen y la existencia de una ley fundada en la voluntad del pueblo. La alianza entre *arché* y *praxis* dio contenido a un *realismo crítico* que sedimentó la forma estética latinoamericana del período de los años 1960 y 1970 (Ossa, 2013: 191, 156 y 155).

La relación entre *arché* y *praxis* en el terreno del audiovisual no dejó de ser problematizada durante ese período por distintos colectivos y realizadores. Generar el espacio de inscripción y registro para las imágenes del nuevo cine implicó una apelación directa a las prácticas de archivo hasta entonces dominantes y una redistribución o desplazamiento de su ordenamiento tradicional. La posibilidad de la emergencia de una forma cinematográfica crítica implicaba una ruptura con los patrones coloniales de la máquina de la mirada, abriendo también un conflicto con lo que hasta entonces se entendía como la historia –pretendidamente universal– del medio. La necesidad de revertir la exclusión de las imágenes del pueblo en movimiento pasaba por una dislocación generalizada de las jerarquías del dispositivo cinematográfico y su régimen de visibilidad.

En un texto elaborado para la revista *Cine del Tercer Mundo* n° 2,

Buenos Aires, noviembre de 1969, titulado "Apuntes para un juicio crítico descolonizado", Fernando Solanas y Octavio Getino abordan esta problemática en los siguientes términos:

Las neocolonias que somos no podíamos hacer otra cosa que recibir y acatar junto al objeto-filme de consumo, la interpretación, la sustentación analítica y crítica de aquél, también para el consumo. Es discutible si podíamos o no hacer otra cosa, el asunto es que lo hicimos y no es éste el lugar ni el momento de profundizar el por qué. Baste señalar que las ideas proyectadas desde las metrópolis nos alcanzaban, porque habíamos sido incapaces de construir desde el seno de la realidad nacional ideas propias y activas. Carecíamos de propósitos en nuestro espacio y en nuestro tiempo; en suma; carecíamos, como intelectuales neocolonizados, de historia. De esa historia que al intelectual de las naciones dominantes le sobra. (...) Los dueños mundiales del cine, particularmente los grandes capitales norteamericanos, han impuesto gradualmente para el abordamiento del hecho cinematográfico, determinados valores y categorías aparentemente indiscutibles, tanto es lo que han penetrado ya en el consenso. "Cine" gracias a tal disposición, es aquello que se inscribe dentro de las normas previstas por los monopolios de la producción y la comercialización mundial. Es lo que responde a determinadas pautas de consumo y 'distracción', lo que está destinado a las grandes salas de espectáculo, las obras con un metraje, un paso de película y una duración estandarizada, lo fabricado con técnicas, materiales, aparatología, etc., estandarizado, todo aquello universalmente aceptado por las instituciones dominantes reconocidas. "Cine" es lo que los dueños del cine han dispuesto que sea cine. (Solanas y Getino, 1973: 100 y 101).

En este extenso pasaje vemos cómo la disputa sobre lo que puede ser el cine, suponía una interrogación frontal a su construcción institucional y a las ideas dominantes que sobre el medio circulan, remarcando que la posibilidad de acceder a sus *historias* es una condición indispensable para modificar, reinventar o redefinir esta práctica desde una zona disidente.³

³ Posteriormente, en 1993, la UNESCO invitará al entonces diputado Fernando Solanas a integrar la Comisión





Ahora bien, esa historia no sería algo dado universalmente, pudiendo llegar a *faltar* o a *sobrar*, en función de intereses de dominación coloniales, por lo que se requeriría una operación de construcción o activación crítica de ese pasado cinematográfico para garantizar una diversidad de realizaciones y juicios en nuestro presente.

Mediante un montaje de fragmentos de documentos de archivo, los cuales serán reencuadrados e intercalados en diversas series en función de nuestro objeto de estudio, nos proponemos demostrar que las características de esta cinemateca, pese a su carácter experimental o no-conventional, guardan estrecha relación con problemáticas transversales que vivieron los archivos audiovisuales de nuestra región durante ese periodo, siendo una respuesta concreta a las necesidades y posibilidades de su momento (pues no podemos aún hoy seguir pensando en un modelo ahistórico o platónico –idealista y supuestamente eterno– de lo que debe ser un archivo fílmico). Para esto repondremos algunas discusiones teóricas generales en torno al estatuto del archivo, contextualizando luego esta experiencia local dentro de los debates que a nivel internacional se dieron entre los representantes de archivos fílmicos centrales y periféricos. En ellos observamos un disenso en torno a la función social del *patrimonio*, una discusión cuyo eje puede encontrarse en las distintas estrategias de archivación entendidas como una praxis fundamental e inevitablemente política, tendiente a construir una comunidad en torno a un bien común. Esto nos permitirá especificar el amplio campo de estudios del cine político y social de la región mediante un estudio de caso que se aleja de los análisis de un determinado *corpus* fílmico, pero que ahonda en la voluntad

por la Salvaguardia del Patrimonio Cinematográfico. El 6 de junio de 1998 Solanas descubrirá que sus películas se hallan en la basura de los Laboratorios Cinecolor (último laboratorio fotoquímico de la región, hoy desmantelado). Solanas impulsó desde distintos frentes la creación de una Cinemateca Nacional y el cumplimiento de la Ley 25.119. Pese a los esfuerzos de APROCINAIN, Argentina es de los pocos países de nuestra región que aún no cuentan con una Cinemateca Nacional, la cual existe únicamente *en el papel*. Dicho sea esto contra quienes, como Hayek, auto-promocionaban hace unos años su "puesta en funcionamiento" (Cfr. "Presentación", RECAM Revista Mercosur Audiovisual n°1, 2018, p.5). Se estima que un 90% del cine mudo y un 50% del cine sonoro argentino se han perdido, cifra que incluso puede llegar a incrementarse respecto a las realizaciones más contemporáneas en soportes magnéticos o digitales, diseñados *ex profeso* bajo la lógica de la obsolescencia programada (Cfr. Peña, 2012:11-12). Vid. *infra* nota 19.

programática y en las condiciones materiales que lo sostienen como posibilidad, problema que aún hoy sigue sin hallar respuesta.

Deslindes del archivo audiovisual (I): La proyección del acontecimiento

La estructura del archivo, desde hace décadas, ha dejado de ser considerada como la de un simple repositorio de documentos del pasado. En tanto el conjunto de documentos y su disposición— sean estos textuales o audiovisuales— no están estabilizados naturalmente, espontáneamente, para que los historiadores escriban sobre el pasado, sino que son una "construcción" ⁴ basada en mecanismos de exclusión, selección negativa o destrucción; reverso inevitable de las políticas de recolección y conservación de ciertas series: construcción que da las reglas de lo que se podrá ver y decir, pensar y divulgar, en una determinada época —y también en su devenir— delineando de manera determinante nuestras posibilidades de acceso a la información, la memoria y la expresión. En este sentido, para Foucault, el archivo:

(...) es en primer lugar la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares [...] no es lo que salvaguarda, a pesar de su huida inmediata, el acontecimiento del enunciado y conserva, para las memorias futuras, su estado civil de evadido; es lo que en la raíz misma del enunciado-acontecimiento, y en el cuerpo en que se da, define desde el comienzo el *sistema de su enunciabilidad*. El archivo no es tampoco lo que recoge el polvo de los enunciados que han vuelto a ser inertes y permite el milagro eventual de su resurrección; es lo que define el modo de actualidad del enunciado-cosa; es el *sistema de su funcionamiento*. (Foucault, 1979: 219-220)

⁴ Respecto a la "manipulación" inevitable de todo archivo, Cfr. Didi-Huberman (2007): "Solamente un metafísico ignoraría este carácter construido del archivo, procurando afirmar aún que ahora el origen habla por sí solo. Si, por el contrario, se acepta ese carácter construido, solamente un metafísico consideraría por ello descalificado al archivo" (p. 6).





Esta teorización del archivo como dispositivo que define o delimita *a priori* el horizonte de nuestra actualidad –la *legalidad* y la *legibilidad* de imágenes y enunciados en su emergencia– disponiéndola tanto en su creación como en su recepción, excede la triple acepción de la palabra archivo como sección o depósito, institución edilicia o conjunto orgánico de documentos, y si bien la implica, lo hace sólo en un segundo movimiento.

En el caso del archivo fílmico, esa dimensión instituyente y estructurante de nuestros enunciados y de nuestra mirada –esa “dimensión audiovisual”⁵ del archivo– quizá adquiera otro relieve,⁶ marcando una tensión no sólo entre *corpus* y *canon*, si consideramos aquello que Derrida, en referencia directa a las políticas de la imagen mediática, ha denominado la dimensión “productiva” del “archivo archivante”:

(...) el archivo, como impresión, escritura, prótesis o técnica hipomnémica en general, no solamente es el lugar de almacenamiento y conservación de un contenido archivable pasado que existiría de todos modos sin él, tal y como aún se cree que fue o que habrá sido. No, la estructura técnica del archivo archivante determina asimismo la estructura del contenido archivable en su surgir mismo y en su relación con el porvenir. La archivación produce, tanto como registra, el acontecimiento. Ésta es también nuestra experiencia política de los media llamados de información (Derrida, 1997: 24).

Explorando una parte del “fenómeno cinematográfico”, como dispositivo o máquina social que rebasa al “fenómeno fílmico” (Albera, 2012: 80), intentaremos ver cómo se pensó, desde una estrategia poético-política situada, un “modelo alternativo de archivación” que extiende y a la vez

⁵Al respecto, Cfr. Tello (2016): “El archivo es siempre un “archivo audiovisual” [...] Así, es de acuerdo a las variaciones de las relaciones de poder que el saber distribuye tanto las palabras como las cosas, lo visible como lo enunciable. En otras palabras, todo un régimen sensorial dispuesto por el archivo. [...] Articulación, en suma, de las formas de lo que se hace ver y lo que se hace decir, que constituye un saber en estrecho vínculo con las relaciones de poder en un momento histórico dado.” (p. 11).

⁶Sobre esta última dimensión, Cfr. Russo (2017): “Es preciso indagar el problema contemporáneo de los archivos cinematográficos como una parte –en cierto sentido un subterritorio– de la problemática más vasta de los archivos en general, pero por otra parte debe ser caracterizado por los rasgos particulares que hacen a cierta especificidad, bajo un abordaje que trascienda fronteras disciplinares y en el que concurran distintas vertientes de los estudios sobre cine.” (p. 60).

excede lo que comúnmente entendemos por el espacio o el funcionamiento propio de una cinemateca. Ello impactaría no sólo en áreas de la cultura o del campo audiovisual (arrastrando en su transvalorización nociones como "autor", "obra", "arte", "espectador", "circuito de exhibición" y otras, hacia zonas críticas en nuestra contemporaneidad impensadas), sino que también –y sobre todo– repercutiría en las condiciones colectivas de existencia y en su representación –más allá de una supuesta autonomía de la esfera cinematográfica, en abierta ruptura con la concepción del arte como práctica elitaria en armonía con un sistema de explotación– generando el espacio para la inscripción y visualización de otras formas de vida.

Caroline Frick, en su libro de 2011 *Saving cinema: the politics of preservation* menciona algunos de los debates que se producían en ese momento histórico entre los distintos representantes de archivos fílmicos a nivel internacional:

En 1973, un delegado de la Cinemateca de Cuba reprendió amablemente a algunos de los miembros europeos de la FIAF [Federación Internacional de Archivos Fílmicos], argumentando que tenía la impresión que ellos no entendían realmente lo que el cine significa para los países latinoamericanos. Sus películas no son rarezas de museo para ser preservadas en el extranjero, sino vehículos vitales de propaganda y descolonización, un medio de cultura, en el sentido más amplio de la palabra, debiendo entonces ser proyectadas todo lo posible" (Frick, 2011: 155, traducción nuestra).

Una de las propuestas que circuló en dicho congreso consistía –precisamente– en reconocer sólo a los países centrales con archivos bien constituidos, según sus propios parámetros, entendiendo que formar cinematecas en la periferia global –o que estas proliferaran en distintas zonas geográficamente alejadas de un mismo país– sería un despilfarro de recursos, instándolas por tanto a transferir estas películas a sus depósitos para fines de "conservación". Algunos de los archivos fílmicos de Latinoamérica eran vistos de manera despectiva por ciertos miembros de la





FIAF –suponemos que sobre todo por los seguidores de la línea conservacionista ortodoxa de Ernest Lindgren– como "*meros proyectacionistas de cine-clubes*" (Frick, 2011: 115).

Algo del conflicto en torno al rol del archivo fílmico y su proyección en la vida social alcanza a percibirse en las minutas de la FIAF⁷ cuando el representante de la Cinemateca de Cuba, Saúl Yelín, responde a las objeciones que realizara Jacques Ledoux, representante de la Cinéma-thèque Royale de Belgique (si bien el debate nos llega a través de una transcripción/traducción necesariamente selectiva, sintética y consensuada). Para Ledoux existía "una aparente confusión entre la idea de preservación fílmica que tiene la FIAF y aquella que los archivos latinoamericanos tienen sobre esta labor" (p. 38), en tanto estos no estaban ocupados en la "preservación de cualquier película", sino centrados "prioritariamente en preservar y *hacer* films revolucionarios" (*Ibíd.*). Frente a esto, Yelín –que anteriormente había realizado un breve catastro de la situación de los archivos fílmicos de nuestra región, mencionando que muchos habían sido reducidos, cerrados o destruidos, y que todos atravesaban "grandes dificultades para poder sobrevivir" (p.36)– responde que no existía confusión alguna, sino que esa "prioridad" resaltada por Ledoux era una verdad, argumentando que los problemas que enfrentan estos archivos no encontrarían una solución efectiva hasta que no cambiara la situación social de los países latinoamericanos y se realizaran con urgencia, para contribuir a ello, "films representativos de su verdadera cultura nacional, usándolos para promover su cultura y defenderla del imperialismo" (*Ibíd.*). Cada quien podrá extraer sus propias conclusiones respecto a cuál habría sido la estrategia adecuada a seguir en ese contexto, si bien es evidente que la cultura de las clases dominantes ha logrado, en gran medida, destruir o incorporar desactivadas las manifestaciones de las culturas populares o disidentes (reduciéndolas a mera mercancía o insignia museal en el mejor de los casos).⁸

⁷ *General Meeting Minutes XXIV FIAF Congress, Moskva, Junio 7–12, 1973.*

⁸ Para una visión más matizada sobre el museo como reducto de una real heterogeneidad de imágenes frente

Recordemos que por esa época –mediados de los setentas– la llamada Operación Cóndor, orquestada desde el Departamento de Estado y la CIA, arrasaba con nuestras poblaciones mediante el terrorismo estatal internacional, brindándole al “mecanismo” una mejor “coordinación” (Kornbluh, 2013: 331 y 366). Los llamados a defenderse (también a un nivel cultural y desde los archivos) de la destrucción del imperialismo no eran entonces sólo una pieza de retórica.

Por otra parte, dependiendo de las misiones y funciones de cada institución, “sus políticas de colección, conservación y exhibición pueden diferir en gran medida” (Fossati, 2001: 25). Algo que la designación diferencial –*archivo, museo o cineteca*– trae a un primer plano, sobre todo respecto a la manera en que se exhiben sus películas, la naturaleza u origen de sus colecciones, y las políticas de acceso, circulación y difusión (*Ibíd.*: 24). Una tensión que se hace palpable, por esos años, entre las distintas concepciones sobre los usos del archivo audiovisual, pero también sobre lo que el cine puede ser, en zonas que atravesaban procesos muy diversos (tal como se atisba en las minutas de la FIAF antes citadas). En ese sentido, las configuraciones, lógicas y tecnologías del archivo dependerán de cada momento histórico, variando “su funcionamiento estratégico y las formas de sus articulaciones de acuerdo a la irrupción impredecible de los acontecimientos” (Tello, 2018: 63).

En los años setentas se consideró algo vital la cuestión de la producción y proyección de materiales como parte de las políticas de funcionamiento de los archivos audiovisuales latinoamericanos. Muchas cinematecas fueron un espacio de resistencia frente a regímenes represivos o de potenciación de los breves momentos de apertura a gobiernos populares.

a la aparente “diversidad” de la imaginaria mediática (que sólo encubre la homogeneidad de fondo de un gusto normativizado por los medios de comunicación), lo que posibilitaría un marco comparativo para la memoria histórica, permitiendo discernir la continuidad de la ruptura, véase: Boris Groys: *Art Power*, London, MIT Press, 2008.





Deslindes del archivo audiovisual (II): La cinemateca descentrada

Con excepción de los textos de Mestman (2001, 2014, 2016) y Peña (2000) en los cuales –en ciertos pasajes– se hace referencia directa a la existencia de esta institución, no encontramos escritos sobre este tema y hasta donde sabemos aún no se han realizado estudios específicos sobre esta Cinemateca. Nosotros recurriremos a dos fuentes documentales primarias:

1) Los Documentos de la *Primera Reunión de Argel* (Diciembre de 1973) y la *Segunda Reunión de Buenos Aires* (Mayo de 1974) del *Comité de Cine del Tercer Mundo*. Este documento, editado por la Cinemateca del Instituto del Tercer Mundo “Manuel Ugarte” de la UBA, dirigido por Saad Chedid, fue incluido hace algunos años como anexo en formato PDF del *Cuaderno N°3* de ReHiMe (Red de Historia de los Medios), “Estados Generales del Tercer Cine. Los documentos de Montreal 1974” (2013-2014), investigación y archivo realizados por Mariano Mestman.⁹ También está disponible para su consulta en línea en la página de la Cinemateca de Quebec.

2) Las *Resoluciones* del Instituto del Tercer Mundo. Publicadas en el *Cuaderno 3* del “Programa Historia y Memoria: 200 años de la UBA”, con una Nota Preliminar de Mariano Millán.¹⁰

También utilizaremos otras fuentes secundarias: principalmente ciertos segmentos de la serie de testimonios recolectados en el libro de Fernando Martín Peña y Carlos Vallina: *El cine quema: Raymundo Gleyzer*. Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 2000.

No hemos encontrado aún otros materiales –como pueden ser programas de sus ciclos de exhibición (realizados o proyectados), cartas o

⁹ El número de página del archivo PDF no coincide con la numeración impresa al pie de cada hoja escaneada, por lo que las páginas de este documento –cuyos caracteres externos pueden haber sido alterados o reordenados en distintos momentos para su inteligibilidad– serán en adelante referidas de acuerdo a las de esta digitalización. Por otra parte, el orden de este documento digitalizado también difiere del que está disponible en línea en la página de la Cinématèque Québécoise, por lo que la paginación a la que acá haremos referencia corresponde a la del archivo PDF tal como aparece en el *Cuaderno n° 3* de ReHiMe.

¹⁰ Si bien cada Expediente presenta al inicio su fecha, la disposición de estos en el PDF no sigue en todos los casos un flujo cronológico.

telegramas sobre circulación de películas e intercambios con otras instituciones, fichas técnicas, catálogos o inventarios de sus colecciones, el reglamento de la cinemateca, comunicados, fotografías, grabaciones sonoras, filmaciones propias, guiones o afiches-¹¹ que a medida que vayan apareciendo y se promueva su acceso público sin duda reconfigurarán la imagen que hoy podamos vislumbrar sobre este archivo.

Si lo propio del archivo es su *ser horadado*, falta que muchas veces es resultado de censuras, destrucciones o agresiones (Didi-Huberman, 2007: 1), producto de una violencia política que impone el silencio mediante la inexistencia de determinados documentos, controlando el modo en el cual los hechos son o no recuperados (Ramos y Muzzopappa, 2012: 2), la fusión *poético-política* vivenciada en las prácticas archivísticas del periodo podría quedar en el olvido debido al efecto del trauma causado por los regímenes terroristas que las arruinaron (Rolnik, 2008: 21), a menos que se considere una labor urgente reactivar dicha potencia mediante nuevos ensamblajes.

El 11 de Julio de 1973 se crea, durante el rectorado de Rodolfo Puiggrós, el Instituto del Tercer Mundo en la Universidad de Buenos Aires.¹²

En su organigrama aparece una "Discoteca y Cinemateca" a cargo de Jorge Giannoni¹³ (*Resoluciones del Instituto del Tercer Mundo*, Expe-

¹¹ <http://archivosenuso.org/viewer/1759>

¹² Ciertos autores proponen fechas alternativas para la creación de este Instituto: bien durante el mes de "Agosto de 1973" (Chinchilla, 2015: 55), bien el "25 de Junio de 1973" (Ghilini, 2018: 134, cita las *Resoluciones del Decanato* N° 79 y N° 80). Nosotros mencionamos esta fecha en base al Expediente 29.475/73 de las *Resoluciones del Instituto del Tercer Mundo*, pues es ésta la fuente que pudimos consultar. Si bien las primeras dos fojas de este expediente están atravesadas en diagonal por la inscripción manuscrita "Derogada", esa *suspensión* no tendría efecto sino hasta el 31 de Diciembre de 1974, fecha en que fue realizada, según consta en el Expediente 35.424/74. Señalamos esto pues creemos que la literal *tachadura* de la fundación de esta institución es un gesto significativo, dando cuenta de una violencia política también reflejada en la práctica burocrático-administrativa de cada intervención, algo que sin duda hace oscilar la génesis de este archivo y nos recuerda de paso su carácter de constructo sobre una zona en disputa.

¹³ Giannoni había trabajado en *La tierra quemada* (Raymundo Gleyzer, 1964), proyecto que abandona por los peligros del contexto represivo brasileño. En Londres realiza la película *Molotov Party* (1969), especie de intersección de ciertas prácticas experimentales ligadas al cine underground con otras más propias del cine de agitación política. Film similar –por su sentido de la parodia corrosiva y por su desmantelamiento del género policial– a *O Bandido da Luz Vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968). Por esa misma época, *Sympathy for the Devil* (Jean-Luc Godard, 1968) realizaba referencias cruzadas a ciertos iconos de la industria cultural, a la cultura de izquierdas y a la llamada contracultura de los países capitalistas. Algo que también sucede en Japón (con el modernismo vulgar y contestatario de Masao Adachi y Koji Wakamatsu) o en Cuba (con Nicolás Guillén Landrián y su apropiación de ciertas técnicas de collage o reensamblaje de materiales, relacionadas, en parte, a la cultura *pop*, en parte, a las vanguardias históricas). Giannoni luego participaría en Italia de la creación del Colectivo Cinema Terzo Mundo (C3M), junto a Jorge Denti y Renzo Rossellini, a comienzos de los años setenta,





diente 29.475/73.-7-, pp. 1-11). Giannoni después viajará a Argelia como representante de la UBA ante la *Cuarta conferencia de países no-alineados*. En Diciembre de ese mismo año, en la *Primera Reunión del Comité de Cine del Tercer Mundo*, celebrada en Argel, Giannoni preside la Comisión de "Difusión y Distribución de las películas de los países del Tercer Mundo".

En la *Resolución* nº 4 los cineastas que participan del encuentro:

Preocupados por el estado de alienación cultural de los pueblos del Tercer Mundo. Persuadidos de la necesidad de luchar contra el cine comercial alienante y contra los monopolios imperialistas. Piden a los gobiernos del Tercer Mundo que tienen el control de sus sectores de distribución y explotación cinematográficas den el nombre de "Tercer Mundo" a una o varias salas especializadas en la proyección de películas del Tercer Mundo, de los Movimientos Nacionales de Liberación y de los países y cineastas revolucionarios (*Documentos de la Primera Reunión del Comité de Cine del Tercer Mundo*, p. 9).

Al año siguiente, la *Segunda Reunión del Comité de Cine del Tercer Mundo* es organizada por Giannoni desde la Cinemateca del Instituto y se realiza el 21 de Mayo de 1974,¹⁴ en Buenos Aires. Ahí también se realizan una serie de Ciclos y las *Primeras Jornadas de Cine Universitario*. En estas últimas, la *Resolución* nº 3 del Comité de Difusión propone:

Llevar nuestro cine y el cine de los pueblos latinoamericanos y del Tercer Mundo al conocimiento de nuestro pueblo, por cuanto el cine es un derecho del mismo y tenemos la obligación de acercar esas expresiones al conjunto para su difusión y análisis para que sirvan al proceso de descolonización de nuestras

desde donde realizaría otros dos films para nosotros desconocidos: *Palestina, otro Vietnam* (1971) y *Bolivia, el tiempo de los generales* (1972) (Mestman, 2016: 85).

¹⁴Esta fecha varía de acuerdo a las fuentes consultadas. Así, en el afiche de la 2° *Reunión del Comité de Cine del Tercer Mundo*, conservado y digitalizado por el Instituto de Investigaciones Gino Germani, aparece "del 20 al 25 de Mayo", mientras que en los Expedientes de las *Resoluciones del Instituto del Tercer Mundo* se mencionan también otras fechas. Esas diferencias podrían llegar a ser significativas. El contrastar estas tres fuentes con otras (como, por ejemplo, registros de prensa de la época), permitiría trazar algunas sincronías con ciertos acontecimientos del período –de creciente represión– que quizá expliquen las postergaciones de estas actividades.

pantallas, de nuestro pueblo y para implementarlas en la lucha antiimperialista que libra nuestro país [...] Las formas de resolver por el momento este aspecto es llevando adelante una política de difusión a través de los cine-móviles, vecinales, circuitos populares, sindicatos, cines universitarios. Debemos plantearnos no obstante la posibilidad de una difusión más masiva por los circuitos de distribución tradicional y por la televisión. (*Documentos de la Segunda Reunión del Comité de Cine del Tercer Mundo*, p.40).

Según el testimonio de Giannoni, desde la UBA se intentó montar una Cinemateca del Tercer Mundo que pretendía retomar lo que fue la Escuela de Santa Fe, logrando solamente recolectar algunas películas y realizar dos *Ciclos* o *Semanas* de "Cine Latinoamericano" y de "Cine Árabe-Africano". Se recorrían para ello distintas zonas de la ciudad, anunciando con un parlante donde iban a ser las proyecciones, para las cuales se montaban pantallas plegables en villas, universidades y sindicatos. Luego se preguntaba a la gente con la presencia del director (llevando la periferia global a la periferia local) cuál era su opinión, utilizando la película como pretexto para saber cuáles eran sus verdaderos problemas y necesidades. Esas problemáticas serían luego derivadas a centros de producción e incluso se entregarían a las propias comunidades equipos de registro y ciertas nociones de realización –una especie de bisagra entre el Tercer Cine y el Cine Comunitario- (Molfetta, 2017), si bien estas últimas acciones, hasta donde sabemos, sólo quedaron en esbozos (Peña y Vallina, 2000: 150). Las labores de esta cinemateca estaban vinculadas, según Giannoni, a una "corriente clasista antiburocrática del movimiento obrero que variaba de tonalidad según los sindicatos y los lugares", situándose a nivel de base o como mucho a nivel de municipio (en la escala de oficialidad), pues creían que "ya para arriba estaba todo putrefacto" (*Ibíd.*, 151).

Nos gustaría destacar algunas características que fue adquiriendo esta cinemateca que la desmarcan de los paradigmas canónicos de archivo fílmico conocidos por nosotros y que en cierta medida también trans-





forman los postulados de la *Primera Reunión del Comité de Cine del Tercer Mundo* –realizada en Argel– al llevar a la práctica algunos de sus objetivos, sin tener el control de los circuitos de distribución y producción: su defensa del *cine-acto*, como oportunidad de dar la palabra e intervenir en el presente, yendo más allá de una supuesta integridad o centralidad de la obra; su propuesta de un *cine-móvil* como forma de desterritorializar los visionados abriendo circuitos cambiantes por fuera de las salas comerciales establecidas; el hecho de abocarse a una misión que excede los marcos de un estado y que se abre en cambio a un territorio mayor, el de los pueblos en lucha por su liberación, lo que ubica a esta cinemateca en un ámbito no-privado, sino público, pero que no responde en sus lineamientos a una política tan sólo nacional; por último, la tentativa de democratizar, dentro de su comunidad, las tecnologías de registro y el consiguiente desplazamiento de la figura del autor.

Visto a la distancia, el proyecto que esbozan y sólo en parte realizan nos puede parecer desmesurado. Sin embargo deberíamos preguntarnos no sólo por el estado de destrucción del patrimonio audiovisual en la actualidad¹⁵, el fracaso de las políticas públicas en esta materia, sino también por las formas de vida imperantes en nuestro tiempo (que nos conducen a la barbarie, a la miseria y a nuestra destrucción como especie),¹⁶ donde el rol que la imagen mediática juega en ellas, en su dimensión archivante de registro y producción, es determinante.¹⁷

¹⁵ Cfr. *Cien años de Cine Argentino*, donde se menciona la "destrucción sistemática del patrimonio audiovisual" como factor que atraviesa distintos gobiernos (Peña, 2012:11); Cfr. España, Claudio: "Crónica de la destrucción del cine argentino": *La Nación*, 14/6/1998.

¹⁶ Paolo Cherchi Usai, director de la Cineteca Nazionale, en la conferencia de apertura del *76 Simposio Internacional de la FIAF*, titulada "Extinction Rebellion to Film Preservation", se refiere a nuestra actual condición, esta etapa de neoliberalismo y retiro del Estado, como a un plan darwinista cínico, donde subyugados al capitalismo del Corona sólo resistirán los más fuertes. Estableciendo un paralelismo con la indiferencia respecto a la desaparición de los soportes físicos de las imágenes, señala que los problemas a los que se enfrentan las filmotecas no son muy diferentes de los que afectan a otras formas de vida y de creatividad humana, en tanto los principales desastres que pueden destruir el patrimonio fílmico no son ya algo que nos sobrepase y no podamos prever racionalmente (como en el caso de terremotos, inundaciones, sequías, ciclones o erupciones volcánicas), sino un producto directo de causas antropogénicas, de los modos político-económicos de manejarse del ser humano: catástrofes completamente predecibles que son indisolublemente ecológicas y sociales. La centralidad de ese tipo de discursos en el seno de la FIAF da cuenta de un progresivo cambio de mentalidad respecto a los desafíos políticos y materiales con que se encuentran los archivos fílmicos.

¹⁷ La restauración conservadora de nuestra época, signada por la expansión de nuevas derechas, guerras de baja intensidad, *fake news*, *lawfares* y golpes blandos, en la que neoliberalismo y neofascismo se tornan por

Es interesante ver cómo se pensaba en ese contexto la noción de "patrimonio", algo cuyo "rescate" era una "necesidad concreta, punto de partida de un proceso de descolonización", considerando al cine "uno de los más importantes medios de comunicación masiva apto para la recuperación del patrimonio cultural nacional" (*Resolución n° 6, Documentos de la Segunda Reunión del Comité de Cine del Tercer Mundo*, p. 41), envolviendo en este movimiento los campos de la soberanía informativa y económica, proponiendo para ello "efectivizar una distribución nacional del cine documental de corto y largometraje" (*Resolución n° 8*, p. 43), disputando así desde la inscripción documental el concepto de patrimonio – antes vinculado a una concepción cristalizada o quietista más bien propia de élites conservadoras, las cuales bajo una supuesta "universalidad" del pasado, de sus gestas, monumentos, cánones y normas, sólo aseguraban la legitimación de su dominación– redefiniéndolo y poniéndolo al servicio de la transformación de su tiempo.

Los registros del archivo: entre conservación y producción

El proyecto de un circuito de distribución de material cinematográfico en pasos de Super 8, 16 y 35 mm contemplaba "formar en cada región filmotecas donde se vayan acumulando aquellas copias del material que cada Universidad considere bueno poseer"; la creación de "vías o canales de contacto entre Extensión Universitaria y las Organizaciones Populares y del estado que permitan relevar las necesidades de cada región y posteriormente derivar esos problemas a los centros de producción" y una propuesta de coproducción entre el Fondo Nacional de las Artes y las Universidades Nacionales que aportaría equipamiento técnico, material virgen y apoyo económico "a las Cinematecas del Tercer Mundo existentes

momentos indistinguibles, no puede entenderse sin considerar ese poderío archivante, esa centralidad y nocividad de la imagen mediática, su capacidad de disponer un régimen de sensorialidad e imponer un imaginario.





en la UBA y la U.N. Litoral y las que se vayan creando en las distintas Universidades" (*Resoluciones* nº 6 y 8, pp. 41-44), buscando en parte retomar –según el testimonio de Giannoni– la tradición de Fernando Birri y la Escuela Documental de Santa Fe. Esa estrategia de ver al archivo audiovisual más allá de su carácter de espacio de almacenamiento, conservación o exhibición, sino también y explícitamente en su dimensión constructiva¹⁸ (donde los usuarios no actuarían sólo como receptores-lectores-espectadores, sino como productores de un patrimonio futuro y de la inscripción de su propia historia), no implicó un abandono del patrimonio cinematográfico del pasado ni una promoción tan sólo del cine contrainformativo, de intervención militante o del Tercer Cine.

En una Moción General de la *Segunda Reunión del Comité de Cine del Tercer Mundo* se abordó la destrucción de la Cinemateca Peña Rodríguez: "importantísima colección de películas argentinas y extranjeras, la mayoría de ellas de la época muda, en algunos casos copias únicas en el mundo", un material donado al INA que estaba siendo "utilizado en fragmentadas partes para compendios televisivos", lo que es descrito como un "vandálico acto" [sic], una "afrenta a la cultura cinematográfica y a la conservación del patrimonio artístico nacional", sugiriendo que ese material fuese derivado "a personas idóneas en la materia" e "incorporado al Centro Nacional de Distribución del FNA" (*Documentos de la Segunda Reunión del Comité de Cine del Tercer Mundo*, p. 36).

Hasta donde sabemos, ese material era el producto de una "reducción" de copias de nitrato en 35 mm de la Colección Peña Rodríguez a un soporte acetato, en paso 16 mm. Las copias en nitrato fueron luego quemadas –costumbre de la época adoptada no sólo por razones de in-

¹⁸ Una concepción similar en este punto fue la de Boleslaw Matuszewski quien proponía no sólo "incorporar, precintar, catalogar y proyectar" las colecciones de "imágenes en movimiento" que fueran donadas por los distintos "fotógrafos cinematográficos". Conformar el acervo de un archivo futuro –con imágenes o "vistas" que ya en 1898 eran consideradas por este camarógrafo polaco como "documentos" y "fuentes de pruebas históricas" (Matuszewski, 2012: 3)– suponía contribuir con registros propios de "acontecimientos inesperados e interesantes" (p. 5). Las implicancias políticas e ideológicas de los archivos cinematográficos, ya en esa fase inicial del medio, fueron consideradas relevantes. La creación de un "depósito de cinematografía histórica" implicaba no sólo "guardar" las imágenes, sino "producirlas". Sólo en 1933 se formará la primera cineteca nacional, la Svenska Filmsamfundet, y recién en 1980 la UNESCO considerará las imágenes en movimiento, con independencia de su soporte material y fecha de creación, como parte del llamado "patrimonio histórico".

flamabilidad y seguridad,¹⁹ sino también, en ciertos casos, para extraer el contenido argénteo de la emulsión— y sus reducciones en ese entonces estaban siendo alteradas y recortadas para emisiones televisivas. Las versiones resumidas de esos largometrajes, realizadas para el programa *El Fondo Nacional de las Artes y el Cine*, transmitido por Canal 7, eran duplicados económicos, realizados con una impresora de contacto que torcía, mutilaba, velaba o descentraba la imagen (Varela, 2019: 169 y 174). Parte de lo que queda de esa "colección" está siendo ahora identificada en el Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken de Buenos Aires, y —efectivamente— varias de las películas de ese fondo se encuentran cercenadas, con fragmentos de su metraje perdidos, mezclados o repartidos entre distintos contenedores.

La Cinemateca del Tercer Mundo pudo armar una colección de películas, algunas cedidas por sus realizadores "en calidad de préstamo" hasta reunir los fondos necesarios para comprar las copias (*Resoluciones del Instituto del Tercer Mundo, Expte. 32.987/74*); también contó con "unos treinta proyectores, que no eran propios, sino de entidades vinculadas" (Peña y Vallina, 2000: 151), y sobre todo pudo organizar —con muy poco y en un breve tiempo— una red de colaboración entre zonas y colectivos antes relegados del terreno de la representación. Su trama intermitente abarcó universidades centrales y de provincias, sindicatos,

¹⁹El diacetato de celulosa, un plástico no-autoinflamable, fue el primer soporte de seguridad empleado en películas cinematográficas (llamado por ello *safety*). No obstante, al ser un material estructuralmente inestable, bajo ciertas condiciones adversas de temperatura, humedad y ventilación, puede generar ácido acético y otras emanaciones corrosivas, lo que conlleva una rápida degradación —incluso mayor que la del anterior soporte nitrato— que va desde una deformación por abarquillamiento hasta la destrucción total de la película. Frente a esto, el soporte poliéster presenta enormes ventajas respecto a estabilidad y durabilidad, algo que no ocurre con los llamados "soportes digitales" diseñados bajo la lógica corporativa de la "obsolescencia programada" y de la "caja negra", sea un disco rígido, un DCP o un servidor de las llamadas nubes. Esta caducidad acelerada *ex profeso* también se replica en las cintas LTO (un híbrido de soporte magnético e información digital) y configura sin duda una suerte de dominación a largo plazo o amnesia programada (pues sólo podrán migrar la información de sus documentos audiovisuales aquellos pueblos o grupos de poder que dispongan de un flujo constante de recursos para hacerlo). Como explican Hertz y Parikka (2012): "En referencia al consumo contemporáneo de productos, la obsolescencia programada toma infinitas formas. No es solamente una ideología, o un relato, también se torna en una micropolítica a nivel de diseño. [...] Una caja-negra, no obstante, es un sistema al cual no comprendemos del todo técnicamente o al que no podemos acceder completamente, como resultado de ello, estas tecnologías, son completamente inservibles cuando se rompen o se vuelven obsoletas. Una vez que la relación entrada-salida o función deseada del dispositivo deja de andar, suele volverse irreparable e inaccesible para el común de los individuos" (p. 6).





organizaciones populares y talleres barriales, poniendo en circulación obras de regiones antes consideradas periféricas.

Sin embargo, el 18 de noviembre de 1974 una nueva Intervención plantea restaurar en la Universidad la divisa "Dios, Patria y Ciencia" (Expte. n° 34.799/74 p. 39). El interventor de ese entonces de la Universidad de Buenos Aires, Alberto Eduardo Ottalagano, un fascista declarado (Ghilini, 2018: 138), se encargará de instaurar un régimen policial al interior de esa institución, diezmando puestos de trabajo mediante despidos masivos, apresando a estudiantes, persiguiendo cualquier disidencia (a la "infiltración marxista" que adoctrinaba al estudiantado, si optamos por utilizar los términos que se desprenden de los mismos documentos), dejando en suspenso el funcionamiento del Instituto hasta "reestudiar los antecedentes" que determinaron su creación. Ya el 27 de Septiembre se había cambiado la denominación del *Instituto del Tercer Mundo* por otra: *Instituto de la Tercera Posición y de la Patria Grande*. Esta sucesión de cambios en la nomenclatura de la institución también nos indica las fuerzas en conflicto que se disputaban la hegemonía de ese espacio. Por otra parte, la *Universidad Nacional y Popular de Buenos Aires* volvía a recibir entonces su antigua denominación. Así, el 18 de Diciembre de 1974 desaparece la Cinemateca de la estructura orgánica del Instituto (el Expediente 29.475/73, p.48, ya no presenta un organigrama sino un simple listado de secciones reordenadas). Las clases dominantes comenzaban a mostrar su verdadero rostro, primero mediante una violencia política paraestatal más o menos selectiva (encauzada desde la Triple A), que vendría luego en un terrorismo de estado sin límites (ejecutado por las tres armas).

En uno de sus testimonios, Giannoni se refiere al cierre de esta Cinemateca a fines de 1974, luego de aproximadamente un año de funcionamiento, señalando los asesinatos de Ortega Peña y Mario Hernández (abogado de la Universidad que había redactado su reglamento) como punto de quiebre que lo decide a partir al exilio:

El archivo de la universidad lo sacamos porque en esa época

teníamos convenios con distintas universidades y pudimos ir sacándolo. Hay parte en México, en Venezuela, también en la Cinemateca de Cuba. Perderse no se perdió, lo que pasa es que no está agrupado en un solo lugar (Peña y Vallina, 2000: 175).

Consideraciones no-conclusivas

Un tema que abre tantos interrogantes como éste –y que puede ser cotejado también con el estado de la preservación audiovisual en los países latinoamericanos, problemática que sigue sin resolverse, como sucediera en los setentas, aún en nuevas coyunturas históricas– no puede ser agotado en un primer acercamiento. En este breve escrito –en base a la recolección de algunos documentos y testimonios, que podrían ser leídos también como *vestigios*–²⁰ montamos una posible imagen de lo que fue un proyecto inacabado y alterno de archivo fílmico. La dificultad de encontrar vestigios de este archivo, desde coordenadas oficiales o institucionales, es algo que pasa por su borradura, represión o dispersión, pero también por una impugnación del origen y del poder, en tanto archivo menor o contra-archivo, en una inscripción diseminada tendiente hacia una creciente extra-territorialidad. Distintos organismos de Buenos Aires, Cuyo, Comahue y San Juan asumieron como propias las resoluciones del *Primer Encuentro del Comité de Cine del Tercer Mundo* realizado en Argel en 1973, donde se establecía la creación de distintas Cinematecas del Tercer Mundo. La existencia de algunas cinematecas de similares características en otros países, como la C3M fundada durante los años sesentas en Uruguay,²¹ con la cual incluso comparten su logotipo, pone en

²⁰ Utilizamos acá este concepto tal como fuera formulado por Acero, Cáceres y Herrera Pardo (2014): "El vestigio, en sus distintas formas y circunstancias, se presenta como un contrapunto crítico a las diversas categorías de totalidad y unidad. [...] El simple hecho de enfatizar la nada constituye no sólo un cuestionamiento acerca de los fundamentos que sostienen la realidad, sino que también revela el carácter arbitrario e impositivo de ésta, sus condiciones mismas de posibilidad, pasando a descubrir, a contrapelo, todo el régimen de exclusiones que le subyace" (pp. 17-18).

²¹ Clausurada en 1972 con el secuestro, tortura o exilio de varios de sus fundadores (Barriandos y Medici, 2020: 124).





primer plano la necesidad de un análisis comparativo para la posible reconstrucción arqueológica de estos archivos y sus redes de solidaridad. Esperamos que esto sirva para que archivistas, historiadores y preservadores audiovisuales puedan ahondar en esta experiencia, aportando otras lecturas, antes que avance el olvido. Eso implicaría hacer no sólo un trabajo que recupere los testimonios de sus actores directos o concomitantes (como Jorge Denti, Silvia Oroz y otros), memoria oral indispensable para precisar los objetivos y acciones de esta institución o el contexto de los documentos que puedan llegar a encontrarse (pues acá hablamos de series fragmentadas y archivos atomizados, con suerte, en distintas entidades), sino también una búsqueda de los materiales dispersos en diversas cinematecas de nuestro continente.

Bibliografía

Acero, N.; Cáceres, J.; Herrera Pardo, H. (Comps.). (2014). *Vestigio y especulación. Textos anunciados, inacabados y perdidos de la literatura chilena*. Santiago de Chile: Chancacazo.

Albera, F. (2012). "Arquivo, história e cinema". *Revista da Cinemateca Brasileira* nº1, pp.75-89. São Paulo: Cinemateca Brasileira.

Cherchi Usai, P. (28 de septiembre de 2020). "Extinction Rebellion to Film Preservation. Prevention and Management of Natural and Human Disasters in Film Archives". *76 Simposio Internacional de la FIAF*. Filmoteca de la UNAM. Conferencia internacional por streaming. Recuperada de <https://www.youtube.com/watch?v=yVSXO1xTMHA>

Chinchilla, J. (2015). "El Instituto del Tercer Mundo de la Universidad de Buenos Aires (1973-1974)". *Iconos. Revista de Ciencias Sociales*. nº51, pp. 47-63, Quito: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales.

Derrida, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.

Didi-Huberman, G. (2007). *El archivo arde*. La Plata: UNLP.

Fossati, G. (2011). *From grain to pixel. The Archival Life of Film in Transition*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Foucault, M. (1979). *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI.

Frick, C. (2011). *Saving cinema: the politics of preservation*. Nueva York: Oxford University Press.

Ghilini, A. (2018). "Peronismo y universidad: la intervención de Justino O'Farrell en la Facultad de Filosofía y Letras (1973-1974)". *Conflicto Social*, N° 20, Vol. 11, pp. 124-142. Buenos Aires: UBA.

Hertz, G.; Parikka, J. (2012). "Zombie Media: Circuit Bending Media Archaeology into an Art Method". *Leonardo*, n° 5, Vol. 45, pp. 424-430. MIT Press.

Kornbluh, P (2013). *The Pinochet file: a declassified dossier on atrocity and accountability*. National Security Archive. New York: The New Press.

Matuszewski, B. (2012). "Una nueva fuente de historia: la creación de un archivo para el cine histórico". *Revista Cine Documental*. N°5, Buenos Aires.

Mestman, M. (2001). "Postales del cine militante argentino en el mundo". *Kilómetro 111* n°2, pp. 7-30, Buenos Aires: Santiago Arcos.

_____ (2014). "*Estados Generales del Tercer Cine. Los documentos de Montreal. 1974*", ReHiMe, Cuaderno N°3, Buenos Aires: Prometeo.

_____ (2016). "Argel, Buenos Aires, Montreal: el Comité de Cine del Tercer Mundo (1973 / 1974)". *Secuencias* 43-44 , pp. 73-93.

Molfetta, A. (2017). *Cine comunitario argentino: mapeos, experiencias y ensayos*, Buenos Aires: Teseo.

Ossa, C. (2013). *El ojo mecánico. Cine político y comunidad en América Latina*. Santiago de Chile: FCE.

Peña, F.; Vallina, C. (2000). *El cine quema: Raymundo Gleyzer*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

Ramos, A.; Muzzopappa, E. (2012). "La relación memoria / archivo entre sentidos enmarcados y sentidos inducidos". *Actas del Tercer Congreso Latinoamericano de Antropología ALA 2012*. Santiago de Chile.





Rolnik, S. (2008). "Furor de archivo". *Revista Colombiana de Filosofía de la Ciencia*, nº18-19, Vol. IX, pp. 9-22. Colombia: Universidad El Bosque.

Russo, E. (2017). "La cuestión de los archivos: presencia y experiencia en el cine". En Rodríguez, Alejandra y C. Elizondo (comps.) *Tiempo archivado: materialidad y espectralidad en el audiovisual*, pp. 57-76. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.

Solanas, F.; Getino, O. (1973). *Cine, cultura y descolonización*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Tello, A. (2016). "Foucault y la escisión del archivo". *Revista de Humanidades* N°34, pp. 37-61, Santiago de Chile: UNAB.

_____ (2018). *Anarchivismo. Tecnologías políticas del archivo*. Buenos Aires: La Cebra.

Varela, L. (2019). "Testimonios del nitrato: la reducción de la Colección Peña Rodríguez". En Cappa, C. (ed.) *Nitrato argentino, una historia del cine de los primeros tiempos*. Buenos Aires: Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken.

Fuentes

Afiche de la 2° Reunión del Comité de Cine del Tercer Mundo 1974. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales: UBA [on line] Disponible en <http://archivosenuso.org/viewer/1759>

Documentos de la Primera Reunión de Argel (Diciembre de 1973) y la Segunda Reunión de Buenos Aires (Mayo de 1974) del Comité de Cine del Tercer Mundo, Cinemateca del Instituto del Tercer Mundo "Manuel Ugarte" UBA. Investigación y archivo realizados por Mariano Mestman. Disponible en <http://www.rehime.com.ar/escritos/cuadernos/extra/03comite.pdf> Disponible (2) en <http://collections.cinematheque.qc.ca/wp-content/uploads/2015/06/RINCAP1701web.pdf>

General Meeting Minutes XXIV FIAF Congress, Moskva, Junio 7-12,

1973. [on line] Disponible en <https://www.fiafnet.org/images/tinyUpload/E-Resources/Official-Documents/Protected%20Files/Congress-Reports/1973-Moscow%20GA%20MinutesRED.pdf>

Resoluciones del Instituto del Tercer Mundo. Programa Historia y Memoria. 200 años de la UBA. *Cuaderno 3.* Estudio preliminar por Mariano Millán. [on line] <http://www.uba.ar/historia/archivos/ResolucionInstitutodelTercerMundo.pdf>

