

...Y NO SE HA DE VER MÁS QUE LA LUZ:

RODOLFO WALSH Y CUBA EN LOS ORÍGENES COMPARTIDOS  
DEL TESTIMONIO LATINOAMERICANO Y EL TERCER CINE

...And only light should be seen: Rodolfo Walsh and Cuba in the shared  
origins of Latin American *testimonio* and Third Cinema

ALEJANDRO PEDREGAL

AALTO UNIVERSITY (FINLANDIA)

alejandropedregal@gmail.com <http://orcid.org/0000-0002-9299-748X>

RECIBIDO: 15 DE JUNIO DE 2020

ACEPTADO: 23 DE OCTUBRE DE 2020

RESUMEN: Este artículo explora, por medio de un análisis comparado de prácticas y discursos culturales, parte de la actividad literaria y militante de Rodolfo Walsh en relación con algunos de los aspectos más significativos en el surgimiento compartido entre el testimonio latinoamericano y el Tercer Cine. Para ello, el texto indaga en el papel jugado por las instituciones y publicaciones revolucionarias cubanas (Casa de las Américas e ICAIC; y revistas *Casa de las Américas*, *Cine Cubano* y *Tricontinental*) en la legitimación y difusión de estas propuestas literarias y cinematográficas. Esta política cultural formaba parte de un tipo de confluencia muy particular entre cultura y política, que se inscribía dentro de un proyecto revolucionario latinoamericanista y tercermundista. La posición cubana problematizó la cuestión del potencial revolucionario de las artes entre escritores, intelectuales y artistas, algo que alcanzaría un momento crítico con la percepción de agotamiento de ciertas formas de expresión y la trágica muerte del Che Guevara en 1967. Este contexto condujo, en definitiva, a las fuertes polémicas y propuestas radicales que darían pie a la aparición del testimonio y el Tercer Cine. Walsh, en diferentes grados, transitó esta experiencia, materializando tanto en su obra como en su experiencia militante las particularidades de toda una era cultural; una época de tal calado para Latinoamérica y el Tercer Mundo que acabaría por impactar también en el Primer Mundo.

PALABRAS CLAVE: Rodolfo Walsh, Cuba, testimonio, Tercer Cine, literatura latinoamericana.

ABSTRACT: This article explores, through a comparative analysis of cultural practices and discourses, part of the literary and militant activities of Rodolfo Walsh, in relation to some of the most significant aspects in the shared emergence between Latin American *testimonio* and Third Cinema. For that purpose, the text investigates the role played by Cuban revolutionary institutions and publications (Casa de las Américas and ICAIC; and magazines *Casa de las Américas*, *Cine Cubano* and *Tricontinental*) in legitimizing and disseminating these proposals in literature and cinema. This cultural policy was part of a very particular type of confluence between culture and politics, which was inscribed within a Latin American and Third World revolutionary project. The Cuban position problematized the question of the revolutionary potential of the arts among writers, intellectuals and artists, something that would reach a critical moment with the perception of the exhaustion of certain forms of expression and the tragic death of Che Guevara in 1967. Ultimately, this context led to strong controversies and radical proposals that would give rise to the appearance of *testimonio* and Third Cinema. Walsh, in different degrees, went through this experience, materializing both in his work and in his militancy, the particularities of an entire cultural era —a time of such significance for Latin America and the Third World that it would end up impacting the First World as well.

KEYWORDS: Rodolfo Walsh, Cuba, *testimonio*, Third Cinema, Latin American literature.

Pedregal, Alejandro. “...y no se ha de ver más que la luz: Rodolfo Walsh y Cuba en los orígenes compartidos del testimonio latinoamericano y el Tercer Cine”.

*Kamchatka. Revista de análisis cultural* 16 (Diciembre 2020): 521-542.

DOI: <https://doi.org/10.7203/KAM.16.17646> ISSN: 2340-1869

## RODOLFO WALSH Y LA “CREACIÓN” DEL TESTIMONIO

El escritor, periodista y militante argentino Rodolfo Walsh escribió *Operación masacre* en 1957, una obra de periodismo de investigación sobre la masacre de José León Suárez cometida por la policía de Buenos Aires. Los acontecimientos habían sido parte de la represión contra la insurrección peronista de junio de 1956; represión desplegada por la dictadura militar de la autodenominada Revolución Libertadora, que gobernaba Argentina desde septiembre de 1955 tras haber derrocado, por medio de un golpe de Estado, a Juan Domingo Perón y proscrito su movimiento político<sup>1</sup>. Sin embargo, Walsh, que todavía se identificaba como anti-peronista, no tenía entonces la intención de crear con *Operación masacre* un nuevo género literario, del tipo que más tarde sería etiquetado como testimonio. Y es que, como ha señalado Victoria García, aunque en este trabajo se sitúe el origen del testimonio argentino, este origen resulta paradójicamente anacrónico (2015: 20)<sup>2</sup>. De hecho, invitado por el teórico de la comunicación Aníbal Ford a la Universidad de Buenos Aires en 1973, una vez el peronismo había recuperado el poder político formal, Walsh afirmó de manera sarcástica que simplemente hizo aquella obra porque “quería ser famoso... ganar el Pulitzer... tener dinero...” (Ford, 2000: 11). Pero en lugar de eso, mientras escribía *Operación masacre*, tuvo que hacerse con una identificación falsa y pasar a la clandestinidad para sobrevivir, ya que sería perseguido por las fuerzas coercitivas del gobierno de facto que entonces dirigía el general Pedro Eugenio Aramburu. Por su parte, el reconocimiento del testimonio como género literario latinoamericano llevaría varios años más.

En 1960, la institución cubana Casa de las Américas, establecida poco después del triunfo de la Revolución, comenzó a otorgar una serie de premios en las áreas de poesía, novela, cuento, teatro y ensayo, que se hicieron cada vez más prestigiosos con el paso de los años dentro del campo literario latinoamericano. En 1970, coincidiendo con los debates sobre lo que Idalia Morejón Arnaiz ha denominado el “cambio en la subjetividad” y el papel ideológico del escritor “para la transformación de la conciencia” (2006: 94), Casa de las Américas estableció un nuevo premio literario para la literatura testimonial en América Latina.

En el número 200 de la revista *Casa de las Américas*, en 1995, Jorge Fonet recopiló parte de la discusión que tuvo lugar el 4 de febrero de 1969 en la institución que condujo a la creación del premio<sup>3</sup>. Hasta entonces, la mayoría de las obras testimoniales competían dentro de los premios destinados a los géneros de novela o ensayo. Fonet expuso que ciertamente Casa “no ‘creó’ el género”, pero al establecer el premio “legitimó y [...] proporcionó un nuevo marco de referencia” para un género con una “connotación política muy marcada” (1995: 120). Participaron en el debate una serie de figuras literarias de gran relevancia: el escritor y crítico literario uruguayo Ángel Rama, la escritora chilena Isidora Aguirre, el autor y poeta alemán Hans

---

<sup>1</sup> Perón tendría que exiliarse durante casi dieciocho años, hasta su regreso al país el 20 de junio de 1973, mientras su movimiento recuperaría la legalidad poco antes, de cara a las elecciones de marzo de ese mismo año que ganó Héctor J. Cámpora, su candidato a la presidencia bajo las siglas de la alianza electoral FREJULI (Frente Justicialista de Liberación).

<sup>2</sup> García, Victoria. “Testimonio y literatura. Algunas reflexiones y tres realizaciones en la narrativa argentina: Walsh, Urondo, Cortázar (1957-1974)”. *Kamchatka* 6 (2015): 11-38.

<sup>3</sup> Para una detallada reflexión conjunta de Jorge Fonet, Luisa Campuzano y Victoria García sobre el premio, sus orígenes, debates y desarrollo histórico, véase: Peris Blanes, Jaume. “El premio Testimonio de Casa de las Américas. Conversación cruzada con Jorge Fonet, Luisa Campuzano y Victoria García”. *Kamchatka* 6 (2015a): 191-249.

Magnus Enzenberger, el dramaturgo y escritor guatemalteco Manuel Galich, el crítico literario y escritor argentino Noé Jitrik, y la fundadora y directora de la Casa de las Américas, Haydée Santamaría. Así, se conceptualizó la literatura testimonial como una forma transgenérica que privilegiaba la función política contenida en la práctica de “dar testimonio” por encima de otras posibilidades formales, propias de un nuevo género *per se*.

Durante el encuentro, Rama habló sobre la creciente importancia de obras que “den testimonio de lo que está pasando en la América Latina”, así como de su “lucha [...] a través de la literatura” (1995: 122). Enzenberger, quien también se refirió al agotamiento de la influencia popular de la literatura y llamó a testimoniar e iluminar la conciencia de los pueblos por medio de su valor pedagógico, afirmó que la serie de géneros incluidos en los premios estaban obsoletos, ya que excluían “el reportaje, el testimonio, la factografía, la novela de no-ficción” (123). Jitrik llegó a sugerir que la solución podría ser aún “más profunda y crítica” y, por lo tanto, el periodismo o el testimonio “podría[n] reemplazar incluso la actual categoría de ensayo”, a la que consideró “absolutamente en crisis” (124). Por tanto, de formas diversas, la discusión encapsuló aquellas cuestiones centrales de la época sobre la indivisible relación de lo cultural y lo político; cuestiones que, en definitiva, servían para repensar —recurriendo a las famosas palabras de Walter Benjamin— “las formas de expresión” apropiadas para “las energías literarias de nuestro tiempo” (Benjamin, 2004 [1934]: 28)<sup>4</sup>.

El 2 de marzo de 1970 apareció un breve texto en el boletín mensual de la Casa de las Américas sin firma, aunque escrito por Galich, en el que se intentaba definir la literatura testimonial como género, especificando lo que en las reglas del premio se había establecido como “un libro donde se documente, de fuente directa, un aspecto de la realidad latinoamericana actual” (1995: 124). Luego, en lo que Fonet denominaría “una suma de negaciones” (1995: 121), Galich distinguía al testimonio de otros géneros con los que podía compartir ciertos elementos, como aquellos propios “del reportaje, de la narrativa, de la investigación (ensayo) y de la biografía” (1995: 124). Además, uno de los aspectos cruciales que se subrayaba era el valor de la especificidad en la obra literaria testimonial, ya que ésta debía “se[r] actual, vigente, dentro de la problemática latinoamericana” (125).

Un mes antes, el 11 de febrero de 1970, Galich ya había invitado a Walsh a formar parte del jurado del nuevo premio, argumentando que, como “autor de una de las obras de mayor calidad, altamente representativa de ese género”, en referencia a *Operación masacre*, “nos serían muy valiosos su orientación y consejo” (1995: 121). El perfil literario y político de Walsh no podía estar más en armonía con los objetivos de la iniciativa tomada por Casa de las Américas. Y es que después de la publicación de *Operación masacre* en 1957 y de finalizar su investigación sobre el *Caso Satanowsky*, se había trasladado a Cuba al poco del triunfo de la Revolución. Allí formaría parte del equipo fundador de Prensa Latina junto a figuras como su director Jorge Ricardo Masseti o Gabriel García Márquez, Rogelio García Lupo, Carlos María Gutiérrez y Juan Carlos Onetti,

<sup>4</sup> Conviene aclarar que la referencia a Benjamin aquí no implica que las reflexiones específicas de su trabajo fueran parte de los temas que se debatían en aquel encuentro, como tampoco lo eran de las controversias sobre cultura y política que dominaron la época. De hecho, y a pesar de haber sido traducido tanto en los 60 como en los 70 en distintas partes de América Latina, no es hasta los años 80 y 90 que su figura adquiriría una especial relevancia para los estudios culturales de la región. Véase Jozami (2010), Sánchez Prado (2010) y Jozami, Kaufman y Vedda (2013).

entre muchos otros, y jugaría un papel clave para descifrar los planes de invasión de Playa Girón (García Márquez 1994; Arrosagaray 2004; Pedregal 2016). Al regresar a Argentina en 1961, después de pasar por diversos trabajos hasta “decidirse” por el “violento oficio de escritor” (Walsh, 1964 [1994]: 31), Walsh completó a mediados de la década dos obras de teatro (una de las cuales, *La granada*, se llegaría a estrenar) y dos colecciones de cuentos, *Los oficios terrestres* (1965) y *Un kilo de oro* (1967), además de realizar otros trabajos periodísticos destacados, como fueron sus reportajes de corte etnográfico y antropológico social publicados principalmente en la revista *Panorama*. Gracias a la gran acogida que tuvieron sus colecciones de cuentos en el ámbito literario, y ante las expectativas editoriales de que se pudiera convertir en uno de los grandes novelistas del Boom latinoamericano, Walsh comenzó a cobrar un sueldo de su editor Jorge Álvarez para escribir una novela, algo que sin embargo no lograría realizar (Arrosagaray, 2006; Walsh, 2007). Por el contrario, después de la muerte del Che Guevara, se involucró profundamente en las actividades políticas revolucionarias por medio de la central sindical CGT de los Argentinos (Mestman, 1997 y 2016a; Pedregal, 2017a y 2019)<sup>5</sup> —contexto en el que completaría su trabajo testimonial *¿Quién mató a Rosendo?*, en 1969—, lo que le llevó más tarde a las organizaciones guerrilleras Fuerzas Armadas Peronistas (FAP) y Montoneros; una militancia que finalmente conduciría a su asesinato y desaparición durante la última dictadura militar (Arrosagaray, 2006; Jozami, 2006). Como no podía ser de otra manera, este proceso de politización militante de Walsh, correlato particular de toda una época de encuentro y conflicto entre artes y política, acompañaría el desarrollo de su relación con la literatura, cuya creciente problematización acabaría por afectar radicalmente sus propios cuestionamientos temáticos y formales. De este modo, para el momento de la institucionalización del género testimonial dentro de los premios Casa de las Américas, Walsh ya había escrito tres novelas testimoniales, todas a partir de la compilación de múltiples notas de investigación periodística aparecidas previamente en medios<sup>6</sup>. Y así, el 27 de abril de 1970, Walsh respondía a la solicitud de Galich:

[C]reo un gran acierto de la Casa de las Américas haber incorporado el género testimonio al concurso anual. Es la primera legitimación de un medio de gran eficacia para la comunicación popular. (1995: 121)

#### SOBRE LOS CONDICIONANTES QUE POSIBILITARON EL SURGIMIENTO DEL TESTIMONIO

<sup>5</sup> La CGT de los Argentinos fue una central sindical que surgió de la división de la Confederación General del Trabajo (CGT) acontecida tras el Congreso Amado Olmos en marzo de 1968, donde el dirigente gráfico del sector combativo con la dictadura, Raimundo Ongaro, fue elegido como secretario general. El sector negociador con la dictadura, dirigido por el metalúrgico Augusto Timoteo Vandor, y la tendencia participacionista, al advertir su derrota, se retiraron del Congreso. Sobre estos acontecimientos, véase Dawyd (2011 y 2014). Vandor se convertiría en figura central de la novela testimonial de Walsh *¿Quién mató a Rosendo?*, a la que nos referiremos a continuación.

<sup>6</sup> Así, *Operación masacre* y *¿Quién mató a Rosendo?*, cuyo contenido había aparecido en su mayoría en el semanario sindical CGT que el propio Walsh dirigía, se habían presentado como tales novelas testimoniales poco después de haberse publicado la totalidad de las notas periodísticas que las componían. Las notas que componían la tercera (*Caso Satanowsky*), habían aparecido en 1958 principalmente en la revista *Mayoría*, pero no se recopilarían como libro hasta 1973, una vez el peronismo había vuelto a la legalidad y recuperado el poder político por medio de la democracia formal restaurada.

Claudia Gilman, en su trabajo pionero sobre la escena literaria de la época y su conexión con la política revolucionaria, *Entre la pluma y el fusil*, hacía uso de un modelo que abrazaba explícitamente las contribuciones de Pierre Bourdieu sobre el campo intelectual —como ámbito donde los debates públicos se disputan y dan forma— para reflexionar sobre cómo la modernización de los medios en América Latina después de los años 50 constituyeron un elemento clave para que los escritores ingresaran al campo intelectual durante la era del Boom literario (Gilman, 2012 [2003]: 16-17)<sup>7</sup>. Pero además, y en relación con esta cuestión, al referirse a la importancia de los cambios fundamentales que se darían posteriormente en el terreno de los géneros literarios, Gilman señalaría dos hitos esenciales, ambos en 1967, como momentos definitorios de estas rupturas que más tarde tuvieron lugar: por un lado, la publicación de *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez en mayo de ese año, que agotaría la forma de la novela del Boom; y, por otro, el asesinato del Che Guevara en octubre —a propósito del cual Walsh, en su participación en el Congreso Cultural en La Habana en 1968, expresaría que significaba “un nuevo punto de partida” para él (2008 [1968]: 285)—.

Para Gilman, la combinación de ambos elementos abrió una serie de polémicas a propósito de la subordinación de las artes a la política en tiempos revolucionarios<sup>8</sup>, con una fuerte influencia de lo que describiría —no sin controversia— como una posición “antiintelectualista” (2012 [2003]: 150-158)<sup>9</sup>. En consecuencia, este contexto de disputa habría facilitado el surgimiento del testimonio en confrontación con la novela (entre otros géneros<sup>10</sup>) en busca de lo que, en medio de un rico debate cultural sobre la cuestión, Roberto Fernández Retamar denominaría “un nuevo realismo” (1995 [1970]: 175); un debate sobre el realismo y la modernidad también expresado intuitivamente por el propio Walsh cuando, en un intento de conciliar las artes y la política, dijo que:

Realismo no se opone necesariamente a vanguardismo. Cuando el agotamiento de los temas o de formas debilitan la pintura de la realidad y su interpretación, el autor realista se vuelve por fuerza vanguardista. La vanguardia es entonces el modo que asume el realismo en una coyuntura histórica de agotamiento. [...] En América Latina el escritor realista está en la vanguardia cuando hace patente lo que esté invisible [...]. Carlos

<sup>7</sup> Una aproximación complementaria a ésta, desde una perspectiva gramsciana sobre la cuestión del intelectual, puede encontrarse en y Grasselli y Salomone (2011) y Grasselli (2012), así como en Pedregal (2015: 79-118).

<sup>8</sup> Por supuesto, el hecho de que se entendiera a *Pasajes de la guerra revolucionaria* (1963) de Ernesto Che Guevara como un precedente de la escritura testimonial es también de gran importancia. Como ha indicado Peris Blanes, “[f]ue en ese contexto de crítica y cuestionamiento del intelectual, que la figura magnética y el discurso teórico de Guevara alentaron, en el que las escrituras testimoniales encontraron su caldo de cultivo y su hábitat privilegiado de desarrollo” (Peris Blanes, 2015b: 150). Para más información, véase: Peris Blanes, Jaime. “[Relatos para una revolución potencial. Las crónicas testimoniales de Che Guevara](#)”. *Kamchatka* 6 (2015b): 149-189.

<sup>9</sup> La noción de “antiintelectualismo”, que con una visión expandida podría leerse compatible con las reflexiones de Gramsci sobre el “intelectual orgánico”, resulta problemática en no pocos aspectos. Así, aunque excede los propósitos de este artículo, no es una cuestión menor que la contribución de cada uno de estos conceptos a la crítica de los dilemas en cuestión se haga con una acentuación negativa o positiva en el uso de los términos. Para una crítica al idealismo intrínseco a esta categoría de Gilman —por “considerar que los intelectuales tienen una función y un tipo de labor específicos predeterminados de una vez y para siempre en la sociedad, [...] desligados de tareas ‘prácticas’, ‘concretas’ o ‘mundanas’”, cuando precisamente se cuestionaba esta función y el potencial para trascenderla—, con referencia también a Gramsci en relación con Bourdieu, véase Candiano (2014).

<sup>10</sup> Gilman destacaba, a este propósito, la importancia que adquirió la canción protesta en la disputa dentro de la poesía (Gilman, 2012 [2003]: 345-350).

Fuentes y Vargas Llosa, el mejor Cortázar, son realismo y son vanguardia, sin contradicción en los términos. (Gilman, 2012 [2003]: 323-324)<sup>11</sup>

De este modo,

La novela-testimonio, o testimonio a secas, vendría a reponer el agotamiento de la novela como instrumento de conocimiento. En el testimonio primaba el conocimiento de la realidad, a la cual el autor-testigo imprimía un sentido fundamentalmente histórico. (Gilman, 2012 [2003]: 343)<sup>12</sup>

El testimonio surgía así como una forma literaria genuinamente latinoamericana, diferente de la no-ficción en su forma dominante, asociada a la escuela del Nuevo Periodismo estadounidense (Amar Sánchez, 1994: 88; Moisés Aguilar, 2000: 71). Y es que, si bien el modelo de la no-ficción del Nuevo Periodismo se relacionaba con la ficción por medio de una categoría negativa —lo que sugeriría que la ficción se debía considerar como la fuente literaria por excelencia—, la literatura testimonial latinoamericana enfatizaba el uso de una categoría afirmativa, como manifestación de una posición propositiva; un género literario “de pleno derecho”. Así pues, su contribución no implicaba una relación de ruptura o subordinación con la ficción, sino una reformulación y transformación dialéctica de las formas narrativas para otros fines. Entre éstos —y lejos de toda pretensión de la neutralidad, objetividad o equidistancia a veces formulada por algunos de los autores y críticos de la no-ficción estadounidense—, destacaban su compromiso político explícito y su intencionalidad de contribuir a un proyecto revolucionario mayor de justicia social.

#### A PROPÓSITO DE LA APARICIÓN DEL TERCER CINE

El mismo año de la reunión celebrada en Casa de las Américas, 1969, la revista *Tricontinental*, establecida después de la Primera Conferencia Tricontinental y la formación de OSPAAAL (Organización de Solidaridad de los Pueblos de Asia, África y América Latina), publicó un manifiesto que se convertiría en un emblema para la escena cinematográfica radical: “Hacia un Tercer Cine: Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo”, de los cineastas argentinos Fernando Solanas y Octavio Getino (1969: 107-132)<sup>13</sup>. El texto fue escrito como reflexión sobre la experiencia del trabajo de producción y exhibición de su película *La hora de los hornos* (1968). La cinta se había presentado de manera clandestina en Argentina un año antes, gracias principalmente al apoyo de actores políticos

---

<sup>11</sup> Es posible establecer una analogía entre este debate y aquel, quizá más conocido, mantenido en los años 30 entre Lukács, Brecht y Benjamin, entre otros, a propósito de la “confrontación” entre realismo y modernidad. Véase una compilación de estas controversias en Bloch, Lukács, Brecht, Benjamin y Adorno (1980). Para una reflexión sobre este debate clásico, referido al trabajo de Walsh, véase Piglia (2001), Vaca Narvaja (2017) y Pedregal (2017b y 2018).

<sup>12</sup> Sobre este agotamiento de la ficción, cabe destacar que, entre los autores que manifestaron públicamente que abandonarían tanto el cuento como la novela, se encontraban Eduardo Galeano y Gabriel García Márquez (Gilman, 2012 [2003]: 344-345). Algunas de las críticas más feroces a los escritores del Boom y su distanciamiento de la realidad pueden encontrarse en Benedetti (1967 y 1974).

<sup>13</sup> Esta versión fue ampliada y publicada más tarde en México, primero en la revista *Cine Club* en 1970, y después recopilada en el libro editado por Alberto Híjar Serrano, *Hacia un Tercer Cine*, en 1972. Fue ésa la versión más ampliamente difundida en español, mientras la versión en inglés siguió otros derroteros. Véase a este respecto Buchsbaum (2011) y Errazu (2019).

vinculados a sindicatos y otras organizaciones revolucionarias del país, en aquel entonces bajo la dictadura militar de la autodenominada Revolución Argentina.

Como parte integrante de esta escena, debido a su compromiso militante con la central sindical revolucionaria CGT de los Argentinos y su trabajo en la dirección del semanario *CGT*, el propio Walsh había participado en la tortuosa distribución de la película, a la que veía como la mejor película argentina jamás realizada. Paradójicamente, a pesar de la contradicción irresuelta que Walsh mantenía en ese momento con los supuestos que había adoptado a lo largo de su vida sobre la novela como “forma superior de arte”, vio en *La hora de los hornos* “una ruta” a seguir: una camino que “empecé a transitar hace diez años” (2007: 120), en referencia a *Operación masacre*<sup>14</sup>.

“Hacia un Tercer Cine” apareció cuando ya se había elaborado una gran producción teórica dentro del campo cinematográfico de la región, como parte de todo un movimiento que se daría a conocer como Nuevo Cine Latinoamericano. Cineastas como Fernando Birri (con “Cine y subdesarrollo”, de 1962), Glauber Rocha (con “Estética del hambre”, de 1965) o Julio García Espinosa (“Por un cine imperfecto”, de 1969)<sup>15</sup>, y otras figuras latinoamericanas destacadas que habían contribuido a transformar tanto la ficción como el documental<sup>16</sup>, habían participado durante años en debates sobre los límites y las dialécticas entre la experimentación formal y la legibilidad en el cine, como arte popular, en tiempos de emergencia revolucionaria (Errazu y Pedregal, 2019). A estos diálogos se habían unido también prominentes cineastas europeos de la talla de Chris Marker, Joris Ivens o Jean Luc Godard<sup>17</sup>, sólo por nombrar a algunos, y luego se difundirían extensamente, como parte destacada del pensamiento cultural revolucionario tercermundista, gracias a los encuentros internacionales organizados por el Comité de Cine del Tercer Mundo en Alger, Buenos Aires y Montreal (Mestman, 2002 y 2013-2014). Pero la importancia de “Hacia un Tercer Cine” se debe también a que, además de enraizarse en los interrogantes de la época, el texto estableció un término (Tercer Cine) que excedería aquellas

<sup>14</sup> La reflexión pertenece a una entrada en sus papeles personales del 31 de diciembre de 1968, posterior a una proyección el día anterior de *La hora de los hornos*. En la misma nota Walsh escribía que “las normas del arte que he aceptado [...] son burguesas”, pero aun así confiaba en tener la “capacidad para pasar a un arte revolucionario”. Además, se convencía de que “deb[ía] hacerla [la novela]”, y es ahí donde señalaba a la película de Solanas y Getino como referente (Walsh, 2007: 120). Es también en esta época cuando, habiendo realizado su investigación para *¿Quién mató a Rosendo?*, al ser cuestionado sobre por qué no había hecho de este trabajo una novela, Walsh indicaba que ésta hubiera sido “una representación de los hechos” y él prefería “su simple presentación” (Walsh, 2007: 142). El asunto continuaría siendo central para el desarrollo de su relación con la literatura y el abandono definitivo de sus planes con la novela, como ejemplifica el hecho de que subrayara poco después a Ricardo Piglia que “la denuncia traducida al arte de la novela se vuelve inofensiva” (1970: 70). Véanse reflexiones similares también en Piglia (1970: 67-68), así como sobre la condición burguesa de la literatura y sus dificultades para alcanzar a las clases populares en múltiples anotaciones de los papeles personales de Walsh, como por ejemplo en Walsh (2007: 158-160).

<sup>15</sup> Pueden encontrarse copias de estos manifiestos en múltiples publicaciones, como por ejemplo Velleggia (2010). Resulta significativo, como mantiene Scott L. Baugh, que todos estos textos exponían, de una u otra manera, un enorme escepticismo hacia los diagnósticos del desarrollismo económico capitalista en América Latina, un aspecto común a las problemáticas de la literatura latinoamericana de la época. Véase Baugh (2004: 62).

<sup>16</sup> Este es el caso de los cubanos Tomás Gutiérrez Alea y Santiago Álvarez. El primero, especialmente, elaboraría algunas de las más relevantes contribuciones al debate cinematográfico. Véase Gutiérrez Alea (2009 [1982]).

<sup>17</sup> Estos vínculos pueden rastrearse, por ejemplo, en Godard y Solanas (2016 [1969]), Ivens y Destanque (1982), Chanan (2004: 196), Panizza (2011) y Amaral de Aguiar (2013a y 2013b).

circunstancias particulares para constituir todo un campo de estudio de teoría y práctica cinematográfica que sigue vigente hoy en día.

El manifiesto de Solanas y Getino subrayaba el papel del artista e intelectual en los procesos de liberación, algo que enriquecía su propia labor en un momento crítico que exigía soluciones revolucionarias. Al vincular arte y política, los autores enfatizaban la responsabilidad del artista con la historia común, ya que la “liberación total del hombre” era concebida como “la más bella obra artística” (Solanas y Getino, 2010 [1969]: 369). La visión de la capacidad del cine para convertirse en un “formidable acto político”, frente a la amenaza potencialmente alienante de la cultura como industria, manifestaba así un énfasis positivo hacia las posibilidades de la cultura para armar ideológica y políticamente al pueblo ante la necesidad del cambio revolucionario (Solanas y Getino, 2010 [1969]: 367-368), algo que conectaba los objetivos programáticos del Tercer Cine a los esfuerzos del testimonio por conciliar literatura y política por medio de la práctica orgánica<sup>18</sup>.

De este modo, Solanas y Getino definieron el Tercer Cine en confrontación con lo que llamaron Primer Cine y Segundo Cine. El concepto, como había sido destacado en el subtítulo del manifiesto, establecía una analogía con el término Tercer Mundo, en consonancia con el espíritu latinoamericanista y tercermundista (de cuyos principios la Tricontinental y OSPAAAL representaban algunas de las expresiones más recientes), y en contraste con los bloques representados bajo el Primer Mundo y Segundo Mundo (Solanas y Getino, 2010 [1969]: 338)<sup>19</sup>. Sin embargo, no proponían el Tercer Cine como una expresión exclusiva del Tercer Mundo, sino como el resultado de tiempos históricos marcados por movimientos de liberación en todo el planeta.

En su confrontación “entre cines”, para Solanas y Getino el Primer Cine se refería al cine comercial dominante, que apareció primero como entretenimiento para las clases populares e incluso canalizó ideas progresistas, pero pronto fue domesticado por la industria de Hollywood para acabar por imponer modelos formales en todos sus aspectos y determinar desde los equipos de rodaje hasta la duración, exhibición y distribución de las películas (Solanas y Getino, 2010 [1969]: 347). Este tipo de cine, señalaban, no sólo se hacía en el Primer Mundo, sino en la mayoría de los países, a pesar de que no necesariamente abordaran los mismos temas que la industria estadounidense. Pero según Solanas y Getino, al adoptar su lenguaje y sus formas, se fortalecía la visión del cine como espectáculo en el que el espectador quedaba relegado a un papel

---

<sup>18</sup> He estudiado estos aspectos en relación con las preocupaciones de la Escuela de Frankfurt —principalmente con las de la estética negativa y positiva de Adorno y Benjamin respectivamente— y las reflexiones de Gramsci sobre los vínculos entre cultura y hegemonía en Pedregal (2015: 129-130).

<sup>19</sup> Los autores, como era común al contexto, entendían este espíritu en relación con la noción del Tercer Mundo proveniente del Movimiento de los Países No Alineados (1961) que se configuró después de la Conferencia de Bandung (1955), cuyo “carácter tricontinental” había posibilitado la propia Conferencia Tricontinental y la aparición de OSPAAAL (Mestman, 2016b: 33). Al mismo tiempo, sensibles al creciente movimiento revolucionario de trabajadores y estudiantes en Argentina e inspirados por la historia del peronismo en su país, pero también por el impacto de Cuba, Vietnam, Argelia y otros movimientos emancipatorios en las nuevas generaciones, Solanas y Getino veían en el peronismo revolucionario un programa político local para construir un orden social soberano, nacional y popular, fuera de la hegemonía de cualquier bloque. Entendían así que un peronismo revolucionario no sólo podría unirse, sino incluso liderar las causas legítimas del Tercer Mundo (Mestman, 1999 y 2001). Para una historia pormenorizada del proyecto del Tercer Mundo, véase (Prashad, 2012 [2008]).



pasivo que digería el espectáculo deslumbrado, gracias a “estructuras herméticas que nacen, crecen y mueren dentro de la pantalla” (2010 [1969]: 346). Por su parte, al Segundo Cine, que vincularon al cine de autor, lo entendían como una reacción al Primer Cine que confrontaba las formas estandarizadas de éste e introducía una interpretación más liberadora del papel del cineasta, pero que también acababa por fortalecer la idea burguesa del artista como genio; individuo cuyo talento lo aislaba de las masas. Solanas y Getino observaban que el Segundo Cine también había desarrollado sus propias estructuras para competir con el Primer Cine, pero en este proceso se había convertido en un cine hecho por y para “una serie de grupúsculos que viven pensándose a sí mismos ante el reducido auditorio de las élites diletantes” (Solanas y Getino, 2010 [1969]: 348), políticamente reformistas e incapaces de afrontar cambios sociales verdaderamente radicales.

Para enfrentar esta situación, Solanas y Getino exponían en su manifiesto que sólo se podía hacer películas fuera de las necesidades del sistema, que luego no pudieran ser absorbidas por él, o películas hechas para combatir, “contra el sistema” (2010 [1969]: 368). Y así, a favor de esta segunda opción, exponían las posibilidades del cine militante o de guerrilla como parte del Tercer Cine. En este modo de producción, el trabajo colectivo se enfrentaba por medio de la práctica tanto al Primer Cine como al Segundo Cine. Se afectaba por tanto, además de al contenido, a los propios roles dentro del equipo de trabajo, que se veían transformados tanto para adaptarse a posibles amenazas como para adquirir los conocimientos técnicos necesarios para operar los nuevos equipos, accesibles y baratos, que simplificaban la práctica. Esto también servía para “desmistifica[r] el hecho cinematográfico [y] limpiarlo de aquella aureola casi mágica que hacía aparecer al cine sólo al alcance de los ‘artistas’, ‘genios’, o ‘privilegiados’” (Solanas y Getino, 2010 [1969]: 352). Como destacaría Robert Stam al tomar como ejemplo *La hora de los hornos*, en su búsqueda de la “forma adecuada” el resultado acabaría siendo una combinación de las dos luchas históricas de la propia idea de vanguardia: la política —en su compromiso militante— y la cultural —en su radical exploración de las formas— (Stam, 1990 [1981]: 251-252)<sup>20</sup>.

De este modo, los orígenes del Tercer Cine (y, por extensión, del Nuevo Cine Latinoamericano) y del testimonio compartieron una serie de ingredientes fundamentales con respecto a su legitimación cultural, política e intelectual, para los que el modelo de Gilman —más allá de otras limitaciones— puede ser de gran utilidad, aunque deba ser matizado de acuerdo a las particularidades propias de cada práctica. Así, para entender el surgimiento del Tercer Cine se hace necesario detenerse primero en dos aspectos centrales a la modernización de los medios que favorecieron su aparición.

Por un lado, la aparición de un equipo ligero de filmación de 16mm y sonido de calidad profesional homologable, relativamente barato y de fácil manejo, posibilitó los modos de producción ágiles sobre los que reflexionaron Solanas y Getino. Estos modos eran esenciales para afrontar con ciertas garantías los más variados obstáculos, desde aquellos técnicos exclusivos a

<sup>20</sup> Resulta relevante comprobar cómo esta cuestión enlaza con las reflexiones análogas sobre realismo y vanguardia en literaturas indicadas más arriba. Por supuesto, tanto en cine como en literatura, esta confluencia entre las dos categorías de vanguardia (la política y la artística) encontraba un precedente notoriamente explícito en el contexto revolucionario soviético de los años 20 y 30. Cabe destacar también que las contribuciones de Stam tenían un antecedente más general en relación al cine en Wollen (1982 [1975]).

este tipo de producción hasta otros derivados de situaciones políticas de represión (2010 [1969]: 352 y 359-361). Además, estos equipos facilitaron el rápido aprendizaje necesario para poder desarrollar un cine militante en beneficio de la urgencia de los tiempos; o, en otras palabras, al servicio del testimonio vivo y “verdadero” de la realidad. No en vano, Solanas y Getino, influidos por el Che, asociaban la organización de este modo de trabajo a la del foco guerrillero, en el que la cámara se visualizaba como el arma que no sólo registraba la realidad sino que, como “cine-acción”, intervenía sobre ella (355)<sup>21</sup>. Y así, en una referencia directa a la tesis XI sobre Feuerbach de Marx, señalaban que la práctica cinematográfica no debía conformarse con interpretar el mundo, sino que debía transformarlo (354). Por otro lado, irónicamente, otro elemento clave fue el hecho de que la institucionalización del cine de autor dio pie a la expansión de estructuras de exhibición y crítica (festivales, revistas, encuentros, etc.) que incrementaron las posibilidades para que el Tercer Cine accediera a un público más amplio, tanto en la región como internacionalmente. Este marco posibilitó que se estableciera un diálogo, a menudo controvertido, con otros modelos más consolidados cultural y comercialmente (Wayne, 2001: 113-114).

En cuanto al impacto de la muerte del Che que Gilman enfatizaba con respecto a las polémicas literarias, basta con recordar que su figura fue central para *La hora de los hornos* desde el mismo título, ya que éste hace referencia a los versos de José Martí (“Es la hora de los hornos y no se ha de ver más que la luz”) que abrían el “Mensaje a la Tricontinental” del Che en mayo de 1967, y que había aparecido en el suplemento al número 2 de esta misma revista sólo meses antes de que fuera asesinado (Guevara, 1967). Además, al final de la parte I de la película, “Neocolonialismo y violencia”, el cuadro largo y congelado del retrato muerto del Che, con los ojos abiertos, parecía llamar al público a honrarlo por medio de una acción decisiva que hiciera frente a la injusticia social contra la que él había entregado su vida en lucha<sup>22</sup>.

Por lo demás, y de manera similar a las cuestiones sobre el agotamiento de ciertas formas en el campo literario, como hemos subrayado más arriba, la propia noción de Tercer Cine se formulaba en confrontación al Primer y Segundo Cine, y se ofrecía así como alternativa frente a las, según Solanas y Getino, formas cinematográficas obsoletas de esos modos cinematográficos. Además, de un modo análogo, otras etiquetas asociadas al Nuevo Cine Latinoamericano, como las ya mencionadas “estética del hambre” de Rocha o el “cine imperfecto” de Espinosa, parecían ver también, en esas formas dominantes, provenientes tanto de enfoques hollywoodienses como de autor, una representación conformista de la expresión antiemancipadora de la política burguesa.

<sup>21</sup> Esto, según Michael Chanan, permitió la reformulación de la noción de vanguardia de forma similar a su origen militar establecido en la Francia del siglo XIX (1997). Cabe destacar, para dar una idea del imaginario de la época, que Walsh también se referiría a la posibilidad de entender la máquina de escribir como un arma. Véase Piglia (1970: 73-74).

<sup>22</sup> Esta imagen icónica sería más tarde parte de una gran polémica dentro de la izquierda argentina, cuando, restaurada la democracia formal en Argentina en 1973, para el reestreno “legal” de su película, Solanas y Getino decidieron acortar su duración y diluirla entre imágenes de hechos, movilizaciones y personajes significativos para la lucha que se había vivido en Argentina y América Latina entre la exhibición de ambas versiones, dando especial relevancia a Juan Domingo Perón y Eva Perón, así como a la segunda mujer de éste, Isabel Perón. Véase Mestman (1999: 52).

De este modo, es posible expandir, más allá de otras controversias significativas ya mencionadas, el marco de análisis de Gilman para concluir que la modernización de los medios, el agotamiento de las formas y el impacto del asesinato del Che fueron aspectos determinantes para las transformaciones no sólo literarias, sino también cinematográficas de la época. Esta conjunción, en definitiva, provocó tanto que se pavimentara el surgimiento e institucionalización del testimonio literario como que se propiciara la aparición del Tercer Cine, a pesar de que ambas expresiones estuvieran marcadas por particularidades propias de cada uno de sus medios artísticos<sup>23</sup>.

Cabría por último añadir que los vínculos entre el Nuevo Cine Latinoamericano y el testimonio dieron pie a múltiples reflexiones en el ámbito cultural latinoamericano. Una de ellas muy significativa, si bien tardía, fue expresada por el escritor, guionista y cineasta cubano Víctor Casaus al rastrear la contribución de los cambios que se dieron en aquellos años en la literatura para el cine cubano. En un texto, publicado en 1982 en el número 101 de *Cine Cubano*, Casaus destacaba dos características principales del género testimonial: su inmediatez y sus propósitos comunicativos. Después de enumerar una serie de razones por las cuales se desarrolló el testimonio en Cuba, Casaus trazaba los vínculos con otros medios, muy particularmente con el cine revolucionario cubano. Exponía entonces la importancia del Noticiero Latinoamericano ICAIC dirigido por Santiago Álvarez para la maduración del documental cubano, al tiempo que analizaba las principales características de éste en relación con el género testimonial (Casaus, 1982: 119). Con ello, revelaba cómo el testimonio también influyó en una nueva ola emergente dentro del cine de ficción. Para Casaus, las herramientas proporcionadas por el testimonio en beneficio de una cultura nacional, junto con los modos artesanales del “cine imperfecto”, impulsaron la aparición de técnicas testimoniales y documentales en películas de ficción de gran relevancia<sup>24</sup>. Y así, al enfatizar la importancia de todos estos aspectos, exaltaba de forma significativa el papel tanto de Walsh como del poeta salvadoreño Roque Dalton en este giro cultural, ya que:

en sus nombres y sus obras están fundidos el presente y el futuro de este género literario, y a la vez, de los combates liberadores de que fueron testigos y participantes. (Casaus, 1982: 116-117)

#### WALSH Y EL VÍNCULO ENTRE TESTIMONIO Y TERCER CINE EN *OPERACIÓN MASACRE*

Hay otra serie de vínculos entre testimonio y Tercer Cine que valdría la pena explorar, aunque sólo fuera brevemente, por incluir algunos ingredientes relativos a la actividad literaria de Walsh, y que en definitiva pueden también servir para expandir las reflexiones sobre la conexión entre estos dos ámbitos de creación y la figura del escritor argentino. Mariano Mestman ha analizado la influencia del testimonio en el Nuevo Cine Latinoamericano de los años 60 y 70,

<sup>23</sup> En su estudio, Gilman hace una breve referencia a la relación que se dio entre la literatura y el “nuevo cine político”, si bien más para constatar las posibilidades con que se expresó el vínculo entre ambos medios que para indagar sobre sus confluencias originarias y programáticas. Véase Gilman (2012 [2003]: 350-354).

<sup>24</sup> Entre ellas, Casaus destacaba *Memorias del subdesarrollo* (1968) de Tomás Gutiérrez Alea o *Lucía* (1968) de Humberto Solas; y más tarde, de forma aún más evidente, en *Vida y muerte en El Morrillo* (1971) de Oscar Valdés, *Babía de Cochinos* (1973) de Manuel Herrera o *El hombre de Maisinicú* (1973) de Manuel Pérez (Casaus, 1982: 121-125).

tanto para representar la especificidad de su realidad local como para presentarse como prueba misma de la propia realidad, y así subrayar la concepción política, pedagógica y comunicativa de la cultura en esta época. Mestman ha destacado el paralelismo entre las alternativas ofrecidas por ambas prácticas culturales con respecto a “la ‘superación’ de etapas culturales, políticas previas y sus producciones características” (Mestman, 2013: 180). Así, bajo el mismo programa latinoamericanista y tercermundista, el diálogo entre los campos literario y cinematográfico nos llevaría a pensar en el testimonio como una expresión esencial del pueblo como sujeto colectivo que exigía nuevas formas de representación. El cineasta podía canalizar esa voz popular del “otro” y dar visibilidad total a su autenticidad, para llevar al marginado de la historia y condenado de la tierra a un escenario en el que ejercía de protagonista y nuevo agente político activo. Para Mestman, hay dos ámbitos particulares cuya representación se volvió fundamental para el cine político de la región: las masas —el pueblo que ponía en movimiento los procesos históricos— y el testimonio —los testigos de la opresión sufrida por el pueblo—.

A este respecto, cabe destacar que es *Operación masacre* (1972) de Jorge Cedrón una de las películas que Mestman investiga para exponer esta tesis. La película, basada en el libro de Walsh, quien también escribió el guion durante su única incursión en el mundo cinematográfico, fue filmada clandestinamente, casi en su totalidad en sesiones nocturnas, entre noviembre de 1970 y agosto de 1972. La cinta adoptó la forma de ficción-testimonial para integrar a una de las figuras reales de los acontecimientos históricos, Julio Troxler<sup>25</sup>, desempeñando su propio papel en la película. Por tanto, como observa Mestman,

esas puestas en escena no juegan tanto como la construcción de una *verosímil* propia de la ficción como en la configuración de una argumentación sobre el mundo histórico propio del documental. (2013: 189)

Sin embargo, conviene detenerse en la importancia que adquiere Troxler en la película, ya que sirve también para ilustrar el desarrollo literario y político del propio Walsh, así como la correlación entre las diferentes reescrituras de *Operación masacre*, entre 1957 y 1973, y el contexto político y cultural en el que estas revisiones se llevaron a cabo. No en vano, como ha señalado Victoria García,

El film introduce un cambio de perspectiva central [...]: Julio Troxler, que en el libro tiene un papel secundario, pasa a ocupar un rol protagonista al oficiar de relator en *off* y, en ese sentido, de portavoz testimonial de los hechos de 1956. (2019: 39)

Este cambio coincidía con el punto en el que se encontraba Walsh, después de sucesivos giros políticos, en el momento de la filmación de *Operación masacre*. De este modo, si cuando investigó los hechos de 1956 se había centrado en aquellas víctimas que, como Juan Carlos Livraga, no mantenían vínculo orgánico alguno con el levantamiento peronista contra el que se había accionado la represión policial —es decir: aquellos del todo “inocentes” políticamente—, era

---

<sup>25</sup> Julio Troxler aparecía también en la parte III de *La hora de los hornos*, “Violencia y liberación”, donde hacía un recuento de los fusilamientos de 1956 en el lugar de los hechos. Por lo demás, es notable que la estrategia de Cedrón y Walsh con respecto a Troxler era coincidente con la de Gillo Pontecorvo en *La batalla de Argel* (1966) con Saadi Yasef, quien fuera líder del Frente de Liberación Nacional (FNL) de Argelia, lo que da una idea de la gran influencia que esta película aún proyectaba en algunos ámbitos del cine político de la época.

precisamente la militancia en la izquierda peronista de Troxler, involucrado en la insurrección, lo que en 1972 le convertía en “testigo legítimo desde la perspectiva de un arte manifiestamente político” (García, 2019: 39). Así, al buscar formas cinematográficas eficientes para representar el ámbito de lo popular, por medio de recursos ya transitados por el “documentalismo testimonial” argentino (Solanas y Getino, 2010 [1969]: 348), Walsh y Cedrón decidieron incorporar a Troxler no sólo como personaje, sino como testigo cuya voz proporcionaba el grado de “verdad” necesario para la película. La ficción y el drama se convertían así en un documento testimonial. Y, por lo tanto, la voz de Troxler también se acompañaría con las masas representadas mediante el uso de material de archivo al final de la película.

Para Mestman, esto aparece como una estrategia tanto para representar a la Resistencia Peronista como una “epopeya colectiva” del “otro”, como para enraizar las luchas guerrilleras argentinas de principios de los 70 en los eventos de junio de 1956 que el libro y la película relataban. El propio Walsh expresaría que la película era “peligrosa porque ejemplificaba una política que ha continuado hasta hoy” (Peña, 2013: 71). Y es que no está de más indicar que esta visión de Walsh era resultado de su profunda politización durante todos esos años: Walsh había pasado de confeso anti-peronista en la época de investigación de la masacre de José León Suárez, a participar de las experiencias del sindicalismo revolucionario peronista de la CGT de los Argentinos, para desembocar en militante guerrillero peronista, primero en las FAP y luego en Montoneros<sup>26</sup>. Este tránsito había sido igualmente reflejado en las diferentes versiones del libro, que ya en la edición de 1972 reivindicaba de manera explícita la lucha armada, hasta que en la quinta edición del mismo, en 1973 y posterior a la película, incorporaba las posiciones estéticas y políticas de la película por medio del apéndice “Operación’ en el cine”. En éste, Walsh comentaba algunas circunstancias del rodaje e incluía un fragmento del guion porque “completa[ba] el libro y le da[ba] su sentido último” (Walsh, 2000: 199-200). Sin embargo, como señala García, más que completar, la cinta podría leerse más bien como una “reconstrucción” del libro como experiencia colectiva de la lucha peronista en la que la autoría individual se diluía orgánicamente en ésta, con lo que “el film aparece como correlato a la vez exterior y necesario del libro” para completar su sentido histórico (García, 2019: 40). Así, las diferentes reescrituras del libro —coincidentes tanto con el exilio de Perón y con su retorno como con la proscripción de su movimiento político y su regreso a la legalidad— acompañaron las transformaciones del ámbito cultural y su creciente politización en Argentina, y por extensión en América Latina, que

<sup>26</sup> Conviene, en todo caso, indicar que, a pesar de su involucramiento activo en organizaciones de base, sindicales y guerrilleras peronistas, Walsh mantuvo una relación compleja con el peronismo, expresada a menudo en su fuero más íntimo. De hecho, la primera vez que le proponen ingresar en las FAP, él declina el ofrecimiento por no sentirse peronista (Arrosagaray, 2006). Aun así, y a pesar de reconocerse como marxista —“pero un mal marxista porque [...] no tengo tiempo para formarme ideológicamente” (Walsh, 2007: 142)—, en una entrevista en 1972 expresaba que: “Si se admite que la antinomia básica del régimen, antiperonismo-peronismo, traduce la contradicción principal del sistema, opresores-oprimidos, no me voy a anotar en el bando de los opresores ni en el de los neutrales” (Fossatti, 1994 [1972]). Horacio Verbitsky, su amigo y compañero de militancia y en múltiples ámbitos periodísticos (CGT, el periódico *Noticias* y, en diferente grado, *ANCLA—Agencia de Noticias Clandestinas*, durante la última dictadura), reconoce a Walsh como socialista e identificado particularmente con la Revolución Cubana (véase Arrosagaray, 2006, y Verbitsky y Sztulwark, 2018). Sin embargo, es notable también señalar cómo el propio Walsh resolvió con claridad todo este “conflicto” en la práctica política, especialmente en lo referido a la táctica y la estrategia ante la urgencia a la que exponía el exterminio de la última dictadura, como puede leerse en sus documentos orgánicos a la conducción nacional de Montoneros, de fuerte carácter crítico (Walsh, 1994 [1976-1977]: 206-240).

encontraron especial inspiración en la Cuba revolucionaria y otros procesos de lucha tercermundistas.

El resultado de la propuesta cinematográfica de Cedrón en *Operación masacre*, sin embargo, obtuvo una recepción ambivalente (Busto, Cadús y Cossalter, 2011), tanto dentro como fuera del país. Ángel Rama, por ejemplo, la calificaría como “un parcial fracaso”, y su exhibición en la Muestra Internacional de Nuevo Cine de Pesaro —gran referente del cine político que dedicaba especial atención al Nuevo Cine Latinoamericano— se había traducido en una notable incompreensión (Guevara, 2009). En Argentina, además, la película se proyectó primero en clandestinidad, para inmediatamente después del regreso de Perón al país, ser estrenada por la vía comercial “legal”, pero con cambios significativos entre el contenido de ambas versiones. Getino, que con el peronismo de nuevo en el gobierno había sido contratado como director del Ente de Calificación del Instituto Nacional de Cinematografía, había sugerido cambios al final de la película para rebajar el tono guerrillero del discurso de cierre y algunas imágenes en ese mismo sentido; sugerencias que Cedrón aceptó, lo cual provocaría una agria controversia (Guevara, 2009; Saítta, 2019)<sup>27</sup>.

A pesar de todo, la “epicidad cotidiana” que recogía la película, como la llama Mestman —haciendo uso de una noción que recuerda a la del teatro épico de Brecht y su programa político consustancial—, era un aspecto que conectaba el testimonio con la memoria pública para confrontar “la grandilocuencia del discurso oficial” (Mestman, 2013: 212). Y a este respecto, también se vinculaba con la tradición oral y la “comunicación intersubjetiva de la cultura popular” (213) que dominó entre los movimientos emancipadores y revolucionarios de los años 60 y 70 en América Latina. De este modo, y si bien la película contenía aspectos de transposición literaria específicas que problematizaban su propia relación genérica dentro del cine (García, 2012), el hecho de que colocara al “otro” en el centro de la pantalla resultaba en sí mismo un modo de politizar la cultura definitoria de la época, en la que tanto la literatura como el cine se entendían como medios con el potencial para recoger las voces marginadas y que así irrumpieran en los sagrados bastiones de la historia.

#### A MODO DE CIERRE

Walsh transitó una época en la que actividades culturales y políticas confluyeron en procesos de ruptura marcados por el proyecto revolucionario que lideró Cuba a lo largo de toda América Latina. En este contexto, el vínculo entre testimonio y Tercer Cine, que se manifestó en el trabajo literario de Walsh pero también en su actividad orgánica y militante, ejemplificó también el encuentro entre una serie de condicionantes que sirvieron para reformular tanto cuestiones de representación formal como aquellas referidas a las temáticas y las subjetividades. Estos condicionantes —definidos por Gilman en relación con el campo literario, pero que pueden extrapolarse, con los matices adecuados, al ámbito cinematográfico— determinaron, en definitiva, toda una era en lo cultural y, por su diálogo con el campo revolucionario, también en lo político.

<sup>27</sup> Por supuesto, las reacciones señalaron también la controversia causada por el cambio en el final de *La hora de los hornos* (Peña, 2013: 114). Véase sobre ésta la nota 21.

Al explorar estos orígenes, desarrollos y significados compartidos del testimonio y el Tercer Cine, Cuba emerge como un actor clave. Las políticas culturales revolucionarias de la isla fueron esenciales para la promoción de toda disputa destacada en los campos culturales latinoamericanos y tercermundistas, debido a la creación y el apoyo que la Revolución hizo de instituciones, publicaciones y eventos que ayudaron a establecer estos debates. Así, en la literatura, esta función se centró en la Casa de las Américas, que se convirtió en el punto de encuentro literario en América Latina y parte del Tercer Mundo, para delinear, ya fuera por asociación o por rechazo, los dilemas de la época. Los premios y los encuentros internacionales jugaron entonces un papel fundamental, con la revista *Casa de las Américas* convertida en un medio esencial para dar difusión a las polémicas, por ejemplo, sobre el papel del escritor y el intelectual en la sociedad y su compromiso con el cambio revolucionario<sup>28</sup> —dilemas en los que Walsh, como figura fundacional del testimonio, tendría una actuación destacada—. En la escena cinematográfica, el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) desempeñaría una actuación similar a la de la Casa de las Américas en el ámbito de las letras<sup>29</sup>. Y del mismo modo, la revista *Cine Cubano* cumpliría para el cine un papel próximo al de *Casa de las Américas* para la literatura, tanto en la gestación de ámbitos y temas para el debate como en la formación de una crítica y teoría sostenida sobre la práctica cinematográfica. Además, en un grado diferente, la revista *Tricontinental* también sería parte de esta política y promovería todo tipo de expresiones de arte antiimperialistas en el mundo, con los cines radicales ocupando un espacio muy destacado dentro de ella<sup>30</sup>. Su visión internacionalista, para la cual la revista y sus afiches eran traducidos a varios idiomas, ciertamente ayudaba a este propósito.

Por lo tanto, en la búsqueda que se propuso de un “nuevo realismo” que respondiera a la urgencia de la época, con el objetivo de conciliar (y problematizar) los ámbitos del arte y la política, tanto el testimonio literario como el Tercer Cine surgieron marcados por factores que desafiaron las concepciones preestablecidas sobre la experimentación formal y el potencial revolucionario de las artes. Se cuestionaron, en la práctica, los límites y puntos de encuentro de la experimentación y la legibilidad, de la función expresiva y el potencial comunicador de las artes. Esto fue consistente en América Latina, así como en muchas otras partes del Tercer Mundo, con una serie de condiciones objetivas y subjetivas definidas en gran medida por la política revolucionaria. Como hemos visto, estas políticas alcanzaron su pico con el asesinato del Che Guevara, que precipitó una ruptura en los campos intelectual y artístico; ruptura de la que Walsh es un notable representante para la literatura, así como en su momento lo fueron Solanas y

<sup>28</sup> Véase, por ejemplo, el importante número 45 de *Casa de las Américas*, de noviembre-diciembre de 1967, dedicado a la “Situación del intelectual latinoamericano”, y que incluía textos sobre el particular de Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa, Mario Benedetti, René Depestre, Roque Dalton y Manuel Galich, entre muchos otros. La noticia del fallecimiento del Che sorprendió a los editores con el número en imprenta, y el impacto de esta tragedia fue tal que el siguiente número 49, de enero-febrero de 1968, se dedicaría por completo al guerrillero, con textos de Alejo Carpentier, Julio Cortázar, Jorge Semprún, Italo Calvino, Ángel Rama, Roque Dalton, Francisco Urondo, Roberto Fernández Retamar, Nicolás Guillén, Mario Benedetti, Juan Gelman, Manuel Galich y Rodolfo Walsh, entre otros.

<sup>29</sup> De hecho, el ICAIC se involucraría no sólo en la difusión, sino incluso en la producción de algunas de las más relevantes películas de la época, como fue el caso de *La batalla de Chile* (1975) de Patricio Guzmán (Chanan, 2004: 381).

<sup>30</sup> No en vano, los propios Solanas y Getino destacaban la relevancia de OSPAAAL y *Tricontinental* para la distribución del cine militante y antiimperialista de Latinoamérica y el Tercer Mundo (1969: 363).

Getino para el cine. Y este cisma desencadenó, a su vez, una dura crítica hacia ciertas formas que parecían obstruir la (en aquel momento percibida como) inminente llegada de la Revolución. A lo largo de todo este proceso, Cuba proporcionó un contexto institucional rico de gran importancia que promovió, legitimó y desafió las posibilidades revolucionarias de las artes y la cultura, transformando en última instancia las escenas literarias y cinematográficas tanto en la región como en el Tercer Mundo. Walsh, como parte de este contexto, tuvo un papel destacado en los diálogos que se produjeron; papel que le llevó, como a tantos otros, a profundizar en su compromiso revolucionario hasta el punto de prácticamente abandonar su trabajo literario y acabar convertido en “combatiente”.

La relevancia del impacto crítico sobre la teoría y la práctica artística de esta escena fue tal que acabaría por influir también en el contexto occidental a autores tan destacados para la producción teórica como John Beverley (2004) y Fredric Jameson (2002) en la literatura, o Julianne Burton (1990), Teshome Gabriel (1982), Paul Willemen (1987), Michael Chanan (1983) o Mike Wayne (2001) en el campo del cine, sólo por nombrar unos pocos. Por este motivo, es posible también atender a este fenómeno como un caso relevante de práctica artística crítica que, al viajar del Tercer Mundo al Primer Mundo, o del Sur Global al Norte Global, acabaría por invertir los modos hegemónicos con los que otras expresiones artísticas ejercen su influencia. Las amplias experiencias artísticas radicales actuales, tanto en el cine como en la literatura y otras artes, muestran que, a pesar de las diferencias marcadas por cada época y sus especificidades, explorar hoy estas genealogías compartidas sigue siendo enormemente inspirador para aquellos que buscan caminos alternativos para repensar una cultura crítica de resistencia y cambio social.



BIBLIOGRAFÍA

- AMAR SÁNCHEZ, Ana María (1994). “La propuesta de una escritura (En homenaje a Rodolfo Walsh)”. Baschetti, Roberto (ed.). *Rodolfo Walsh, vivo*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor: 87-108.
- AMARAL DE AGUILAR, Carolina. “A Revolução Cubana nos documentários de Chris Marker”. *História e Audiovisual, Revista Estudo Históricas* 51 (2013a): 35-54.
- AMARAL DE AGUILAR, Carolina. “Chris Marker e a América Latina: cinema militante e circulação de ideias políticas”. *Cinémas d’Amérique latine* 21 (2013b): 4-16.
- ARROSAGARAY, Enrique (2004). *Rodolfo Walsh en Cuba. Agencia Prensa Latina, militancia, ron y criptografía*. Buenos Aires: Catálogos Editores.
- ARROSAGARAY, Enrique (2006). *Rodolfo Walsh, de Dramaturgo a Guerrillero*. Buenos Aires: Catálogos Editores.
- BAUGH, Scott L. “Manifesting La Historia: Systems of ‘Development’ and the New Latin American Cinema Manifesto”. *Film and History* 34 (2004): 56-65.
- BENEDETTI, Mario (1967). *Letras del continente mestizo*. Montevideo: Arca.
- BENEDETTI, Mario (1974). *El escritor latinoamericano y la revolución posible*. Buenos Aires: Alfa Argentina.
- BENJAMIN, Walter (2004 [1934]). *El autor como productor*. Ciudad de México: Ítaca.
- BEVERLEY, John (2004). *Testimonio. On the Politics of Truth*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- BLOCH, Ernst; LUKÁCS, Georg; BRECHT, Bertolt; BENJAMIN, Walter y ADORNO, Theodor (1980). *Aesthetics and Politics*. Londres: Verso.
- BUCHSBAUM, Jonathan. “One, Two... Third Cinemas”. *Third Text* 25 (2011): 13-28.
- BURTON, Julianne (ed.) (1990). *The Social Documentary in Latin America*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- BUSTO, Ximena P.; CADÚS, María Eugenia y COSSALTER, Javier. “La multiplicidad de estrategias de producción en el film *Operación masacre*. Una lectura contemporánea acerca de su heterogénea recepción”. *Afuera* 10 (2011).
- CANDIANO, Leonardo (2014). “Representaciones del intelectual (revolucionario). El caso cubano (1959-1971) y su legado para el siglo XXI”. Buenos Aires: CLACSO.
- CASA DE LAS AMÉRICAS. Número 45 (1967).
- CASA DE LAS AMÉRICAS. Número 46 (1968).
- CASAUS, Víctor. “El género testimonio y el cine cubano”. *Cine Cubano* 101 (1982): 115-125.
- CHANAN, Michael (ed.) (1983). *Twenty Five Years of the New Latin American Cinema*. Londres: British Film Institute/Channel Four.

- CHANAN, Michael. "The Changing Geography of Third Cinema". *Screen—Special Latin American Issue* 38 (1997): 372-388.
- CHANAN, Michael (2004). *Cuban Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- DAWYD, Darío. "Conflictividad y consolidación de las tendencias sindicales en Argentina. Entre la división de la CGT y el Cordobazo, 1968-1969". *Hologramática* 14 (2011): 17-36.
- DAWYD, Darío. "El sindicalismo peronista durante el Onganiato. De la CGT de los Argentinos a la reorganización sindical (1968-1970)". *Sociohistórica* 33 (2014).
- ERRAZU, Miguel. "De fusiles y máquinas de coser. Sobre la naturaleza menor del Tercer Cine en México". *Artilugio* 5 (2019): 167-183.
- ERRAZU, Miguel y PEDREGAL, Alejandro. "Future Experiments from the Past: Third Cinema and Artistic Research from Below". *Alphaville* 17 (2019): 38-63.
- FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto (1995). "Antipoesía y poesía conversacional en Hispanoamérica". *Para una teoría de la literatura latinoamericana*. Santafé de Bogotá: Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo: 159-176.
- FORD, Aníbal (2000). "Ese hombre". Lafforgue, Jorge (ed.). *Textos de y sobre Rodolfo Walsh*. Buenos Aires: Alianza Editorial: 11-12.
- FORNET, Jorge. "La Casa de las Américas y la "creación" del género testimonio". *Casa de las Américas* 200 (1995): 120-121.
- FOSSATTI, Ernesto (1994 [1972]). "Operación Rodolfo Walsh. Entrevista en *Primera Plana*. 13 de junio de 1972". Baschetti, Roberto (ed.). *Rodolfo Walsh, vivo*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor: 152-157.
- GABRIEL, Teshome (1982). *Third Cinema in the Third World: The Aesthetics of Liberation*. Ann Arbor: UMI Research Press.
- GALICH, Manuel. "Para una definición del género testimonio". *Casa de las Américas* 200 (1995): 124-125.
- GARCÍA, Victoria. "Testimonio literario – documental cinematográfico: acerca de la transposición al cine de *Operación masacre* (1973)". VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius (2012).
- GARCÍA, Victoria. "Las reescrituras de *Operación masacre*". *Estudios filológicos* 63 (2019): 23-44.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (1994). "Rodolfo Walsh. El escritor que se adelantó a la CIA". Baschetti, Roberto (ed.). *Rodolfo Walsh, vivo*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor: 313-315.
- GILMAN, Claudia (2012 [2003]). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- GODARD, Jean-Luc y SOLANAS, Fernando [1969]. "Godard por Solanas, Solanas por Godard". *Cinema Comparat/ive Cinema* 9 (2016): 15-20.

- GRASELLI, Fabiana. “Una literatura peligrosa. Relatos testimoniales y sectores subalternos en el programa estético-político de Rodolfo Walsh”. *Estudios Sociales Contemporáneos* 7/8 (2012): 35-62.
- GRASELLI, Fabiana y SALOMONE, Mariano. “La escritura testimonial de Rodolfo Walsh. Politización del arte y experiencia histórica”. *Aisthesis* 49 (2011): 145-162.
- GUEVARA, Eugenia. “Sentimiento y proyecto del mismo lado. Un abordaje a *Operación Masacre* de Jorge Cedrón y *Los traidores* de Raymundo Gleyzer”. *Afuera* 7 (2009).
- GUEVARA DE LA SERNA, Ernesto. “Mensaje a la Tricontinental”. *Tricontinental* 2 (1967).
- GUTIÉRREZ ALEA, Tomás (1968). *Memorias del subdesarrollo*. Cuba: ICAIC.
- GUTIÉRREZ ALEA, Tomás (2009 [1982]). *Dialéctica del Espectador*. La Habana: Ediciones EICTV.
- GUZMÁN, Patricio (1975). *La batalla de Chile*. Chile, Francia y Cuba: Equipo Tercer Año/Chris Marker/ICAIC.
- HERRERA, Manuel (1973). *Bahía de Cochinos*. Cuba: ICAIC.
- HÍJAR SERRANO, Alberto (ed.) (1972). *Hacia un Tercer Cine*. Ciudad de México: UNAM.
- IVENS, Joris y DESTANQUE, Robert (1982). *Joris Ivens ou la mémoire d'un regard*. París: Editions BFB.
- JAMESON, Fredric (2002). “De la situación de importaciones literarias y culturales en el Tercer Mundo. El caso del testimonio”. Beverley, John y Achugar, Hugo (eds.). *La voz del Otro. Testimonio, subalternidad y verdad narrativa*. Ciudad de Guatemala: Papiro: 129-146.
- JOZAMI, Eduardo (2006). *Rodolfo Walsh. La palabra y la acción*. Buenos Aires: Norma.
- JOZAMI, Eduardo (2010). “Con Benjamin en Portbou”. *Página 12* (2010).
- JOZAMI, Eduardo; KAUFMAN, Alejandro y VEDDA, Miguel (eds.) (2013). *Walter Benjamin en la ex ESMA*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- MESTMAN, Mariano (1997). “Consideraciones sobre la confluencia de núcleos intelectuales y sectores del movimiento obrero. Argentina, 1968/1969”. Oteiza, Enrique (ed.). *Cultura y política en los años 60*. Buenos Aires: Ediciones CBC: 207-230.
- MESTMAN, Mariano. “‘La hora de los hornos’, el peronismo y la imagen del ‘Che’”. *Secuencias* 10 (1999): 52-65.
- MESTMAN, Mariano (2001). “La Exhibición del Cine Militante. Teoría y Práctica en el Grupo Cine Liberación (Argentina)”. Fernández Colorado, Luis (ed.). *Cuadernos de la Academia* 9. Actas del VIII Congreso de la AEHC. Madrid: Academia de la Artes y las Ciencias Cinematográficas de España: 443-463.
- MESTMAN, Mariano. “From Algiers to Buenos Aires. The Third World Cinema Committee (1973- 1974)”. *New Cinemas: Journal of Contemporary Film* 1 (2002): 40-53.
- MESTMAN, Mariano (ed.) (2013-2014). *Estados Generales del Tercer Cine: Los documentos de Montreal. 1974*. REHIME Cuadernos de la Red de Historia de los Medios 3. Buenos Aires: Prometeo Libros.

- MESTMAN, Mariano (2013). “Las masas en la era del testimonio. Notas sobre el cine del 68 en América Latina”. Mestman, Mariano y Varela, Mirta (ed.). *Masas, pueblo, multitud en cine y televisión*. Buenos Aires: Eudeba: 179-215.
- MESTMAN, Mariano. “Entre la Novela y el periódico obrero; entre Ongaro y Perón. Walsh y el semanario CGT (1968-1969)”. *Cuadernos LIRICO* 15 (2016a).
- MESTMAN, Mariano (ed.) (2016b). *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*. Buenos Aires: Akal.
- MOISÉS AGUILAR, Gonzalo (2000). “Rodolfo Walsh: Escritura y Estado”. Lafforgue, Jorge (ed.). *Textos de y sobre Rodolfo Walsh*. Buenos Aires: Alianza: 61-72.
- MOREJÓN ARNAIZ, Idalia. “Testimonio de una Casa”. *Revista Encuentro* 40 (2006): 93-104.
- PANIZZA, Tiziana (2011). *Joris Ivens en Chile. El documental entre la poesía y la crítica*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- PEDREGAL, Alejandro (2015). *Film & Making Other History. Counterhegemonic Narratives for a Cinema of the Subaltern*. Helsinki: Aalto Arts Books.
- PEDREGAL, Alejandro. “The Minister of Girón”. *Rab-Rab: Journal of Political and Formal Inquiries in Art* 3 (2016): 135-156.
- PEDREGAL, Alejandro (2017a). *Mientras los hombres conquistaban la Luna y daban vueltas alrededor de la Tierra: Rodolfo Walsh, el pastor de Girón*. Buenos Aires: Editora Patria Grande.
- PEDREGAL, Alejandro. “Recordar la memoria hoy: Rodolfo Walsh ante los retos de una cultura mercantilizada e hiper-atomizada”. *Crítica y Resistencias. Revista de conflictos sociales latinoamericanos* 5 (2017b): 187-202.
- PEDREGAL, Alejandro. “Recordar la memoria hoy: Rodolfo Walsh ante los retos culturales contemporáneos”. *Casa de las Américas* 290 (2018): 91-101.
- PEDREGAL, Alejandro. “As Mankind Conquered the Moon...”. *Rab-Rab: Journal of Political and Formal Inquiries in Art* 5 (2019): 109-129.
- PEÑA, Fernando Martín (2013). *El cine quema. Jorge Cedrón*. Buenos Aires: INCAA.
- PÉREZ, Manuel (1973). *El hombre de Maisinicú*. Cuba: ICAIC.
- PIGLIA, Ricardo (1994 [1970]). “Hoy es imposible en la Argentina hacer literatura desvinculada de la política. Reportaje de Ricardo Piglia a Rodolfo Walsh. Marzo 1970”. Baschetti, Roberto (ed.). *Rodolfo Walsh, vivo*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor: 62-74.
- PIGLIA, Ricardo. “Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)”. *Casa de las Américas* 222 (2001): 11-21.
- PONTECORVO, Gillo (1966). *La batalla de Argel*. Italia y Argelia: Igor Film/Casbah Films.
- PRASHAD, Vijay (2012 [2008]). *Las naciones oscuras. Una historia del Tercer Mundo*. Barcelona: Península.

- RAMA, Ángel; AGUIRRE, Isidora; ENZENBERGER, Hans Magnus; GALICH, Manuel; JITRIK, Noé y SANTAMARÍA, Haydée. “Conversación en torno al testimonio”. *Casa de las Américas* 200 (1995): 122-124.
- SAÍTTA, Sylvia. “Reediciones, reescrituras y práctica política: Rodolfo Walsh en 1973”. *Iberoamericana* 72: 197-220.
- SÁNCHEZ PRADO, Ignacio. “Reading Benjamin in Mexico. Bolívar Echeverría and the Tasks of Latin American Philosophy”. *Discourse* 1 (2010): 37-65.
- SOLANAS, Fernando y GETINO, Octavio (1968). *La hora de los hornos*. Argentina: Cine Liberación.
- SOLANAS, Fernando y GETINO, Octavio. “Hacia un Tercer Cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo”. *Tricontinental* 13 (1969): 107-132.
- SOLANAS, Fernando y GETINO, Octavio. “Hacia un Tercer Cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo”. *Cine Club* 1 (1970): págs. 27-40.
- SOLANAS, Fernando y GETINO, Octavio. “Hacia un tercer cine”. *Hojas de cine* I (1988).
- SOLANAS, Fernando y GETINO, Octavio (2010 [1969]). “Hacia un Tercer Cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo”. Velleggia, Susana. *La máquina de la mirada*. Quito: Quipus: 337-369.
- SOLAS, Humberto (1968). *Lucía*. Cuba: ICAIC.
- STAM, Robert (1990 [1981]). “The Hour of the Furnaces and the Two Avant-Gardes”. Burton, Julianne (ed.). *The Social Documentary in Latin America*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press: 251-266.
- VACA NARVAJA, Hernán. “Piglia habla de Walsh: Una entrevista inédita, 26 años después”. *Revista El Sur* (2017).
- VALDÉS, Oscar (1971). *Vida y muerte en El Morrillo*. Cuba: ICAIC.
- VELLEGGIA, Susana (2010). *La máquina de la mirada*. Quito: Quipus.
- VERBITSKY, Horacio y SZTULWARK, Diego (2018). *Vida de perro. Balance político de un país intenso, del 55 a Macri*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- WALSH, Rodolfo (1994 [1976-1977]). “Los documentos”. Baschetti, Roberto (ed.). *Rodolfo Walsh, vivo*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor: 206-240.
- WALSH, Rodolfo (2000 [1973]). *Operación masacre*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- WALSH, Rodolfo (2004 [1969]). *¿Quién mató a Rosendo?* Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- WALSH, Rodolfo (2004 [1973]). *Caso Satanowsky*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- WALSH, Rodolfo (2007). *Ese hombre y otros papeles personales*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- WALSH, Rodolfo (2008 [1965]). *Los oficios terrestres*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- WALSH, Rodolfo (2008 [1967]). *Un kilo de oro*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

- WALSH, Rodolfo [1968]. "Guevara". Walsh, Rodolfo (2008). *El violento oficio de escribir. Obra periodística (1953- 1977)*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- WALSH, Rodolfo (2012). *Teatro*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- WAYNE, Mike (2001). *Political Film. The Dialectics of Third Cinema*. Londres: Pluto Press.
- WILLEMEN, Paul. "The Third Cinema Question. Notes and Reflection". *Framework* 34 (1986): 4-38.
- WOLLEN, Peter (1982 [1975]). "The Two Avant-Gardes". *Readings and Writings: Semiotic Counter-Strategies*. Londres: Verso.