

Palestina, otro Vietnam: cine militante, redes transnacionales y representación de la Revolución Palestina en el marco del Cine del Tercer Mundo¹

Carolina Bracco

Facultad de Filosofía y Letras (FFL)
Universidad de Buenos Aires (UBA)
cbracco@filo.uba.ar

<https://doi.org/10.14409/culturas.2025.19.e0070>

Resumen

Este artículo analiza *Palestina, otro Vietnam* (1971), película del Colectivo de Cine del Tercer Mundo conformado por Jorge Denti, Manuela Generali y Jorge Gianonni, realizada en Beirut durante un momento de auge del cine revolucionario palestino y de estrechos vínculos con el movimiento de Cine del Tercer Mundo. A partir de entrevistas inéditas con sus protagonistas y colaboradores se reconstruye el contexto político y cultural en el que se gestó la obra, así como las condiciones materiales y las redes de solidaridad que hicieron posible su producción independiente. El análisis filmico examina cómo la película articula una narrativa descolonizadora y militante, centrada en el rol de las mujeres palestinas en la lucha armada, y cómo

Palestina, otro Vietnam: cine militante, redes transnacionales y representación de la Revolución Palestina en el marco del Cine del Tercer Mundo. Carolina Bracco. Facultad de Filosofía y Letras (FFyL), Universidad de Buenos Aires (UBA)



¹ Este artículo forma parte del Proyecto PICT-2021-I-A-00996: "Diálogos transnacionales del audiovisual político de América Latina: Encuentros, redes e imaginarios en la segunda mitad del siglo XX".

dialoga con las estéticas y estrategias de otros cines de liberación nacional de la época. El estudio se inscribe en una historiografía que aborda al cine palestino como práctica cultural y política transnacional, atenta a la circulación de imágenes, saberes y alianzas entre América Latina, el Mundo Árabe y los movimientos antiimperialistas globales. Al poner en diálogo la obra con las teorías del Tercer Cine y con testimonios directos de sus protagonistas, el artículo ilumina tanto las continuidades como las especificidades del cine palestino en el contexto de la solidaridad internacional de fines de los sesenta y comienzos de los setenta.

Palestina, outro Vietnã: cinema militante, redes transnacionais e representação da revolução palestina no contexto do Cinema do Terceiro Mundo

Resumo

Este artigo analisa *Palestina, outro Vietnã* (1971), filme do Coletivo de Cinema do Terceiro Mundo formado por Jorge Denti, Manuela Generali e Jorge Gianonni, realizado em Beirute durante um momento de auge do cinema revolucionário palestino e de fortes vínculos com o movimento de Cinema do Terceiro Mundo. A partir de entrevistas inéditas com seus protagonistas e colaboradores, reconstrói-se o contexto político e cultural em que a obra foi concebida, bem como as condições materiais e as redes de solidariedade que possibilitaram sua produção independente. A análise fílmica examina como o filme articula uma narrativa descolonizadora e militante, centrada no papel das mulheres palestinas na luta armada, e como dialoga com as estéticas e estratégias de outros cinemas de libertação nacional da época. O estudo inscreve-se em uma historiografia que entende o cinema palestino como uma prática cultural e política transnacional, atenta à circulação de imagens, saberes e alianças entre a América Latina, o mundo árabe e os movimentos anti-imperialistas globais. Ao colocar a obra em diálogo com as teorias do Terceiro Cinema e com testemunhos diretos de seus criadores, o artigo

Palabras clave:

Cine militante, solidaridad internacional, revolución, Tercer Mundo, Palestina.

Palavras-chave:

Cinema militante, solidariedade internacional, revolução, Terceiro Mundo, Palestina.

ilumina tanto as continuidades quanto as especificidades do cinema palestino no contexto da solidariedade internacional do final dos anos 1960 e início dos anos 1970.

Palestine, Another Vietnam: Militant Cinema, Transnational Networks, and the Representation of the Palestinian Revolution in the Framework of Third World Cinema

Abstract

This article analyzes *Palestine, Another Vietnam* (1971), a film by the Third World Cinema Collective composed of Jorge Denti, Manuela Generali, and Jorge Gianonni, made in Beirut during a time of heightened Palestinian revolutionary cinema and strong ties with the Third World Cinema movement. Drawing on unpublished interviews with the film's creators and collaborators, the article reconstructs the political and cultural context in which the film was conceived, as well as the material conditions and solidarity networks that enabled its independent production. The film analysis explores how the work articulates a decolonial and militant narrative, centered on the role of Palestinian women in the armed struggle, and how it engages with the aesthetics and strategies of other national liberation cinemas of the time. This study contributes to a historiography that approaches Palestinian cinema as a transnational cultural and political practice, attentive to the circulation of images, knowledge, and alliances between Latin America, the Arab World, and global anti-imperialist movements. By placing the film in dialogue with Third Cinema theories and direct testimonies from its makers, the article sheds light on both the continuities and specificities of Palestinian cinema within the context of international solidarity in the late 1960s and early 1970s.

Key words:

Militant cinema, international solidarity, revolution, Third World, Palestine.

Introducción

El cine palestino comenzó a configurarse como proyecto nacional hacia finales de los años sesenta y comienzos de los setenta, en estrecho vínculo con los movimientos de Cine del Tercer Mundo. En ese marco, comparte una estética militante y descolonizadora con el cine político que se desarrollaba en América Latina, marcada por una búsqueda de nuevas formas de representación ligadas a las luchas de liberación nacional.

Luego de la guerra de 1948, en la que la población originaria de Palestina fue masacrada y expulsada de su patria —y por ello conocida en árabe como la *nak-ba* (catástrofe)—, los palestinos se encontraban en una situación de completo desarraigo.² En la década siguiente, la idea de conformar una entidad política

palestina comenzó a tomar forma tanto en la retórica de los líderes de la región como en la propia población palestina. Tras la resistencia popular a la ocupación israelí de la Franja de Gaza en 1956, un grupo de palestinos originarios de ese lugar instalados en los Estados del Golfo fundaron Fatah,³ una organización independiente de los gobiernos árabes y de los partidos políticos. Su ideología era simple pero convincente: tomar en manos de los palestinos la lucha por la liberación de su tierra y exigir el retorno de los refugiados. En 1964, por iniciativa del liderazgo árabe y la presión de la nueva dirigencia palestina, se creó la Organización para la Liberación de Palestina (OLP), que nucleó a todas las facciones palestinas existentes y se constituyó como el único legítimo representante de la población palestina.⁴

2. Tras el establecimiento definitivo de la mayoría judía en el país y la expulsión de la población nativa, una nueva realidad demográfica se conformó en torno a tres grupos: i) los palestinos que se quedaron en el ahora Israel y se convirtieron en la minoría árabe del país, alrededor de 60.000 de los 900.000 que había originalmente; ii) aquellos que se quedaron o se trasladaron a zonas no ocupadas por Israel hasta 1967 (en Cisjordania bajo el control del emirato de Transjordania, y en Gaza bajo control egipcio), aproximadamente un millón de habitantes; y iii) unos 300.000 habitantes que huyeron a Líbano, Transjordania y Siria y se convirtieron en refugiados (Abu-Lughod, 1971).

3. El nombre Fatah, acrónimo árabe invertido de *Harakat al-Tahrir al-Watani al-Filastini* (Movimiento de Liberación Nacional Palestina), apareció por primera vez en la revista *Filastinuna, Nida' al-Hayat* (Nuestra Palestina, El Llamado de la Vida), publicada en Beirut en octubre de 1959. A partir de entonces, comenzaron a formarse células del grupo en la Franja de Gaza, Jordania, Egipto, Siria, Líbano, Kuwait, Qatar y Arabia Saudita. La dirigencia del movimiento concebía la lucha armada como vía principal para liberar Palestina, inspirándose en las revoluciones de Argelia, Cuba y Vietnam. Su estrategia preveía tres etapas: primero, operaciones guerrilleras limitadas por parte de los fedayines para desgastar al enemigo; luego, una guerra de guerrillas más amplia basada en el apoyo popular; y finalmente, una guerra popular prolongada orientada a la liberación total (Institute for Palestine Studies).

4. Desde una etapa temprana, Fatah ejerció una influencia predominante. Su líder, Yasser Arafat, fue

Durante esos primeros años, la Agencia de Naciones Unidas para los Refugiados de Palestina en Medio Oriente (UNRWA, por sus siglas en inglés) desempeñó un rol crucial en la configuración de las primeras representaciones internacionales sobre los palestinos, retratados como víctimas anónimas por medio de fotografías que apelaban a la compasión humanitaria, enmarcadas en una lógica visual propia del imperialismo liberal europeo. Estas imágenes, si bien respondían a intereses institucionales —como la recaudación de fondos—, también sirvieron como prueba material de la existencia palestina frente al intento de borramiento sionista.⁵ Sin embargo, los palestinos tenían escaso control sobre estas narrativas visuales hasta que, tras la guerra de 1967 y la reorganización de la OLP bajo el liderazgo de grupos militantes, comenzó a gestarse un viraje. Las distintas facciones políticas impulsaron sus propios medios de comunicación —prensa, afiches, fotografía, cine, artes escénicas y plásticas— como

herramientas para afirmar una identidad colectiva emancipada y establecer vínculos internacionales con otros movimientos revolucionarios. Así, el arte pasó a ser una práctica política fundamental para disputar el relato dominante y reclamar agencia simbólica en la lucha anticolonial.

En 1968 la Revolución Palestina, que oficialmente había comenzado en 1965 (Sayigh, 1979), se vio revigorizada con la victoria sobre el ejército israelí en la batalla de al-Karameh. Ese mismo año, bajo los auspicios de Fatah, se creó la Unidad de Cine Palestino (UCP), cuyos fundadores fueron Mustafa Abu Ali, Sulafa Jadallah y Hani Jawharieh. Con los precarios equipos que tenían, sus integrantes comenzaron a fotografiar y filmar la vida cotidiana de los refugiados y las actividades militares que empezaron a desarrollar en Jordania, Siria y Líbano. En 1969 la UCP filmó su primera película *No to a Peaceful Solution* (*No a la solución pacífica*), donde se reflejaba la reacción palestina al llamado Plan Rogers. Al año siguiente, la UCP cubrió los enfrentamientos

elegido presidente en 1969 por el Comité Ejecutivo de la OLP. Otras facciones políticas de la primera época incluyen al Frente Popular para la Liberación de Palestina (FPLP) y al Frente Democrático Popular para la Liberación de Palestina (FDPLP).

5. Shlomo Sand (2008) define el sionismo como un proyecto nacionalista moderno que transformó narrativas religiosas en argumentos políticos para justificar la creación del Estado de Israel. Según este autor, el sionismo se apoyó en el mito de un exilio forzado y en la idea de un «retorno» milenario, cuando en realidad las comunidades judías se expandieron mayormente a través de conversiones y no de expulsiones, y el «pueblo judío» como nación histórica unificada es una construcción reciente, vinculada a los procesos de nacionalismo europeo del siglo XIX. Desde esta perspectiva, rechaza la noción de un «derecho histórico» automático sobre Palestina y plantea que el sionismo debe entenderse como un nacionalismo secular que reelabora tradiciones religiosas para fundar un proyecto político moderno.

entre las milicias palestinas y el ejército jordano que precedieron a las masacres en los campamentos conocidas como Septiembre Negro (Habashneh, 2023).

Luego de estos episodios, en julio de 1971 el liderazgo palestino y la UCP se trasladaron a Beirut, motorizando con su actividad el ferviente movimiento cultural y político que ubicó a la capital libanesa en el epicentro del arte y pensamiento árabe. En ese contexto, tanto la UCP como otras organizaciones cinematográficas ligadas a facciones palestinas⁶ propiciaron el desarrollo de un cine alternativo en la región, tradicionalmente bajo la hegemonía de la industria egipcia.

Uno de los objetivos de este nuevo cine, necesariamente militante, era crear una narrativa propia que desafiara al «orientalismo cinematográfico» de algunos realizadores que narraban la realidad palestina posicionándose por fuera de ella. En palabras de Mustafa Abu Ali:

Cuando un cineasta árabe (que puede ser también palestino) trata en una película la

cuestión palestina, a veces tiende a hacerlo al modo de un «orientalista», es decir, como alguien exterior al mundo que describe. Esta deformación me parece fruto de un proceso lamentable de renuncia a la naturaleza cultural y política del tema. Esta deformación del mundo árabe, y esta aculturación hacia un modelo extranjero, no es propia solamente del mundo árabe: la encontramos en todo el Tercer Mundo. Tampoco es exclusiva del cine, sino que se percibe en otros dominios culturales. Nos enfrentamos a un problema complejo al que no podremos encontrar una solución si no comprendemos el sentido del colonialismo en todas sus formas, y especialmente en su forma cultural. Para entender la revolución, necesitamos también desarrollar nuestra comprensión del proceso de liberación y de la liberación cultural. El cine revolucionario, al igual que la cultura revolucionaria en general, debe participar en la lucha contra este fenómeno del orientalismo, afirmando al mismo tiempo la identidad de aquellos valores locales que son progresistas y, a la vez, promoviendo la emergencia de nuevos

6. La UCP ayudó a establecer el Grupo de Cine Palestino, que se unió al Centro de Investigación de la OLP. El Grupo cambió posteriormente su nombre a *Palestine Films*, la Institución Cinematográfica Palestina, como parte del Departamento de Información Unificado de la OLP. Entre los cineastas que colaboraron con esta institución se encuentran Mustafa Abu Ali, Samir Nimer, Qasim Hawal y Rasmi Abu Ali. También surgieron otros grupos cinematográficos como parte del Comité Artístico del Departamento de Información del FPLP. En esta primera etapa de desarrollo del sector cinematográfico palestino en los años setenta, la producción de cine estuvo fragmentada entre los distintos grupos de la resistencia palestina y el Departamento de Información y Cultura de la OLP. Debido a esta fragmentación, los presupuestos fueron escasos y la calidad de las producciones fue limitada.

valores revolucionarios. Al favorecer la aparición de estos valores, inventaremos un arte y crearemos una estética que, al realizar este programa, enriquecerán el patrimonio de la humanidad con formas nuevas, capaces de aportar al conjunto del cine revolucionario internacional. (Abu Ali, 1977:17–18).

El cine palestino buscaba así luchar contra el fenómeno del orientalismo y la aculturación, afirmando una serie de valores sociales propios a través de la creación de una estética revolucionaria que lo hermanaba con el movimiento de Cine del Tercer Mundo. Esta filiación no implicaba, sin embargo, una homogeneidad en las formas ni en las estrategias. En su análisis de la influencia del manifiesto de 1969 *Hacia un Tercer Cine*⁷ de Solanas y Getino en el mundo árabe, el director tunecino Ferid Boughedir (2021 [1979]) subrayaba que la principal diferencia entre la teoría del Tercer Cine latinoamericano y el cine de intervención producido en África y el mundo árabe radicaba en los contextos históricos y coloniales que los moldearon. Mientras América Latina enfrentó procesos de colonización y neocolonización principalmente económicos y políticos, las sociedades árabes fueron objeto de una colonización total, que implicó una

fractura profunda de su identidad cultural y lingüística. En consecuencia, muchas películas árabes se enfocaron en afirmar una identidad cultural que, desde una mirada externa, podía parecer nacionalista o incluso folclórica, pero que respondía a una necesidad urgente de reconstrucción poscolonial. Boughedir cuestionaba el idealismo romántico del Manifiesto latinoamericano, que proponía un cine de guerrilla capaz de reemplazar las armas por cámaras, y planteaba que, en contraste, los cineastas árabes más comprometidos optaron por una estrategia paciente y constante, lo que denominaba la «política del grano de arena». Finalmente, recuperaba una idea central del propio Solanas: que el Tercer Cine debía adaptarse a cada realidad local. Así, una película que parecía moderada en un contexto podía ser profundamente subversiva en otro. De allí que muchos cineastas de la región trabajaran preguntándose hasta dónde podía llegar su cine sin ser censurado, y experimentaban formal y políticamente para empujar ese límite cada vez más lejos (78–79).

Esta búsqueda por ampliar los márgenes de lo posible llevó a que numerosos directores encontraran en la OLP un espacio de refugio creativo y político, especialmente aquellos que no podían filmar libremente

7. El manifiesto *Hacia un Tercer Cine* fue traducido al árabe por el director sirio Omar Amiralay, pero su circulación fue limitada. Mucho mayor fue la difusión de la traducción al francés —realizada por Guy Hennebelle, crítico e intelectual profundamente comprometido con el Cine del Tercer Mundo— en los países que, como Túnez, fueron colonizados por Francia y donde intelectuales y artistas hablan con fluidez esta lengua.

en sus países de origen debido a la censura. En contextos como el sirio o el egipcio, donde los aparatos estatales controlaban guiones, rodajes y montajes, la posibilidad de experimentar estaba profundamente restringida. Al mismo tiempo, sin embargo, la causa palestina era instrumentalizada por los regímenes árabes como un emblema de legitimidad popular, lo que, paradójicamente, generaba también espacios —aunque acotados y contradictorios— para que ciertos cineastas pudieran acceder a recursos estatales y producir obras innovadoras. En este escenario, el cine palestino se posicionó de manera transversal entre los aparatos públicos emergentes de la industria regional y las redes de solidaridad internacional, dando lugar a experiencias de coproducción que desbordaban los marcos nacionales y articulaban una estética y una política de liberación en común.

Así, a lo largo de los primeros años de desarrollo del cine revolucionario palestino, la producción cinematográfica estuvo marcada por una estructura colectiva, militante y transnacional. Tal como señalan los propios integrantes de las instituciones cinematográficas vinculadas a la OLP, el número de cineastas palestinos propiamente dichos era limitado, y en el contexto de Beirut apenas se contaban once técnicos involucrados activamente. Sin embargo, esta reducida nómina no se consideraba una limitación, ya que se promovía una visión colaborativa en la que la autoría individual

se subordinaba al proyecto colectivo. En este sentido, nombres como el de Mustafa Abu Ali aparecían con frecuencia en los créditos no solo por su labor creativa, sino también por su rol organizativo dentro de la estructura institucional. A su vez, se subrayaba que no existía una separación rígida entre las películas realizadas por cineastas palestinos y aquellas producidas por cineastas árabes solidarios de otras nacionalidades, siempre que se integraran al proyecto político y cultural palestino (Hennebelle, Le Péron y Cheriaa, 1972).

La labor cinematográfica no se reducía únicamente a la producción de películas, sino que incorporaba la distribución como una dimensión central del proyecto revolucionario. La «distribución militante» fue especialmente activa desde 1968 en Jordania, donde las proyecciones se realizaban en pueblos, campamentos de refugiados y entre comunidades beduinas. El repertorio incluía películas de Vietnam, Argelia, Cuba y China, obras de cinematografías también comprometidas con procesos de liberación nacional. Tras la represión de 1970 y la pérdida de equipamiento, la distribución continuó en menor escala, aunque con nuevas estrategias: al finalizar las proyecciones, se entregaban cuestionarios mimeografiados para recoger las reacciones del público. Esta práctica buscaba generar un diálogo real con las audiencias y adaptar los contenidos a sus experiencias y necesidades, en clara oposición al cine comercial impuesto por

los aparatos coloniales o neocoloniales. Uno de los logros más significativos de estas experiencias fue la posibilidad de que los palestinos se vieran a sí mismos representados en pantalla, lo que generaba un sentimiento de reconocimiento y dignidad frente a la invisibilización sistemática sufrida durante décadas. En este sentido, el objetivo del cine no era simplemente narrar una historia, sino acompañar y fortalecer el proceso histórico del pueblo palestino, constituyéndose en una herramienta pedagógica, emocional y política (Hennebelle, Le Péron y Cheriaa, 1972).

Así, se concebía al cine revolucionario como una práctica orientada a confrontar el imperialismo en todas sus formas: militar, económico y cultural. En este marco, subrayaban la necesidad de construir alianzas entre cineastas del Tercer Mundo y de formular una estética y una práctica fílmica descolonizadora, capaz de romper con la hegemonía cultural del imperialismo occidental. El objetivo era promover un cine popular en el que las masas se reconocieran como sujetos históricos y no como meros objetos de representación. Esta visión quedó plasmada en el Manifiesto del Grupo de Cine Palestino publicado en Beirut en 1972 por cineastas e intelectuales vinculados al Centro de Investigación de la OLP. El texto constituye una crítica radical al cine árabe comercial y una apuesta por un cine militante, colectivo y descolonizador al servicio de la revolución. Frente

a la evasión estética dominante, el grupo proponía una práctica cinematográfica articulada con el contenido político, capaz de documentar la lucha del pueblo palestino, movilizar a las masas y construir alianzas internacionales. Concebido como parte integral del proyecto revolucionario palestino y árabe, el cine debía operar desde una institucionalidad propia, con una estética alternativa y una función pedagógica y estratégica en el marco de la resistencia (Dickinson, 2018).

En tanto proyecto emancipatorio, la revolución también captó la atención y la imaginación de cineastas no árabes. Las películas filmadas por los directores de la OLP y sus invitados crearon un tipo de visibilidad diferente de la causa, enraizándola en los movimientos de liberación de la época. Como representaciones de la experiencia palestina, las películas contribuyeron a la fabricación de la revolución al representarla, justamente, como una revolución. Se buscaba de esta manera establecer una vía de comunicación entre la población dispersa en diferentes países, difundir diferentes aspectos de la cultura palestina y trazar puentes con las redes de solidaridad internacional.

En ese contexto, varios cineastas políticamente comprometidos de distintas partes del mundo viajaron a Jordania y Líbano para presenciar de cerca las actividades de la revolución palestina. La mayoría de ellos realizó documentales que difundían los objetivos políticos

del movimiento y documentaban su compromiso con la lucha armada. Sin embargo, algunos casos excepcionales propusieron una reflexión más profunda sobre las relaciones entre política, imagen y circulación mediática. Como señala Nadia Yaqub (2018), entre estos destacan Jean-Luc Godard y Jean-Pierre Gorin, así como Masao Adachi y Koji Wakamatsu. En 1970, Fatah —con financiamiento de la Liga Árabe— encargó a Godard y Gorin la realización de un film titulado *Until Victory*, que no logró completarse debido al estallido de la guerra civil en Jordania, pero cuyo material fue reutilizado en *Ici et Ailleurs* (1976), codirigido con Anne-Marie Miéville. Por su parte, Adachi y Wakamatsu visitaron la región bajo los auspicios del FPLP, lo que dio lugar a *The Red Army/PFLP: Declaration of World War* (1971). Estos cineastas no solo registraron la revolución, sino que la convirtieron en un punto de partida para explorar críticamente las condiciones de posibilidad del cine político en el Tercer Mundo.

En esta misma línea surgió el proyecto del Colectivo de Cine del Tercer Mundo (C3M), conformado por Jorge Denti, Jorge Gianonni, Manuela Generali y Beppe Scavuzzo, quienes, sin apoyo institucional, político,⁸ ni recursos económicos,

emprendieron un viaje por tierra en una combi que bautizaron *masha'alah* (expresión árabe que significa «que así lo haya querido Dios»), cruzando Europa y el Mediterráneo hasta llegar a Líbano. Allí, en plena efervescencia revolucionaria y con el Movimiento de Liberación Palestina en auge, registraron lo que luego se convertiría en *Palestina, otro Vietnam*.

Manuela y «los dos Jorges» viajan a Beirut

El interés internacional por la revolución palestina no se limitó al campo artístico, sino que fue acompañado por el despliegue de una activa «diplomacia revolucionaria» por parte de las facciones palestinas, especialmente Fatah, que buscaban consolidar redes de solidaridad en Europa y los movimientos de liberación nacional del Tercer Mundo. En el caso francés, dicha labor se vio facilitada por la experiencia y los recursos heredados del Frente de Liberación Nacional argelino (Mamarbachi, 2020). En enero de 1969, la Gauche Prolétarienne (GP) organizó un mitin en solidaridad con el pueblo palestino bajo consignas como «¡Fatah vencerá!» y «¡El sionismo no pasará!». Ese mismo año, el representante no oficial de la OLP, Mahmoud Hamchari, propuso

8. Otros proyectos de la época se enfocaron en experiencias políticas determinadas, como las italianas: *La lunga marcia del ritorno* (La larga marcha del retorno) (1970), dirigida por Ugo Adilardi, que describía las actividades del recientemente conformado FDPLP; y *al-Fatah* (1970), dirigida por Luigi Perlli y financiada por el Partido Comunista Italiano, ambas filmadas en Jordania.

al grupo visitar los campos palestinos, invitación que fue aceptada en agosto. Representantes de la GP, entre ellos Alain Geismar y Léo Lévy, viajaron al campamento de al-Karameh en Jordania, donde se encontraba el Estado Mayor de la OLP y la rama militar de Fatah, al-Asifa, liderada por Yasser Arafat.⁹ Esta visita fortaleció los vínculos entre la izquierda maoísta francesa y la resistencia palestina, evidenciando cómo la causa palestina operaba como catalizador de articulaciones políticas, culturales y cinematográficas en el marco de un internacionalismo revolucionario más amplio.

Como parte de este clima de época, el exiliado cineasta argentino Jorge Denti y su pareja, la artista visual suiza Manuela Generali,¹⁰ habían formado parte del movimiento artístico-político derivado del mayo francés, donde el mencionado Alain Geismar ocupó un rol preponderante. Denti, por su parte, había participado junto a Copi, Julio Cortázar y Antonio Seguí de la larga ocupación de la Casa Argentina en protesta contra la dictadura

de Juan Carlos Onganía (1966–1970) y en solidaridad con las luchas estudiantiles en París. Para 1969 la pareja estaba decepcionada por el desvanecimiento de la agitación del año anterior y se acercó a otros espacios. Se interesaron por la revolución palestina y contactaron a unos palestinos, con los que mantuvieron una serie de encuentros y les proveyeron contactos con Fatah, a partir de los cuales comenzaron a gestar la idea de viajar y realizar una película.

Movilizados por la necesidad de encontrar un nuevo eje para sus búsquedas políticas y estéticas, Jorge Denti logró entusiasmar a su amigo Jorge Gianonni —con quien había filmado *Molotov Party* en Londres— para sumarse a un nuevo proyecto que situara la cámara del lado de las revoluciones en curso. Ambos compartían la desilusión con el devenir de las movilizaciones europeas tras el 68: «Comprendimos que las razones del cambio verdadero no habríamos de encontrarlas en el centro del mundo desarrollado, sino en las periferias, en los países pobres o en aquellos que viven una

9. Los Comités de Apoyo a la Revolución Palestina (*Comités Palestine*) fueron creados por la izquierda palestina el 10 de febrero de 1969, aunque sus acciones comenzaron a materializarse con fuerza tras Septiembre Negro en 1970. Activos hasta 1972 en Francia, estuvieron compuestos principalmente por trabajadores y estudiantes árabes. Fueron una de las primeras organizaciones en solidarizarse con la causa palestina en el país y dieron origen al Movimiento de Trabajadores Árabes (MTA) en 1972. Vinculados a los maoístas de la *Gauche Prolétarienne*, mantenían lazos estrechos con organizaciones palestinas tanto en Medio Oriente como en Francia, especialmente con los primeros representantes no oficiales de la OLP (Hajjat, 2022).

10. Emmanuela, tal como aparece en los créditos de la película *Palestina, otro Vietnam*, adoptó luego el nombre de «Manuela».

revolución» (Gianonni, 1974:42), afirmaba unos años después.

Impulsados por ese diagnóstico compartido, los dos argentinos se propusieron filmar una película sobre la participación de las mujeres palestinas en la revolución. Manuela recuerda que, incluso antes de pensar en viajar a Palestina, ella ya había comenzado a estudiar árabe en París, en un contexto donde el feminismo europeo también miraba hacia las luchas del Tercer Mundo: «Yo siempre rechacé la idea de Europa. El 68 fue fantástico pero el 69 una desilusión. Empezamos a leer lo que pasaba en Palestina, y nos preguntábamos si las mujeres participaban en esa revolución», recuerda en la entrevista que realizamos con ella.

Luego de atravesar sin dificultades los países de Europa del Este y Turquía, el grupo llegó a Beirut¹¹ y estacionó su combi en la costa norte de la capital, frente al exclusivo Casino du Liban. Desde allí se trasladaron a diferentes ciudades cercanas y limítrofes, seguidos de cerca por las autoridades y servicios de inteligencia¹² (Generalí, en entrevista, 2020).

En el inicio de la década del 70 Beirut consolidaba su papel como capital cultural y política del Mundo Árabe, encarnando una multiplicidad de rostros que iban desde el centro intelectual panarabista hasta la ciudad del espectáculo y el ocio.¹³ Las aspiraciones modernizadoras del país y la agitación revolucionaria encontraban en Beirut un epicentro político y cultural en

11. Según el relato de Manuela Generalí, llegaron el 1° de enero de 1970 y se quedaron casi un año. Por los acontecimientos incluidos en la película detallados más adelante, es más probable que haya sido más hacia mediados de ese año.

12. Son numerosas las anécdotas narradas por Jorge Denti y Manuela Generalí en estos traslados en los que llevaban a palestinos que no tenían papeles de un punto a otro, cómo las autoridades fronterizas desarmaban la combi cada vez que querían atravesar un paso y ellos presionaban para que la volvieran a ensamblar. En una de esas ocasiones, poco después del secuestro de los aviones suizos por el Frente Popular para la Liberación de Palestina (7 de septiembre de 1970), fueron detenidos en el desierto. Al presentar su pasaporte suizo, Manuela fue arrestada y llevada a una cárcel masculina, ya que no había una de mujeres, en medio del camino a Baalbek. Pasó allí la noche, ya que las autoridades afirmaron que el único teléfono disponible —de manivela— solo funcionaba durante el día. «Por supuesto que yo era la única mujer», recuerda, «y me acuerdo de que Jorge se puso frente a la puerta de la cárcel y gritaba “¡Estoy aquí, eh!”. Fui liberada al día siguiente» (Generalí, en entrevista con la autora).

13. Una escena que condensa la superposición de realidades en el Líbano de entonces es la coronación de Georgina Rizk como Miss Líbano en 1971. Al año siguiente, se convirtió en la primera árabe en ganar el certamen Miss Universo y contrajo matrimonio con Ali Hasan Salameh, militante palestino de Septiembre Negro, involucrado en la operación de Múnich de 1972. A raíz de su relación con él, se le prohibió asistir al certamen Miss Universo 1973 en Puerto Rico, donde debía entregar su corona. Apodado «el príncipe rojo» por su presencia mediática y su vida lujosa, Salameh fue asesinado por el Mossad en 1979.

tensa convivencia. Su vibrante vida nocturna, la proliferación de cines, editoriales y cafés literarios, así como la presencia de una clase media urbana y cosmopolita transformaron las formas de sociabilidad. Este dinamismo atrajo a intelectuales como Ghassan Kanafani, figura clave de la cultura palestina revolucionaria, quien convirtió a Beirut en su plataforma política y literaria como portavoz del FPLP y editor de su periódico *al-Hadaf*.

Simultáneamente, Beirut funcionaba como un espacio de encuentro entre corrientes ideológicas enfrentadas —nasseristas, baazistas, marxistas— y como refugio para cineastas e intelectuales perseguidos por la censura en sus países. Su atractivo cosmopolita no sólo se explicaba por su clima liberal y la relativa libertad de prensa, sino también por su infraestructura educativa (como la Universidad Americana de Beirut, fundada en 1866) y su conexión con redes financieras y petroleras regionales, que propiciaron un boom turístico y de construcción, particularmente entre las élites del Golfo. No obstante, esta modernidad coexistía con una precaria provisión de servicios públicos, una densa red de intrigas políticas y una intensa actividad de servicios de inteligencia internacionales. Así, Beirut encarnaba una paradoja: su complejidad dio forma a un mito urbano

que atrajo tanto a árabes como a europeos y estadounidenses (Kassir, 2010).

En este escenario de contradicciones se movieron durante casi un año Manuela, «Jorge uno» y «Jorge dos», como los llamaban los palestinos que los recibieron en su casa; Mustafa Abu Ali y Khadijeh Habashneh, quien ocupaba un rol destacado en la Organización Política de Mujeres de Fatah y fue la primera mujer palestina en dirigir una película.¹⁴ Recuerda en una entrevista:

Mi esposo, Mustafa Abu Ali, los invitó no sólo a comer, sino también a quedarse con nosotros en nuestra casa durante algunos días, cuando estaban en Beirut. Yo había llegado hacía sólo unos días desde Amán, después de renunciar a mi trabajo allí para unirme a mi esposo y a la revolución en el Líbano. Estaba fascinada por conocer a revolucionarios de América Latina y muy interesada en saber sobre los Tupamaros. Les hablé del rol de las mujeres en la revolución, aunque no me moví con ellos durante su recorrido. Estaba muy ocupada como miembro de la Oficina de la Mujer, luego de que huyéramos de Jordania. En ese momento estábamos trabajando en reorganizar la Organización Política de Mujeres dentro de Al Fatah, el Movimiento Nacional de Liberación, y también en reconstituir la Unión General de Mujeres Palestinas en

14. Se trata del documental *Atfal, w laken* («Niños... y sin embargo»), filmado en 1979 y recientemente restaurado, que muestra la vida de los huérfanos tras la masacre israelí del campamento palestino Tal al-Za'atar en 1976.

los campos de refugiados y en los barrios populares. (Creo que no les conté a ellos sobre estas tareas). Según recuerdo, el grupo estaba interesado en general en hacer un film sobre la revolución palestina, pero también mostraba un interés particular en el papel de las mujeres en la lucha. (Habashneh, en entrevista con la autora, 2024).

Según el relato de Manuela Generali, la estadía con la pareja de palestinos duró casi un año hasta que repentinamente les dijeron que ya no podían brindarles protección y tenían que irse de inmediato. Partieron ese mismo día, con el material filmado por tierra hacia Europa. Allí recibieron la ayuda de Enzo Rosellini y la productora de su familia, San Diego Cinematográfica, que financió el montaje, diseño sonoro y posproducción. El film terminado fue narrado en inglés por Giuseppe Vaporetto, cineasta italiano radicado en Inglaterra, y por una camarada palestina cuyo nombre no se especifica (Denti, 2014). También se hizo una versión en italiano, ya que el C3M estaba basado en ese país. La película ganó el Premio Especial del Jurado en el Festival de Cine y Televisión de Iraq en 1973. También fue doblada al español y se estrenó en Buenos Aires en la Conferencia del Comité de Cine del Tercer Mundo en

1974, en el auditorio Kraft de la ciudad, antes de exhibirse en varias salas de cine en Argentina. En ese momento, Jorge Giannoni, recién llegado al país tras su largo exilio en Europa, estaba a cargo de la cinemateca del efímero Instituto del Tercer Mundo «Manuel Ugarte», con sede en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.¹⁵

Palestina, otro Vietnam

A pesar de su corta duración —apenas 22 minutos— *Palestina, otro Vietnam* logra condensar de forma reveladora la percepción y el posicionamiento político del C3M respecto a la lucha palestina. Su potencia reside no solo en los acontecimientos elegidos y en la retórica maoísta que los estructura, sino también en el extenso período de convivencia con diversos actores de la Revolución Palestina. Durante su estadía, los cineastas mantuvieron conversaciones políticas con militantes, cuadros culturales y combatientes, lo que les permitió construir una mirada comprometida y situada. Según recuerda Jorge Denti, estos intercambios les permitieron acceder a una cosmovisión profundamente movilizadora, difícil de captar desde una distancia meramente analítica o documental (Denti en entrevista con Jaime, 1996).

15. La Cinemateca desarrolló principalmente dos actividades: la preparación de películas que se distribuían en función de los pedidos de instituciones públicas o populares y la organización de ciclos de cine latinoamericano y del Tercer Mundo, cuya actividad más importante fue la Segunda Reunión del Comité de Cine del Tercer Mundo (Mestman, 2007).

Esta cercanía también estuvo mediada por una experiencia material compartida: «Durante todo el rodaje, prácticamente no tuvimos dinero. Esto nos obligó a racionar estrictamente nuestros recursos, al punto de que tuvimos una dieta limitada y pobre. Pero creo que tales circunstancias también nos ayudaron a comprender, casi íntimamente, la vida de las partes más humildes y empobrecidas de la población palestina» (Denti, 2014). La precariedad de medios y condiciones no solo marcó el proceso de filmación, sino que configuró una sensibilidad política y afectiva particular en los miembros del C3M, permitiéndoles acercarse a la cotidianidad de los refugiados desde una perspectiva vivencial más que distante o etnográfica.

En este marco, el documental se erige como una obra singular dentro del cine internacionalista de la época. La lectura del contexto regional, el montaje de imágenes propias y de archivo de la UCP, la articulación de una narrativa descolonizadora y, en particular, el énfasis en el rol de las mujeres dentro del proceso revolucionario dotan a la película de una densidad política y estética excepcional. Estos elementos no solo reflejan la comprensión que el colectivo construyó en su experiencia de campo, sino que posicionan al film como una pieza fundamental en la genealogía del cine militante transnacional.

El título elegido hace referencia a la famosa frase del Che Guevara de «crear dos, tres, muchos Vietnams» (1965) e inserta

desde el inicio a Palestina en línea con otros movimientos de liberación nacional del momento, destacando su carácter revolucionario y antiimperialista. La película comienza con imágenes de archivo que remiten a aspectos culturales palestinos: una escena en blanco y negro serena de música del laúd y mujeres cargando naranjas es irrumpida por ataques aéreos. Un cartel rojo, acorde a la estética propia del cine militante, anuncia: «La agresión, guerra de junio de 1967», a partir de la cual se introducen los acontecimientos de la guerra, acompañados de imágenes de heridos, niños abandonados, desplazados, contrapuestos a la primera ministra israelí Golda Meir riendo. Tras esta breve presentación, una voz en off señala que «luego de la agresión de 1967 la única resistencia a la agresión israelí fue llevada adelante por los palestinos», marcando el fin del apoyo árabe y el comienzo del movimiento autónomo palestino en su pasaje de campesinos a revolucionarios; de refugiados a luchadores por la liberación.

La Revolución Palestina había llegado a Líbano en 1969, marcando el inicio de una prolongada serie de enfrentamientos entre el régimen libanés y diversos sectores populares: i) los fedayines en el sur del país, respaldados por una parte de la población rural libanesa; ii) los refugiados palestinos asentados en los campamentos; y iii) amplios sectores de la población urbana costera libanesa, incluyendo partidos progresistas y nacionalistas y estudiantes.

La alianza entre estas fuerzas disímiles se articuló en torno a una oposición común al papel de Israel en la región y se consolidó a través del enfrentamiento directo con el régimen libanés. Con múltiples focos de protesta fuera de su control, las fuerzas estatales se vieron sobrepasadas, debilitadas por divisiones internas que les impedían ejercer una represión sostenida. El régimen, fragmentado, enfrentaba así una movilización popular de carácter regional y transnacional sin precedentes en el escenario libanés (Sayigh, 1979).

El curso de la Revolución fue así bastante distinto en el Líbano con respecto a Jordania, con un grado mucho mayor de espontaneidad masiva, una alianza más estrecha entre palestinos y fuerzas locales y efectos más duraderos en términos de autonomía para los campamentos. Las primeras bases de fedayines en el sur del Líbano se establecieron en el invierno de 1968–69, no muy lejos de la frontera siria, y comenzaron muy pronto a atacar asentamientos israelíes en Galilea. Con sus montañas, cuevas y matorrales espesos, el sur de Líbano ofrecía un terreno mucho más adecuado para la guerra de guerrillas que Jordania o Cisjordania. Contiguo a Galilea —la región en la que vivía aproximadamente el 60 % de la minoría árabe de Israel y que está vinculada a ella por lazos sociales y políticos de larga data—, el sur libanés estaba lejos de la capital, empobrecido, descuidado y compuesto mayoritariamente por chiitas.

Esto también ofrecía una prometedora base sociopolítica para el Movimiento de Resistencia (Sayigh, 1979).

Ello se ve reflejado en las múltiples escenas de manifestaciones populares presentes en la película, donde se visualizan pancartas de diversas agrupaciones políticas, como por ejemplo: «¡No a las bases de una paz humillante... y a la iniciativa reaccionaria y conspirativa!», firmado por la Unión de Estudiantes Jordanos – Secciones unificadas en EE. UU., Canadá, Europa y el Golfo; «Reunión popular general en apoyo a la revolución palestina y en defensa de la causa nacional palestina», firmado por el Frente de Liberación de Palestina – Beirut; «Las masas árabes saludan las decisiones de unidad en los cuatro países», firmado por el Partido Baaz Árabe Socialista de Beirut; y «La Unión de la Juventud Progresista Palestina apoya la decisión palestina independiente». Estos y otros carteles dan cuenta de una movilización y diversificación mucho más amplia que la representada por las facciones palestinas como Fatah o el FPLP en el contexto jordano. También se destaca la permanencia del imaginario panárabe, en decadencia desde 1967, presente a través de las múltiples pancartas con imágenes del presidente egipcio Gamal Abdel Nasser (fallecido en septiembre de 1970) y las consignas de reivindicación de «todos los revolucionarios de la nación árabe, más fuertes que los conspiradores, los agentes y títeres del imperialismo» expresadas en

las escenas del funeral de Abu Ali Iyad en Damasco.¹⁶

Este tipo de retórica se encuentra también en otra película de la época, *S'at el tabiridagat* (*La hora de la liberación ha llegado*), de la libanesa Heiny Srour que, como Denti, estaba en París en el 68–69 y se sintió desilusionada por las revueltas y — también como Denti — fue movilizada por Jean Rouch para realizar un documental alineado con la estética del Cine del Tercer Mundo, en su caso sobre la revolución marxista-feminista que se estaba llevando adelante en Dhofar (Omán), inspirada por el Tercer Cine latinoamericano.¹⁷ En ambas películas, filmadas en 1971, se denuncia la complicidad árabe con imágenes y frases contundentes. Mientras que Srour llama al rey Hussein el «carnicero del pueblo palestino», en *Palestina, otro Vietnam* esta complicidad se manifiesta en los testimonios de sobrevivientes de los ataques de Septiembre Negro, donde las víctimas denuncian que el ejército jordano en vez de atender a los heridos los bombardeó.

A continuación, se suceden escenas de entrenamiento militar que muestran la participación activa de hombres y mujeres

jóvenes, así como de niños y niñas palestinas. Estas imágenes se inscriben en el marco de la Institución de los Cachorros de León y las Flores, un programa impulsado por Fatah a partir de septiembre de 1969 con el objetivo de brindar formación militar y complementaria a menores de entre 8 y 15 años (Sayigh, 1997:225). La inclusión de estos segmentos no solo documenta el grado de movilización popular y generacional en torno a la causa palestina, sino que pone en evidencia cómo la lucha armada se presentaba como horizonte formativo desde edades tempranas, inscribiendo la revolución en la vida cotidiana de los refugiados.

Las mujeres ocupan un lugar central en la película, tanto como presencia destacada en las manifestaciones como en su rol militante. Allí, «Manuela Generali aportó algo único, ya que pudo entrar a los hogares, hospitales de campaña y otros lugares donde estaban los heridos. Manuela pudo establecer un vínculo con las mujeres que a veces era un desafío para nosotros cuando queríamos filmarlas» (Denti, 2014). Su presencia como técnica de sonido despertaba curiosidad y reparo¹⁸ entre los militantes, por lo que

16. Fechado en el film como el 18 de julio de 1971, aunque su fallecimiento ocurrió el 23 de julio de ese año, Abu Ali Iyad fue comandante de las fuerzas revolucionarias de la región de Ajlún (Jordania) y cayó en un enfrentamiento con el ejército jordano. Las imágenes incluidas en la película son del archivo de la UCP.

17. Tal como señala en la entrevista que realizamos con ella: «Le debo mucho a Fernando Solanas. Le debo mucho a su película *La hora de los hornos* (Solanas y Getino, 1968), que me influyó mucho» (Srour, en entrevista con la autora, 2021).

18. Al comienzo le gritaban: «¡Sion! ¡Sion!», en referencia a su aspecto europeo. El reparo no es fortuito,

le asignaron un guardaespaldas personal, un chico de «12 o 13 años», demostrando cómo la Revolución involucraba a toda la población. Su condición de extranjera la conectó con otras militantes internacionales (japonesas, italianas, suecas) que trabajaban en improvisados hospitales —donde presuntamente se recogieron las imágenes seleccionadas para el film— además de ser voluntarias en combate.¹⁹

A partir del minuto 15, la voz en off femenina destaca el rol de las mujeres enunciando:

La mujer palestina se está dando cuenta de que necesita cada vez ser más revolucionaria. Las tradiciones y estructuras económicas de la sociedad árabe la pusieron en un lugar de inferioridad y la privó de cualquier posibilidad de autodeterminación. En la lucha, ella se vuelve más segura de sí misma. En la guerra popular la participación de la mujer no puede ser dejada de lado. Sin ella no habrá victoria.

Estas frases se acompañan de imágenes que muestran a jóvenes costureras en un taller de Fatah. En lo generacional, la película alterna escenas de mujeres mayores aplaudiendo y arengando en manifestaciones con otras de jóvenes entrenándose

y portando armas, lo que refuerza la idea de un compromiso transversal.

Las estructuras patriarcales tradicionales continuaban delimitando los vínculos y jerarquías dentro del movimiento (Sayigh, 1997). A pesar de la presencia activa de mujeres en el frente de combate, su participación en los espacios de deliberación política era mínima y su visibilidad pública, reducida. Esta dinámica se tradujo en tensiones concretas en el proceso de representación cinematográfica: la experiencia de Manuela Generali evidenció que, mientras era posible entablar diálogos relativamente fluidos con mujeres pertenecientes a círculos intelectuales o artísticos, resultaba más complejo acceder a las voces de mujeres de sectores populares, mediadas casi siempre por la figura masculina del esposo. Estas restricciones llevaron al C3M a revisar su proyecto original, que buscaba situar a las mujeres en el centro del relato filmico de la revolución.

En un intercambio posterior, Khadijeh Habashneh subrayó el carácter limitado de esa representación. Al visualizar un fragmento de la entrevista con Generali junto con el film, señaló que el único testimonio femenino incorporado fue el de la combatiente Ihsan Barnawi, hecho que le resultó llamativo y revelador de la dificultad

ya que, como ella misma señala, era común que Israel infiltrara mujeres militares para secuestrar y torturar varones palestinos, como una forma de humillación y amedrentamiento (Generali, en entrevista).

19. Los miembros del C3M, como todas las personas que se acercaban a la Revolución, también recibieron entrenamiento militar.

de integrar de manera sistemática las voces de las mujeres en los registros audiovisuales de la época, teniendo en cuenta la intención inicial del C3M. En relación con la percepción que Manuela tenía sobre la situación de las mujeres palestinas, agregó:

Creo que Manuela quedó impactada por la situación de las mujeres populares tradicionales, en comparación con la situación de las mujeres suizas o incluso de las mujeres latinoamericanas. Los palestinos vivían en condiciones económicas y políticas muy difíciles, como refugiados bajo el poder represivo de la policía libanesa. A los palestinos no se les permitía trabajar en casi el 90 % de los empleos; solían hacerlo solo como mano de obra en negro, con salarios muy bajos. No culpo a Manuela: ¿cómo podría absorber todas las dificultades que se reflejaban en la condición social de las mujeres palestinas, sumadas a los efectos del legado islámico árabe en los países árabes bajo la autoridad islámica turca/otomana durante cientos de años, antes de la división colonial impuesta por el colonialismo británico y francés? Pero si Manuela hubiera venido en la segunda mitad de la década de 1970, después de que los refugiados palestinos se integraran a la lucha armada junto a la OLP, habría encontrado una situación de las mujeres muy diferente. Comenzaban a emerger muchos cambios políticos, económicos y sociales, como los que ya empezaban a darse entre las mujeres palestinas en Jordania a fines de los años 60 (Habashneh en entrevista con la autora, 2024).

La descripción de Khadijeh respecto al cambio de situación a mediados de la década se puede percibir en el corto documental *Les femmes palestiniennes* de 1974. Dirigida por la libanesa Jocelyne Saab en 1974 para la televisión francesa, es la primera película dedicada exclusivamente a la temática e incorpora voces de militantes, estudiantes, combatientes, resaltando los diferentes roles de las mujeres en la Revolución y denunciando la discriminación que sufrían en el contexto libanés, así como su posición subordinada dentro de las facciones políticas. Esta crítica sería retomada más adelante por la mencionada Heiny Srour, que en 1977 denunciaba que los directores árabes eran «ciegos» a la doble opresión de las mujeres palestinas y que en su segunda película, *Leila w al-adiab* (*Leila y los lobos*, 1984), expuso la invisibilización y la marginación de las mujeres palestinas y libanesas en la Revolución Palestina.

Comentarios finales

Palestina, otro Vietnam constituye un testimonio excepcional de la imbricación entre el arte y la revolución. No solo documenta un momento clave de la lucha palestina, sino que también encarna un modo de hacer cine desde el compromiso político, la precariedad material y la colaboración transnacional. La experiencia del C3M, marcada por el aprendizaje en terreno, la convivencia con militantes y la mirada sensible, permite entender la película no

como una representación externa, sino como una forma de participación activa en el proceso revolucionario. Esta perspectiva situada, ajena al exotismo o al didactismo, desafía las lógicas hegemónicas de representación y abre el camino a otras formas de ver, narrar y comprender las luchas del Tercer Mundo.

Uno de los aportes más significativos del film —y del análisis posterior— es la dimensión de género, que, si bien aparece parcialmente en pantalla, atraviesa de manera compleja la experiencia de producción. Allí, la presencia y el testimonio de Manuela Generali permiten vislumbrar las dificultades y potencias de insertarse en una revolución marcada por estructuras patriarcales, donde las mujeres eran visibles en la acción, pero marginales en la toma de decisiones. A su vez, las tensiones entre los ideales feministas europeos y el complejo entramado palestino evidencian las complejidades del internacionalismo, y abren interrogantes sobre las condiciones necesarias para construir solidaridades

que no reproduzcan jerarquías culturales coloniales. Esta dimensión se torna aún más relevante si se considera que *Palestina otro Vietnam*, aunque dirigida por dos argentinos, fue realizada con el objetivo de ser exhibida ante un público europeo, como forma de interpelar sus conciencias políticas desde una narrativa solidaria y comprometida.

Revisitar este tipo de producciones en el contexto actual es una necesidad política y ética. Mientras la población palestina en Gaza enfrenta una ofensiva genocida por parte del Estado de Israel que lleva casi dos años —con miles de víctimas civiles, ataques a infraestructura sanitaria y humanitaria, y un bloqueo que impide la supervivencia básica—, el silencio de buena parte del campo cultural y político global se vuelve insostenible. Frente al exterminio, el exilio, la desposesión sistemática y la hambruna deliberada de la población palestina, el arte, el cine y la palabra deben recuperar su capacidad de denuncia de forma urgente.

Referencias bibliográficas

- Abu Ali, M. (1977). Prefacio 2. En Hennebelle, G. y Khayati, K. *La Palestine et le cinéma* (pp. 17–18). Paris: E 100.
- Abu-Lughod, J. (1971). The demographic transformation of Palestine. En Abu-Lughod, I. (Ed.), *The transformation of Palestine: Essays on the origin and development of the Arab-Israeli conflict* (pp. 139–163). Evanston, IL: Northwestern University Press.

- CinémAction, & Buchsbaum, J. (2021). The impact of “Third Cinema” in the world [1979]. *Framework: The Journal of Cinema and Media*, 62(1), 57–84. <https://dx.doi.org/10.1353/frm.2021.a790371>
- Denti, J. (2014). Jorge Denti remembers *Palestine Another Vietnam, 1971. The World is with us* (p. 13). Londres: Palestine Film Foundation.
- Dickinson, K. (2018). *Arab Film and Video Manifestos. Forty-five Years of the Moving Image Amid Revolution*. Cham: Palgrave Macmillan.
- Guevara, E. (1965). *El hombre nuevo*. México: UNAM.
- Habashneh, K. (2023). *Knights of Cinema. The Story of the Palestine Film Unit*. Palgrave Studies in Arab Cinema.
- Hajjat, A. (2022). Comités Palestine (1970–72): On the origins of solidarity with the Palestinian cause in France. En Maasri, Z., Bergin, C. y Burke, F. (Eds.), *Transnational solidarity. Anticolonialism in the Global Sixties* (pp. 38–54). Manchester: Manchester University Press.
- Hennebelle, S., Le Péron, J. y Cheriaa, T. (1972). Conversación con miembros de la Institución de Cine Palestina en Beirut. Fragmento publicado en *The world is with us*. Palestine Film Foundation, 2014 (p. 11).
- Institute for Palestine Studies. (s.f.). *The Palestinian National Liberation Movement – Fatah (I)*. Palquest. Recuperado de: <https://www.palquest.org/en/highlight/23292/palestinian-national-liberation-movement-%E2%80%93-fatah->
- Jaime, G. (1996). *Jorge Giannoni, NN ese soy yo* [documental]. Grupo de Boedo Films.
- *Jorge Giannoni: El Tercer Cine*. (1974). *Revista Panorama*, 9 de mayo, 42–43.
- Kassir, S. (2010). *Beirut*. Berkeley: University of California Press.
- Mamarbachi, A. (2020). *Emergence, construction et transformations d'une «cause»: sociologie historique des dévouements en faveur de la «cause» des Palestiniens 1960–2010: recherche historique et enquête ethnographique*. Science politique. Université de Nanterre – Paris X. [Tesis inédita].
- Mestman, M. (2007). Entre Argel y Buenos Aires. El Comité de Cine del Tercer Mundo (1973/1974). En Sel, S. (Comp.), *Cine y fotografía como intervención política* (pp. 13–50). Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Sand, S. (2008). *La invención del pueblo judío* (trad. M. Armiño). Barcelona: Crítica.
- Sayigh, R. (1979). *Palestinians: From peasants to revolutionaries*. Londres: Zed Books.

- Sayigh, Y. (1997). *Armed struggle and the search for the state. The Palestinian National Movement 1949–1993*. Oxford: Clarendon Press.
- Solanas, F. y Getino, O. (1968). *La hora de los hornos*.
- Srour, H. (1977). L'image de la femme palestinienne. En Hennebelle, G. y Khayati, K. (Dirs.), *La Palestine et le cinéma*. Paris: F100.
- Yaqub, N. (2018). *Palestinian cinema in the days of revolution*. Austin: University of Texas Press.
- Yaqub, N. (2023). *Gaza on screen*. Durham: Duke University Press.

Entrevistas

- Generali, M., vía Zoom, 23 de marzo de 2020.
- Srour, H., vía Zoom, 4 de febrero de 2022.
- Habashneh, K., vía correo electrónico, marzo de 2024.