

MARIANO MESTMAN (coord.)

D. OUBIÑA, J. SANJINÉS C, I. XAVIER, I. PINTO,
S. BECERRA, J. A. GARCÍA BORRERO,
Á. VÁZQUEZ MANTECÓN, C. LACRUZ,
M. L. ORTEGA, M. VARELA, P. HALPERIN

LAS RUPTURAS DEL 68 EN EL CINE DE AMÉRICA LATINA

Akal / Inter Pares

ÍNDICE

PRESENTACIÓN

LAS RUPTURAS DEL 68 EN EL CINE DE AMÉRICA LATINA. CONTRACULTURA, EXPERIMENTACIÓN Y POLÍTICA...	5
Mariano Mestman	

PARTE I. CASOS NACIONALES

ARGENTINA:	
EL PROFANO LLAMADO DEL MUNDO	63
David Oubiña	
 BOLIVIA:	
LA ESTÉTICA TRANSCULTURADORA DE UNA REVOLUCIÓN FRUSTRADA.....	123
Javier Sanjinés C.	
 BRASIL:	
ALEGORÍAS DEL SUBDESARROLLO	149
Ismail Xavier	
 CHILE:	
CRÍTICA Y CRISIS EN EL <i>NUEVO CINE</i>	183
Iván Pinto	

COLOMBIA:	
EN TORNO A CAMILO TORRES Y	
EL MOVIMIENTO ESTUDIANTEL	213
Sergio Becerra	

CUBA:	
REVOLUCIÓN, INTELLECTUAL Y CINE. NOTAS	
PARA UNA INTRAHISTORIA DEL 68 AUDIOVISUAL....	245
Juan Antonio García Borrero	

MÉXICO:	
EL 68 CINEMATOGRAFICO	281
Álvaro Vázquez Mantecón	

URUGUAY:	
LA COMEZÓN POR EL INTERCAMBIO	307
Cecilia Lacruz	

PARTE II.

EL DOCUMENTAL, LA TELEVISIÓN Y LA INDUSTRIA CULTURAL

MÉRIDA 68. LAS DISYUNTIVAS DEL DOCUMENTAL....	351
María Luisa Ortega	
CON Y CONTRA EL CINE Y LA TELEVISIÓN.....	391
Mirta Varela	

INDUSTRIA CULTURAL E IDENTIDAD NACIONAL.	
DOS FILMS EMBLEMÁTICOS	431
Paula Halperin	
LOS AUTORES	459

PRESENTACIÓN

Las rupturas del 68 en el cine de América Latina Contracultura, experimentación y política

MARIANO MESTMAN

I

¿Por qué revisar, una vez más, el cine del 68 en América Latina? Cuando vemos juntas las palabras del título, sabemos más o menos a qué se refieren, hasta puede parecernos bastante conocido el asunto. Sin embargo, también motivan interrogantes que este libro se propone explorar.

«Las rupturas del 68 en el cine de América Latina», entonces.

Dejemos de lado, por ahora, la palabra «cine», aunque sabemos que ella misma remite a condiciones productivas, industriales y *amateurs*, hegemónicas y alternativas, diferentes de un país a otro. Y supongamos que en principio aceptamos la idea de «América Latina», no como una identidad prefijada, establecida desde algún esencialismo, por supuesto, pero sí como un programa o incluso como un significante en pleno funcionamiento durante este periodo en el cual el propio latinoamericanismo se reformula en lo cultural y lo político, y asume un renovado sentido emancipador o liberador bajo la influencia de la Revolución cubana. Es decir, un momento en el cual debería ser posible encontrar una serie de rupturas.

Se trataría de rupturas observables en lo político, pero también en el plano estético y cultural. Rupturas a veces diferenciables, en tanto dan cuenta de polémicas entre tendencias del cine del periodo, y rupturas a veces copresentes en un mismo tipo de film. La propuesta de «rupturas del 68» parafrasea el subtítulo de un libro publicado hace tiempo por la Filmoteca de Valencia, con artículos y documentos de experiencias ocurridas entre 1967 y 1975, fundamentalmente en el

mundo occidental desarrollado y capitalista¹. Incluso con las distancias del caso, ¿no podríamos pensar las transformaciones cinematográficas del 68 en el cine de América Latina –siquiera de modo tendencial, analítico– en una doble dimensión que resulta evidente en los ensayos de aquel otro libro y en tantos otros? Por un lado, lo contracultural –asociado a las nuevas sensibilidades propiamente sesentistas–; por otro lado, la dimensión más directamente política –asociada a la radicalización tercermundista y a la acción insurgente, a veces a la partidización.

El 68 se inscribe al mismo tiempo en una «época» más extensa, la «larga década del sesenta». Más allá de lo cinematográfico y en lo referido al plano mundial, en un ensayo ya clásico sobre cómo periodizar los sesenta, Fredric Jameson observaba la complejidad de niveles diferenciados en lo cultural, lo político, lo económico, con sus propias leyes internas, así como de regiones, pero aun así apuntaba a establecer una hipótesis sobre «el ritmo y la dinámica de la situación fundamental» en el periodo (1984: 16)². En ese marco, ubicó las condiciones de posibilidad, de emergencia de esa larga década en la segunda mitad de los años cincuenta y propuso su «fin» entre los años 1972 y 1974, con una argumentación que nos interesa porque incluye en un lugar central a fenómenos propios de América Latina y el Tercer Mundo como el inicio de un giro burocrático-autoritario en muchos de los gobiernos africanos independizados poco antes, la generalización de la militarización de los estados latinoamericanos (con eje en el golpe militar en Chile, en 1973), pero también cierto fin de la fuerte influencia tercermundista en Estados Unidos y Europa, entre otros hechos. Se trata de un corte que Jameson fundamenta también con sucesos del llamado Primer Mundo y que confirmaría el inicio de la crisis económica entre 1973-1974 (*op. cit.*: 25 y 72-75).

La bibliografía sobre la producción cultural e intelectual en América Latina ha vuelto de modo frecuente sobre esa periodización, esa «larga» década, como el reconocido trabajo de Claudia

¹ J. Pérez Perucha (coord.), *Los años que conmovieron al cinema. Las rupturas del 68*, Valencia, Textos Filmoteca, 1988.

² F. Jameson, *Periodizar los 60s*. (1984), Córdoba, Alción, 1997.

Gilman sobre el escritor revolucionario en la región. Gilman ha fundamentado con precisión la utilización de la noción de «época» para el bloque sesenta/setenta (1959 hasta ca. 1973 o 1976, propone en su caso) en la medida en que se trata de un periodo atravesado por una misma problemática referida al fuerte interés por la política y la expectativa y convicción de transformaciones radicales e inminentes en todos los órdenes³. Por su parte, también los estudios que enfatizan la dimensión transnacional y cultural de los procesos de protesta sesentistas se han referido a los «long 1960s», como un concepto apropiado, al reconocer las limitaciones del recorte artificial (respecto de esos procesos) que implicaría limitarlo cronológicamente a los años incluidos entre 1960 y 1969. Eric Zolov, por ejemplo, lo ha recuperado recientemente en su introducción a un *dossier* con estudios de caso⁴. Y en un ensayo previo había llamado la atención sobre la extensión de su uso en diversos trabajos, argumentando su propia propuesta de una periodización entre 1958 (cuando se produciría un cambio en la política de Estados Unidos hacia América Latina) y 1973 (cuando se dio el golpe militar en Chile); aunque reconociendo, por supuesto, que la cuestión de las fechas estaba todavía abierta y podía depender de cada país⁵.

³ C. Gilman, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2003. En particular el capítulo: «Los sesenta/setenta considerados como época». Por supuesto la autora entiende que se trata de un proceso «móvil» a lo largo del periodo y entre regiones, pero la diferencia sería de «intensidad»: «Visualizado sobre un mapa en permanente diacronía –afirma–, se lo observa concentrado aquí, debilitado allá, pero siempre activado en algún lugar del mundo» (p. 38).

⁴ E. Zolov, «Latin American in the Global Sixties» (Introducción), en *The Americas* 3, vol. 70, The Academy of American Franciscan History, enero de 2014.

⁵ E. Zolov, «Expanding our Conceptual Horizons: The Shift from an Old to a New Left in Latin America», en *Contra corriente. A Journal on Social History and Literature in Latin America* 2, vol. 5, invierno de 2008, p. 48. Incluso los editores del volumen colectivo *New world coming* se preguntaban en su introducción titulada «The global sixties» por qué no pensar su inicio en el mundo en torno a la guerra de Argelia (1954) o la Conferencia de Bandung (1955) y extender su fin hasta la guerra de los contras en Nicaragua en 1980. (S. Rutherford, S. Mills, S. Lord, C. Krull, K. Dubinsky, *New world coming. The Sixties and the Shaping of Global Consciousness*, Toronto, Between the Lines, 2009, p. 2).

Aunque este libro se focaliza en el cine del 68 en América Latina, reconoce ese horizonte epocal más amplio. Pero en particular se interroga por un lapso que en los relatos más extendidos sobre el Nuevo Cine Latinoamericano (NCL) en esa segunda fase de los sesenta suele ubicarse entre las Muestras y Festivales de Viña del Mar de 1967, Mérida de 1968 y nuevamente Viña del Mar de 1969 –también consideramos los del semanario *Marcha* y la Cinemateca del Tercer Mundo de Montevideo, en esos mismos años–, y a lo sumo se extiende hasta los años 1973 o 1974. Y que podemos asociar al reconocimiento (e influencia) del cine latinoamericano en Europa.

Algunos estudios historiográficos (Paranaguá, 2000 y 2003a; o más recientemente León Frías, 2013, entre otros) vienen advirtiendo cada vez más sobre la canonización de la expresión Nuevo Cine Latinoamericano –en especial cuando se lo asocia a los cineastas o films más políticos–, y sus límites –por sus consagraciones, sus exclusiones– para dar cuenta de otras zonas también innovadoras o rupturistas del cine de esos años. En este sentido, debería ser tenido en cuenta el riesgo de una repetición acrítica del relato construido por algunos de sus protagonistas o por investigaciones posteriores, de las visiones más generalistas o panorámicas sobre el fenómeno. Se trata de un cuestionamiento que nos interesa en la medida en que promueve una indagación más profunda. Este libro intenta aportar a esa revisión desplazando, siquiera de modo provisorio, esos relatos más generalistas, integradores y atendiendo, en cambio, a las múltiples dimensiones de las rupturas, y sus particularidades, en cada país. Sin embargo, nuestro interés no está en establecer una discusión con las versiones canónicas en torno a los alcances o límites del Nuevo Cine Latinoamericano, su origen, antecedentes o extensión temporal, los films que incluyó o excluyó, etc. Mucho menos con las «tradiciones selectivas» construidas en los discursos de cineastas o los Manifiestos de esos mismos años; ya que por otro lado constituyen un tipo de construcción discursiva propia de casi

Zolov (2014: 351) sostiene que el término «long 1960s.» había sido introducido por primera vez por A. Marwick en *The Sixties: Cultural Revolution in Britain, France, Italy and the United States, c.1958-c.1974*, Nueva York, Oxford University Press, 1998, p. 7.

cualquier grupo o formación intelectual con programas de intervención cultural o política. Esos discursos deberían ser interpretados en tanto expresión de un tipo de ruptura en la cinematografía latinoamericana del periodo, no la única, pero tal vez sí la más significativa de ese momento de radicalización.

De todos modos, este libro se orienta en una perspectiva que busca comprender las rupturas del cine del 68 más allá y más acá de las definiciones prescriptivas en torno al fenómeno regional, para así indagar en el dinamismo del mismo, en las diversas dimensiones y en los (muchas veces) distintos significados del sentido de ruptura.

La idea de focalizar los ensayos en torno al 68 en el cine de América Latina –hasta donde sabemos un tema no abordado en sí mismo en la bibliografía como objeto de volúmenes colectivos–, podría suscitar en principio una serie de interrogantes: ¿efectivamente hubo una sintonía entre las rupturas del cine en esta región y aquellas que asociamos al 68 en otras geografías?, ¿y en ese caso, qué rasgos y significados comunes reconocen?, ¿cómo interpretarlas más allá de la mirada «eurocéntrica», la que pareciera derivar de la misma expresión «68»? ¿cuál fue el diálogo de América Latina con el 68 europeo o norteamericano a fines de los años sesenta, y cómo dialogó con otros fenómenos tanto o más relevantes originados en otras zonas del denominado Tercer Mundo y que, al mismo tiempo, tuvieron una presencia destacada durante la década en el Primer Mundo?, ¿hasta dónde podemos generalizar con la pregunta sobre América Latina como región y no deberíamos interrogarnos por cada país?

Desde hace algunos años la bibliografía internacional sobre los años sesenta o el 68 mismo viene desplazando la centralidad que habían ocupado los acontecimientos ocurridos en Francia, en Europa en general y Estados Unidos en los relatos más frecuentes. Y en pos de miradas más abarcativas y complejas extiende los periodos de indagación cronológica y geográfica de los procesos de revuelta, rebelión, revolución⁶.

⁶ Entre otros, algunos libros colectivos surgidos de encuentros conmemorativos del «40 aniversario» del 68, como el citado *New World Coming...*, o *The long 1968. Revisions and New Perspectives* (editado en 2013 por D. J. Sherman, R. van Dijk, J. Alinder y A. Aneesh). También *The Third World in the Global*

En cualquier caso, preguntas como las anteriores motivan los ensayos de este libro, que aun cuando inscriben los estudios de caso en el periodo más amplio señalado, muestran que el año 1968 mismo o el momento 68 (que incluiría los años inmediatamente previos y posteriores) constituyen una coyuntura clave de las rupturas cinematográficas en América Latina. Al mismo tiempo, en la búsqueda de estas rupturas, nuestra propuesta consiste en profundizar en un tipo de análisis que, sin excluir las perspectivas comparadas –cuando resulten pertinentes– o los vínculos transnacionales –tan importantes y a veces determinantes en esa época–, en cambio se preocupe por la especificidad de las configuraciones culturales nacionales en que las mismas tienen lugar.

No se trata, tal vez, de que haya novedad en esta propuesta. De hecho, muchos de los libros que incluso desde su mismo título identificamos como propios del relato del Nuevo Cine Latinoamericano, y muchas veces son pioneros del mismo, incluyen estudios de cineastas y/o casos nacionales en un lugar destacado. Como se sabe, desde la década de 1980 vienen siendo publicados volúmenes sobre el cine latinoamericano de los sesenta/setenta (o sobre periodos más extensos que lo incluyen), fundamentales para el conocimiento del tema, configuradores de nuestra propia formación, y sin los cuales seguramente la propuesta de este libro y muchos de sus ensayos, no hubieran tenido lugar o se hubieran visto limitados. Entre otros, destacamos el esfuerzo temprano de Julianne Burton, y los autores participantes de su obra colectiva (1990), por pensar los modos del documental social del periodo; un trabajo que alcanzó un diálogo productivo con las modalidades documentales propuestas por Bill Nichols en 1991, y que Paulo Antonio Paranaguá amplió a otros interregnos en una obra también colectiva (2003a). Citemos asimismo los estudios comparados de este

1960s., editado por S. Christiansen y Z. A. Scarlett en 2013. En su prólogo/presentación, A. Dirlik recupera su temprano artículo sobre el Tercer Mundo en 1968 (en C. Fink, P. Gassert y D. Junker (eds.), *The World Transformed*, Cambridge, University Press, 1998, pp. 295-317) y observa cómo en el mismo Tercer Mundo los sucesos políticos, culturales en torno al 68 varían también en duración y temporalidad en los diferentes contextos.

último (2000 y 2003b); los dos volúmenes compilados por Michael Martin (1997) con estudios de casos y perspectivas de articulaciones transnacionales como la ensayada por Ana López (1997); las compilaciones de estudios de films a cargo de Marina Díaz y Alberto Elena (1999 y 2003) o los realizados por Jorge Ruffinelli (2010). También varios libros que analizaron más de un caso nacional y/o dieron cuenta de la dimensión continental del proyecto, como los de Peter Schumann (1987), Guy Hennebelle y Alfonso Gumucio Dagron (1981), Zuzana Pick (1993), John King (1990), Susana Vellegia (2002 con Octavio Getino y 2009), Tzvi Tal (2003 y 2005) o el más reciente con una perspectiva crítica de lecturas previas de Isaac León Frías (2013)⁷.

Muchos de estos estudios han señalado la necesidad de no perder de vista las singularidades de los casos nacionales. Paulo Antonio Paranaguá, por ejemplo, en uno de sus libros clave, ha insistido: «no existe un cine latinoamericano en el sentido estricto; la inmensa mayoría de las películas se generan en el ámbito nacional, a veces incluso en el provincial o municipal, si bien existen fuerzas transnacionales y estrategias continentales desde la revolución del cine sonoro» (2003b: 23).

Por su parte, más allá de América Latina, Will Higbee y Song Hwee Lim, en un ensayo dedicado a mapear los diversos conceptos de «transnational cinemas» aparecidos en los últimos quince años, y luego de recorrer las críticas a las limitaciones de los estudios de «cines nacionales» (en particular en su uso prescriptivo), llamaron la atención sobre el riesgo de desplazar demasiado (o incluso negar) la dimensión nacional de las prácticas fílmicas, cuando en realidad continúan ejerciendo una presencia por demás significativa. Y, en

⁷ Por supuesto nombramos solo libros que se focalizan o incluyen en un lugar significativo el llamado Nuevo Cine Latinoamericano (y seguramente faltan), ya que los estudios nacionales o de directores son numerosísimos. En los últimos años, además, varias tesis doctorales publicadas o en vías de hacerlo también se refirieron al fenómeno, a veces atendiendo a los aspectos comunes, integradores del mismo, como la de Ramón Gil Olivo (México, 2009), Fabián Núñez (Brasil, 2009), Ignacio del Valle (Francia, 2012), Silvana Flores (Argentina, 2013), Alejo Pedregal (Finlandia, 2015) o Ana Nahmad Rodríguez (México, 2015), entre seguramente muchas otras.

este sentido, sugerían la necesidad de examinar el despliegue del concepto en casos concretos-específicos⁸.

Varios artículos de nuestro libro incorporan el análisis de los flujos culturales y sensibilidades continentales y transnacionales, pero los exploran en su funcionamiento en films surgidos en contextos específicos, en el marco de configuraciones culturales que, de algún modo, reconocen esas influencias en su propia constitución y que, al mismo tiempo, las mediaron en su funcionamiento local o en los modos en que se expresaron los diálogos estéticos y políticos de esos años.

Entonces, más que de novedad, se trataría de una cuestión de énfasis: en las *rupturas* –como concepto clave y en plural, para observar su carácter no unívoco–, y en su despliegue en un *aquí y ahora* singular. La necesaria confrontación de cualquier concepto en una empiria históricamente situada, que nos permita reconocer que la idea misma de ruptura es significada, valorada de un modo distinto –siquiera tendencialmente distinto– en cada caso. Profundizar, entonces, en las características singulares de las rupturas del 68 en cada país y entre diversos actores o formaciones al interior de los mismos, es el objetivo principal de este libro.

II

Del mismo modo que los nuevos cines latinoamericanos de los años sesenta/setenta se nutrieron de lenguajes y estéticas forjadas en otras geografías –los cines de vanguardia de las primeras décadas del siglo XX, los realismos de entreguerras, el neorrealismo italiano de la segunda posguerra, los nuevos cines europeos, el new american cinema a

⁸ W. Higbee y S. Hwee Lim, 2010, «Concepts of transnational cinema: towards a critical transnationalism in film studies», en *Transnational Cinemas* 1:1, 2010, pp. 7-21. También los compiladores de *New World Coming...*, aun cuando focalizan en los elementos comunes que hablarían de una conciencia o sentimiento de acción simultánea con otros en una esfera global, explicitan que esa orientación hacia la comprensión de la dimensión global del fenómeno no debería confundirse con un intento de asignar un significado único a los sesentas en el mundo (*op. cit.*: 3-4).

veces, diversas tendencias del documental, etc.–, también dialogaron con discursos epocales característicos del latinoamericanismo, que ampliaron en muchos casos los horizontes de intervención. Y no se trató sólo de un fenómeno reducible a lo imaginario: tantas películas que representaron o hablaron de América Latina, o pensaron las situaciones nacionales enmarcadas en el devenir regional. Además, junto al creciente intercambio, circulación de films de innovación o ruptura entre los países desde mediados de la década del sesenta (promovidos desde la distribución por algunas figuras clave, como el uruguayo Walter Achugar, asociado al argentino Edgardo Pallero, por ejemplo), también existieron fuertes vínculos materiales entre los cineastas, muchos de ellos con epicentro en el ICAIC cubano o en los festivales regionales. Tal vez el impulso del Noticiario ICAIC (justamente) Latinoamericano, dirigido por Santiago Álvarez, fue uno de los motores más conocidos en este sentido; pero no el único. También hubo traslados de cineastas de un país a otro (al interior de América Latina y hacia otras regiones) o proyectos al respecto. Entre otros, los varios documentales (más allá de esos noticiarios) de Santiago Álvarez en América Latina, Vietnam, etc.; el grupo argentino de la Escuela Documental de Santa Fe que participó de la Caravana Farkas en Brasil; los films de Raymundo Gleyzer en Brasil y México, o sus proyectos para Chile y Bolivia; los de Humberto Ríos en estos dos países; los de Ugo Ulive en Cuba y Venezuela, y varios otros⁹. Sin embargo, en todos estos y otros casos, si bien esos traslados transfrontereros implican intercambios entre cineastas, los films que se realizan son en su mayor parte sobre una realidad «nacional», y si bien remiten muchas veces a la situación regional (de subdesarrollo, dependencia o insurrección), se focalizan en un caso, el del país en que se realizan o el del país originario del cineasta (en especial cuando desde el exilio se denuncia la situación represiva).

De este modo, aun cuando América Latina constituye un referente (a veces sobreentendido, a veces omnipresente) de muchos

⁹ Por no hablar de los films del exilio: las películas de Sanjinés en Perú y Ecuador, las de Miguel Littín en México o la de tantos latinoamericanos en Cuba (como la trilogía *La batalla de Chile* de Patricio Guzmán, por citar sólo un título muy conocido).

films políticos, su proceso de realización y su objetivo de confrontación remiten fundamentalmente a los procesos y conflictos nacionales en que se desarrollan los respectivos cines. Por supuesto, hubo algún film y sobre todo muchos proyectos de alcance latinoamericano o internacional: cubanos, del brasileño Glauber Rocha o aquel ambicioso, internacionalista que programaban Solanas y Getino luego de la amplia repercusión del estreno de *La hora de los hornos* en la Muestra del Nuevo Cine de Pesaro (Italia), en junio de 1968¹⁰. Y seguramente varios otros. Pero, insistamos, aunque en general en sintonía con el proceso regional o incluso global, de todos modos los realizadores se mueven, y la mayoría de los films del 68 se realizan en torno a las historias y coyunturas de sus propios países.

En este sentido, considerando que las iniciativas materiales y los discursos en torno a lo latinoamericano por supuesto se encuentran a la orden del día (tal vez más en esa coyuntura histórica que en cualquier otra), la propuesta de este libro se orienta a contextualizar e interpretar los procesos de emergencia y confrontación de las rupturas en relación con realidades políticas y configuraciones culturales nacionales. No sólo por los ejemplos citados o las evidentes diferencias político/institucionales –países con regímenes democráticos o electorales; otros con regímenes dictatoriales–, o entre regímenes de un mismo tipo: entre gobiernos militares diversos, incluso respecto de sus respectivos pasados nacionales, como los casos de Brasil, la Argentina o Bolivia; o las diferencias entre las «democracias», algunas igualmente represivas, como la mexicana

¹⁰ Se trataba de un film conjunto «por muchos Vietnam» que testimoniase «las nuevas fuerzas revolucionarias que hoy coinciden desde la lucha del Tercer Mundo, a las de los movimientos revolucionarios de Europa y EE.UU.». El proyecto se planteaba incluir una parte sobre América Latina (a cargo de Solanas), una sobre el Potere Operario italiano (a cargo de Lionello Massobrio), otra sobre los sucesos del 68 en Francia (que se proponía discutir con Marker y Godard), otra sobre el Black Power (faltaba encontrar el norteamericano que la hiciese), otra sobre la Guinea Portuguesa y Amílcar Cabral (en base a un documental ya filmado por Valentino Orsini y Alberto Filippi) y la parte sobre el Vietnam que, se sugería, podía hacer Santiago Álvarez. «Carta de Solanas a Guevara», 10/1/69, en A. Guevara, *¿Y si fuera una buella? Espistolario*, Madrid, Ediciones Autor, 2008, pp. 182-183.

en esta coyuntura. También porque esas singularidades se expresan en los diferentes procesos de sedimentación u organización de espacios («campos») culturales, cinematográficos en los que actúan los realizadores de cada país.

Parece importante insistir, como decíamos, que al hacer hincapié en el peso que tiene el contexto «nacional» en la práctica y aun en el imaginario que sustenta los films del periodo, no pensamos en términos de una «identidad nacional» naturalizada desde ningún tipo de esencialismo, a pesar incluso de que más de un film o manifiesto la buscó en esos años, sino en configuraciones culturales más dinámicas y complejas¹¹. Por otra parte, nuestra propuesta no apunta a restituir el debate sobre la existencia o no de los «cines nacionales», una cuestión ya más o menos saldada. Porque, además, aquello que rastreamos no es sólo –ni principalmente– el vínculo que las rupturas del cine del 68 establecen con «campos cinematográficos» en lo referido a la producción previa; sino la relación de esas rupturas con tradiciones culturales y políticas más amplias, donde lo «cinematográfico» en algunos casos ni siquiera es el lugar más apropiado en el cual buscar los objetos principales con los que dialogan o confrontan los films del 68, analizados en estas páginas. Pensemos, por ejemplo, en el caso uruguayo –asociable en esto al de algunos otros países incluidos en el libro–, cuya producción de films es por demás limitada y donde la emergencia de las tendencias rupturistas podría rastrearse en relación, confrontación, con una extendida cultura cinematográfica promovida desde temprano por el Festival del SODRE y por un circuito de cineclubs, críticos, publicaciones, instituciones como el ICUR, y que en la coyuntura que nos ocupa reconocen en el semanario *Marcha* –en tanto lugar de circulación de discursos e imaginarios también transnacionales, y con su influencia en el campo intelectual donde actúan los nuevos cineastas– gran parte de las claves de esas rupturas. Es decir, en el dinámico núcleo en torno al semanario, que incluye iniciativas cinematográficas importantes –festivales, distribución, como se sabe–, pero las trasciende por completo; o mejor, que las incluye en un espacio más amplio, donde la dinámica de lo *nuevo* y, luego, de la *ruptura*

¹¹ En el sentido propuesto por A. Grimson, *Los límites de la cultura*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2011.

tienen mucho que ver con la dinámica de espacios culturales «vecinos», como el periodístico o el literario, con sus figuras destacadas como Ángel Rama, por ejemplo.

Del mismo modo que en otros casos¹², donde lo ocurrido en el cine a fines de los años sesenta no es ajeno a las innovaciones y rupturas en la literatura, el teatro, las artes plásticas, también podría pensarse que en aquellos países con una producción cinematográfica previa escasa, sin duda otras iniciativas públicas o privadas en torno al cine –como la citada difusión de otras cinematografías internacionales en el circuito comercial o cineclubístico, en las revistas y centros de formación durante la década–, habrían configurado en los cineastas un conocimiento bastante acabado o una «conciencia» de la institución cinematográfica, sus estéticas, innovaciones tecnológicas y de lenguajes, al momento de las rupturas del 68. Pero aun cuando este conocimiento de la historia del cine en general y del proceso de renovación del cine moderno en particular, pudiese encontrarse extendido (y debatido) entre los diferentes cineastas/intelectuales latinoamericanos del periodo (muchos de los cuales, como se sabe, además se habían formado en el exterior y a la sazón participaban de un circuito de crítica y festivales internacionales), nos interesa observar que también a fines de los sesenta «hacer cine» o la misma noción de «cineasta» no remitía estrictamente a lo mismo en cada formación participante de las rupturas del 68. En cada país los protagonistas de las rupturas desplegaron diversos tipos de vínculos con la producción estatal/industrial/comercial previa (o con aquella por la que apostaron a la sazón, en algún caso) o con el circuito cineclubístico y de difusión del cine moderno, y reconocían al momento de su intervención diferentes historias y prácticas materiales en torno al cine: a veces más cerca de una experimentación que los emparentaba con tendencias copresentes en las artes plásticas o en la práctica publicitaria, por ejemplo; otras veces más cerca de programas en torno a un cine nacional (o latinoamericano); otras asociados al amateurismo, con muchas variantes y combinaciones, por

¹² También en aquellos países donde se verifica una larga historia de producción cinematográfica con industrias tal vez en crisis pero con una rica tradición y desarrollo del cine de género.

supuesto. De ahí que el vocablo «cine» –si bien evidente en su significación general–, no necesariamente remite a una práctica material idéntica o común. O, por lo menos, incluye a grupos y realizadores con diversas distancias respecto de la «producción cinematográfica», con el peso institucional de este término. Y esto no lo pensamos sólo en relación con las distancias que podían promover discursos e imaginarios epocales en torno al “cine independiente”, al «cine pobre» o al «cine imperfecto» (con todos los importantes debates que acarreó), a las propuestas de sustitución del «cine de autor» por la «autoría colectiva», o a las polémicas entre cineastas vanguardistas, experimentales y políticos, sino también y fundamentalmente a las prácticas materiales de los realizadores. Estas, a veces asociadas a la respectiva frecuentación del corto, el medio o el largometraje, al documental o la ficción, a las tecnologías disponibles (el súper 8, el 16, el 35, etc.), pero otras veces no necesariamente.

III

Si lo anterior remite a diferentes desenvolvimientos de las innovaciones y rupturas «nacionales», en el mismo sentido parece importante no perder de vista que en algunos casos lo local, al interior de cada país, también resulta relevante para pensar en la configuración de los espacios y modos en que se procesan los cambios del periodo. Las historias «locales», también en la investigación cinematográfica, fueron ganando espacio desde el momento en que se puso en discusión la idea misma de los «cines nacionales» (no sólo desde lo transnacional) y se cuestionó hasta qué punto el relato sobre los procesos nacionales en diversos planos daba cuenta de las particularidades regionales internas, en algunos casos significativas.

Las innovaciones y rupturas del 68 en el cine de América Latina parecen configurarse en torno a un cine o cultura nacionales (y en general en confrontación con los modelos de una cinematografía hollywoodense hegemónica en los respectivos mercados), articulados en torno al peso de las ciudades capitales, pero también de otras culturalmente florecientes, que incluso en algunos casos vivenciaron interesantes desarrollos productivos, o que fueron relevantes en lo

referido a la formación de cineastas o al alcance que tuvo la exhibición de films. En algunos casos, se trata de cuestiones frecuentadas por la bibliografía también para el periodo que nos ocupa: las diversas ciudades desde donde emerge el *Cinema Novo* brasileño, la importancia de la escuela documental de Santa Fe en la Argentina, el antecedente documental de la Escuela del Cusco en Perú, el Festival de Viña del Mar en Chile, el cineclubismo y la crítica de Cali en Colombia, el Departamento de Cine de la Universidad de los Andes en Mérida, con su importancia desde esos años en la producción del cine venezolano, por citar sólo algunos ejemplos.

Aunque la cuestión «local» no es objeto específico de los artículos de este libro, su constatación nos lleva a preguntarnos por las posibles particularidades que esos impulsos otorgan en cada caso a las dinámicas de innovaciones y rupturas que se vivencian en un fluido diálogo con lo transnacional y lo nacional, pero donde a veces esto último se disuelve como lugar de paso o articulación obligada de las iniciativas cinematográficas. Y, en algunos casos, nos lleva a revisar fenómenos o eventos que casi naturalmente suelen ser mirados en las historias más frecuentes, por lo menos de modo principal, en su dimensión latinoamericana o internacional. Tomemos, por ejemplo, los festivales llamados «latinoamericanos»; importantes porque allí se expresan muchas de las rupturas que andamos persiguiendo. Observados en relación con el Nuevo Cine Latinoamericano, si se mira con atención la ya clásica trilogía (Viña del Mar, 1967; Mérida, 1968 y Viña del Mar, 1969) podría identificarse un paulatino desplazamiento de la generación de cineastas «neorrealista» por la propiamente «sesentista», como las denominó Paranaguá¹³. Proceso rastreable desde antes, por supuesto, pero todavía observable allí. Es decir, por un lado, los organizadores de

¹³ Aunque no ausente en otros investigadores, Paulo Antonio Paranaguá dio forma y fundamentó esta distinción entre dos generaciones en el capítulo «Neorrealismo» de su libro *Tradición y modernidad en el cine latinoamericano*, Madrid, Siglo XXI, 2003b. Por un lado, la formada desde la posguerra y en los años cincuenta bajo la notable influencia del Neorrealismo italiano –y otros realismos contemporáneos, claro–; por otro lado, la generación más joven, la propiamente sesentista, principal protagonista de las rupturas.

Viña y Mérida, quienes llevan la iniciativa y establecen los primeros vínculos, que pertenecen a esa primera generación –Aldo Francia (Chile), Rodolfo Izaguirre y Edmundo Aray (Venezuela), Alfredo Guevara (Cuba), Fernando Birri y Edgardo Pallero (Argentina), etc.¹⁴. Por otro lado, en Mérida 68 y Viña 69 se exhiben los films de las principales figuras de la generación que irrumpe a mediados de la década –Jorge Sanjinés, Fernando Solanas, Miguel Littín, Glauber Rocha, Mario Handler, entre otros.

Los festivales, entonces, como espacio de expresión de varias de las innovaciones y rupturas del 68 ya desde el mismo pasaje del protagonismo de una generación a otra¹⁵. Pero aún cuando en esa instancia resulta tan visible y operativo el «latinoamericanismo», parece necesario reconocer e indagar en las genealogías propiamente locales de este tipo de eventos, las que nos reenvían a su aporte, previo y contemporáneo, a la emergencia de los nuevos cines de cada país. Es el caso, por ejemplo, de Viña del Mar 1967. Su lugar como «hito de origen» del Nuevo Cine Latinoamericano, según se ha generalizado, sin duda se explica en gran medida por los vínculos transnacionales de sus promotores latinoamericanos. Pero cómo entender esa instancia por fuera de una historia propiamente nacional –chilena–, incluso local –Valparaíso/Viña–, de ese Festival: con sus encuentros nacionales previos desde comienzos de la década y la identidad dada por el impulso del Dr. Aldo Francia y su equipo. Una historia no exclusiva pero sí propiamente chilena, que remite más allá al surgimiento de un nuevo cine o de una nueva cultura cinematográfica en los diez años previos a Viña 67, promovida por figuras como Sergio Bravo, Pedro Chaskell, el citado Francia, que en ese proceso por supuesto dialogan con experiencias cinematográficas internacionales, y con las visitas de John Grierson, de Joris Ivens y

¹⁴ Con antecedentes, por supuesto, del encuentro de ellos –u otros referentes de la primera generación– en eventos latinoamericanos o europeos, como el Festival del Sode de Montevideo (1958) o el promovido por el Centro de Estudios Europa-América del Colombianum de Génova en Italia, que tuvo lugar en 1960 y 1961 en Santa Margherita, Ligure, en 1962 y 1963 en Sestri Levante y en 1965 –última edición– en Génova.

¹⁵ Desarrollé esta idea a propósito de las continuidades y rupturas de la influencia neorrealista en el Nuevo Cine Latinoamericano, en Mestman, 2011.

otros. Pero que en definitiva se trata de vínculos que se «procesan» en la promoción de núcleos culturales, cinematográficos, en el surgimiento de instancias de formación nacionales que resultan fundamentales a la hora de analizar lo que se va gestando en el cine chileno de los sesenta¹⁶, que irrumpe con toda su fuerza en el Festival de Viña 1969 –*El chacal de Nahueltoro*, de Miguel Littín; *Tres tristes tigres*, de Raúl Ruiz; *Valparaíso mi amor*, de Aldo Francia y *Caliche Sangriento*, de Helvio Soto, entre otros. Un 68 del cine chileno cuya fuerza puede leerse en sintonía con otras expresiones del cine regional presentes en ese Festival, tal vez el punto más alto del «latinoamericanismo» en el cine de esta etapa, pero que, como decimos, es imprescindible asociar a esa historia cinematográfica/cultural nacional –y también a la historia del mismo Festival de Viña del Mar desde antes del hito de 1967– y, luego, a una coyuntura política –las vísperas de la llegada de la Unidad Popular al poder, en 1970, el Manifiesto de los Cineastas, etc.

En su ensayo para este libro, Iván Pinto recupera esa historia de Viña del Mar e incluso propone leer las polémicas ocurridas allí en 1969 no sólo en su evidente dimensión continental, sino también en relación con las búsquedas de un nuevo lenguaje por parte del Nuevo Cine Chileno. La ya famosa discusión entre chilenos y argentinos en el Festival y Encuentro de Realizadores de Viña del Mar de 1969, donde Raúl Ruiz rechazó el modo declamatorio y generalista con que se estaba discutiendo, repleto de lugares comunes, sobre temas ya conocidos como los de imperialismo y cultura, decía, y atacó duramente las posiciones de Fernando Solanas. Se trata de un incidente que, contra las lecturas más comunes que lo reducen a los posicionamientos políticos o a un posible «conflicto fronterizo» –como se escribió con ironía en la época–, Pinto recupera para indagar en la discusión que venía dándose «de un modo definitivo», afirma, entre los cineastas chilenos en ese año cuando se produce un «indiscutible salto cualitativo» en su cine. Es decir,

¹⁶ En los últimos años han aparecido numerosos libros y ensayos sobre el cine chileno del periodo, tal vez más que en otros casos respecto de la bibliografía previa. Aquí no podemos recuperarlos pero han sido incluidos en el artículo respectivo por Iván Pinto.

se interesa por aquello que representaba la posición de Ruiz en relación con las contemporáneas búsquedas expresivas de los films nacionales de esa coyuntura, y en particular analiza los procedimientos puestos en juego por este, por Aldo Francia y por Miguel Littín en sus respectivas obras.

Esa dimensión nacional de un fenómeno tan fuertemente articulado con lo latinoamericano e internacional –y leído en consecuencia–, como son los festivales de cine, es también destacada en el ensayo de Cecilia Lacruz. La autora lee una zona clave de las transformaciones del cine uruguayo en el mismo proceso vivido en torno al Festival de Cine de *Marcha*, en particular entre las ediciones de 1967 y del año previo, que todavía era expresión del interés por el fenómeno cinematográfico moderno (las nuevas olas internacionales) que hasta allí había caracterizado a la crítica y el cineclubismo de la Suiza de América. Una ruptura político-cultural explicitada por sus propios protagonistas y que se consolida en la edición de 1968 y, luego, en la actividad de la Cinemateca del Tercer Mundo, desde su inauguración con la presencia de Joris Ivens en noviembre de 1969 (unos días después de su asistencia al Festival de Viña del Mar). En esos años el Festival de *Marcha* está fuertemente imbuido de las revueltas y revoluciones mundiales (de Cuba a Vietnam, del Poder Negro norteamericano a París) expresadas en una cantidad de films que configuraban una suerte de «montaje externo» –propone la autora– más fuerte que los títulos individuales a la hora de enfrentar al espectador con ese «común denominador» del cine político que reemplazaba al cine de calidad previo. La experiencia de los festivales de *Marcha* y de la Cinemateca del Tercer Mundo ha sido abordada en artículos tempranos como el de Lucía Jacob o el de Tzvi Tal, y el más reciente de Mariana Villaça¹⁷. El ensayo de nuestro libro propone leerla en el marco de un acelerado dinamismo cotidiano del cine po-

¹⁷ L. Jacob, «Marcha: de un cine club a la C3M», en H. Machín y M. Moraña (eds.), *Marcha y América Latina*, Pittsburgh, Universidad de Pittsburgh, 2003, pp. 399-431; T. Tal, «Cine y Revolución en la Suiza de América – La Cinemateca del Tercer Mundo en Montevideo», en *Araucaria* 9, 2003; M. Villaça, «El cine y el avance autoritario en Uruguay: el “combativismo” de la Cinemateca del Tercer Mundo (1969-1973)», en *Contemporánea* 3, 2012, pp. 243-264.

lítico uruguayo, que trascendió la actividad de exhibición con objetivos de formación, producción y búsqueda creativa. Una experiencia que Cecilia Lacruz –desde la perspectiva de Richard Sennett– considera caracterizada por las relaciones informales, el agrupamiento de formaciones y el oficio de una práctica artesanal, donde entre el conocimiento de los «maestros» (algunos formados previamente en instituciones como el ICUR, como el caso de Handler), el amateurismo y el interés por el aprendizaje de jóvenes estudiantes de arquitectura y bellas artes, se despliega una cultura material de la cooperación (en las antípodas de la producción industrial característica de otros países) que la autora lee como un proceso vívido y fundamentalmente distintivo.

Tampoco María Luisa Ortega pasa por alto en su ensayo sobre la Muestra del Cine Documental Latinoamericano de Mérida (Venezuela, 1968), sus antecedentes y repercusión en la dinámica cinematográfica local: el vínculo del proyecto del Festival con la actividad de Carlos Rebolledo desde que asume la dirección del Departamento de Cine, en la Dirección Cultural de la Universidad de los Andes en 1966. Sin embargo, este es uno de los artículos de la segunda parte del libro que en lugar de centrarse en casos nacionales, estudia momentos de encuentro o aspectos comunes entre ellos.

La Muestra de Mérida 68 fue, sin duda, un punto de inflexión para las búsquedas del documental latinoamericano. María Luisa Ortega –que había trabajado en ensayos previos (2009; 2012) sobre cómo «lo real» (el documento) irrumpe en esos años como desestabilizador de la anterior «organicidad de la obra artística y cinematográfica» en pos de nuevas estéticas políticas–, vuelve ahora sobre el momento 68 para desmenuzar las variadas modalidades con que los films documentales presentes en Mérida procesan esa irrupción de modo creativo al mismo tiempo que en diálogo con los cambios en el documental en el plano internacional, en sus lenguajes y en sus operaciones formales. Y junto a estos aspectos, la autora piensa la organización del festival y foro de debate de Mérida en un complejo entramado de muestras cinematográficas mundiales a las que venían acudiendo los nuevos cines de América Latina desde la década anterior y que se intensifican en torno a 1968. Se trata de una dinámica, propone Ortega, donde lo local, lo regional y lo internacional resultan

variables significativas para analizar los impulsos y diálogos que configuraron la muestra venezolana y permitieron que allí confluyese una selección ejemplar de las prácticas documentales de América Latina.

IV

Junto a los elementos comunes, regionales o aun globales, que se expresan en ese tipo de eventos, podríamos preguntarnos qué es el latinoamericanismo en el cine de cada país, cómo se articula con otros «ismos». Con fuertes fenómenos políticos en algunos casos –el Peronismo en la Argentina–, con importantes movimientos culturales pasados o contemporáneos en otros –el modernismo, la antropofagia, el tropicalismo, en Brasil–, con el peso de las comunidades originarias o del discurso indigenista –en la zona andina–, con otras fuertes tendencias epocales como el tercermundismo. Es decir, qué significa ese latinoamericanismo en películas surgidas en contextos, configuraciones culturales nacionales donde el negro, el indio, el mestizo y el mulato tienen significados distintos, como producto de sedimentaciones de procesos históricos, de hegemonía y subordinación, diferentes¹⁸. Y, junto a todo esto, qué significa el latinoamericanismo en países que atraviesan la coyuntura del 68 con situaciones políticas (a veces muy) distintas, como decíamos más arriba.

Las particularidades nacionales que proponemos recuperar (insistamos: una cuestión de énfasis, pero de ningún modo excluyente¹⁹),

¹⁸ La idea de «configuración cultural» referida (Grimson, *op. cit.*), que asimismo colocaría a lo indígena, a la clase social o a la identidad política, por ejemplo, en lugares diferentes y articulados de modo diverso en cada caso nacional.

¹⁹ De hecho, una parte significativa de mis investigaciones sobre el cine del periodo en América Latina podrían asociarse a los estudios transnacionales o comparados (siquiera en sentido amplio): sobre las revistas de cine que acompañaron la renovación sesentista (2001), sobre la influencia del neorrealismo italiano (2011) o del documentalismo de la escuela británica de John Grierson (2014, con María Luisa Ortega); sobre la importancia del circuito internacional de festivales del 68 europeo y norteamericano para el cine político argentino (2001, 2008); sobre el testimonio subalterno en películas latinoamericanas

podrían rastrearse en cómo funciona en los films el tratamiento de figuras propias de ese latinoamericanismo, representantes o símbolos de la insurgencia armada o de una heroicidad cotidiana, subalterna.

Pensemos en ciertos íconos revolucionarios compartidos: ¿qué significaba, qué sentidos asumía la figura tal vez más rupturista en lo político y al mismo tiempo más unificadora del proceso insurreccional latinoamericano en 1968, la de Ernesto Che Guevara? Una figura, como se sabe, presente a través de sus imágenes más conocidas o de sus frases, discursos o reflexiones en muchas películas del periodo que nos ocupa; aludida, recuperada en eventos clave como Viña del Mar 1969. Pero que fue apropiada con sentidos no siempre comunes, cuyo uso (y a veces abuso) generó polémicas como la mencionada entre chilenos, cubanos y argentinos en ese encuentro. O que, ya al interior de un mismo país, fue utilizada en sentidos distintos, en ambos casos con objetivos de interpelación de los espectadores (pero de interpelaciones, provocaciones diferentes), por dos tendencias rupturistas (tal vez participantes de una sensibilidad común, pero en definitiva diferentes) del cine del 68 en la Argentina, por ejemplo: en *La hora de los hornos*, por un lado, y en el corto de Alberto Fischerman de «La noche de las cámaras despiertas», por otro²⁰.

O incluso las discrepancias sobre el tipo de imagen del Che a privilegiar entre los mismos cineastas con objetivos de intervención más abiertamente política: entre la más conocida foto de Alberto Korda con la mirada del Che hacia el horizonte y la boina con la estrella de cinco puntas, por un lado, y la de su cadáver expuesto a la prensa en Vallegrande (Bolivia), que facilitaba la asociación del martirio cristiano al militante, al guerrillero, por otro. Y que fue leída por grupos nacionales, y a veces por distintos cineastas y militantes al interior de un mismo país, de modo diferente, con apropiaciones más cercanas a lo laico o a lo sagrado. Asociada a otras figuras nacionales como Eva Perón, en la Argentina, cuando el revolucionario

peronista John William Cooke los comparó por sus vidas ejemplares pero también por la desaparición de ambos cadáveres que consideraba hacia 1968 como un «terrible fetichismo gorila». O asociada a la figura del cura guerrillero colombiano Camilo Torres. Y cuánto tienen que ver su accionar y su caída en 1966 con las rupturas del cine militante colombiano, que Sergio Becerra estudia en su ensayo de este libro centrado en la experiencia cinematográfica en torno al movimiento estudiantil de Bogotá. Este autor recorre la trascendencia de la actividad de Camilo Torres en la Universidad Nacional en la primera mitad de la década del sesenta (a la par de su asistencia al cineclub universitario), incluyendo el primer encuentro de Marta Rodríguez con la realidad de la barriada de Tunjuelito en la periferia de Bogotá, donde llegó de la mano de Camilo y su iniciativa de organización comunitaria, y donde se fascinó por las chircaleras que luego abordaría junto a Jorge Silva en uno de los films emblemáticos de este periodo, *Chircales* (1966-1971). Aportando numerosa información inédita, Sergio Becerra muestra la presencia determinante de la figura de Camilo en los documentales de cineastas y grupos políticos, desde el *Camilo Torres Restrepo* de Diego León Giraldo (1966) a *¿Qué es la democracia?* de Carlos Álvarez (1971). Y en ese recorrido, nos cuenta los modos a veces laberínticos en que primero las imágenes filmadas del sacerdote insurrecto vivo o las del cortejo de su entierro simbólico (ya que su cuerpo nunca apareció), y luego otras de protesta y movilizaciones registradas por el colectivo «Cine Popular Colombiano» entre 1969 y 1971, formaron parte de un mismo archivo compartido de un film a otro, en una práctica de cooperación e intercambio, también presente en otros países.

Junto a estas figuras —ya desaparecidas en 1968 y rápidamente incorporadas por los movimientos populares al panteón de sus héroes más destacados (el Che, Camilo Torres, Eva Perón)—, en esos mismos años el cine político incorporó el *testimonio* de figuras subalternas, configurando una epicidad forjada entre las luchas históricas por la liberación y las cotidianas por la supervivencia. Se ha insistido sobre el carácter testimonial del Nuevo Cine Latinoamericano de esos años. Pero ahora nos referimos al testimonio propiamente dicho, el que aportan víctimas, testigos o militantes, en un momento

en torno al 68 (2013); sobre las relaciones con las cinematografías africanas en los primeros años setentas (2002, 2014). En esta presentación recupero algunas ideas de esos trabajos.

²⁰ Véase el ensayo de B. Sarlo, «La noche de las cámaras despiertas», en *La máquina cultural. Maestras, traductores y vanguardias*. Buenos Aires, Ariel, 1998.

previo y diferente a aquel iniciado en la década de 1980 donde se convertiría en una herramienta clave de denuncia de los regímenes represivos. En otro lugar, indagamos en la presencia en el cine de los sesenta de cuatro casos ya canónicos en los estudios sobre la literatura testimonial: el cimarrón cubano Esteban Montejo (en *Biografía de un cimarrón*, de Miguel Barnet), la dirigente de las minas bolivianas Domitila Barrios de Chungara (y su libro *Si me permiten hablar...*), los estudiantes del 68 mexicano (cuyas voces recogió Elena Poniatowska en *La noche de Tlatelolco*), y el resistente peronista argentino Julio Troxler (en el libro de Rodolfo Walsh, *Operación Masacre*). Al analizar su protagonismo en cuatro films realizados en torno a 1968, por supuesto se evidencia una serie de elementos comunes al uso del testimonio en la producción cultural latinoamericana de la época. Pero al momento de pensar en el funcionamiento de los respectivos testimonios en esos films (y su lugar en las rupturas respecto de tradiciones previas), requerimos de una indagación en historias y procesos políticos, culturales propiamente nacionales que los distinguen no sólo en el contenido (lo cual es evidente), sino también en el tratamiento cinematográfico. Brevemente: ¿a qué tipo de subalternidad histórica y presente remitían esos testimonios en cada caso?

De algún modo, esos testimonios venían a «resolver» uno de los grandes temas del cine político de la época, el de «dar la voz al pueblo». Si asumimos una definición amplia, laxa del testimonio subalterno, podríamos incluir en ella a los estudiantes, obreros y campesinos que protagonizan estos y otros films de esos años. En muchos casos, esos sectores representados o que asumen su voz reconocen una mayor «integración» en la política o en la cultura hegemónica, sea por procesos homogeneizadores (asumiendo este concepto con precaución, en sus contradicciones) asociados a la educación formal en sus distintos niveles, la sindicalización, los derechos sociales y de ciudadanía adquiridos, la participación en la política pública, el alcance de los procesos de modernización o de la industria cultural, entre otros. Pero hay casos en los cuales la incorporación de esas voces-otras se inscribe en una búsqueda con particularidades que la singulariza. Por ejemplo, cuando se trata de dar la voz a poblaciones marginadas o, en particular, a minorías étnicas, indígenas. O más aún, en sociedades caracterizadas por historias coloniales de sometimiento de pueblos y culturas originarias que,

sin embargo, perduran de forma notable (por supuesto de otro modo), siendo todavía incluso mayorías nacionales negadas o desplazadas de la política y la cultura dominante. Pensemos en Jorge Sanjinés y en el grupo Ukamau en Bolivia.

Se ha insistido en que este cineasta habría alcanzado un «punto de llegada» en su búsqueda de un nuevo lenguaje cinematográfico cuando arribó al llamado «plano secuencia integral» en *La nación clandestina* (1989), ya que este y otros recursos le habrían permitido incorporar la concepción cíclica del tiempo andino y complejizar la mirada sobre el mundo indígena y popular. El camino hacia ese objetivo reconoce un momento muy interesante a fines de la década de 1960, cuando parece verificarse un desplazamiento, y tal vez cierta ruptura, entre *Yawar Mallku / Sangre de Cóndor* (1969) y *El coraje del pueblo* (1971), en la medida en que en este último se involucra al pueblo (indígena, minero) en la coautoría del film, o por lo menos se lo hace participar de su autoridad textual, y se da un paso significativo para incorporar su tradición e idiosincrasia.

Como se sabe, en ese momento histórico Jorge Sanjinés es una de las caras visibles del cine político latinoamericano en el mundo; y es uno de los protagonistas de sus foros, en especial de los debates de la muestra de Mérida de 1968. Allí, su discurso —el pasaje de un momento de registro de los hechos, de denuncia del subdesarrollo y la miseria, a una etapa de agitación y ofensiva desde el cine—, está en plena sintonía con el clima revolucionario y antiimperialista. *Sangre de Cóndor* expresa ese momento por lo menos en lo político. Pero justamente el problema que nos interesa es que si bien este film puede ser revolucionario y modernizador, tal vez es limitado en su propuesta descolonizadora, como observó el investigador Javier Sanjinés. En estudios previos, este autor señaló los «claroscuros» del paso de una «transculturación desde arriba» a otra «transculturación desde abajo» en la obra del cineasta; una lectura que recupera en el trabajo para este libro (como veremos enseguida), y que se inscribe en los estudios poscoloniales y subalternos que desde temprano promovió junto a otros intelectuales y académicos²¹.

²¹ Entre los trabajos previos de Javier Sanjinés que incluyen la obra de Ukamau, véase: «Transculturación y subalternidad en el cine boliviano», en *Objeto*

En este sentido, nos interesan en particular las tensiones y dificultades que la búsqueda de Jorge Sanjinés encuentra en ese periodo de fines de los años sesenta: las de un cineasta «revolucionario», pero que para serlo, especialmente en Bolivia, debe poder abordar y resolver la cuestión colonial. La articulación de ambos horizontes –la Revolución y el problema colonial– podría considerarse la apuesta de *El coraje del pueblo* (1971), donde la incorporación de una cosmovisión indígena/popular se trabaja a través del testimonio, la puesta en escena de situaciones por parte de los propios pobladores, la reconstrucción de la memoria colectiva, etc.

Podríamos preguntarnos por qué poner énfasis en lo nacional en un caso en el cual justamente la construcción de la Nación moderna subsumió una historia política y cultural ancestral, la de las comunidades quechua o aymara –también otras–, cuya idiosincrasia el cine de Jorge Sanjinés intenta restituir. Tal vez porque esa restitución se despliega en un tiempo y lugar –los sesenta, Bolivia– en los que «dialoga» con una idea de Revolución mundial –la del siglo XX, la del 68–, pero también con una Revolución nacional –la del MNR de 1952– y en el marco de una intervención activa de instituciones como el Instituto Cinematográfico Boliviano (ICB) que en su propaganda de construcción del imaginario nacional no niega ni excluye al indígena sino que, por el contrario, y a su modo, lo incorpora. Por supuesto esto varía en relación con las distintas fases del proceso mnreista. Jorge Sanjinés fue el tercer director del ICB –luego del inicial Waldo Cerruto, y de Jorge Ruiz–, por un muy breve tiempo hasta su ruptura con el gobierno del general Barrientos. Y en ese marco, además del logrado film *Ukamau* de 1965 –que lo alejó de allí–, realizó varios noticiarios que no se distancian sustancialmente de la propaganda estatal de las épocas de Cerruto y Ruiz. Por supuesto, el vínculo que propone con las tradiciones quechua y aymara será pronto muy distinto por el protagonismo que le otorga, en paralelo y articulado al que se le da al movimiento minero y popular. Como propusimos en otro lugar, si el cine de Jorge Ruiz había de algún modo «negociado»

Visual, Cuadernos de Investigaciones de la Cinemateca Nacional de Venezuela 10, 2004, pp. 11-29. También: *Literatura contemporánea y grotesco social en Bolivia*, La Paz, ILDIS, 1992.

la incorporación de lo popular con las tesis del desarrollo y la modernización o la tecnificación agrícola, a fines de los años sesenta la búsqueda de Sanjinés «negocia» esa incorporación de la cultura andino-popular con las tesis de la Revolución occidental. Entre *Yawar Mallku* (1969) y *El coraje del pueblo* (1971), entonces, el gran desafío es justamente dar cuenta de una perspectiva *decolonial* en un contexto revolucionario nacional –gobierno del general Juan José Torres– y regional, por supuesto.

Este último momento de búsqueda del grupo Ukamau (1969-1971) ha sido abordado de modo frecuente en los ensayos sobre el Nuevo Cine Latinoamericano y la obra de Jorge Sanjinés, así como reflexionado por el propio cineasta. En el artículo del presente libro dedicado a Bolivia, en cambio, Javier Sanjinés desmenuza el camino recorrido en las películas de los años sesenta (en particular *Revolución*, *Ukamau* y *Sangre de Cóndor*) desde la citada «transculturación desde arriba» hacia una «transculturación desde abajo» que el cineasta desplegaría en los años sucesivos como uno de los mayores aportes a las búsquedas del cine latinoamericano. Al revisar el lapso 1964-1969, el autor muestra cómo esos films «abrieron de par en par la problemática indígena fundada en el concepto de raza» en torno al cual se había construido –nos recuerda– un patrón de poder (racista) que ni la Revolución de 1952 ni los ensayos o la literatura fundante del nacionalismo revolucionario en la década del cuarenta llegaron a desarmar, y que, por el contrario, se reforzó durante este último periodo. De este modo, al centrarse en los films de denuncia de la «fase militar-campesina» del proceso boliviano, Javier Sanjinés analiza, con un detalle poco frecuente en la bibliografía sobre el tema, los modos en que *Ukamau* o *Sangre de Cóndor* (a través de sus técnicas cinematográficas) expresaron esa «transculturación desde arriba» (donde aun con su eficacia en la denuncia de la represión militar, no alcanzaron a que las masas de la nación clandestina pudiesen expresar su propio punto de vista), al tiempo que explica cómo allí mismo se fue gestando, construyendo esa nueva «transculturación desde abajo» que en los años sucesivos «dio autoría propia al subalterno y le permitió denunciar, con mayor eficacia y autenticidad, la no superada colonialidad», según propone.

Una de las ausencias importantes de nuestro libro es el caso peruano. Justamente relevante y de interés por sus diferencias con el

boliviano recién comentado, en varios aspectos. A diferencia de Bolivia, en Perú no hubo un proceso nacional-revolucionario como el de 1952 acompañado por una institución estatal como el ICB, ni un grupo protagonista de una ruptura de la dimensión de Ukamau. Sin embargo, el momento 68 es muy rico por las tensiones que allí se manifiestan. Durante la década del sesenta, junto a algunas expresiones de cine de autor, se produce una fuerte expansión urbana de una cultura cinematográfica moderna en torno al cineclubismo y a las revistas especializadas, como la legendaria *Hablemos de Cine*. Su director, Isaac León Frías y otros críticos como Federico de Cárdenas, se interesaron por el fenómeno del Nuevo Cine Latinoamericano, al que dedicaron varias de sus páginas. Si bien el antecedente de la «Escuela del Cusco», como la bautizó George Sadoul, expresado en los films de Manuel Chambi y Luis Figueroa sobre las fiestas y las tradiciones indígenas andinas, correspondía a un periodo bastante anterior (ya que estos habían alcanzado proyección internacional con la presencia de Chambi en el Festival Sodre de Montevideo de 1958 y luego con la película de Figueroa, y otros, *Kukuli* de 1960), en 1968 varios de sus documentales estuvieron presentes, pese a que representaban una tendencia documental tal vez residual, en la Muestra Documental de Mérida, como analiza María Luisa Ortega en el respectivo artículo. Al mismo tiempo, ese año el general Velasco Alvarado asumió el gobierno peruano con un programa nacionalista-revolucionario interesado en recuperar la cultura indígena/popular y con una política radical para los medios de comunicación. Aunque la nueva ley de cine llegaría recién en 1972, el SINAMOS comenzó una labor temprana de producción de films sociales y políticos en la que se involucraron cineastas peruanos que se vincularon al cine político regional, como Ferderico García o Nora de Izcue. De este modo, un estudio sobre el 68 peruano daría cuenta de estas y otras diversas (y por momentos opuestas) tendencias en torno al fenómeno cinematográfico.

Entre los trabajos que abordan algunas de estas cuestiones resultan de particular interés los de Ricardo Bedoya (1992), Giancarlo Carbone (1993), Jeffrey Middents (2009) o Isaac León Frías (2013). Middents, en su libro dedicado a la historia de *Hablemos de Cine*, se ha detenido en ese momento en que sus críticos y su director –activos

creadores del circuito cultural/cinematográfico en torno al cineclubismo, introductores de la modernidad del cine mundial en Perú–, vivenciaron al mismo tiempo con interés y contradicciones la creciente politización de una zona del Nuevo Cine Latinoamericano –que en última instancia en sus vertientes nacionalistas podía ser afín al gobierno de Velasco–, justamente por tener la revista una visión más amplia, abarcativa del fenómeno, que León Frías recupera en su reciente libro (2013).

V

Tal vez uno de los aspectos más nombrados en la bibliografía sobre el Nuevo Cine Latinoamericano, pero que todavía podría estudiarse con mayor profundidad, es el de sus diálogos y confluencias con el tercermundismo, en sus múltiples presencias en ese periodo en el continente, así como en el circuito del cine militante norteamericano y europeo. Más allá de lo cinematográfico, en el libro *Third World in the Global 1960s*. (*op. cit.*), si bien su objeto específico es lo ocurrido en algunos de los países africanos, asiáticos o latinoamericanos durante los sesenta, se insiste en su introducción en que en esos años el Tercer Mundo estaba presente «en todas partes», aunque seguramente interpretado en los respectivos procesos de protesta de un modo diferente.

En nuestro caso, junto a la histórica pertenencia material y/o imaginaria de América Latina al denominado Tercer Mundo, nos interesa en particular observar el funcionamiento de esa suerte de tendencia político-cultural-cinematográfica que llamamos tercermundista en los respectivos países. Es decir, es sabido que con la expansión del proceso de descolonización africano y tras el triunfo de la revolución cubana de 1959, el hasta allí afro-asiático Movimiento de Países No Alineados proveniente de la Conferencia de Bandung (1955) pasó a asumir carácter tricontinental. En ese marco, «incorporada» América Latina al Tercer Mundo, con eventos destacados de la coyuntura objeto de este libro, como la conferencia Tricontinental de La Habana (1966), se fue configurando a lo largo de la década una tendencia tercermundista que –con sus variantes– tuvo una fuerte presencia en

las revueltas y rebeliones en torno a 1968. En otro lugar indagamos cómo esa tendencia alcanzó una breve articulación material en lo cinematográfico hacia el final de la etapa, cuando en torno a 1973 y 1974 el cine político latinoamericano –en vísperas de la creación del Comité de Cineastas de América Latina en Caracas (setiembre 1974)– se vinculó con la Federación Panafricana de Cineastas y tuvieron lugar sendos encuentros de un Comité de Cine del Tercer Mundo en Argel (diciembre 1973) y Buenos Aires (mayo 1974), de algún modo continuado en Montreal (junio 1974). A pesar de tratarse de un momento «final», y con todas sus contradicciones, todavía allí el tercermundismo configuraba una tendencia significativa, con un programa radical y fuerte visibilidad en la geopolítica mundial en torno a la IV Conferencia de Países No Alineados de Argel (setiembre 1973). En los años previos ese tercermundismo cinematográfico se había forjado en encuentros y festivales internacionales y se expresó de modo destacado en films y manifiestos de cineastas de América Latina, como Glauber Rocha, Fernando Solanas y Octavio Getino, en los Festivales de *Marcha* y, en general, en el cine cubano. También en las revistas de cine y en documentos o libros que lo recuperaron rápidamente, como la propuesta del Tercer Cine por Carlos Álvarez en Colombia o el libro de Alberto Híjar (1972) en México, entre otros. Sin embargo, sabemos que su alcance varía de un lugar a otro, y que no puede generalizarse su influencia o presencia en el cine del 68 en América Latina. Es decir, queda por estudiar con mayor profundidad, pensamos, cómo se configuró ese tercermundismo en los respectivos países, cómo se articuló con programas nacionales, o con el latinoamericanismo, en tanto fuertes imaginarios epocales, ambos. O incluso cómo se expresó más allá de los grupos del cine político.

Aunque no es objeto específico de este libro –y sólo se alude a esto en algunos ensayos–, detengámonos un momento en cómo funcionó ese tercermundismo en el llamado Primer Mundo en esos años. Porque también lo que allí se procesaba dialogó con los films y cineastas latinoamericanos que llegaron una y otra vez al circuito de festivales internacionales fuertemente conmovidos en torno al 68.

Al respecto puede resultar de interés recuperar dos estudios pioneros –muy citados en los libros y ensayos más recientes sobre los *longs* y *global* 60s.– que han destacado la presencia de los conflictos

«periféricos» o el funcionamiento de ese tercermundismo en eventos o configuraciones político-culturales del periodo, como el Mayo francés o la nueva izquierda sesentista en Estados Unidos. Aunque no se trata de estudios focalizados en los colectivos cinematográficos, en ambos casos (en especial en el segundo) se incluye el análisis de algunos de ellos en un lugar significativo. Pero más allá de lo cinematográfico, nos interesan porque junto a la influencia de los procesos insurgentes de América Latina –más tematizados en nuestro propio libro–, también focalizan en experiencias de otras regiones, en particular Argelia y Vietnam.

Kristin Ross, por ejemplo, en un extenso ensayo contra la despolitización de la memoria –como propone desde el subtítulo de su libro–, discute con las narrativas de un Mayo francés «espontáneo», «feliz», de nacimiento de la «libre expresión» que considera sustentadas en la «exclusión de la prehistoria argelina y obrera, así como de las posteriores acciones izquierdistas» (Ross, 2008: 35). Al respecto refiere a unos quince o veinte años de cultura política radical observable en la oposición a la guerra de Argelia y en la influencia general de las revoluciones de los pueblos colonizados, en paralelo a los conflictos o malestares fabriles y la expansión de tendencias de izquierda antiestalinistas. Ross dedica un extenso capítulo de su libro a la «Francia argelina», al impacto de la guerra y la represión interna de argelinos en la dislocación de la identidad de muchos franceses, y luego se detiene en el peso que adquirieron en la nueva subjetividad política surgida entre sectores de las clases medias participantes del 68, algunas figuras representativas de ese tercermundismo como el militante cubano o el revolucionario vietnamita (*op. cit.*: 163-165).

Al preguntarse por el pasaje del mayo estudiantil al obrero, Ross se interesa por destacar en primer lugar los modos en que el internacionalismo tercermundista se desplegó durante la década entre estudiantes e intelectuales parisinos, deteniéndose en las iniciativas del editor François Maspero (y su librería La Joie de Lire) y el cineasta Chris Marker. La autora considera que la trayectoria de este último durante la segunda mitad de los sesenta es un ejemplo en ese camino, destacando la realización casi en paralelo de dos films colectivos, el documental sobre la huelga de Rhodiaceta de 1967, *A bientôt, j'espère*, y el aún más famoso *Loim du Vietnam* (aunque

no habría que olvidar antecedentes importantes como *Chronique d'un été* de Jean Rouch y Edgar Morin, de 1960, entre otros). Tanto en el proceso de exhibición de *Loin du Vietnam* en las fábricas, como en el propio texto fílmico, Ross observa una «relación directa» entre el antiimperialismo y la militancia industrial en Francia (*op. cit.*: 177-178).

Por otra parte, es conocido el lugar clave de la oposición a la guerra de Vietnam en la cultura política de la nueva izquierda estadounidense, de algún modo sobreimpreso y muchas veces articulado con diversas manifestaciones contraculturales, el poder negro o las luchas por los derechos civiles, previas y contemporáneas. Al respecto, Cynthia Young mostró cómo en este periodo una izquierda tercermundista (U.S. Third World Left) creó vínculos «culturales, materiales e ideológicos» con el Tercer Mundo como un modo de confrontar la política de Estados Unidos (Young, 2006: 3)²². En ese marco, la autora dedica sendos capítulos de su libro a dos activos colectivos cinematográficos contemporáneos: el originario Newsreel surgido en torno al registro de la masiva movilización al Pentágono de 1967 (cuyos films considera influenciados por Vertov y el *cinema vérité* francés y norteamericano), y a su desprendimiento posterior, el Third World Newsreel (influenciado por los documentales del ICAIC, el cine cubano y otros latinoamericanos). Tomando distancia de la lectura más convencional que considera a la primera formación casi exclusivamente como una organización típica de la nueva izquierda sesentista o de aquellas lecturas que consideran ambas experiencias como esencialmente diferentes, Young rastrea sus continuidades, estima necesario reponer el impacto de las técnicas del Tercer Cine y la sensibilidad anticolonial también en el originario Newsreel y muestra cómo sus prácticas de exhibición y distribución (así como algunos films) ya anticipan muchos de los temas y preocupaciones que alcanzarían una articulación más completa en la experiencia de su sucesor en los primeros setentas, cuando este último se esfuerce por consolidar redes culturales nacionales e internacionales clave para la construcción del imaginario de esa izquierda tercermundista estadounidense (*op. cit.*: 16).

²² Se trata de una formación constitutiva de la «nueva izquierda» pero que no excluye la participación de la «izquierda clásica», en este caso.

En su introducción general Young sostiene respecto del conjunto de esa izquierda tercermundista que su interés en la «experimentación estética» estuvo siempre atravesado por el compromiso con ideales políticos, pero que no fue nunca «sacrificado» por las exigencias de la lucha política: «Para este grupo –afirma– la producción cultural y el activismo, más que oponerse, se complementaban entre sí» (*op. cit.*: 4).

En la medida en que se trata de un periodo, como decíamos, en el cual muchos cineastas latinoamericanos protagonistas de las rupturas del 68 tuvieron un diálogo frecuente con el circuito de muestras y festivales mundiales atravesado por ese escenario de rebelión cultural y revolución política²³, es interesante recordar que algunos de ellos también realizaron películas en el viejo continente fuertemente atravesadas por ese clima. Tal vez el caso más famoso es el de varios films de Glauber Rocha. Otro menos conocido, pero muy significativo, es el de los argentinos Jorge Giannoni y Jorge Denti quienes, residiendo en Europa, entre el Mayo francés, el *rock* londinense y las comunas del Trastevere romano, de algún modo «descubrieron» una

²³ Por supuesto con notables variantes, que no podemos desarrollar aquí, pero que obligan a leer con precaución esos intercambios. Por un lado, porque son evidentes las diferencias entre los procesamiento de ambas dimensiones de las rupturas entre festivales alternativos de la Europa Occidental, otros consagrados (aunque puestos en tensión en torno al 68) y aquellos de la Europa Oriental o la Unión Soviética hacia donde también confluye una parte importante del cine político. Por otro lado, porque lo que allí ocurre en torno a 1968 (y en los años sucesivos) permite observar que si bien las divisiones entre «vieja» y «nueva» izquierda están a la orden del día, las relaciones que los cineastas latinoamericanos establecen con ellas son más complejas de lo que suele creerse. El caso de la Muestra del Nuevo Cine de Pesaro (Italia) de 1968 es ejemplar al respecto, como se expresa en la lectura inmediata que hizo el cubano Julio García Espinosa sobre el mismo en la revista *Cine Cubano*, o en las diversas interpretaciones de figuras clave como Goffredo Fofi (dirigente de la *contestazione* y quien escribió los documentos del Movimiento Studantesco). La reciente investigación de Rossen Djagalov y Masha Salaskina sobre el Festival de Tashkent de 1968 como parte de la política soviética hacia el cine del Tercer Mundo, es otra elocuente muestra de la complejidad de esas relaciones: «Tashkent '68: a Cinematic Contact Zone», en *Slavic Review*, 2015, en prensa.

América Latina y un Tercer Mundo que hasta allí sólo habían percibido (en su configuración epocal) tangencialmente. Y en ese «laboratorio alternativo», realizaron casi en paralelo entre 1968 y 1971, un film fuertemente experimental/contracultural como *Molotov Party* (con dirección de Giannoni y protagónico de Denti) y un documental sobre una de las causas políticas más sensibles del momento, *Palestina, otro Vietnam*, filmado en Beirut, codirigido por ambos, y producido por Renzo Rossellini desde la San Diego Cinematográfica, dando surgimiento al colectivo C3M (Cinema del Terzo Mondo) que hacia 1973-1974 participaría activamente de la organización de los citados encuentros de cine del Tercer Mundo de Argel y Buenos Aires.

Pero más allá de este y otros casos en los cuales las diversas sensibilidades podían compartirse o vivenciarse y ser puestas en juego en un mismo film o en films realizados en paralelo, sabemos que en general lo experimental (que al igual que la idea de vanguardia no es unívoco en el periodo), lo contracultural (y aunque el término tal vez está demasiado anclado en la experiencia norteamericana y en parte europea, da cuenta también de tendencias propias de América Latina) y el tercermundismo no se procesaban del mismo modo en cada uno de los países de América Latina, ni entre los grupos activos en torno al 68.

VI

La propuesta de pensar las dos dimensiones de las rupturas del 68 –que de modo sintético nombramos como lo político y lo contracultural–, busca aportar a una exploración más abarcativa de las dinámicas de la época también para América Latina. En más de un caso, podría tratarse de una copresencia en un mismo film o realizador, en otros en un mismo espacio cultural, cinematográfico pero expresándose de diversos modos entre grupos o tendencias, a veces confrontando entre sí.

Las rupturas del 68, como se sabe, se configuran en torno a ideologías e imaginarios que incorporan y reelaboran las tradiciones vanguardistas del siglo XX, en lo político, lo artístico y lo cultural, con destacado interés por los procesos de síntesis o confluencia por lo

menos desde la Revolución rusa en adelante²⁴. Si esto es recuperado, entonces, en las búsquedas políticas asociadas a una idea de revolución que recorre el mundo en ese lapso (en sus variantes de izquierda clásica o, fundamentalmente, «nuevas izquierdas» nacionales, leninistas, tercermundistas, cristianas, fanonianas, maoístas, trotskistas, etc.), al mismo tiempo en muchos casos encontramos un fluido diálogo con los procesos de renovación y experimentación cultural sesentistas en el plano internacional y la incorporación de tendencias contraculturales globales observables en lo musical, lo artístico, los nuevos comportamientos juveniles, aun cuando cada país reconozca movimientos propios y esas influencias se procesen en configuraciones culturales particulares, como venimos proponiendo²⁵.

²⁴ Recuérdese, por ejemplo, el temprano estudio de Silvia Harvey que dedica un capítulo a cómo fueron recuperadas experiencias y nociones previas sobre la producción cultural en las revistas de cine francesas del 68, en especial, en *Cahiers du Cinema* y *Cinéma*. S. Harvey, *May '68 and Film Culture*, Londres, BFI, 1980.

²⁵ En su ya clásico estudio «The Rise and Fall of an International Counter-culture, 1960-1975», Jeremi Suri (2009) sostiene que la influencia de una contracultura internacional fue tan extendida a nivel global justamente por su poderosa presencia en el mundo occidental desarrollado (donde al mismo tiempo influenciaron los procesos revolucionarios tercermundistas). Al respecto, Christiansen y Scarlett –que explican el objetivo de su libro de comparar la imaginación occidental sobre el Tercer Mundo con lo efectivamente ocurrido allí en los sesenta–, observan la carencia de un movimiento contracultural «significativo» o «unitario» en el Tercer Mundo, característico en cambio del movimiento estudiantil y juvenil de los países occidentales desarrollados. Y aun así, refieren a tendencias contraculturales activas en países como Brasil y México o a su presencia en torno a nuevos modos de expresión en otros países periféricos (2013, pp. 8-9). Por su parte, en su introducción al *dossier* «Latin American in the Global Sixties», Eric Zolov (2014) propone un interesante recorrido sobre los «Cold War Studies» y los «Global Sixties Studies» de los últimos años, para focalizar en las relaciones entre la política y una contracultura global a la hora de analizar las «complejas divisiones» en la izquierda latinoamericana. Reconociendo las influencias transnacionales de tendencias contraculturales, al mismo tiempo se refiere a movimientos propios de América Latina, con su originalidad, por ejemplo en la escena del *rock*. Y en especial llama la atención sobre algunos «significativos» en países como la Argentina, Brasil, México y Uruguay (también Chile y Perú, aunque no incluidos en su *dossier*). Véanse en dicha publicación los estudios de los primeros casos a cargo

Aunque no se trataría de leer las rupturas del 68 como una cuestión meramente generacional –como han advertido, entre otros, las citadas Kristin Ross (*op. cit.*: 37) para las revisiones del 68 francés o Cynthia Young (*op. cit.*: 6) para el caso norteamericano–, resulta evidente el dinamismo que imprime un nuevo actor juvenil en las transformaciones del periodo. Ese aspecto generacional tiene un papel relevante en nuestro caso; ya nos referimos en este sentido a las dos generaciones de cineastas sesentistas y al rol protagónico de la segunda en torno al 68. Al tratarse en su gran mayoría de cineastas de clase media formados durante la larga década del sesenta en una «nueva cultura cinematográfica» promovida por las revistas, los cineclubs y los centros de formación nacionales o extranjeros, difícilmente entonces podían ser ajenos a las innovaciones de las distintas *nouvelles vagues* internacionales o los cambios que ocurrían en paralelo en el campo cultural (y en la vida cotidiana) en sus propios países y en el mundo.

De este modo, con la precaución de no obsesionarnos por encontrar esa dimensión contracultural o la búsqueda experimental con la misma pregnancia en todos los casos, resulta inevitable (e imprescindible) dar cuenta de su presencia en la escena del 68 también en América Latina, analizarla en los films donde alcanza mayor despliegue o es determinante de las búsquedas rupturistas, pero también rastrearla en otros donde pareciera predominar la dimensión más política.

Tomemos, por ejemplo, el largometraje documental *El grito* (1970) coordinado por Leobardo López Arretche y realizado por los estudiantes del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC-UNAM) mexicano. Es decir, Tlatelolco, la masacre del 2 de octubre de 1968, símbolo de la crueldad represiva del régimen del PRI, a sólo diez días de la inauguración de las Olimpiadas internacionales. Como propusimos en otro lugar, este documental,

de especialistas con libros previos sobre el periodo, como Valeria Manzano (Argentina), Christopher Dunn (Brasil) y Vania Marcarián (Uruguay). Manzano ha comenzado, asimismo, estudios sobre el despliegue del tercermundismo en la escena cultural y política argentina de esos años. Agradezco su comentario a una versión preliminar de este texto.

usualmente leído en su denuncia política, da cuenta también de la efervescencia contracultural del 68 en México. Si el último capítulo, dedicado a la masacre de Octubre, nos muestra en tono finalmente martiroológico la cara más dura de la represión, los capítulos de Agosto y Setiembre, en cambio, ponen en escena el despliegue contracultural del Movimiento Estudiantil: el impulso festivo multitudinario, el reconocimiento del carácter también generacional del movimiento, de sintonía vanguardista con los sucesos internacionales. Allí se despliega toda la nueva subjetividad sesentista asociada a lo artístico en las secuencias de los jóvenes en la explanada de la UNAM en torno a la realización colectiva del Mural Efémero, en los sociodramas sobre la represión, en los mitines, en la creación de los grandes muñecos de cartón, como el gorila/granadero quemado en el Zócalo, en los folletos repartidos en las calles o a la salida de las fábricas, en los *graffitis* callejeros, en los cientos de ingeniosos carteles o serigrafías, esa gráfica del 68 que interpela al gobierno desde la bronca pero también desde la ironía y el humor que mantienen en alto el espíritu irreverente del Movimiento.

Es decir, nos detenemos en una película usualmente asociable, por lo menos en primera instancia, a lo político-institucional, a la denuncia de la represión gubernamental, pero donde es posible indagar en esa doble dimensión que buscamos rastrear. Se trata de una doble dimensión que se despliega en los años sucesivos en México en fuertes tendencias experimentales, por un lado, y contrainformacionales, por otro, como las estudiadas por Álvaro Vázquez Mantecón.

Un dato llamativo al respecto, que nos habla del dinamismo de la escena, es que uno de los principales organizadores del Primer Concurso Nacional de Cine Independiente en 8 mm en 1970, de hecho su coordinador, haya sido Oscar Menéndez, quien había realizado los documentales más abiertamente políticos y militantes del 68 (como *Únete Pueblo* y *Dos de Octubre, aquí México*), incluso leídos en ese sentido por un destacado crítico del periodo contra la sensibilidad poética puesta en juego por López Arretche en *El grito*²⁶. Este concurso de algún modo daría origen al movimiento «superochero»

²⁶ J. Ayala Blanco, *La búsqueda del cine mexicano* (1968-1972), México, UNAM, 1974.

en México. En su libro sobre este fenómeno, Vázquez Mantecón²⁷ contabilizó entre 1968 y 1974 más de doscientas películas, expresión de una generación joven que se debatía, afirma, «entre las inquietudes sociales y la contracultura» y que en su conjunto representaba parte de la manifestación de una ruptura en el cine mexicano. En sendos capítulos de ese libro, el autor analizó las experiencias del súper 8 más vinculadas a lo experimental y aquellas más cercanas a la política (como el Taller de Cine Octubre o la Cooperativa de Cine Marginal); pero en términos generales se refirió al carácter «conscientemente contracultural» del fenómeno, que se desarrolló al margen de la poderosa política estatal de producción, distribución y exhibición del gobierno de Echeverría desde 1970.

Vázquez Mantecón ha observado la amplitud del término «contracultura», que utiliza aun cuando se trata de un corpus heterogéneo de films, porque le interesa en particular señalar ese lugar al margen de la cultura dominante y en muchos casos en confrontación con la misma. Y, al mismo tiempo, reconstruyendo el intenso debate en torno al término y su significación en los primeros años setenta, propone recuperarlo también como un «ámbito posible de la expresión política» (*op. cit.*: 308).

En relación con las discusiones propuestas en esta presentación, resulta relevante la reflexión del autor respecto de la tensión nacional/transnacional en la contracultura mexicana en torno a esta experiencia cinematográfica, que recorre en diálogo con el estudio de Eric Zolov sobre el *rock* de la época y con casos paralelos de cine *amateur* independiente como el español y el brasileño. Respecto de este último, recupera los trabajos de Ismail Xavier y, fundamentalmente, del historiador del cine experimental y del súper 8 Rubens Machado, quien ha desarrollado –nos permitimos recordarlo– un trabajo pionero de recuperación de films, curación de muestras y análisis rigurosos de su singularidad en el escenario brasileño²⁸.

²⁷ Á. Vázquez Mantecón, *El cine súper 8 en México. 1970-1989*. México, FilMOTECA UNAM, 2012.

²⁸ R. Machado Jr., *Marginalia 70. O Experimentalismo no Super-8 Brasileiro. Poetas, artistas, anarco-superoitistas*, San Pablo, Iataú Cultural, 2001; E. Zolov, *Rebeldes con causa. La contracultura mexicana y la crisis del Estado patriarcal*,

En su ensayo para este libro, Vázquez Mantecón vuelve sobre ese momento previo protagonizado por el movimiento estudiantil en torno a 1968 y su notable influencia en la transformación de los modos de concebir al cine de una generación de realizadores mexicanos, revisando sus diálogos con las transformaciones paralelas en el mundo, al mismo tiempo que distinguiéndolo de las protestas europeas de ese mismo año, lo cual matizaría –afirma el autor– la idea de un «68 global».

VII

Los términos y conceptos que venimos utilizando tal vez deberían ser revisados en su significación epocal o en su capacidad heurística para dar cuenta de los procesos vivenciados por los cineastas o que se expresan en los films. Vanguardia artística, estética, formal; contracultura; experimentación; etc. Si en esta presentación los convocamos con dificultad para explorar esa zona del cine del 68 a veces desatendida o desplazada en los relatos más generalistas sobre el Nuevo Cine Latinoamericano, es en los estudios de casos de este libro donde se analizan en relación con el dinamismo que adquirieron en las respectivas búsquedas.

En este sentido, esta dimensión que llamamos contracultural está más presente en algunas configuraciones culturales en el marco de las cuales se procesan las rupturas, que en otras. Y en muchos casos se asocia a posicionamientos y discusiones donde se conceptualiza de modo explícito la «revolución en el lenguaje», la «experimentación formal», la idea misma de «vanguardia». Esto remite, también, a los diferentes sentidos de los programas de innovación y ruptura en cada país de América Latina y entre grupos al interior de un mismo país, como es evidente en los casos en los que formaciones o cineastas experimentales despliegan sus obras no solo de modo alternativo o en confrontación con la industria cinematográfica o el Estado, sino también con el cine político-militante o de

México, Norma, 2002. También los trabajos de Jesse Lerner sobre el súper 8 mexicano.

intervención inmediata (tal como ocurre de forma destacada en la Argentina, Brasil o México, por ejemplo).

Del mismo modo que en las tendencias experimentales suele reivindicarse una dimensión política asociable a sus búsquedas donde la situación nacional es aludida y confrontada de modo oblicuo, alegórico, así también muchos estudios se han referido a las zonas de experimentación con el lenguaje fílmico que pueden reconocerse en las películas más abiertamente políticas, contrainformativas del periodo; una cuestión que incluso caracterizaría la obra de algunos cineastas. Entre otros, es el caso conocido de la experimentación visual y sonora con los modos del *collage* y el montaje en los noticiarios y documentales del prolífero creador cubano Santiago Álvarez, o la del argentino Fernando Solanas en la variedad de mecanismos expresivos de la primera parte de *La hora de los hornos*. Entre los trabajos que se dedicaron a estos aspectos, en un ensayo previo al de este libro, María Luisa Ortega se detuvo justamente en tres documentales de estos directores para mostrar los usos del *collage fílmico*, que rastrea en la historia del documental así como en el cine de ficción clásico y modernista, y que considera un término aún hoy esquivo²⁹.

Muchos pasajes de esa ingeniosa primera parte del film de Solanas y Getino o incluso del resto del documental, como las ideas del *film-acto*, la participación del espectador y su conversión en actor del proceso histórico, sin duda estaban en sintonía con tendencias vanguardistas del periodo en la Argentina (en torno al Instituto Di Tella, por ejemplo), y en el mundo occidental. E incluso cuando se trata de un film iniciado previamente, y orientado en otra dirección, no deja de dialogar con una zona del «acontecimiento» de Mayo en Francia (recuérdese que su terminación tuvo lugar en

²⁹ También se refiere a otros films cubanos y latinoamericanos. En la medida en que trabaja sobre la apropiación y montaje de materiales diversos, en el caso del cine político el *collage* podía funcionar amplificando las huellas ideológicas propias de las imágenes originales, con diferentes grados de radicalidad, sostiene la autora. M. L. Ortega, «De la certeza a la incertidumbre: collage, documental y discurso político en América Latina», en S. García López y L. Gómez Vaquero (eds.), *Piedra, papel y tijera. El collage en el cine documental*, Madrid, Ocho y Medio/Ayuntamiento de Madrid, 2009, pp. 101-137. El análisis de los usos del *collage* atraviesa varios ensayos de nuestro libro.

Roma en ese mismo mes; también el diálogo Solanas-Godard re-producido en varias revistas de esos años). Sin embargo, cuando *La hora de los hornos* despliega en su primera parte la crítica a la zona más lúdica de la experimentación ditelliana (acusada de «frívola» y respecto de la cual a la sazón también confrontaba una parte significativa de la vanguardia plástica), o cuando denuncia la evasión, la alienación juvenil con las imágenes de los jóvenes bailando música extranjera en las disquerías del centro de la ciudad de Buenos Aires (en este caso en clave de denuncia de la colonización al modo de ciertas secuencias de *La batalla de Argel* de Gillo Pontecorvo, 1966, un film de gran repercusión en los ambientes militantes en esos años, como se sabe), en esos y otros momentos la película establece un contrapunto insoslayable con una zona importante de la modernidad y la sensibilidad contracultural de esos años. Algunos trabajos dedicados a esta película han aportado observaciones sutiles sobre estas cuestiones, como lo hace David Oubiña en este libro, como el temprano ensayo de Robert Stam —que luego compilara Julianne Burton— sobre la presencia de las «dos vanguardias» en el film³⁰, o como propuso Gonzalo Aguilar, cuya observación sobre las contradicciones que podían acarrear escenas como las referidas más arriba resulta elocuente respecto de cómo sus autores, al trabajar desde una perspectiva dicotómica (maniquea), «se vieron en la obligación de poner a toda la modernidad bajo sospecha, aun aquella que había hecho a la película posible»³¹.

³⁰ R. Stam, «The Hour of the Furnaces and the Two Avant-Gardes», en *Millennium Film Journal* 7-9, Fall-Winter, 1980-1981.

³¹ Aguilar se detiene, por ejemplo, en las secuencias referidas al Instituto Di Tella o a la disquería de la calle Lavalle, cuya construcción lee como parte de «un verdadero arranque de antimodernidad». En este sentido, sostiene el autor, «al sospechar de la modernidad y la cultura foránea como meros expedientes de las políticas imperiales (y no como un proceso endógeno, el de la modernidad, que no solo se ha dado en las metrópolis sino que también tuvo lugar en los países periféricos), inadvertidamente *La hora de los hornos* se encuentra reciclando motivos conservadores que tradicionalmente pertenecían a la derecha». Y al respecto recupera una crítica temprana de Edgardo Cozarinsky sobre ciertos giros ideológicos en esa línea de films políticos exhibidos en Viña del Mar 1969. (Aguilar, 2009: 113-115).

En este sentido, fueron otros los realizadores que en la Argentina pensaron el lenguaje cinematográfico como el lugar clave, privilegiado de sus intereses y rupturas, o que expresaron en sus obras las dinámicas contraculturales y las nuevas sensibilidades y subjetividades sesentistas.

De este modo, la pregunta por las rupturas del cine del 68 en la Argentina obliga a diferenciar aquellas del cine de intervención política³² de aquellas otras de la vanguardia estética (en sus variantes)³³. Una confrontación que David Oubiña recupera en el artículo respectivo de este libro como señal del inicio de un proceso de separación y oposición de tendencias que habían alcanzado intercambios previos pero que encuentran en torno al 68 un «punto culminante», afirma, de diálogo entre sí. Si bien existe una extensa bibliografía sobre las diversas tendencias del cine de ese periodo en la Argentina, tal vez el desafío mayor era justamente pensar la escena de las innovaciones y rupturas del 68 en su complejo entramado, donde ya se despliegan esas diferencias al mismo tiempo que parece funcionar aquello que Oubiña llamó en un libro previo «la pulsión extrema», en tanto signo de época omnipresente³⁴. Es lo que hace este autor, con sutileza, en el ensayo de este libro respecto de un amplio espectro de films, grupos y formaciones. Entre ellos, junto a las dos tendencias de algún modo representadas por Pino Solanas y Alberto Fischerman, Oubiña incorpora otra zona

³² Incluso abarcando un tipo de cine más amplio, que denomina «político y social», Ana Laura Lusnich consideró el bienio 1968-1969 como «el punto de mayor fuerza o intensidad en el desarrollo diacrónico del cine político y social argentino», y en este sentido lo utilizó como separador en el diseño de la periodización de los dos grandes momentos en que dividió la historia de ese tipo de cine en la Argentina, estudiados en sendos volúmenes editados junto a Pablo Piedras (Lusnich y Piedras, 2009 y 2011). Véanse también los estudios de Emilio Bernini sobre el cine documental del periodo publicados en la revista *Kilómetro 111*.

³³ Sobre los films experimentales del periodo, véanse también los recientes trabajos de Paula Wolkowicz. Sobre la tendencia ditelliana, véanse los trabajos de Pablo Marín y los de Alejandra Torres, en particular sobre Narcisa Hirsch.

³⁴ D. Oubiña, *El silencio y sus bordes. Modos de lo extremo en la literatura y el cine*. Buenos Aires, FCE, 2011, pp. 50 y ss.

de la experimentación asociada en este caso al Instituto Di Tella y el CAYC, que –según observa– antes que de la tradición del cine de vanguardia provendría «de las experiencias “expandidas” de algunos artistas plásticos», así como el lugar clave de la película *Invasión* de Hugo Santiago, que recupera de sus propios textos previos³⁵ para pensarla ahora en diálogo y contrapunto con ese entramado más amplio de las rupturas.

Por su parte, también Ismail Xavier indaga en su ensayo en los elementos comunes y en las diferencias entre cineastas vanguardistas, políticos o experimentales en Brasil; un caso en que la temprana y consagrada renovación sesentista del movimiento del Cinema Novo, así como el desajuste entre expectativas y realidad provocado por el golpe militar de 1964, tienen un peso decisivo en cómo se configuran los debates cinematográficos entre el diagnóstico de la realidad del subdesarrollo y las búsquedas de un lenguaje apropiado a fines de la década, al momento de la radicalización de la dictadura militar desde 1968. En torno a ese año, propone el autor, el contexto tropicalista, en tanto «realidad heteróclita», se volvió una confluencia de inspiraciones e iniciativas. Entre las influencias externas y la experiencia local en las artes brasileñas, entre idearios de vanguardia y nacionalistas que se entrecruzan, Xavier explora esas formas alternativas en el cine que se consolidan en el recurso a las alegorías, las cuales comprenden una gama variada de motivaciones y estrategias de lenguaje según el cineasta de que se trate.

Este trabajo incorpora en un lugar central la reflexión sobre la cuestión del mercado cinematográfico. Al referirse a dos películas clave (*Terra em Transe* de Glauber Rocha, 1967, y *O Bandido da Luz Vermelha* de Rogério Sganzerla, 1968), que habrían marcado la crisis de la teleología de la historia asociada a las grandes esperanzas previas al golpe militar de 1964 (cuya máxima expresión había sido el film de Glauber Rocha *Dios y el diablo en la tierra del Sol*, 1964), Xavier identifica en ellas una revisión de la experiencia nacional, así como de su posible devenir. Y en relación con el film de Sganzerla,

³⁵ D. Oubiña (ed.), *El cine de Hugo Santiago*, Buenos Aires, Ediciones Nuevos Tiempos, 2002; D. Oubiña (ed.), *Invasión. Borges / Bioy Casares / Santiago*, Buenos Aires, Malba, 2008.

ubica una suerte de desdoblamiento a fines de la década, entre aquellos que se distancian de aquel pensamiento teleológico, en dos actitudes básicas. Una es la que cuestiona de plano el mismo proceso narrativo internalizando la antiteleología convertida ahora en «principio formal» (destacándose films de Júlio Bressane y Andrea Tonacci) y entrando en conflicto, entonces, con los parámetros del mercado. La otra tendencia, en cambio, se refiere a la emergencia de esa antiteleología pero sólo o principalmente en el plano temático, del contenido. Aquí se trata de cineastas provenientes del Cinema Novo (como Walter Lima Júnior, Joaquim Pedro de Andrade o el mismo Glauber Rocha) y que, según propone Xavier, en esa coyuntura quedan insertos «en un movimiento de cine de autor en relación con los parámetros de comunicación vigentes en el mercado».

Otros artículos de la primera parte del libro también aluden a los mercados cinematográficos, la industria cultural y la cultura masiva, en general en tanto objeto de confrontación de los films rupturistas. Sin embargo, nos pareció pertinente incorporar un ensayo especialmente dedicado a estudiar algunas iniciativas orientadas al mercado (como las referidas por Ismail Xavier) en esa misma coyuntura de las rupturas. De este modo, en la segunda parte del libro, Paula Halperín aborda dos películas emblemáticas al respecto, la brasileña *Macunaíma* de Joaquim Pedro y la argentina *Martín Fierro* de Leopoldo Torre Nilsson³⁶. El ensayo de Halperin analiza cómo en un momento de crisis en los paradigmas de producción centrados en nociones de autor, estos directores ligados a la renovación de los primeros sesenta no dejan de explorar un lenguaje estilizado pero ahora volcado crecientemente al mercado y al público masivo. La autora sostiene que Torre Nilsson y Joaquim Pedro, encontrando apoyo financiero en los respectivos estados autoritarios, dictatoriales, a través de los institutos estatales

³⁶ Un realizador que, como se sabe, no participa de la radicalización estética o política del 68, sino que fue de algún modo el padre de la generación del inicial «nuevo cine» en su país, a cuya obra de la segunda mitad de los años cincuenta remite David Oubiña en confrontación con la de Fernando Birri como «antecedentes» de los recorridos de los años sesenta pero que de ningún modo explican por sí mismos (resultaría cómodo pero ingenuo hacerlo, afirma el autor) las derivas del momento de las rupturas en torno al 68 (por ejemplo de Fischerman o del Grupo de los 5, y de Solanas o del cine militante, respectivamente).

para financiar un cine «verdaderamente nacional» (en el marco del sentimiento nacionalista que marca la coyuntura) articularán un lenguaje cinematográfico imbuido aún con los trazos del autor, pero fundamentalmente volcado a fórmulas nacional-populares que garantizarán un éxito comercial inmediato y una revitalización –aunque temporaria– de ambos cines nacionales.

También en la segunda parte del libro se incluye un artículo sobre las relaciones entre el cine y la televisión; este último, un medio de masas que le disputa al primero su público en esos años, es percibido por muchos cineastas políticos con interés justamente por su alcance crecientemente masivo. Mirta Varela recorre las tensiones que suscitan las relaciones entre ambos medios en contextos donde las experiencias previas de formación y organización sindical producen reacciones diferenciadas frente a los movimientos del 68. Partiendo de la historia de la formación de un Comité revolucionario cine-televisión durante los Estados Generales del Cine Francés en París, la autora sostiene que apenas puede compararse lo ocurrido allí con casos latinoamericanos como los de Brasil, la Argentina y México, en los que focaliza su ensayo. Por otra parte, en una coyuntura donde el *directo* cinematográfico juega un rol relevante en las búsquedas de innovación y ruptura –como también muestran otros trabajos del libro– Varela se detiene en el *directo* televisivo, que siempre acarrea el «riesgo» de que algo de lo real se filtre en una transmisión que no puede ser completamente controlada y en consecuencia implica un potencial político que la censura reconoce rápidamente. Pero también observa que el *directo* televisivo cuenta, por otro lado, con un potencial estético que el cine explora en esos años sin considerar una serie de debates que previamente habían tenido lugar alrededor del teatro televisado como una forma de diferenciación de la narración cinematográfica.

VIII

El interés por alcanzar una comunicación más eficaz con el espectador, así como un público más amplio (en sus diversas y no siempre compatibles formulaciones) atraviesa a los cineastas que acompañan

con sus films la radicalización política. Si bien esa búsqueda puede rastrearse desde bastante antes en la década (muchas veces en tensión con el riesgo de absorción o recuperación de las películas por el mercado, la industria cultural, lo hegemónico), hacia el final del periodo más amplio que nos ocupa, ya en los primeros años setenta, algunos debates se fundamentan en la posibilidad de desarrollar políticas cinematográficas con la llegada de gobiernos populares (en sus variantes ideológicas) en algunos países de América Latina. Pero también es lo que ocurre en un caso por cierto singular en este aspecto como es el cubano que, a diferencia del resto, cuenta con diez años de políticas cinematográficas desde la Revolución de 1959 y que en este momento histórico introduce un «giro» hacia un cine más orientado a lo didáctico-pedagógico, por cierto nunca ausente pero que ahora desplaza, relega las inventivas formales que se habían desplegado de modo elocuente en torno a 1968.

Ese año, si bien moviéndose en un difícil equilibrio entre la radicalización política promovida por la nueva izquierda latinoamericana y mundial en los foros del cine internacional y la política oficial de alineamiento con la izquierda comunista (incluida para la misma época la invasión de Checoslovaquia por la URSS), el cine cubano participaba de un momento cumbre de búsqueda expresiva o experimentación con el lenguaje que, como se ha reiterado tantas veces, incluye por lo menos cuatro obras de ficción clave realizadas entre 1967 y 1969: *Memorias del subdesarrollo* (Tomás Gutiérrez Alea), *La primera carga al machete* (Manuel Octavio Gómez), *Lucía* (Humberto Solás), *Las aventuras de Juan Quin Quin* (Julio García Espinosa), así como varios documentales sin duda innovadores. Como sostiene Juan Antonio García Borrero en el ensayo para este libro, se trata de una coyuntura histórica en la que los cineastas del ICAIC lidaban con dos ideas recurrentes en los foros de esos años: la del subdesarrollo del Tercer Mundo y la del rol del intelectual en los procesos revolucionarios, sumadas (en el caso cubano) al cumplimiento en 1968 de los cien años del inicio de las luchas de independencia, «una suerte de cumbre simbólica» y donde se generaliza el interés estatal por ese cine historicista que se consolidaría a partir del Primer Congreso de Educación y Cultura de 1971, nos recuerda el

autor³⁷. García Borrero centra su atención en el 68 mismo y en los conflictos al interior de un cine que, a diferencia de otros de la región, reconocía un «rasgo único», que era realizado no en pos de una revolución sino ya al interior de la misma. Pero si esto último (un cine y una producción intelectual orientados a reforzar la política cubana en lo interno y lo externo) configura un escenario del cual es imprescindible partir, el autor propone no simplificarlo, ni asumir una consecuente producción homogénea, sino revisarlo en su complejidad y contradicciones. Porque, nos recuerda, en torno a ese mismo año 1968 el ICAIC, con su relativa autonomía, había estrenado también películas como la citada *Memorias del subdesarrollo*, *Coffea Arábica* (Nicolás Guillén-Landrián) o *Una isla para Miguel* y *En la otra isla* (Sara Gómez), donde predominaba una mirada crítica sobre la coyuntura interna, con notables dosis de escepticismo («que en el fondo es lo que ha animado en toda circunstancia al intelectual moderno», sostiene). Reconociendo los aportes de varios estudios de los últimos años que vienen dando cuenta de esas otras dimensiones de la historia del cine cubano³⁸, y recurriendo a documentos inéditos o de poca circulación —como es habitual en sus siempre innovadoras investigaciones—, García Borrero focaliza entonces su ensayo en las tensiones internas del ICAIC; pero lejos de una mirada *icaicentrista*, indaga en cambio en el dinamismo cotidiano de las relaciones entre los realizadores, los dirigentes de la cinematografía cubana y la política estatal de aquellos años.

³⁷ Este evento suele ubicarse en el inicio del llamado «quinquenio gris», expresión acuñada por Ambrosio Fornet para la etapa 1970-1975 y que García Borrero revisó en otros ensayos junto con la denominada «década prodigiosa» previa, proponiendo una mirada crítica y complejizadora de la interpretación dominante. Véanse, por ejemplo, dos ensayos del autor sumamente relevantes al respecto: «Para una relectura crítica de la década prodigiosa», en *La edad de la herejía*, Santiago de Cuba, Oriente, 2001; y «Cine cubano post-68: los presagios del gris», en *Otras maneras de pensar el cine cubano*, Santiago de Cuba, Oriente, 2009.

³⁸ Piénsese en las decenas de artículos al respecto, o en libros que con el antecedente de la extensa y reconocida investigación de Michael Chanan vienen revisando este periodo desde la investigación académica dentro y fuera de la Isla, así como también se debe agradecer la publicación de nuevas fuentes documentales como los epistolarios de Alfredo Guevara y Tomás Gutiérrez Alea que sirven en este sentido.

IX

Este libro comenzó a gestarse en 2012, cuando sus autores aceptaron repensar o inflexionar sus respectivas investigaciones para focalizarse en las perspectivas e interrogantes propuestos en esta presentación. Fueron el conocimiento de sus respectivos estudios previos o en curso sobre el cine de América Latina, la lectura de otras revisiones sobre el 68 europeo o norteamericano, así como sendas conversaciones que tuve sobre el proyecto inicial con Alberto Elena y María Luisa Ortega, los principales impulsos para la realización de este volumen colectivo. A fines de 2012 presenté una versión preliminar de lo expuesto en estas páginas –que contó antes con observaciones de Alejandro Grimson y Roberto Pittaluga–, en el «II Simposio Iberoamericano de estudios comparados sobre cine y audiovisual», organizado por la Red de Investigadores sobre Cine Latinoamericano.

Aunque no se trató de un programa de investigación conjunto con los autores del libro, la propuesta general fue conversada con ellos una y otra vez para intentar establecer una suerte de idea o zona de interés común, en particular en torno al tipo de rupturas que nos proponíamos estudiar (aquello que sintetizamos como lo contracultural, experimental y político), y la importancia de focalizar en sus singularidades. Varios de ellos, asimismo, hicieron observaciones críticas que intenté recoger en estas páginas iniciales. Con excepción del ensayo de Ismail Xavier sobre Brasil, ya publicado, el conjunto de los textos fueron preparados especialmente para este volumen³⁹.

³⁹ Y aun así, el artículo de Xavier no podría haber sido más adecuado a las problemáticas abordadas en el libro. Con el título *Alegorías del subdesarrollo* fue publicado antes en español: A. Amante y F. Garramuño (eds.), *Absurdo Brasil: polémicas en la cultura brasileña*, Buenos Aires, Biblos, 2000, pp. 191-217. Se trata de la introducción a su reconocido libro, originalmente publicado en portugués, *Alegorias do subdesenvolvimento. Cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*, San Pablo, Brasiliense, 1993. La traducción del texto original corresponde a las dos editoras de *Absurdo Brasil*... Gracias a su gentileza y predisposición, se reproduce en nuestro libro. La presente versión tiene algunas modificaciones (menores) respecto de la original, que fueron traducidas también por Adriana Amante, a quien agradezco especialmente.

Por supuesto, las perspectivas disciplinares, teórico-conceptuales puestas en juego en cada texto remiten a las miradas de cada autor, aunque también se asocian a las demandas derivadas de las particularidades de los casos. En este sentido, el libro responde a la necesidad de no encasillarnos en «modas académicas» que por épocas parecen asumir o privilegiar una sola perspectiva y para ello, de algún modo, combatir las otras. Mi idea –que no tiene porqué ser compartida por el conjunto, pero que de algún modo inspira la propuesta general–, se inscribe en una breve, casi al pasar, reflexión autobiográfica del historiador británico E. P. Thompson respecto de que (sin ser pro ni anti) muchas veces hay zonas de las discusiones en torno a los sistemas teóricos que terminan distrayendo de los problemas históricos y convirtiéndose en impedimentos para su estudio⁴⁰.

Intenté esbozar algunos de esos problemas en las páginas anteriores, nutriéndome por supuesto de los aportes de otros autores. Los ensayos del libro los exploran y proponen otros. En la primera parte se reúnen trabajos sobre ocho casos nacionales: Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Colombia, Cuba, México y Uruguay. En la segunda parte se incluyen los tres trabajos sobre cuestiones específicas de la coyuntura del 68 que cruzan los casos nacionales: las tendencias del cine documental presentes en la muestra de Mérida 1968 y su configuración en relación con festivales previos o contemporáneos; los diálogos entre cine y televisión en la experiencia del Mayo francés y en tres casos latinoamericanos; y dos films emblemáticos del periodo que en el mismo momento de las rupturas dan cuenta, en cambio, de iniciativas de autores provenientes de la renovación sesentista pero destinadas al mercado masivo.

De este modo, el libro se propone como una contribución a la bibliografía sobre el cine, la cultura, la política y los debates intelectuales de los años sesenta/setenta en América Latina. Los ensayos recuperan al mismo tiempo que discuten y en general avanzan más allá de dicha bibliografía. Tal vez no «resuelven» la cuestión del 68,

⁴⁰ «Agenda para una historia radical», contribución de Thompson a un debate con Eric Hobsbawm, Christopher Hill y Perry Anderson, organizado por la New School for Social Research (20/10/1985). Compilado en, E. P. Thompson, *Agenda para una historia radical*, Barcelona, Crítica, 2000, p. 10.

pero sin duda resultarán un aporte significativo para su debate y para seguir indagando. De eso se trata.

Me gustaría expresar un reconocimiento a Jesús Espino de AKAL-España, por su interés en editar este libro, y a Joaquín Ramos, quien lo promovió y nos empujó a terminarlo desde nuestro reencuentro cuando regresó a la Argentina como delegado de AKAL para América del Sur. También a los organizadores de las Cinematecas, Filmotecas y Bibliotecas de América Latina y otros sitios sin cuyo arduo trabajo cotidiano (como el de Adrián Muoyo y su equipo de la Biblioteca, Centro de Documentación y Archivo INCAA, en Buenos Aires) estas investigaciones no podrían avanzar. Debo mucho del interés por este periodo al grupo «Arte, Cultura y Política en los años sesenta», coordinado por Enrique Oteiza en el Instituto de Investigaciones Gino Germani de la UBA a mediados de la década de 1990, y del cual participamos junto a Jorge Cernadas, Ana Filippa, Claudia Gilman, Andrea Giunta y Ana Longoni. Sus trabajos posteriores configuran, como se sabe, importantes aportes sobre la relación entre producción cultural/intelectual y política en ese periodo. En particular interesa destacar como insumos para este y otros proyectos desde aquellos años, el estudio de la dimensión tercermundista entre los escritores e intelectuales latinoamericanos que recupera Gilman, y el trabajo conjunto que mantuve con Longoni sobre la vanguardia plástica argentina en torno a 1968.

El principal agradecimiento, por supuesto, es para los autores del libro. Del diálogo con ellos y con sus obras se nutrió esta presentación, que pueden o no compartir. Seguramente ellos participarán, en cambio, de la dedicatoria del libro a Alberto Elena (1958-2014), maestro y amigo, quien se entusiasmó con la idea inicial, pero no pudo acompañarnos.

Bibliografía

- AGUILAR, G. (2009), «La salvación por la violencia: *Invasión y La hora de los hornos*», en Aguilar, A., *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina*, Buenos Aires, Santiago Arcos.
- AMANTE, A. Y GARRAMUÑO, F. (eds.) (2000), *Absurdo Brasil: polémicas en la cultura brasileña*, Buenos Aires, Biblos.
- AYALA BLANCO, J. (1974), *La búsqueda del cine mexicano (1968-1972)*, México, UNAM.
- BEDOYA, R. (1992), *100 años de cine en el Perú: una historia crítica*, Lima, Universidad de Lima, Fondo Editorial.
- BERNINI, E. (2000), «Ciertas tendencias del cine argentino. Notas sobre el «nuevo cine argentino» (1956-1966)», *Kilómetro 111* 1.
- , (2001), «La vía política del cine argentino. Los documentales», *Kilómetro 111* 2.
- BURTON, J. (1990), *The social documentary in Latin America*, Pittsburgh, Pittsburgh Press.
- CARBONE, G. (1993), *El cine en el Perú: 1950-1972. Testimonios*, Lima, Universidad de Lima.
- CHANAN, M. (1985), *The Cuban Image*, Londres, BFI y Bloomington, Indiana University Press.
- CHRISTIANSEN, S. Y SCARLETT, Z. A. (eds.) (2013), *The Third World in the Global 1960s.*, Nueva York, Berghahn Books.
- DJAGALOV, R. Y SALASKINA, M. (2015, en prensa), «Tashkent'68: a Cinematic Contact Zone», *Slavic Review*.
- ELENA, A. Y DÍAZ LÓPEZ, M. (eds.) (1999), *Tierra en trance, El cine latinoamericano en 100 películas*, Madrid, Alianza.
- , (eds.) (2003), *24 Frames (collection): The Cinema of Latin America*, Londres, Wallflower.
- FINK, C.; GASSERT, P. Y JUNKER, D. (eds.) (1998), *The World Transformed*, Cambridge, Cambridge University Press.
- GARCÍA BORRERO, J. A. (2001), «Para una relectura crítica de la década prodigiosa», en *La edad de la herejía*, Santiago de Cuba, Oriente.
- , (2009), «Cine cubano post-68: los presagios del gris», en *Otras maneras de pensar el cine cubano*, Santiago de Cuba, Oriente.

- GETINO, O. Y VELLEGIA, S. (2002), *El cine de las historias de la revolución*, Buenos Aires, Altamira.
- GILMAN, C. (2003), *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- GRIMSON A. (2011), *Los límites de la cultura*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- GUEVARA, A. (2008), *¿Y si fuera una buella? Espistolario*, Madrid, Ediciones Autor.
- HARVEY, S. (1980), *May'68 and Film Culture*, Londres, BFI.
- HENNEBELLE, G. Y GUMUCIO DAGRON, A. (1981), *Les cinemas de l'Amerique Latine*, París, Éditions Pierre L'Herminier.
- HIGBEE, W. Y LIM, S. H. (2010), «Concepts of transnational cinema: towards a critical transnationalism in film studies», *Transnational Cinemas* 1:1.
- HÍJAR, A. (ed.) (1972), «Hacia un tercer cine», *Cuadernos de Cine* 20, México.
- JACOB, L. (2003), «Marcha: de un cine club a la C3M», en H. Machín y M. Moraña (eds.), *Marcha y América Latina*, Pittsburgh, Universidad de Pittsburgh, pp. 399-431.
- JAMESON, F., [1984] (1997), *Periodizar los 60s*. Córdoba, Alción Editora.
- KING, J. (1990), *Magical Reels. A History of Cinema in Latin America*, Londres, Verso.
- LEÓN FRÍAS, I. (2013), *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta. Entre el mito y la modernidad filmica*, Lima, Universidad de Lima.
- LÓPEZ, A. M. (1990), «An "Other" History: The New Latin American Cinema», en M. T. Martin (ed.), pp. 135-156.
- LUSNICH, A. L. (2011), «Pasado y presente de los estudios comparados sobre cine latinoamericano», *Comunicación y medios*, Santiago de Chile, Universidad de Chile.
- LUSNICH, A. L. y PIEDRAS, P., *Una historia del cine político y social en Argentina*, Buenos Aires, Nueva Librería, vol. I, 1896-1969 (2009) y vol. II, 1969-2009 (2011).
- MACHADO JR., R. (2001), *Marginalia 70. O Experimentalismo no Super-8 Brasileiro. Poetas, artistas, anarco-superoitistas*, San Pablo, Iataú Cultural.

- MARTIN, M. T. (ed.) (1997), *New Latin American Cinema*, Detroit, Wayne State University Press.
- MARWICK, A. (1998), *The sixties: Cultural Revolution in Britain, France, Italy and the United States, c.1958-c.1974*, Nueva York, Oxford University Press.
- MESTMAN, M. (2001), «Postales del cine militante argentino en el mundo», *Kilómetro 111* 2, Buenos Aires.
- , (2002), «From Algiers to Buenos Aires: The Third World Cinema Committee (1973-1974)», *New Cinemas. Journal of Contemporary Film* 1, vol. 1, Londres, pp. 40-53.
- , (2011), «From Italian Neorealism to New Latin American Cinema. Ruptures and continuities during the 1960s», en S. Giovacchini y R. Sklar (eds.), *Global Neorealism 1930-1970. The Transnational History of a Film Style*, Mississippi, University Press of Mississippi.
- , (2014), «Estados Generales del Tercer Cine. Los Documentos de Montreal, 1974», *Cuaderno de la Red de Historia de los Medios* 3, Buenos Aires, Prometeo.
- MESTMAN, M. Y ORTEGA, M. L. (2014), «Grierson and Latin America: Encounters, Dialogues And Legacies», en D. Williams y Z. Druick (eds.), *The Grierson Effect*, Londres, BFI.
- MESTMAN, M. Y VARELA, M. (coords.) (2013), *Masas, pueblo y multitud en cine y televisión*, Buenos Aires, Eudeba.
- MIDDENTS, J. (2009), *Writing National Cinema. Film Journals and Film Culture in Peru*, Hannover y Londres, University Press of New England.
- NICHOLS, B. [1991] (1997), *La representación de la realidad*, Barcelona, Paidós.
- ORTEGA, M. L. (2009), «De la certeza a la incertidumbre: collage, documental y discurso político en América Latina», en S. García López y L. Gómez Vaquero (eds.), *Piedra, papel y tijera. El collage en el cine documental*, Madrid, Ocho y Medio/Ayuntamiento de Madrid.
- OUBIÑA, D. (ed.) (2002), *El cine de Hugo Santiago*, Buenos Aires, Ediciones Nuevos Tiempos.

- , (ed.) (2008), *Invasión. Borges / Bioy Casares / Santiago*, Buenos Aires, Malba.
- , (2011), *El silencio y sus bordes. Modos de lo extremo en la literatura y el cine*, Buenos Aires, FCE.
- PARANAGUÁ, P. A. (2000), *Le cinéma en Amérique Latine. Le miroir éclaté. Historiographie et comparatisme*, París, L'Harmattan.
- , (2003a), *El cine documental en América Latina*, Madrid, Cátedra.
- , (2003b), *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*, Madrid, FCE.
- PÉREZ PERUCHA, J. (coord.) (1988), *Los años que conmovieron al cine. Las rupturas del 68*, Valencia.
- PICK, Z. M. (1993), *The New Latin American Cinema: A Continental Project*, Texas.
- ROSS, K. [2002] (2008), *May'68 and Its Afterlives*, Chicago, University of Chicago Press.
- RUFFINELLI, J. (2010), *América Latina en 130 películas*. Santiago de Chile, Uqbar Editores.
- RUTHERFORD, S.; MILLS, S.; LORD, S.; KRULL, C. Y DUBINSKY, K. (eds.) (2009), *New world coming. The Sixties and the Shaping of Global Consciousness*, Toronto, Between the Lines.
- SANJINÉS, J. (1992), *Literatura contemporánea y grotesco social en Bolivia*, La Paz, ILDIS.
- , (2004), «Transculturación y subalternidad en el cine boliviano», *Objeto Visual, Cuadernos de Investigaciones de la Cinemateca Nacional de Venezuela* 10, pp. 11-29.
- , (2009), *Rescaldos del pasado. Conflictos culturales en sociedades postcoloniales*. La Paz.
- SARLO, B. (1998), «La noche de las cámaras despiertas», en Sarlo, B., *La máquina cultural. Maestras, traductores y vanguardias*, Buenos Aires, Ariel.
- SCHUMANN, P. (1987), *Historia del cine latinoamericano*, Buenos Aires, Legasa.
- SHERMAN, D. J.; VAN DIJK, R.; ALINDER, J. Y ANEESH, A. (eds.) (2013), *The long 1968. Revisions and New Perspectives*, Bloomington, Indiana University Press.

- STAM, R. (1980-1981), «The Hour of the Furnaces and the Two Avant-Gardes», *Millennium Film Journal* 7-9, Fall-Winter.
- SURI, J. (2009), «The Rise and Fall of an Internatinoal Counterculture, 1960-1975», *American Historical Review* 1, vol. 14, pp. 61-68.
- TAL, T. (2003), «Cine y Revolución en la Suiza de América – La Cinemateca del Tercer Mundo en Montevideo», *Araucaria* 9.
- , (2005), *Pantallas y Revolución. Una visión comparativa del Cine de Liberación y el Cinema Novo*, Buenos Aires, Lumière.
- THOMPSON, E. P. (2000), *Agenda para una historia radical*, Barcelona, Crítica.
- VARELA, M. (2007), «Las imágenes del 68 en la historia de la cultura audiovisual», *Contracampo, Revista do Programa de Pós Graduação em Comunicação*, UFG, pp. 19-42.
- VÁZQUEZ MANTECÓN, Á. (2012), *El cine súper 8 en México. 1970-1989*, México, Filmoteca UNAM.
- VELLEGGIA, S. (2009), *La máquina de la mirada: Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericanos*, Buenos Aires, Altamira.
- VILLAÇA, M. (2012), «El cine y el avance autoritario en Uruguay: el “combativismo” de la Cinemateca del Tercer Mundo (1969-1973)», *Contemporánea* 3, pp. 243-264.
- XAVIER, I. (1993), *Alegorias do subdesenvolvimento. Cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*, San Pablo, Editora Brasiliense.
- YOUNG, C. (2006), *Soul Power: Culture, Radicalism, and the Making of a U.S. Third World Left*, Durham, Duke University Press.
- ZOLOV, E. (2002), *Rebeldes con causa. La contracultura mexicana y la crisis del Estado patriarcal*, México, Norma.
- , (2008), «Expanding our Conceptual Horizons: The Shift from an Old to a New Left in Latin America», *Contra corriente. A Journal on Social History and Literature in Latin America* 2, vol. 5.
- , (2014), «Latin American in the Global Sixties», Introducción, en *The Americas* 3, vol. 70. The Academy of American Franciscan History.

Filmografía

- ÁLVAREZ, C., *¿Qué es la democracia?*, 1971.
 DENTI, J. Y GIANNONI, J., *Palestina, otro Vietnam*, 1971.
 FIGUEROA, L.; NISHIYAMA, E. Y VILLANUEVA, C., *Kukuli*, 1960.
 FRANCIA, A., *Valparaíso mi amor*, 1969.
 GARCÍA ESPINOSA, J., *Las aventuras de Juan Quin Quin*, 1967.
 GIANNONI, J., *Molotov Party*, ca. 1969-1970.
 GÓMEZ, M. O., *La primera carga al machete*, 1969.
 GÓMEZ, S., *Una isla para Miguel*, 1968.
 —, *En la otra isla*, 1967.
 GUILLÉN LANDRIÁN, N., *Coffea Arábiga*, 1968.
 GUTIÉRREZ ALEA, T., *Memorias del subdesarrollo*, 1968.
 GUZMÁN, P., *La batalla de Chile*, 1975-1979.
 LEÓN GIRALDO, D., *Camilo Torres Restrepo*, 1966,
 LITTÍN, M., *El chacal de Nahueltoro*, 1969.
 LÓPEZ ARRETCHE, L., *El grito*, 1970.
 MARKER, C. Y MARRET, M., *A bientôt, j'espère*, 1967,
 GODARD, J.L.; IVENS, J.; KLEIN, W.; LELOUCH, C.; MARKER, CH.;
 RESNAIS, A.; VARDA, A. Y RAY, M., *Loin du Vietnam*, 1967.
 MENÉNDEZ, O., *Únete Pueblo*, 1968.
 —, *Dos de Octubre, aquí México*, 1970.
 PEDRO, J., *Macunaíma*, 1969.
 PONTECORVO, G., *La Batalla de Argel*, 1966.
 ROCHA, G., *Terra em Transe*, 1967.
 —, *Dios y el diablo en la tierra del Sol*, 1964.
 RODRIGUEZ, M. Y SILVA, J., *Chircales*, 1966-1971.
 ROUCH, J. Y MORIN, E., *Chronique d'un été*, 1960.
 RUIZ, R., *Tres tristes tigres*, 1969.
 SANJINÉS, J., *La nación clandestina*, 1989.
 —, *Yawar Mallku / Sangre de Cóndor*, 1969.
 —, *El coraje del pueblo*, 1971.
 SANTIAGO, H., *Invasión*, 1969.
 SGANZERLA, R., *O Bandido da Luz Vermelha*, 1968.

- SOLANAS, F. Y GETINO, O., *La hora de los hornos*, 1968.
 SOLÁS, H., *Lucía*, 1968.
 SOTO, H., *Caliche sangriento*, 1969.
 TORRE NILSSON, L., *Martín Fierro*, 1968.

LOS AUTORES

(por orden de aparición de los ensayos)

MARIANO MESTMAN

Doctor en Historia del Cine por la Universidad Autónoma de Madrid; realizó investigaciones posdoctorales en la Università degli Studi di Roma Tre. Es investigador del CONICET y del Instituto Gino Germani de la UBA. Es autor del libro *Del Di Tella a Tucumán Arde. Vanguardia artística y política en el 68 argentino* (2000, junto a A. Longoni) y coordinó el libro *Masas, pueblo y multitud en cine y televisión* (2013, junto a Mirta Varela). Sus estudios de historia del cine argentino y latinoamericano fueron publicados en libros colectivos como *Il Nuovo Cinema, Ieri e Oggi* (2001), *Cine documental en América Latina* (2003), *The Cinema of Latin America* (2003), *Global Neorealism. The Transnational History of a Film Style, 1930-1970* (2011), *The Grierson Effect: Tracing Documentary's International Movement* (2014); y en *journals* como *New Cinemas*, *Journal of Latin American Cultural Studies*, *Letterature d'America*, *Secuencias*, *Third Text*, *Social Identities*, entre otros. Realizó investigación en archivos audiovisuales de Cuba, México, Italia y Canadá. Su última publicación al respecto se titula: *Estados Generales del Tercer Cine. Los documentos de Montreal, 1974* (Cuadernos ReHiMe 3, 2014).

DAVID OUBIÑA

Doctor en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Ha sido profesor en la Facultad de Filosofía y Letras de esa universidad, *visiting scholar* en la University of London y *visiting professor* en la University of Bergen, en New York University y en la University of Berkeley. En la actualidad dicta clases en la Universidad del Cine, en New York University in Buenos Aires y en la Universidad

Nacional de Tres de Febrero. Es investigador del CONICET y del Instituto de Literatura Hispanoamericana de la UBA. Integra el consejo de dirección de *Las ranas (artes, ensayo y traducción)*, el comité editorial de *Cuadernos del caimán (España)* y el consejo asesor de *Imagofagia*. Fue becario de la Fulbright Commission, el British Council, la Fundación Antorchas y el Fondo Nacional de las Artes. En 2006, recibió la beca Guggenheim y en 2014 fue premiado por la Fundación Konex. Sus últimos libros son: *Filmología. Ensayos con el cine* (2000, Primer premio de ensayo del Fondo Nacional de las Artes); *El cine de Hugo Santiago* (2002); *Jean-Luc Godard: el pensamiento del cine* (2003); *Estudio crítico sobre La ciénaga, de Lucrecia Martel* (2007), *Una juguetería filosófica. Cine, cronofotografía y arte digital* (2009) y *El silencio y sus bordes. Modos de lo extremo en la literatura y el cine* (2011).

JAVIER SANJINÉS C.

Catedrático de Literatura Latinoamericana y de Estudios Culturales en el Departamento de Lenguas y Literaturas Romances de la Universidad de Michigan (Ann Arbor). Doctor en Literatura Hispanoamericana y Luso-Portuguesa por la Universidad de Minnesota, con posdoctorado realizado en el Chicago Humanities Institute de la Universidad de Chicago, gracias a una beca otorgada por la Fundación Rockefeller. Miembro fundador del Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos (1993), es también miembro de la Academia de la Latinidad, desde 1997. Autor de numerosos libros y ensayos sobre cultura boliviana y andina. Entre sus libros, figuran: *Literatura contemporánea y grotesco social en Bolivia* (ILDIS/BHN, 1992); *Mestizaje Upside-Down. Aesthetic Politics in Modern Bolivia* (University of Pittsburgh Press, 2004), cuya versión en español se titula *El espejismo del mestizaje* (IFEA/Fundación PIEB/Embajada de Francia en Bolivia, 2005); *Rescolds del pasado. Conflictos culturales en sociedades poscoloniales* (Fundación PIEB, 2009), traducido y modificado en la versión en inglés: *Embers of the Past. Essays in Times of Decolonization* (Duke University Press, 2013). En el campo de la cultura visual, publicó en importantes editoriales norteamericanas y europeas, y realizó investigaciones sobre el cine de Jorge Sanjinés desde la perspectiva de los estudios subalternos.

ISMAIL XAVIER

Es Profesor de la Escola de Comunicações e Artes de la Universidad de San Pablo. Fue Profesor Visitante de New York University (1995), University of Iowa (1998), Université Paris III-Sorbonne Nouvelle (1999 e 2011), University of Leeds (2007), University of Chicago (2008), Universidad Nacional de La Plata (2009) y Universidad de Buenos Aires (2011). Entre otros libros, publicó: *O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência* (Paz e Terra, 1977, 3ª. Ed. 2005 –traducido al español por Ediciones Manantial, Buenos Aires, 2008), *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome* (CosacNaify 2007, 2ª. edição), *Griffith: o nascimento de um cinema* (Brasiliense, 1984), *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal* (Brasiliense, 1993), *Allegories of Underdevelopment: Aesthetics and Politics in Brazilian Modern Cinema* (University of Minnesota Press, 1997), *O cinema brasileiro moderno* (Paz e Terra, 2001), *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues* (Cosac Naify, 2003), *Ismail Xavier—encontros*, Adilson Mendes-org. (Azougue, 2009); *Cine brasileiro contemporâneo*, tradução e edição de Mario Câmara (Buenos Aires Santiago Arcos Editor, 2013).

IVÁN PINTO VEAS

Crítico de cine, investigador y docente. Licenciado en Estética por la Universidad Católica y en Cine y Televisión por la Universidad ARCIS (Chile), con estudios de Maestría en Comunicación y Cultura (UBA). Actualmente cursa el Doctorado en Estudios Latinoamericanos (Universidad de Chile). Es editor del sitio <http://lafuga.cl>, especializado en cine contemporáneo, y de <http://elagentecine.wordpress.com>, blog de comentarios y crónicas de cine. Dictó clases sobre historia y estética del cine latinoamericano, historia y teoría del cine documental, y crítica de cine en varias universidades chilenas, entre ellas: Universidad de Valparaíso, Universidad de Chile, Universidad Católica, UMCE. Fue coeditor de la antología sobre Raúl Ruiz. *Fantasmas, simulacros y artificios* (Uqbar, 2010), y de *La zona Marker* (Ediciones Fidsocs, 2013). Ha colaborado además en diversas publicaciones sobre

cine chileno y latinoamericano entre las que destacan los libros *El Novísimo cine chileno* (Uqbar, 2011) y *Prismas del cine latinoamericano* (Cuarto Propio, 2012). Programa, con Claudia Aravena, el ciclo «Visiones Laterales» de cine y video experimental en Cineteca Nacional de Chile (2013-2014).

SERGIO BECERRA

Docente e investigador de cine de la Universidad Central, de la que también dirige su Cineclub. Realiza un Magister en Estudios Cinematográficos y Audiovisuales en la Université Paris III-Sorbonne Nouvelle. Docente de la Universidad de los Andes (1999-2012), escribió para *El Espectador* y *Kinetoscopio*. Ex director de la Cinemateca Distrital de Bogotá (2008-2012), donde editó los *Cuadernos de Cine Colombiano* (n.º 14, 15, 16, 18 y 19), así como los libros *Jorge Silva-Martha Rodríguez: 45 años de cine social en Colombia* (2008); *Víctor Gaviria: 30 años de vida fílmica* (2009); *ICAIC: 50 años de cine cubano en la revolución* (2009); *Primera muestra de cine medio oriental contemporáneo* (2010, edición inglés-español), la colección de 6 DVD's y un cuadernillo crítico «40/25, joyas del cine colombiano» (2011); *Materia y cosmos, las películas de Artavazd Pelechian* (2012, edición francés-español), y *Kurosawa 101* (2012). Editó igualmente *Bogotá Fílmica, ensayos sobre cine y patrimonio* (2013). Actualmente prepara un texto sobre el cine político y militante (1961-1981), ganador de la Beca de Investigación sobre la Imagen en Movimiento en Colombia, otorgada por la Cinemateca Distrital-IDARTES (2015).

JUAN ANTONIO GARCÍA BORRERO

Miembro de la Asociación Cubana de la Prensa Cinematográfica (Fédération Internationale de la Presse Cinématographique/ FI-PRESCI) desde su creación en 1999. Creador y Coordinador General de los Talleres Nacionales de la Crítica Cinematográfica (Cama-güey, 1993-2006), considerado el evento teórico más importante

para especialistas en el país. Presidente de la «Cátedra de Pensamiento Audiovisual Tomás Gutiérrez Alea» (2002), ha ganado en varias ocasiones el premio de Ensayo e Investigación que concede anualmente la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), y tres veces el Premio Nacional de la Crítica Literaria que se entrega en su país a los diez mejores libros publicados en el año, por los textos *Guía crítica del cine cubano de ficción* (2001); *La edad de la herejía* (2002) y *Otras maneras de pensar el cine cubano* (2010). Otros reconocidos libros de su autoría, son: *Cine cubano de los sesenta: mito y realidad* (2007), *Intrusos en el paraíso (Cineastas extranjeros en el cine cubano de los sesenta)*, *Cine cubano, la pupila insomne* (2012)

ÁLVARO VÁZQUEZ MANTECÓN

Doctor en Historia del Arte por la Universidad Autónoma del Estado de Morelos (México), obtuvo previamente su licenciatura en Historia en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y una maestría en Historia en la Universidad Iberoamericana. Es Profesor-investigador de tiempo completo en la Universidad Autónoma Metropolitana plantel Azcapotzalco desde 2001, adscrito al Posgrado en Historiografía de la División de Ciencias Sociales y Humanidades. Es autor de varios trabajos sobre política y cultura en el México del siglo XX. Entre sus libros, *Orígenes literarios de un arquetipo fílmico: adaptaciones cinematográficas a Santa de Federico Gamboa* (2005); *Memorial del 68* (2007) y *El cine súper 8 en México, 1970-1989* (2012). Realizador de varios documentales entre los que destacan *La utopía tabasqueña de Tomás Garrido Canabal* (2004), *Novo por Novo* (sobre la vida y obra de Salvador Novo, 2003); *La pasión de José Vasconcelos* (2002) y *Emilio Fernández, mexicano mítico* (2000). Ha trabajado también en diversos proyectos de investigación y curaduría como *La era de la discrepancia, arte y cultura visual en México, 1968-1997* (2006); el *Memorial del 68* (2007); la exposición *Cine y revolución* (2010); *Imágenes del cardenismo* (2011) y *Desafío a la estabilidad: procesos artísticos en México, 1952-1967* (2014).

CECILIA LACRUZ

M.Phil. en Latin American Studies de la Universidad de Cambridge y MA en Film Studies de la University College Dublin (UCD), actualmente realiza el Doctorado en Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. Dicta seminarios y cursos de grado y posgrado de Historia del Cine y Cine Latinoamericano en universidades uruguayas. Es integrante del Grupo de Estudios Audiovisuales (GEstA, Montevideo) e Investigadora activa –nivel Iniciación– del Sistema Nacional de Investigadores de Uruguay. Trabajó en el área de producción en proyectos documentales y series de ficción para la televisión. Escribió «Modernidad y política en el cortometraje documental uruguayo: estrategias cinematográficas de una escena inaugural» para el dossier sobre el cortometraje documental en Latinoamérica de *Imagofagia* (Buenos Aires, 2015) y colaboró en volúmenes colectivos con los artículos «La experiencia del semanario *Marcha* y el cine político en el Uruguay» (Santiago de Chile, 2014) y «La pantalla presa en Libertad» (Montevideo, 2015)..

MARÍA LUISA ORTEGA GÁLVEZ

Doctora en Filosofía y Profesora de Comunicación Audiovisual por la Universidad Autónoma de Madrid (España). Es coautora, con capítulos a cargo, de los libros *The Cinema of Latin America* (2003), *Cine documental en América Latina* (2003), *Documental y vanguardia: lenguajes fronterizos* (2005), *Cuba: Cinéma et Révolution* (2006), *De la foto al fotograma. Fotografía y cine documental* (2006), *Cineastas frente al espejo* (2008), *Piedra, papel, tijera: collage en el cine documental* (2009), *Doc. el documental en el siglo XXI* (2010), *Le Nouveau Du Cinéma Argentin* (2015), y editora de *Nada es lo que parece. Falsos documentales, hibridaciones y mestizajes del documental en España* (2005), *Mystère Marker. Pasajes en la obra de Chris Marker* (2006) así como de *Cine directo. Reflexiones en torno a un concepto* (2008). Publicó como autora: *Espejos Rotos. Aproximaciones al documental norteamericano contemporáneo* (2007). Es miembro del Comité Editorial de *Secuencias. Revista de Historia del Cine* y fue programadora de los Festivales Cines del

Sur (Granada International Film Festival) and Documenta Madrid (International Madrid Documentary Festival).

MIRTA VARELA

Es investigadora del CONICET y profesora titular de la cátedra de Historia de los medios en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, donde recibió el título de Doctora en Letras. Ha realizado estancias de investigación en la Université Paris VIII y fue becaria de la Fundación Alexander von Humboldt en el Instituto Latinoamericano de la Universidad Libre de Berlín. Actualmente coordina la Red de Historia de los Medios (www.rehime.com.ar) y dirige los *Cuadernos de ReHiMe*. Sus publicaciones incluyen los siguientes libros: *Los hombres Ilustres de Billiken. Héroes en los medios y en la escuela* (Colihue, 1994); *Audiencias, cultura y poder. Estudios sobre televisión*, en colaboración con Alejandro Grimson (Eudeba, 1999); *La televisión criolla. Desde sus inicios hasta la llegada del hombre a la Luna 1951-1969* (Edhasa, 2005); y *Masas, pueblo, multitud en cine y televisión*, en colaboración con Mariano Mestman (Eudeba, 2013).

PAULA HALPERIN

Doctora en Historia por la Universidad de Maryland, College Park. Profesora de Historia y Cine en Purchase College, SUNY desde septiembre de 2010. Se especializa en cine y televisión en Brasil y la Argentina desde la década del cincuenta, y su relación con la esfera pública. En el manuscrito del libro en el que trabaja actualmente, explora los cines de ambos países durante los tardíos sesenta y setenta, los debates políticos que estos generaron y el rol de la economía visual en la conformación de imaginarios en torno a la identidad nacional. Sus publicaciones incluyen artículos sobre el neorrealismo en la Argentina en las décadas de 1940 y 1950, la representación de relaciones genéricas y raciales en el cine de Brasil en los setenta y las discusiones sobre historia nacional promovidas por las telenovelas históricas en el Brasil de los setenta y ochenta.