

# *La denuncia social del Nuevo Cine Latinoamericano en los años sesenta*

*The social critique of New Latin American Cinema in the 1960s*

*Noé Tovar Soto*

Universidad Autónoma del Estado de México

Resumen: el objetivo del presente artículo es realizar una aproximación histórica de los cinco movimientos cinematográficos de nuestro continente que dieron sentido teórico y estético al Nuevo Cine Latinoamericano de la década del sesenta: el chileno, brasileño, argentino, boliviano y cubano. Su relevancia radica en exponer sintéticamente los antecedentes del cine latinoamericano contemporáneo, desde la premisa que considera al cine como un instrumento que permite introducir al público en el contexto social, cultural y político que representa cada trama. Para documentarlo, además de la bibliografía crítica, se describen algunos de los filmes de la época. El resultado muestra las similitudes ideológicas y estéticas en las filmografías de Chile, Brasil, Argentina, Bolivia y Cuba, principales exponentes de dicho movimiento cinematográfico, así como demuestra que el común denominador de este movimiento fílmico fue el de recurrir al cine como una herramienta para la denuncia social.

Palabras clave: Cine Latinoamericano; Denuncia social; Político; Latinoamérica

Abstract: the purpose of this article is to make a historical approach to the five cinematographic movements of our continent that gave theoretical and aesthetic sense to the New Latin American Cinema of the sixties: Chilean, Brazilian, Argentinean, Bolivian and Cuban. Its relevance lies in synthetically exposing the background of contemporary Latin American cinema, from the premise that considers cinema as an instrument that allows introducing the audience to the social, cultural and political context represented by each plot. To document this, in addition to the critical bibliography, some of the films of the time are described. The result shows the ideological and aesthetic similarities in the filmographies of Chile, Brazil, Argentina, Bolivia and Cuba, the main exponents of this cinematographic movement, as well as demonstrating that the common denominator of this film movement was the use of cinema as a tool for social denunciation.

Keywords: Latin American Cinema; Social denouncement; Political; Latin American

DOI: <https://doi.org/10.22201/ciic.2448/1e.2025.81.57764>

Recibido: 6 de enero de 2025

Aceptado: 7 de abril de 2025

D.R. © 2025 Universidad Nacional Autónoma de México  
Ciudad Universitaria, Coyoacán, C.P. 04510, Ciudad de México.  
Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe

e-ISSN-2448-6914

## INTRODUCCIÓN

Los años sesenta en Latinoamérica fueron de compulsión social y de agitación revolucionaria, en la mayoría de los países de nuestro continente se pretendía seguir el ejemplo de la Revolución Cubana, para Mouesca lo acontecido en Cuba, a finales de la década del cincuenta, “trastorna la vida política y cultural” de Latinoamérica (2005: 72). Así mismo Aldo Francia afirma que la Revolución Cubana dio protagonismo a las masas populares en la vida pública misma que influiría en la creación artística de la década del sesenta (1990: 20).<sup>1</sup> En la cuestión cinematográfica los años sesenta representan el surgimiento del llamado Nuevo Cine Latinoamericano, denomina así porque pretendía no seguir con las prácticas hollywoodense, en cambio optó por describir, mediante el documental y la ficción la realidad de los países de nuestro continente, así la estética y la temática de este cine estaban “determinadas por las condiciones económicas, sociales, culturales y políticas del subdesarrollo de la cultura del hambre” (Francia 1990:27).

El chileno Aldo Francia, uno de los cineastas pioneros del Nuevo Cine Latinoamericano, sostiene que la confrontación social, que se vivía en esa época en los países de la región, nutrió de imágenes las obras fílmicas del cine que se estaba realizando en nuestro continente (Mouesca 2005:21). El nuevo cine fue encabezado principalmente, como sostiene Melvin Legard, por cinco cinematografías latinas: el *cinema novo* en Brasil, el nuevo cine cubano, el tercer cine de Argentina, el cine boliviano, y el nuevo cine chileno (Legard 2018:258). Todos estos movimientos cinematográficos se aglutinaron, en 1967, en el Festival de Cine de Viña del Mar y Primer Encuentro de Cineastas Latinoamericanos, evento que consolidaría, las bases y el movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano, bajo tres objetivos principales:<sup>2</sup>

- a) exhibir y confrontar obras de tendencia experimental que concurren a la promoción del cine como arte.
- b) Investigar nuevas formas de lenguaje cinematográfico a través de una expresión latinoamericana auténtica y propia, fundamentando la problemática del hombre y la raza; redescubrir lo autóctono e incorporarlo a nuestro cine.

<sup>1</sup> Aldo Francia expresa que el arte fue el “eco” de las clases populares y paralelamente la música, la literatura y el cine, encontraron en las tradiciones populares su esencia que los distinguiría del resto del mundo (1990:21).

<sup>2</sup> En este festival también participaron otros países de nuestro continente, pero su participación no fue tan relevante entre ellos se encuentra Perú, Venezuela, Uruguay y México (Francia 1990: 20). Para el presente artículo se decidió no considerar al Nuevo Cine Chileno puesto que este fue ampliamente desarrollado.

c) Reunir a la gente de cine latinoamericano en sus diferentes actividades y manifestaciones, con el fin de intercambiar experiencias y posibilitar la asociación de esfuerzos comunes (Francia 1990: 23).

Del mismo modo este festival mostró el perfil de los cineastas latinoamericanos, quienes se asumían como revolucionarios combatientes por la liberación de América Latina. El festival el 67 fue una declaratoria de principios ideológicos que pretendían la unidad latinoamericana a través del cine, pues los creadores que participaron en él lo consideraban como un instrumento artístico y político de combate contra el subdesarrollo social, contra la hegemonía económica y estética, tal como lo refleja la siguiente aseveración de Francia:

En el otoño del 67, advertíamos que nuestro cine, el cine de América Latina, no nacía de materia muerta [...], no se nutría del cadáver de la burguesía, sino que encontraba su posibilidad cierta de liberación artística, en la conducta política de las grandes masas insurgentes y rebeldes, fundiendo a fuego, en un objetivo común, el arte y la política, actividades si no opuestas, tradicionalmente separadas (Francia 1990:27).

Después del festival del 67, le siguió el segundo festival y encuentro de cineastas latinoamericanos en 1969, que decide aceptar largometrajes, y a diferencia de los festivales anteriores también opta por no ser una competencia; es decir no se premió a ninguna película, pues lo que se pretendía con esta edición era la unión de los cineastas latinoamericanos (Francia 1990: 154). Se tenía contemplado, para 1971, un tercer festival y encuentro de cineastas latinoamericanos, pero nunca llegó a Viña del Mar. El propio Aldo Francia reconoce que haberle dejado la organización a la Universidad de Chile sede Valparaíso fue un error que provocó la desaparición del Festival de Cine de Viña Mar, pues la institución “no contaba con los recursos logísticos, ni mucho menos con la capacidad financiera para costear el festival” (1990: 171-176). El primer y segundo Festival y Encuentro de Cineastas Latinoamericanos en Viña del Mar, pueden considerarse como la cuna del Nuevo Cine Latinoamericano.<sup>3</sup>

El presente trabajo tiene como objetivo hablar de los filmes más representativos de cada una de las cinematografías que participaron en el primer encuentro de cineastas latinoamericanos del 67, pues estas reflejan los principios ideológicos

<sup>3</sup> Tras su desaparición Alfredo Guevara retoma lo hecho en Chile y organiza en 1979 el Primer Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano vigente hasta nuestros días.

del Nuevo Cine Latinoamericano y, paralelamente, brindan una mirada social y cultural homogénea en países que vivían condiciones políticas diferentes: en el caso cubano disfrutaban de su triunfo revolucionario y exportaban la idea de liberación al resto de América Latina; en el caso de Brasil y Bolivia por aquellos años eran sometidos, desde 1964, por dictaduras militares; en el caso argentino, muestran el contexto político, social y cultural antes de los golpes militares que los azotarían en la década de 1970.

La aproximación a estas cinematografías se hizo a partir de los aportes teóricos de Lauro Zavala. Este distingue dos tipos de análisis cinematográfico: el interpretativo y el instrumental. En el primero, propone estudiar los elementos semióticos que permiten entender el lenguaje cinematográfico bajo el cual se articula un mensaje en un filme. En el segundo, la película funciona como un instrumento o fuente de información que permite estudiar algún aspecto histórico de la época en que se filmó, o bien, estudiar un fenómeno social que se representa en la trama narrativa de una película (Zavala 2010: 65). En este sentido el presente trabajo retoma el análisis instrumental que propone Zavala para adentrarse en el contexto social y político que las filmografías estudiadas representan y que, al mismo tiempo, dan sentido a la denuncia que plantean en sus tramas.<sup>4</sup>

## NUEVO CINE CHILENO

El término Nuevo Cine Chileno comenzó a utilizarse a finales de los años sesenta para definir las producciones fílmicas de ficción que aludían directamente a la responsabilidad del capitalismo de los problemas sociales que se vivían tanto en Chile como en Latinoamérica. No se sabe con exactitud quien lo utilizó por primera vez. Mouesca sostiene que muy probablemente lo utilizó por primera vez un periodista para definir la situación fílmica que comenzaba a surgir en Chile a finales de la década de los sesenta (1988: 36), al adaptar la denominación de Nuevo Cine Latinoamericano a las producciones fílmicas de ficción chilenas. Pese a esta inexactitud en el origen del término, críticos e historiadores —como Melvin Legard, Jacqueline Mouesca, Marcia Orell García y Zuzana Pick, por mencionar algunos— coinciden en que las películas realizadas entre 1967 y 1969 represen-

<sup>4</sup> Se recomienda el libro de *Posibilidades del análisis cinematográfico*, de Lauro Zavala (2015), para entender el concepto de análisis instrumental en el cine.

tan su origen.

De estas películas hay dos posicionamientos que, a simple vista, parecieran opuestos, pero en realidad no lo son. Por un lado, Aldo Francia sostiene que nacen en 1967 cuando los cineastas chilenos entraron en contacto con los filmes del *Cinema Novo*, del Tercer Cine y los del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), derivado del Primer Festival y Encuentro de Cineastas Latinoamericanos de Viña del Mar. Refiere que al ver las propuestas filmicas de países con similares problemas sociales, culturales y políticos, los cineastas chilenos se dieron cuenta de que el lenguaje cinematográfico va más allá de lo estético y que también es «un medio de comunicación, una forma de mostrar la terrible realidad de la América morena, con el fin de hacer conciencia de ella y producir las condiciones ambientales para cambiarla» (Francia 1990:18). Por otro lado, Mouesca considera que el Nuevo Cine Chileno se manifestó a partir del Segundo Festival y Encuentro de Viña del Mar, en 1969. Ahí los cineastas de Chile presentaron obras que critican tanto la historia oficial como la realidad de su país. También sostiene que la visión de los nuevos creadores sobre las soluciones a los problemas sociales se apegaba a la ideología política de la izquierda que, para el caso, eran las ideas de la UP. Asimismo, pondera el alto nivel técnico de las nuevas propuestas filmicas (1988: 36). Mouesca refiere a tres directores en específico: Miguel Littin, Helvio Soto y Aldo Francia. Otro aspecto que a destacar es la influencia de corrientes europeas como la Nueva Ola Francesa o el Neorrealismo Italiano (Orell 2012:13).<sup>5</sup>

Francia y Mouesca coinciden en que los discursos del Nuevo Cine Chileno se valen del lenguaje filmico para transmitir, en la mayoría de los casos, críticas hacia el sistema político y económico prevalente —el capitalismo—, al cual consideraban un poder opresor, explotador e injusto con las clases sociales pobres. Por ello, los cineastas de este nuevo cine vieron como una responsabilidad social delatar las desigualdades sociales e injusticias de las estructuras de los poderes dominantes.

Francia y Mouesca concuerdan en que las películas que dan inicio al Nuevo Cine Chileno son *Tres tristes tigres* (1968), dirigida por Raúl Ruiz; *Valparaíso mi amor* (1969), dirigida por Aldo Francia; *Caliche sangriento* (1969), dirigida

<sup>5</sup> En este sentido se recomiendan los textos escritos por André Bazin, y François Truffaut que dieron orientación teórica a la llamada Nueva Ola Francesa, así como los filmes dirigidos por Roberto Rossellini y Vittorio De Sica, principales precursores y exponentes del Neorrealismo Italiano.

por Helvio Soto, y *El Chacal de Nahueltoro* (1969), dirigida por Miguel Littin.<sup>6</sup> Las películas referidas tienen características técnicas diferentes e incluso el tratamiento de la imagen es distinto, pero el común denominador en la historia que cuentan es la crítica hacia el Estado el cual no atendía las necesidades básicas de supervivencia —alimento, vivienda, salud— de toda la población, lo que acentuaba la marginación de la clase social baja. Las películas que dan inicio al Nuevo Cine Chileno representan diferentes posturas en contra del sistema capitalista predominante, responsable de las desigualdades que criticaban.

*Tres tristes tigres* (1968) es la historia de dos hombres y una mujer que viven en la ciudad de Santiago. Los tres tienen vidas poco alentadoras, con trabajos que no satisfacen sus expectativas económicas y emocionales; son infelices. En una noche de parranda buscan sentido a su vida. Los temas políticos que esta película toca son en torno al gobierno de Eduardo Frei Montalva. Critica abiertamente el modelo económico, pues en el desarrollo de la trama, los trabajos en los que se desempeñan los personajes dependen directa o indirectamente del capital extranjero; esto se acentúa en una escena casi al final en la cual la conversación es en torno al presidente Frei. Este filme ganó, en 1969, el reconocimiento a la mejor película en el Festival de Locarno, Suiza.

*Valparaíso mi amor* (1969) es la historia de cuatro hermanos que viven en la cima de uno de los cerros de Valparaíso; el mayor de ellos tiene catorce años, le sigue una niña de doce, hay otro de once y el menor de cinco. Son huérfanos de madre y su papá roba ganado para mantenerlos. Al ser atrapado y encarcelado, obliga a los niños a buscar los medios a su alcance para comer. El mayor de ellos entra a una banda de ladrones; el otro hermano varón se dedica a trabajar en los mercados de Valparaíso, pero al final termina dedicándose al robo, y la hermana pasa de cantar en los camiones a prostituirse. El menor de los hermanos muere por la falta de dinero para pagar un doctor. Con esta historia Aldo Francia plantea una crítica sobre la desigualdad social, la indiferencia de la clase política y la explotación del modelo económico hacia los marginados; además, propone que las principales víctimas son los niños. Las injusticias atribuidas al sistema capitalista están presentes durante toda la trama, pues la familia pobre de la película en todo momento busca satisfacer las necesidades que el sistema social, político y económico les ha negado.

<sup>6</sup> Jacqueline Mouesca (1988) considera que en los inicios del Nuevo Cine Chileno son tres las más importantes: *Valparaíso mi amor*, *Tres tristes tigres* y *El Chacal de Nahueltoro*. En *Plano secuencia y Cine Chileno: Veinte años hace alusión a que Caliche sangriento*, a pesar de ser una crítica al ejército de Chile, no es una película política como sí son las otras.

*El Chacal de Nabueltoro* (1969)<sup>7</sup> aborda la situación de pobreza del jornalero chileno José Valenzuela, un huérfano que durante toda su vida careció de hogar y trabajo fijo que le permitiera una vida digna. En un momento de furia y trastornado por el alcohol, mata a una mujer y a sus cuatro hijas. Es encarcelado y en la cárcel aprende diferentes oficios que le hacen ver la vida de diferente manera, y en un momento de reflexión afirma que su vida es mejor estando en la cárcel por el simple hecho de poder trabajar y tener siempre que comer. Tal momento de reflexión lo lleva a recordar su crimen y se da cuenta de que no fue su estado alcohólico lo que lo condujo a matar, en realidad fue la frustración que desde niño sintió por no tener una familia y, de adulto, la frustración de no tener un trabajo que le permitiera saciar el hambre que sentía. La película representa las desigualdades del modelo capitalista en el individuo, pues el carácter del personaje principal es moldeado por no tener cubiertas sus necesidades básicas como ser humano. Para elaborar la trama de esta película, Miguel Littin se basó en hechos reales: lo que la prensa de la época publicó sobre los homicidios cometidos por Jorge Valenzuela. *El Chacal de Nabueltoro* es considerado, en Chile, como el mejor filme nacional.



Fig. 1. Fotograma de la película *El Chacal de Nabueltoro* (1969). Dir. Miguel Littin

<sup>7</sup> El nombre real de la película es *En cuanto a la infancia, andar, regeneración y muerte de Jorge del Carmen Valenzuela Torres, quien se hace llamar también José del Carmen Valenzuela Torres, Jorge Sandoval Espinoza, José Jorge Castillo Torres, alias El Campaño, El Trucha, El Canaca, El Chacal de Nabueltoro*.

*En Caliche sangriento* (1969) hay una crítica a la historia oficial relacionada con el triunfo del ejército de Chile en la guerra del Pacífico (1879-1884), en la cual Chile derrotó a Perú y Bolivia. La trama presenta un grupo de soldados chilenos perdidos en el desierto que, sin comida ni agua, comienzan a desertar o a cuestionar las órdenes de sus superiores, pues consideran que la guerra y el ejército chileno obedecen a los intereses económicos de las empresas extranjeras que querían hacerse del control total de la explotación de los depósitos de salitre, fuente importante de riqueza de la época. Esta película ocasionó censuras en su estreno; los altos mandos del ejército presionaron al gobierno de Eduardo Frei para que no se exhibiera, con el argumento de que la película no exaltaba la labor patriótica del ejército.<sup>8</sup>

#### BRASIL: EL CINEMA NOVO

Hablando de las filmografías que encabezaron el Nuevo Cine Latinoamericano comenzaremos con el *Cinema Novo* Brasileño de los años sesenta. Para entender el surgimiento de una nueva manera de hacer cine en Brasil, es importante retroceder a la década del cincuenta, periodo donde surge, en las principales ciudades brasileñas, el llamado “cine independiente”, conocido así porque eran “filmes totalmente independientes del esquema de estudios, que no cuentan con el sistema de estrellas y de distribución capitalista para lograr éxitos de taquilla y grandes plateas” (Mendes; Miranda, 2011: 82), por lo que el autor tenía, en terminos estéticos y conceptuales, el control total del filme. En este periodo, el director más sobresaliente en Brasil es Nelson Pereira dos Santos. En 1956 realizó su reconocida película *Río, 40 graus*; narra la vida de cinco niños vendedores de cacahuates que viven en las favelas y bajan a vender su producto a las calles céntricas de Sao Paulo. La película es una crítica a la desigual social que limita el derecho el derecho de los niños a una infancia digna. Otra de las películas importantes del director es *Río, zona norte* (1957), en ella cuenta la historia de un compositor de música popular, para poder sobrevivir vende a bajo costo su música, denunciando así las condiciones precarias de este tipo de músicos que no seguían las convenciones artísticas impuestas por un modelo de vida capitalista. En ambas películas Pereira retoma el modo de vida ciudadano de Sao

<sup>8</sup> El Comité de Censura negó la exhibición de dicha película bajo el argumento de que la película “hería la dignidad nacional”. Esto provocó que sectores del gremio cinematográfico presionaran y protestaran por el fallo del Comité de Censura, con lo cual lograron que la película se exhibiera (Ossa 1971:86).

Paulo para contar historias que describen el contexto social, económico, político y cultural del Brasil de los años cincuenta. Las obras realizadas por Pereira en este periodo lo posicionaron como una de las figuras cinematográficas más reconocidas dentro y fuera de su país; al interior de Brasil su filmografía influyó para que una nueva generación de cineastas concibiera al cine como una herramienta eficaz para la denuncia de la desigualdad social, es así que surgen movimientos como el *Cinema Novo*, el *Cinema Marginal*, o el llamado *Ciclo Babiano* (Mendes; Miranda, 2011: 83). Fuera de Brasil la figura de Pereira do Santos fue reconocida a tal grado de ser jurado, en 1963, del tercer Festival Internacional de Cine de Moscú (Cerdán 2023).

Uno de los grandes precursores y, a menudo, máximo referente del *Cinema Novo* es Glauber Rocha. Los inicios en el mundo cinematográfico de este director fueron en la crítica de cine, mostro una postura firme y reflexiva sobre la escena fílmica brasileña de la época, sostenía que el cine brasileño requería de una reconsideración formal y estética (Xavier 2011). Como director, su cine se caracterizó por la rigurosidad técnica en la construcción audiovisual y por su aguda crítica social y política. El primer largometraje de Rocha fue *Barravento* (1962), a menudo se considerarlo como la obra que inicia el *Cinema Novo*. Este filme plantea una reflexión sobre las formas de convivencia entre los que buscan un cambio armónico con los saberes tradicionales y con lo que pretende cambiarlo todo sin considerar los usos y costumbres. La película narra el enfrentamiento ideológico de una comunidad de pescadores del norte de Brasil. El conflicto aparece cuando una de los habitantes préndete establecer ideas radicales cuestionan los mitos y las costumbres propias de la comunidad, pues considera que son una manera de contener el desarrollo y al mismo tiempo no contribuyen a liberarse de la explotación que padecen (Rocha 1962). Este tipo de conflicto también aparecen en la película *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) del mismo director. En esta la trama se desarrolla a partir de la huida de una pareja de esposos, quienes después de haber matado al abusivo de su patrón tienen que escapar y deambular por distintas comunidades. El rigor técnico de Rocha en esta película combinado con la aguda crítica del argumento que plantea le valió la nominación a la Palma de Oro del Festival de Cannes en 1964.



Fig.2. Fotograma de la película *Terra em transe* (1967). Dir. Glauber Rocha.

Otras dos películas representativas de la década del 1960 de este mismo autor son *Terra em transe* (1967) y *O dragão da maldade contra o santo Guerreiro* (1969). En ambas el director lleva al extremo la ficción inventando lugares y situaciones que nuevamente muestran los conflictos entre oprimidos y opresores, temática que adquiere mayor sentido en Brasil después el golpe de estado de 1964 encabezado por el general Humberto de Alencar Castelo Branco. En la película *Terra em transe* (1967) la alusión al golpe militar se hace retomando el nombre del expresidente mexicano, Porfirio Díaz para uno de los protagonistas del filme (Rocha 1967).

La explotación de las comunidades rurales, así como las tensiones sociales, políticas y culturales fueron temas recurrentes del *Cinema Novo* en la década del sesenta, de las cuales, al igual que las películas de Glauber Rocha, destacan: *O pagador de promessa* (1961), del director Anselmo Duarte (Redondo 2017), película que, por su propuesta narrativa, dramática y cuidado estético, tuvo un gran reconocimiento mundial convirtiéndose en la primera película brasileña en ganar la Palma de Oro en el festival de Cannes de 1962, y ser la primera película sudamericana en estar nominada al premio Oscar en la categoría a Mejor Película Extranjera en ese mismo año. Ya en los años sesenta, aparece la película *Vidas secas* (1963) de Nelson Pereira, filme que con el paso del tiempo se convertiría en otra de las películas emblemáticas del *Cinema Novo*. Esta es una adaptación de la obra literaria homónima del escritor Graciliano Ra-

mos, realizada un año antes del golpe militar y muestra con crudeza los abusos de la clase dominante sobre las personas más vulnerables. Para muchos críticos esta película es un referente de la cinematografía mundial (Redondo 2017).

La adaptación de obras literarias al cine fue otra constante dentro del Cinema Novo y bajo esta premisa se filman: *Ganga Zumba* (1964), dirigida por Carlos Diegues, una adaptación de la novela del mismo nombre, de João Felício. *A hora e a vez* (1965), cuento de Guimarães Rosa llevado a la pantalla grande por Augusto Matraga. Roberto Santos retoma el poema de Carlos Drummond de Andrade y filma *O Padre e a Moça* (1966) (Mendes y Miranda 2015). Sumado a las temáticas rurales y a las adaptaciones literarias en el *Cinema Novo* también encontramos filmes que abordan acontecimientos urbanos, principalmente aquellos derivados del golpe militar de 1964, tales como: *O desafio* (1965) de Paulo César Saraceni, película que reflexiona entorno a la actividad periodística dentro de la dictadura militar en Brasil. Otro filme de este corte es la ya mencionada *Terra em trase* (1967) de Glauber Rocha.

## ARGENTINA: CINE LIBERACIÓN Y EL TERCER CINE

Para entender el aporte de la cinematografía argentina al Nuevo Cine Latinoamericano es necesario tener presente la inestabilidad política y social que vivía el país, específicamente, después del periodo conocido como “Segundo Peronismo”, que concluyó en 1955. A partir de este momento los derrocamientos y dictaduras militares fueron habituales. Comienza con el golpe de Estado que, la autollamada “Revolución Liberadora” (Potasch 1993: 240) encabezada por el general Eduardo Lonardi, dio al gobierno de Juan Domingo Perón. A los dos meses el general Eduardo Lonardi fue removido de su cargo por las propias fuerzas armadas y asumió la presidencia Pedro Eugenio Aramburu que desempeñó el cargo hasta 1958 (Potasch 1993: 242). Le siguieron los derrocamientos de Arturo Frondizi (1962) y de Arturo Illía (1966), este último depuesto por la autollamada “Revolución Argentina”; dictadura militar encabezada por Juan Carlos Onganía (1970). En 1973 Perón ganó la presidencia de Argentina,<sup>9</sup> y en 1976 nuevamente

<sup>9</sup> Derivado de las disputas por el poder entre distintos grupos al interior de las fuerzas armadas de Argentina, Juan Carlos Onganía, en 1970, fue sustituido por Marcelo Livinstong, quien, a su vez, en 1971 fuera removido de la presidencia por Alejandro Lannuse, dichos militares conformaron la que es conocida como dictadura de la “Revolución Argentina” (Potasch 1993: 272). En 1973 gana las elecciones el candidato peronista Héctor José Cámpora, ese mismo año renuncia para que Juan Domingo Perón asuma nuevamente la presidencia de Argentina, gobernado hasta su muerte en 1974.

los militares derrocan gobierno peronista. Bajo este contexto de inestabilidad política surge uno de los movimientos fílmicos más importantes en la historia del cine argentino el grupo de Cine Liberación y su llamado Tercer Cine.

Las películas de la llamada generación del 60 son, es sí mismas, actos de resistencia política ante las dictaduras militares.<sup>10</sup> La determinación de sus realizadores por hacer cine se impuso a la censura institucional y a la falta de los apoyos económicos que la dictadura en turno otorgaba, a través del Instituto Nacional de Cinematografía (INC), para financiar la producción de películas. También la manera en que esta generación enfrentó las carencias para producir, distribuir y exhibir el cine que hacían, sentó las bases del cine independiente en Argentina (Castagna 2019). La libertad en la creación que estos directores tenían les permitió filmar películas de crítica política y social, así como adaptaciones literarias. Al respecto Castagna escribe que el común denominador de los filmes de la generación del sesenta son los “escenarios naturales, temáticas arraigadas a la denuncia, disputa entre jóvenes y viejos y un registro urgente de lo cotidiano con una cámara que invade el tópico del documental para fusionarlos con la ficción” (Castagna 2019). De acuerdo a dicho crítico las películas de mayor relevancia de esta generación son: *Tres veces Ana* (1961), de David José Kohon, *La cifra impar* (1962), de Manuel Antín, *Los inundados* (1962), de Fernando Birri, *La berencia* (1962), de Ricardo Alventosa, *Dar la cara* (1962), de José Martínez Suárez, y *Pajarito Gómez* (1965), de Rodolfo Kuhn.

---

10 El aporte del cine argentino al Nuevo Cine latinoamericano fue posible en gran medida al grupo de Cine Liberación y su teoría sobre el Tercer Cine, sin embargo es importante señalar como antecedente directo a este movimiento al cine hecho a finales de la década del cincuenta y principios de los sesenta en Argentina, el cual ya se caracterizaba por contener en su narrativa críticas políticas y sociales de la época, como ejemplo de ello podemos mencionar a la película *Después del silencio* (1956), del director Lucas Demare, la cual es una crítica abierta al gobierno peronista, esta película fue estrenada con motivo de la celebración del primer año del derrocamiento de Perón y fue encargada por el gobierno del general Aramburu (Luna, 2015). Otros filmes que siguen esta línea crítica, son *La casa del ángel* (1957), dirigida por Leopoldo Torres Nilson, y *El jefe* (1958) dirigida por Fernando Ayala. La película dirigida por Torres Nilson es una de las mejores películas de esa época consiguiendo ser nominada a la Palma de Oro del Festival de Cannes. La historia que narra puede ser considerada como una metáfora social de Argentina; presenta a una adolescente que es asediada por las ideas políticas de su padre y por las creencias religiosas de su madre, al descubrir su etapa sexual esta se ve liberada de las ataduras familiares. Mientras que la película de Fernando Ayala es una crítica a la figura de Perón. La historia se centra en una banda criminal, haciendo uso de su carisma e ingenio el líder convence a sus compañeros de cometer los delitos, sin embargo, este termina traicionando a sus compañeros, el personaje del líder; a manera de parodia, en su gesticulación emula a Perón (Ayala 1958). Esta no fue la única película de crítica política que hace Fernando Ayala, en 1959 realiza *El candidato* filme que alude a las manipulaciones que los partidos políticos hacen a los ciudadanos, en esta, a diferencia de lo otra, es una crítica en general al sistema político argentino.



Fig. 3. Fotograma de *La hora de los bornos* (1968). Dirs. Octavio Getino y Pino Solanas.

A finales de la década del sesenta los cineastas argentinos posicionaron el cine documental como género predilecto para denunciar la realidad argentina, siendo el trabajo realizado por Fernando “Pino” Solanas y Octavio Getino, la obra fílmica más representativa del Grupo de Cine Liberación y Tercer Cine, movimiento encabezado por ambos directores, que daría el sustento teórico al Nuevo Cine Latinoamericano. El cine que este grupo proponía estaba basado, de acuerdo a lo que el propio Getino sostiene, en la idea de revolución, lucha política y, paralelamente, como una forma “de ahondar en la vida del hombre latinoamericano” (Getino 1982: 13), postura que se ve reflejada en *La hora de los bornos* (1968) película que, si bien, reflexiona entorno a la realidad argentina, también hace un recorrido por los problemas sociales en diferentes países sudamericanos. La película se divide en tres partes: “Neocolonialismo y violencia”, “Acto para la liberación” y “Violencia y liberación”. En el filme se establece que la violencia padecida en los países latinoamericanos va más allá de los conflictos bélicos, plantea que la indiferencia sistemática de los gobiernos ha violentado más los derechos de los latinoamericanos, que la tortura y las masacres, el filme también sostiene que la única vía para la liberación es la rebelión y la revolución (Getino; Solanas 1968).

Los inicios del Grupo Cine Liberación y Tercer Cine ocurren mientras Argentina vivía tiempos social y políticamente agitados por los frecuentes golpes de Estado. La primera vez que se habló del grupo y del concepto de Tercer Cine fue en marzo de 1969 en la revista *Cine Cubano* donde se publicó un reportaje sobre Octavio Getino y Fernando Solanas, en el cual ambos directores señalan que es necesario la creación de un cine que rompa la “irracionalidad” política, social y cinematográfica “dominante” que le precedió, así como fijar una postura revolucionaria, sin excluir otras realidades latinoamericanas (Getino 1982: 7). En octubre del mismo año la revista cubana *Tricontinental* publica, lo que ha sido considerado como el manifiesto teórico del Tercer Cine: “Hacia un tercer cine: apuntes y experiencias para un cine de liberación en el tercer mundo”. Surge de la experiencia de Solanas y Getino tras filmar *La hora de los Hornos* (1968). El concepto de Tercer Cine, no se refiere exclusivamente al cine realizado en los países tercermundistas, sino a un tipo de cine que va más allá de lo comercial y lo puramente estético. Getino y Solanas clasificaron la producción fílmica mundial en tres tipos: el Primer Cine, es todo aquel destinado a un fin comercial, sigue un modelo de producción hollywoodense. El Segundo Cine, es el llamado cine de autor, principalmente europeo, se exhibe en festivales especializados y también es reconocido por su alto valor técnico y estético, por último, el Tercer Cine, aquel que destruye y al mismo tiempo construye; destruye la imagen neocolonial que se ha impuesto sobre la realidad latinoamericana, para construir imágenes que dan cuenta del atraso, social, político económico y cultural existentes en la región.<sup>11</sup> Como una categoría interna del Tercer Cine está el llamado “Cine Militante” que, en la lucha política en medio de la dictadura, busca “contra informar, desarrollar niveles de conciencia, agitar y formar cuadros [de resistencia social]” (Getino 1982: 15), para promover determinada política pública que mejore las condiciones sociales de vida.

El cortometraje documental *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan* (1974) de Raymundo Gleyzer, es una de las experiencias más relevantes del Cine Militante. Cuenta la historia de la intoxicación por plomo en la sangre de los trabajadores de la fábrica INSUD. Los obreros ante la indiferencia de los encargados de la empresa decidieron manifestarse. Su movimiento logró que se les pagara lo adeudado y se reconociera los peligros laborales causantes de su

---

<sup>11</sup> El concepto de Tercer Cine es, así como los objetivos del grupo Cine Liberación, ampliamente explicado por Octavio Getino en su libro *A diez años de hacia un tercer cine*, editado por la Filmoteca de la Universidad Autónoma de México en 1982.

enfermedad, también provocó que el grupo paramilitar de la llamada Alianza Anticomunista Argentina (Triple A) asesinara al Diputado, Rodolfo Ortega Peña quien respalda el movimiento de los obreros (Gleyzer 1974). El legado fílmico de Gleyzer son nueve documentales -uno de ellos dedicado a la Revolución Mexicana-,<sup>12</sup> sin embargo una de sus obras más importantes es, la película de ficción, *Los traidores* (1973), que ahonda en las mafias sindicales de la época. La película narra la historia de un líder sindical que traiciona los ideales peronistas que en sus inicios promovía, para después, con el poder en las manos, convertirse en un líder corrupto y despiadado (Gleyzer 1973). Gleyzer fue secuestrado el 27 de mayo de 1976 sin que hasta la fecha se sepa su paradero.

### EL CINE BOLIVIANO: SANJINÉS Y SORIA

Dentro del Nuevo Cine Latinoamericano hay una filmografía que, además de ser militante, muestra de manera integral la cosmovisión de los pueblos indígenas, específicamente de las comunidades aymaras, quechuas y guaraníes que habitan el territorio boliviano. El cine realizado a principios de la década del 60 en Bolivia maravilló a los cineastas afiliados al Nuevo Cine Latinoamericano, impresionó también por su técnica cinematográfica, por sus valores estéticos y por su compromiso social y político, también al continente europeo. Los años sesenta y setentas se pueden definir como la época dorada del cine en Bolivia. Jorge Sanjinés es el gran líder de esta generación de cineastas. Supo plasmar con gran destreza técnica los conceptos de vida de los indígenas bolivianos, también fijó, a través de sus filmes, una postura crítica ante las injusticias, abusos y discriminación de la que son objeto los propios indígenas dentro su nación (Pardo 2020:57). En 1966 formó, junto a Óscar Soria,<sup>13</sup> el grupo cinematográfico *Ukamau* que en lengua aymara significa “Así es”. Soriana escribía los guiones literarios que Sanjinés transformaba en lenguaje cinematográfico. La dupla entre estos creadores es hasta nuestros días una de las más célebres en la historia del cine de nuestro continente.<sup>14</sup>

12 La película de Raymundo Gleyzer sobre nuestro país se llama *México la Revolución Congelada* (1973). Es un documental que va desde la situación político-social de la Revolución Mexicana hasta el movimiento estudiantil del 68.

13 La obra literaria de Óscar Soria ha sido ampliamente reconocida y premiada en Bolivia.

14 La actividad cinematográfica de estos dos creadores no se limitó a la filmación de películas. A principios de la década de los sesenta fundaron la primera escuela fílmica en Bolivia donde ambos fungían como catedráticos; también organizaron un cine club, e impulsaron la realización del Primer Festival Fílmico Boliviano en la Universidad Mayor de San Andrés (Pardo 2020:58).

Su primer trabajo junto fue el cortometraje documental *Revolución* (1963), de apenas nueve minutos, a través de sucesiones de imágenes, sin diálogos, muestran la pobreza, la injusticia y la rebeldía del pueblo boliviano. Este trabajo alude a la Revolución Nacional Boliviana de 1952, que instauraría en el poder al Movimiento Nacionalista Revolucionario (MNR), y al mismo tiempo secuela de la efervescencia que existía en nuestro continente por el triunfo de la Revolución Cubana. Jorge Sanjinés afirma que era la Revolución Cubana lo que motivaba el imaginario de los jóvenes bolivianos de esa generación, consideraban que, si un país como Cuba que estaba “tan apegado al enemigo y al imperio” era capaz de liberarse, entonces la liberación boliviana estaba “a la vuelta de la esquina” (Beskow 2016: 22). Sin embargo al año siguiente (1964) el general René Barrientos asumió el poder tras el golpe de Estado al gobierno del MNR. El propio Sanjinés menciona que este cortometraje fue la carta de presentación del cine boliviano en el Primer Encuentro de Cineastas Latinoamericanos de 1967 en Viña del Mar, donde se exhibió y encantó a Joris Ivens, quien fungía como jurado del encuentro, y fue el mismo quien promovió este trabajo de Jorge Sanjinés en Europa, presentándolo en el Festival de Leipzig, donde ganaría el gran premio (Beskow, 2016: 23). Otras grandes obras fílmicas de Sanjinés y Soria son *Ukamau* (1966), *Yawar Mallku* (1969) -“Sangre de cóndor” en quechua-, y *El coraje del pueblo* (1971). De manera independiente Sanjinés escribe, en 1979, *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*, obra que presenta reflexiones en torno al cine social, revolucionario, popular y “burgués” en Bolivia.



Fig. 4. Fotograma de la película *Ukamau* (1966). Dir. Jorge Sanjinés.

*Ukamau* (1966), es la primera película en aymara y en español. La trama desarrolla la venganza de un indígena contra un abusivo terrateniente mestizo, que viola y mata a su mujer. Este hecho es por un lado una metáfora de los saqueos a la nación boliviana perpetrados por políticos, empresarios o, como en este caso, por terratenientes. Por otro lado, es una descripción de las relaciones sociales cotidianas entre mestizos e indígenas, donde los primeros desprecian a los segundos por vivir en apego a sus creencias. También en esta película la idea de rebelión está presente; el indígena, que es despojado de su esposa, se rebela contra su abusador y, al hacerlo encuentra justicia (Sanjinés 1966).

En la película *Yawar Mallku* (1969) Sanjinés y Soria mezclan lo rural con lo citadino; lo indígena se enfrenta a la indiferencia institucional del país y a los intereses extranjeros en Bolivia. La trama de esta película se basó en hechos reales de la década del sesenta, con los llamados Cuerpos de Paz que Los Estados Unidos enviaron a Bolivia para crear, entre otras cosas, un centro de maternidad en las comunidades indígenas, donde se brindaba atención médica a mujeres embarazadas, pero de manera arbitraria y sin consentimiento de las mujeres indígenas, los misioneros estadounidenses las esterilizaban. Después del estreno de la película se creó una gran polémica sobre los actos que describe, derivó en una investigación judicial que determinó la veracidad de los hechos y provocó la expulsión de los Cuerpos de Paz en Bolivia (Beskow 2016: 28). La película también está llena de simbolismos y mensajes que muestran la discriminación hacia la cultura de los indígenas, por ejemplo, cuando un indígena que vive en la ciudad, es recriminado, en un juego de fútbol, con la frase “eres un indio” a lo que él responde “no, no soy un indio”. La crítica al sistema político de Bolivia se percibe en el personaje del policía que ayuda incondicionalmente a los extranjeros y castiga a los indígenas que no colaboran con ellos. Al final de la película el mensaje es claro: la cultura indígena boliviana da gritos de hartazgo social; el indígena, que suplica por la vida de su hermano, le grita al médico del hospital, “ya he esperado mucho doctor” [...] “están sembrando la muerte” termina diciendo el indígena asesinado, al que también le han esterilizado a la esposa para que no deje ningún legado (Sanjinés 1969). El grito no solo es de reclamo a los extranjeros, a los doctores o, a los policías, también es una expresión de auxilio, un llamado social a la lucha, a la revolución que cambie la realidad boliviana.

En la película *El coraje del pueblo* (1971), la narrativa crítica sigue presente pero esta vez toma como protagonista a la clase obrera, específicamente a los mineros del sindicato siglo XX. La cinta narra los testimonios de la masacre del 23 de junio de 1967 conocida como “La noche de San Juan”. El ejército por órdenes del General René Barrientos, presidente de Bolivia, ordena la ocupación de los campos mineros, debido al rumor que Ernesto el Che Guevara estaba ahí organizado fuerzas guerrilleras que se rebelarían ante el gobierno. Los militares mataron a niños, mujeres, ancianos sin distinción alguna, y los periódicos de la época quisieron ocultar lo sucedido. Sanjinés en entrevista con Cristina Álvarez Beskow cuenta que cuando él y Soria se enteraron de la historia y vieron la opacidad mediática con que se trataba el tema decidieron utilizar “el cine como instrumento para recoger la memoria” (Beskow 2016: 29). También le menciona a Cristina Álvarez Beskow que en el filme algunos sobrevivientes de la masacre actuaron y contribuyeron a la realización del guion, tal es el caso de la líder obrera Domitila Chungara (Beskow 2016). Otro atributo de esta película, es el tratamiento cinematográfico de la imagen que Sanjinés propone; las tomas que predominan en la narración de los hechos son planos abiertos y movimientos de la cámara que engloban a la comunidad obrera en su conjunto y no solo a un individuo. Respecto a esto Sanjinés refiere que la elección de optar por planos abiertos en lugar del *close up*, fue con la intención de puntualizar que los indígenas aymaras y quechuas, tiene un sentido de comunidad que no se basa en el individualismo (Beskow 2016: 26). La intención de Sanjinés por grabar escenas de dicha manera, es en sí misma revolucionaria pues va encontrar de lo que el cine estadounidense y europeo de la época hacían. Aunque también es importante señalar que el propio Sanjinés reconoce las influencias del cine soviético y el neorrealismo italiano en su cine, especialmente a la hora del montaje.<sup>15</sup>

## EL CINE REVOLUCIONARIO DE CUBA

Ahora toca hablar del cine cubano que surge tras el triunfo de la Revolución que, como hemos dicho, llenó de ideales de cambio radical a nuestro continente en la década del sesenta. El cine cubano de dicha década está ligado a los ideales revolucionarios los cuales, una vez ocupado el poder por los rebeldes,

<sup>15</sup> En la entrevista de Cristina Álvarez Beskow a Jorge Sanjinés en 2013, él admite que los textos de Sergei Eisenstein y de Lev Kuleshov fueron parte de su formación como director de cine.

se pusieron en práctica para generar cambios sociales, políticos, económicos y culturales profundos. En la cuestión cultural el cine es la primera de las artes en ser apoyada y respaldada por el gobierno revolucionario: el 24 de marzo de 1959 es emitida por el Consejo de Ministros del Gobierno Revolucionario de la República de Cuba la ley N. 169 la cual crea al Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), institución que tendría como objetivo promover y consolidar la industria cinematográfica cubana y paralelamente contribuir a la difusión de los ideales revolucionarios (EcuRed 2021). De esto último dan cuenta los argumentos que el Consejo de Ministros plasma en dicha ley, donde se reconoce al cine como arte y como instrumento que sirve para hacer “más profundo y diáfano el espíritu revolucionario” y al mismo tiempo para incrementar el “desarrollo y enriquecimiento del nuevo humanismo que inspira nuestra Revolución” (Cinemas d’Amérique Latine 2009).

En diferentes géneros cinematográficos, como la comedia, el drama o la animación y en apego a los ideales que lo fundaron, el ICAIC produjo obras fílmicas que lograron reconocimiento dentro y fuera de Cuba debido a su calidad cinematográfica y por los conceptos sociales, políticos y culturales que promovían. El fundador y primer director del ICAIC fue el reconocido promotor cultural Alfredo Guevara quien, en 1979, sería también el fundador del Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana.

En 1960 se crea la Cinemateca de Cuba como un departamento integrado al ICAIC. Su labor de exhibición impactó a nivel nacional con el programa de cine-clubes; consistía en llevar cine, principalmente cubano, a las comunidades más alejadas usando unidades móviles, tal fue el éxito del programa que el ICAIC decidió crear un departamento exclusivo para dicha actividad itinerante de la Cinemateca (Cinemateca de Cuba 2021). Junto con Guevara también participaron en la fundación del ICAIC los directores, José Massip, Julio García Espinosa, Humberto Solas, Santiago Álvarez, Manuel Octavio Gómez, y Tomás Gutiérrez Alea, quienes serían conocidos como la generación del Nuevo Cine Cubano.<sup>16</sup> En el caso de Julio García Espinosa y Tomás Gutiérrez Alea, su formación como cineastas se hace desde el extranjero en el Centro Experimental de Cinematografía de Roma, este dato es relevante para entender los altos valores técnicos presentes en las películas de dichos autores.

<sup>16</sup> En 1955 Julio García Espinosa y Tomás Gutiérrez Alea dirigen el documental experimental *El mégaro*, con la colaboración en el guion de Alfredo Guevara y José Massip, este trabajo fílmico es el antecedente del Nuevo Cine Cubano (EcuRed 2021).

De García las obras más emblemáticas de su filmografía en la década del sesenta son: *Joven rebelde* (1961) y *Aventuras de Juan Quin Quin* (1967). La primera es una película de ficción que cuenta la historia de un joven campesino llamado Pedro, quien se une a las fuerzas revolucionarias en Sierra Maestra. En medio de las armas y las ideas revolucionarias Pedro deja de ser el inocente campesino para convertirse en un revolucionario que es capaz de dar la vida por la causa. La película comienza con la mirada contemplativa de Pedro, quien observa su casa antes de fugarse con los revolucionarios, al final de la cinta el encuadre centra la atención en la expresión de los ojos de Pedro, pero esta vez la mirada está concentrada en el blanco de su ametralladora. Estos dos momentos de la película reflejan los cambios en la actitud de los campesinos que participaron en la revolución cubana (García 1961). La temática sobre la inconformidad campesina también es perceptible en *Aventuras de Juan Quin Quin*. En el relato el personaje principal no tiene convicciones revolucionarias, tan solo busca vivir su vida de manera despreocupada, y al hacerlo tiene que romper los moldes morales de una sociedad que lo limita.

Paralelamente a la realización fílmica García publica, el 7 de diciembre de 1969, *Por un cine imperfecto*, ensayo que establece la visión revolucionaria del cine cubano de la época, siendo precisamente el carácter revolucionario lo trascendental, según este autor, en cualquier expresión artística; implica dejar en segundo término la estética y la opinión de la crítica especializada, pues ambas están encaminadas a satisfacer el gusto de un público específico, el cual, sostiene García, legitima el valor cultural de la obra y le asigna la categoría de “alta cultura” (Espinosa 1995:19) menospreciando el gusto popular. También señala que el cine imperfecto busca criticar las condiciones sociales, políticas y culturales de una determinada sociedad, utilizando para ello la ficción, el documental, la comedia, el drama o la animación, en cualquiera de los casos lo importante es la denunciar o evidenciar las fallas de un sistema; cuestiona, incluso, la política cultural cubana, especialmente la relacionada a la enseñanza cinematográfica, y se pregunta por el verdadero objetivo de una escuela de cine, “hacer artistas en potencia o crear público especializado” (Espinosa 1995:24).

Humberto Solás es otro director del ICAIC que, en su cortometraje *Manuela* (1966) utiliza la temática del abandono del campo para tomar las armas, en este caso el personaje principal es la mujer, mostrando así el papel femenino en

el movimiento revolucionario. Manuela se enlista en las fuerzas revolucionarias motivada por la venganza personal; quiere matar al teniente del ejército de Batista que le mató a su familia. La película de mayor reconocimiento de Humberto Solás es *Lucía* (1968), ganó el premio de oro en el Festival Internacional de Cine de Moscú así como el premio FIPRESCI a mejor película, ambos reconocimientos en el mismo año de su estreno. La narrativa de este filme es en tres tiempos distintos, cada uno contextualizado en algún acontecimiento relevante en la historia de Cuba: el primero se desarrolla en 1893, año de la guerra de independencia cubana, el segundo momento es en 1939, último año del gobierno de Gerardo Machado, y el tercero, es en los comienzos de la revolución cubana. En todos existe una mujer llamada Lucía quien es la protagonista de los relatos, a pesar de ser tiempos distintos, en cada uno emprende algún tipo de lucha; desde tomar las armas contra los españoles o contra el gobierno de un dictador, hasta la batalla diaria en contra de los prejuicios machistas predominantes en la sociedad cubana de los años cincuenta (Solás 1968). Lucía se convierte en una metáfora que nos habla de las luchas que la sociedad cubana emprendió desde el colonialismo hasta la revolución socialista siempre en busca de su libertad ideal.

Santiago Álvarez Román es otro de los directores destacados que se formaron bajo los principios cinematográficos y revolucionarios que promovía en el ICAIC. También fundó, en 1960, el Noticiero ICAIC Latinoamericano, espacio que a la par de su actividad periodística sirvió como escuela práctica de futuros cineastas.<sup>17</sup> La filmografía de Álvarez de la década del sesenta se caracteriza por tener sesgos periodísticos y por mostrar la lucha de los ideales comunistas tanto en Cuba como en otras partes del mundo, tal es el caso de la guerra de Vietnam de la cual hace los documentales: *LBJ* (1968), *Hanoi, martes 13* (1968), y *79 primaveras* (1969), esta última dedicada al líder comunista Vietnamita Ho Chi Minh. Del mismo corte biográfico que la película anterior es célebre su documental *Hasta la Victoria Siempre* (1967), donde muestra algunos aspectos de la vida del Ernesto *Che* Guevara.

La figura cinematográfica de Álvarez en la década del sesenta fue una de las más importantes e influyentes en las filmografías latinoamericanas. Este hecho ha

---

<sup>17</sup> Fernando Pérez, Orlando Rojas, Octavio Cortázar y Manuel Herrera son algunos de los cineastas que se formaron como documentalistas en el Noticiero ICAIC Latinoamericano para luego, en las décadas del setenta y ochenta, filmar películas de ficción (EcuRed 2021).

provocado una confusión habitual, pues en algunas biografías erróneamente se le menciona como un colaborador en la película *La Hora de los Hornos* (1968) de Fernando Solanas y Octavio Getino, rumor aclarado por los propios directores argentinos quienes afirmaron que la confusión se debía a dos cosas. La primera, Álvarez al igual que ellos retomó el nombre de los versos de José Martí: “es la hora de los hornos, en que no se ha de ver más que la luz”. La segunda, Fernando Solanas y Octavio Getino incluyeron en la primera parte de su película fragmentos del documental *Now* (1965) de Álvarez. Al ver ambas películas se percibe con claridad que lo único en común entre ambas es el título; el filme de Álvarez es un trabajo documental sobre una exposición pictórica en la Habana, mientras que la película de Solanas y Getino es una reflexión sobre del “imperialismo” en Argentina y en América Latina.

Otro director cubano que destaca en el mismo periodo es Manuel Octavio Gómez, cuya formación como periodista le facilita iniciar su carrera fílmica en el documental, después su obra es mayormente de ficción. Es importante destacar que, fue uno de los primeros directores de cine del ICAIC en filmar películas de dicho género. En la primera década de vida del ICAIC filma siete documentales y cuatro películas de ficción. Los documentales son: *Cooperativa agrícola* (1960), *El agua* (1960), *Una escuela en el campo* (1961), *Guacanayabo* (1962), *Historia de una batalla* (1963), *Cuentos del Albambra* (1964) y *Nuevitas* (1969). Las películas de ficción son: *El encuentro* (1964), *La salación* (1965), *Tulipa* (1967) y *La primera carga al machete* (1969) (EcuRed 2021). Esta última es la más sobresaliente de Manuel Octavio Gómez en los años sesenta, destaca en términos cinematográficos por unir documental y ficción en una narración sobre la lucha, con machete en mano, por la independencia de Cuba (Gómez 1969). Entre los premios que obtuvo esta cinta se encuentra el premio Luis Buñuel de la crítica cinematográfica española.

Para terminar con esta aproximación al cine cubano de la década del sesenta, es imprescindible mencionar a Tomás Gutiérrez Alea, quien probablemente sea el cineasta más reconocido, fuera de su país, de la generación del Nuevo Cine Cubano. Los filmes más representativos de este director en dicha década son: *Historias de la revolución* (1960), *Muerte al invasor* (1961), *Las doce sillas* (1962), *La muerte de un burócrata* (1966) y *Memorias del subdesarrollo* (1968).<sup>18</sup>

<sup>18</sup> Después de la década del sesenta Gutiérrez siguió realizando películas que lograron triunfar y ser reconocidas con importantes premios cinematográficos: *La última cena* (1976), *Los sobrevivientes* (1978), y *Fresa y chocolate* (1993) esta última codirigida con Juan Carlos Tabío, obtuvo el premio Goya a mejor película

La película *Historias de la revolución*, es un recuento en tres tiempos del movimiento guerrillero encabezado por Fidel Castro contra Fulgencio Batista, también fue la primera película de ficción que produjo el ICAIC (EcuRed 2021). En el cortometraje *Muerte al invasor*, Gutiérrez y Álvarez documentan, para el Noticiero ICAIC, la batalla en la Bahía de Cochinos de 1961, acción ejecutada por militares del antiguo régimen de Fulgencio Batista y financiada por la CIA, buscaba derrocar al gobierno de Fidel Castro. A pesar que este trabajo fílmico fue realizado a manera de reportaje, el lenguaje cinematográfico, implícito en él, fue reconocido y premiado en festivales de cine, entre otros, como el premio a mejor documental en el Festival de Leipzig de 1961, en ese mismo año también recibe el premio a mejor filme en el Festival Internacional de Cine de Londres (EcuRed 2021).



Fig.5. Fotograma de la película *Memorias del subdesarrollo* (1968). Dir. Tomás Gutiérrez

En la filmografía de Gutiérrez, se observa un cambio, a partir del año de 1962, en su temática y en su narrativa; pasa de cine revolucionario y documental a películas de humor negro, ejemplo de esto son: *Las doce sillas* (1962) y *La muerte de un burócrata* (1966). La primera es una película cuya trama trata las repercusiones del triunfo de la Revolución entre los integrantes y simpatizantes del antiguo régimen; cuenta la historia de cómo el Ministerio de Recuperación de Bienes Malversados -creado a partir del triunfo revolucionario- subasta doce sillas, en una de ellas había joyas escondidas, que pertenecieron a la familia de un aristócrata. En la búsqueda de la silla el aristócrata y su chofer pasan por Iberoamericana y también la nominada a los premios Oscar de 1994 a mejor película de habla no inglesa.

diferentes situaciones chuscas. El mismo tipo de humor está presente en *La Muerte de un burócrata* (1966); aquí narra la odisea que tiene que hacer el familiar de un difunto para recuperar el carnet laboral que le permitirá a la viuda cobrar su pensión. Dicho documento fue enterrado junto con el cuerpo del finado y para conseguirlo tiene que exhumarlo. Las acciones que el personaje principal emprende para lograr su objetivo están cargadas de ironía y al mismo tiempo de crítica al burocratismo de la época. Para enfatizar el carácter humorístico del filme Tomas Gutiérrez Alea utiliza, en parte de la trama, dibujos animados (Gutiérrez 1966). Mientras tanto en la película *Memorias del subdesarrollo* (1968), la crítica que plantea el director es hacia la clase media cubana que no se reconoce en el nuevo modelo cultural, político y social post revolucionario, paralelamente muestra los deseos y fantasías sexuales del personaje principal, los cuales, dentro de la trama, le dificultan la interrelación social lo cual enfatiza el vacío emocional del personaje. Sobre este filme Gutiérrez dice que la intención fue plantear que a pesar de que ya habían transcurrido casi diez años del triunfo revolucionario la condición de país no había sido superada (Labacena 2018). Los premios y reconocimientos que esta película recibió, dentro y fuera de Cuba, son muchos, pero destaca el otorgado, en 1973, por la Asociación Nacional de Críticos Cinematográficos de los Estados Unidos, además en el mismo año *The New York Times* la consideró uno de los diez mejores filmes exhibidos en territorio estadounidense (Labacena 2018).

## CONCLUSIONES

Hablar sobre del Nuevo Cine Latinoamericano de los años sesenta es hablar de uno de los movimientos artísticos, a nivel mundial, más importantes del siglo pasado, comparable a la trascendencia teórica y social de corrientes fílmicas como la Nueva Ola Francesa o bien el Neorealismo Italiano. El movimiento latinoamericano, a diferencia de los europeos, unificó a toda una región que compartía problemáticas similares. No se pudo dejar de señalar que el gran catalizador para que las regiones se unieran al unísono, en una sola corriente fílmica en este periodo de la historia, fue la ideología de izquierda que, en pleno periodo de la guerra fría, en nuestro continente encontró uno de sus principales campos de batalla.

Cada uno de los países que participaron activamente en la formulación teórica y estética de dicho movimiento cinematográfico tenía realidades políticas distintas; mientras unos se regocijaban por el triunfo revolucionario, como Cuba, otros estaban en plenas dictaduras, tal es el caso del cine argentino, o bien se encontraban en procesos democráticos, como en el caso chileno que a finales de los sesenta vivía la efervescencia por la Unidad Popular. Sin embargo, la variedad de realidades políticas no impidió que los países del continente se alzaran en una sola voz, usaron el lenguaje cinematográfico para denunciar las problemáticas que los unían, trascendiendo en diferentes planos: en el artístico, unió a toda una generación de directores que con su calidad estética y compromiso social crearon uno de los movimientos artísticos más importantes en la historia moderna de nuestro continente, pues las películas creadas por ellos en los años sesentas destacaron por su manufactura y por la claridad conceptual en sus mensajes; en lo social, fungió como herramienta para divulgar la ideología de las luchas de izquierda que tuvieron lugar en nuestro continente, aunque esto no fue algo novedoso puesto que la Unión Soviética lo hacía desde el triunfo bolchevique; en lo político, la mayoría de los cineastas desempeñó un papel fundamental para que los partidos de izquierda llegaran al poder, como ejemplo, los directores del Nuevo Cine Chileno desempeñaron un rol activo durante la campaña de Salvador Allende y una vez triunfó la Vía Chilena al Socialismo ocuparon importantes espacios en la productora estatal Chile Films.

El Nuevo Cine Chileno surgió practicante a finales de la década del sesenta, influenciado por las propuestas filmicas latinoamericanas que se conglomeraron en los festivales de cine de Viña del Mar. Pese a que las películas chilenas consideradas como parte del Nuevo Cine Chileno surgen entre 1968 y 1969 en ellas se puede observar claramente las propuestas teóricas del Nuevo Cine Latinoamericano, es decir, la denuncia social mediante un buen manejo técnico de los elementos cinematográficos, lo que derivó en una propuesta novedosa dentro de filmografía chilena de la época. Sin embargo, duro muy poco, su propuesta narrativa dio un giro, pues los cineastas dejaron de lado la experimentación audiovisual para realizar únicamente trabajos de militancia política durante el gobierno de la UP, después, con el golpe de Estado, el cine chileno sufrió la brutal represión por parte de la Junta Militar. La mayoría de los cineastas, técnicos, guionistas y actores, que lograron sobrevivir tuvieron como única opción el

exilio, tema que en sí mismo merece un escrito a parte, así como el puñado de osados cineastas que lograron la proeza de hacer cine dentro de Chile en plena dictadura.

En cuanto a la propuesta del *Cinema Novo* este destaca, dentro del Nuevo Cine Latinoamericano, por la amplia gama de temas que desarrolló dentro del género de ficción, pero también por las adaptaciones literarias a películas. Las narrativas del *Cinema Novo*, tenían como hilo conductor el abuso de las clases dominantes y la explotación de los colonizados, de igual forma, las historias se contextualizaban en zonas urbanas o rurales. Los objetivos y lineamientos conceptuales de este cine son ampliamente explicados por Rocha en *La estética del hambre* donde afirma que el *Cinema Novo* delata, a través de imágenes violentas, la miseria social, económica y humana en Brasil. La miseria que, en palabras de nuestro autor, es por “el hambre” no solo de comida sino también de justicia. En dicho trabajo el concepto de hambre es utilizado en su acepción fisiológica y como metáfora social, política y artística. Glauber Rocha concluye que “la más noble manifestación cultural del hambre es la violencia” (Rocha, 1965: 53), por ello la narrativa se centraba en gente que, para comer, tiene que pelear, huir, o matar. No son melodramas románticos, por el contrario, son historias de gente que ha sufrido la explotación y sea rebelado ante ella. Por eso Rocha define al *Cinema Novo* como “una estética de la violencia” cuyo objetivo es que “el colonizador comprenda la existencia del colonizado” (1965: 52).

En cuanto al cine argentino, sus postulados teóricos del *Tercer Cine*, principalmente los del grupo de Cine Liberación encabezados por Pino Solanas, ejercieron una gran influencia en resto de las filmografías de nuestro continente. No solo brindaron una base teórica, también popularizaron el cine documental como una manera fidedigna y más apegada a la realidad para denunciar lo que las clases dominantes se negaban a reconocer. En otras palabras, utilizaron el cine como un diario audiovisual para registrar las luchas obreras, además de hechos y conductas que, a su parecer, acentuaban la desigualdad social. En los años sesentas, los postulados del *Tercer Cine* se apegaron a la ideología peronista, la cual se asumía como una tercer vía política. Estos, con el paso del tiempo, siguen vigentes en algunos cineastas, tanto en Argentina como en el resto del continente, principalmente en aquellos que buscan en el cine una

herramienta expresiva para representar con mayor verisimilitud sus contextos sociales, políticos, culturales y personales. De igual forma, la teoría fílmica de la generación de cineastas argentinos del sesenta ha trascendido como un hito cultural dentro de la historia del cine latinoamericano.

En Bolivia, Sanjinés y Soria fueron durante los años sesenta una de las duplas guionista- director de mayor reconocimiento. Sus películas salieron de las fronteras andinas logrando posicionar su propuesta fílmica a nivel mundial. Hicieron de la cosmovisión indígena boliviana una representación cinematográfica original y novedosa en su época, ya que combinaron la denuncia social con el rigor técnico de la puesta en escena, la puesta en cuadro y la puesta en serie de los movimientos cinematográficos de vanguardia de la época. Sus películas representaron también la discriminación racial de la que eran víctimas los indígenas quechuas y aymaras en su propio territorio. El mayor aporte que hicieron, no solo al Nuevo Cine Latinoamericano sino al cine mundial, fue la reivindicación de las lenguas originarias mediante su incorporación en la estructura narrativa y dramática de sus filmes, llegado así a un plano que ninguna otra cinematografía en nuestro continente había llegado: la reivindicación de las formas de entender la vida de las culturas precolombinas. Además, el grupo formado por Sanjinés y Soria, fue más allá de la producción de filmes pues también instauraron la enseñanza académica del cine en Bolivia.

El cine cubano emanado del triunfo de la Revolución del 59 fue el ideólogo del Nuevo Cine Latinoamericano, replicando en nuestro continente la utilidad política del cine para difundir las ideas comunistas tal como lo hizo la Unión Soviética. El cine cubano de esta época dominó el lenguaje cinematográfico y explotó su militancia política para legitimar la visión del régimen cubano tanto en la isla como en los países latinoamericanos. Legos del esplendor de los años sesenta y a pesar de sus contratiempos y carencias económicas, Cuba sigue siendo la sede del Festival de Cine Latinoamericano, con lo cual confirma su relevancia en la escena fílmica de nuestro continente. Esta generación cubana de cineastas fundó una de las instituciones fílmicas más celebradas de su tiempo, el ICAIC. El cual, dentro de las filmografías latinoamericanas fue un modelo a seguir. Hablar del ICAIC implica reconocer que fue la institución de cine militante de mayor consolidación dentro del Nuevo Cine Latinoamericano, quizás equiparable a la función que desempeñó MosFilm en la Unión Soviética, con la gran

diferencia que el ICAIC sirvió como escaparate para divulgar y difundir también las filmografías militantes del resto de América Latina, las cuales padecían el asedio de las dictaduras militares en sus países, como ejemplo, los cineastas argentinos de este periodo encontró en Cuba un aliado para publicar por primera vez el manifiesto de “Hacia un Tercer Cine”.

La importancia del Nuevo Cine Latinoamericano de los años sesenta en nuestros días es sobresaliente puesto que, más allá de su militancia política en favor de los movimientos de izquierda y de su proponga para legitimar la revolución cubana, nos muestra que es posible, la creación de nuevas narrativas que representen las realidades políticas, sociales y culturales de nuestra región. El Nuevo Cine Latinoamericano también es ejemplo de que el cine no solo se limita a su función como industria, sino que sirve como un elemento de estudio que permite el acercamiento histórico y sociológico de las problemáticas de un continente donde la desigualdad, la violencia y los abusos del poder siguen siendo el común denominador en nuestras sociedades.

## BIBLIOGRAFÍA

- BAZIN, ANDRÉ. *¿Qué es el cine?* Madrid: Ediciones Rialp, 1990.
- BESKOW, CRISTINA ALVARES (2016). “Un cine de combate junto al pueblo”. Entrevista con el cineasta boliviano Jorge Sanjinés”. *Cinema Comparative Cinema* 9 (2016): 22-30
- CASTAGNA, GUSTAVO . (2019) “Cine Argentino: la generación del 60, el mito inacabado”. Artículo en línea disponible en <<https://artezeta.com.ar/cine-argentino-generacion-del-60/>> .
- CERDÁN, GIANMARCO FARFÁN. *Entrevistas desde Lima*. 18 de Julio de 2023. 07 de Octubre de 2024.
- CINÉMAS D´AMÉRIQUE LATINE. (2009). “Cuba, la ley 169”. Artículo en línea disponible en <<https://journals.openedition.org/cinelatino/1735>> .
- CINEMATECA DE CUBA. (2021) “Cinematoteca de Cuba”. Artículo en línea disponible en <<http://www.cinematotecadecuba.cult.cu/>> .
- ECURED 2021 “ICAIC (Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos)” Artículo en línea disponible en <[https://www.ecured.cu/ICAIC\\_\(Instituto\\_Cubano\\_del\\_Arte\\_e\\_Industria\\_Cinematograficos\)](https://www.ecured.cu/ICAIC_(Instituto_Cubano_del_Arte_e_Industria_Cinematograficos))> .

- ESPINOSA, JULIO GARCÍA. *La doble moral del cine*. Santa Fe de Bogota: Editorial Voluntad, 1995.
- FRANCIA, ALDO. *Nuevo Cine Latinoamericano en Viña del Mar*. Santiago de Chile: CESOC Ediciones Chile América, 1990.
- GETINO, OCTAVIO. *A diez años de "Hacia un Tercer Cine"*. México: Filmoteca de la UNAM, 1982.
- LABACENA, YULIENE (2018) "Memorias del subdesarrollo: una obra adelantada a su tiempo" Artículo en línea disponible en <<http://www.ahs.cu/?p=20673>>.
- LEGARD, MELVIN. *Una incursión por la historia del cine latinoamericano*. Lima: FCE/Departamento Académico de Comunicaciones de la PUCP, 2018.
- LUNA, GABRIEL (2015). *Dos cuadras de la calle Lavalle*. Artículo en línea disponible en <<https://www.periodicovas.com/dos-cuadras-de-la-calle-lavalle-6/>>.
- MENDES, AFRÂNIO; LUIZ FELIPE MIRANDA. "Historia del cine brasileño". *Diccionario del Cine Iberoamericano. España, Portugal y América*. Madrid: SGAE, 2011. 79-92. <<http://ibermediadigital.com/ibermedia-television/contexto-historico/historia-del-cine-brasileno/>>.
- MOUESCA, JAQUELINE. *El documental chileno*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2005.
- MOUESCA, JAQUELINE. *Plano secuencia de la memoria de Chile. Veinticinco años de cine chileno (1960-1985)*. Madrid: Ediciones del Litoral, 1988.
- ORELL, MARCIA. *Las fuentes nuevo cine latinoamericano*. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Valparaíso y Corporación Cultural de Viña del Mar, 2012.
- OSSA, CARLOS COO. *Historia del cine chileno*. Santiago de Chile: Quimantu, 1971.
- PARDO, OSCARANDRÉS. (2020) "Aportes de Jorge Sanjinés al cine revolucionario". Artículo en línea disponible en <<https://revistas.uma.es/index.php/fotocinema/article/view/5100/4791>>.
- PICK, ZUZANA. "La imagen y el espectáculo cinematográfico. Aspectos del cine argumental chileno". *Literatura chilena, creación y crítica* 8.27 (1984): 41-46
- POTASCH, ROBERT. *El ejército y la política en la Argentina 1962- 1973. De la caída de Frondizi a la restauración peronista*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1993.
- REDONDO, RUBÉN. (2017) "Vidas secas (Nelson Pereira do Santos)". Artículo en línea disponible en <<https://www.cinemaldito.com/vidas-secas-nelson-pereira-dos-santos/>>.

ROCHA, GLAUBER. "La estética del hambre" *Tesis presentada durante las discusiones en torno al Cinema Novo, en ocasión de la retrospectiva realizada en la reseña del Nuevo Cine Latinoamericano*. Génova, 1965. Texto recuperado del *Dossier Glauber Rocha*, 53-55.

SANJINÉS, JORGE. *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. México: Siglo XXI, 1979. TRUFFAUT, FRANÇOIS. "Une certaine tendance du cinéma français". *Cahiers du cinéma* 31 (1954): 15-30.

XAVIER, ISMAIL (2011). *Glauber Rocha: crítico y cineasta*. Artículo en línea disponible en <<https://lafuga.cl/glauber-rocha-critico-y-cineasta/457>>.

ZAVALA, LAURO. "El análisis cinematográfico y su diversidad metodológica". *Casa del Tiempo* 30 (2010): 65-69.

ZAVALA, LAURO. *Posibilidades del análisis cinematográfico*. México: Fondo Editorial del Estado de México. 2015

#### FILMOGRAFÍA CITADA

*A hora e a vez de Augusto Matagra*. Dir. Roberto Santos. Difilm, Luiz Carlos Barreto, 1965. Digital.

*Aventuras de Juan Quin Quin*. Dir. Julio García Espinosa. Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos, 1967. Digital .

*Barravento*. Dir. Glauber Rocha. Iglu Filmes, 1962. Digital.

*Caliche sangriento*. Dir. Helvio Soto. Icla Films, 1969. Digital.

*Cooperativa agrícola*. Dir. Manuel Octavio Gómez. ICAIC, 1960. Digital.

*Cuentos del Alhambra*. Dir. Manuel Octavio Gómez. ICAIC, 1964. Digital.

*Dar la cara*. Dir. José Martínez Suarez. Productora América Nuestra, 1962. Digital.

*Deus e o Diabo na terra do sol*. Dir. Glauber Rocha. Copacabana film, Banco Nacional de Minas Gerais, 1964. Digital.

*El agua*. Dir. Manuel Octavio Gómez. ICAIC, 1960. Digital.

*El coraje del pueblo*. Dir. Jorge Sanjinés. Grupo Ukamau, Radiotelevisione Italiana, 1971. Digital.

*El Chacal de Nabueltoro*. Dir. Miguel Littin. Cine Experimental Universidad de Chile y Cinematográfica Tercer Mundo, 1969. Digital.

*El encuentro*. Manuel Octavio Gómez. ICAIC, 1964. Digital.

*El jefe*. Dir. Fernando Ayala. Aries Cinematográfica Argentina, 1958. Digital.

*El mégano*. Dir. Julio García Espinosa y Tomás Gutiérrez Alea. Laboratorio Cinematográfico CMQ, 1955. Digital.

*Ganga zumba*. Dir. Carlos Diguies. Copacabana Filmes, Tajara Filmes, 1963. Digital.

*Guacanayabo*. Dir. Manuel Octavio Gómez. ICAIC, 1962. Digital.

*Hanoi martes 13*. Dir. Santiago Álvarez. ICAIC, 1968. Digital.

*Hasta la victoria siempre*. Dir. Santiago Álvarez. ICAIC, 1967. Digital.

*Historia de una batalla*. Dir. Manuel Octavio Gómez. ICAIC, 1963. Digital.

*Historias de la revolución*. Dir. Tomás Gutiérrez Alea. ICAIC, 1960. Digital.

*El joven rebelde*. Dir. Julio García Espinosa. ICAIC, 1961. Digital.

*La casa del ángel*. Dir. Leopoldo Torres. Argentina Sono Film S.A.C.I./Mayron Pictures, 1957. Digital.

*La cifra impar*. Dir. Manuel Antín. Axel Pauls, 1962. Digital.

*La berencia*. Dir. Ricardo Alventosa. América Films, Latinoamérica Cinematográfica, 1964. Digital.

*La hora de los bornos: Notas y testimonios sobre el neocolonialismo, la violencia y la liberación.* Dirs. Octavio Getino y Fernando Solanas. Grupo Cine Liberacion, Solanas Productions, 1968.

*La muerte de un burócrata.* Dir. Tomás Gutiérrez Alea. Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos, 1966. Digital.

*La primera carga al machete.* Dir. Manuel Octavio Gómez. Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos, 1969. Digital.

*La salación.* Dir. Manuel Octavio Gómez. ICAIC, 1965. Digital.

*Las doce sillas.* Dir. Tomás Gutiérrez Alea. ICAIC, 1962. Digital.

*LBJ.* Dir. Santiago Álvarez. ICAIC, 1968. Digital.

*Los inundados.* Dir. Fernando Birri. Productora América Nuestra, 1962. Digital.

*Los traidores.* Dir. Raymundo Gleyzer. Grupo Cine de base, 1973. Digital.

*Lucía.* Dir. Humberto Solás. Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos, 1968. Digital.

*Manuela.* Dir. Huberto Solás. ICAIC, 1966. Digital.

*Me matan si no trabajo y si trabajo me matan.* Dir. Raymundo Gleyzer. Grupo Cine de la base, 1974. Digital.

*Memorias del subdesarrollo.* Dir. Tomás Gutiérrez Alea. Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos, 1968. Digital.

*México, la revolución congelada.* Dir. Raymundo Gleyzer, Cine de la Base, 1971. Digital.

*Muerte al invasor.* Dir. Tomás Gutiérrez Alea. ICAIC, 1961. Digital.

*Now.* Dir. Santiago Álvarez. ICAIC, 1965. Digital.

*Nuevitas*. Dir. Manuel Octavio Gómez. ICAIC, 1969. Digital.

*O desafio*. Dir. Paulo Cesar Saraceni. Mapa Filmes, Produções Cinematográficas Imago, 1965. Digital.

*O dragau da maldade*. Dir. Glauber Rocha. MaPa Filmes, 1969. Digital.

*O padre e a moca*. Dir. Joaquim Pedro de Andrade. Difilm, Filmes do triângulo, J.P.A. Filmes, 1966. Digital.

*O pagador de promessa*. Dir. Anselmo Duarte. Cinedistri, 1962. Digital.

*Pajarito Gómez*. Dir. Rodolfo Kuhn. José Antonio Giménez, 1965. Digital.

*Revolución*. Dir. Jorge Sanjinés. Jorge Sanjinés, Óscar Soria, 1963. Digital.

*Río, 40 graus*. Dir. Nelson Pereira do Santos. Regina Films Ltda, 1955. Digital.

*Río, zona norte*. Dir. Nelson Pereira do Santos. Regina Films Ltda, Nelson Pereira dos Santos Produções Cinematográficas, 1957. Digital.

*Terra em trace*. Dir. Glauber Rocha. Mapa Filmes, 1967. Digital.

*Tres tristes tigres*. Dir. Raúl Ruiz. Los capitanes, 1968. Digital.

*Tres veces Ana*. Dir. David José Kohon. Marcelo Simonetti, 1961. Digital.

*Tulipa*. Manuel Octavio Gómez. ICAIC, 1967. Digital.

*Ukamau (Así es)*. Dir. Jorge Sanjinés. Sanjinés. 1966. Digital.

*Una escuela en el campo*. Dir. Manuel Octavio Gómez. ICAIC, 1961. Digital.

*Valparaíso mi amor*. Dir. Aldo Francia. Cine Nuevo Viña del Mar, 1969. Digital.

*Vida secas*. Dir. Nelson Pereira do Santos. Luiz Carlos Barreto, Sino Films, 1963. Digital.

**NOÉ TOVAR SOTO**

*Yawar Mallku (Sangre de cóndor)*. Dir. Jorge Sanjinés. Ukamau Group, 1969. Digital.

*79 primaveras*. Dir. Santiago Álvarez. ICAIC, 1969. Digital.

**NOÉ TOVAR SOTO**

Doctor en Humanidades con orientación en Estudios Latinoamericanos por la Universidad Autónoma del Estado de México. Líneas de investigación: procesos culturales y políticos en Latinoamérica; análisis y teoría del cine; representaciones cinematográficas de la violencia y el conflicto.

ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-8178-362X>

(noetovarsoto85@gmail.com)