

## EL CINE MILITANTE LATINOAMERICANO Y LA NARRATIVA CONTRAHISTÓRICA

Mariano Veliz<sup>1</sup>

**Abstract:** Hacia fines de los años sesenta surgió una generación de cineastas latinoamericanos que concibió al cine como una práctica descolonizadora. Algunos de ellos, como Miguel Littin, el Grupo Ukamau y el Grupo Cine Liberación, decidieron emprender la realización de una narrativa contrahistórica que destituyera las historias oficiales y restituyera aquellas silenciadas por las versiones hegemónicas.

**Palabras clave:** cine latinoamericano, cine y política, descolonización, contrahistoria.

Los años sesenta se caracterizaron, en América Latina, por un redescubrimiento identitario. Fuertemente incentivado por la Revolución Cubana, este renacimiento se tradujo en la irrupción de un sentimiento insurreccional ante las distintas modalidades de la dependencia. El reclamo descolonizador se convirtió en el principio unificador de prácticas políticas, sociales, intelectuales y artísticas y el imperativo político revolucionario se transformó en el criterio con el que se concebían, realizaban y evaluaban las diferentes producciones discursivas. De allí se derivaron una serie de interrogantes que se expandieron al conjunto de las prácticas simbólico-culturales. Dos fueron fundamentales: qué espacio podía ocupar el arte en el tejido social y qué rol podían desempeñar los artistas e intelectuales en sus marcos nacionales y regionales.

El campo cinematográfico no fue ajeno a estas batallas. En la segunda mitad de la década del sesenta surgió una generación de cineastas que configuró un nuevo cine que intentó liberarse de las dependencias política y cultural. Los nuevos realizadores, definidos a través de la figura del cineasta militante, recorrieron un camino que los condujo del compromiso social, centrado en la promoción de conciencia en los espectadores, a un cine de instrumentación política, orientado a la consagración de la práctica revolucionaria. En esta búsqueda, configuraron sus películas a través de un doble movimiento: la destitución de las historias oficiales y la restitución de aquellas silenciadas por las versiones hegemónicas. Estas nuevas interpretaciones de la historia se pensaban, al mismo tiempo, en función de los combates presentes. De esta manera, se postuló un nuevo vínculo entre el pasado y el presente, entre la impugnación de los relatos canónicos y la proposición de una restauración interpretativa. Dado que en su primera fase este cine adquirió su madurez en Argentina, Chile y Bolivia, en este trabajo se analizarán estas

cinematografías y, en cada una de ellas, un cineasta o colectivo considerados representativos: el Grupo Cine Liberación, Miguel Littin y el Grupo Ukamau.

### **Comienzos**

Entre el 1 y el 8 de marzo de 1967 se desarrolló en Viña del Mar, Chile, el Primer Festival de Nuevo Cine Latinoamericano. Organizado por el Cine Club de Viña del Mar, dirigido por Aldo Francia, contó con la asistencia de delegados de siete países y películas de nueve (Argentina, Bolivia, Cuba, México, Perú, Uruguay, Venezuela, Chile y Brasil). Su importancia se manifestó en tres dimensiones. Por una parte, constituyó la primera cristalización de un ideal asociativo que intentó construir canales de comunicación en el interior de los países latinoamericanos. Funcionó como el acta de nacimiento de un movimiento que partió de la conciencia de las semejanzas y las diferencias existentes entre sus integrantes. Si bien la noción de movimiento resulta difícilmente aplicable a un conjunto de cineastas que no partieron de prescripciones estéticas comunes, sí es posible pensarlo en función del objetivo compartido de conformar un cine con una clara identidad continental. Por otra parte, del Festival participaron los cineastas que conformarían, en los años posteriores, el rostro más visible del cine militante. Los representantes argentinos fueron, entre otros, Jorge Cedrón, Octavio Getino, Gerardo Vallejo, Raymundo Gleyzer, Pablo Szir y Elida Stantic. Jorge Sanjinés asistió en representación de Bolivia. Entre los cineastas chilenos se encontraban: Miguel Littin, Patricio Guzmán, Pedro Chaskel y Helvio Soto. Finalmente, las películas proyectadas se establecían en un territorio liminal que las separaba tanto del cine social anterior como del naciente cine militante. Todavía era perceptible la recuperación del legado neorrealista que había sido fundamental en los procesos de modernización de las cinematografías nacionales (en especial en Argentina y Brasil). El cine aún parecía concebirse en términos de preocupación social. Sin embargo, ya comenzaba a evidenciarse, desde la selección generacional que rigió al Festival, la relación conflictiva que estos nuevos cineastas establecerían con sus antecedentes más directos.

### **Contrahistoria**

El fenómeno del cine militante no puede pensarse fuera de su relación con la expansiva ola de luchas anticolonialistas de la segunda posguerra. América Latina se encontraba bajo un sistema neocolonialista, en el que las dependencias económica y cultural ocupaban el lugar que solía detentar la ocupación militar. Por eso, en América Latina se recurrió a lo que Ricardo Córdoba (1970) define como una “metáfora colonial” para pensar su relación con los imperios. La crítica al europeísmo que derivó de esta toma de conciencia se complementó con una nueva y profunda pasión latinoamericanista. Este redescubrimiento de lo latinoamericano se produjo en el marco de una novedosa percepción de lo que comenzó a denominarse el Tercer Mundo. Oscar Terán señala al respecto que las luchas anticolonialistas comenzaron en esos años “su fase más decididamente antiimperialista al desplazar el eje de la insurrección mundial desde los países desarrollados hacia esos arrabales del planeta que entonces con valoración positiva comenzaban a llamarse ‘el Tercer Mundo’” (1993: 112). El fenómeno latinoamericanista surgió, entonces, en el marco de una radical solidaridad tercermundista.

En este proceso, resultó central la figura de Frantz Fanon. Tanto por su producción escrita como por sus prácticas política y psiquiátrica, que difícilmente puedan escindirse, fue una de las fuentes de autoridad más notables en el pensamiento latinoamericano de la década del sesenta. Su importancia es insoslayable porque su convicción tercermundista lo llevó a proponer a los países del Tercer Mundo como el nuevo actor que cambiaría la topografía política mundial. Como señala Peter Worsley, gran parte de la originalidad y potencia del fanonismo residía en que “eleva a los países subdesarrollados al rango de agentes de cambio, mientras que el marxismo tradicional considera que la *clase* social es el agente de cambio decisivo” (1970: 55). Fanon descreía del proletariado europeo, pero confiaba en la revolución emprendida desde los países del Tercer Mundo y, en particular, desde su campesinado. Al mismo tiempo, apostaba por una revolución de tipo continental y no específicamente nacional.

Gran parte de las categorías y explicaciones aportadas por Fanon fueron claves en las formulaciones y en las obras de los cineastas militantes. Una pregunta de claro origen fanoniano orientaba una de las discusiones centrales del movimiento: qué vínculo se establecía entre la cultura nacional y las luchas por la descolonización. La respuesta fanoniana se encuentra en “Sobre la cultura nacional”, uno de sus ensayos más notables, presentado en el Segundo Congreso de Escritores y Artistas Negros organizado en Roma en 1959. Allí plantea la

legitimidad de la reivindicación de la cultura nacional. Los intelectuales y artistas de los países coloniales atraviesan, en su perspectiva, tres temporalidades: un período asimilacionista integral (de la cultura del ocupante); un período de creación (en el que el colonizado decide recordar); y un período de lucha (en el que se gesta una cultura de combate, revolucionaria y nacional). Fanon escribió este ensayo en el momento en que Argelia, su país de adopción y a cuya liberación, como a la del resto de África, dedicó su vida, se encontraba en esta última fase. Sus intelectuales y artistas debían cuestionarse de qué manera podían colaborar con la lucha por la descolonización. Por eso, Fanon señala que “creemos que la lucha organizada y consciente emprendida por un pueblo colonizado para restablecer la soberanía de la nación constituye la manifestación más plenamente cultural que existe” (2007: 225). La lucha descolonizadora era el fenómeno cultural al que debían dedicarse los artistas e intelectuales.

Esta concepción de la lucha como acto de reivindicación de la cultura nacional está presente desde los comienzos del cine militante. Su eco se percibe con claridad en “La cultura nacional, el cine y *La hora de los hornos*”, un artículo publicado por el Grupo Cine Liberación<sup>2</sup> en la revista Cine Cubano en marzo de 1969. Allí, sus autores sostienen que “la verdadera cultura nacional es en nuestro caso la lucha por la liberación nacional y social argentina, entendiendo ésta como algo inseparable de la liberación latinoamericana” (1973: 30). En “Hacia un Tercer Cine” recuperan esta certeza al sostener que “Tercer Cine es para nosotros aquel que reconoce en esa lucha [la lucha antiimperialista] la más gigantesca manifestación cultural, científica y artística de nuestro tiempo” (1973: 60). El recurso al fanonismo implicó la adquisición de esta certeza acerca del lugar que la lucha descolonizadora debía ocupar en las prácticas culturales.

Uno de los primeros pasos que debían darse en ese combate era la reapropiación de las historias nacionales y regionales. En su lectura de las tesis de Fanon, realizada en función de las luchas insurgentes latinoamericanas de fines de los años sesenta, Carlos Fernández Pardo precisa que un elemento central de la política de descolonización lo constituye la recuperación de la historia del colonizado. Esto se debe a que los colonialistas construyen un escenario en el que no existe un tiempo no protagonizado por ellos. Se erigen en el único sujeto de la historia. En contraste con esta naturalización, Fernández Pardo sostiene que “el rearme cultural de los pueblos colonizados se logra [...] instalando el pasado en su justa dimensión” (1971: 37). Una posición cercana a la de Fanon es la propuesta por Edward Said en *Cultura e imperialismo*. Allí rescata el carácter

político de las representaciones de la historia. Precisa que los imperios aseguran su hegemonía a través de su poder para narrar el pasado. Por este motivo, las narrativas nativas deben desarrollar una práctica contradiscursiva. Frente a las representaciones surgidas desde las metrópolis, los intelectuales y artistas de las colonias deben propiciar una restauración interpretativa que desafíe las interpretaciones hegemónicas. La representación de la propia historia deviene así en un elemento central de la resistencia cultural. Said se pregunta “¿cómo hace una cultura que quiere independizarse del imperialismo para imaginar su propio pasado?” (1996: 332). La respuesta indica que debe desarrollar una narrativa contrahistórica que restituya los relatos silenciados de las historias nacionales y continentales.

Esta posibilidad de implementar una restauración interpretativa funcionó como el sustento de gran parte del cine militante. Muchas de sus películas se propusieron como una lectura revolucionaria de las historias nacionales. Con este objetivo, el Grupo Ukamau<sup>3</sup>, en *El coraje del pueblo* (1971), reconstruye la Masacre de San Juan, ocurrida en Bolivia en 1967. La película narra la gesta de un grupo de mineros que pensaba unirse a la guerrilla comandada por el Che Guevara y cuyos miembros fueron asesinados por las fuerzas represivas. En el rodaje de la película, instituida en un territorio fronterizo entre la ficción y el documental, participaron muchos de los sobrevivientes de este acontecimiento. La filmación se llevó a cabo en los campamentos mineros en los que transcurrió y su reconstrucción se realizó en función de los testimonios orales aportados por los testigos. La película se estructura a partir de la yuxtaposición de imágenes filmadas en el presente, material de archivo (fundamentalmente, fotográfico) e intervenciones de los realizadores mediante carteles y voces en off. El comienzo de la película retrocede hasta la represión contra los mineros de Catavi ocurrida en 1942. La escena ficcional en la que se representa la represión concluye con la irrupción de fotografías de sus responsables. Así, se hace mención a Simón Patiño, “el Zar del estaño”, a Pedro Zilvesti Arce, Ministro de Gobierno y al General Enrique Peñaranda, Presidente de la República. Luego de esta secuencia, la película presenta un recorrido por otros episodios represivos de los reclamos mineros, articulado a través de una continuidad de fotografías de sus responsables económicos, políticos y militares, e incluyendo la notable injerencia de los intereses de los Estados Unidos. De esta manera, se narra el proceso que condujo desde la represión de 1942 hasta la de 1967 y que atravesó los acontecimientos ocurridos en Potosí en 1947, Siglo XX en 1949, Villa Victoria

en 1950, Llallagua en 1955 y Sora Sora en 1964. El mecanismo de narrativa contrahistórica de la película se percibe desde su intencionalidad primaria: luchar contra el borramiento al que los poderes condenaron esta serie de masacres. El intento de desvanecimiento de la memoria popular se revierte a partir de la intervención activa de los cineastas, que convierten al cine en un reservorio que hospeda las memorias aniquiladas por la historia oficial. El valor de la memoria popular se refuerza en las palabras finales pronunciadas por un narrador en off: “el recuerdo de esta terrible noche de San Juan está presente en la memoria de testigos y sobrevivientes. No hay que olvidar ahora a quienes cometieron el crimen”. Finalmente, sostiene que “del dolor del pueblo, de la sangre de la noche de San Juan, de la muerte del Che y del sacrificio de los que marchamos [...] ha nacido esta fuerza que tenemos, esta voluntad incontenible de luchar, esta conciencia de liberación...”. La revisión de los pasados silenciados refuerza su rol de estímulo para la lucha presente. La restauración interpretativa permite el desmontaje de una narrativa hegemónica e instaura una línea histórica de la cual parecen proceder los combates actuales.

Una narrativa equivalente, destinada a restituir los relatos ocultos, se percibe desde la redacción del Manifiesto de los Cineastas de la Unidad Popular en Chile. En él, declaran que el cine chileno debe ponerse al servicio de la reescritura de la historia nacional. Por eso, proponen la reapropiación de ciertos nombres importantes de su pasado, pero haciendo abstracción de los relatos oficiales que los incluyeron al precio de hacerlos perder la radicalidad de sus propuestas. Entre ellos mencionan a José Manuel Balmaceda, Luis Emilio Recabarren, José Miguel Carrera y Bernardo O’Higgins. Más allá de esta declaración, sus películas también participaron de esta necesidad de completar ciertos vacíos de la historia. En *El chacal de Nahueltoro* (1969), en los años fundacionales del cine militante, Miguel Littin<sup>4</sup> recupera la historia de este personaje estigmatizado por los medios de comunicación. El rodaje de la película demandó una extensa investigación previa basada en la realización de entrevistas a los habitantes del lugar en el que habían ocurrido los eventos. En gran medida, la originalidad de su propuesta depende, precisamente, de la apropiación crítica de los métodos empleados por los medios masivos. Recurre a su misma metodología, pero lo hace a través de un principio de inversión ideológica. El trabajo investigativo, extendido durante los dos años previos al rodaje, condujo al cineasta a indagar en el funcionamiento del latifundismo y de la justicia de clase. De esta manera, la historia de este marginal (elección frecuente en el cine militante de esos primeros años) se

convierte en el relato de los padecimientos históricos sufridos por los sectores excluidos y condenados a las periferias imprecisas del tejido social. Si en *El chacal de Nahueltoro* Littin experimentó con la capacidad del cine de destituir y reconstruir historias, esta experimentación se extremó con el rodaje de *La tierra prometida*. Allí, propone una reescritura histórica a través del desmontaje de la secuencialidad que rige los relatos oficiales. La película propone lo que Littin denomina una “revocación mágica” de la historia de Chile (citado en Bolzoni: 1974, 107). La acción comienza a principios de la década del treinta con el experimento socialista emprendido en Chile por el gobierno de Marmaduke Grove, Carlos Dávila y Eugenio Matte. A partir de allí, la película instaura un tiempo no cronológico en el que confluyen el pasado, el presente y el futuro. El proyecto socialista pasado se concibe como una alegoría del presente. Y el derrocamiento del anterior funciona como un llamado de atención acerca de los peligros que acechan al gobierno de la Unidad Popular.

Finalmente, también el Grupo Cine Liberación destinó su primer film, *La hora de los hornos* (1968), a una práctica de narrativa contrahistórica. Una de las particularidades de su estrategia argumentativa reside en una certeza: resulta imposible rearticular la historia argentina si no se la piensa en el marco latinoamericano y a éste en el contexto del Tercer Mundo. Esta premisa se hace manifiesta desde la voz en off que organiza la película y que señala, en los primeros minutos, que “Este film habla de la neocolonización y la violencia cotidiana en la Argentina y, por extensión, de los demás países del continente que aún no se han liberado”. La inclusión de una revisión de la historia nacional en el encuadre de una historia continental debe mucho a la confianza fanoniana en la efectividad de las revoluciones continentales por sobre las nacionales. Fanon constituye, junto con Perón y el Che Guevara, las tres fuentes de autoridad que estructuran la argumentación de *La hora de los hornos*.

Si la historia oficial tergiversó hasta el absurdo la narrativa histórica, la primera obligación de los cineastas será componer una contrahistoria. Para hacerlo, retroceden hasta los empréstitos tomados por el país durante la Presidencia de Bernardino Rivadavia. Y este retroceso no se realiza apelando a las voces autorizadas de los académicos, sino a los relatos orales de miembros de los sectores populares. Se encuentra allí una de las constantes del cine militante: el descubrimiento de las voces silenciadas por las historias oficiales. La clausura de la primera parte del documental adquiere claras reminiscencias fanonianas: sólo a través de la rebelión los



pueblos latinoamericanos recuperarán su identidad y su existencia. La segunda parte de la película se centra en una nueva dimensión de la contrahistoria: la del movimiento peronista en Argentina. En el origen de este movimiento se encontraría, en la lógica de *La hora de los hornos*, el comienzo de la batalla descolonizadora. Allí se condensa la batalla de un pueblo por obtener la liberación política, económica y cultural. La película concluye con un llamado a la participación activa de los espectadores en el peronismo revolucionario. La reescritura de la historia se concibe como un mecanismo puesto al servicio de la lucha presente. Como señala Fanon, “El hombre colonizado que escribe para su pueblo, cuando utiliza el pasado debe hacerlo con la intención de abrir el futuro, de invitar a la acción, de fundar la esperanza” (2007: 213).

### **Clausuras**

La subordinación del cine militante a la coyuntura política implicó que su final también estuviese señalado por las transformaciones operadas en el campo político y no en el cinematográfico. Si algunas condiciones políticas, sociales y económicas promovieron su conformación, otras precipitaron su clausura. En Bolivia, el estreno de *El coraje del pueblo* coincidió con el golpe de estado que destituyó al presidente Juan José Torres en agosto de 1971. Muchos de los responsables de las masacres que la película denunciaba pasaron a formar parte del gobierno de Hugo Banzer. De esta manera, la restauración interpretativa emprendida por los integrantes del Grupo Ukamau se encontró con el límite impuesto por los autores de la historia oficial. En el momento del golpe, Jorge Sanjinés se encontraba en el exterior y no pudo regresar a Bolivia por los siguientes siete años. Se instaló en Perú, donde filmó *Jatun Auka (El enemigo principal, 1974)* y, a partir de allí, se incrementó su interés por la problemática regional. A esta primera experiencia le siguió su trabajo en Ecuador, *Llocsi Caimanta (Fuera de aquí, 1977)*. En 1978, luego de la caída de Banzer, regresó a Bolivia para filmar *Las banderas del amanecer* (1984), un documental sobre la historia política boliviana.

El cine de Allende, en Chile, también resultó violentamente interrumpido por el golpe de estado de Augusto Pinochet. El mismo 11 de septiembre de 1973 las tropas militares entraron en la sede de Chile Films y quemaron miles de metros de película. La mayor parte de los cineastas chilenos, entre los que se destacaban Miguel Littin, Raúl Ruiz, Patricio Guzmán y Helvio Soto, debió



partir al exilio. Uno de los fenómenos más notables del período fue, precisamente, el del cine chileno realizado en el exterior. De acuerdo con Jacqueline Mouesca, entre 1973 y 1983 los cineastas en el exilio produjeron 178 películas. Esta cifra supera a las producidas en cualquier década de la historia del cine chileno. Algunas de ellas habían sido comenzadas en Chile, como *La batalla de Chile* (Patricio Guzmán, 1975); otras fueron realizadas íntegramente en el exterior, como *Actas de Marusia* (Miguel Littin, 1976). En todos los casos, el cine chileno continuó reflexionando sobre la actualidad política nacional y sobre su pasado inmediato. Y supuso la renovación de la confianza en el cine como un instrumento testimonial. Los realizadores creían en la necesidad de brindar testimonio no sólo de la violencia ejercida por el terrorismo de estado, sino también de la experiencia política que había supuesto el gobierno de la Unidad Popular.

En cuanto a Argentina, la producción del Grupo Cine Liberación se interrumpió a partir de la llegada del peronismo al poder en 1973. En ese contexto, Getino se convirtió en funcionario del gobierno, teniendo a su cargo la dirección del Ente de Calificación Cinematográfica. Desde allí, posibilitó el estreno de diferentes películas que habían sido censuradas previamente. Solanas se abocó a la promoción del estreno de *La hora de los hornos*, después de cinco años de circulación clandestina. De esta manera, los dos estaban alejados de la realización cuando debieron partir al exilio. En el caso de Solanas, esto ocurrió en 1975 luego de sufrir diversos atentados perpetrados por la Alianza Anticomunista Argentina. Getino debió exilarse en Perú después del golpe de estado de 1976.

Si bien la mayor parte de los cineastas que participaron del cine militante latinoamericano continuaron filmando en los años posteriores, tanto en sus exilios como en los respectivos retornos, el movimiento quedó clausurado con la instauración de los gobiernos dictatoriales. El derrumbe civilizatorio que éstos supusieron implicó la suspensión del proyecto descolonizador. En la segunda mitad de la década del setenta, el cine latinoamericano debió replegarse para sobrevivir. El fracaso de los proyectos transformadores condujo al cierre de un cine pensado como sostén de un proceso revolucionario. La recuperación del sistema democrático fomentó la reaparición de los interrogantes que guiaron al cine militante, pero éstos fueron abordados desde un nuevo contexto histórico. A partir de allí, las preguntas acerca del sentido del cine, la función del cineasta y el vínculo que el arte puede establecer con la práctica política, se pensaron, formularon y respondieron fuera de la lógica del cine militante. Sin embargo, aún sigue sin

responderse la pregunta acerca de cómo puede el cine enfrentarse con el pasado, remover relatos oficiales y proponer la construcción de una contrahistoria pensada no sólo como una restauración de las historias silenciadas y de las memorias borradas, sino como una herramienta para actuar sobre el presente.

### Bibliografía

**Bolzoni, Francesco.** *El cine de Allende*, Fernando Torres, Valencia, 1974.

**Cineastas de la Unidad Popular.** “Manifiesto político: los cineastas chilenos y el gobierno popular”, en *La máquina de la mirada*, Susana Velleggia (comp.), Altamira, Buenos Aires, 2009.

**Córdoba, Ricardo.** “Prólogo”, en *Frantz Fanon y la revolución anticolonial*, Peter Geismar, Peter Worsley y Enrica Collotti Pischel (comp.), Del Siglo, Buenos Aires, 1970.

**Devés Valdés, Eduardo.** *El pensamiento latinoamericano en el siglo XX. Tomo II: Desde la CEPAL al neoliberalismo (1950-1990)*, Biblos, Buenos Aires, 2003.

**Fanon, Frantz.** “Sobre la cultura nacional”, en *Los condenados de la Tierra*, Fondo de Cultura Económica, México, 2007. Traducción de Julieta Campos.

**Fernández Pardo, Carlos.** *Frantz Fanon*, Galerna, Buenos Aires, 1971.

**Francia, Aldo.** *Nuevo Cine Latinoamericano en Viña del Mar*, ChileAmérica, Santiago, 1990.

**Getino, Octavio.** *A diez años de “Hacia un tercer cine”*, Filmoteca de la U.N.A.M., México, 1982.

**Grupo Ukamau.** “Organizar la difusión: un llamado del Grupo Ukamau”, en *Por un cine latinoamericano. Volumen II*, Rocinante, Caracas, 1978.

**Littin, Miguel.** “El cine, herramienta fundamental”, en *La máquina de la mirada*, Susana Velleggia (comp.), Altamira, Buenos Aires, 2009.

**Mouesca, Jacqueline.** *Plano secuencia de la memoria de Chile. Veinticinco años de cine chileno (1960-1985)*, del Litoral, Madrid, 1988.

**Said, Edward W.** *Cultura e imperialismo*, Anagrama, Barcelona, 1996. Traducción de Nora Catelli.

**Solanas, Fernando y Octavio Getino.** “La cultura nacional, el cine y *La hora de los hornos*”, “Hacia un Tercer Cine”, “Cine militante: una categoría interna del Tercer Cine”, “Un juicio crítico descolonizado” y “El cine como hecho político”, en *Cine, cultura y descolonización*, Siglo veintiuno, Buenos Aires, 1973.

**Terán, Oscar.** *Nuestros años sesenta. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina 1956-1966*, El cielo por asalto, Buenos Aires, 1993.

**Velleggia, Susana.** *La máquina de la mirada. Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano*, Altamira, Buenos Aires, 2009.

**Worsley, Peter.** “La teoría revolucionaria de Frantz Fanon”, en *Frantz Fanon y la revolución anticolonial*. Peter Geismar, Peter Worsley y Enrica Collotti Pischel (comp.), Del Siglo, Buenos Aires, 1970. Traducción de Juan Gelman.

---

<sup>1</sup> Mariano Veliz: Licenciado en Artes (U.B.A.). Profesor en las carreras de Artes, Letras y Diseño de Imagen y Sonido de la U.B.A. Investigador del Instituto de Investigación y Estudios sobre América Latina de la Facultad de Filosofía y Letras (U.B.A.).

<sup>2</sup> El Grupo Cine Liberación estaba compuesto, inicialmente, por Fernando Solanas, Octavio Getino y Gerardo Vallejo. Formados como intelectuales de la izquierda argentina, el rodaje de su primera película, *La hora de los hornos*, los acercó al peronismo revolucionario. En 1971 Solanas y Getino realizaron *Perón: La revolución justicialista* (1971) y *Perón: Actualización política y doctrinaria para la toma del poder* (1971). En ambos casos, se trata de entrevistas a Perón por los cineastas en su residencia de Madrid.

<sup>3</sup> El grupo estaba conformado por Oscar Soria, Jorge Sanjinés, Ricardo Rada, Oscar Zambrano, Antonio Eguino, el músico Alberto Villalpando y los actores Vicente Verneros y Benedicta Huanta. Su director, Jorge Sanjinés, había estudiado en la Facultad de Filosofía y Letras en la Universidad Mayor de San Andrés, en La Paz, y en el Instituto Filmico de la Universidad de Chile. El primer corto realizado por el grupo, *Revolución* (1963), ya proponía una revisión de la historia a través de la revolución boliviana de 1952. Sus largometrajes profundizaron la oscilación entre el interés por el pasado y la necesidad de incidir en el presente. *Ukamau* (1966) y *Yawar mallku (Sangre de cóndor)*, (1969) son dos de las películas más representativas y logradas del período.

<sup>4</sup> Miguel Littin estudió teatro en la Universidad de Santiago de Chile. Comenzó su actividad artística en el teatro de vanguardia y luego fue asistente de dirección en documentales realizados por Helvio Soto. En 1965 dirigió su primer cortometraje, *Por la tierra lejana*. Después de *El chacal de Nahueltoro* y *La tierra prometida*, Littin realizó el documental *Compañero presidente* (1971), en el que registra una extensa serie de entrevistas realizadas a Salvador Allende por Regis Debray.