

Silvana Flores

El Nuevo Cine Latinoamericano
y su dimensión continental

Regionalismo e integración cinematográfica





COLECCIÓN ESTUDIOS DE NUESTRA AMÉRICA

Silvana Flores

El Nuevo Cine Latinoamericano y su dimensión continental. Regionalismo e integración cinematográfica. 1a ed. Buenos Aires: Imago Mundi, 2013.

352 p. 22x15 cm

ISBN 978-950-793-153-6

1. Historia. 2. Cinematografía. I. Título

CDD 778.509

Fecha de catalogación: 08/05/2013

©2013, Silvana Flores

©2013, Ediciones Imago Mundi (<http://edicionesimagomundi.com>)

Distribución: Av. Entre Ríos 1055, local 36, CABA

Foto de tapa: el realizador argentino Raymundo Gleyzer filmando *México, la Revolución congelada* [1970].

Hecho el depósito que marca la ley 11.723

Impreso en Argentina. Tirada de esta edición: 500 ejemplares

Se terminó de imprimir en el mes de setiembre de 2013 en Gráfica San Martín, Güiraldes 2727, San Martín, Provincia de Buenos Aires, República Argentina. Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de cubierta, puede ser reproducida, almacenada o transmitida de manera alguna ni por ningún medio, ya sea eléctrico, químico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopia, sin permiso previo por escrito del editor.

Índice general

Agradecimientos	IX
Prólogo	XI
Introducción	XVII
1 Bases socioculturales de la integración cinematográfica en América Latina	1
2 Antecedentes y precursores fílmicos del regionalismo cinematográfico latinoamericano	83
3 Experiencia y teoría del regionalismo en el Nuevo Cine Latinoamericano	125
4 El Nuevo Cine Latinoamericano y su práctica fílmica	189
Conclusiones	293
Bibliografía	309
Índice de autores	320

Agradecimientos

El Nuevo Cine Latinoamericano y su dimensión continental. Regionalismo e integración cinematográfica presenta los resultados de mi tesis doctoral desarrollada en el marco de la Facultad de Filosofía y Letras (Universidad de Buenos Aires) y defendida en el año 2011. La temática aquí abordada ha surgido de mi creciente interés por la cinematografía de América Latina, y por la certeza de que esta constituye aún un campo rico y abierto a múltiples exploraciones por parte de los historiadores, críticos e investigadores en esta disciplina, en particular los que provenimos de los países que conforman ese continente. El trabajo colectivo realizado a través del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE), grupo de estudio perteneciente al Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano «Luis Ordaz» de la Facultad de Filosofía y Letras, me abrió la puertas para obtener en el 2006 una beca de doctorado en dicha institución, con la cual pudo financiarse este trabajo. A partir de mi formación en estos ámbitos a lo largo de los últimos años, se fue demarcando la elección del objeto aquí explorado y analizado, que partió, en principio, de una inclinación personal por indagar de manera comparada los cines de Argentina y Brasil durante los años sesenta y setenta en el contexto de la unificación regional de las cinematografías latinoamericanas.

El transcurso de la investigación en particular, las conversaciones con mi Directora y Consejera de Tesis, la Dra. Ana Laura Lusnich, y la progresión en el desarrollo del programa de doctorado, desembocó en una reestructuración de mi proyecto inicial, que tuvo como fin reafirmar al regionalismo cinematográfico como un fenómeno de índole continental, que necesitaba ser comprobado por el análisis concreto de los contenidos y elementos estructurales de los films, y al mismo tiempo, por medio de la comparación teórica de los manifiestos de los realizadores que integraron lo que se conoció a fines de los años sesenta como Nuevo Cine Latinoamericano. De esta manera, extendí el estudio de los casos paradigmáticos de Argentina y Brasil a las producciones textuales y fílmicas de naciones como Bolivia, Chile y Cuba. Este cambio me aportó mayores fundamentos para comprobar la existencia de una unificación regional en los cines de América Latina.

En el avance de este trabajo fue de gran utilidad la orientación otorgada por Ana Laura Lusnich, a quien valoro por su calidez en el trato cotidiano y su accesibilidad, así como también su amplia generosidad en compartir su experiencia en la investigación, sus conocimientos sobre esta disciplina y sus logros académicos con estudiantes y graduados, entre los cuales me encuentro yo. También han sido en gran manera valiosas sus correcciones constructivas y sus apreciaciones sobre la redacción de los textos que componen este trabajo. Junto a ella, agradezco los aportes de mis compañeros del grupo CIyNE, especialmente a María Aimaretti, Alicia Aisemberg, Javier Campo, Andrea Cuarterolo, Marcos Adrián Pérez Llahí, Pablo Piedras, Jorge Sala y Paula Wolkowicz, a quienes nombro entre tantos otros por haber tenido la oportunidad de conocerlos por más tiempo. En nuestras reuniones como equipo fui y sigo siendo enriquecida con sus criterios, experiencias y conocimientos, y con los materiales que cada uno de ellos aporta continuamente desde sus investigaciones personales. Valoro también la disposición para compartir sus escritos y sus experiencias en el doctorado por parte de Lorena Verzero y Yanina Leonardi. He tenido también el privilegio de tener como consejero de estudios durante los primeros meses del programa de doctorado al fallecido Profesor Claudio España, quien ha llegado a impartirme importantes contribuciones para emprender una investigación sobre cine.

Deseo agradecer también el apoyo del Fondo Metropolitano de Cultura, las Artes y las Ciencias del Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, que me ha otorgado un subsidio que hizo posible la publicación de este trabajo. También extendo mi gratificación a la Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, que en el año 2011 difundió la versión completa de esta investigación en formato de CD.

Quiero reivindicar finalmente a mi familia y amigos, que comprendieron mis ausencias (e impaciencias) y constantemente me dieron su apoyo y ánimo para que, con la ayuda de Dios, pueda seguir trabajando, y alcanzar la meta. Quien lea este párrafo y se encuentre en esos exclusivos rubros sabe muy bien, por ligazón sanguínea y/o de alma, que (inspirándome, alentándome, desafiándome, comprendiéndome, sosteniéndome y creyendo incondicionalmente que lo iba a lograr) ha contribuido de múltiples maneras a que esta investigación pudiera ser completada y finalmente estar plasmada en este libro.

Prólogo

Bases y raíces del continentalismo cinematográfico latinoamericano

La publicación de este libro supone un avance destacado en el campo de los estudios históricos y críticos sobre el cine latinoamericano. De los numerosos argumentos que pueden esgrimirse a favor de esta idea, dos de ellos comprenden de manera certera los rasgos y alcances centrales del texto. Uno es la elaboración de una interpretación creativa y actualizada de las relaciones trazadas entre las cinematografías de América Latina en los años sesenta y setenta. El segundo atañe a la materialidad que adoptan los films y los documentos estudiados en la investigación, dado que la amplitud y el espacio que estos ocupan manifiestan una actitud adicional de la autora, Silvana Flores, asociada a la reconstrucción y la resignificación del patrimonio cinematográfico de la región.

El cine latinoamericano ha sido un campo fecundo para críticos e historiadores desde promediada la década del setenta. Sin embargo, los enfoques e intereses han sido variados en el tiempo. Los títulos sobre el tema editados desde entonces hasta la actualidad expresan diferentes grados de adhesión a la creencia de la existencia de una identidad continental, hecho que explica la variedad de las situaciones de comparación que se fueron gestando, tanto como la elección de marcos temporales basados en la larga o la corta duración histórica. Quienes sentaron las bases de los abordajes comparados de las cinematografías de América Latina (Alfonso Gumucio Dagrón, Guy Hennebelle, Julianne Burton, John King)¹ se constriñeron en líneas generales a los años sesenta, una etapa de la cinematografía regional que aportaba datos claros acerca de la conformación de un campo y un lenguaje autóctonos. Y que, por sobre todas las cosas, se esforzaba en ofrecer una mirada y una comprensión distintiva de la realidad social y política que vivían los países del continente. Más tarde, las situaciones de comparación se extendieron a otros aspectos que desplazaron las interpretaciones que naturalizaban las relaciones vigentes entre las obras y la serie histórica por otros factores

1. Nos referimos a los siguientes textos: Hennebelle y Gumucio Dagrón (1981); Gumucio Dagrón (1984); Burton (1991) y King (1993).

que aportaron complejidad y diversidad al tema. Esta modalidad fue puesta en práctica por Pick (1993), con un diseño que incluía múltiples ejes de contacto: la etnia, el exilio, lo genérico, lo popular, la identidad, la autoría. Sin embargo, quien imprimió un gran estímulo a los estudios sobre cine latinoamericano fue el investigador brasileño Paulo Antonio Paranaguá. Sus publicaciones retoman el afán por la reflexión acerca de los límites y los alcances de los estudios comparados en el campo del cine latinoamericano, ofreciendo respuestas diversas y ancladas en cada una de las coyunturas históricas que dieron origen a sus trabajos.² Los cuestionamientos que el autor realiza en torno a la existencia del cine latinoamericano comprendido como una unidad de producción, consumo y distribución (hipótesis vertida en *Cinema na América Latina*), no le impiden sin embargo promover estudios comparados orientados al reconocimiento de las similitudes y/o diferencias entre las cinematografías. Con estos intereses, en uno de sus libros más recientes, *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*, procura explicar –y problematizar– las tensiones existentes entre los términos tradición/modernidad, y nacionalismo/cosmopolitismo en el campo del cine latinoamericano. La propuesta de ejes específicos de comparación, delimitados y precisos, ha sido la tendencia de estas últimas décadas. Como ejemplos de esta orientación, es de interés mencionar tres investigaciones que se han concentrado en cinematografías marcadas por su proximidad geográfica y cultural. La efectuada por Mota da Silva (1997), examina las determinaciones culturales, políticas, históricas y económicas que caracterizan las cinematografías contemporáneas de Argentina, Brasil, Paraguay y Uruguay. Tanto la compilación de Lillo y Moser (2007), como la realizada por Rêgo y C. Rocha (2011), evalúan las relaciones trazadas entre las cinematografías de Argentina y Brasil desde los años ochenta en adelante. Dos ejes de análisis cobran primacía en estos trabajos: a) las modalidades narrativas y espectaculares en que los films de estos países visualizan el impacto de las políticas neoliberales en la sociedad y la cultura, y b) los cambios sucedidos en las fases de producción y distribución de las películas.

En base a estos antecedentes, la investigación de Silvana Flores presenta el desafío de retornar, con nuevos interrogantes y respuestas, a un tema que ha sido transitado a lo largo del tiempo por numerosos estudiosos de la región y del mundo entero. Con el propósito de comprender la forma en que las producciones cinematográficas adhieren al movimiento de integración continental que cobra un especial ímpetu en los años sesenta y setenta, se incorporan novedosas perspectivas de análisis. Una de ellas se articula en el primer capítulo del libro y tiene como objetivo explicar las bases socioculturales que fueron construyendo en estas décadas líneas de pensamiento que

2. Sobre estos temas, las publicaciones de mayor circulación del autor son Paranaguá (1985; 2000; 2003a; 2003b).



Juan sin Ropa (Georges Benoit, 1919).

bregaron por la unificación de América Latina. De acuerdo con la autora, el cine y otras disciplinas artísticas se integraron de forma activa a dicho entramado cultural. Los films y las reflexiones que se registraron en manifiestos, ensayos, e incluso las teorías sobre la creación y la difusión de las películas, aportaron nuevos puntos de vista sobre los problemas y los cuestionamientos que marcaron la época: en especial, el subdesarrollo, la reivindicación de la cultura popular, el auge del intercontinentalismo. Una segunda perspectiva se preocupa por trazar una línea de continuidad entre el Nuevo Cine Latinoamericano y un amplio conjunto de films producidos en décadas anteriores, en los períodos silente y clásico-industrial. De esta manera, la experiencia regionalista cobra una nueva dimensión histórica, facilitando la constitución de una genealogía amplia de directores y de películas que excede el corpus tradicionalmente estudiado sobre estos temas. El tercer capítulo del libro se esfuerza en presentar las dimensiones culturales y sociales del Nuevo Cine Latinoamericano. Con estos intereses, se reconstruye el complejo itinerario compuesto por los encuentros, congresos y festivales en los cuales participaron los directores y sus obras. A su vez, el análisis comparado de las reflexiones y teorías producidas por los cineastas en estas décadas demuestra el grado de capacitación y compromiso que todos ellos manifestaron en el desarrollo de su actividad. Luego de este recorrido abarcativo y sistemático, un cuarto capítulo se concentra en la práctica fílmica propiamente dicha. A partir de la selección de películas provenientes de cinco cinematografías emblemáticas en las décadas tratadas (Argentina, Bolivia, Brasil, Chile y Cuba), esta sección del libro adopta dos orientaciones complementarias. La autora recompone los temas y tópicos que, de forma recurrente, empero con miradas políticas y estéticas diferentes, atraviesan las realizaciones. Por otro lado, especifica el uso distintivo del lenguaje cinematográfico atendiendo a dos variables en particular: la recepción productiva que los cineastas y gru-



La hora de los hornos (Cine Liberación, 1966/1968).

por el mismo Walsh,⁴⁹ este tipo de declaraciones nos permite corroborar la existencia de una postura más moderada y menos heroica respecto a la validez y aceptación de la violencia revolucionaria.

Una de las teorías más radicales al respecto ha sido el foquismo, táctica que aspiraba a que una pequeña acción de guerrilla podría dar inicio a una expansión hacia otras zonas y lograr así la revolución. Inspirado por la victoria socialista en Cuba, Ernesto «Che» Guevara inició procesos en pos de la liberación en el Congo y en Bolivia, culminando la práctica de esta teoría con su asesinato en 1967. A través del foquismo se priorizó la insurrección armada, con el fin de generar por medio de ella una concientización en el resto de la población que produjera la transformación social, concepción que fue base en muchas organizaciones armadas. Los escritos de Guevara

49. Rodolfo Walsh (1927-1977, fecha de su desaparición); escritor y periodista argentino. Tuvo una breve militancia en su juventud en la Alianza Libertadora Nacionalista (1945-1947). A finales de los años cincuenta y principios de los sesenta, se vincula a la Revolución cubana, colaborando en la fundación de la agencia Prensa Latina, junto a Rogelio García Lupo y Gabriel García Marquez. Desde allí su derrotero político quedará unido a la izquierda revolucionaria latinoamericana, vinculándose luego a la agrupación Montoneros (1973). Una de sus últimas actividades militantes fue la fundación en 1976 de la Agencia de Noticias Clandestinas (ANCLA), que funcionaba dentro del Departamento de Informaciones e Inteligencia de Montoneros.



Tire dié (Fernando Birri, 1958).

comienzos por Waldo Cerruto, y por medio del cual se realizó una buena cantidad de documentales propagandísticos. En este período en particular, se filmaron dos películas que fueron representativas del cine que estaría pronto a surgir. Nos referimos a *¡Vuelve Sebastiana! (Los chipayas)* (1953) y *La vertiente* (1958), ambas dirigidas por Jorge Ruiz.⁵⁰ La primera de ellas consistió en una ficcionalización de un relato *chipaya* interpretado por integrantes de esa comunidad. La utilización del idioma nativo de estos aborígenes, junto a la presencia de actores no profesionales, auténticos indígenas que portaron incluso sus propios nombres, y la mezcla de los registros de ficción y documental, evidenciaron un acercamiento en esta década a las características constituyentes del regionalismo del Nuevo Cine Latinoamericano. En lo que respecta a la segunda película mencionada, observamos otro punto de contacto entre estas obras pioneras y lo que sería el Nuevo Cine Latinoamericano: junto a la combinación del registro documental con el de ficción, y la utilización de locaciones y personajes reales, la producción de Jorge Ruiz sirvió tanto de testimonio como de apoyo para la instalación del sistema de agua potable en el pueblo donde se filmó la película. Por lo tanto, este trabajo preanuncia las ambiciones del cine regionalista de América Latina como instrumento de intervención en la realidad nacional. Jorge Ruiz⁵¹ anticipó a través de sus películas la oposición

50. La primera de ellas fue codirigida con Augusto Roca. Otro film, menos conocido, pero que también preanunció los cambios por venir en los años sesenta fue *Los urus* (Jorge Ruiz y Augusto Roca, 1951).

51. Un dato a destacar sobre la figura de Ruiz ha sido su formación cinematográfica basada en el documentalismo inglés. Precisamente, con motivo de su visita



Río, cuarenta grados (Rio, 40 graus, 1955/1956).

vinculados con lo marginal y/o popular, paisajes cargados de simbolismo social, una tendencia a utilizar la narración ficcional a modo de documento testimonial, y la desarticulación del lenguaje cinematográfico tradicional. La reacción que produjo *Río, cuarenta grados*, en especial en la ciudad del título, ocasionó su prohibición por parte del Servicio de Censura y de la policía. Esto generó protestas entre críticos y cineastas que la llevaron a su liberación,⁵⁵ constituyéndose en un indicio de que algo nuevo estaba suscitándose en el cine brasileño.

En Brasil, los años cincuenta representaron también un momento de tentativa por resucitar el ya entrado en crisis sistema de estudios. El fracaso de estos intentos llevó a la necesidad de ingresar a una nueva metodología de producción y distribución que cambiaría en gran manera durante el decenio siguiente, por medio de la realización de films independientes. A modo de resumen de lo ocurrido en esta década transicional en el cine brasileño valen las palabras del realizador Paulo César Saraceni:

55. El impedimento de la exhibición del film fue realizado alegando que se trataba de una película comunista que pretendía dar una mala imagen de la ciudad de Río de Janeiro. También se le acusó de inverosimilitud, ya que nunca en esa ciudad se habían alcanzado los 40°. Lo más extraordinario del episodio fue que al día siguiente de la prohibición, la temperatura llegó a marcar esa cifra.



Aruanda (Linduarte Noronha, 1959).

ción y el abuso, y la controversia sobre las ideas tradicionales de civilización y progreso. En segundo y último lugar, examinaremos la utilización de recursos estilísticos tales como el empleo de la voz *over* para el establecimiento de puntos de vista ideológicos y posibles quiebres en la narrativa tradicional, y la combinación entre los registros de ficción y documental como una nueva alternativa para plasmar un testimonio sobre la realidad sociohistórica. Estos factores serán extendidos a partir del decenio posterior en un acto de radicalización de estas tendencias aquí manifestadas.

Hambre y miseria

Como referente central del inminente movimiento *Cinema Novo*, el film *Aruanda* fue uno de los trabajos que acometieron en este período la propuesta de concientizar a través del cine sobre la existencia del hambre y el analfabetismo en ciertos sectores de la sociedad. El paisaje nordestino, que se constituiría en un espacio simbólico común en los films de la década del sesenta,⁶⁴ es contemplado en este cortometraje como un lugar habitado por niños desnudos o harapientos, familias en procura de una tierra donde trabajar y vivir, casas extremadamente humildes, una naturaleza enemiga por causa de las sequías y el fatigoso peregrinar de los campesinos como *retirantes*, en una única opción para su supervivencia.

64. El film *Vidas secas* retomaría muchas de las imágenes y motivos temáticos planteados en la primera secuencia de este cortometraje.



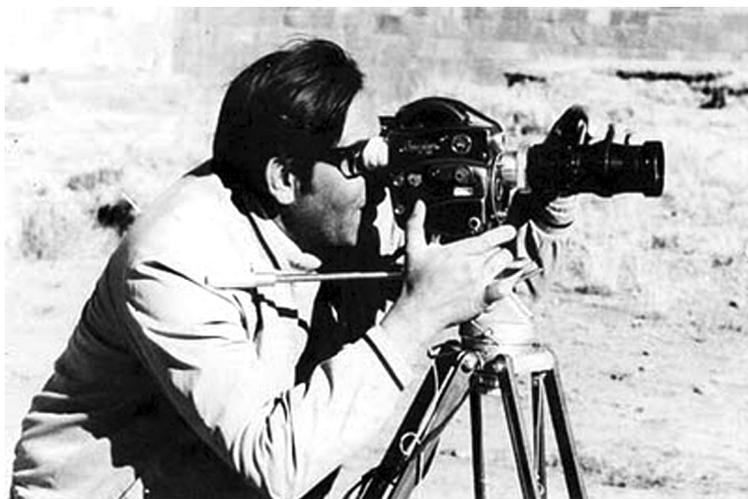
Cineasta chileno Patricio Guzmán.

de este fenómeno, ya que en ella se pudo exponer, por medio de la experiencia histórica de un país como México, las circunstancias sociopolíticas que integrarían a América Latina, de acuerdo a lo enunciado en el film, en el objetivo común de la revolución socialista.

Cuba fue uno de los países que mayor impacto produjo en lo que respecta a la solidaridad con el resto de las cinematografías del continente. Por medio del ICAIC, se han podido realizar y difundir ciertos films prototípicos del Nuevo Cine Latinoamericano. Una de las películas que ha recibido apoyo de esta institución fue *La batalla de Chile* (Patricio Guzmán, 1972/1979), a través de la cual se efectuaron las labores de montaje. A su vez, el realizador cubano Julio García Espinosa formaría parte del equipo de producción de la misma colaborando en el guión de la tercera parte,⁴⁹ junto con el francés Chris Marker. El ICAIC funcionó también como fuente de conservación de películas, en especial aquellas que estuvieron obligadas a permanecer en la clandestinidad, por lo cual ha permitido cierto resguardo del patrimonio cinematográfico regional.

Otro fenómeno que manifestó el afán integracionista del Nuevo Cine Latinoamericano fue el recurso de las citas en los relatos de algunos films. El caso más significativo fue el de *La hora de los hornos* (Cine Liberación, 1966/1968), célebre por su inclusión de fragmentos correspondientes a

49. Al igual que su antecesora *La hora de los hornos* (Cine Liberación, 1966/1968), el film de Guzmán tiene un formato de tesis, conformado por tres partes tituladas *La insurrección de la burguesía*, *El golpe de Estado* y *El poder popular*.



Cineasta boliviano Jorge Sanjinés.

de una instancia mediadora entre la obra y la realidad). Por otra parte, según Álvarez el abaratamiento de los costos de producción a causa de la ausencia de actores a contratar, o la utilización de escenarios naturales que evitarían la recreación de espacios, se sumaría a una aceleración de los tiempos de filmación. A esto se adiciona la facilidad técnica introducida por los nuevos equipamientos que dieron origen al *Cinéma-Vérité* y el cine directo, los cuales fueron reintroducidos en la cinematografía latinoamericana. En consecuencia de esto, podríamos considerar que muchos directores adhirieron a la realización de cine documental no solo por una cuestión ideológica sino, al mismo tiempo, por la posibilidad que este registro ofrecería de realizar un cine independiente.

Una postura diferente fue la proyectada por los cineastas del grupo boliviano Ukamau, quienes optaron por producir películas argumentales. El realizador Jorge Sanjinés y su equipo consideraban que la presencia de un relato ficcional no entorpecía los planes de divulgación de las problemáticas testificadas en los films, sino que, por el contrario, permitiría establecer cierta empatía entre el destinatario y las situaciones narradas. Esto sería posible, según ellos, gracias a la utilización de recursos narrativos desprovistos de complejidad. Por lo tanto, el recurso de la identificación con el héroe propio del cine clásico-industrial sería reelaborado en este tipo de producciones a través de la utilización de personajes colectivos con quienes el espectador se solidarizaría, actuando como detonador hacia la reflexión y la acción política.

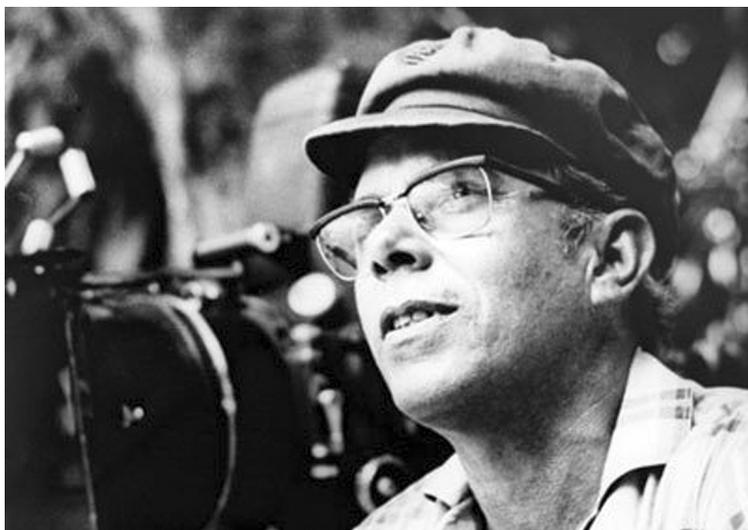


Los realizadores argentinos de Cine Liberación (Gerardo Vallejo, Fernando Solanas y Octavio Getino) junto a Juan Domingo Perón.

Primer Cine. Refiere a lo que generalmente se conoce como «cine de autor» o «nuevo cine», y posee la ventaja de impulsar la expresión autoral y la aparición de nuevos circuitos de exhibición y difusión, a saber, cineclubes, salas de arte y revistas especializadas. Le es adjudicada la ventaja de ser un avance en pos de la descolonización cultural, por su carácter de generador de espacios de reflexión alternativos al cine consumista estadounidense. Sin embargo, el Segundo Cine (en consonancia con los pensamientos de García Espinosa) siempre corre el peligro de convertirse en privilegio de grupos elitistas.

Para contraponer esta tendencia, los realizadores entablaron su teoría sobre el Tercer Cine, resumida en las propuestas aquí mencionadas, y en la cual la cultura dominante fue puesta en confrontación a una verdadera cultura nacional que intentarían rescatar. La primera representaría a los valores impuestos por el imperialismo, mientras que la segunda, política y militante, estaría ligada íntimamente a los movimientos de liberación en Latinoamérica. Ambas, a su vez, se corresponden con dos tipos de proyectos cinematográficos: el inspirado por la concepción burguesa-imperialista, destinada a «convertir al hombre en objeto que se autoconsume» (Solanas y Getino 1973, pág. 126), y el dirigido al desarrollo de las «facultades creadoras» (1973, pág. 126) del individuo. Este último sería asociado, de acuerdo a los planteos de esta organización, a los films desplegados por ella y otros realizadores políticos de la región.

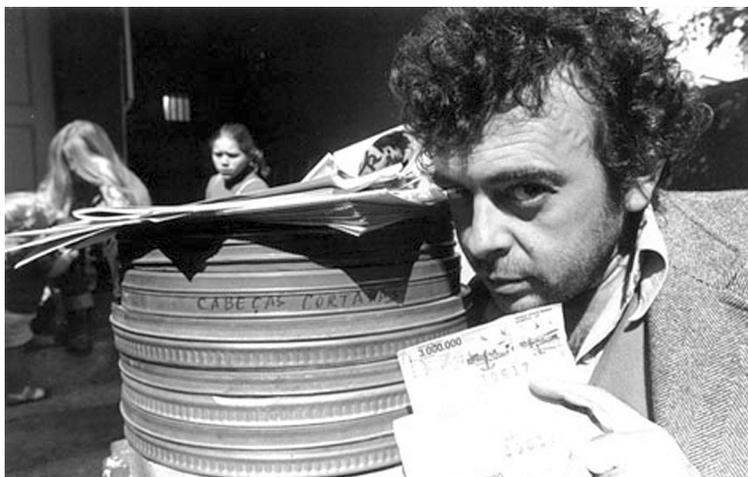
Dentro de las categorías propias de la cinematografía política, Cine Liberación hizo hincapié en el cine militante, instrumental a los propósitos de alguna clase de política específica, y especialmente de una organización



Cineasta cubano Julio García Espinosa.

Según Julio García Espinosa, el triunfo de la revolución favorecería la demolición de las estructuras que distancian a las masas de la posibilidad de creación artística, y democratizaría las oportunidades de expresión estética. Eso mismo afirmaron también los cineastas chilenos de la Unidad Popular, al declarar que la revolución socialista permitiría que los medios de producción lleguen a las manos de todo el pueblo, entendiendo al cine como un derecho colectivo. Las naciones que no hubiesen adquirido aún las condiciones históricas para alcanzar este estado idealizado, tendrían en países como Cuba o el Chile de Salvador Allende ciertos modelos a implementar en la aspiración de nuevas condiciones de producción cinematográfica. Sin embargo, notamos que otro ha sido el camino que han debido seguir las producciones políticas y militantes del Nuevo Cine Latinoamericano, que culminaron en la continuación de la clandestinidad, el exilio o el empleo de estrategias alegóricas o metafóricas propias de un cine de la resistencia.

La figura de Glauber Rocha fue representativa para el cine de América Latina respecto a la elaboración de planteos teóricos sobre el cine revolucionario. Estos se han desplegado a través de dos etapas resumidas por dos de sus principales manifiestos: su «Estética del hambre» («Eztetyka da fome», 1965) y la «Estética del sueño» («Eztetyka do sonho», 1971). En el primero de estos ensayos, el realizador brasileño considera a la violencia como el arma revolucionaria del individuo hambriento. El *Cinema Novo*, en este primer trecho conceptual del autor, es definido como un movimiento encargado de narrar y poetizar al hambre, que junto con la miseria, sería el



Cineasta brasileño Glauber Rocha.

desaparición de intermediarios y al cese de las divisiones entre la instancia productora y receptora.

El realizador Glauber Rocha resume como fundamento del movimiento *Cinema Novo* que él representaba a un rechazo del perfeccionismo, propio según él de las culturas colonizadas que perseguían un ideal político determinado. De lo contrario, el cine que renovaba la cinematografía de su país era «técnicamente imperfecto, dramáticamente disonante, poéticamente rebelde, sociológicamente impreciso, como la propia sociología brasileña oficial, políticamente agresivo e inseguro como las propias vanguardias políticas brasileñas, violento y triste...» (2004, pág. 133). Por tanto, los films no tendrían como objetivo la obtención de la tradicional armonía narrativa ni la creación de una resolución ideológica a los problemas testificados en los films.

Cine Liberación también alude en sus escritos a la «conciencia de inconclusión y de proyecto» (Solanas y Getino 1973, pág. 163) de sus obras. Sería en la proyección de las películas donde las ideas expuestas se actualizarían y analizarían críticamente. De esta manera, volvemos a notar que la exhibición fue concebida por ellos como un acto político en procura de respuestas y acciones aplicables a la realidad social. Como destacaran en la presentación de *La hora de los hornos*, ese film se constituiría en una «obra inconclusa, abierta para incorporar el diálogo y para el encuentro de voluntades revolucionarias» (en Solanas y Getino 1973, pág. 10). Las pretensiones de reelaboración de la película por medio de las intervenciones de su público («los únicos autores y protagonistas del proceso que el film intenta de algún



Vidas secas (Nelson Pereira dos Santos, 1963).

En el film, el espacio rural (en particular la zona semidesértica conocida como *sertão*)¹ adquiere una dimensión negativa. El sol emerge como un enemigo que está a punto de incendiar la tierra, así como las aves, consumidoras del agua. *Vidas secas* exhibe una presencia amenazante de la muerte.² Los protagonistas (un grupo de *retirantes*: el campesino Fabiano y su familia) atribuyen a estos elementos de la naturaleza la muerte del ganado, su fuente de subsistencia. La presencia de la sequía y la aridez, la vegetación rústica, el paisaje vacío y el calor extremo del día son constituidos como antagonistas en la película. Los personajes, por su parte, escasean en palabras,³ son

1. Nos referimos a la región semiárida del Nordeste de Brasil, compuesta por los Estados de Bahía, Pernambuco, Paraíba, Ceará, Alagoas y Rio Grande do Norte, entre otros, característica por su bajo nivel de precipitaciones, que suelen ocasionar constantes períodos de sequía. El término *sertão* es una derivación de la palabra *deserto* (desierto).

2. Esta se manifiesta de manera simbólica en las muertes del papagayo y la perra Baleia, en la primera y última secuencias del film.

3. La novela homónima en la que se basó esta película otorga un lugar importante a la incapacidad de comunicación verbal entre los personajes. Por otra parte, en la secuencia donde se mata al papagayo para comerlo en familia, la mujer afirma: «También, no servía para nada. Ni sabía hablar». Ambas cuestiones se asocian a la constante interpretación de sí mismos en el film como animales que «algún día serán gente».



Der Leone Have Sept Cabeças (Glauber Rocha, 1971).

fuertemente anticolonialista. Rocha manifiesta, a su vez, la existencia de controversias internas entre los explotados, que asumen un alegato acerca de la necesidad de eliminación de los tribalismos y, como consecuencia de ello, la unificación de los pueblos oprimidos en el contexto del movimiento tercermundista. A través de este film, Rocha adjudica a la existencia de un complejo de inferioridad el motivo por el cual los pueblos del Tercer Mundo se someten a la dominación cultural y política.

La significación de los personajes del film y el empleo de un vocabulario bíblico son abordados de manera alegórica²⁶ con el fin de exponer, por medio de esas figuras y discursos, el proceso de explotación de los blancos europeos sobre los pueblos de África, manifestado por medio de acciones de barbarismo. Como en el ejemplo anterior, aquí nuevamente observamos una revisión de ciertos condicionamientos ideológicos iniciales: el conquistador operando sobre las tribus africanas con aspiraciones mesiánicas y paternalistas es definido en esta película como el verdadero salvaje. La figura de Zumbi, asociado a la guerrilla, asume el liderazgo en los objetivos de liberación y venganza por las masacres, reafirmando el discurso de rebelión

26. El empleo de esta figura retórica remite a la representación indirecta de un concepto no referencializado, por medio de la correspondencia o analogía de una idea abstracta con un elemento perteneciente al plano de lo real. Para un abordaje sobre la alegoría en el cine remitirse al artículo de Xavier (1999). El mismo autor, en un texto de 1993, expuso también la aplicación de esta estrategia discursiva en el cine brasileño moderno.



Tierra en trance (*Terra em transe*, Glauber Rocha, 1967).

destaca que los discursos emitidos por ambos personajes son pronunciados por la voz del mismo actor (Othon Bastos), reforzando con esto el carácter unitario otorgado a la elaboración de sus personalidades. En adición a esto, la introducción de los mismos por medio de un cantor fuera de cuadro ejerce la función de instalar una misma estructura a los segmentos en que aparecen el beato y el *cangaceiro*. En tercer lugar, la unicidad se manifiesta en la actitud del protagonista hacia ellos: es Manuel mismo quien se ofrece a colaborar con ambos como guerrero, y del mismo modo, también termina abandonándolos a consecuencia de la matanza en la que los dos personajes mueren.

El film describe una ambigüedad experimentada por el individuo en medio de su búsqueda de liberación. El beato y el *cangaceiro*, en su rol de contrapunto frente a la institución eclesiástica y militar respectivamente, son personajes dotados de una dualidad constitutiva: confrontados en evidente rebeldía ante la hegemonía, poseen sin embargo un poder destructivo que derivará en la autodeterminación del propio campesino para emprender la lucha. En el epílogo, la huida y correr de Manuel por el *sertão* en procura del mar simboliza precisamente la adquisición final de una conciencia revolucionaria, donde el hombre se instituiría en el único dueño de la tierra.

Otro film clave que analiza el peregrinar hacia la concientización ideológica ha sido *Tierra en trance* (*Terra em transe*, Glauber Rocha, 1967). Por medio de los cuestionamientos y vaivenes de su protagonista, el poeta Paulo Martins, se debate acerca de la inclusión del artista en la lucha revolu-



Tierra en trance (*Terra em transe*, Glauber Rocha, 1967).

escucha parte de la banda sonora de *Tierra en trance*, que remite a las raíces indígenas de la nación, y alude paradójicamente al movimiento *Cinema Novo* en un doble acto de admiración y antagonismo. Esta relación inestable entre ambos movimientos puede resumirse en las declaraciones de Glauber Rocha respecto al Cine Marginal: «Estos films representan la disolución del *Cinema Novo* y no su re-invenición» (en AAVV 2004, pág. 66).

Por último, en este panorama desolador instalado en la sociedad por causa de la dictadura, mientras los directores marginales optaron por desarrollar un cine de frustración y desencanto, el *Cinema Novo* buscó un nuevo modo de abordar la realidad nacional en su última fase de desarrollo. Esto fue posible gracias a la reactivación de las propuestas del modernismo de los años veinte y la aplicación de la estética tropicalista en sus films. A través de la convergencia de ambos movimientos, los *cinemanovistas* encontraron nuevas estrategias para llevar adelante el proyecto original en medio de la represión de la censura que se recrudeciera a fines de los años sesenta. En películas como *Macunaima* se procuró, por tanto, una postura menos decadente, y plagada de ornamentismo, que sedujo a los espectadores convirtiéndose en el primer éxito comercial del *Cinema Novo*. Allí se reviven los tópicos desarrollados por el movimiento en sus primeras tres fases: la representación de la identidad nacional, la implementación de un arte comprometido con lo social, el uso de la cinematografía como arma de resistencia contra la opresión política a través de lo alegórico, y la puesta en primer plano de las raíces originales del país y su contraste con los adelantos técnicos y artísticos provenientes de lo extranjero. De esta manera, este grupo de realizadores



Macunaíma (Joaquim Pedro de Andrade, 1969).

estímulos audiovisuales, bombardea al espectador en su intento de englobar la cultura original brasileña. A través de la banda sonora y de la aparición de diversos personajes representativos, se entrelazan cantos *yorubas* (que ponen en primer plano a la cultura afro), la figura de indígenas, las imágenes de cruces (asociadas al acto de la fundación de Brasil), y líderes políticos cargados de un misticismo católico. Este panorama es el que describe Glauber Rocha respecto a la gran diversidad étnica, cultural y religiosa que esa nación ofrece.

Esta película es también intermediaria entre las dos etapas de la reflexión teórica del realizador. A través de ella, es desplazada su «Estética del hambre», que declaraba a la violencia del oprimido como un elemento que proveía conciencia al explotador sobre su accionar dominador. A partir de *Tierra en trance*, Rocha evoluciona en su filmografía hacia lo que posteriormente desarrolló como una «Estética del sueño», la única que se mantendría inmune a la prohibición ideológica, por desempeñarse en el ámbito de la antirazón. El trance del título constituye un primer acercamiento a esta próxima etapa irracional del realizador, asociada a la cultura afrobrasileña, y que tendría su desenlace y máximo exponente en su último film, *A idade da terra* (1980).

La referencia recurrente hacia las culturas negra e indígena se debe al poder de resistencia que estas poseen frente al racionalismo del colonizador.



Caliche sangriento (Helvio Soto, 1969).

la verdadera condición de la sociedad retratada en ellos. Generalmente, la manera de establecer este enfrentamiento de realidades es a través del contrapunto entre imagen y sonido.

La tierra quema describe a la región del Nordeste brasileño tomando como punto de referencia la problemática de las sequías constantes que azotan a la zona, aportando una tragedia natural al proceso de miseria eminentemente político: la voz *over* que enumera las estadísticas constitutivas del país en el inicio de la película resalta en su combinación con las imágenes la existencia de una situación de desigualdad económica y social, que no puede ser desligada de las condiciones climáticas. En *A Valparaíso*, film realizado por el holandés Joris Ivens en colaboración con la Universidad de Chile,¹¹⁷ encontramos también este recurso. Los datos estadísticos enumerados al inicio por medio de una voz *over* dan a conocer dos universos equidistantes. Frente a las imágenes paradisíacas de la playa y el aparente mundo de la pujanza comercial portuaria, emergen los habitantes de las riberas y toda una serie de personajes marginados socialmente, cuyas viviendas son mostradas desde las alturas como un mundo diferenciado, «una federación de villas» junto al puerto, que parecen querer contradecir el nombre de la ciudad: «valle del paraíso».

Por su parte, en el documental de Leon Hirszman *Maioria absoluta* la voz *over* se encarga de establecer una aclaración respecto a las imágenes iniciales de la película. Al mismo tiempo que se encuadra un pizarrón que visualiza sílabas pronunciadas por un grupo de niños bajo el seguimiento de un

117. El chileno Patricio Guzmán participó en el film como camarógrafo.



Los hijos de Fierro (Fernando Solanas, 1975).

tiplicación de los puntos de vista narrativos y el cruce de los registros del documental y la ficción, que serían recurrentes en las décadas subsiguientes.

Por último, hemos destacado las conexiones y relaciones evidentes en las obras estudiadas de algunos modelos cinematográficos foráneos, especialmente provenientes de Europa. Al adquirir el cine integracional de América Latina como uno de sus rasgos constitutivos la postura enfocada en la representación de los valores concernientes a la propia identidad, y procurar desechar una configuración estética conformada por el modelo industrial, narrativo y espectacular de Hollywood, la evidencia de una reproducción de ciertos recursos estilísticos provenientes de los movimientos cinematográficos del cine silente soviético, el neorrealismo italiano, la *Nouvelle Vague*, el *Cinéma-Vérité*, y el *Free Cinema* vino a contradecir de algún modo esta esencia nacionalista que constituyó la carta de presentación de los nuevos cines de la región. Para enumerar algunos ejemplos que dan cuenta de estas conexiones, el historiador Paulo Antonio Paranaguá analiza la gran vinculación existente en las cinematografías cubana, argentina y brasileña con los preceptos estéticos del cine italiano de la posguerra. De hecho, la adaptación regional de esta corriente fue denominada por el autor «neorrealismo latinoamericano» (Paranaguá 2003b, pág. 170). Por su parte, Tal (2002) destaca la actualización realizada por las agrupaciones Cine Liberación y Cine de la Base de las teorías formuladas por los realizadores rusos, asimilando las diferencias estético-ideológicas de ambos colectivos con las suscitadas en su momento entre Sergei Eisenstein y Dziga Vertov. Por tanto, en base a la existencia de vinculaciones con las cinematografías foráneas, dejamos traslucir esta circunstancia en apariencia paradójica, consistente en la inclusión de los rasgos estilísticos de estas corrientes dentro de los



El coraje del pueblo (Jorge Sanjinés, 1971).

al choque de las aspiraciones iniciales y la práctica fílmica concreta.⁷ La asociación entre ambos viene a transgredir el tradicional circuito de emisión y recepción de los mensajes o discursos. Sin embargo, el espectador nunca cumpliría el mismo rol que el realizador en la medida en que los films están dirigidos hacia él, otorgándole aún así una función participativa para la discusión de contenidos en la esfera de la proyección (Cine Liberación) o de intervención en la filmación (Ukamau).

Más allá de esto, creemos que a pesar de la presencia de los actores sociales que han sido usualmente marginados como portavoces del discurso cinematográfico, el modelo del espectador-autor ha tropezado con algunas trabas asociadas a una tendencia pedagógica o didáctica, aun cuando los films estén plagados de referencialidades sociales de carácter popular y de la presencia del mismo pueblo, que reivindica sus luchas particulares o que manifiesta su hambre y explotación. Esto se ha evidenciado en los textos fílmicos por medio del uso recurrente de la voz *over*, que instala el discurso oficial de la instancia productora en paralelo con las voces del pueblo (como ocurre, por ejemplo, en *Maioría absoluta*) o que se superpone a ellas (*El camino hacia la muerte del Viejo Reales*). Por otro lado, los intertítulos de *La*

7. Este aspecto se vincula a la discusión acerca de «la política de los autores» surgida en el contexto del auge de la *Nouvelle Vague*, que ciertos exponentes del Nuevo Cine Latinoamericano, como las agrupaciones Cine Liberación y Ukamau, discutirían en base a la inclusión activa del espectador en la interpretación de sentidos.

Bibliografía

- AAVV (2004). *Glauber Rocha. Del hambre al sueño. Obra, política y pensamiento*. Buenos Aires: Malba (véase páginas 167, 240, 253, 267).
- Aguilar, Gonzalo Moisés (2005). «En las vísperas de la narración. Escritores y guionistas del período». En: *Cine argentino. Modernidad y vanguardia. 1957/1983*. Ed. por Claudio España. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes (véase páginas 104, 105).
- Aguilar, Santiago (2007). «Free Cinema: los jóvenes airados van al cine». En: *Minerva*, n.º 11: Madrid (véase página 81).
- Alembert, Francisco y Polaina Canhete (2004). *Bienais de São Paulo*. San Pablo: Biotempo Editorial (véase página 27).
- Aliata, Fernando y Graciela Silvestre (1994). *El paisaje en el arte y las ciencias humanas*. Buenos Aires: CEAL (véase página 194).
- Allende, Salvador (1973). *La Revolución chilena*. Buenos Aires: EUDEBA (véase página 35).
- Amar Rodríguez, Víctor Manuel (1994). *El cine nuevo brasileño (1954-1974)*. Madrid: Dykinson (véase páginas 8, 129, 130).
- Anderson Nascimento, José (1998). *Cangaçeiros, coiteiros e volantes*. San Pablo: Icone Editora (véase página 218).
- Aristarco, Guido (1966). *Novela y antinovela. El cine italiano después del neorrealismo*. Buenos Aires: Jorge Alvarez (véase páginas 74, 75).
- Astesano, Eduardo (1982). *Historia social de América*. Buenos Aires: Peña Lillo Editor (véase página 34).
- Azevêdo, Fernando Antônio (1982). *As Ligas Camponesas*. Río de Janeiro: Paz e Terra (véase página 217).
- Bairoch, Paul (1986). *El Tercer Mundo en la encrucijada*. Madrid: Alianza editorial (véase página 17).
- Bazin, André (1990). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp (véase páginas 74, 75).
— (2003). «De la política de los autores». En: *La política de los autores*. Compilado por Antoine De Baecque. Barcelona: Paidós (véase páginas 76, 77).
- Bentes, Ivana (1996). *Joaquim Pedro de Andrade*. Río de Janeiro: Relume Dumará (véase página 225).

- Bentes, Ivana (1997). *Glauber Rocha. Cartas ao mundo*. San Pablo: Companhia das Letras (véase página 153).
- Berman, Marshall (1988). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Buenos Aires: Siglo XXI (véase páginas 61, 62).
- Blanco-Fombona, Rufino (1983). *El pensamiento vivo de Bolívar*. Buenos Aires: Losada (véase páginas 7, 30, 33).
- Blok, Anton (septiembre de 1972). "The Peasant and the Brigand: Social Banditry Reconsidered". En: *Comparative Studies in Society and History*, vol. 14, n.º 4: Cambridge Journal (véase página 226).
- Booth, Wayne (1986). *Retórica de la ironía*. Madrid: Taurus (véase página 202).
- Bordwell, David (1996). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós (véase página 271).
- Bourdieu, Pierre y cols. (1967). *Problemas del estructuralismo*. Traducido por Alberto de Ezcurdia, Julieta Campos y Gustavo Esteva. México, DF: Siglo XXI (véase páginas 32, 178).
- Burch, Noël (1991). *El tragaluz del infinito (Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico)*. Madrid: Ediciones Cátedra (véase páginas 18, 85).
- Burton, Julianne (1991). *Cine y cambio social en América Latina: imágenes de un continente*. México, DF: Diana (véase páginas XI, 7, 76, 167, 168, 179, 218, 246, 252).
- Cabral, Sérgio (2007). *Grande Otelo: uma biografia*. Río de Janeiro: Editora 34 (véase página 94).
- Campo, Javier y Christian Dodaro, comps. (2007). *Cine documental, memoria y derechos humanos*. Buenos Aires: Nuestra América (véase página 87).
- Cardoso, Fernando Enrique y Enzo Faletto (2003). *Dependencia y desarrollo en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI (véase páginas 16, 17, 19, 27).
- Carreño, Gastón (2002). «Entre el ojo y el espejo. La imagen mapuche en cine y video». Tesis de licenciatura. Universidad de Chile (véase página 93).
- Carri, Roberto (2001). *Isidro Velázquez. Formas prerrevolucionarias de la violencia*. Buenos Aires: Colihue (véase página 226).
- Carril Martínez, Manuel (abril de 2003). «Vínculos y proximidades. El neorrealismo y el cine latinoamericano». En: *Cinemas*, n.º 4: San Pablo (véase página 76).
- Casetti, Francesco (1996). *El film y su espectador*. Madrid: Cátedra (véase página 272).
- Casetti, Francesco y Federico Di Chio (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós (véase página 120).
- Castro, Fidel (13 de diciembre de 1972). *Discurso pronunciado por Fidel Castro Ruz, presidente de la república de Cuba, en la concentración popular*

- de solidaridad con el pueblo de Chile y con el presidente Allende*. Departamento de versiones taquigráficas del gobierno revolucionario. URL: <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1972/esp/f131272e.html> (véase página 35).
- Chávez, Fermín (1985). *Juan Perón. Tercera posición y unidad latinoamericana*. Buenos Aires: Biblos (véase páginas 20, 34).
- Choi, Domin y Nicolás Bermúdez (2006). «Metáfora y metonimia en el lenguaje visual». En: *Metáforas en uso*. Compilado por Marian Di Stéfano. Buenos Aires: Biblos (véase página 285).
- Colombres, Adolfo, comp. (1985). *Cine, antropología y colonialismo*. Buenos Aires: Del Sol y CLACSO (véase páginas 201, 271).
- Comolli, Jean-Louis (febrero de 1969a). «Le détour par le direct». En: *Cahiers du cinéma*, n.º 209: París (véase página 80).
- (abril de 1969b). «Le détour par le direct». En: *Cahiers du cinéma*, n.º 211: París (véase página 80).
- Couselo, Jorge Miguel (1969). *El negro Ferreyra, un cine por instinto*. Buenos Aires: Editorial Freeland (véase página 100).
- Quarterolo, Andrea (2009). «Los antecedentes del cine político en la Argentina (1896-1933)». En: *Una historia del cine político y social en Argentina (1896-1969)*. Buenos Aires: Nueva Librería (véase página 87).
- De Andrade, Oswald (2008). *Escritos antropófagos*. Ed. por Alejandra Laera y Gonzalo Moisés Aguilar. Buenos Aires: Corregidor (véase páginas 46, 47, 49, 53).
- De Oliveira, Franklin (1965). *Revolución y contrarrevolución en el Brasil*. Buenos Aires: Iguazú (véase página 10).
- Debray, Régis (1967). *Revolución en la Revolución*. Con introducción de Roberto Fernández Retamar. Ediciones de Cultura General (véase página 40).
- Di Núbila, Domingo (1998). *La época de oro. Historia del cine argentino I*. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero (véase páginas 94, 95).
- Diegues, Carlos (1988). *Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (véase página 168).
- Eco, Umberto (1978). *La estructura ausente*. Barcelona: Lumen (véase página 67).
- (1992). *Obra abierta*. Barcelona: Planeta (véase página 174).
- Ehrmann, Hans (abril de 1968). «Cine chileno: etapa de transición». En: *Nuestro cine*, n.º 72: Madrid (véase página 112).
- Eisenstein, Sergei (2006). *La forma del cine*. México, DF: Siglo XXI (véase página 269).
- Eliezer Galvão, Maria Rita (1975). *Crônica do cinema paulistano*. Atica: San Pablo (véase página 94).

- Enlai, Zhou (1955). *Discurso de Zhou Enlai en la Conferencia de Bandung*. URL: <http://espanol.cri.cn/141/2005/04/19/1@58627.htm> (véase página 6).
- España, Claudio (1998). «Emergencia y tensiones en el cine argentino de los años 50s». En: *Nuevo texto crítico*, n.º 21-22: Standford University Press (véase página 130).
- (2000). *Cine argentino. Industria y clasicismo*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes (véase página 86).
- ed. (2005). *Cine argentino. Modernidad y vanguardia. 1957/1983*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes (véase páginas 104, 106).
- Facó, Rui (1965). *Cangaçeiros e fanaticos*. Río de Janeiro: Civilização Brasileira (véase página 218).
- Fanon, Franz (1983). *Los condenados de la tierra*. México, DF: FCE (véase páginas 6, 10, 23, 40, 154, 191).
- Figueiredo, Wilson (1965). «Brasil: La Revolución, la izquierda y la clase media». En: *Revista Sur*, n.º 293: Buenos Aires (véase página 19).
- Francia, Aldo (1990). *Nuevo Cine Latinoamericano en Viña del Mar*. Santiago de Chile: Ediciones Chile América (véase páginas 133, 137, 138, 142).
- Furtado, Celso (1972). *Desarrollo y subdesarrollo*. Buenos Aires: EUDEBA (véase páginas 12, 17).
- Garaglia, Eduardo, Mariano Mestman y Silvia Pérez Fernández (2005). «Reportaje a Humberto Ríos». En: *Revista Ojos Crueles*, n.º 2: Buenos Aires (véase página 152).
- Garcés, Joan (1972). *Chile: el camino político hacia el socialismo*. Santiago de Chile: Ariel (véase páginas 30, 232).
- García Canclini, Néstor (1999). «Los usos sociales del patrimonio cultural». En: *Patrimonio Etnológico. Nuevas perspectivas de estudio*. Compilado por Encarnación Aguilar Criado. Andalucía: Editorial Comares (véase página XIV).
- García Espinosa, Julio (1979). *Una imagen recorre el mundo*. La Habana: Letras Cubanas (véase páginas 181, 184, 297).
- Gaudreault, André y François Jost (1996). *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Barcelona: Paidós (véase páginas 178, 264, 268, 271).
- Gerber, Raquel (1982). *O mito da civilização atlântica. Glauber Rocha, cinema, política e a estetica do inconsciente*. Río de Janeiro: Editora Vozes (véase página 177).
- Getino, Octavio, comp. (1988). *Cine latinoamericano, economía y nuevas tecnologías*. Buenos Aires: Legasa (véase páginas 14, 137, 140).
- Getino, Octavio y Susana Velleggia (2002). *El cine de «las historias de la revolución»*. Buenos Aires: Grupo Editor Altamira (véase páginas 69, 157, 261, 293).

- Giunta, Andrea (2005). *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Siglo XXI (véase páginas 41, 42, 48, 58, 297).
- Gramsci, Antonio (1975). *Los intelectuales y la organización de la cultura*. México, DF: Juan Pablos Editor (véase páginas 63, 159, 191, 299).
- Greca, Verónica (2006). *El último malón. Una aproximación a las relaciones interétnicas a partir del levantamiento del pueblo mocoví de San Javier en 1905, en base a la obra de Alcides Greca*. Rosario: UNR (véase página 87).
- Guevara, Ernesto (2007). *La guerra de guerrillas*. Compilado por María del Carmen Ariet García. Con introducción de Harry Villegas. La Habana: Ocean Sur (véase página 39).
- Guillén, Nicolás (1931). *Sóngoro cosongo*. URL: <http://es.scribd.com/doc/19815164/Songoro-cosongo-Nicolas-Guillen> (véase página 58).
- Gumucio Dagrón, Alfonso (1982). *Historia del cine boliviano*. La Paz: Los Amigos del Libro (véase página 92).
- (1984). *Cine, censura y exilio en América Latina*. La Paz: STUNAM, CIMCA y FEM (véase páginas XI, 92).
- Gunning, Tom (1991). «El cine de los primeros tiempos y el archivo: modelos de tiempo e historia». En: *Archivos de la Filmoteca*, n.º 10: Valencia (véase página 86).
- Gutiérrez Alea, Tomás (1982). *Dialéctica del espectador*. La Habana: Ediciones Unión (véase página 164).
- Hennebelle, Guy y Alfonso Gumucio Dagrón, comps. (1981). *Les Cinémas de l'Amérique Latine. Pays par pays, l'histoire, l'économie, les structures, les auteurs, les oeuvres*. París: L'Herminier (véase página XI).
- Hobsbawm, Eric (1983). *Rebeldes primitivos. Estudio sobre las formas arcaicas de los movimientos sociales en los siglos XIX y XX*. Barcelona: Ariel (véase página 226).
- (2001). *Bandidos*. Barcelona: Crítica (véase página 226).
- Jaguaribe, Helio (1961). *Burguesía y proletariado en el nacionalismo brasileño*. Buenos Aires: Coyoacan (véase página 29).
- Johnson, Randal y Robert Stam (1995). *Brazilian cinema*. Nueva York: Columbia University Press (véase páginas 168, 183, 239).
- Juan-Navarro, Santiago (2002). *Postmodernismo y metaficción historiográfica. Una perspectiva interamericana*. Valencia: Universitat de València (véase página 286).
- (2006). «Cine, mito y revolución». En: *Cuba. Cinéma et Révolution*. Ed. por Julie Amiot-Guillouet y Nancy Berthier. Lyon: Le Grimoire, LCE y Grimia (véase página 211).
- Justo, Liborio (1983). *Argentina y Brasil en la integración continental*. Buenos Aires: CEAL (véase páginas 19, 20).
- Kenny, Sofía (2009). *Buscando el otro cine. Un viaje al cine indigenista boliviano*. Mendoza: El Giróscopo (véase página 91).

- King, John (1993). *El carrito mágico: una historia del cine latinoamericano*. Bogotá: TM Editores (véase páginas XI, 239).
- Labaki, Amir (2006). *Introdução ao documentário brasileiro*. San Pablo: Francis (véase páginas 68, 132).
- Lacoste, Yves (1962). *Los países subdesarrollados*. Buenos Aires: EUDEBA (véase páginas 12, 13).
- Lakoff, George y Mark Johnson (1995). *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra (véase página 285).
- Lillo, Gastón y Walter Moser (2007). *Cine, historia y sociedad: cine argentino y brasileño desde los años 80*. Ottawa: Legas (véase página XII).
- Lins, Consuelo (2004). *O documentário de Eduardo Coutinho. Televisão, cinema e vídeo*. Río de Janeiro: Jorge Zahar Editor (véase página 182).
- Longoni, Ana y Mariano Mestman (2000). *Del Di Tella a «Tucumán Arde». Vanguardia artística y política en el 68 Argentina*. Buenos Aires: El Cielo por Asalto (véase páginas 60, 61).
- Lusnich, Ana Laura, ed. (2005). *Civilización y barbarie en el cine argentino y latinoamericano*. Buenos Aires: Biblos (véase página 87).
- (2009). «Del documental a la ficción histórica. Prácticas y estrategias del grupo Cine Liberación en su última etapa de desarrollo». En: *Secuencias. Revista de historia del cine*, n.º 29: Madrid (véase página 290).
- Lusnich, Ana Laura y Pablo Piedras, eds. (2009). *Una historia del cine político y social en Argentina (1896-1969)*. Buenos Aires: Nueva Librería (véase páginas 87, 95, 158).
- Mañach, Jorge (1955). *Indagación del choteo*. URL: http://lilt.ilstu.edu/jjpancr/Spanish_305/indagaci%C3%83%C2%B3n_del_choteo.htm (véase página 45).
- Marcourelles, Louis (1963). «Nada más que la verdad». En: *Sight & Sound*, n.º 3: Londres (véase página 80).
- Marcuse, Herbert (1975). *La sociedad carnívora*. Buenos Aires: Eco Contemporáneo (véase páginas 17, 18).
- Martin, Michael, ed. (1997a). *New Latin American Cinema*. Vol. 2: *Studies of national cinema*. Detroit: Wayne State University Press (véase página 212).
- ed. (1997b). *New Latin American Cinema*. Vol. 1: *Theories, practices and transcontinental articulations*. Detroit: Wayne State University Press (véase páginas 90, 112).
- Martínez, Tomás Eloy (diciembre de 1961). «El cine argentino: un fenómeno nuevo». En: *Cinecrítica*, n.º 7: Revista de cultura cinematográfica (véase página 89).
- Marx, Karl y Friedrich Engels (2008). *Manifiesto comunista*. Buenos Aires: Ediciones Herramienta (véase página 62).
- Massot, Vicente (2003). *Matar y morir. La violencia política en la Argentina (1806-1980)*. Buenos Aires: Emecé (véase páginas 36, 37).

- Mestman, Mariano (1999). «“La hora de los hornos”, el peronismo y la imagen del “Che”». En: *Secuencias*, n.º 10: Revista de historia del cine (véase página 255).
- (2001). «La exhibición del cine militante. Teoría y práctica en el grupo Cine Liberación». En: *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC)*. Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España. Madrid (véase páginas 125, 144, 152, 155).
- (2002). «Entre Argel y Buenos Aires: el comité de cine del Tercer Mundo». En: *Imagen, política y memoria*. Compilado por Gerardo Yoel. Buenos Aires: Libros del Rojas (véase páginas 140, 146).
- (noviembre de 2009). *Breves notas sobre Sanjines y el cine político argentino*. URL: <http://tierraentrance.miradas.net/2009/10/ensayos/breves-notas-sobre-sanjines-y-el-cine-politico-argentino.html> (véase página 147).
- Metz, Christian (1977). *Psicoanálisis y cine. El significativo imaginario*. Barcelona: Gustavo Gili (véase página 285).
- Mitry, Jean (1990). *La semiología en tela de juicio (cine y lenguaje)*. Madrid: Ediciones Akal (véase página 285).
- Monleón, José (abril de 1968). «Notas sobre el cine cubano». En: *Nuestro cine*, n.º 72: Madrid (véase página 171).
- Montaigne, Miguel de (1980). *Ensayos*. Buenos Aires: CEAL (véase página 46).
- Monteagudo, Luciano (1993). *Fernando Solanas*. Buenos Aires: CEAL (véase página 79).
- Mota da Silva, Denise (1997). *Vizinhos distantes: circulação cinematográfica no Mercosul*. San Pablo: Annablume (véase página XII).
- Mouesca, Jacqueline (1988). *Plano secuencia de la memoria de Chile. Veinticinco años de cine chileno (1960-1985)*. Madrid: Ediciones del Litoral (véase páginas 104, 112, 210).
- (2005). *El documental chileno*. Santiago de Chile: Editorial Lom (véase página 104).
- Nichols, Bill (1997). *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós (véase páginas 122, 261).
- Oliven, Ruben George (1999). *Nación y modernidad. La reinención de la identidad gaúcha en el Brasil*. Buenos Aires: EUDEBA (véase páginas 25, 29).
- Ortega, María Luisa (2005). «Documental, vanguardia y sociedad. Los límites de la experimentación». En: *Documental y vanguardia*. Ed. por Casimiro Torreiro y Josexo Cerdán. Madrid: Cátedra (véase página 150).
- Ortega, María Luisa y Noemí García (2008). *Cine directo: reflexiones en torno a un concepto*. Madrid: T&B Editores (véase página 80).

- Ortiz Ramos, José Mario (1983). *Cinema, estado e lutas culturais. Anos 50/60/70*. Río de Janeiro: Paz e Terra (véase páginas 28, 104, 297).
- Ortiz, Fernando (1999). *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar (advertencias de sus contrastes agrarios, económicos, históricos y sociales, su etnografía y su transculturación)*. La Habana (véase página 4).
- Ossa Coo, Carlos (1971). *Historia del cine chileno*. Santiago de Chile: Empresa Editora Nacional Quimantu (véase páginas 96, 111).
- Paranaguá, Paulo Antonio (1985). *Cinema na América Latina: longe de Deus e perto de Hollywood*. Porto Alegre: L&PM Editores (véase páginas XII, 99, 297).
- (1987). *Le cinema bresilen*. París: Editions du Centre Pompidou (véase página 239).
- (2000). *Amérique Latine. Le miroir éclaté. Historiographie et comparatisme*. París: L'Harmattan (véase página XII).
- (2003a). *Cine documental en América Latina*. Madrid: Cátedra (véase página XII).
- (2003b). *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid: FCE (véase páginas XII, 76, 150, 184, 295).
- Peña, Fernando Martín y Carlos Vallina (2000). «El cine como arma. Raymundo Gleyzer y los comunicados del ERP (1971-1972). Arte y política. Mercados y violencia». En: *Razón y Revolución*, n.º 4: Buenos Aires (véase página 259).
- (2006). *El cine quema. Raymundo Gleyzer*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor (véase páginas 145, 147, 170, 215, 235).
- Petrić, Vlada (1993). *Constructivism in film. The Man with the Movie camera. A Cinematic Analysis*. Nueva York: Cambridge University Press (véase página 78).
- Pick, Zuzana (1993). *The New Latin American Cinema. A continental project*. Texas: University of Texas Press (véase páginas XII, XVII, 125).
- Prelorán, Jorge (1996). *El cine etnobiográfico*. Buenos Aires: Ediciones Universidad del Cine (véase página 245).
- Quintana, Angel (1997). *El cine italiano 1942-1961, del Neorrealismo a la Modernidad*. Barcelona: Paidós (véase página 74).
- Rama, Angel (1984). *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte (véase página 67).
- (2004). *Transculturación narrativa en América Latina*. México, DF: Siglo XXI (véase página 4).
- Ramos, Fernão (1987). *Cinema marginal (1968/1973). A representação em seu limite*. San Pablo: Brasiliense (véase páginas 236, 237, 267).
- Ramos, Guiomar (2008). *Um cinema brasileiro antropológico? (1970-1974)*. San Pablo: Annablume (véase página 204).
- Rêgo, Cacilda y Carolina Rocha (2011). *New Trends in Argentine and Brazilian Cinema*. Limited, Intellect (véase página XII).

- Renov, Michael (1993). "Toward a Poetics of Documentary". En: *Theorizing Documentary*. Nueva York: Routledge (véase páginas 150, 176).
- Ribeiro, Darcy (2000). *Os índios e a civilização. A integração das populações indígenas no Brasil moderno*. San Pablo: Schwarcz Ltda. (véase página 4).
- Rizk, Beatriz (1987). *El Nuevo Teatro Latinoamericano, una lectura histórica*. Minneapolis: Prisma Institute (véase página 52).
- Rocha, Glauber (2003). *Revisão crítica do cinema brasileiro*. San Pablo: Cosac Naify (véase páginas 2, 16, 98, 109, 159, 160, 184, 231, 297).
- (2004). *Revolução do Cinema Novo*. San Pablo: Cosac Naify (véase páginas XVIII, 49, 117, 155, 156, 173, 175, 182, 183, 185, 222, 244, 251, 253, 257, 297).
- Rodríguez, Franklin (1990). «Apuntes para una poética del teatro latinoamericano». En: *Semiótica y teatro latinoamericano*. Buenos Aires: Galerna (véase página 52).
- Romaguera, Joaquín y Homero Alsina Thevenet (1993). *Textos y manifiestos del cine*. Madrid: Cátedra (véase páginas 78, 271).
- Romero, José Luis (1976). *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Buenos Aires: Siglo XXI (véase páginas 11, 66).
- (1996). *Estudio de la mentalidad burguesa*. Buenos Aires: Alianza (véase página 22).
- Romero, Luis Alberto (2001). *Breve historia contemporánea de la Argentina*. Buenos Aires: FCE (véase páginas 37, 38).
- Rosenstone, Robert (1997). *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona: Editorial Ariel (véase páginas 32, 277, 278).
- Rouquié, Alain (1986). *Poder militar y sociedad política en Argentina II*. Buenos Aires: Hyspamérica (véase página 37).
- Ruiz García, Enrique (1973). *Subdesarrollo y liberación*. Madrid: Alianza Editorial (véase páginas 14, 23).
- Sábato, Jorge y Jorge Schvarzer (1988). «Funcionamiento de la economía y poder político en la Argentina: trabas para la democracia». En: *La clase dominante en la Argentina moderna. Formación y características*. Buenos Aires: Cisea y GEL (véase página 232).
- Saceiro, Carmen (29 de junio de 1984). «¿Qué fue de la Cuba Sono Film?» En: *Bohemia*, n.º 26: La Habana (véase página 93).
- Sadoul, Georges (1973). *El cine de Dziga Vertov*. México, DF: Ediciones Era (véase página 78).
- Salles Gomes, Paulo Emílio (1996). *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. San Pablo: Paz e Terra (véase páginas 18, 51).
- Sanjinés, Jorge, comp. (1980). *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. México, DF: Siglo XXI (véase páginas 31, 134, 139, 152, 154, 162, 166, 167, 178, 184, 257, 273).

- Sanjinés, Jorge (abril de 2003). «La herencia, las coincidencias y las diferencias». En: *Cinemas*, n.º 4: San Pablo (véase página 76).
- Sartre, Jean-Paul (1972). *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires: Losada (véase páginas 63, 159, 191, 299).
- Schnitzer, Luda, Jean Schnitzer y Marcel Martin (1974). *Cine y revolución*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor (véase página 78).
- Schoentjes, Pierre (2003). *La poética de la ironía*. Madrid: Cátedra (véase página 202).
- Schumann, Peter (1987). *Historia del cine latinoamericano*. Buenos Aires: Legasa (véase páginas 8, 297).
- Schwartz, Jorge (2002). *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. México, DF: FCE (véase páginas 47, 49, 59, 297).
- Schwarz, Robert (1978). «O cinema e os fuzis». En: *O pai de família e outros estudos*. Río de Janeiro: Paz e Terra (véase página 284).
- s/d (octubre de 1970). «Declaraciones de Glauber Rocha sobre “Der Leone Have Sept Cabeças”». En: *Nuestro Cine*, n.º 102: Madrid (véase página 253).
- Sebreli, Juan José (1975). *Tercer Mundo. Mito Burgués*. Buenos Aires: Siglo Veinte (véase página 24).
- Shohat, Ella y Robert Stam (2002). *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*. Barcelona: Paidós (véase páginas 4, 5).
- Slatta, Richard (1987). *Bandidos: The Varieties of Latin American Banditry*. Nueva York: Greenwood Press (véase página 226).
- Solanas, Fernando y Octavio Getino (1973). *Cine, cultura y descolonización*. Buenos Aires: Siglo XXI (véase páginas 25, 145, 150, 154, 167-170, 175-177, 186, 261).
- Sorensen, Diana (1998). *El Facundo y la construcción de la cultura argentina*. Rosario: Beatriz Viterbo (véase páginas 10, 11).
- Souza Ferreira, Suzana Cristina de (2003). *Cinema carioca nos anos 30 e 40. Os filmes musicais nas telas da cidade*. San Pablo: Annablume (véase página 101).
- Stam, Robert y Ella Shohat (1994). *Relatos de la cultura visual: hacia una estética policéntrica*. URL: <http://es.scribd.com/doc/58950515/Stam-Robert-amp-Shohat-Ella-Relatos-de-La-Cultura-Visual-Hacia-Una-Estetica-Policentrica> (véase páginas 5, 7).
- Svampa, Maristella (1994). *El dilema argentino: civilización o barbarie. De Sarmiento al revisionismo peronista*. Buenos Aires: Ediciones El cielo por asalto (véase páginas 10, 248).
- Tal, Tzvi (2002). «Influencias estéticas de Eisenstein y Vertov sobre el cine militante argentino: *Los traidores* y *Los hijos de Fierro*». En: *Film-Historia*, n.º 3: Barcelona (véase página 295).

- (2003). «Cine y Revolución en la Suiza de América. La Cinemateca del Tercer Mundo en Montevideo». En: *Araucaria*, n.º 9: Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades (véase página 136).
- Tirri, Néstor (2001). *El Grupo de los 5 y sus contemporáneos. Pioneros del cine independiente en Argentina (1968-1975)*. Buenos Aires: III Festival Internacional de Cine Independiente (véase página 233).
- Vega, Alicia (1979). *Re-visión del cine chileno*. Santiago de Chile: Editorial Aconcagua (véase página 92).
- Velleggia, Susana (2009). *La máquina de la mirada. Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano*. Buenos Aires: Altamira (véase página 179).
- Ventura, Tereza (2000). *A poética políptica de Glauber Rocha*. Río de Janeiro: Funarte (véase páginas 174, 242).
- Verzera, Lorena (2010). «El corredor de teatro militante (1968-1974): América Latina, la “Patria Grande” y las especificidades nacionales». En: *Angora*, n.º 29: Santafé de Bogotá (véase página 57).
- Vieites, Mary, comp. (2004). *Fernando Birri. La primavera del patriarca*. Buenos Aires: Museo del Cine Pablo C. Ducrós (véase página 107).
- Walsh, Rodolfo (2008). *Operación Masacre*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor (véase página 38).
- Williams, Raymond (1997). *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas*. Buenos Aires: Manantial (véase página 62).
- (2001). *El campo y la ciudad*. Barcelona: Paidós (véase página 193).
- Wolf, Sergio, comp. (1994). *Cine argentino. La otra historia*. Buenos Aires: Ediciones Letra Buena (véase página 104).
- Xavier, Ismail (1983). *Sertão Mar. Glauber Rocha e a estética da fome*. San Pablo: Editora Brasiliense (véase páginas 160, 207, 219).
- (1993). *Alegorias do subdesenvolvimento. Cinema Novo, tropicalismo, Cinema Marginal*. San Pablo: Editora Brasiliense (véase páginas 221, 225, 286, 287).
- (1999). “Historical Allegory”. En: *A companion to film theory*. Ed. por Toby Miller y Robert Stam. Oxford: Blackwell Publishers (véase páginas 205, 286, 288).
- (2001). *O cinema brasileiro moderno*. San Pablo: Paz e Terra (véase página 8).

Índice de autores

- AAVV, 167, 240, 253, 267, 309
Aguilar Criado, Encarnación, 312
Aguilar, Gonzalo Moisés, 104,
105, 309, 311
Aguilar, Santiago, 81, 309
Alember, Francisco, 27, 309
Aliata, Fernando, 194, 309
Allende, Salvador, 35, 309
Alsina Thevenet, Homero, 78,
271, 317
Amar Rodríguez, Víctor Manuel,
8, 129, 130, 309
Amiot-Guillouet, Julie, 313
Anderson Nascimento, José, 218,
309
Ariet García, María del Carmen,
313
Aristarco, Guido, 74, 75, 309
Astesano, Eduardo, 34, 309
Azevêdo, Fernando Antônio, 217,
309
- Bairoch, Paul, 17, 309
Bazin, André, 74–77, 309
Bentes, Ivana, 153, 225, 309, 310
Bermúdez, Nicolás, 285, 311
Berman, Marshall, 61, 62, 310
Berthier, Nancy, 313
Blanco-Fombona, Rufino, 7, 30,
33, 310
Blok, Anton, 226, 310
Booth, Wayne, 202, 310
Bordwell, David, 271, 310
Bourdieu, Pierre, 32, 178, 310
- Burch, Noël, 18, 85, 310
Burton, Julianne, XI, 7, 76, 167,
168, 179, 218, 246,
252, 310
- Cabral, Sérgio, 94, 310
Campo, Javier, 87, 310
Campos, Julieta, 310
Canhete, Polaina, 27, 309
Cardoso, Fernando Enrique, 16,
17, 19, 27, 310
Carreño, Gastón, 93, 310
Carri, Roberto, 226, 310
Carril Martínez, Manuel, 76, 310
Casetti, Francesco, 120, 272, 310
Castro, Fidel, 35, 310
Cerdán, Josetxo, 315
Chávez, Fermín, 20, 34, 311
Choi, Domin, 285, 311
Colombres, Adolfo, 201, 271, 311
Comolli, Jean-Louis, 80, 311
Couselo, Jorge Miguel, 100, 311
Quarterolo, Andrea, 87, 311
- De Andrade, Oswald, 46, 47, 49,
53, 311
De Baecque, Antoine, 309
De Ezcurdia, Alberto, 310
De Oliveira, Franklin, 10, 311
Debray, Régis, 40, 311
Di Chio, Federico, 120, 310
Di Núbila, Domingo, 94, 95, 311
Di Stéfano, Marian, 311
Diegues, Carlos, 168, 311

- Dodaro, Christian, 87, 310
- Eco, Umberto, 67, 174, 311
- Ehrmann, Hans, 112, 311
- Eisenstein, Sergei, 269, 311
- Eliezer Galvão, Maria Rita, 94, 311
- Engels, Friedrich, 62, 314
- Enlai, Zhou, 6, 312
- España, Claudio, 86, 104, 106, 130, 309, 312
- Esteva, Gustavo, 310
- Facó, Rui, 218, 312
- Faletto, Enzo, 16, 17, 19, 27, 310
- Fanon, Franz, 6, 10, 23, 40, 154, 191, 312
- Figueiredo, Wilson, 19, 312
- Francia, Aldo, 133, 137, 138, 142, 312
- Furtado, Celso, 12, 17, 312
- Garaglia, Eduardo, 152, 312
- Garcés, Joan, 30, 232, 312
- García Canclini, Néstor, XIV, 312
- García Espinosa, Julio, 181, 184, 297, 312
- García, Noemí, 80, 315
- Gaudreault, André, 178, 264, 268, 271, 312
- Gerber, Raquel, 177, 312
- Getino, Octavio, 14, 25, 69, 137, 140, 145, 150, 154, 157, 167–170, 175–177, 186, 261, 293, 312, 318
- Giunta, Andrea, 41, 42, 48, 58, 297, 313
- Gramsci, Antonio, 63, 159, 191, 299, 313
- Greca, Verónica, 87, 313
- Guevara, Ernesto, 39, 313
- Guillén, Nicolás, 58, 313
- Gumucio Dagrón, Alfonso, XI, 92, 313
- Gunning, Tom, 86, 313
- Gutiérrez Alea, Tomás, 164, 313
- Hennebelle, Guy, XI, 313
- Hobsbawm, Eric, 226, 313
- Jaguaribe, Helio, 29, 313
- Johnson, Mark, 285, 314
- Johnson, Randal, 168, 183, 239, 313
- Jost, François, 178, 264, 268, 271, 312
- Juan-Navarro, Santiago, 211, 286, 313
- Justo, Liborio, 19, 20, 313
- Kenny, Sofía, 91, 313
- King, John, XI, 239, 314
- Labaki, Amir, 68, 132, 314
- Lacoste, Yves, 12, 13, 314
- Laera, Alejandra, 311
- Lakoff, George, 285, 314
- Lillo, Gastón, XII, 314
- Lins, Consuelo, 182, 314
- Longoni, Ana, 60, 61, 314
- Lusnich, Ana Laura, 87, 95, 158, 290, 314
- Mañach, Jorge, 45, 314
- Marcorelles, Louis, 80, 314
- Marcuse, Herbert, 17, 18, 314
- Martínez, Tomás Eloy, 89, 314
- Martin, Marcel, 78, 318
- Martin, Michael, 90, 112, 212, 314
- Marx, Karl, 62, 314
- Massot, Vicente, 36, 37, 314
- Mestman, Mariano, 60, 61, 125, 140, 144, 146, 147, 152, 155, 255, 312, 314, 315
- Metz, Christian, 285, 315
- Miller, Toby, 319

- Mitry, Jean, 285, 315
 Monleón, José, 171, 315
 Montaigne, Miguel de, 46, 315
 Monteagudo, Luciano, 79, 315
 Moser, Walter, XII, 314
 Mota da Silva, Denise, XII, 315
 Mouesca, Jacqueline, 104, 112, 210, 315
- Nichols, Bill, 122, 261, 315
- Oliven, Ruben George, 25, 29, 315
- Ortega, María Luisa, 80, 150, 315
 Ortiz Ramos, José Mario, 28, 104, 297, 316
 Ortiz, Fernando, 4, 316
 Ossa Coó, Carlos, 96, 111, 316
- Pérez Fernández, Silvia, 152, 312
 Paranaguá, Paulo Antonio, XII, 76, 99, 150, 184, 239, 295, 297, 316
 Peña, Fernando Martín, 145, 147, 170, 215, 235, 259, 316
 Petrić, Vlada, 78, 316
 Pick, Zuzana, XII, XVII, 125, 316
 Piedras, Pablo, 87, 95, 158, 314
 Prelorán, Jorge, 245, 316
- Quintana, Angel, 74, 316
- Rêgo, Cacilda, XII, 316
 Rama, Angel, 4, 67, 316
 Ramos, Fernão, 236, 237, 267, 316
 Ramos, Guiomar, 204, 316
 Renov, Michael, 150, 176, 317
 Ribeiro, Darcy, 4, 317
 Rizk, Beatriz, 52, 317
 Rocha, Carolina, XII, 316
 Rocha, Glauber, XVIII, 2, 16, 49, 98, 109, 117, 155, 156, 159, 160, 173, 175, 182-185, 222, 231, 244, 251, 253, 257, 297, 317
- Rodríguez, Franklin, 52, 317
 Romaguera, Joaquín, 78, 271, 317
 Romero, José Luis, 11, 22, 66, 317
 Romero, Luis Alberto, 37, 38, 317
 Rosenstone, Robert, 32, 277, 278, 317
 Rouquié, Alain, 37, 317
 Ruiz García, Enrique, 14, 23, 317
- s/d, 253, 318
 Sábato, Jorge, 232, 317
 Saceiro, Carmen, 93, 317
 Sadoul, Georges, 78, 317
 Salles Gomes, Paulo Emílio, 18, 51, 317
 Sanjinés, Jorge, 31, 76, 134, 139, 152, 154, 162, 166, 167, 178, 184, 257, 273, 317, 318
 Sartre, Jean-Paul, 63, 159, 191, 299, 318
 Schnitzer, Jean, 78, 318
 Schnitzer, Luda, 78, 318
 Schoentjes, Pierre, 202, 318
 Schumann, Peter, 8, 297, 318
 Schvarzer, Jorge, 232, 317
 Schwartz, Jorge, 47, 49, 59, 297, 318
 Schwarz, Robert, 284, 318
 Sebrelí, Juan José, 24, 318
 Shohat, Ella, 4, 5, 7, 318
 Silvestre, Graciela, 194, 309
 Slatta, Richard, 226, 318
 Solanas, Fernando, 25, 145, 150, 154, 167-170, 175-177, 186, 261, 318
 Sorensen, Diana, 10, 11, 318
 Souza Ferreira, Suzana Cristina de, 101, 318

- Stam, Robert, 4, 5, 7, 168, 183,
239, 313, 318, 319
- Svampa, Maristella, 10, 248, 318
- Tal, Tzvi, 136, 295, 318, 319
- Tirri, Néstor, 233, 319
- Torreiro, Casimiro, 315
- Vallina, Carlos, 145, 147, 170,
215, 235, 259, 316
- Vega, Alicia, 92, 319
- Velleggia, Susana, 69, 157, 179,
261, 293, 312, 319
- Ventura, Tereza, 174, 242, 319
- Verzero, Lorena, 57, 319
- Vieites, Mary, 107, 319
- Walsh, Rodolfo, 38, 319
- Williams, Raymond, 62, 193, 319
- Wolf, Sergio, 104, 319
- Xavier, Ismail, 8, 160, 205, 207,
219, 221, 225,
286–288, 319
- Yoel, Gerardo, 315