

CINE Y REVOLUCIÓN EN LOS AÑOS SESENTA LATINOAMERICANOS. LA VIOLENCIA COMO TEMA EN EL CINE DE INTERVENCIÓN POLÍTICA (URUGUAY, BRASIL Y ARGENTINA)*

*Pablo Alvira***

Resumen

El proceso de radicalización y movilización social que tuvo lugar en la década de 1960 en América Latina produjo, en el campo cultural, un encuentro explícito entre arte y política. En este contexto, las prácticas fílmicas y las representaciones elaboradas por el Nuevo Cine Latinoamericano no pueden desligarse de lo discutido y actuado en el ámbito de las organizaciones de la Nueva Izquierda del continente. Este artículo aborda la cuestión de la violencia como uno de los ejes que atravesó al cine de intervención política latinoamericano del período, analizando una serie de filmes de tres de sus expresiones nacionales (el *cinema novo* brasileño y los cines militantes argentino y uruguayo). Se sitúa los filmes en el contexto de los movimientos emancipatorios de los cuales los cineastas se consideraban parte, y se examina el modo en que la discusión sobre los usos, la legitimidad e incluso la urgencia de la violencia como vía de transformación social permeó las películas.

Palabras clave: cine militante, *cinema novo*, 1960s, nueva izquierda, violencia política

Abstract

The process of radicalization and social mobilization happened in the 1960s in Latin America produced in the cultural field, a close encounter between art and politics. In this context, the film practices and representations developed by the New Latin American Cinema can not be separated from discussions within the New Left organizations in the region. This article examines the issue of violence as one of the shafts that spanned the Latin American political cinema in this period, by analyzing a series of films from three national expressions of this “political intervention” cinema (the Brazilian *cinema novo* and Argentine and Uruguayan militants cinemas). The films are placed in the context of the emancipatory movements of which the filmmakers considered themselves part, and is examined the manner in which the discussion on the uses, the legitimacy and even the urgency of violence as a means to social transformation permeated movies.

* Artículo tipo 1: de investigación, según clasificación de Colciencias. La presente publicación es un avance de una investigación posdoctoral en curso, financiada con fondos de la Agencia Nacional de Investigación e Innovación (ANII), de Uruguay, bajo el código PD_NAC_2014_1_102601.

** Profesor y Doctor en Historia por la Universidad Nacional de Rosario. Pertenencia institucional: Agencia Nacional de Investigación e Innovación (ANII) / Universidad de la República (Uruguay); Universidad Nacional de Rosario (Argentina). E-mail: pabloalvira@yahoo.com.ar

Keywords: militant cinema, *cinema novo*, 1960s, Latin American new left, political violence

Introducción

El cine político en América Latina tuvo su momento de mayor actividad y reconocimiento en las convulsionadas décadas de 1960 y 1970. Como han señalado diversos autores/as, analizar ese período en América Latina implica observar un encuentro explícito entre arte y política, una suerte de fusión transitoria de ambos campos (Longoni, 2013; Redondo, 2004). En ese contexto, las representaciones y prácticas fílmicas del cine de intervención política no pueden pensarse desligadas de lo acontecido en el ámbito de los movimientos y organizaciones de izquierda del continente.

Tanto las prácticas militantes como toda una serie de cuestiones teóricas y aspectos simbólicos que formaban parte de discusiones que eran comunes al conjunto de los movimientos emancipatorios, resonaron con fuerza en el campo cinematográfico. En este sentido, pueden identificarse varios ejes problemáticos que atraviesan al cine político latinoamericano: el antiimperialismo, el rol de los artistas e intelectuales en la liberación, el sujeto “pueblo”, la democracia, el subdesarrollo, la construcción del socialismo, entre otros, todos ellos no obstante claramente enmarcados en la idea de “revolución”, considerada como un *locus* que da cohesión a los años 60/70 (Longoni, 2013). En este artículo analizaré la cuestión de la violencia como uno de esos ejes, abordando desde una perspectiva comparada los casos de los cines militantes de Argentina y Uruguay y el *cinema novo* brasileño, examinando el modo en que la discusión sobre los usos, la legitimidad e incluso la urgencia de la violencia como estrategia de resistencia y/o vía de transformación social permeó las películas.

Siendo este un avance de una investigación en curso, privilegio la fuente fílmica, quedando pendiente un análisis más exhaustivo de los manifiestos y otras intervenciones públicas de los cineastas. Los filmes uruguayos escogidos son *Me gustan los estudiantes* (1968, Mario Handler), coproducida con fondos del Festival del semanario *Marcha*; *El problema de la carne* (1969, Mario Handler), *Líber Arce, liberarse* (1969, Mario Handler, Mario Jacob, Marcos Banchemo y Luis Bello), ambas producidas por el Departamento de Cine de *Marcha*; y *Refusila* (1969, Grupo Experimental de Cine).¹ Las tres películas argentinas son *La hora de los hornos* (1968, Cine Liberación), *Mayo de 1969: los caminos de la liberación* (1969, Realizadores de Mayo) y *Ya es tiempo de violencia* (1969, Enrique Juárez).

¹ Aunque es un lugar común atribuir la producción de por lo menos tres de ellos a la Cinemateca del Tercer Mundo (c3m), los cortometrajes fueron realizados con anterioridad a la creación de dicha institución en noviembre de 1969.

Mientras que las brasileñas son *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) y *Terra em transe* (1967), ambas de Glauber Rocha. Escogí filmes presentados entre 1964 y 1968-1969, porque este último bienio significa un quiebre –o una aceleración, mejor dicho- en el proceso de radicalización política y su contracara represiva en los tres países. Aunque con características distintivas en cada caso, a partir de ese momento y hasta mediados de los años setenta la confrontación adquirirá visos de guerra civil, especialmente en Argentina y Uruguay, siendo la violencia una de las formas más visibles de la política. En esa dirección, considero que si hasta 1968-69 la violencia es anunciada e incluso invocada en los filmes, en la producción militante del período posterior será abordada como parte de la experiencia cotidiana. Forman parte de este segundo período, por ejemplo, películas como la brasileña *Você também pode dar um presunto legal* (1971, Sergio Muniz), la argentina *Los traidores* (1973, Raymundo Gleyzer) y la uruguaya *En la selva hay mucho por hacer* (1973-74, W. Tournier, A. Echaniz y G. Peluffo).

Con lo presentado en este artículo intento contribuir principalmente en dos direcciones. Primero, insertar a los cineastas y sus filmes en la trama discursiva y las apuestas políticas comunes a la nueva izquierda latinoamericana; en segundo lugar, aportar al conocimiento de los sentidos de la violencia manejados en la época, así como también en torno a los diversos sujetos que, más allá de las organizaciones guerrilleras, hicieron suyo el discurso que consideraba que había llegado la hora de la violencia revolucionaria. En este sentido, el texto ensaya una entrada diferente a la historia del Nuevo Cine Latinoamericano a la vez que intenta sumar elementos a las discusiones acerca de la cuestión de la violencia política en la historia reciente del Cono Sur y Brasil.

Nueva izquierda, cine y revolución

La cuestión de la violencia

Las luchas de descolonización en Asia y África durante la segunda posguerra y muy especialmente la Revolución Cubana en 1959, entre otros procesos, impactaron en las agendas culturales y políticas de buena parte de la izquierda latinoamericana, incluidas las izquierdas brasileña, argentina y uruguaya. Uno de los principales efectos fue la ruptura de amplios sectores de militantes con las organizaciones históricas, como los partidos socialistas y comunistas, que volcados al reformismo o atados a las directivas de Moscú ya no podían dar respuesta a las nuevas condiciones que, a juicio de las generaciones más jóvenes, se presentaban para la revolución en América Latina. En esta coyuntura, surge lo que se conoce muy ampliamente como “nueva izquierda”, a la que María Cristina Tortti caracteriza apropiadamente como:

[...] el conjunto de fuerzas sociales y políticas que, a lo largo de dos décadas, protagonizó un ciclo de movilización y radicalización que incluyó desde el estallido social espontáneo y la revuelta cultural hasta el accionar guerrillero, y desde la eclosión de movimientos urbanos de tipo insurreccional al surgimiento de direcciones clasistas en el movimiento obrero (2014, p. 17).

Una de las cuestiones clave para entender la agria división que se produce entre una “vieja” y una “nueva” izquierda en los años cincuenta y sesenta es precisamente, la violencia política y su papel en el cambio social: sus justificaciones, sus tiempos, sus métodos. En un sentido general, entiendo aquí *violencia política* como aquella que se utiliza para tratar de afectar la estructura o distribución del poder en una sociedad dada (Giner *et al.*, 1998). Más estrictamente, Ansaldi y Alberto se refieren a una *violencia política armada* al enfatizar “la opción por un grupo o de un colectivo social organizado política y militarmente para cuestionar el poder del Estado (la estructura del poder) y la violencia considerada legítima que éste detenta y, teóricamente, monopoliza y ejerce” (2014, p. 31).² En este trabajo el foco está puesto en la violencia política *revolucionaria*, de signo socialista, que es la que se discute y promueve en el ámbito de la nueva izquierda latinoamericana. No obstante no debe olvidarse la presencia, en el mismo contexto, de una violencia *contrarrevolucionaria* y hasta de una *antirrevolucionaria* (Ansaldi, 2014, p. 50). Cómo se podrá apreciar más adelante, la denuncia de una omnipresente violencia de las clases dominantes se repite en todas las películas, ya sea ejercida para conservar el orden o empleada para construir uno nuevo de carácter aún más opresivo.

En el Cono Sur y Brasil, el problema de violencia política fue revisitado por la historiografía a partir de los años ochenta del siglo pasado, coincidiendo con la coyuntura de las transiciones a la democracia, para hacer referencia al accionar de las organizaciones armadas surgidas en los años sesenta y setenta. Más allá de que esta recuperación partió desde un juicio claramente condenatorio, lo cierto es que hay un consenso más o menos generalizado acerca de que en el período 1960-70 la violencia revolucionaria fue un signo de época en la región. En consecuencia, la violencia política en la historia reciente del Cono Sur latinoamericano ha sido abordada en estas últimas tres décadas con mucha frecuencia y desde múltiples enfoques, tanto dentro como fuera del ámbito académico, produciendo una considerable bibliografía.³ Aunque cada proceso tuvo

² Existen múltiples abordajes sobre la violencia política, principalmente por parte de la ciencia política, la sociología histórica y la historiografía. Para una síntesis de los principales enfoques y su utilidad para el estudio de la historia reciente latinoamericana, ver Marchesi y Yaffé (2010) y Ansaldi y Alberto (2014).

³ Sólo a modo de ejemplo, ya que la bibliografía es abundante, se pueden destacar los siguientes textos sobre estos procesos: acerca de Uruguay, Rey Tristán (2006), Aldrighi (2001), Markarian (2012), Marchesi y Yaffé (2010); sobre Argentina, Pozzi y Schneider (2000), Brennan (1994),

sus especificidades, lo sucedido en cada uno de los tres países no puede ser considerado aisladamente, sino que cualquier investigación sobre la violencia política deberá, como bien señalan Marchesi y Yaffé, “explorar las conexiones que los diversos actores entablan con procesos transnacionales de circulación de ideas, recursos y personas” (2010, p. 115).

Si bien es cierto que las experiencias guerrilleras dominaron los estudios, Aldo Marchesi advierte que ni aún la historia de estos movimientos puede ser reducida a su dimensión militar, ya que se trató de movimientos políticos, en algunos casos originados en las movilizaciones sociales: “El uso de la violencia buscó expandir los límites de la acción política. Se tornó un camino para desarrollar acción colectiva en un ambiente hostil, donde la extrema polarización dio forma a la guerra fría en América Latina” (2015, p. 2). Como en otros países del continente, en Argentina, Uruguay y Brasil diferentes sectores de la izquierda apostaron por el cambio revolucionario, y en muchos casos por el uso de la violencia armada como medio para transformar el orden social. Organizaciones guerrilleras, expresiones sindicales clasistas, movimientos villeros, sacerdotes y cristianos de base, agrupaciones estudiantiles: un amplio y heterogéneo mapa de organizaciones del llamado “campo popular” que llegó a aceptar, avanzados los años sesenta, que tomar el camino de la violencia -junto con otras formas de lucha- era necesario para derrotar la dominación imperialista y sus agentes locales.

Una de las premisas que orienta este texto es que, lejos de ser patrimonio de pequeños grupos radicalizados, o ser una mera reacción contra el autoritarismo estatal, las representaciones justificadoras de la violencia –y el ejercicio mismo de la violencia como medio político- formaban parte de un entramado extendido por toda América Latina y el llamado Tercer Mundo, el cual tuvo sus actualizaciones específicas en cada país y/o región. Es cierto que, como sostienen varios autores para los casos uruguayo y argentino, el autoritarismo creciente cumplió un rol importante en la radicalización de fracciones de la clase obrera y los grupos medios, especialmente los jóvenes, sin lo cual no podría explicarse el relativo apoyo (o al menos simpatía) a las iniciativas guerrilleras. Pero hay un sustrato que hunde sus raíces más atrás y más lejos: un horizonte emancipatorio que se vislumbraba desde la década de 1950 y que sería abrazado por diversos movimientos sociales a lo largo y ancho de ese “tercer mundo”, y que también tendría resonancias en centros neurálgicos del capitalismo como EE. UU. y Europa.

En la segunda posguerra, los procesos de descolonización de los países de Asia y África impactaron fuertemente en las agendas culturales y políticas de la

Anguita y Caparrós (1997-1998), Carnovale (2009). Para Brasil, ver Araujo (2000), Nercesián (2006), Mocellin (1999), Ridenti (1993 y 2004).

izquierda en Latinoamérica. Pero la confirmación de que una nueva era en la historia de la humanidad se avecinaba la tuvieron en 1959 con la Revolución Cubana, “cuyo faro irradiaba como modelo de revolución y de construcción de socialismo, en un clima epocal donde un ejército desarrapado de vietnamitas derrotaba al del país más poderoso de la tierra” (Terán, 2004, p. 14). Junto con el desarrollo de estos procesos concretos, una serie de textos circulantes en América Latina desde principios de los sesenta articularon y difundieron buena parte de los ejes a partir de los cuales construyó la teoría y la práctica de la nueva izquierda: tanto *Los condenados de la tierra* del psiquiatra revolucionario de origen martinico Frantz Fanon (1963), que contenía un célebre prólogo de Jean Paul Sartre, como los textos de Ernesto “Che” Guevara (1997 [1961]) y de Régis Debray (1967). Así como también las directrices y discursos emitidos desde los encuentros internacionalistas con centro en La Habana, como la Conferencia Tricontinental en 1966 y la Organización Latinoamericana de Solidaridad (OLAS) en 1967, en las que participaron numerosas organizaciones de izquierda.⁴ El resultado fue la convicción de que de una violencia “atmosférica, que estalla aquí y allá y aquí y allá barre con el régimen colonial” (Fanon, 1963, p. 34), se debía pasar a una violencia planificada y dirigida hacia la victoria final en todo el Tercer Mundo.

Un cine para intervenir

De esta “estructura de sentimiento” (Williams, 1980) participaron, como actores significativos el escenario de la nueva izquierda, escritores, artistas plásticos, músicos y cineastas, entre otros artistas e intelectuales (a veces autodenominados “trabajadores de la cultura”) de Uruguay, Argentina y Brasil. Esa inserción implicó, en muchos casos, vínculos concretos de los artistas organizaciones políticas de la izquierda revolucionaria. El ámbito cinematográfico fue particularmente conmovido por ese movimiento, dando lugar a lo que se conocería con diferentes nombres –uno de ellos es “cine militante”- y que prefiero llamar de modo más general cine de “intervención política”. Este cine, según Getino y Vellegia:

Expresa una concepción del mundo, del hombre y de los pueblos distinta de los que supone el proyecto de cine hegemónico. Esta propuesta es inclusiva, según el tiempo y el espacio, de posiciones políticas e ideológicas diferenciadas pero convergentes en su vocación crítica y en una voluntad de cambio social y cultural (2002, p. 14).

Comprendía tanto a realizadores/as individuales como a colectivos relativamente estables, también algunas experiencias efímeras o encuentros

⁴ Acerca del impacto de OLAS específicamente en la izquierda del Cono Sur, ver Marchesi (2014).

circunstanciales, pero todos poseían similares inquietudes: por un lado, una firme voluntad de realizar un cine que acompañara y promoviera las luchas populares del momento; por otro, preocupación por encontrar un lenguaje adecuado para transmitir y representar estas nuevas realidades y sujetos, en tanto su vocación rupturista también se dirigía contra la tradición del cine clásico-industrial.⁵

En un nivel regional, esta tendencia debe ser situada en el marco de un movimiento de renovación cinematográfica de alcance mundial –los “nuevos cines”– que en América Latina se expresó en el surgimiento del Nuevo Cine Latinoamericano (NCL), el cual fue, en cualquiera de sus expresiones nacionales incluidas las tres aquí analizadas, una combinación de intervención política radical con experimentación estética y narrativa.⁶ De modo que la conformación del NCL a principios de los años sesenta debe pensarse, por un lado, en un contexto regional marcado por las ideas y proyectos de transformación social arriba mencionados, instalando los debates en torno a la liberación y las tareas que en su concurso le cabían a los artistas e intelectuales, entre ellos a quienes hacían películas. Por otro, su emergencia se liga de una serie de transformaciones que involucraron a gran parte de la cinematografía mundial. Con el precedente del neorrealismo italiano, surgieron los llamados “nuevos cines” como resultado tanto de circunstancias históricas (procesos políticos y cambios sociales, renovación generacional, desarrollos tecnológicos) como de estrategias deliberadas (políticas cinematográficas nacionales, nuevos productores).⁷ Esta renovación se desarrolló como respuesta al modelo hegemónico, cuyo mejor ejemplo era la producción hollywoodense, con su sistema de producción industrial y su modo de representación institucional o MRI.⁸

⁵ El uso de la denominación Nuevo Cine Latinoamericano la tomo de Zuzana Pick (1993). Hay quienes consideran que ese concepto unificador debe ser revisado (Paranaguá, 2000; Tal, 2005) debido a una diversidad derivada de las distintas realidades cinematográficas previas y los contextos sociopolíticos específicos de cada país. Sin embargo, considero que uno de sus aspectos más notables es que se trató de un proyecto continental, convicción que es compartida por autores como Avellar (1995), Vellegia (2009) y Flores (2013). Los rasgos comunes son reconocibles: una agenda compartida de problemas propios del campo cinematográfico, una producción teórica constante y la construcción de una red transnacional de encuentros, asociaciones, comités y cinematecas. La producción historiográfica sobre este movimiento es vasta, como lo demuestra la revisión que realiza Lusnich (2011) haciendo énfasis en aquellos que presentan una dimensión comparativa.

⁶ Sobre la doble radicalidad del proyecto, ver Lusnich (2009, p. 13).

⁷ Para un panorama general de los nuevos cines de los años sesenta, ver el volumen coordinado por Monterde y Riambau (1996).

⁸ Utilizamos el concepto de *modos de representación* propuesto por Noël Burch (1991), el cual da cuenta -en perspectiva diacrónica- de la organización de los textos fílmicos. Esos modos son históricos, y el uso que en ellos se ha hecho de los códigos cinematográficos está permeado por el contexto de producción, contemporáneos a los filmes. Burch propone un Modo de Representación Primitivo (el cine de los orígenes) y un Modo de Representación Institucional (el cine clásico). Otros autores agregan un Modo de Representación Moderno.

En cuanto al cine político uruguayo, la escasa historiografía versa principalmente acerca de un tema: la Cinemateca del Tercer Mundo (c3m). Precedida por varios festivales y un cineclub organizados por la revista *Marcha*, la creación de la Cinemateca significó un cambio importante y un alineamiento de buena parte del campo cinematográfico con las propuestas de la izquierda revolucionaria. Fundada en 1969 y disuelta con la llegada del gobierno militar en 1973, fue un centro clave de exhibición del cine político latinoamericano y tuvo participación activa en los debates sobre el Nuevo Cine Latinoamericano.⁹ No obstante, algunos trabajos recientes sitúan lo ocurrido con la c3m en un contexto de diversas experiencias similares previas sin las cuales su emergencia no puede ser comprendida (Lacruz, 2015; Wschebor, 2012).

En Argentina, la radicalización del campo cinematográfico también se produjo hacia fines de los años sesenta, a la par del incremento de la movilización social. Los dos grupos cinematográficos más importantes y que más atención historiográfica han concitado son Cine Liberación, vinculado a la izquierda peronista, y Cine de la Base, vinculado al Partido Revolucionario de los Trabajadores-Ejército Revolucionario del Pueblo (PRT-ERP), organización de la izquierda marxista. La bibliografía sobre ambos grupos es considerable, y si bien estas dos experiencias orgánicas fueron las más estables y reconocidas, hubo otros grupos o realizadores que produjeron importantes materiales, la mayoría de ellos en la clandestinidad, como Enrique Juárez, Jorge Cedrón y el grupo Realizadores de Mayo.¹⁰

De los tres corpus nacionales aquí referidos, el brasileño es el que mayor cantidad de bibliografía ha generado, principalmente sobre el movimiento *cinema novo* y, dentro de él, Glauber Rocha. Buena parte de la historiografía suele distinguir tres etapas del *cinema novo*: una primera (1960-1964) en la cual el tema principal es el nordeste del país y sus campesinos; le sigue un segundo período -a partir del golpe militar de 1964 y hasta 1968- en el que las inquietudes de los cineastas se centran en la coyuntura política brasileña. En tanto que la persecución explícita a cualquier disidencia encarada por el gobierno militar a partir de 1968 y la radicalización de la izquierda, incluida la opción por la lucha armada, marcó el inicio de la etapa final del *cinema novo*, en la que la politicidad de los filmes cambió de eje: la alegoría y la sátira dominaron como modo de acercarse a la realidad brasileña (Bernardet, 1985; Xavier, 1993; Viany, 1999). No

⁹ Además de lo referido en estudios tempranos sobre cine uruguayo (Martínez Carril, 1987; Hintz, 1988), el surgimiento y la actividad de la c3m son analizados por Tzvi Tal (2004) y, especialmente, Lucía Jacob (1997). En tanto un trabajo de Mariana Villaça (2012) brinda elementos para reflexionar sobre los vínculos políticos de aquellos cineastas con la militancia de izquierda, especialmente con MLN-Tupamaros.

¹⁰ Sobre Cine Liberación y *La hora de los hornos*, ver Mestman (2001) y Celentano (2006). Acerca de Gleyzer y Cine de la Base, ver Mestman (2008) y Peña y Vallina (2000). Para Realizadores de Mayo, ver Campo (2009).

obstante, el *cinema novo* no fue la única expresión de esa radicalización cinematográfica, que incluye a cineastas como Olney Sao Paulo, Sergio Muniz y parte de la producción del *cinema marginal* o *udigrudi* a fines de los sesenta y principios de los setenta.

La Suiza de América explota

En un trabajo reciente, la investigadora uruguaya Cecilia Lacruz hace hincapié en un proceso que excede a la Cinemateca del Tercer Mundo, en el cual “frente a acontecimientos críticos de la coyuntura, aficionados, amateurs, cineastas, estudiantes, respondieron filmando y reorganizando la narración de temas comunes, como los mártires estudiantiles y la violencia de los enfrentamientos callejeros” (2015, p. 2). Esa efervescencia comprendía entre otros al Grupo de Experimental de Cine (GEC), de la Facultad de Arquitectura, el Taller de Fotografía y Cinematografía de la Escuela Nacional de Bellas Artes de la Universidad de la República, el semanario *Marcha*, con su Departamento de Cine (1968) y su Cine Club (1969). Muchos de ellos/as, no obstante, más tarde o más temprano se vincularían de manera individual o colectivamente con la c3m.

En ese contexto, aparece el cortometraje *Me gustan los estudiantes*, cuyo énfasis está puesto en denunciar el sometimiento a las políticas norteamericanas, tomando como eje narrativo las protestas estudiantiles en Montevideo contra la presencia del presidente norteamericano Lyndon B. Johnson en la Conferencia de Jefes de Estado de la OEA en Punta del Este, en abril de 1967. El sujeto que resiste es el estudiantado universitario, muy activo desde mediados de la década y hasta entrados los setenta. El brevísimo filme, musicalizado por dos canciones que ensalzan la lucha estudiantil –“Que vivan los estudiantes” (Violeta Parra) y “Vamos estudiantes” (Daniel Viglietti), ambas interpretadas por Viglietti- está montado de una manera particular, orientada a acentuar un contraste: cuando los estudiantes están tirando piedras, construyendo barricadas y otras actividades de protesta suenan las canciones, mientras que cuando aparecen los presidentes en la conferencia –especialmente L. B. Johnson- o las fuerzas de seguridad, el sonido se corta abruptamente. El montaje reafirma que la división entre los dos campos parece insalvable, y además que lo que sostiene el orden de cosas es la violencia, encarnada en el aparato represivo estatal.

Lacruz destaca que la presentación de la película en el Festival de *Marcha* en 1968 -la película fue coproducida por el semanario, que financió su finalización- le dio una nueva relevancia a los hechos que relata. Al proyectar *Paralelo 17* (Joris Ivens, 1968), *Olla Popular* (Gerardo Vallejo, 1967) y cerrar la función con *Me gustan los estudiantes* “el contexto de la victoria estudiantil adquiriría otra dimensión: Uruguay pasaba a ser escenario activo y participante de la lucha contra el imperialismo” (2015, p. 8). La autora piensa la aparición de *Me gustan los*

estudiantes como un momento de legitimación y de pertenencia simbólica –de los cineastas y de los estudiantes- a una “comunidad antiimperialista” (Marchesi, 2006). *Me gustan los estudiantes* también pone en escena una transformación radical del repertorio de acción directa en Uruguay, reivindicando el combate callejero, con sus distintas modalidades: barricadas, pedradas, quema de vehículos, que fueron innovaciones respecto de las formas de protesta de generaciones anteriores del movimiento estudiantil (Markarian, 2012, p. 54).

Uruguay 1969: el problema de la carne fue producido como noticiero por Departamento de cine del Semanario *Marcha*. Como años antes en *Cañeros* (1965, M. Handler), se pone en escena el sujeto obrero, cuyas movilizaciones alcanzaron un importante grado de conflictividad en estos años, centrándose en el conflicto de obreros de la carne en 1969 y la organización de la “marcha a pie” hacia Montevideo. Durante la primera parte, el cortometraje recorre la historia de la industria cárnica uruguaya, destacando el monopolio de las compañías extranjeras, apenas desafiado por la creación del frigorífico nacional en 1929. Como hito de conflictividad, resalta la supresión de los 2 kg de carne diarios que recibían los obreros en abril de 1957 y las medidas para eliminar al Frigorífico Nacional a favor de la creación de EFCSA.¹¹ El tono informativo da paso en el segundo tramo al registro testimonial: la cámara filma una reunión en el patio de una casa en Paysandú, donde obreros frigoríficos debaten la organización de la movilización hacia la capital del país, denominada “marcha a pie”. Luego un grupo de hombres (también parecen ser obreros) canta una canción que propugna la unión entre obreros y estudiantes, y continuación el testimonio de un trabajador en primer plano: “hay que hacer otra clase de lucha, porque con esta clase de lucha no vamos a ningún lado. Habría que formar una unidad, y entonces jugársela el todo por el todo”. Mientras tanto, el montaje contrapone las imágenes de las fuerzas de seguridad vigilando y recorriendo -como si estuvieran preparándose para algo inminente- con planos de cantegriles¹². La voz *over* cierra con una advertencia: “En 1956 murieron dos obreros por dos kg de carne. En 1969 se espera. La tensión crece y no se sabe hasta dónde llegará. Este film fue hecho en plena batalla, sin conocer el resultado. Sea cual fuere, será el resultado de una larga, cruenta y esperanzada lucha guerra final”. Este aviso parece referirse a bastante más que la lucha particular de los obreros de la carne, o por lo menos, incorpora la movilización obrera, junto a la estudiantil, a la “guerra” que ya se desató o está pronta a desatarse.

¹¹ Establecimiento Frigorífico del Cerro S. A., frigorífico convertido por el Estado en “cooperativa” tras la retirada de Swift-Armour, pero cuyo directorio estaba compuesto por notables de la oligarquía. Los negociados del sector cárnico son tratados por otro cortometraje uruguayo contemporáneo, *La rosca* (1969), del Grupo América Nueva.

¹² Los “cantegriles” son asentamientos informales de viviendas precarias, homologables a las denominadas “villas miseria” en Argentina o los llamados “barrios de invasión” en Colombia.

Refusila, realizada por un grupo de estudiantes de la Facultad de Arquitectura, es menos conocido pero es una de las propuestas más radicales, ya desde los créditos, en los que aparecen soldados, manifestantes y fusiles apuntando al espectador. La estructura de *Refusila* parece simple: un noticiero, en el que vertiginosamente las voces *over* de un hombre y una mujer relatan sumariamente noticias de conflictos a lo largo del año 1968, mientras de fondo suena el tic-tac acelerado de un *timer* que parece anunciar que algo va a estallar de un momento a otro: huelgas, carestía, medidas prontas de seguridad, secuestros, etc. La cuenta de acontecimientos finaliza con la noticia del asesinato del trabajador municipal Arturo Recalde el 21 de enero de 1969. En la banda de imagen la estrategia es sugestiva: se suceden planos en movimiento de la vida cotidiana, que incluyen gente caminando en el centro de la ciudad, intercalados con planos fijos de la situación en los cantegriles, especialmente niños/as, y de grafitis de protesta contra el gobierno. Ya en el tramo final, la banda sonora cambia, los locutores dan paso a una alegre música instrumental mientras vemos imágenes de movilizaciones, protesta y represión: la bomba parece haber estallado. El énfasis de *Refusila*, no obstante, parece estar puesto en la lucha de masas, en las calles y no en la opción armada (si bien se menciona a los Tupamaros en la primera parte del corto), similar a lo planteado en *El problema de la carne*.

Liber Arce, liberarse, por su parte, se centra en el asesinato del militante comunista convertido en el primer “mártir” estudiantil uruguayo en agosto de 1968.¹³ Tomando como eje el asesinato y funeral de Arce, la película traza un derrotero que se repite en buena parte de los filmes políticos de la época: uno en el que a la violencia de las clases dominantes le sucede la violencia como resistencia de los oprimidos, culminando con un explícito llamamiento a la lucha armada. De modo similar a otros filmes uruguayos, el cortometraje inicia desmontando el mito de “la Suiza de América”, que es en realidad un país “para 500 familias”, dominado por el imperialismo norteamericano y en el que la mayor parte de su población está sufriendo las consecuencias de la crisis, con un alto número de desocupados y donde abundan las ollas populares. La situación del pueblo uruguayo es el de uno “subdesarrollado”, volcado a experiencias alienantes como los juegos de azar y el fútbol, y “explotado y dominado por el imperialismo norteamericano [...] como el resto de América”, señalan los intertítulos. Esta dominación imperialista, secundada por las oligarquías locales, se sostiene y asegura por la violencia. Las imágenes de represión policial en otros países del continente se superponen con otras de la realidad uruguayo. En este país,

¹³ Este cortometraje mudo se estrenó en la ceremonia inaugural de la c3m del 8 de noviembre de 1969 –y en presencia de Joris Ivens - junto con las películas de Alvarez *L.B.J.* y *79 primaveras*, entre otras.

precisamente, “sólo se gobierna con medidas de seguridad”, haciendo referencia a las Medidas Prontas de Seguridad dictadas por el Poder Ejecutivo.¹⁴

El punto más alto de esta avanzada represiva, según el filme, llega entonces cuando los estudiantes salen a la calle en 1968, y se produce el asesinato del joven comunista: “La Suiza de América tiene su primer mártir de la libertad”. Aparece como el tema de la película, pero en rigor el acontecimiento de del asesinato –ilustrado con las imágenes del multitudinario funeral que tuvo lugar y del responsable político del crimen, Pacheco- es el eje narrativo del relato, que funciona como pretexto para el llamado a la resistencia (armada). A partir de allí, la segunda mitad del filme explora decisivamente la respuesta que el sujeto popular interpelado debía ofrecer ante la ofensiva oligárquico-imperialista. Los intertítulos con la siguiente frase del Che: “en cualquier lugar que nos sorprenda la muerte, bienvenida sea, siempre que ese, nuestro grito de guerra, haya llegado a un oído receptivo y otra mano se tienda para empuñar nuestras armas, con tableteos de ametralladoras y nuevos gritos de guerra y de victoria”, cuyas oraciones se intercalan en la última secuencia, dan el marco de sentido a un vertiginoso montaje que comienza aludiendo a la guerrilla tupamara y finaliza con el plano de una rústica inscripción en pared montevideana que advierte que la sangre de Arce “no será derramada en vano”. En la banda visual el montaje, recurso privilegiado, vincula planos de las fuerzas de seguridad uruguayas y los ejércitos norteamericanos, del mismo modo que es asociado el rostro de Líber Arce con el de los caídos tupamaros en la toma de Pando.¹⁵

¹⁴ Las Medidas Prontas de Seguridad son un recurso de limitación constitucional de derechos, de carácter temporal, que si bien se ha utilizado en distintos períodos de la historia uruguaya, entre 1967 y 1973 (antes de la dictadura) su aplicación fue reiterada, convirtiéndose en una herramienta clave de los gobiernos de Gestido, Pacheco y Bordaberry.

¹⁵ Cecilia Lacruz (2015) recuerda que entre el estreno del material del sepelio de Arce en agosto y la inauguración de la c3m en noviembre, el MLN-Tupamaros realizó en octubre la toma de la ciudad de Pando. Esta acción dejó tres guerrilleros y un civil muertos, y significó lo que Clara Aldrighi (2001) indica como un salto en la acción militar del movimiento, que adoptaría de allí en más características “propias de la guerra civil”.



Imagen del filme *Líber Arce, liberarse*

Las cuatro películas muestran la creciente movilización social durante el pachecato, y apuntan la radicalización de los sujetos principales del enfrentamiento con el régimen: los trabajadores y los estudiantes.¹⁶ La guerrilla aparece recién en *Refusila* y *Líber Arce, liberarse*, pero compartiendo protagonismo con otras formas de protesta y de acción directa. Del mismo modo, tomadas como conjunto, la pluralidad de referencias “ideológicas” de las películas resuena en casi todo el espectro de la izquierda uruguaya: las menciones a los jóvenes comunistas, al Che Guevara, a los Tupamaros y a Vietnam, entre otros, exponiendo la mezcla de influencias que caracterizó la cultura política de izquierda vigente en Uruguay en los años sesenta.

Hacia fines de aquella década, la justificación de la violencia organizada -y en algunos casos la lucha guerrillera- fue la posición hegemónica el espectro de las organizaciones de la nueva izquierda uruguaya, especialmente las de orientación revolucionaria, como la Federación Anarquista Uruguaya, el Movimiento de Izquierda Revolucionaria, el MLN-Tupamaros y otras agrupaciones menores.¹⁷ Mientras que en las organizaciones de la “vieja” izquierda uruguaya, apegadas a concepciones reformistas o y/o etapistas, la posición oficial sobre el uso de la violencia con fines políticos era bastante clara. Pero incluso estas organizaciones, que por otra parte habían atravesado procesos de renovación y reestructuración desde los años cincuenta, se vieron interpeladas por este debate.

¹⁶ Jorge Pacheco Areco, del partido Colorado, presidió Uruguay desde 1967, tras la muerte del presidente electo Gestido, hasta 1972. Aunque el giro autoritario ya había comenzado con Gestido, el gobierno de Pacheco representó la solución conservadora, tanto en lo político como en lo económico, implementada por parte de las clases dominantes uruguayas para acabar con la crisis de dominación que arrastraba desde fines de los cincuenta y disciplinar a una sociedad cada vez más movilizada. La vigencia casi permanente de las Medidas Prontas de Seguridad (ver *supra* nota 14) fue una de las características distintivas de su gobierno. Ver Caetano y Rilla (1994).

¹⁷ Para un panorama de la izquierda revolucionaria uruguaya, ver Rey Tristán (2006).

El Partido Socialista sufrió escisiones y deserciones relacionadas con el debate respecto a la legitimidad de la violencia revolucionaria, dándose numerosos casos de miembros del PS incorporándose a la guerrilla o intelectuales vinculados al partido llamando a la lucha armada (Rey Tristán, 2006). También es significativo el caso de los comunistas uruguayos, cuya posición respecto a la lucha armada es especial, diferenciándose de la “nueva izquierda” pero también de la mayoría de los PC latinoamericanos. Durante los sesenta, arduamente debió conciliar sus posiciones cercanas a la URSS con el entusiasmo sincero por la revolución cubana (Markarian, 2010) y a diferencia de otros partidos de orientación soviética en el continente, el PCU participó de la reunión de la Organización Latinoamericana de Solidaridad (OLAS) en La Habana en 1967, y aunque no apoyó tajantemente el método guerrillero, reconoció explícitamente el papel de la lucha armada en la emancipación del continente.¹⁸

En cuanto a los sectores juveniles –donde el comunismo tenía mucha influencia- la radicalización estudiantil-juvenil del 68 parece haber sido condición del crecimiento exponencial de las opciones armadas y de acción directa, y no su consecuencia. En su notable estudio sobre el 68 uruguayo, Vania Markarian (2012) detecta en expresiones culturales y artísticas de los jóvenes comunistas la existencia de una épica de la lucha armada que los acercaba a los grupos que efectivamente ingresaron en ella.

En el campo cultural, los ejemplos de este ambiente son muchos, pero uno paradigmático es el semanario *Marcha*. Referencia ineludible del campo intelectual uruguayo (y de gran relevancia en toda Latinoamérica), la revista estuvo atravesada por las discusiones sobre la violencia y la lucha armada, como bien muestra Martín Ribadero (2014), que destaca cómo a fines de los sesenta las posiciones sobre la legitimidad de la violencia revolucionaria abrió una brecha entre la dirección de la revista y la nueva generación –muy radicalizada- de colaboradores. También en el teatro, la literatura y la música popular, alineados con el campo antiimperialista, las referencias a la violencia como herramienta para la emancipación son frecuentes. Basta con acercarse a algunos ejemplos del cancionero de artistas vinculados a la izquierda uruguaya: “Papel contra balas/ no puede servir/ canción desarmada /no enfrenta a un fusil” (“Solo digo compañeros”, Daniel Viglietti).

El Cordobazo, antes y después

¹⁸ En sus expresiones oficiales, el PCU promovía una ética de la militancia comunista no violenta, legal. Pero algunos grupos o dirigentes empezaron a pensar en un aparato armado, realizando preparativos silenciosos en varias coyunturas. Los jóvenes, principalmente, acometieron acciones contra blancos simbólicos y lucharon en primera línea en los enfrentamientos callejeros contra la policía. Ver Markarian (2012).

Realizado entre 1966-1967 y presentado al año siguiente, *La hora de los hornos* es el filme emblemático del cine militante argentino y uno de los más reconocidos del NCL. Constituida por tres partes, *Neocolonialismo y violencia (I)*, *Acto para la liberación (II)* y *Violencia y liberación (III)*, si el objeto es el tratamiento de la violencia el filme puede ser dividido en dos grandes bloques. En el primero de ellos, es la violencia generada por el Estado y las clases dominantes la que se describe y denuncia, no sólo en Argentina sino en todo el Tercer Mundo. Esto comprende a la parte I, donde se intenta -con una lógica argumental muy en sintonía con *Los condenados de la tierra* de Fanon- correr el velo en torno a las violencias que son producto del orden social vigente: la cotidiana (explotación, miseria), la política (dependencia, represión estatal), la cultural (colonización pedagógica, extranjerización, alienación). Esta perspectiva incluye también casi toda la parte II, donde es el peronismo proscrito el objeto de la persecución y represión de las clases dominantes y sus brazos armados.



Imagen del filme *La hora de los hornos*

No obstante el poderoso final de la parte I con varios minutos de la imagen martirizada del Che Guevara en Bolivia (“La opción”) –la cual es un llamado a seguir su ejemplo- el segundo gran bloque comienza en el último tramo de *Acto para la liberación*: luego de un recorrido por la historia del peronismo hasta su derrocamiento y la posterior resistencia peronista, se diagnostican los límites del espontaneísmo, y en el capítulo siguiente –“La guerra hoy”- se da comienzo a la argumentación en torno a la urgencia de la lucha armada. Intentando demostrar la necesidad de pasar de la resistencia a la ofensiva, la película ofrece un contraste que no puede ser mayor: por un lado, los testimonios de un obrero peronista hábil para fabricar clavos “miguelitos” y de una mujer que enfrentó a la policía con gas

pimienta; por el otro, se muestra el entrenamiento contrainsurgente de los militares latinoamericanos en Estados Unidos y Panamá, fuerzas que, se afirma (con impactante lucidez, hay que reconocer), están “preparándose para el genocidio”. Contra esas fuerzas, se pregunta el narrador, “¿Puede concebirse la victoria sin armas? [...] El pueblo debe prepararse para una larga y dolorosa lucha”. Este argumento de la gran desigualdad de recursos es reforzado por testimonios de reconocidos militantes de aquella coyuntura de movilización social: para el dirigente sindical azucarero Leandro Fote (más tarde miembro del PRT-ERP) “Ninguna solución de fondo han tenido los trabajadores azucareros. Por eso yo creo que la lucha de los trabajadores tiene que ser otra [...] debe ser por el poder”. Seguidamente, el dirigente de la Juventud Peronista de Tucumán, Ernesto Andina Lizarraga, afirma decididamente que “El pueblo no quiere ya ese tipo de lucha [defensiva], quiere otro tipo de acción. Una acción positiva, una acción de toma del poder político y que únicamente puede llevarse a cabo con un organización de tipo militar, una lucha armada.”

Este llamado a una violencia ofensiva da pie inmediatamente a la tercera parte de *La Hora de los hornos*. Y aquí retornan las principales referencias políticas que rigen el filme en su perspectiva de futuro¹⁹: Frantz Fanon y el Che Guevara, a cuyas citas sobre la violencia se suma (a través de su compatriota Fanon) la del martinico Aimé Césaire, con las conocidas líneas de la obra “Y los perros callaban” (1974): “Mi apellido: ofendido; mi nombre: humillado; mi estado civil: la rebeldía; mi edad: la edad de piedra”. Ya en la parte III, los primeros capítulos refuerzan la tesis acerca de la existencia de una violencia constante de las clases dominantes: desde el testimonio de un anciano activista que recuerda la represión del ciclo de conflictividad obrera de 1918-1922 hasta el recuento de los caídos en las luchas populares de 1967-1969, pasando por los fusilamientos de José León Suárez en 1956.²⁰ En el tramo final, el filme expone frontalmente su opción por la *violencia política armada*, de carácter ofensivo, contra el imperialismo y sus agentes nacionales. Mientras suena la canción “Violencia y Liberación”, que condensa los sentidos del filme, la voz *over* lee un texto del sacerdote uruguayo Juan Carlos Zaffaroni, donde destaca “la eficacia reveladora de la verdad” que posee la violencia. A continuación, la propuesta guerrillera se hace más explícita aún con la lectura de un texto de los recién constituidos Tupamaros uruguayos acerca de la lucha armada. Llegados a este punto, la consigna guevariana “crear muchos Vietnam” es la que intenta unificar la

¹⁹ En otros aspectos, de los múltiples que toca el filme, se utilizan otras referencias. Por ejemplo, en su repaso por la historia argentina y latinoamericana, Cine Liberación apela a autores vinculados al revisionismo histórico, como José Hernández Arregui y Raúl Scalabrini Ortiz.

²⁰ Cuenta incluso con el testimonio de Julio Troxler, sobreviviente de los fusilamientos en los basurales de la localidad bonaerense de José León Suárez, una masacre cometida por el gobierno militar de la autodenominada Revolución Libertadora contra militantes peronistas. En la entrevista, Troxler hace un explícito llamado a la lucha violenta.

pluralidad semántica y la diversidad de tradiciones que arrastra el filme. Así lo resume el narrador:

Argentina, como la mayoría de los países del continente, vive una guerra que se encubre bajo las formas de una pseudo paz, del pseudo orden, de la pseudo normalidad [...] Creemos que lo importante es tomar conciencia de esta situación de guerra, insertarse en ella, en cualquiera de sus frentes, para probar con hechos y acciones revolucionarias, todas las hipótesis. En suma, inventar nuestra revolución. (*La hora de los hornos*, parte III: "Violencia y Liberación")

Mientras que las invocaciones de *La hora de los hornos* son previas a la rebelión popular del Cordobazo en mayo de 1969, que puede ser vista como bisagra en el proceso político respecto de la organización y movilización del campo popular contra el gobierno, los otros dos filmes argentinos que analizo aquí toman como punto de partida los sucesos de mayo en la ciudad de Córdoba, percibiéndolos también como el puntapié para la que consideraban, ahora sí, inevitable revolución argentina.

El carácter colectivo de *Mayo del 69: los caminos de la liberación* y la heterogeneidad de los participantes,²¹ da al filme una notoria diversidad de estilos y propuestas, pero el conjunto transmite con claridad una tesis: que el Cordobazo (junto con otras rebeliones del año 1969) es un catalizador de las luchas populares previas, cuya consecuencia más importante es que las clases populares argentinas son ahora conscientes de su fuerza, listas para pasar de una posición defensiva a otra ofensiva.

El prólogo, dirigido por Rodolfo Kuhn, apela a la metáfora de las palomas de la Plaza de Mayo para construir una alegoría sobre la relación entre el pueblo y las clases dominantes. Según éstas, el pueblo debe ser como las palomas, pacíficas y agradables, "porque es mejor hacer cosas lindas que justas". "¿O no será así?", es la pregunta que cierra el corto de Kuhn, sugiriendo la posibilidad de la rebelión de las supuestamente pasivas aves. A continuación, un grupo de episodios, como los dirigidos por Octavio Getino y Humberto Ríos, reconstruyen lo ocurrido en los meses de mayo y junio, antes y después del Cordobazo, explicando la serie de acontecimientos que desembocó en el estallido, así como sus consecuencias inmediatas. Estos cortometrajes de tono informativo, con amplio uso de material de archivos televisivos y gráficos, destacan la violencia represiva, pero fundamentalmente hacen hincapié en la fortaleza de la

²¹ Realizadores de Mayo estuvo compuesto por Nemesio Juárez, Mauricio Berú, Octavio Getino, Eliseo Subiela, Rodolfo Kuhn, Rubén Salguero, Jorge Martín (Catú), Pablo Szir y Humberto Ríos. Aunque siempre dentro del arco de la izquierda, se trató de cineastas con diversas filiaciones políticas. Incluso sus trayectorias posteriores divergieron notoriamente, en un arco que va desde quien se integró en las filas guerrilleras (como Szir) hasta quien se alejó completamente del cine político (como sucedió con Subiela).

movilización popular y los repertorios de acción directa que el “pueblo” puso en práctica.

El fragmento dirigido por Eliseo Subiela, donde se enseña a preparar una bomba molotov como si se tratase de un programa de gastronomía, es recordado por los participantes como uno de los más efectivos. En él es un niño el encargado de demostrar cómo se lanza el explosivo, mientras suena una canción del popular Palito Ortega. Pero la verdadera invectiva “fanoniana” del corto es el final, donde con un tono completamente serio que rompe con el humor del resto del corto, la voz *over* sentencia: “una clase oprimida que no se esfuerza por aprender a usar las armas, en adquirir armas, sólo merece ser tratada como esclava”. Por otra parte, dos episodios centrados en las fuerzas de seguridad reflexionan sobre la violencia, pero es especialmente significativo el de Nemesio Juárez sobre el Ejército. Luego de desenmascarar “su función real”, como verdaderas fuerzas de ocupación en el propio país, el narrador *over* afirma que al ejército le queda una sola opción: “unirse al pueblo que inicia su lucha de liberación o fatalmente será derrotado por otro ejército, un ejército en formación [...] el ejército del pueblo”.

Me detengo especialmente en el último capítulo, de Pablo Szir, y el epílogo o “Proposiciones”. Abandonan las construcciones narrativas de los cortos previos –el noticiario, el collage, la alegoría, el panfleto- donde el montaje es el que brinda la perspectiva de los realizadores (o de la *instancia narrativa*) para recurrir, en cambio, a una estrategia de autoridad basada en los testimonios, intentando dar unidad a la tesis que la película intenta transmitir a través de recursos muy disímiles y con autores diversos. En el primer caso, sobre la base de testimonios (“reales”, se advierte) Szir reconstruye con un actor la memoria de los sucesos del 29 de mayo por parte de un obrero cordobés: una jornada suficiente, se sostiene, para la toma de conciencia del carácter de la lucha: “Si yo los volví locos con uno solo, ¿qué pasará cuando cada uno de nosotros tenga un revólver? [...] Puede durar mucho o poco, pero en Córdoba el 29 de mayo le declaramos la guerra”. El epílogo, por su parte, es presentado como un debate sobre las tácticas y estrategias, y para ello se colocan respuestas de distintos protagonistas abogando por la salida revolucionaria: entre ellos un sacerdote (el director de la revista *Cristianismo y revolución* Juan García Elorrio) y dos mujeres militantes sociales, una de las cuales, filmada rodeada de niños en un barrio de viviendas precarias, sostiene: “eso es violencia, la que han despertado ellos con su sistema de injusticia [...] el hambre, la cárcel, los compañeros torturados [...] Nos empujan contra un paredón donde no tenemos salida, donde la única salida es la lucha armada”. Como ha indicado Mariano Mestman (2010) los testimonios también pueden funcionar como prueba de la argumentación que en distintas partes de los filmes –especialmente al final- expone la voz *over*. En cierta forma la autoridad textual de la película se desplaza hacia los sujetos sociales, cuyos comentarios y respuestas ofrecen una parte esencial de la argumentación de la película. No

obstante, entonces, los límites de esta estrategia narrativa, el filme deja una evidencia interesante: la viabilidad lucha armada es sostenida por una pluralidad de sectores del “campo popular”, y lejos de ser –como se suele repetir- patrimonio exclusivo de la pequeña burguesía, los intelectuales y los estudiantes radicalizados, parece circular profusamente a partir del año 69-70 como una estrategia política racional.

Por su parte, el filme de Enrique Juárez *Ya es tiempo de violencia* comienza con una declaración: tras desmontar la falsa idea de la democracia “occidental y cristiana”, mientras muestra imágenes de miseria y explotación, la voz *over* afirma: “Pero a todo esto hemos dicho basta ya. Hemos llegado al borde y hemos decidido poner fin a esta guerra silenciosa en las que el sólo el bando del pueblo sufre las bajas [...] la guerra revolucionaria, la guerra del pueblo, ha empezado ya”. El generador de la violencia es, principalmente, el Estado. Las imágenes de la represión en el Cordobazo contrastan con las palabras del secretario de gobierno Díaz Colodrero, que en una entrevista dada a un canal de televisión afirma que las fuerzas de seguridad han respondido con moderación y legalmente a las acciones con “finalidades extremistas” llevadas a cabo en Córdoba. Pero esto es falso, sostiene el filme, no ha sido dirigido por “manos extranjeras” –perenne acusación de los defensores del orden- sino que es “un anticipo de lo que ha de suceder”: como también se afirmaba en *Mayo del 69*, lo que cambió es que “el pueblo ahora tiene fe en sus fuerzas y confianza en sí mismo”.

Ya es tiempo apela también a un recurso utilizado por un episodio de *Mayo del 69*, el de Pablo Szir: sobre el montaje de las mismas imágenes vistas una y otra vez de la lucha callejera en Córdoba, en la banda de sonido un testimonio *over* ficcionalizado condensa la experiencia de un delegado clasista durante la jornada del 29 de mayo, y cómo al final de la jornada él ya era otro (y el “pueblo” también). En definitiva, el testimonio sostiene la tesis del filme: “Que haya quedado demostrado lo que las masas pueden hacer y conseguir a través de la lucha violenta, es más importante que las consecuencias que se generaron en el seno del gobierno”. Pese a las manipulaciones del discurso mediático, eclesiástico, militar, las masas ya se inclinan, según el filme, a una opción clara. Y qué voz más autorizada para cerrar la película que la del a Agustín Tosco, figura principal del sindicalismo de izquierda, del que se lee una carta suya enviada desde la cárcel de Santa Rosa, donde fue recluido luego del Cordobazo.

Hacia los últimos años de la década del sesenta el llamado a la acción armada fue la nota dominante en el ámbito de la nueva izquierda, y estos filmes se insertan en ese contexto. La creciente aceptación de que la utilización de violencia –ni única ni necesariamente en su expresión guerrillera- se tornaba indispensable y urgente, excedía a las organizaciones armadas. De hecho, para la fecha de realización de los filmes, de las organizaciones armadas peronistas sólo las

Fuerzas Armadas Peronistas se encontraban activas (y habían tenido un duro fracaso en Taco Ralo, Tucumán, en 1968). El PRT había reafirmado el camino de la lucha armada en su IV Congreso en 1968, pero no crearía el Ejército Revolucionario del Pueblo hasta 1970. No obstante, lejos se estaba de un consenso en todo el espectro de la izquierda acerca de la cuestión de la violencia, como lo demuestra el caso del Partido Comunista Argentino, el más reactivo a los nuevos vientos que soplaban.²² Más aún, la cuestión de la lucha armada (y la formación de un ejército popular) no sólo dividía aguas con “la vieja” izquierda, sino que también era una discusión al interior de la “nueva”. Varias agrupaciones no consideraban prioritaria la vía armada, como Vanguardia Comunista, el Partido Comunista Revolucionario o el Peronismo de Base (Tortti, 2014). Sin embargo, la centralidad que le otorgaban al trabajo en el seno de la clase obrera implicaba también, a estas alturas, representaciones de la violencia y constantes invocaciones a una suerte de “violencia colectiva”. Las tres películas evidencian ese clima de ideas, donde “revolución” -y junto a ella la violencia- es la idea que motoriza la lucha.

En cualquier caso, lo que debe destacarse es que estos discursos son comunes a las distintas expresiones de la nueva izquierda: peronistas radicalizados y marxistas. Para estas fechas, el proceso de radicalización del campo cultural es muy evidente, y el papel de la violencia en el proceso de liberación es un tópico repetido. Sucede en la música popular (Carrillo-Rodríguez, 2010), la literatura (Gilman, 2003) y las artes plásticas (Giunta, 2001; Longoni, 2013), entre otras áreas. Como bien señala Ana Longoni, a fines de los sesenta “el arte pasó a entenderse no como comentario de la política, como externalidad expresión o reflejo de lo real, sino como fuerza activadora, detonante, como dispositivo capaz de contribuir al estallido” (2013, p. 47). El caso de los artistas plásticos argentinos estudiados por Longoni es ejemplar: Roberto Jacoby expresaba en 1968 esa unión entre arte, violencia y revolución sosteniendo que “se esparce en todas partes una lucha necesaria, sangrienta y hermosa por la creación de un mundo nuevo” (Longoni, 2013, p. 47).

Fanon y El dorado

La violencia planea por buena parte del cine brasileño de la década del sesenta, particularmente en las películas del *cinema novo*, una violencia social e histórica que aparece implicada en la propia construcción de Brasil, esa “tierra del sol”. Pero en Glauber Rocha, además, el acercamiento a la violencia adquiere carácter casi programático, sostenida en *Estética de la violencia*, su manifiesto en que señala la centralidad del hambre en la cultura de América Latina. Allí reside,

²² Ver Campione (2007).

según el cineasta, la originalidad del nuevo cine latinoamericano con relación al cine mundial: “nuestra hambre”.

El comportamiento normal de un hambriento es la violencia, pero la violencia de un hambriento no es por primitivismo: la estética de la violencia, antes de ser primitiva, es revolucionaria, es el momento en que el colonizador se da cuenta de la existencia del colonizado [...] A pesar de todo, esta violencia no está impregnada de odio sino de amor, incluso se trata de un amor brutal como la violencia misma, porque no es un amor de complacencia o de contemplación, sino amor de acción, de transformación (1988 [1971], p. 131).

Aunque ya delineada en su anterior filme *Barravento* (1962), esa tesis de resonancias claramente fanonianas se despliega en *Deus e o diabo na terra do sol*, cuya acción transcurre en el *sertão* nordestino, escenario (junto con los sujetos que habitan en él) privilegiado de los filmes de la primera etapa del *cinema novo*.²³ Allí deambula Manoel, un campesino que ha matado al patrón explotador y en su huida/liberación se une primero a un santón que predica una rebelión moralista y luego a un *cangaçeiro* que, acorralado, planea sangrientas venganzas.²⁴ En el medio de todo esto, Antonio das Mortes, un conflictuado sicario al servicio de los poderosos locales que debe eliminar ambas amenazas al orden, el predicador y el bandido.

En su itinerario, Manoel se libera violentamente de todos ellos, desalienándose en el camino, hasta encontrar su propia revolución: alcanzar el lugar “donde el *sertão* se vuelve mar”, utopía que brota de la boca de varios personajes ya desde el inicio. La violencia no lo lleva a Manoel en un camino directo, por medio de la toma de conciencia, sino que su desalienación sigue un camino sinuoso y contradictorio. La visión alegórica de la revolución en el campo por parte de la película deja de lado cualquier referencia explícita al contexto, no obstante hay que señalar que *Deus e o diabo* se realiza con el trasfondo de la insurgencia de las Ligas Camponesas, movimiento rural activado inicialmente por el Partido Comunista Brasileiro (PCB), y en plena confrontación con el Estado al momento de producción de la película, especialmente en el nordeste brasileño. El hambriento nordestino era para buena parte de la izquierda, hasta mediados de los sesenta, el sujeto privilegiado de la transformación de Brasil. También el bandido social era recuperado por el cine como vengador del pueblo y “prerrevolucionario”. Pero en *Deus e o diabo*, más que la violencia atávica y

²³ El *sertão* es una zona semiárida del nordeste de Brasil, que comprende. Caracterizada por su clima cálido y seco, la región ha sido escenario de numerosas obras literarias y cinematográficas, y permanece asociada en el imaginario popular a la miseria, los migrantes y el banditismo, entre otros tópicos.

²⁴ Como *cangaçeiros* se conoce a los integrantes de los grupos de bandoleros que actuaron en el Nordeste brasileño entre mediados del s. XIX y los años treinta del s. XX.

desaforada que rodea al santón y al bandido, el eje es aquella liberadora (y autorreflexiva) que practican los personajes del campesino Manoel, y Das Mortes, sicario a su pesar (¿el intelectual burgués?), quienes están “en trance”: antesala de la crisis que provocará la concientización revolucionaria.



Imagen de la película *Deus e o diabo na terra do sol*

En “trance” se encuentra toda la tierra, y ya no sólo algunos personajes, en la siguiente película de Rocha, *Terra em transe*. Además de portar la violencia “atmosférica” con la que los cinemanovistas y especialmente Rocha escenifican la realidad brasileña, la película tiene un desarrollo dramático puntuado por una sucesión de asesinatos, amenazas de muerte, suicidios y sacrificios. El filme se constituyó como una crítica decisiva a la posición de una vasta mayoría de los intelectuales de izquierda brasileños (entre ellos los cinemanovistas) que hasta el golpe de 1964 había apostado a la revolución “democrática” promovida por el PCB en alianza con el *trabalhismo*.

La película es un gran *flashback* en el que el poeta y periodista Paulo Martins, antes de sacrificarse y morir solo, con el fusil en alto, rememora su trayectoria pendular en el ficticio país de Eldorado: al principio acompañando a su mentor Díaz, un político conservador y luego, más entregado, al servicio del caudillo populista Vieira. En directa referencia a lo sucedido en 1964, Paulo incita Vieira a resistir al golpe militar hasta el fin, proclamando que la lucha armada “será el comienzo de nuestra historia”, es decir, de la nación brasileña. Hacia el final del filme, los límites de la apuesta reformista se vuelven evidentes para Paulo, concluyendo que ni ésta ni mucho menos la modernización conservadora transformarán a Brasil. Frustrado y rabioso, Paulo se aleja y busca su camino revolucionario, encontrando la muerte en esa huida: luego de ser interceptado y baleado consigue escapar, y en su agonía levanta el fusil, ofreciéndolo para que

otros lo tomen y sigan su camino.²⁵ Como bien observa Ismail Xavier acerca del derrotero seguido por Paulo, la cualidad de los intelectuales que sirve a la revolución no parece ser la paciencia del organizador y pedagogo, sino que se encuentra “en el coraje de la agresión que genera catarsis por la violencia, que trabaja el inconsciente” (2001, p.147). Allí, en ese espacio de agresión se mueve Paulo Martins:

[...] el intelectual de izquierda cuya respuesta al golpe es el llamado a la resistencia armada en un gesto romántico en el que vale menos la fuerza de del cálculo estratégico que la idea de sacrificio de sangre, necesario para el pueblo sean cuales fueran las consecuencias (2001, p. 131).²⁶

Por tanto, también admite otra lectura: aunque la soledad total y la entrega casi suicida no invalidan la impugnación de Paulo a la democracia burguesa y sus caras populista/reformadora o conservadora/fascista, pueden señalar no obstante el callejón sin salida al que lleva la ruptura utópica y aislada.

El llamado final de *Terra en transe* a la lucha revolucionaria ciertamente conecta al de Rocha con los filmes militantes argentinos y uruguayos aquí vistos. Pero enfatiza la violencia como acto purificador, sacrificial, lo cual es reforzado por el carácter alegórico del filme, mientras que aquellos documentales buscan construir una justificación más diversa posible, y que conjuga aspectos estrictamente emocionales, empáticos, con otros de naturaleza táctica y estratégica. Otra diferencia que podemos arriesgar es que a diferencia de aquellos filmes (especialmente en el caso argentino) el grito final de Martins no es replicado en la filmografía inmediatamente posterior del cine político brasileño, a excepción de la secuencia de conclusión de *O dragão da maldade* (1969), del mismo Rocha, en la que vuelve a aparecer el conflictuado matador de *cangaceiros* Antonio das Mortes, que decide cambiar del bando opresor al bando oprimido. Poco después, en 1968, con la promulgación del por la dictadura del *Ato Institucional nº 5* (AI-5) se profundizó la represión a cualquier disidencia, afectando de modo notorio al campo cultural.²⁷ Sólo unos pocos filmes clandestinos y perseguidos, como *Manha cinzenta* (1969, Olney Sao Paulo) y el ya mencionado *Você também pode dar um presunto legal* pusieron en discusión de modo manifiesto el tema de la violencia política. Los filmes del *cinema marginal* retomarían el tópico de la violencia ya con

²⁵ De acuerdo a Alfaro Rubbo, por esa postura de la película respecto a la lucha armada Glauber fue criticado desde perspectivas contrapuestas: tanto por los intelectuales del el PCB, claramente contrarios a esa vía, como de ciertos sectores pro-guerrilleros, “que querían una película de contenido revolucionario con una forma naturalista, que sea entendida por todos” (2008, p. 116).

²⁶ Traducción propia (P. A.)

²⁷ El *Ato Institucional Nº 5* o AI-5 fue una serie de decretos promulgados por la dictadura brasileña, que entraron en vigor a fines de 1968. Suspendía las garantías constitucionales que todavía permanecían desde 1964, dando inicio al período de mayor represión del período dictatorial 1954-1985.

otros sentidos, aunque subversivos en sus planteos estéticos, alejados de la discusión de la izquierda revolucionaria. Es que la situación a partir de 1968 se vuelve muy compleja: se generalizó la acción guerrillera, a la vez que arreciaba la represión gubernamental y la izquierda perdía su hegemonía en el campo cultural.²⁸ Tanto cinemanovistas como *marginales* (y otros), al desarrollarse en la “legalidad”, no clandestinos, estaban condicionados por la férrea censura estatal.²⁹

A la estructura de sentimiento de la que participaron estas películas Marcelo Ridenti la llama *brasildade (romantico) revolucionaria*, forjada desde los años cincuenta pero que hizo carne en amplios sectores a la par de la radicalización en los años sesenta. Ridenti señala, además de los filmes cinemanovistas, a un vasto movimiento que incluye el teatro, la canción *engajada* (comprometida), la literatura y el *agitprop* de los conocidos Centros Populares de Cultura (CPC) de la Unión Nacional de Estudiantes (2005, p. 86). En la música popular, por ejemplo, las canciones *engajadas* excedían a los espacios de producción de canción protesta (los CPC) para invadir escenas más mediatizadas, como el tropicalismo: “Nas escolas, nas ruas, campos construções/ Somos todos soldados armados ou não/ Caminhando e cantando e seguindo a canção/ Somos todos iguais, braços dados ou não/ Vem, vamos embora, que esperar não é saber/ Quem sabe faz a hora, não espera acontecer” (“Caminhando” de G. Vandré, citada en Milstein, 2004).

Consideraciones finales

Para cerrar, hay que señalar aspectos comunes así como algunas diferencias que atraviesan los tres grupos de películas. En las películas militantes uruguayas y argentinas. Los sujetos sino revolucionarios al menos portadores de la violencia emancipadora son principalmente obreros y estudiantes. Hay otros actores subalternos, como los villeros y los intelectuales. Y secundariamente las organizaciones guerrilleras. En primer lugar, porque no existían en Argentina, o todavía no habían dado el “salto” cualitativo, como en Uruguay. Pero lo importante es que los filmes ofrecen un abanico ciertamente amplio de esa ola contestataria para los cuales el empleo de la violencia con fines políticos era una decisión acertada y necesaria. En los filmes de Glauber Rocha, en cambio, los sujetos

²⁸ Si bien existen desde antes varias organizaciones que eligen la vía armada, recién a partir de 1968 la violencia adquirió características de una verdadera confrontación entre insurgencia y Estado. Entre 1968 y 1972-3 están activas las guerrillas Ação Libertadora Nacional, Guerrilha do Araguaia, Vanguarda Popular Revolucionária y MR8, entre otras. Ver Nercesián (2006).

²⁹ A partir del AI-5, la dura represión se combinó con un proyecto de modernización conservadora, que adoptó de ciertas banderas de la izquierda en lo social y, en el campo cultural, llevo a cabo intentos de cooptación de los intelectuales, principalmente por medio de una expansión notoria de la industria cultural (Alfaro Rubbo, 2008).

principales “en trance” y en disposición de recurrir a la violencia con fines revolucionarios, son los pobres del campo y los intelectuales.

En cuanto a la justificación de la violencia, si excluimos su consideración como una respuesta defensiva a una violencia considerada previa, originaria, como es la de las clases dominantes, aparecen principalmente dos: por un lado emerge la dimensión emancipatoria de la violencia (de inspiración fanoniana), y por otro, aparecen distintos actores reconociendo la futilidad de la resistencia ante la brutal desigualdad de recursos: una decisión racional y política del uso de la violencia. Se repiten las fuentes retomadas por los filmes para sus apelaciones a la violencia. *La hora de los hornos* es la que se apoya en una mayor diversidad de “autoridades”: principalmente Fanon, Sartre, Guevara. En las demás no hay una explícita referencia a Fanon, no obstante todas comparten –en su defensa de la violencia revolucionaria- su reivindicación del ejemplo teórico y vital del Che Guevara (asesinado poco tiempo atrás en Bolivia) y la referencia a la lucha vietnamita como paradigma de la guerra antiimperialista. En el caso de las dos ficciones de Glauber Rocha, esta dimensión liberadora de la violencia se vuelve central. Por otra parte, aparecen distintos actores reconociendo la futilidad de la resistencia ante la brutal desigualdad de recursos: una decisión racional y política del uso de la violencia. Ese clima de ideas favorable a la lucha violenta venía tomando cuerpo desde fines de los cincuenta, la revolución cubana le dio impulso, y como señala Vera Carnovale para Argentina (2015), el Cordobazo (de modo similar al 68 uruguayo y la feroz avanzada represiva en Brasil pos-68) fue, en todo caso, la señal certera para la voluntad revolucionaria de que la hora había llegado.

Relacionado con esto, otro de los tópicos que se repite es el de *guerra*: final, larga, cruenta. Especialmente en los documentales argentinos y uruguayos, pero también ese carácter es advertido en *Terra em transe*: para el poeta Paulo Martins, sin la guerra revolucionaria Eldorado se dirigiría inexorablemente la catástrofe. En un sentido estricto, las organizaciones armadas latinoamericanas recuperaban la experiencia asiática (China y Vietnam), en las cuales se combinaban guerra de liberación nacional y objetivos socialistas, y la conjugaban con el ejemplo cubano y las propuestas foquistas emanadas de él. Pero en un sentido amplio, y previo a una estrategia de guerra insurgente, amplios sectores del llamado “campo popular” coincidían en constatar un estado de guerra en el cual los aparatos represivos del estado y el imperialismo llevaban la ofensiva, lo cual había que revertir mediante la violencia revolucionaria, como parte de un repertorio de acción política llevado adelante, deliberada y racionalmente, por estos sectores.

En los límites de este artículo, sólo me detuve en el análisis de algunos filmes del período. Para obtener un cuadro más complejo y diverso, resta la revisión de los manifiestos y otras intervenciones públicas de los grupos o cineastas respecto al tema de la violencia. Y en una instancia posterior, las

representaciones de la violencia deberán ser relacionadas con otros tópicos de la izquierda en el período, como el rol de los intelectuales, la relación entre democracia y socialismo o la construcción de la sociedad futura, entre otros. La exploración de las filiaciones y la actividad política extra cinematográfica de los grupos y de los cineastas individualmente, también deberá ser agregada a este cuadro. Finalmente queda por indagar más exhaustivamente que lo hecho aquí en las estrategias narrativas y propuestas estéticas que inciden en la representación de la violencia (y otros temas) por parte de estas películas. Es una cuestión de suma importancia, y para la que cabe considerar tanto la influencia del cine cubano pos-revolucionario como los nuevos cines europeos o las propias tradiciones nacionales.

Referencias bibliográficas.

Fuentes bibliográficas

- ALDRIGHI, C. (2001). *La izquierda armada: Ideología, ética e identidad en el MLN-Tupamaros*, Montevideo: Trilce.
- ALFARO RUBBO, D. I. (2008). “Intelectuales, ‘romantismo revolucionario’ e cultura engajada en Brasil”, *Aurora* nº 3.
- ANGUITA, E. & CAPARRÓS, M. (1997-98). *La Voluntad*, tomos I, II y III, Buenos Aires: Norma.
- ANSALDI, W. (2014). “¡A galopar, a galopar, hasta enterrarlos en el mar! Introducción teórico conceptual a la cuestión de la violencia”, en Ansaldi, W. y Giordano, V. (coords.), *América Latina. Tiempos de violencias*, Buenos Aires: Ariel.
- ANSALDI, W. & ALBERTO, M. (2014). “Muchos hablan de ella, pocos piensan en ella. Una agenda posible para pensar la apelación a la violencia política en América Latina”, en Ansaldi, W. y Giordano, V. (coords.), *América Latina. Tiempos de violencias*, Buenos Aires: Ariel.
- ARAUJO, M. P. do N. (2000). *A Utopia Fragmentada. As novas esquerdas no Brasil e no mundo na década de 70*, Rio de Janeiro: Editora FGV.

- AVELLAR, J. C. (1995). *Aponte clandestina: Birri, Glauber, Solanas, Getino, García Espinosa, Sanjinés, Alea - teorías de cinema na América Latina*. Rio de Janeiro/São Paulo: Edusp.
- BRENNAN, J. (1994). *El Cordobazo. Las guerras obreras en Córdoba*, Buenos Aires: Sudamericana.
- BURCH, N. (1991). *El tragaluz del infinito (contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico)*, Madrid: Cátedra.
- CAETANO, G. & RILLA, J. (1994). *Historia contemporánea del Uruguay. De la Colonia al Mercosur*, Montevideo: Fin de Siglo.
- CAMPIONE, D. (2007). "El partido comunista de la Argentina. Apuntes sobre su trayectoria", en Concheiro, E., Modonesi, M. y Crespo, H. (coords.), *El comunismo: otras miradas desde América Latina*, México DF, UNAM.
- CAMPO, J. (2009). "Revolución doble: Argentina, Mayo de 1969, los caminos de la liberación", en Lusnich, A. L. y Piedras, P. (coords.). *Una historia del cine político y social en Argentina (1896-1969)*, Buenos Aires, Nueva Librería.
- CARNOVALE, V. (2015). "Más allá de la militarización: la violencia revolucionaria, esperanza y promesa de emancipación", *Pasado abierto*, nº 1.
- _____. (2009). *Los combatientes. Historia del PRT-ERP*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- CARRILLO-RODRÍGUEZ, I. (2010). "Mercedes Sosa y los itinerarios de la música popular argentina en la larga década de los sesenta", en Orquera, F. (coord.), *Ese Ardiente Jardín de la República. Formación y desarticulación de un "campo" cultural: Tucumán, 1880-1975*, Córdoba: Alción.
- CELENTANO, A. (2006). "Intelectuales y política Argentina a fines de los sesenta: el "film" La hora de los hornos", *Historia Unisinos*, nº 10.
- CÉSAIRE, Aimé (1974). *Las armas milagrosas / Y los perros callaban*, Buenos Aires: Fausto
- DEBRAY, R. (1967). *¿Revolución en la revolución*, La Habana: Casa de las Américas.
- FANON, F. (1963). *Los condenados de la tierra*, México: FCE.

- FLORES, S. (2013). *El Nuevo Cine Latinoamericano y su dimensión continental*, Buenos Aires, Imago Mundi.
- GETINO O. & VELLEGLIA, S. (2002). *El cine de las "historias de la revolución"*, Buenos Aires: Altamira.
- GILMAN, C. (2003). *Entre la pluma y el fusil*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- GINER S., LAMO DE ESPINOSA, E & TORRES, Cristóbal (eds.) (1998). *Diccionario de sociología*, Madrid: Alianza editorial.
- GIUNTA, A. (2001). *Vanguardia, internacionalismo y política: Arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires: Paidós.
- GUEVARA, E. (1997 [1961]). "La guerra de Guerrillas", en *Obras Completas*, Buenos Aires: MACLA.
- HINTZ, E. (1988). *Historia y filmografía del cine uruguayo*, Ediciones de la Plaza: Montevideo.
- JACOB, L. (1997). "c3m: una experiencia singular", mimeo, Cinemateca Uruguay.
- LACRUZ, C. (2015). "Uruguay: La comezón por el intercambio", en Mestman, M. (Coord.), *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*, (en prensa).
- LONGONI, A. (2013). *Vanguardia y Revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta y setenta*, Buenos Aires: Ariel.
- LUSNICH, A. L. (2011). "Pasado y presente de los estudios comparados sobre cine latinoamericano", *Comunicación y medios* nº 24.
- _____. (2009). "Del documental a la ficción histórica. Prácticas y estrategias del grupo Cine Liberación en su última etapa de desarrollo", *Secuencias: Revista de historia del cine*, nº 29.
- MARCHESI, A. (2015). "Political Violence and the Left in Latin America, 1967–1979" en *Latin American History: Oxford Research Encyclopedias*, Oxford.
- _____. (2014). "La revolución viene llegando. El impacto de la conferencia OLAS en la nueva izquierda como sureña (1967)", en Tortti, M. C. (Dir.). *La 'nueva izquierda' argentina (1955-1976). Socialismo, peronismo y revolución*, Rosario: Prohistoria.

- MARCHESI, A. & YAFFÉ, J. (2010). La violencia bajo la lupa: una revisión de la literatura Sobre violencia y política en los sesenta. *Revista Uruguaya de Ciencia Política*, nº 19.
- MARKARIAN, V. (2012). *El 68 uruguayo: El movimiento estudiantil entre molotovs y música beat*, Bernal: UNQ.
- _____. (2010). “Ese héroe es el joven comunista’: Violencia, heroísmo y cultura juvenil entre los comunistas uruguayos de los sesenta”, *EIAL: Estudios Interdisciplinarios de America Latina y el Caribe*, nº 21.
- MARTÍNEZ CARRIL, M. (1987). “La historia y la evolución del cine político en el Uruguay hasta hoy”, *Cinemateca Revista*.
- MESTMAN, M. (2010). “Testimonios obreros, imágenes de protesta: el directo en la encrucijada del cine militante argentino”, *Cine Documental* nº 2.
- _____. (2001). “La exhibición del cine militante. Teoría y práctica en el Grupo Cine Liberación”, en Sel, S. (Comp.), *La comunicación mediatizada: hegemonías, alternativas y soberanías*, Buenos Aires: Clacso.
- MOCELLIN, R. (1999). *As reações armadas ao regime de 64. Guerrilha ou terror?*, Rio de Janeiro: Editora Brasil.
- MONTERDE, J. E. & RIAMBAU, E. (coords.) (1996). *Historia General del Cine, Vol. IX: Europa y Asia (1945-1959)*, Madrid: Cátedra.
- NERCESIÁN, I. (2006). “Organizaciones armadas y dictadura institucional en Brasil en la década del 60”, en *Fermentum* nº 46.
- PARANAGÜÁ, P. A. (2000). *Le cinéma en Amérique latine. Le miroir éclaté. Historiographie et comparatisme*, París: L'Harmattan.
- PEÑA, F. M., & VALLINA, C. (2000). *El cine quema: Raymundo Gleyzer*, Buenos Aires: De La Flor.
- PICK, Z. (1993). *The New Latin American Cinema. A Continental Project*, Austin: University of Texas Press
- POZZI, P. & SCHNEIDER, A. (2000). *Los setentistas. Izquierda y clase obrera: 1969-1976*, Buenos Aires: Eudeba.
- REDONDO, N. (2004). *Haroldo Conti y el PRT: arte y subversión*, Buenos Aires, Amerindia: Santa Rosa.

- REY TRISTÁN, E. (2006). *A la vuelta de la esquina. La izquierda revolucionaria uruguaya*, Montevideo: Fin de Siglo.
- RIBADERO, M. (2014). "Intelectuales, política y violencia: el semanario *Marcha* en la década del sesenta", en Ansaldi, W. y Giordano, V. (coords.), *América Latina. Tiempos de violencias*, Buenos Aires: Ariel.
- RIDENTI, M. (1993). *O fantasma da revolução brasileira*, São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista.
- _____ (2004). "Resistência e mistificação da resistência armada contra a ditadura: armadilha para os pesquisadores", en Reis Filho, D., Ridenti, M. y Mota, R. P. S. (Orgs.). *O golpe e a ditadura militar: quarenta anos depois (1964-1984)*, São Paulo: Edusc.
- _____ (2005). "Artistas e intelectuais no Brasil pos-1960", *Tempo social* v. 17 nº 1.
- ROCHA, G. (1988 [1971]). "Estética de la violencia" AA. VV. en *Hojas de Cine*, Vol. 3, México, Fundación Mexicana de Cineastas/UAM.
- TAL, T. (2005). *Pantallas y revolución: una visión comparativa del Cine de Liberación y el Cinema Novo*, Buenos Aires: Lumiere.
- _____ (2004). "Cine y revolución en la Suiza de América: la cinemateca del tercer mundo en Montevideo", *Araucaria* nº 5.
- TERÁN, O. (2004). "Lectura en dos tiempos", *Lucha Armada en La Argentina*, N°1.
- TORTTI, M. C. (2014). "La nueva izquierda argentina. La cuestión del peronismo y el tema de la revolución", en Tortti, M. C. (Dir.). *La 'nueva izquierda' argentina (1955-1976). Socialismo, peronismo y revolución*, Rosario: Prohistoria.
- VELLEGGIA, S. (2009). *La máquina de la mirada. Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano*, Buenos Aires: Altamira.
- VILLAÇA, M. (2012). "El cine y el avance autoritario en Uruguay", *Historia y problemas del siglo XX*, Vol. 3.
- WILLIAMS, R. (1980). *Marxismo y Literatura*, Barcelona: Península.

WSCHEBOR, I. (2012). "Del documento al documental uruguayo: el instituto de cinematografía de la Universidad de La República (1950-1973)", *Revista F@ro*, (14).

XAVIER, I. (2006). "Da violencia justiciera á violencia ressentida", *Ilha do desterro* nº 51

Fuentes cibernéticas

MESTMAN, M. (2008). "Mundo del trabajo, representación gremial e identidad obrera en *Los Traidores* (1973)", en *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, disponible en: <http://nuevomundo.revues.org/index44963.html>.

FECHA DE RECIBIDO: 22 de octubre de 2015

FECHA DE APROBADO: 4 de diciembre de 2015