

La escena del Nuevo Cine Latinoamericano (NCL) en los años sesenta y setenta. Un recorrido por la cinematografía de nuestro continente

THE SCENE OF THE NEW LATIN AMERICAN CINEMA IN THE 60s AND 70s.
A JOURNEY THROUGH THE CINEMATOGRAPHY OF OUR CONTINENT

Noé Tovar-Soto*

Resumen: Se presenta un acercamiento a las filmografías que dieron origen al Nuevo Cine Latinoamericano (NCL), así como a las que colaboraron para consolidarlo. El estudio se realizó considerando trabajos académicos de diferentes autores, además de cintas producidas entre las décadas de 1960 y 1970, mismas que, por sus características estéticas y conceptuales, son las más representativas del movimiento. El resultado permite observar cómo se gestó esta corriente a lo largo y ancho de Latinoamérica y hace visibles producciones escasamente conocidas. Si bien se hace énfasis en el cine de Brasil, Argentina, Bolivia, Cuba y Chile, también se da un espacio para películas representativas de Colombia, México, Perú, Venezuela y Uruguay.

Palabras clave: historia del cine; Nuevo Cine Latinoamericano; festival de cine; movimiento de protesta; movimiento político; revolución

Abstract: This research work is an approach to the filmographies that gave birth to the New Latin American Cinema, as well as to those that collaborated to consolidate this cinematographic movement. The study was carried out considering academic works by different authors, as well as film works produced between 1960 and 1970, which, due to their aesthetic and conceptual characteristics, are the most representative of the New Latin American Cinema. The result allows us to observe how the movement was developed throughout Latin America and makes visible filmographies that are little known. While the emphasis is on films from Brazil, Argentina, Bolivia, Cuba, and Chile, there is also space for representative films from Colombia, Mexico, Peru, Venezuela, and Uruguay.

Keywords: history of cinema; New Latin American Cinema; film festivals; protest movements; political movements; revolution

* Universidad Autónoma del Estado de México, México.

Correo-e: noetovarsoto85@gmail.com

Recibido: 5 de noviembre de 2022
Aprobado: 3 de febrero de 2025



INTRODUCCIÓN

El presente trabajo de investigación es un acercamiento histórico al Nuevo Cine Latinoamericano (NCL) de los años sesenta y setenta del siglo pasado. Se consideran las obras fílmicas más representativas de ambas décadas para configurar con ello una guía que permita adentrarse en la cinematografía de la región. Las películas del NCL de este periodo fueron un gran aporte tanto al mundo del cine como al registro de la memoria histórica del continente (Pérez Murillo y Fernández, 2002).

Como contexto artístico, en esta época surgieron importantes escritores, músicos y cineastas cuya obra trascendió las fronteras del continente: en la literatura se dio el llamado *boom* latinoamericano, encabezado por Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes y Julio Cortázar. En el ámbito de la música aparecieron cantautores que criticaban, mediante sus composiciones, las condiciones sociales y políticas de sus países de origen; este movimiento, conocido como canción de protesta o Nueva Música Latinoamericana, fue liderado principalmente por Víctor Jara, Violeta Parra, Inti-Illimani y Quilapayún, de Chile; Silvio Rodríguez y Pablo Milanés, de Cuba; y Mercedes Sosa, León Gieco y Facundo Cabral, de Argentina. En el cine se consolidó el NCL, propuesta audiovisual que registró las luchas sociales, políticas y culturales de la región.

El NCL inició en los años sesenta con las cinematografías de cinco países: el *cinema novo* en Brasil; el nuevo cine cubano; el tercer cine de Argentina; el cine boliviano; y el nuevo cine chileno (Ledgard, 2018: 258). Sin embargo, la influencia estética y teórica de estas producciones se extendió durante la siguiente década a otras naciones de la región, es por ello que no se puede pasar por alto lo realizado en Colombia, Perú, Venezuela, Uruguay y México, que también participaron, en 1967, en el Festival de Cine

de Viña del Mar y Primer Encuentro de Cineastas Latinoamericanos, evento donde se reunieron los diferentes movimientos para dar inicio al NCL (Francia, 1990: 20).

Esta investigación se desarrolla en dos partes: la primera refiere las corrientes pioneras del NCL durante los años sesenta y setenta. En la segunda, se mencionan otras filmografías que no han tenido el mismo reconocimiento, pero su relevancia tanto técnica como argumentativa ayudó a consolidar los postulados artísticos, políticos y sociales que el movimiento promovía.

LOS FUNDADORES DEL NCL: BRASIL, ARGENTINA, BOLIVIA, CUBA Y CHILE

Cinema novo

El *cinema novo* fue un movimiento fílmico en Brasil que estuvo impregnado por discursos políticos y nacionalistas (Elena y Díaz López, 1999: 245). Glauber Rocha es considerado a menudo su máximo referente. Sus inicios en el mundo profesional del séptimo arte fueron desde la crítica (Xavier, 2011: 12). A los diecisiete años fundó una empresa llamada Sociedad Cooperativa de Cultura Cinematográfica Yemanjá, la cual tenía como objetivo producir, distribuir y exhibir películas (Avellar, 2022). *Barravento* (Rocha, 1961), dirigida por él, dio inicio al *cinema novo*. La cinta narra un enfrentamiento ideológico entre el modo de vida de una comunidad de pescadores al norte del Brasil y las ideas ciudadanas que uno de sus habitantes pretende establecer, cuestionando los mitos y costumbres del lugar. Este mismo conflicto se puede observar en *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Rocha, 1964), cuya trama versa sobre una pareja de esposos, quienes después de haber matado a su patrón abusivo tienen que escapar y deambulan por distintos sitios. Esta película recibió la nominación a la Palma

de Oro del Festival de Cannes en 1964. Otras obras representativas de la década de 1960 rodadas por este mismo director son *Terra em transe* (Rocha, 1967) y *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (Rocha, 1969).¹ En ambos casos, Rocha lleva al extremo la ficción, inventa lugares y situaciones que, de nuevo, muestran los conflictos entre oprimidos y opresores, temática que adquiere mayor sentido en Brasil después del golpe de Estado de 1964, encabezado por el general Humberto de Alencar Castelo Branco. *Terra em transe* alude a este episodio al retomar el nombre del dictador mexicano Porfirio Díaz para uno de los protagonistas del filme.

La explotación de las comunidades rurales, así como las tensiones sociales, políticas y culturales, fueron preocupaciones recurrentes del *cinema novo* en esta década. Destacan: *O Pagador de Promessas*, de Anselmo Duarte (1962), que tuvo un gran reconocimiento al ser la primera cinta brasileña en ganar la Palma de Oro en el Festival de Cannes de 1962 y la primera sudamericana en estar nominada, en ese mismo año, al premio Óscar en la categoría a mejor película extranjera. *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos (1963), es otro filme emblemático. Adaptado de la obra literaria homónima del escritor Graciliano Ramos, fue realizada un año antes del golpe militar y muestra con crudeza los abusos de la clase dominante. Para muchos críticos, esta película, por su pulcro manejo técnico y su representación social, constituye un referente de la cinematografía mundial (Redondo, 2017). Pereira dos Santos es uno de los directores más prolíficos del movimiento, pues tuvo una producción de más de cuarenta años que inició con *Rio, 40 graus* (1955) (Salem, 1997).

1 Con estas dos películas Glauber Rocha logra ganar, en el Festival de Cannes, el premio otorgado por la Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica (FIPRESCI) a mejor película en 1967 y a mejor director en 1969, respectivamente. Su obra se extiende de 1959 a 1985, y cuenta, entre cortometrajes y largometrajes, con diecinueve títulos.

La adaptación de literatura al cine fue una constante dentro del *cinema novo*, ejemplo de ello son: *Ganga Zumba*, dirigida por Carlos Diegues (1963), basada en la novela del mismo nombre de João Felício dos Santos; *A Hora e a Vez de Augusto Matraga*, cuento de Guimarães Rosa llevado a la pantalla grande por Roberto Santos (1965); y *O Padre e a Moça*, de Joaquim Pedro de Andrade (1966), adaptación del poema de Carlos Drummond de Andrade (Mendes Catani y Miranda, 2011: 79). También hay filmes que abordan acontecimientos urbanos, principalmente aquellos derivados del golpe militar de 1964, tales como: *O Desafio*, dirigida por Paulo César Saraceni (1965), que reflexiona en torno a la actividad periodística dentro de la dictadura militar del país; y la ya mencionada *Terra em transe* (Mendes Catani y Miranda, 2011: 80-92).

Todas estas narrativas tienen como hilo conductor el abuso de las clases dominantes, la explotación, o bien, el sometimiento de los colonizados. Sus objetivos y lineamientos teóricos son ampliamente explicados por Glauber Rocha en “La estética del hambre” (1965),² donde afirma que el movimiento delata, por medio de imágenes violentas, la miseria social, económica y humana en Brasil. En dicho trabajo, el concepto de ‘hambre’ es utilizado en su acepción fisiológica y también como metáfora política y artística. Rocha concluye que “la más noble manifestación cultural del hambre es la violencia” (1965), por ello, el *cinema novo* se centra en aquellos que, para comer, tienen que pelear, huir o matar, no son melodramas románticos, por el contrario, se trata de historias de personas que han sufrido la explotación y se han revelado contra ella. El director define esta corriente artística como “una estética de la violencia”, cuyo objetivo es que “el colonizador comprenda la existencia del colonizado” (Rocha, 1965).

2 Este texto fue escrito como tesis para presentarse en discusiones sobre el *cinema novo* durante una retrospectiva sobre el cine latinoamericano, hecho en la Reseña del Cine Latinoamericano, en Génova, en 1965.

El aporte del cine liberación. Argentina

Durante los años sesenta y setenta los realizadores argentinos posicionaron el cine documental como género para denunciar la realidad de su país. El trabajo de Fernando E. Solanas y Octavio Getino, *La hora de los hornos: Notas y testimonios sobre el neocolonialismo, la violencia y la liberación* (1968),³ es la obra fílmica más representativa del grupo de cine liberación y tercer cine, encabezado por ambos directores. Este movimiento brindó importantes conceptos teóricos al NCL. El séptimo arte que proponían estaba basado en la idea de revolución y lucha política, además de usarlo como una forma de ahondar en la vida latinoamericana (Getino, 1982: 7-22). Dicha postura se refleja en *La hora de los hornos*, que reflexiona en torno a la realidad argentina, pero también plantea un recorrido por los problemas sociopolíticos de diferentes países sudamericanos. La cinta se divide en tres partes: “Neocolonialismo y violencia”, “Acto para la liberación” y “Violencia y liberación”.

Los inicios del grupo se dieron mientras Argentina vivía tiempos agitados por frecuentes golpes de Estado. La primera vez que se habló de estos realizadores y del concepto de tercer cine fue en marzo de 1969, en la *Revista Cine Cubano*, donde se publicó un reportaje sobre Octavio Getino y Fernando Solanas. En el artículo, ambos directores sostienen que es necesario crear un cine que rompa la “irracionalidad” política, social y cinematográfica “dominante”, así como fijar una postura revolucionaria, sin excluir otras realidades de la región (Getino, 1982: 27). El concepto de tercer cine no se refiere, exclusivamente, al realizado en los países tercermundistas, sino a ir más allá de lo mercantil y estético. Getino y Solanas clasificaron la producción fílmica mundial en tres tipos: el primer cine es todo aquel destinado

a un fin comercial y sigue un modelo de producción hollywoodense; el segundo, llamado cine de autor, en su mayoría europeo, se exhibe en festivales especializados y también es reconocido por su alto valor técnico y artístico; por último, el tercero, destruye la imagen neocolonial que se ha impuesto sobre la realidad latinoamericana para construir imágenes que dan cuenta del atraso social, político, económico y cultural existente en la región.⁴ Como una subcategoría del tercer cine está el militante, que busca “contrainformar, desarrollar niveles de conciencia, agitar y formar cuadros [de resistencia social]” (Getino, 1982: 15).

El corto documental *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan: La huelga obrera en la fábrica INSUD*, de Raymundo Gleyzer (1974), es una de las obras más relevantes del cine militante. El filme cuenta la intoxicación por plomo en la sangre que sufrieron los trabajadores de la fábrica INSUD, quienes ante la indiferencia de los encargados de la empresa decidieron manifestarse. Su lucha logró que se les pagara lo adeudado y se reconocieran los peligros laborales causantes de su enfermedad. A raíz del episodio, el grupo paramilitar Alianza Anticomunista Argentina (Triple A) asesinó al diputado Rodolfo Ortega Peña, quien respaldaba a los obreros (Gleyzer, 1974). El legado fílmico de Gleyzer está conformado por nueve documentales —uno de ellos dedicado a la Revolución mexicana—,⁵ sin embargo, su trabajo más reconocido es la película de ficción *Los traidores* (Gleyzer, 1973a), que ahonda en las mafias sindicales de la época. La cinta narra la historia de uno de sus líderes, quien traiciona los ideales peronistas que en sus inicios promovía, para después, con el poder en

3 En 1966, Solanas y Getino comenzaron la filmación de esta película clandestinamente y la terminaron en mayo de 1968. Sin embargo, se exhibió en Argentina hasta 1974 debido al control que la dictadura ejercía en la proyección de películas (Cinema23, 2025).

4 El concepto de tercer cine y los objetivos del grupo cine liberación son ampliamente explicados por Octavio Getino en su libro *A diez años de “Hacia un tercer cine”* (1982).

5 Se trata de *México, la revolución congelada* (Gleyzer, 1973b), un documental que describe la situación sociopolítica nacional desde de la Revolución mexicana hasta el movimiento estudiantil de 1968.

las manos, volverse corrupto y despiadado. Raymundo Gleyzer fue secuestrado el 27 de mayo de 1976 sin que hasta la fecha se sepa algo de su paradero.

Bolivia. La representación fílmica del mundo indígena de Ukamau

Dentro del NCL hay una filmografía que muestra de manera integral la cosmovisión de los pueblos indígenas aymaras, quechuas y guaraníes que habitan el territorio boliviano. El cine realizado en los años sesenta y setenta en este país maravilló por sus valores estéticos y su compromiso social y político. Este periodo se puede definir como la época dorada del cine en Bolivia. Jorge Sanjinés fue el gran líder de esta generación de creadores y se ganó un lugar con letras de oro en la historia mundial del séptimo arte. Supo plasmar, con gran destreza técnica, los conceptos existenciales de los indígenas bolivianos y fijó una postura crítica ante las injusticias, abusos y discriminación que estas comunidades sufrían. En 1966 formó, junto a Óscar Soria, el grupo Ukamau, palabra que en lengua aymara significa ‘así es’. Soria escribía los guiones literarios que Sanjinés transformaba en lenguaje cinematográfico. La dupla es, hasta nuestros días, una de las más célebres en la historia fílmica de nuestro continente.⁶

Su primer trabajo juntos fue el cortometraje documental *Revolución* (Sanjinés y Soria, 1963), en el que sucesiones de imágenes sin diálogos muestran la pobreza, injusticia sufrida y rebeldía del pueblo boliviano. Esta cinta representa, por un lado, la Revolución nacional boliviana de 1952, que llevó al poder al Movimiento Nacionalista Revolucionario (MNR) y, por otro, se suma a la efervescencia que existía en Latinoamérica

por el triunfo de la Revolución cubana. Sanjinés afirmó que la insurrección de la isla motivaba el imaginario de los jóvenes bolivianos de esa generación y consideraba que si un país como Cuba, “tan apegado al enemigo y al imperio”, era capaz de liberarse, entonces la emancipación de su patria estaba “a la vuelta de la esquina” (Alvares Beskow, 2016: 25). Este cortometraje fue la carta de presentación del cine boliviano en el Primer Encuentro de Cineastas Latinoamericanos de 1967, en Viña del Mar, donde encantó a Joris Ivens, quien fungía como jurado del evento. Ivens promovió este trabajo en Europa, presentándolo en el Festival de Leipzig, donde ganó el gran premio (Alvares Beskow, 2016). Otras grandes producciones de Sanjinés y Soria son *Ukamau* (1966), *Yawar mallku* (1969) —la sangre del cóndor, en quechua—, y *El coraje del pueblo* (1971). Jorge Sanjinés escribió, junto con el grupo Ukamau, *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo* (1979), en donde presentó sus reflexiones en torno al cine social, revolucionario, popular y ‘burgués’ de su país. También narra anécdotas y presenta guiones de sus películas, lo que lo convierte en uno de los documentos referentes del NCL.

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

En *Yawar mallku*, Sanjinés y Soria mezclan lo rural y lo citadino, el pueblo indígena se enfrenta a la indiferencia institucional del país y a los intereses extranjeros. La película se basó

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

en hechos reales acaecidos en los años sesenta. Los Cuerpos de Paz que Estados Unidos envió a Bolivia crearon, entre otras cosas, un centro de maternidad en las comunidades indígenas donde se brindaba atención médica a mujeres embarazadas, pero de manera arbitraria y sin su consentimiento los misioneros estadounidenses las esterilizaban. Después del estreno de la cinta se dio una gran polémica que derivó en una investigación judicial, la cual determinó la veracidad de lo ocurrido y provocó la expulsión de los Cuerpos de Paz de Bolivia (Alvares Beskow, 2016: 25).

En *El coraje del pueblo*, la crítica toma como protagonista a la clase obrera, en particular, los mineros del sindicato siglo XX. El filme retoma los testimonios de la masacre del 23 de junio de 1967, conocida como la noche de San Juan. Sanjinés cuenta que cuando él y Soria se enteraron de la historia y vieron la opacidad mediática con que se trataba el tema decidieron utilizar “el cine como instrumento para recoger la memoria” (Alvares Beskow, 2016: 29).

Cuba. El cine que revolucionó al continente

El 24 de marzo de 1959, el Consejo de Ministros del Gobierno Revolucionario de la República de Cuba emitió la Ley 169, por la cual se creó el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), cuyo objetivo era promover y consolidar la industria fílmica de la isla y, de forma paralela, contribuir a la difusión de los ideales revolucionarios (EcuRed, 2025). En dicha normativa se reconoce al cine como arte e instrumento para hacer “más profundo y diáfano el espíritu revolucionario” y, al mismo tiempo, incrementar el “desarrollo y enriquecimiento del nuevo humanismo que inspira nuestra Revolución” (Ley 169 de 1959).

En diferentes géneros fílmicos, como la comedia, el drama o la animación, y en apego a los ideales que lo fundaron, el ICAIC produjo obras que lograron reconocimiento dentro y fuera de Cuba debido a su calidad y por los conceptos

sociales, políticos y culturales que promueven. El fundador y primer director del organismo fue Alfredo Guevara, que en 1979 también instituyó el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana.⁷

Junto a Guevara también participaron en la fundación del ICAIC los directores José Massip, Julio García Espinosa, Humberto Solás, Santiago Álvarez, Manuel Octavio Gómez y Tomás Gutiérrez Alea, conocidos como la generación del nuevo cine cubano.⁸ Julio García Espinosa y Tomás Gutiérrez Alea se formaron en el extranjero, en específico, en el Centro Experimental de Cinematografía de Roma. Este dato es relevante para entender los altos valores técnicos presentes en sus producciones (Elena y Díaz López, 1999: 14).

Las obras más emblemáticas de García Espinosa en la década de los años sesenta son *El joven rebelde* (1962) y *Aventuras de Juan Quinquín* (1967). La primera es una película de ficción que relata la historia de Pedro, un joven campesino que se une a las fuerzas revolucionarias en Sierra Maestra. En medio de las armas y bajo las ideas de emancipación que recibe se convierte en un guerrillero capaz de dar la vida por la causa. La inconformidad campesina también es perceptible en *Aventuras de Juan Quinquín*, que se rodó después de que el director abandonara sus tareas administrativas en el ICAIC (Elena y Díaz López, 1999: 199). En esta cinta, el protagonista carece de convicciones revolucionarias, tan solo busca vivir de manera despreocupada, pero al hacerlo tiene que romper los moldes morales de una sociedad que lo limita.

7 Otro hecho relevante para la isla fue la creación, en 1960, de la Cinemateca de Cuba como un departamento integrado al ICAIC. Su labor de exhibición tuvo un impacto a nivel nacional con el programa de cine-clubes, que consistía en llevar producciones, sobre todo cubanas, a comunidades alejadas por medio de unidades móviles. Fue tal el éxito que el ICAIC decidió crear un departamento exclusivo para dicha actividad itinerante (Cinemateca de Cuba, 2021).

8 En 1955, Julio García Espinosa y Tomás Gutiérrez Alea dirigieron el documental experimental *El Mégano*, con la colaboración de Alfredo Guevara y José Massip en el guion. Este trabajo es considerado como el antecedente del nuevo cine cubano (EcuRed, 2025).

De forma paralela a estos proyectos, García Espinosa publicó, el 7 de diciembre de 1969, *Por un cine imperfecto*, ensayo que establece la visión revolucionaria del séptimo arte de la isla durante esa época, con el carácter revolucionario como lo trascendental de cualquier expresión artística. Esto implica dejar en segundo término la estética y la opinión de la crítica especializada, pues ambas están encaminadas a satisfacer las expectativas de un público específico, el cual, sostiene el director, legitima el valor de la obra y le asigna la categoría de ‘alta cultura’, menospreciando el gusto popular. También señala que el cine imperfecto busca criticar las condiciones sociales, políticas y culturales de una sociedad, utilizando para ello la ficción, el documental, la comedia, el drama y la animación, con énfasis en evidenciar las fallas del sistema (Espinosa García, 1995: 13-30). El texto también cuestiona la política cultural cubana, en especial en lo relacionado con la enseñanza cinematográfica, y se pregunta cuál es el verdadero objetivo de una escuela de cine, si “hacer artistas en potencia o crear público especializado” (Espinosa García, 1995: 24).

Humberto Solás, otro integrante del ICAIC, en el cortometraje *Manuela* (1966), trató el abandono de las tierras por parte de los campesinos para tomar las armas. En este caso, el personaje principal es la mujer, con ello, se pondera el papel femenino en el movimiento revolucionario. Manuela se enlista en las fuerzas rebeldes motivada por la venganza personal, quiere asesinar al teniente del ejército de Batista que mató a su familia. La película más reconocida de este director es *Lucía* (Solás, 1968), ganadora del premio de oro en el Festival Internacional de Cine de Moscú y del premio FIPRESCI a mejor película, ambos reconocimientos en el mismo año de su estreno.⁹ La narrativa de este filme se presenta en tres tiempos, cada uno contextualiza algún

acontecimiento relevante en la historia de Cuba: el primero se desarrolla en 1893, durante la guerra de independencia de la isla; el segundo se centra en 1939, último año del gobierno de Gerardo Machado; y el tercero retoma los comienzos de la Revolución cubana. Todos estos hechos son protagonizados por una mujer llamada Lucía, quien en cada momento histórico emprende algún tipo de lucha. Así, toma las armas contra los españoles o el gobierno de un dictador, y participa en la batalla diaria contra los prejuicios machistas predominantes en la sociedad isleña de la década de los cincuenta.

Santiago Álvarez fue otro director destacado que se formó bajo los principios cinematográficos y revolucionarios que promovía el ICAIC. En 1960 fundó el Noticiero ICAIC Latinoamericano, espacio que a la par de su actividad informativa sirvió como escuela práctica de futuros cineastas.¹⁰ Su filmografía se caracteriza por tener sesgos periodísticos y mostrar la lucha de los ideales comunistas tanto en Cuba como en otras partes del mundo; tal es el caso de la guerra de Vietnam, sobre la cual hace los documentales *L.B.J.* (Álvarez, 1968a), *Hanoi, martes 13* (Álvarez, 1968b), y *79 primaveras* (Álvarez, 1969), este último dedicado al líder comunista vietnamita Ho Chi Minh. Del mismo corte biográfico es el documental *Hasta la victoria siempre* (Álvarez, 1967), donde muestra algunos aspectos de la vida de Ernesto Che Guevara.

Otro creador representativo de la isla fue Manuel Octavio Gómez, su formación como periodista le facilitó iniciar su carrera cinematográfica en el documental después de haberse dedicado mayormente a la ficción. Fue uno de los primeros directores del ICAIC en producir cintas de dicho género. En la primera década de vida del organismo filmó siete documentales y cuatro películas

9 Además de los reconocimientos extranjeros, *Lucía* fue considerada por la Asociación Cubana de la Prensa Cinematográfica como la segunda mejor película del periodo comprendido entre 1959 y 2008 (EcuRed, 2025).

10 Fernando Pérez, Orlando Rojas, Octavio Cortázar y Manuel Herrera son algunos de los cineastas que se formaron como documentalistas en el Noticiero ICAIC Latinoamericano para luego, en las décadas de los años sesenta y ochenta, filmar películas de ficción (EcuRed, 2021).

de ficción. Los primeros son: *Cooperativas agrícolas* (Gómez, 1960a), *El agua* (Gómez, 1960b), *Una escuela en el campo* (Gómez, 1961a), *Guacayanabo* (Gómez, 1961b), *Historia de una batalla* (Gómez, 1962), *Cuentos del Alhambra* (Gómez, 1963) y *Nuevitás* (Gómez, 1969a). Las películas de ficción son: *El encuentro* (Gómez, 1964), *La salación* (Gómez, 1965), *Tulipa* (Gómez, 1967) y *La primera carga al machete* (Gómez, 1969b). Esta última es la más sobresaliente de Gómez en los años sesenta y destaca por fusionar documental y ficción (EcuRed, 2025).

Tomás Gutiérrez Alea es, muy probablemente, el cineasta más reconocido de la generación del nuevo cine cubano fuera de su país, y a menudo se le considera uno de los directores más brillantes en lengua española (Évora, 1996). Sus filmes más representativos de esta década son: *Historias de la revolución* (Gutiérrez Alea, 1960), *Muerte al invasor* (Gutiérrez Alea y Álvarez, 1961), *Las doce sillas* (Gutiérrez Alea, 1962), *La muerte de un burócrata* (Gutiérrez Alea, 1966) y *Memorias del subdesarrollo* (Gutiérrez Alea, 1968). Entre sus películas posteriores que lograron triunfar y recibieron importantes premios se encuentran *La última cena* (Gutiérrez Alea, 1976) y *Los sobrevivientes* (Gutiérrez Alea, 1979).¹¹

Este recorrido por las cintas producidas por el ICAIC durante los años sesenta y setenta no estaría completo sin mencionar la posibilidad que brindó a las cubanas para realizar trabajos cinematográficos, entre quienes destaca Sara Gómez Yera, primera mujer en filmar una película de ficción (Del Valle, 2013: 1). La producción filmica de Sara Gómez fue intensa desde sus inicios en el ICAIC en 1961 hasta su muerte prematura en 1974, pues dirigió diecisiete obras (FNCL, 2013). Sobresale, por ser su único largometraje, *De cierta manera* (Gómez, 1974), que mezcla el

documental con la ficción para narrar una historia sobre el machismo predominante en la Cuba posrevolucionaria. Sus otras cintas son: *Plaza Vieja* (Gómez, 1962a), *Solar habanero* (Gómez, 1962b), *Historia de la piratería* (Gómez, 1963), *Iré a Santiago* (Gómez, 1964), *Excursión a Vueltaabajo* (Gómez, 1965), *Guanabacoa: Crónica de mi familia* (Gómez, 1966), ... *Y tenemos sabor* (Gómez, 1967), *Una isla para Miguel* (Gómez, 1968a), *En la otra isla* (Gómez, 1968b), *Isla del Tesoro* (Gómez, 1969), *Poder local, poder popular* (Gómez, 1970), *Un documental a propósito del tránsito* (Gómez, 1971a), *De bateyes* (Gómez, 1971b), *Atención prenatal* (Gómez, 1972a), *Año uno* (Gómez, 1972b) y *Sobre horas extras y trabajo voluntario* (Gómez, 1973).

El nuevo cine chileno y su exilio

El surgimiento del nuevo cine chileno en los años sesenta y su exilio en los años setenta tuvieron como común denominador la utilización del lenguaje fílmico para manifestar una postura ideológica en favor de la vía chilena al socialismo. Aldo Francia y Jaqueline Mouesca coinciden en que las películas que dan inicio a este movimiento son: *Tres tristes tigres*, dirigida por Raúl Ruiz (1968); *Valparaíso mi amor*, de Aldo Francia (1969); *Caliche sangriento*, de Helvio Soto (1969); y *El Chacal de Nahueltoro*, de Miguel Littin (1969).¹² Estas cuatro cintas tienen características técnicas diferentes e incluso el tratamiento de la imagen es distinto, pero en todas hay un sesgo crítico al sistema político de su país.

Raúl Ruiz, en *Tres tristes tigres*, detalla la historia de dos hombres y una mujer que residen en la ciudad de Santiago. Los protagonistas tienen vidas poco alentadoras, con trabajos que no

11 *Fresa y chocolate*, de Tomas Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío (1993), es una de las cintas más importantes en la historia del cine cubano. Obtuvo el premio Goya a mejor película iberoamericana y también la nominación a los premios Óscar de 1994 a mejor película de habla no inglesa.

12 De las películas mencionadas, Jaqueline Mouesca considera que en los inicios del nuevo cine chileno las más importantes son tres: *Valparaíso mi amor*, *Tres tristes tigres* y *El Chacal de Nahueltoro*. En dos de sus libros, *Plano secuencia de la memoria de Chile: veinticinco años de cine chileno (1960-1985)* (1988) y *Cine Chileno. Veinte años* (1992), explica que *Caliche sangriento*, a pesar de ser una crítica al ejército de Chile, no es una cinta política como las otras.

satisfacen sus expectativas económicas y emocionales. La trama los muestra como personas infelices que en una noche de parranda buscan darle sentido a su existencia. En *Valparaíso mi amor*, Aldo Francia presenta a cuatro hermanos que viven en la cima de uno de los cerros de Valparaíso; el mayor tiene catorce años, le sigue una niña de doce, otro de once y el menor de cinco. Son huérfanos de madre y su padre roba ganado para mantenerlos; al ser atrapado y encarcelado, obliga a los niños a buscar los medios para comer. Aldo Francia desarrolla en esta obra su visión del séptimo arte, pues para él es un acto de denuncia y responsabilidad social más que de compromiso estético. Afirmaba que en su país “no se podía impulsar un cine de evasión. En Chile hay problemas muy graves y el cine debe dar prioridad a esos problemas” (Mouesca, 1988: 36). Esta historia se sustenta en hechos reales ocurridos en la ciudad de Valparaíso.

Miguel Littin, con *El Chacal de Nahueltoro*,¹³ aborda la situación de subdesarrollo en que se encontraba el país sudamericano a partir de la historia de José Valenzuela, un tipo desdichado que buscaba la felicidad. En *Caliche sangriento*, Helvio Soto cuestiona el discurso oficial relacionado con el triunfo del ejército nacional de Chile en la llamada guerra del Pacífico, conflicto que se desarrolló de 1879 a 1884, donde Chile derrotó a Perú y Bolivia. Littin y Soto, así como otros directores que se sumaron al movimiento, simpatizaron con las ideas políticas de Allende y, a principios de la década de los setenta, se volcaron a favor de la Unidad Popular, utilizando el lenguaje fílmico como instrumento político que difundía la ideología socialista (CEME, 2025).

Con el golpe de Estado de 1973, la gran mayoría de estos cineastas se exilió en diferentes

países. En este periodo predominan las películas que denunciaban la violencia de los golpistas, tal es caso de *La batalla de Chile, la lucha de un pueblo sin armas*, de Patricio Guzmán, película documental dividida en tres partes: “La rebelión de la burguesía” (1975), “El golpe de Estado” (1976) y “El poder popular” (1979). Esta trilogía narra lo ocurrido en el país desde la efervescencia que ocasionó el triunfo de Allende hasta su derrocamiento por la junta militar.

También desde la ficción se contaron los horrores del golpe de Estado. *Noche sobre Chile*, de Alexander Kosarev y Sebastián Alarcón (1977), representa de manera explícita los primeros días después del acontecimiento, con énfasis en el centro de detención en que fue convertido el Estadio Nacional de Chile, y en la tortura y asesinatos que ahí se cometieron. Otro filme similar es *Llueve sobre Santiago*, de Helvio Soto (1975).

Mención especial merecen las chilenas que en el exilio filmaron diecisiete películas sobre la violencia militar hacia las mujeres. Valeria Sarmiento, Angelina Vázquez, Marilú Mallet y Susana Zeig alzaron la voz y denunciaron, desde una perspectiva de género, las atrocidades del régimen golpista de Pinochet. De Valeria Sarmiento tenemos: *La dueña de casa* (1975), *La nostalgia* (1979), *Gente de todas partes... gente de ninguna parte* (1980), *El hombre cuando es hombre* (1982a) y *Encontré el árbol del pan* (1982b); de Angelina Vázquez: *Dos años en Finlandia* (1975), *Así nace un desaparecido* (1977), *Gracias a la vida (o la pequeña historia de una mujer maltratada)* (1980), *Apuntes nicaragüenses* (1982a), *Presencia lejana* (1982b) y *Fragments de un diario inacabado* (1983); de Marilú Mallet: *No hay olvido* (Fajardo, Mallet y González Rojas, 1975), *Los Borges* (1978a); *El evangelio en Solentiname* (1978b), *La música de América Latina* (1980) y *Diario inacabado* (1983), y de Susana Zeig: *Manos a la obra: The story of operation Bootstrap* (1983), codirigida con Pedro Ángel Rivera (Pick, 1983: 15-21).

13 El nombre completo de la película es: *En cuanto a la infancia, andar, regeneración y muerte de Jorge del Carmen Valenzuela Torres, quien se hace llamar también José del Carmen Valenzuela Torres, Jorge Sandoval Espinoza, José Jorge Castillo Torres, alias El Campano, El Trucha, El Canaca, El Chacal de Nahueltoro.*

LOS OLVIDADOS, FILMOGRAFÍAS QUE SE SUMARON AL NCL: COLOMBIA, MÉXICO, PERÚ, VENEZUELA Y URUGUAY

Colombia. El aporte de Marta Rodríguez y Jorge Silva

El NCL contó con el cine político de Marta Rodríguez y Jorge Silva, esposos y documentalistas que mostraron su postura en favor de las ideas de izquierda. Su primera película juntos fue *Chircales* (Rodríguez y Silva, 1972), que se presentó en el marco del Encuentro de Cineastas Latinoamericanos en Mérida, Venezuela, en 1968. Es importante señalar que la versión que se exhibió correspondía a un primer corte (Triana de Vargas, 1982: 3-4). La última versión se estrenó en 1972, y su filmación, según los propios creadores, se llevó a cabo de 1966 a 1971. *Chircales* muestra las condiciones de explotación y violencia de las que es objeto la familia Castañeda, cuyo oficio es la fabricación de ladrillos. Los directores siguieron de cerca sus dinámicas durante cinco años. La película recibió la Paloma de Oro en Leipzig en 1972 (Fundación Cine Documental, 2025).

La filmografía de Rodríguez y Silva va de los años sesenta hasta nuestros días, aunque su mayor producción se dio durante la década de los setenta. Además de *Chircales*, rodaron *Planas, testimonio de un etnocidio* (Rodríguez y Silva, 1971), *Campesinos* (Rodríguez y Silva, 1975), *La voz de los sobrevivientes* (Rodríguez y Silva, 1980), *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro* (Rodríguez y Silva, 1982), y *Amor, mujeres y flores* (Rodríguez y Silva, 1988). Otras obras de Jorge Silva son: *Los días de papel* (1964) y *Monserrate* (Silva y Mayolo, 1971).¹⁴

14 De Marta Rodríguez tenemos: *Nacer de nuevo* (Rodríguez, 1987), *Memoria viva* (Rodríguez y Sanjinés, 1992-1993), *Amapola, la flor maldita* (Rodríguez y Silva, 1998), *Los hijos del trueno* (Rodríguez y Silva, 1998), *La hoja sagrada* (Rodríguez, 2001), *Nunca más* (Rodríguez y Restrepo, 1999-2001), *Una casa sola se vence* (Rodríguez y Restrepo Castañeda, 2004), *Soraya, amor no es olvido* (Rodríguez, 2006), *Testigos de un etnocidio, memorias de resistencia* (Rodríguez, 2010), *No hay dolor ajeno* (Restrepo, Castañeda y Rodríguez, 2012), *La*

Perú

El cine documental realizado a fines de la década de los cincuenta por la escuela del Cuzco ya daba indicios de una filmografía preocupada por narrar la realidad que se vivía en Perú (Ledgard, 2018: 227). Los principales representantes de este movimiento fueron: Luis Figueroa, Eulogio Nishiyama y César Villanueva, quienes rodaron juntos la cinta de ficción *Kukuli* (Figueroa, 1961). Este trabajo, a pesar de su historia melodramática, es reconocido por retratar la vida y mitos propios de la cultura inca, además de ser la primera película peruana hablada en quechua con subtítulos en español. Tuvo un gran recorrido por festivales internacionales, entre ellos, el Festival Internacional de Cine de Moscú y el Festival Internacional de Cine de Karlovy Vary en Checoslovaquia (Vivier, 2014: 44).

Para la década de 1970, el cine peruano contó con una ley que tenía como objetivo estimular tanto la producción de filmes como su distribución y exhibición (Ley 19327, 1972). Sin embargo, un sector de cineastas independientes la consideraba una réplica del modelo de producción estadounidense (Fundación Mexicana de Cineastas, 1988: 453-455). En este contexto surgen películas que se convertirían en un referente nacional, pues sus tramas representan conflictos sociales entre gobierno y campesinos: *Allpa' Kallpa*, dirigida por Bernardo Arias (1975), de nacionalidad argentina; *Los perros hambrientos*, de Luis Figueroa (1977); y *Kuntur Wachana*, de Federico García Hurtado (1977). Esta última, hablada en quechua, es un docudrama que narra las luchas campesinas en la región del Cuzco.

Venezuela

Los documentales *La ciudad que nos ve*, de Jesús Enríquez Guédez (1965), y *Pozo muerto*, dirigido por Carlos Rebolledo (1967), son un claro ejemplo del cine político de los años sesenta

toma del milenio (Rodríguez, 2015), *La sinfónica de los Andes* (Rodríguez, 2018), *Camilo Torres Restrepo y El amor eficaz* (Rodríguez, 2022) (Fundación Cine Documental, 2025).

en Venezuela. El primer trabajo delata las condiciones de vida de los niños pobres que habitan Caracas; por su temática y estética, es un referente obligado de la filmografía de este país. El segundo es, quizá, el primer trabajo que denuncia la explotación petrolera a manos de empresas extranjeras, sobre todo estadounidenses, y pone al descubierto la miseria de las zonas rurales donde se encuentran los pozos, los cuales, una vez explotados, eran abandonados por las compañías, dejando un paisaje desolado y comunidades desamparadas laboralmente (Suárez, 1980: 1-9). Si bien esta cinta no cuenta con altos niveles técnicos en su realización, su temática es ya una memoria y una denuncia social. En la década siguiente, Carlos Rebolledo retoma la problemática y rueda, con mejores recursos, *Venezuela en tres tiempos: fragmentos del anti-desarrollo* (Aray y Rebolledo, 1973).

Uruguay

En Uruguay, el documental de los años sesenta sobresale más que el género de ficción debido a que les permitía a los realizadores mostrar los movimientos sociales y políticos de la época de manera fidedigna. De este periodo son los filmes representativos: *Cantegriles* (Miller y Castillo, 1960) y *Medio mundo* (Miller, 1960), de Alberto Miller; *Como el Uruguay no hay*, de Ugo Ulive (1960); *Carlos, cine-retrato de un "caminante" en Montevideo* (1964) y *Me gustan los estudiantes* (1968), de Mario Handler, quien también codirigió, junto a Ugo Ulive, *Elecciones* (1967); *La bandera que levantamos*, de Mario Jacob y Eduardo Terra (1971); y *Liber Arce, liberarse*, de Handler, Jacob y Banchemo (1969) (Lema Mosca, 2019). Sumado a la producción cinematográfica, se consolidó el Festival de Cine Documental y Experimental, organizado por el Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica (SODRE).¹⁵ La relevancia del documental también se vio reflejada en la

creación del Cine Club de Marcha, que abrió sus puertas en 1968 para la exhibición y análisis de dicho género. La difusión del cine de protesta y militante se fortaleció con la apertura, en 1969, de la Cinemateca del Tercer Mundo (C3M), en la ciudad Montevideo, proyecto concebido y desarrollado por directores, estudiantes, periodistas y cinéfilos (Dufuur, 2018: 29-30).

México

El séptimo arte mexicano seguía una inercia propia; a diferencia del resto de América Latina, el cine documental y experimental no predominaba en estos años. La década de los sesenta estuvo marcada por la aparición de las películas de terror de Carlos Enrique Taboada,¹⁶ que representaron un antes y un después de este género. Luis Buñuel siguió filmando, con producciones mexicanas, obras magistrales, como *Viridiana* (1961) y *El ángel exterminador* (1962). Esta última puede ser considerada experimental por su narrativa. También dirigió *Simón del desierto* (Buñuel, 1965). Es pertinente mencionar que en ese entonces ya había rodado *Los olvidados* (Buñuel, 1950) que, para muchos autores, como María Dolores Pérez Murillo, bien podría ser considerada como la iniciadora del NCL (2013: 81), pues se centra en denunciar la precariedad económica con la que crecían las juventudes en la Ciudad de México. Este filme propone una línea argumental distinta a la predominante de la llamada época de oro, marcada por la representación estereotipada de la mexicanidad.¹⁷

La década de los sesenta representa también la aparición del cine experimental. Su gran precursor fue Antonio Reynoso,¹⁸ con el cortometraje *El*

15 Este festival tuvo ocho ediciones entre 1954 y 1971. Fue fundamental para difundir el NCL (Amieva, 2018).

16 En esta década, Carlos Enrique Taboada dirigió *Hasta el viento tiene miedo* (1968) y *El libro de piedra* (1969), que se convertirían en un referente del género de terror nacional.

17 Otras películas representativas del periodo son: *Macario*, de Roberto Gavaldón (1960), *Tlayucan*, de Luis Alcoriza (1962), y *Los caifanes*, de Juan Ibáñez (1967).

18 Pese a su gran relevancia dentro del cine experimental nacional, Reynoso es uno de los cineastas olvidados del Estado de México. Originario de la ciudad de Toluca, estudió foto-

despojo (1960). También hubo otros realizadores que buscaron nuevas narrativas visuales, como Rubén Gámez, quien dirigió *La fórmula secreta* (1965); Juan José Gurrola y Juan Ibáñez, con *Los bienamados (Tajimara-Un alma pura)* (1965); y Alejandro Jodorowsky, con *Fando y Lis* (1968). Las cintas políticas tienen presencia con *La sombra del caudillo* (1960), de Julio Bracho, que fue censurada por 30 años. En cuanto al documental, quizá los trabajos más trascendentes sean *Todos somos hermanos*, de Oscar Menéndez (1964), y *El grito*, de Leobardo López Arretche (1968). El primero representó a México en el Primer Festival de Cine Nuevo Latinoamericano en Viña del Mar en 1967, y fue el único de este país en dicho evento (Francia, 1990: 125).¹⁹ Muestra las críticas que los estudiantes universitarios hacían al gobierno y se convirtió en un presagio de lo que ocurriría años después. El documental de Leobardo López captura las imágenes y sonidos del movimiento estudiantil de 1968, gracias a las filmaciones recabadas por alumnos del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM),²⁰ quienes grabaron, desde el interior, lo que pasaba en las movilizaciones y protestas hasta la represión del gobierno, el 2 de octubre. El trabajo fílmico constituye la memoria más fidedigna de este suceso.

En 1970, con la estatización del séptimo arte, surgió una de las generaciones de cine de autor más prolífica de los últimos tiempos. Por iniciativa del gobierno se crearon alianzas con la industria privada y aparecieron en escena creadores como Arturo Ripstein, Paul Leduc, Jorge Fons, Felipe Cazals y Jaime Humberto Hermosillo. En

esta década se filmaron 823 películas (Guzmán de la O, 2018). En la mayoría de ellas se percibe un distanciamiento de las luchas sociales, tema predominante en el NCL, y se da paso a narraciones técnicamente pulcras y a una exploración de las complejidades del pensamiento humano, como en *El castillo de la pureza* (Ripstein, 1973), dirigida por Ripstein y coescrita con José Emilio Pacheco. Las películas que más se aproximan a los tópicos políticos del NCL son: *Canoa* (1976a) y *El apando* (1976b), de Felipe Cazals; *Reed, México insurgente* (1972) y *Etnocidio: Notas sobre el Mezquital* (1977), de Paul Leduc; y *Los albañiles*, de Jorge Fons (1976). En esta época, México apoyó a cineastas latinoamericanos exiliados, como Miguel Littin, quien rodó, con financiamiento mexicano, *Actas de Marusia* (1976).

CONCLUSIONES

Este recorrido por las filmografías del NCL nos permite conocer cómo se gestó uno de los movimientos artísticos de mayor propagación en esta región del mundo. Abarca desde las corrientes cinematográficas de los países que dieron inicio a este proyecto hasta los filmes influenciados por la propuesta estética y teórica del NCL, generalmente no tan visibles. De forma paralela, se enfatizan las producciones realizadas por mujeres, cuyo aporte no ha sido reconocido.

Se retoma el contexto sociopolítico de la Guerra Fría, que encontró en Latinoamérica un campo de batalla para ideologías en disputa. El NCL abordó temas como la denuncia social, la militancia política, la crítica a la colonización y la reivindicación de las culturas originarias precolombinas. Así, trascendió el terreno audiovisual para incursionar en la vida política y social de los países en que se produjo. Su orientación estuvo inclinada a difundir y promover las ideas marxistas de la época, lo que derivó en que, tras

grafía con Manuel Álvarez Bravo y colaboró con Alejandro Jodorowsky en la fotografía de *Fando y Lis*. Para *El despojo*, Juan Rulfo escribió el guion.

19 La crítica chilena de la época no habló bien de *Todos somos hermanos*, a la que se consideró un “abominable panfleto” de subcine (Léon Frías y Cárdenas, 1967).

20 El CUEC, fundado en 1963, fue la primera escuela de cine en México y una de las más antiguas del continente. A partir de 2019, la UNAM decidió convertirla en la Escuela Nacional de Artes Cinematográficas (ENAC).

frecuentes golpes de Estado, muchos gobiernos lo censuraron.

A pesar de tratar realidades distintas, el cine logró unificar un discurso social en pro de las ideas de izquierda, lo que contribuyó, en el caso chileno, a que la UP llegara al poder en 1970. También repercutió en el ámbito social. *Yawar mallku*, por ejemplo, influyó para que los Cuerpos de Paz estadounidenses fueran expulsados de Bolivia por los agravios arbitrarios cometidos en contra de las indígenas. Estas repercusiones nos hablan de lo trascendente del movimiento.

En cuanto a las filmografías que no son consideradas fundadoras del NCL, difundieron los principios teóricos que emanaron de las producciones pioneras. Los países que se sumaron al movimiento utilizaron estas películas como herramienta para denunciar la desigualdad social. Caso especial merece México, que en 1960 transitaba a un nuevo periodo artístico. Aunque la mayoría de cintas de la época es de corte más autoral, sí hubo algunas que reflejaban los postulados del NCL.

Estos filmes pueden ser estudiados desde diferentes perspectivas; desde lo estrictamente cinematográfico, permiten acercarse a la evolución de las narrativas audiovisuales en nuestro continente; desde lo sociológico, son documentos históricos que logran representar el contexto social, político y cultural en el que fueron creados, además de conservar la memoria.

REFERENCIAS

- Alcoriza, Luis (dir.) (1962), *Tlayucan*, cinta cinematográfica, México, Matouk Films.
- Alvares Beskow, Cristina (2016), "Un cine de combate junto al pueblo. Entrevista con el cineasta boliviano Jorge Sanjinés", *Comparative Cinema*, vol. IV, núm. 9, pp. 22-30.
- Álvarez, Santiago (dir.) (1967), *Hasta la victoria siempre*, cinta cinematográfica, Cuba, ICAIC.
- Álvarez, Santiago (dir.) (1968a), *L.B.J.*, cinta cinematográfica, Cuba, ICAIC.

- Álvarez, Santiago (dir.) (1968b), *Hanoi, martes 13*, cinta cinematográfica, Cuba, ICAIC.
- Álvarez, Santiago (dir.) (1969), *79 primaveras*, cinta cinematográfica, Cuba, ICAIC.
- Amieva, Mariana (2018), "¿Como el Uruguay no hay? La participación del Festival de Cine Documental y Experimental del SODRE en las redes de festivales y sus particularidades", *Cine Documental*, núm. 18.
- Aray, Eduardo y Carlos Rebolledo (dirs.) (1973), *Venezuela en tres tiempos: fragmentos del anti-desarrollo*, cinta cinematográfica, Venezuela/Cuba, Departamento de Cine ULA/Rocinante/ICAIC.
- Arias, Bernardo (dir.) (1975), *Allpa Kallpa*, cinta cinematográfica, Perú, Cinematográfica Apurímac.
- Avellar, José Carlos (2022), *Glauber Rocha*, Madrid, Cátedra/Filmoteca Española.
- Bracho, Julio (dir.) (1960), *La sombra del Caudillo*, cinta cinematográfica, México, Sección de Técnicos y Manuales del STPC.
- Buñuel, Luis (dir.) (1950), *Los olvidados*, cinta cinematográfica, México, Ultramar Films.
- Buñuel, Luis (dir.) (1961), *Viridiana*, cinta cinematográfica, España/México, Films 59/Uninci/Gustavo Alatríste.
- Buñuel, Luis (dir.) (1962), *El ángel exterminador*, cinta cinematográfica, México, Producciones Alatríste.
- Buñuel, Luis (dir.) (1965), *Simón del desierto*, cinta cinematográfica, México, Gustavo Alatríste.
- Cazals, Felipe (dir.) (1976a), *Canoa*, cinta cinematográfica, México, CONACINE/STPC.
- Cazals, Felipe (dir.) (1976b), *El apando*, cinta cinematográfica, México, CONACINE.
- Centro de Estudios Miguel Enríquez (CEME) (2025), "Manifiesto de los cineastas de la UP", Centro de Estudios Miguel Enríquez, Archivo Chile, disponible en: https://www.archivochile.com/S_Allende_UP/doc_de_UP/SA-docup0007.pdf
- Cinema23 (2025), "La generación del 60 y el Grupo Cine Liberación", disponible en: <https://cinema23.com/blog/trayecto23/la-generacion-del-60-y-el-grupo-cine-liberacion/>
- Cinemateca de Cuba (2021), "Cinemateca de Cuba".
- De Andrade, Joaquin Pedro (dir.) (1966), *O Padre e a Moça*, cinta cinematográfica, Brasil, Difilm/Filmes do Triângulo/J. P. A. Filmes.
- Del Valle, Sandra (2013), "Sara Gómez: lecciones de y para la Revolución", *Círculo Lúcido*, núm. 10, pp. 1-3.
- Diegues, Carlos (dir.) (1963), *Ganga Zumba*, cinta cinematográfica, Brasil, Copacabana Filmes/Tabajara Filmes.
- Duarte, Anselmo (dir.) (1962), *O Pagador de Promessas*, cinta cinematográfica, Brasil/Portugal, Cinedistri.
- Dufuur, Luis (2018), "La Cinemateca del Tercer Mundo (Una Cinemateca poco conocida)", *TomaUno*, núm. 6, pp. 29-42.
- EcuRed (2025), "Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos", disponible en: [https://www.ecured.cu/ICAIC_\(Instituto_Cubano_del_Arte_e_Industria_Cinematograf%C3%A1ficos\)](https://www.ecured.cu/ICAIC_(Instituto_Cubano_del_Arte_e_Industria_Cinematograf%C3%A1ficos))
- Elena, Alberto y Marina Díaz López (1999), *Tierra en trance. El cine latinoamericano en 100 películas*, Madrid, Alianza.

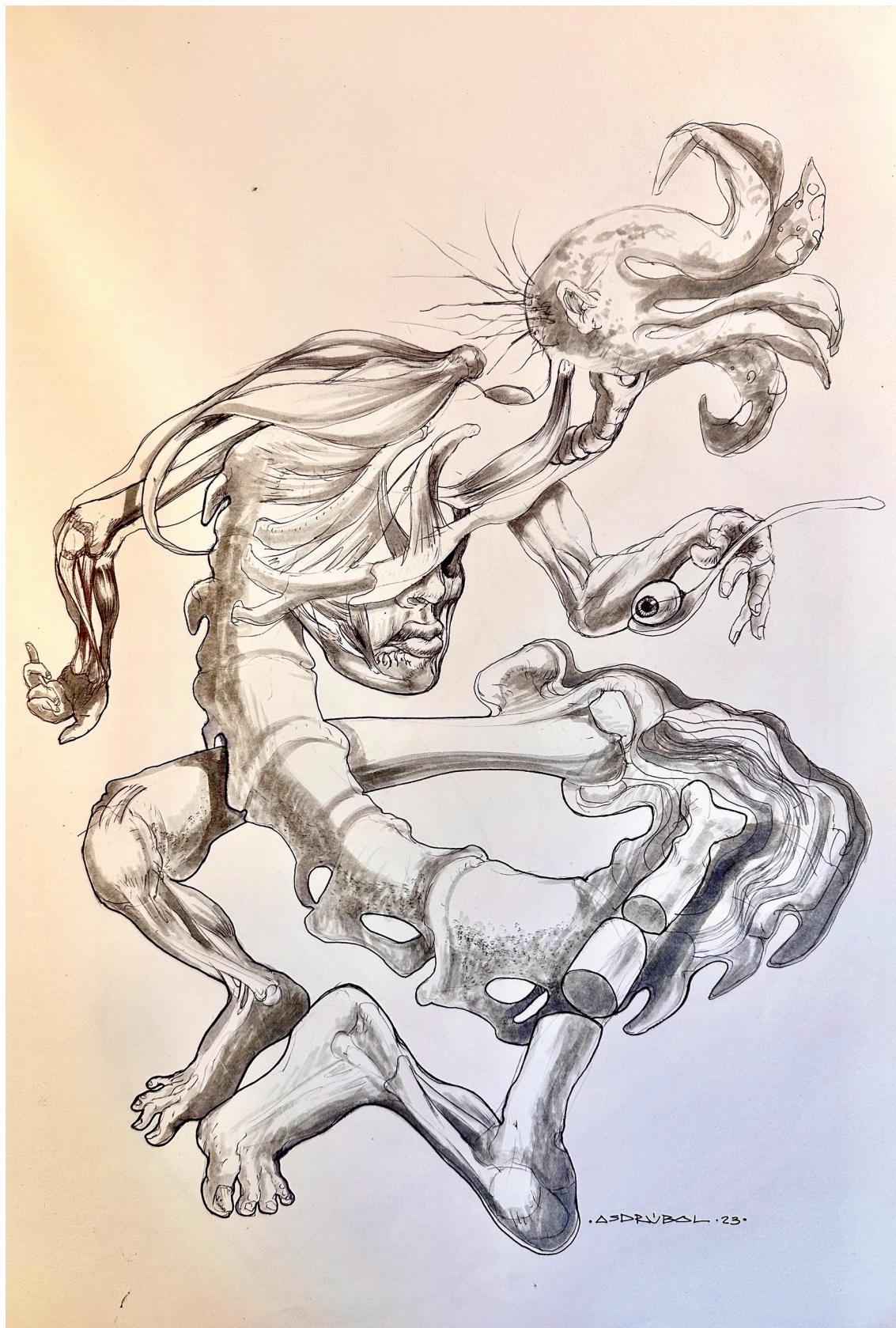
- Fajardo, Jorge, Marilú Mallet y Rodrigo González Rojas (dirs.) (1975), *No hay olvido (Il n'y a pas d'oubli)*, cinta cinematográfica, Canadá.
- Figueroa, Luis (dir.) (1961), *Kikuli*, cinta cinematográfica, Perú, Kero Films.
- Figueroa, Luis (dir.) (1977), *Los perros hambrientos*, cinta cinematográfica, Perú, Pukaracine.
- Fons, Jorge (dir.) (1976), *Los albañiles*, cinta cinematográfica, México, CONACINE/Marco Polo/Avant Films.
- Francia, Aldo (1990), *Nuevo Cine Latinoamericano en Viña del Mar*, Santiago de Chile, CESOC/Ediciones ChileAmérica.
- Francia, Aldo (dir.) (1969), *Valparaíso mi amor*, cinta cinematográfica, Chile, Cine Nuevo.
- Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano (FNCL) (2013), "Sara Gómez (Cuba 1943-1974)", Portal del cine y el audiovisual latinoamericano y caribeño, disponible en: <http://cinelatinoamericano.org/cineasta.aspx?cod=273>
- Fundación Mexicana de Cineastas (1988), *Hojas de Cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*, vols. I, II y III, México, Secretaría de Educación Pública/Fundación Mexicana de Cineastas A.C./Universidad Autónoma Metropolitana.
- Gámez, Rubén (dir.) (1965), *La fórmula secreta*, cinta cinematográfica, México.
- García Espinosa, Julio (1995), *La doble moral del cine*, Bogotá, Editorial Voluntad.
- García Espinosa, Julio (dir.) (1962), *El joven rebelde*, cinta cinematográfica, Cuba, ICAIC.
- García Espinosa, Julio (dir.) (1967), *Aventuras de Juan Quinquín*, cinta cinematográfica, Cuba, ICAIC.
- García Espinosa, Julio y Tomás Gutiérrez Alea (dirs.) (1955), *El Mégano*, cinta cinematográfica, Cuba, Laboratorio Cinematográfico CMQ.
- García Hurtado, Federico (dir.) (1977), *Kintur Wachana*, cinta cinematográfica, Perú, Producciones Cinematográficas Huaran.
- Gavaldón, Roberto (dir.) (1960), *Macario*, cinta cinematográfica, México, Clasa Films Mundiales.
- Getino, Octavio (1982), *A diez años de "Hacia un tercer cine"*, México, Filmoteca UNAM.
- Gleyzer, Raymundo (dir.) (1973a), *Los traidores*, cinta cinematográfica, Argentina, Cine de la Base.
- Gleyzer, Raymundo (dir.) (1973b), *México, La revolución congelada*, cinta cinematográfica, Argentina, Cine de la Base.
- Gleyzer, Raymundo (dir.) (1974), *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan: La huelga obrera en la fábrica INSUD*, cinta cinematográfica, Argentina, Grupo Cine de la Base.
- Gómez, Manuel Octavio (dir.) (1960a), *Cooperativas agrícolas*, cinta cinematográfica, Cuba, ICAIC.
- Gómez, Manuel Octavio (dir.) (1960b), *El agua*, cinta cinematográfica, Cuba, ICAIC.
- Gómez, Manuel Octavio (dir.) (1961a), *Una escuela en el campo*, cinta cinematográfica, Cuba, ICAIC.
- Gómez, Manuel Octavio (dir.) (1961b), *Guacanayabo*, cinta cinematográfica, Cuba, ICAIC.
- Gómez, Manuel Octavio (dir.) (1962), *Historia de una batalla*, cinta cinematográfica, Cuba, ICAIC.
- Gómez, Manuel Octavio (dir.) (1963), *Cuentos del Alhambra*, cinta cinematográfica, Cuba, ICAIC.
- Gómez, Manuel Octavio (dir.) (1964), *El encuentro*, cinta cinematográfica, Cuba, ICAIC.
- Gómez, Manuel Octavio (dir.) (1965), *La salación*, cinta cinematográfica, Cuba, ICAIC.
- Gómez, Manuel Octavio (dir.) (1967), *Tulipa*, cinta cinematográfica, Cuba, ICAIC.
- Gómez, Manuel Octavio (dir.) (1969a), *Nuevitas*, cinta cinematográfica, Cuba, ICAIC.
- Gómez, Manuel Octavio (dir.) (1969b), *La primera carga al machete*, cinta cinematográfica, Cuba, ICAIC.
- Gómez, Sara (dir.) (1962a), *Plaza Vieja*, cinta cinematográfica, Cuba, ICAIC.
- Gómez, Sara (dir.) (1962b), *Solar habanero*, cinta cinematográfica, Cuba, ICAIC.
- Gómez, Sara (dir.) (1963), *Historia de la piratería*, cinta cinematográfica, Cuba, ICAIC.
- Gómez, Sara (dir.) (1964), *Iré a Santiago*, cinta cinematográfica, Cuba, ICAIC.
- Gómez, Sara (dir.) (1965), *Excursión a Vueltabajo*, cinta cinematográfica, Cuba, ICAIC.
- Gómez, Sara (dir.) (1966), *Guanabacoa: Crónica de mi familia*, cinta cinematográfica, Cuba, ICAIC.
- Gómez, Sara (dir.) (1967), *... Y tenemos sabor*, cinta cinematográfica, Cuba, ICAIC.
- Gómez, Sara (dir.) (1968a), *Una isla para Miguel*, cinta cinematográfica, Cuba, ICAIC.
- Gómez, Sara (dir.) (1968b), *En la otra isla*, cinta cinematográfica, Cuba, ICAIC.
- Gómez, Sara (dir.) (1969), *Isla del Tesoro*, cinta cinematográfica, Cuba, ICAIC.
- Gómez, Sara (dir.) (1970), *Poder local, poder popular*, cinta cinematográfica, Cuba, ICAIC.
- Gómez, Sara (dir.) (1971a), *Un documental a propósito del tránsito*, cinta cinematográfica, Cuba, ICAIC.
- Gómez, Sara (dir.) (1971b), *De bateyes*, cinta cinematográfica, Cuba, ICAIC.
- Gómez, Sara (dir.) (1972a), *Atención prenatal*, cinta cinematográfica, Cuba, ICAIC.
- Gómez, Sara (dir.) (1972b), *Año uno*, cinta cinematográfica, Cuba, ICAIC.
- Gómez, Sara (dir.) (1973), *Sobre horas extras y trabajo voluntario*, cinta cinematográfica, Cuba, ICAIC.
- Gómez, Sara (dir.) (1974), *De cierta manera*, cinta cinematográfica, Cuba, ICAIC.
- Guédez, Jesús Enrique (dir.) (1966), *La ciudad que nos ve*, cinta cinematográfica, Venezuela, Universidad Central de Venezuela.
- Gurrola, Juan José y Juan Ibañez (dirs.) (1965) *Los bienamados (Tajimara-Un alma pura)*, cinta cinematográfica, México, Manuel Barbachano Ponce.
- Gutiérrez Alea, Tomás (dir.) (1960), *Historias de la revolución*, cinta cinematográfica, Cuba, ICAIC.
- Gutiérrez Alea, Tomás (dir.) (1962), *Las doce sillas*, cinta cinematográfica, Cuba, ICAIC.

- Gutiérrez Alea, Tomás (dir.) (1966), *La muerte de un burócrata*, cinta cinematográfica, Cuba, ICAIC.
- Gutiérrez Alea, Tomás (dir.) (1968), *Memorias del subdesarrollo*, cinta cinematográfica, Cuba, ICAIC.
- Gutiérrez Alea, Tomás (dir.) (1976), *La última cena*, cinta cinematográfica, Cuba, ICAIC.
- Gutiérrez Alea, Tomás (dir.) (1979), *Los sobrevivientes*, cinta cinematográfica, Cuba, ICAIC.
- Gutiérrez Alea, Tomás y Juan Carlos Tabío (dirs.) (1993), *Fresa y chocolate*, cinta cinematográfica, Cuba/España/México, ICAIC/IMCINE/Telemadrid/SGAE/Tabasco Films.
- Gutiérrez Alea, Tomás y Santiago Álvarez (dirs.) (1961), *Muerte al invasor*, cinta cinematográfica, Cuba, ICAIC.
- Guzmán de la O, Susana (2018), "FICM 2018 celebrará el cine mexicano de los años 70", *El Collecto*, 11 de septiembre de 2018, México, disponible en: <https://cinepremiere.com.mx/ficm-2018-cine-mexicano-anos-70.html>
- Guzmán, Patricio (dir.) (1975), *La batalla de Chile, la lucha de un pueblo sin armas. Parte I: La insurrección de la burguesía*, cinta cinematográfica, Chile/Cuba/Francia, Equipo Tercer Año/ICAIC.
- Guzmán, Patricio (dir.) (1976), *La batalla de Chile, la lucha de un pueblo sin armas. Parte II: El golpe de Estado*, cinta cinematográfica, Chile/Cuba/Francia, Equipo Tercer Año/ICAIC.
- Guzmán, Patricio (dir.) (1979), *La batalla de Chile, la lucha de un pueblo sin armas. Parte III: El poder popular*, cinta cinematográfica, Chile/Cuba/Francia, Equipo Tercer Año/ICAIC.
- Handler, Mario (dir.) (1964), *Carlos, cine-retrato de un "camínante" en Montevideo*, cinta cinematográfica, Uruguay, Mario Handler.
- Handler, Mario (dir.) (1968), *Me gustan los estudiantes*, cinta cinematográfica, Uruguay.
- Handler, Mario y Ugo Olive (dirs.) (1967), *Elecciones*, cinta cinematográfica, Uruguay.
- Handler, Mario, Mario Jacob y Marcos Banchero (dirs.) *Liber Arce, liberarse*, cinta cinematográfica, Uruguay, Cinemateca del Tercer Mundo/Cine Club de Marcha.
- Ibañez, Juan (dir.) (1967), *Los caifanes*, cinta cinematográfica, México, Cinematografía Marte/Estudios América.
- Jacob, Mario y Eduardo Terra (dirs.) (1971), *La bandera que levantamos*, cinta cinematográfica, Uruguay.
- Jodorowsky, Alejandro (dir.) (1968), *Fando y Lis*, cinta cinematográfica, México, Producciones Pánicas.
- Kosarev, Aleksandr y Sebastián Alarcón (dirs.) (1977), *Noche sobre Chile*, URSS.
- Ledgard, Melvin (2018), *Una incursión por la historia del cine latinoamericano*, Lima, FCE.
- Leduc, Paul (dir.) (1972), *Reed, México insurgente*, cinta cinematográfica, México, Ollin y Asociados.
- Leduc, Paul (dir.) (1977), *Etnocidio: Notas sobre el Mezquital*, cinta cinematográfica, México/Canadá.
- Lema Mosca, Álvaro (2019), "Historia del cine en Uruguay: compromiso político en los años '60 (1958-1973)", *Film*, 27 de marzo de 2019, Montevideo, disponible en: <https://www.revistafilm.com/el-cine-en-uruguay-compromiso-politico-en-los-anos-60/>
- León Frías, Isaac y Federico de Cárdenas (1967), "Una mirada al festival", *Hablemos de Cine*, núm. 34.
- Ley 169 de 1959. Por la cual se crea el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos, 24 de marzo de 1959 (Cuba), disponible en: <https://journals.openedition.org/cinelatino/1736>
- Ley 19327 de 1972. Por la cual el Gobierno Revolucionario aprobó la Ley de Fomento de la Industria Cinematográfica, 28 de marzo de 1972 (Perú), disponible en: <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://docs.peru.justia.com/federales/decretos-leyes/19327-mar-28-1972.pdf>
- Littin, Miguel (dir.) (1969), *El Chacal de Nahueltoro*, cinta cinematográfica, Chile, Cine Experimental de la Universidad de Chile/Cinematográfica Tercer Mundo.
- Littin, Miguel (dir.) (1976), *Actas de Marusia*, cinta cinematográfica, México, CONACINE/P.C. Arturo Feliú.
- López Arretche, Leobardo (dir.) (1968), *El grito*, cinta cinematográfica, México, CUEC.
- Mallet, Marilú (dir.) (1978a), *Los Borges*, cinta cinematográfica, Canadá.
- Mallet, Marilú (dir.) (1978b), *El evangelio en Solentiname*, cinta cinematográfica, Canadá.
- Mallet, Marilú (dir.) (1980), *La música de América Latina*, cinta cinematográfica, Canadá.
- Mallet, Marilú (dir.) (1983), *Diario inacabado*, cinta cinematográfica, Canadá.
- Mendes Catani, Afrânio y Luiz Felipe Miranda (2011), "Historia del cine brasileño", en Carlos H. Heredero, Eduardo Rodríguez Merchán y Emilio Francisco Casares Rodicio, *Diccionario del Cine Iberoamericano. España, Portugal y América*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, pp. 79-92.
- Menéndez, Óscar (dir.) (1964), *Todos somos hermanos*, cinta cinematográfica, México, Cine Independiente de México.
- Miller, Alberto (dir.) (1960), *Medio mundo*, cinta cinematográfica, Uruguay.
- Miller, Alberto y Andrés Castillo (dirs.) (1960), *Cantegriles*, cinta cinematográfica, Uruguay.
- Mouesca, Jacqueline (1992), *Cine chileno. Veinte años*, Cabo de Hornos, Ministerio de Educación.
- Mouesca, Jacqueline (1988), *Plano secuencia de la memoria de Chile: veinticinco años de cine chileno (1960-1985)*, Madrid, Ediciones del Litoral.
- Pardo Veléz, Óscar Adrés (2018), "Aportes de Jorge Sanjinés al cine revolucionario", *Fotocinema*, núm. 17, pp. 57-58, disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6538529>
- Pereira dos Santos, Nelson (dir.) (1955), *Rio, 40 graus*, Brasil, Regina Films Ltda.
- Pereira dos Santos, Nelson (dir.) (1963), *Vidas Secas*, cinta cinematográfica, Brasil, Produções Cinematográficas Luis Carlos Barreto/Sino Filmes.
- Pérez Murillo, María Dolores y David Fernández Fernández (2002), *La memoria filmada. América latina a través de su cine*, Madrid, IEPALA.
- Pérez Murillo, María Dolores (2013), "El cine latinoamericano entre dos siglos, sus claves y temas", *Boletín Americanista*, año 63, núm. 66, pp. 81-99.

- Pick, Zuzana M. (1983), "Cronología del cine chileno en el exilio 1973-1983", *Literatura Chilena. Creación y Crítica*, año 8, núm. 27, pp. 15-21.
- Rebolledo, Carlos (dir.) (1967), *Pozo muerto*, cinta cinematográfica, Venezuela.
- Redondo, Rubén (2017), "Vidas secas (Nelson Pereira dos Santos)", en *Cine Maldito*, 13 de julio de 2017, Barcelona, disponible en: <https://www.cinemaldito.com/vidas-secas-nelson-pereira-dos-santos/>
- Restrepo Castañeda, Fernando y Marta Rodríguez (dirs.) (2012), *No hay dolor ajeno*, cinta cinematográfica, Colombia, Fundación Cine Documental.
- Reynoso, Antonio (dir.) (1960), *El despojo*, cinta cinematográfica, México, Cine Foto.
- Ripstein, Arturo (dir.) (1973), *El castillo de la pureza*, cinta cinematográfica, México, Estudios Churubusco.
- Rivera, Pedro Ángel y Susan Zeig (dirs.) (1983), *Manos a la obra: The story of operation Bootstrap*, cinta cinematográfica, Estados Unidos.
- Rocha, Glauber (1965), "La Estética del hambre", en *Geografía Virtual*, 2 de noviembre de 2017, disponible en: <https://geografiavirtual.com/2017/11/glauber-rocha-hambre/>
- Rocha, Glauber (dir.) (1961), *Barravento*, cinta cinematográfica, Brasil, Iglu.
- Rocha, Glauber (dir.) (1964), *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, cinta cinematográfica, Brasil, Banco Nacional de Minas Gerais/Copacabana Filmes/Luiz Augusto Mendes Produções Cinematográficas.
- Rocha, Glauber (dir.) (1967), *Terra em transe*, cinta cinematográfica, Brasil, Mapa Filmes.
- Rocha, Glauber (dir.) (1969), *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, cinta cinematográfica, Brasil, Mapa Filmes.
- Rodríguez, Marta (dir.) (1987), *Nacer de nuevo*, cinta cinematográfica, Colombia, Fundación Cine Documental.
- Rodríguez, Marta (dir.) (2001), *La hoja sagrada*, cinta cinematográfica, Colombia, Fundación Cine Documental.
- Rodríguez, Marta (dir.) (2006), *Soraya, amor no es olvido*, cinta cinematográfica, Colombia, Fundación Cine Documental.
- Rodríguez, Marta (dir.) (2010), *Testigos de un etnocidio: memorias de resistencia*, cinta cinematográfica, Colombia, Fundación Cine Documental/Investigación Social.
- Rodríguez, Marta (dir.) (2015), *La toma del milenio*, cinta cinematográfica, Colombia, Fundación Cine Documental/Investigación Documental.
- Rodríguez, Marta (dir.) (2018), *La sinfónica de los Andes*, cinta cinematográfica, Colombia/Bolivia, Hollywood Films/Fundación Cine Documental/Visual Arts Factory.
- Rodríguez, Marta (dir.) (2022), *Camilo Torres Restrepo, El amor eficaz*, cinta cinematográfica, Colombia, Documentary Film Foundation.
- Rodríguez, Marta e Iván Sanjines (dirs.) (1992-1993), *Memoria viva*, cinta cinematográfica, Colombia, Fundación Cine Documental.
- Rodríguez, Marta y Fernando Restrepo (dirs.) (1999-2001), *Nunca más*, cinta cinematográfica, Colombia, Fundación Cine Documental/Investigación Social.
- Rodríguez, Marta y Fernando Restrepo Castañeda (dirs.) (2004), *Una casa sola se vence*, cinta cinematográfica, Colombia, Fundación Cine Documental.
- Rodríguez, Marta y Jorge Silva (dirs.) (1975), *Campesinos*, cinta cinematográfica, Colombia, Fundación Cine Documental.
- Rodríguez, Marta y Jorge Silva (dirs.) (1980), *La voz de los sobrevivientes*, cinta cinematográfica, Colombia, Fundación Cine Documental.
- Rodríguez, Marta y Jorge Silva (dirs.) (1982), *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro*, cinta cinematográfica, Colombia, ICAIC/Rodríguez-Silva.
- Rodríguez, Marta y Jorge Silva (dirs.) (1988), *Amor, mujeres y flores*, cinta cinematográfica, Colombia/Reino Unido.
- Rodríguez, Marta y José Silva (dirs.) (1971), *Planas, testimonio de un etnocidio*, cinta cinematográfica, Colombia, Fundación Cine Documental.
- Rodríguez, Marta y José Silva (dirs.) (1972), *Chircales*, cinta cinematográfica, Colombia, Fundación Cine Documental.
- Rodríguez, Marta y Lucas Silva (dirs.) (1998), *Amapola, la flor maldita*, cinta cinematográfica, Colombia Fundación Cine Documental.
- Rodríguez, Marta y Lucas Silva (dirs.) (1998), *Los hijos del trueno*, cinta cinematográfica, Colombia, Cités Televisión Villeurbanne/Fundación Cine Documental/La Huit.
- Ruiz, Raúl (dir.) (1968), *Tres tristes tigres*, cinta cinematográfica, Chile, Los Capitanes.
- Salem, Helena (1997), *Nelson Pereira dos Santos*, Madrid, Cátedra/Filmoteca Española.
- Sanjinés, Jorge (dir.) (1966), *Ukamau (Así es)*, cinta cinematográfica, Bolivia, Sajinés.
- Sanjinés, Jorge (dir.) (1969), *Yawar malku (La sangre del condor)*, cinta cinematográfica, Bolivia, Grupo Ukamau.
- Sanjinés, Jorge y Grupo Ukamau (dirs.) (1979), *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*, México, Siglo XXI.
- Sanjinés, Jorge y Óscar Soria (dirs.) (1963), *Revolución*, cinta cinematográfica, Bolivia, Grupo Ukamau.
- Sanjinés, Jorge y Óscar Soria (dirs.) (1971), *El coraje del pueblo*, cinta cinematográfica, Bolivia/Italia, Grupo Ukamau/Radiotelevisione Italiana (RAI).
- Santos, Roberto (dir.) (1965), *A Hora e a Vez de Augusto Matraga*, cinta cinematográfica, Brasil, Difilm/Produções Cinematográficas Luis Carlos Barreto Lta.
- Saraceni, Paulo Cesar (dir.) (1965), *O Desafio*, cinta cinematográfica, Brasil, Mapa Filmes/Produções Cinematográficas Imago.
- Sarmiento, Valeria (dir.) (1975), *La dueña de casa (La Femme au foyer)*, cinta cinematográfica, Francia.
- Sarmiento, Valeria (dir.) (1979), *La nostalgia*, cinta cinematográfica, Francia.
- Sarmiento, Valeria (dir.) (1980), *Gente de todas partes... gente de ninguna parte (Gens de nulle part, gens de toutes parts)*, cinta cinematográfica, Bélgica/Francia.
- Sarmiento, Valeria (dir.) (1982a), *El hombre cuando es hombre*, cinta cinematográfica, Alemania/Costa Rica/Francia.
- Sarmiento, Valeria (dir.) (1982b), *Encontré el árbol del pan*, cinta cinematográfica, Costa Rica/Francia.

- Silva, Jorge (dir.) (1964), *Los días de papel*, cinta cinematográfica, Colombia, Fundación Cine Documental.
- Silva, Jorge y Carlos José Mayolo (dirs.) (1971), *Monserate*, cinta cinematográfica, Colombia, Corafilm.
- Solanas, Fernando E. y Octavio Getino (dirs.) (1968), *La hora de los homos: Notas y testimonios sobre el neocolonialismo, la violencia y la liberación*, cinta cinematográfica, Argentina, Grupo Cine Liberación/Solanas Productions.
- Solás, Humberto (dir.) (1966), *Manuela*, cinta cinematográfica, Cuba, ICAIC.
- Solás, Humberto (dir.) (1968), *Lucía*, cinta cinematográfica, Cuba, ICAIC.
- Soto, Helvio (dir.) (1969), *Caliche sangriento*, cinta cinematográfica, Chile, Icla Films.
- Soto, Helvio (dir.) (1975), *Llueve sobre Santiago (Il pleut sui Santiago)*, cinta cinematográfica, Bulgaria/Francia.
- Suárez, David (20-28 de junio de 1980), 1960-1974. *El cine documental venezolano años 60* [ponencia], Primer Festival de Cine Nacional, Mérida, Venezuela, pp. 1-9.
- Taboada, Carlos Enrique (dir.) (1968), *Hasta el viento tiene miedo*, cinta cinematográfica, México, Tauro Films.
- Taboada, Carlos Enrique (dir.) (1969), *El libro de piedra*, cinta cinematográfica, México, Producciones AGSA.
- Triana de Vargas, Claudia (1982), "Jorge Silva, Marta Rodríguez", "Biofilmografía", *Cinemateca. Cuadernos de Cine Colombiano*, núm. 7, pp. 3-5.
- Ulive, Ugo (dir.) (1960), *Como el Uruguay no hay*, cinta cinematográfica, Uruguay.
- Vázquez, Angelina (dir.) (1975), *Dos años en Finlandia*, cinta cinematográfica, Finlandia.
- Vázquez, Angelina (dir.) (1977), *Así nace un desaparecido*, cinta cinematográfica, Finlandia.
- Vázquez, Angelina (dir.) (1980), *Gracias a la vida (o la pequeña historia de una mujer maltratada)*, cinta cinematográfica, Finlandia.
- Vázquez, Angelina (dir.) (1982a), *Apuntes nicaragüenses*, cinta cinematográfica, Finlandia.
- Vázquez, Angelina (dir.) (1982b), *Presencia lejana*, cinta cinematográfica, Finlandia.
- Vázquez, Angelina (dir.) (1983), *Fragmentos de un diario inacabado*, cinta cinematográfica, Chile/Finlandia.
- Vivier, Julie (2014), *Una mirada 'auténtica': El 'indígena' cuzqueño en la producción fotográfica de Martín Chamblé, la película Kukuli: y la publicidad turística* [tesis de Maître ès arts, Universidad de Montreal], disponible en: <https://umontreal.scholaris.ca/items/9481c3e6-b89b-4012-ba94-05b68415e79e>
- Xavier, Ismail (2011), "Glauber Rocha: crítico y cineasta", *La Fuga*, núm. 12, pp. 1-7.

NOÉ TOVAR SOTO. Doctor en Humanidades: Estudios Latinoamericanos. Profesor en la Escuela de Artes Escénicas de la Universidad Autónoma del Estado de México (UAEMEX), México, en la Licenciatura en Estudios Cinematográficos.



Sin título (2023). Tinta sobre papel: Asdrúbal Max.
Prohibida su reproducción en obras derivadas.