



# AINKAA

Revista de Estudiantes de Ciencia Política  
Volumen 7 - N° 13 / Enero – junio de 2023  
e-ISSN: 2590-7832

78-100

**Recibido:** 01-09-2022

**Aceptado:** 31-01-2023

**Cómo citar este artículo:** Gafaro Ortiz, S.L. (2023). Movimiento estudiantil argentino y colombiano en los años de 1960: un acercamiento desde el Tercer Cine Latinoamericano. *Ainkaa, Revista de Estudiantes de Ciencia Política*, 7 (13), 78-100.

## Movimiento estudiantil argentino y colombiano en los años de 1960: un acercamiento desde el Tercer Cine latinoamericano

**Sebastián Leonardo Gafaro Ortiz**  
Universidad Nacional de La Plata





AINKAA

---

# Movimiento estudiantil argentino y colombiano en los años de 1960: un acercamiento desde el Tercer Cine latinoamericano

---

Sebastián Leonardo Gafaro Ortiz\*

## Resumen

Gran parte del cine documental de los años de 1960 y 1970 en América Latina se caracterizó por sus componentes ideológicos y estéticos con pretensiones contraculturales y contra hegemónicas. Este cine se expresó de diferentes maneras en la región, atendiendo a las particularidades de cada país y de sus realizadores. Su carácter político y contracultural fue difundido ampliamente a diferentes sectores de la sociedad y la esfera pública. En este sentido, y debido a la efervescencia y protagonismo de los procesos políticos adelantados por los movimientos estudiantiles latinoamericanos, estos fueron clave en la difusión y creación de los filmes. Por esto, resulta pertinente explorar el lugar del cine político documental, específicamente del Tercer Cine argentino y colombiano en función de la construcción de *marcos de acción colectiva* del movimiento estudiantil de los países en cuestión.

**Palabras clave:** Tercer Cine, movimiento estudiantil, marcos de acción colectiva, hegemonía, repertorios.

---

\* Politólogo de la Universidad de los Andes (Colombia) y estudiante de Maestría de Ciencias Sociales en la Universidad Nacional de La Plata, Argentina. Correo electrónico: [sebastianleonardogafaroortiz@gmail.com](mailto:sebastianleonardogafaroortiz@gmail.com)

## Argentine and Colombian student movement in the 1960s: an approach from the Third Latin American Cinema

### Abstract

Much of the documentary cinema of the 1960s and 1970s in Latin America was characterized by its ideological and aesthetic components with countercultural and counter-hegemonic pretensions. This cinema expressed itself in different ways in the region, attending to the particularities of each country and its filmmakers. Its political and countercultural character was widely disseminated to different sectors of society and the public sphere. In this sense, and due to the effervescence and prominence of the political processes advanced by the Latin American student movements, these were key in the dissemination and creation of the films. For this reason, it is pertinent to explore the place of documentary political cinema, specifically of the Argentine and Colombian Third Cinema based on the construction of collective action frameworks of the student movement of the countries in question.

**Keywords:** Third Cinema, student movement, collective action frameworks, hegemony, repertoires.

### Introducción

La relación entre cine y política se puede abordar desde diferentes lugares y momentos históricos. Ya sea desde el rol y la potencialidad que tiene la industria comercial del cine en la construcción de significados sobre el mundo social y sus actores; desde los elementos narrativos, estéticos e históricos de las películas y desde la multiplicidad de apuestas políticas militantes que han visto en el séptimo arte una oportunidad para construir y aportar una propuesta política transformadora. Para efectos de esta investigación nos centraremos en esta última. Asimismo, Robert Allen y Douglas Gomery (2001) establecen tres grandes perspectivas para abordar el fenómeno cinematográfico: la histórica, la teórica y la crítica. En este trabajo exploraremos elementos de las tres en función de los objetivos que queremos alcanzar, lo que además supone una comprensión compleja del tema en cuestión.

Este trabajo será pensado con miras a entender el rol del Tercer Cine en la construcción de *Marcos de Acción Colectiva* del movimiento estudiantil argentino y colombiano en el periodo de tiempo que varios historiadores denominan Long 60s (Gilman, 2003; Jameson, 1997; Pensado y Ochoa, 2018; Strain, 2016), caracterizado por procesos de radicalización política y una amplia participación en procesos que buscaban transformaciones en diferentes órdenes. María Pastore (2010) establece y describe los hechos más significativos que hicieron parte de este periodo, es decir, aquellos que han sido más estudiados y significativos frente a la opinión pública. La autora construye la categoría de utopía revolucionaria para referirse al clima y paradigma

que significó una serie de transformaciones respecto de la posguerra y del modelo capitalista. Pastore (2010) destaca siete acontecimientos internacionales que configuraron de manera particular este periodo de tiempo: la guerra en Argelia, la descolonización africana, el movimiento de los países no alineados, el concilio vaticano II, la ruptura chino-soviética y la guerra en Vietnam. Mestman (2018) asegura que la expansión de estos procesos asumió un carácter tricontinental que se expresó coyunturalmente en América Latina en la conferencia Tricontinental de La Habana, que fue fundamental en la configuración de una tendencia tercermundista con la que el Nuevo Cine Latinoamericano estableció diálogos.

Por otra parte, este ejercicio se llevará a cabo bajo un análisis comparado que nos permitirá entender la operabilidad de las redes transnacionales de la acción colectiva y asimismo las discontinuidades y particularidades de cada contexto en el que se produjo este cine. Entonces, para este trabajo se ha escogido en primer lugar a Argentina debido a que es allí donde nace el *Tercer Cine* con el estreno de *La Hora de los Hornos* en 1968 y desde donde se empiezan a construir los primeros insumos teóricos que van a sentar las bases conceptuales de este fenómeno. Además, debido a que sus principales exponentes —Octavio Getino y Fernando Solanas— fueron pioneros en la construcción de obras cinematográficas que inspiraron y movilizaron al resto del continente invitando a directores a construir una propuesta política desde el cine. Para abordar este caso, se tendrá en cuenta el rol de la escuela de cine de la Universidad Nacional de La Plata

(UNLP), los grupos de realizadores, las revistas y los cineclubes, pues permitieron la consolidación de una escena cinematográfica significativa en América Latina.

Además, nos centraremos en Colombia debido a que durante este periodo de tiempo la producción audiovisual, de lo que en Colombia se denominó *Cine Político Marginal*, el movimiento estudiantil fue un actor social y colectivo con un protagonismo significativo. Así, encontramos películas como *Carvalho* de Alberto Mejía que muestra el entierro y velorio de un estudiante de la Universidad Nacional de Colombia que estaba vinculado a la guerrilla del Ejército de Liberación Nacional (ELN), o *Asalto* de Carlos Álvarez que denunciaba la ocupación militar de la misma Universidad. Pero, sobre todo, encontramos un cine alrededor de la figura del sacerdote, sociólogo, guerrillero y referente del Movimiento Estudiantil colombiano: Camilo Torres Restrepo.

En este sentido, esta investigación se propone explorar la potencialidad del cine documental, y específicamente del *Tercer Cine*, como un dispositivo que no solo permitió construir *Marcos de Acción Colectiva* para el movimiento estudiantil, sino también como un dispositivo que permitió interpelar valores y sentidos. Para esto, se explicará el concepto de *Marcos de Acción Colectiva* desde una perspectiva sociológica y desde la importancia de este dentro de los movimientos sociales; se describirá la relación entre el *Tercer Cine* y el movimiento estudiantil argentino y colombiano; además, abordaremos la potencialidad de las redes transnacionales que se establecieron y la apuesta de los realizadores por hacer del cine un lugar de transformación política.

## Marcos de Acción Colectiva

Charles Tilly (2010) entiende que los movimientos sociales son la compleja síntesis de tres elementos fundamentales: la campaña, es decir el esfuerzo público por llevar a cabo reivindicaciones; los repertorios o formas de llevar a cabo acciones que son sistemáticas y repetitivas, las cuales posibilitan un ejercicio de reivindicación de demandas y presión frente a las autoridades; y el WUNC que por sus siglas traducidas al español significa: valor, unidad, número y compromiso de los integrantes. Estos elementos según Tilly (2010) se amalgaman aproximadamente en el año 1750 gracias a cuatro procesos históricos: la guerra de los siete años que configuró el Estado ampliando sus estructuras; los procesos de parlamentarización que hizo que las reivindicaciones estuvieran dirigidas a los representantes legislativos; la capitalización, es decir la incidencia de sectores agrícolas e industriales en el parlamento; y la proletarianización que posibilitó una mayor autonomía de los trabajadores respecto de los terratenientes (Rodríguez, 2011).

Por otro lado, autores como Alan Touraine (1990) define a los nuevos movimientos sociales<sup>1</sup> a través de tres principios, que, si bien son diferentes a los planteados

por Tilly y parten de una periodización distinta, es posible encontrar puntos de encuentro entre ellos. Por un lado, el principio de identidad mediante el cual los actores se definen así mismos; en segundo lugar, el principio de oposición que hace referencia a la capacidad del movimiento de identificar y construir a su adversario político; y finalmente, el principio de totalidad que hace referencia a la capacidad del movimiento de sostenerse en el tiempo. En este caso, las definiciones elaboradas por Tilly y por Touraine serán utilizadas para establecer relaciones con mayor claridad entre la forma como operan los Marcos de Acción Colectiva y los componentes que constituyen a los movimientos sociales.

**Figura 1.** Movilización de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Colombia



Fuente: Mejía, A. (director). (1970). 28 de febrero de 1970 [Película].

En línea con lo anterior, Tarrow (1994) desarrolla un concepto importante para comprender las acciones que adelantan los movimientos sociales: el reto colectivo. Este concepto hace referencia a aquello que convoca a los participantes de una jornada de movilización a alterar el orden y la normalidad para así adelantar

1. Una tercera línea de estudio a destacar es la teoría de los “Nuevos movimientos sociales”, desarrollada en la década de 1970 en un escenario signado por los cambios estructurales del capitalismo occidental, cuando declinan las organizaciones obreras y surgen movimientos como el ecologismo, el pacifismo o el feminismo cuyos ejes articuladores antes que la clase o la ideología se centran en nuevos valores como la autonomía o la identidad (Guevara, 2016).

su campaña. Esto se logra mediante el despliegue de repertorios y mediante una muestra efectiva y contundente de WUNC. Esto se desarrolla de manera coordinada y organizada, ya sea un plantón, un corte de calle o la confrontación con la policía.

Estos repertorios están acompañados de una cantidad importante de elementos como las arengas, coreografías, el uso cuidadoso de colores en las banderas, carteles y pancartas, frases y siglas que representan de alguna manera posturas ideológicas y políticas, es decir, hablamos de componentes que configuran el principio de identidad de los sujetos que participan de estas acciones. Entonces, encontramos que lo simbólico es fundamental en tanto contribuye a la emisión de un mensaje, demanda o reivindicación que se elabora bajo el principio de oposición y la búsqueda de construir al otro, el adversario. Esto se logra ver con claridad en la película *28 de febrero de 1970* (1970) del director colombiano Alberto Mejía, donde se pueden apreciar estudiantes movilizándose ordenadamente en filas, acompañados de letreros y carteles en rechazo al gobierno de turno, otros con pañuelos blancos o con brazaletes de identificación.

**Figura 2.** *No más represión*



Fuente: Mejía, A. (director). (1970). *28 de febrero de 1970* [Película].

Este despliegue de repertorios, que están acompañados de elementos simbólicos importantes como los mencionados anteriormente, implica que los miembros y participantes de la movilización estén, no solo de acuerdo con su uso, sino que además sean legitimados internamente. Esto supone la construcción de consensos frente a los métodos y de una interpretación política que posibilita que los sujetos entiendan un plantón, corte de calle o confrontación como un mecanismo fundamental en la campaña del movimiento social. Al igual que supone de un convencimiento sobre símbolos, consignas y arengas que se reproducen y acompañan la acción colectiva, dotándola de una identidad específica. Es decir, desarrollar ciertos repertorios y de ciertas maneras, requiere del consenso de significados frente a dichas acciones.

Esta discusión sobre la legitimidad de la acción colectiva nos remite a abordar la importancia y el rol que desempeñan los *Marcos de Acción Colectiva* para los movimientos sociales. Antes de definir esta categoría es necesario desarrollar el concepto de marco, que es definido por Goffman (2006) como un esquema de interpretación que le permite a un grupo interpretar los hechos del mundo y al mundo en general. Asimismo, Margarita Maya (2002) citando a Oliver y Johnston (1999) define este concepto como “el instrumento cultural que cada uno de nosotros posee, gracias al cual nos movemos en nuestras distintas experiencias cotidianas como si no fueran del todo nuevas” (p. 31). Es decir, los marcos son los que permiten comprender, significar y

dar sentido a la existencia de los sujetos en el mundo social y a las prácticas que llevan a cabo. Goffman (2006) establece entonces una distinción entre los marcos de referencias naturales y sociales. Los primeros identifican los sucesos como fenómenos puramente físicos y que se dan sin la intervención humana, por ejemplo, la salida del sol. Los segundos, comprenden los fenómenos a partir de la intervención guiada por el hombre, esto Goffman lo denomina *haceres guiados*, los cuales están sometidos a criterios de valoración basados en reglas y en cualidades como la honestidad, la seguridad, la belleza, el buen gusto etcétera, por ejemplo, bajar la persiana cuando sale el sol se constituye como un *hacer guiado*, pues frente a un hecho natural se lleva a cabo una intervención o manipulación sobre la naturaleza.

Ahora bien, según Ricardo Salazar, quien parafrasea a William Gamson (1992) define como *Marcos de Acción Colectiva* a aquellos,

Esquemas interpretativos de la realidad que inspiran y legitiman las actividades y campañas no ya de un individuo, sino de un movimiento social. Para este autor, los marcos son formas de comprender el entorno de problemáticas que implican la necesidad y el deseo de actuar, como resultado de la negociación de significados y sentimientos pre-existentes en una población dada, los cuales se gestan en el interior de las organizaciones o movimientos. (Salazar, 2007, p. 48)

Esta definición, nos invita a pensar sobre las formas y herramientas que utilizan las organizaciones para inspirar y

legitimar las actividades que desarrollan como parte de su práctica política. Estos esquemas interpretativos además son muy relevantes en la medida en la que posibilitan la existencia del movimiento social, pues es a través de las reglas y criterios de los *haceres guiados* al interior del movimiento que los sujetos logran definirse a sí mismos, construir un adversario y darles sentido a las acciones adelantadas en función de sus objetivos, lo que al mismo tiempo les permite perdurar en el tiempo. La difusión de materiales audiovisuales cargados de denuncias, reivindicaciones y propuestas políticas con la intención de incentivar a las masas estudiantiles a participar políticamente de las luchas revolucionarias, hicieron del Tercer Cine un medio que desempeñó un papel importante en la construcción de *Marcos de Acción Colectiva* al interior del movimiento estudiantil argentino y colombiano, reafirmando la imperiosa necesidad de adelantar diferentes luchas contra el colonialismo, el capitalismo o la democracia representativa. En esta medida, a través del establecimiento de las relaciones que se pueden llegar a elaborar entre el cine y la política, no se pretende llevar a cabo generalizaciones que expliquen de manera totalizante a los movimientos estudiantiles a partir del rol del cine, al contrario, se busca encontrar especificidades en las que se conjugaron elementos del Tercer Cine y la acción colectiva.

## Análisis de los casos

Tomando elementos del texto de Aldo Marchesi *El mayo del 68 que no fue en mayo*

del 68, es central entender la relación de elementos culturales y políticos internacionales que influyeron en los procesos revolucionarios de América Latina, esto sin caer en reduccionismos que expliquen los fenómenos sociales y políticos sólo como reflejos o calcas de experiencias de otras geografías. En este sentido, Marchesi (2018) propone pensar las movilizaciones y brotes revolucionarios desde hechos propios de América Latina. Para efectos de este ejercicio nos centraremos en la Conferencia Tricontinental que dio paso a la idea del Tercer Mundo.

Dicha conferencia fue realizada en Cuba en 1966 y conformada por países de Asia, África y América Latina. Permitió la configuración de una tendencia política tercermundista que tuvo relevancia en las rebeliones y revueltas alrededor de 1968 (Mestman, 2016). La tricontinental se planteaba como un encuentro donde confluían diferentes experiencias revolucionarias y anticolonialistas inscribiéndose como un espacio para darle continuidad a procesos y experiencias revolucionarias anteriores. De igual manera, se planteaba como una organización antiimperialista que condenaba a la OEA, exigía el desmantelamiento de las bases militares en los países que conformaban la tricontinental y apoyaba las luchas armadas en pro de la liberación. En este sentido, la importancia de este espacio y principalmente la influencia de Cuba posibilitó la construcción de una plataforma de encuentro que logró distanciarse de la URSS o China y plantearse de manera más autónoma (Bozza, 2018).

Conforme a ello, para Aldo Marchesi (2018) la consigna de Guevara en dicha conferencia sería de gran importancia en tanto su interpretación ponía toda su atención, ya no en la dicotomía entre este y oeste, sino entre norte y sur, dejando claro el fuerte rechazo al imperialismo norteamericano. Esto, sumados al desarrollo de la teoría de la dependencia<sup>2</sup> construida principalmente por académicos argentinos, chilenos y brasileros, de la mano de la fundación de la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO) (Marchesi, 2018) y la avanzada de procesos de descolonización africanos y la creación del Movimiento de Países No Alineados (1955) fueron centrales en el tercermundismo latinoamericano y cinematográfico (Mestman, 2016). De esta manera, estas transformaciones y sucesos globales, regionales y nacionales a nivel político dieron paso a lo que Mariano Mestman llama rupturas del 68, es decir a aquellas ideologías e imaginarios “que incorporaron y reelaboraron las tradiciones vanguardistas del siglo XX, en lo político, lo artístico y lo cultural” (2018, p. 38).

---

2. La Teoría de la Dependencia surgió en América Latina en los años sesenta y setenta. Sostiene los siguientes postulados: el subdesarrollo está directamente ligado a la expansión de los países industrializados; el desarrollo y subdesarrollo son dos aspectos diferentes del mismo proceso; el subdesarrollo no es ni una etapa en un proceso gradual hacia el desarrollo ni una precondition, sino una condición en sí misma; la dependencia no se limita a relaciones entre países, sino que también crea estructuras internas en las sociedades (Blomström y Ente, 1990; Spicker, Leguizamón y Gordon, 2007).

## Argentina

En lo que concierne a Argentina, con el estreno de la Hora de los Hornos<sup>3</sup> (1968) en el festival de Pesaro, Italia, se dio inicio al Tercer Cine como corriente cinematográfica y política. Como afirma David Oubiña “La Hora de los Hornos estableció los principios de una militancia que pronto sería adoptada por los grupos de cineastas más radicalizados” (2018, p. 75). Este movimiento cinematográfico se expresó en diferentes lugares del continente de maneras diversas, específicamente en Argentina se creó Grupo Cine Liberación y se construyeron Núcleos de Cine Liberación (NCL) en diferentes lugares del país suramericano. Si bien el Tercer Cine en Argentina no privilegió al Movimiento Estudiantil como sujeto filmico, los textos de Solanas y Getino y las investigaciones realizadas por Mariano Mestman, dan cuenta de su participación desde otros lugares. En este sentido, para Laura Luciani (2018) en su texto “Movimientos estudiantiles latinoamericanos en los años sesenta” los problemas y demandas de los estudiantes se tradujeron a una escala nacional, logrando ligar sus luchas a las del

movimiento obrero. Esto supuso la acción directa contra las fuerzas policiales, siendo 1969 un año de álgidas confrontaciones. En este sentido, ya insertos los estudiantes en luchas de escala nacional y de carácter más estructural se convertirían en un actor fundamental, no solo por sus reivindicaciones particulares, sino por el lugar que ocupaba en las luchas por la liberación y la revolución.

Dadas estas características, la escena cinematográfica encontraría en los estudiantes sujetos centrales en su proceso de politización. Siendo, junto a los trabajadores, sus espectadores predilectos. A diferencia de los obreros, los NCL procuraban siempre proyectar a los estudiantes la primera parte de la Hora de los Hornos, es decir “Neocolonialismo y Violencia”. Entonces, cada parte de esta obra se proyectaba de manera sectorizada, dependiendo de su público, dando cuenta de sus posibilidades tácticas dentro de la militancia y la acción política. Asimismo, los estudiantes al ser considerados como parte de aquellas capas medias e intelectuales (Mestman, 1999) ocuparon un rol significativo en la estrategia política del Grupo Cine Liberación. Frente a esto y retrocediendo dos décadas en el tiempo, cabe resaltar la importancia de los cineclubs y las revistas que permitieron la construcción de un movimiento cinematográfico importante en Argentina. Revistas como *Tiempo de Cine*, *Gente de Cine*, *Film Ideal*, *Cine y medios* y *contracampo*, entre otras, permitieron sentar las bases de una industria y una escena cinematográfica importante (Broitman, 2021).

3. Se divide en tres partes, todas ellas unidas bajo la misma idea: la defensa de una ideología de tipo revolucionario. En la primera parte, “Neocolonialismo y violencia”, se exponen las causas del mal: la dependencia y el subdesarrollo de la economía y la miseria social de los pueblos de la América Latina. En el segundo capítulo, “Acto para la liberación”, se hace referencia a la respuesta de los ciudadanos, cada vez más conscientes de la situación del país. La tercera parte, “Violencia y liberación” explora el mundo de la guerrilla latinoamericana a través de los testimonios de los veteranos de guerra y del ejemplo de Ernesto Che Guevara (Sesacine) Tomado de: <https://www.sensacine.com/peliculas/pelicula-8146/>

Así, como afirma Diego Martín Díaz, lo que fue denominado la generación del 60, entre finales de los años de 1950 y mediados de los años de 1960, produjeron más de 400 cortos y largometrajes profesionales, mientras surgían críticos y ensayistas sobre cine (SF). Por otra parte, *Contracampo*, revista de estudiantes de la Universidad Nacional de La Plata, publicó seis números entre 1960 y 1962, elaborando análisis, reseñas y críticas principalmente sobre el cine nacional (Vallina, Gomez y Caetano, 2015). Estos elementos alrededor del cineclubismo y la producción de revistas que se dio anterior a la consolidación del Tercer Cine posee una participación importante de los estudiantes y la universidad pública (Broitman, 2021), lo que permitió que la producción cinematográfica militante surgiera en un contexto favorable en tanto que su irrupción se desarrolló bajo un avance previo y significativo de la escena audiovisual y de la crítica de cine. Diana Fernández Irusta considera que la participación y la existencia de estos espacios “orientó y participó en la renovación de los modos de producción y de consumo cinematográficos en los 60” (Irusta, s.f.).

En relación con la importancia de las revistas y cineclubes como espacios de socialización, resulta pertinente traer a colación el texto de González Vaillant *Entre los intersticios de la democracia: las revistas estudiantiles, la universidad uruguaya en transición y las pujas políticas por los significados de la democracia*. Si bien su artículo se sitúa temporal y territorialmente en otros momentos y lugares, la discusión teórica que lleva a cabo sobre las tres caras

del poder nos permite pensar los espacios de exhibición de cine como un elemento contra hegemónico. González (2018) resalta la importancia de los medios comunicativos alternativos de los estudiantes en los años de 1980, en tanto tuvieron un doble propósito: en primer lugar, como elementos culturales con impactos al interior de las universidades y sus círculos, pero también como lugares y formas de socialización que permitieron la visibilización de los estudiantes como un sujeto político importante en la escena nacional. González propone tres conceptos y formas para pensar el poder, las cuales se encuentran estrechamente relacionadas con los *Marcos de Acción Colectiva*. La investigadora establece la existencia de tres caras del poder: la primera, capaz de problematizar una situación; la segunda, capaz de visibilizar demandas; y la tercera, capaz de movilizar recursos y personas.

Conforme a ello, es posible afirmar, de la mano de Juan Manuel Artero (2018), que la Escuela de Cinematografía de la UNLP a través de la revista *Contracampo*, programas radiales y proyección de películas, impulsó la escena audiovisual de los estudiantes de La Plata la actividad política ligada al movimiento estudiantil y la situación política nacional. Así, encontramos filmes como “*Informes y testimonios, la tortura política en Argentina, 1966-1972*” de Carlos Vallina y Silvia Vega; o los trabajos del estudiante de cine de la UNLP Raymundo Gleyzer, —militante del Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT) y fundador del grupo “Cine de Base”— y el trabajo de Grupo Cine Peronista (Artero, 2018). Estas obras cinematográficas, que empezaban a poner

la política y los testimonios subalternos en el centro de su argumento, permitieron el despliegue de un cine de estudiantes comprometido con la realidad política y social de Argentina de los años de 1960 y 1970. En este ejercicio audiovisual, se puede identificar cómo a través de los filmes se buscaba problematizar y visibilizar situaciones de la política nacional con la finalidad de convocar a la movilización social y a la militancia política. José Edgardo Pereyra, quien fue miembro del Grupo de Cine Peronista y estudiante de Cine de la UNLP en 1969, en una entrevista para el Archivo Nacional de la Memoria da cuenta de elementos importantes cuando afirma que:

J.E.P: Y empezamos a hacer cine político directamente, poco a poco nos fuimos organizando...se hace un acto en la cancha de Canbaceres, en la localidad de Ensenada [...] ahí decidimos organizarnos como grupo de filmación y a partir de ahí empezamos a consolidar el grupo de cine y empezamos a fijar de alguna manera el por qué filmar y desde que óptica filmar. Lo importante era la militancia política [...] teníamos claro que antes que cineastas nosotros éramos militantes políticos [...] no era solo un grupo de rescate de imagen, rescate de testimonio, sino también era un grupo de difusión de material político en distintos niveles políticos [...] Y a donde había que hacer una función de cine para eso contábamos con material propio y de otros grupos [...] si nosotros hacíamos una función de cine era porque era para hacer militancia política a través del cine. (SDH Argentina, 2019, 1:13)

Varios son los elementos importantes que José Edgardo enuncia en la entrevista: la relación entre el cine y la política, la importancia de la exhibición de las películas como parte fundamental de la militancia y la movilización estudiantil y social y la relación de los estudiantes de la escuela cinematográfica de la UNLP con el contexto político nacional. Esto último se explica, para autores como José Joaquín Brunner, en países como Chile, Uruguay y Argentina debido a la existencia de dictaduras militares. Es decir, para Brunner este elemento exógeno —que no tiene que ver necesariamente con demandas específicamente universitarias— configuró, en gran medida, la acción política estudiantil, permitiendo también una unificación y homogenización relativa. Esta unificación alrededor de una demanda más general permitió también la construcción colectiva de los filmes, donde los materiales filmados y producidos podían ser compartidos entre cineastas, incluso internacionalmente.

## Colombia

El cine colombiano sobre el movimiento estudiantil muestra a un sujeto radicalizado que había logrado superar el molde bipartidista<sup>4</sup> desligándose de las lógicas de militancia del Partido Liberal y del Partido

---

4. Se conoce como bipartidismo al sistema partidista y de contienda electoral que imperó en Colombia desde 1839, con la creación de los partidos políticos liberal y conservador, hasta 1991 donde la reforma a la constitución permitió y promovió la creación de otras colectividades y partidos políticos que podían competir en elecciones.

Conservador. Para el investigador colombiano Francisco Leal Buitrago (1981), las lógicas de la política partidista nacional se replicaban también al interior de las universidades, es decir que la disputa principal se desarrollaba entre las juventudes liberales y conservadoras contra el Movimiento Revolucionario Liberal (MRL), que se oponía al pacto consociacionista del Frente Nacional<sup>5</sup>.

**Figura 3.** Entierro de Camilo



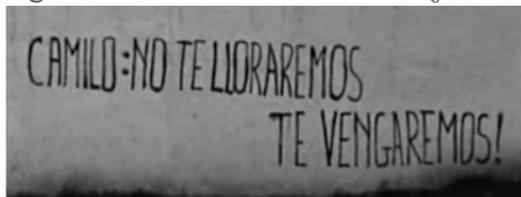
Fuente: Giraldo, D. (director). (1966). Camilo Torres Restrepo [Película].

Esta lógica empezó a cambiar con el surgimiento de organizaciones políticas como el Movimiento Obrero Estudiantil y Campesino (MOEC-7) o las Juventudes Comunistas de Colombia (JUCO), entre otras. Asimismo, Mauricio Archila (2009) coincide con Leal, ubicando a finales de los años de 1950 los procesos más importantes de radicalización estudiantil,

así, para 1971 el investigador del CINEP Jorge Cote (2009) da cuenta de lo que vemos en varios de los filmes seleccionados, es decir procesos de radicalización e ideologización muy explícitos al interior del movimiento estudiantil. Tanto así que las cinco principales corrientes políticas para 1971 fueron 1) las maoístas, 2) las comunistas 3) las trotskistas 4) las camilistas y 5) las socialdemócratas cristianas. Para estas fechas, la presencia de liberales y conservadores era casi inexistente, pues había sido desplazada por procesos políticos revolucionarios. Así, estas reconfiguraciones alrededor de una nueva forma de construir política dentro del movimiento estudiantil fue el elemento protagónico que ocupó gran parte de la filmografía del Cine Político Marginal Colombiano.

Así, en 1969 nació Cine Popular Colombiano, una agrupación conformada por Carlos Álvarez, Alberto Mejía, Carlos Sánchez, Ángel García, entre otros (Becerra, 2018). Esta agrupación de cineastas, sonidistas y fotógrafos, si bien tuvo solamente aproximadamente cuatro años de actividad, sus obras fueron significativas para la consolidación de un cine político y militante en Colombia. Para el investigador Sergio Becerra (2018), “el centro de gravedad de nuestro (el de Colombia) 68 cinematográfico reposa en el movimiento estudiantil” (p. 221).

5. El Frente Nacional en Colombia fue un pacto consociacionista entre el Partido Liberal y Conservador, que, en busca de cesar la violencia vivida en los años de 1940 y 1950 entre los militantes de ambos partidos, decidieron pactar la alternancia del poder ejecutivo y judicial en partes iguales durante 16 años. 4 años gobernaban los liberales, 4 años los conservadores.

**Figura 4.** Camilo: no te lloraremos, te vengaremos

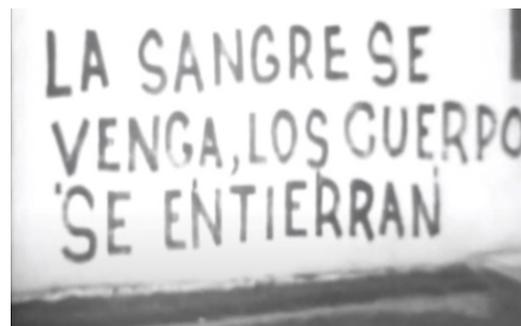
Fuente: Giraldo, D. (Director). (1966). Camilo Torres Restrepo [Película].

Allí, Becerra encuentra a los estudiantes como sujetos protagónicos de la acción colectiva y también como sujetos protagónicos en el espacio fílmico. Este movimiento estudiantil fue parte importante de la filmografía del Cine Político Marginal Colombiano, donde encontramos películas como *Asalto* (1968) de Carlos Álvarez; *28 de febrero de 1970* (1970); y *Carvalho* (1969) de Alberto Mejía<sup>6</sup> tres películas donde los estudiantes, sus demandas y sus posturas políticas

---

6. *Asalto* narra lo sucedido en la Universidad Nacional tras el alza de los precios de los pasajes del transporte público. En esta película se exhiben fotografías donde se puede ver la toma de la Universidad Nacional de Colombia por parte de la Policía Militar y de los estudiantes siendo reprimidos. Estas secuencias de fotografías están acompañadas de mensajes y caricaturas que plantean preguntas para el público y que incitan a los espectadores a manifestarse. *Carvalho* se centra en conmemorar al estudiante y militante del ELN Rómulo Carvalho. En ese sentido, en esta película se muestran imágenes de su muerte, de su entierro y de la conmemoración que llevan a cabo los estudiantes y sus compañeros. Aparecen imágenes de su sepelio y de los grafitis alusivos a su muerte. Además, es una película que en diferentes momentos pone en contraste la vida de las clases altas frente a la vida de las clases populares. Esto lo hace contraponiendo imágenes, por ejemplo, personas jugando al golf vs los paisajes de los barrios populares llenos de tugurios. *28 de febrero de 1970*, también de Mejía, logra mostrar el inconformismo de los estudiantes quienes se oponían al cierre de las universidades, asegurando que era una estrategia del gobierno para provocar a los estudiantes a manifestarse violentamente y así legitimar el estado de sitio. En esta película se muestra a estudiantes de universidades públicas y privadas marchando hacia la Plaza de Bolívar con diferentes carteles alusivos a las demandas políticas concretas del movimiento estudiantil y/o alusivos a luchas de carácter nacional y grupos insurgentes. Además, esta película hace críticas contundentes a la democracia representativa y al gobierno de Carlos Lleras Restrepo.

antiimperialistas y revolucionarias eran representadas a través de la confrontación de imágenes. Además de la centralidad del movimiento estudiantil, Sergio Becerra ubica como fundamental la figura de Camilo Torres Restrepo<sup>7</sup>. La película *Camilo Torres Restrepo* (1966), de Diego León Giraldo, es considerada como aquella obra que dió inicio a lo que en Colombia fue conceptualizado como Cine Político Marginal. Esta tendencia cinematográfica, además de estar definida por el uso del blanco y negro y un formato de registro de 8mm y 16mm, estaba caracterizada por sus posturas políticas e ideológicas ligadas a procesos revolucionarios (Pineda, 2015).

**Figura 5.** La sangre se venga, los cuerpos se entierran

Fuente: Mejía, A. (director). (1970). *Carvalho* [Película].

---

7. Camilo Torres Restrepo fue un sacerdote revolucionario, cofundador de la facultad de sociología de la Universidad Nacional de Colombia, dirigente del Frente Unido del Pueblo, uno de los pioneros de la teología de la liberación y militante del Ejército de Liberación Nacional. Su figura fue relevante en los 60 debido a que se consolidó como un referente del movimiento popular y específicamente del movimiento estudiantil. Su cercanía con los estudiantes tuvo que ver con su labor como capellán y docente de sociología de la Universidad Nacional. Así mismo, Camilo fundó y se consolidó como presidente del Movimiento Universitario de Promoción Cultural (MUNIPROC), que buscó desdibujar la tajante separación entre la universidad y la sociedad, tratando de acercar a los estudiantes a las realidades de las comunidades menos favorecidas. (Barragan y Farfan, 2018).

La producción de la agrupación Cine Popular Colombiano y la primacía otorgada al movimiento estudiantil permitió documentar las consignas, las reivindicaciones, las demandas, la ideología y las posturas políticas del movimiento estudiantil de los años 60 y 70. Así, en *Asalto* (1968), encontramos registro de la toma militar de la Universidad Nacional en 1968 y la represión sufrida por los estudiantes; *Carvalho* (1969) muestra a los estudiantes de la Universidad Nacional asistiendo al entierro y sepelio de Rómulo Carvalho, un estudiante militante del Ejército de Liberación Nacional, en estas imágenes se pueden observar grafitis con mensajes alusivos al carácter combativo del Movimiento Estudiantil de estos momentos: “La sangre se venga, los cuerpos se entierran” y “ponerse de pie, limpiarse las manchas de sangre, enterrar a los camaradas caídos y seguir en la lucha. ¡R. Carvalho Presente!” son algunas de las frases que aparecen durante el filme. 28 de febrero de 1970 retrata a los estudiantes de universidades públicas y privadas en una jornada de movilización masiva, allí se pueden apreciar elementos de rechazo a la democracia representativa y así mismo se puede ver como algunos simpatizaban con otros métodos como la lucha armada, marchando con carteles que contenían frases alusivas al Ejército de Liberación Nacional; finalmente, Camilo Torres Restrepo (1966) permite explorar repertorios propios de la acción colectiva directa, es decir confrontaciones entre los estudiantes y las fuerzas policiales, justo el día en que se llevó a cabo el entierro simbólico del sacerdote.

## Exhibición y transaccionalidad cinematográfica y política

Esta parte del texto procurará, desde una mirada crítica, establecer diferencias y similitudes —que de alguna manera se pueden ya leer en las páginas anteriores— y también entender el fenómeno cinematográfico de 1968 alrededor del movimiento estudiantil a través de las redes transnacionales y de exhibición que se construyeron en ese momento. En este sentido, el cine militante partía de su potencialidad política de transformar y movilizar personas en función de procesos revolucionarios. En el manifiesto: “Hacia un Tercer Cine” elaborado por Getino y Solanas (1969) esto queda claro cuando afirman que para ellos el Tercer Cine era “aquel que reconoce en esa lucha la más gigantesca manifestación cultural, científica y artística de nuestro tiempo, la gran posibilidad de construir desde cada pueblo una personalidad liberada: la descolonización de la cultura”. Así mismo, el manifiesto de Cine Popular Colombiano —que partiendo del reconocimiento del trabajo ya marcado por Grupo Cine Liberación— “Colombia: Por un Cine Militante” empezaba con la consigna: “Opongamos la cultura revolucionaria a la cultura reaccionaria” (1970). Esta tesis que guio el andamiaje político de la realización audiovisual del cine militante sirvió también para que se construyera una praxis política específica.

La acción colectiva cinematográfica, partiendo de la búsqueda de la descolonización cultural y de un proyecto político para la liberación, permitió la construcción de una red de interacción transnacional, en la que los materiales de los diferentes realizadores se ponían al servicio de todos. Cine Popular Colombiano lo dejaba claro en el séptimo punto de su manifiesto “Aplicar el internacionalismo proletario en toda colaboración con intelectuales extranjeros encauzados por nuestra misma senda” (1970). Estas redes transnacionales se consolidaron con los festivales de Viña en 1967, de Mérida en 1968 y finalmente, nuevamente en Viña en 1969, donde se profundizó el carácter político del Tercer Cine pues fue allí donde “queda claro que existe un movimiento regional de cine comprometido con la revolución latinoamericana” (Oubiña, 2018, p. 72). Este sentido de solidaridad y compromiso en el que los derechos de autor pasaban a un segundo plano en función de los proyectos políticos que abanderaban respondían a la idea del cine acto<sup>8</sup>. Getino y Solanas (1973) definen los filmes militantes a partir de “la propia práctica del filme con su destinatario concreto: aquello que el filme desencadena como cosa recuperable en determinado ámbito histórico para el proceso de liberación” (pp. 132-133). Es decir, el carácter político y militante de las películas estaba definido por su capacidad

8. “El Film-Acto no establece más que una distinción programática entre la película, la toma de conciencia que produciría su visión y los hechos revolucionarios que deberían sucederse como consecuencia” (Oubiña, 2018, p.77).

de interpelación, invitando a los espectadores a actuar frente a determinadas situaciones, por ejemplo, de injusticia.

Para lograr dicho objetivo, la proyección de las películas fue fundamental. En Argentina y en Colombia se desarrollaron diferentes estrategias. Sin embargo, en ambos casos los estudiantes fueron considerados, por los realizadores, sujetos expectantes que ocuparon un lugar central en dicho proceso. Aquí es posible ver la forma en la que la acción colectiva del Tercer Cine Latinoamericano intentó configurar *Marcos de Acción Colectiva* para el movimiento estudiantil, reafirmando su identidad como sujeto revolucionario y también para incentivar y dar sentido a su acción política y militante. Este esfuerzo de poner el testimonio subalterno en el centro de los filmes tenía un objetivo principal: construir marcos de significados capaces de propiciar una militancia convencida de sus reivindicaciones y dispuesta a luchar por la descolonización y liberación en América Latina.

Así, encontramos al movimiento estudiantil de los años de 1960 como un sujeto político significativo, representando un lugar privilegiado para los procesos revolucionarios, debido a su rol en la sociedad, su vocación por la producción de conocimiento y su capacidad de movilización. Esto se hace explícito en el caso colombiano, siendo un sujeto político filmado y problematizado por el Cine Político Marginal en más de una ocasión. Estas películas y otras producidas por Cine Popular Colombiano fueron divulgadas en el cineclub 8 ½ de la Facultad de Sociología

de la Universidad Nacional de Colombia, además estos materiales fueron proyectados en fábricas, barrios y sindicatos (Becerra, 2018, p. 236). Estas prácticas de divulgación terminaban siendo contrahegemónicas en tanto la Junta de Clasificación y el Comité de Revisión<sup>9</sup> solamente permitían la exhibición de películas que respondieran al discurso modernizador impulsado por el régimen consociacionalista imperante en ese momento.

Por su parte, en Argentina, los Núcleos de Cine Liberación se encargaron de exhibir los materiales audiovisuales de manera clandestina, debido a las limitaciones impuestas por la dictadura, por ejemplo, en 1969, durante la dictadura de Onganía,

La ley n°18.019 velaba por evitar que el cine estuviera al servicio “del desorden social y de oscuros intereses”, procurando el “resguardo de la salud moral del pueblo, de la seguridad nacional y de lo inherente a la preservación y perfeccionamiento de las características del “estilo nacional de vida” y de las “pautas culturales de la comunidad argentina”. (Felitti, 2007, p. 5)

9. La Junta de Clasificación conformada por delegados del Ministerio de Educación, la Curia Metropolitana de Bogotá, las Asociación de Artistas y Escritores de Colombia, la Asociación Colombiana de Universidades y del Ministerio del Gobierno y el Comité de Revisión constituido por portavoces del Ministerio de Educación, el Ministerio de Justicia, la Confederación Colombiana de Asociación de Padres de Familia, la Asociación Colombiana de Bienestar Familiar y del Colegio Máximo de Academias (Buitrago y Pineda, 2017).

Así, Mariano Mestman entiende la exhibición de los filmes como un proceso imprescindible de la labor política del Tercer Cine. En este sentido, entre 1969 y 1973, las Unidades Móviles de Cine Liberación con presencia en ciudades como La Plata, Rosario, Santa Fe, Córdoba, etcétera, se encargaron de la exhibición clandestina de películas con la intención de llevar a cabo debates y discusiones críticas sobre lo que exponían los audiovisuales, siempre apuntando a que sus espectadores fueran principalmente estudiantes y obreros. En el libro de Getino y Solanas (1973) los cineastas afirman que en 1970 La Hora de los Hornos alcanzó a tener 25.000 espectadores, en 1971 la cifra llegó a los 50.000, para que en 1972 fueran aproximadamente 125.000 el total de las personas que la habían visto. Asimismo, Perón: Actualización política y doctrinaria para la toma del poder (1972) también de Cine Liberación, alcanzó en sus primeros seis meses de exhibición a más de 300.000 espectadores. La proyección de estos filmes fue de dos tipos: de concientización a pequeños grupos, siempre con uno o dos responsables políticos a cargo de conducir el debate; y de agitación, realizadas principalmente en espacios con mayor capacidad. Por ejemplo, la Hora de los Hornos se proyectó en la Universidad de Buenos Aires (UBA) con la participación masiva de más de 6000 estudiantes (Getino y Solanas, 1973). Por otro lado, es importante tener en cuenta que se crearon y entregaron copias de La Hora de los Hornos en varios países de América Latina con la finalidad de difundir el material regionalmente.

## Conclusiones

Son varios los elementos para resaltar sobre el Tercer Cine y su relación con el movimiento estudiantil argentino y colombiano. En primer lugar, se puede afirmar que la propuesta política y cultural de este movimiento cinematográfico fue una propuesta contra hegemónica que pretendió y llevó a cabo esfuerzos con la finalidad de significar las disputas políticas y sociales desde una apuesta de la liberación y la descolonización. Es decir, la pretensión contracultural y militante del Tercer Cine buscó por todos los medios construir, de manera hegemónica, procesos de politización. Esta búsqueda se intentaba asegurar a partir de las técnicas de exhibición; por ejemplo, Carlos Álvarez entendía que el cine que debía producirse tenía que ser documental, político, de una duración idealmente de cuatro minutos y grabado en formato de 8mm y 16mm con la finalidad de poder proyectar fácilmente en circuitos no comerciales, animando al diálogo y discusión alrededor de los problemas sociales del país y la región (Álvarez, 1978). En Argentina se tradujo en los esfuerzos de los Núcleos de Cine Liberación, que encontraron un terreno abonado gracias a los esfuerzos de las revistas y cineclubs ya existentes, además la escuela de cinematografía de la UNLP, sus estudiantes y agrupaciones comprometidas con la política permitieron un ejercicio de exhibición y divulgación masiva, incluso llevándose a cabo de forma clandestina.

La disputa por la hegemonía cultural, adelantada por el Tercer Cine, puso en el centro del debate al movimiento estudiantil.

Tanto en Colombia como en Argentina, fue considerado como un público con potencialidad política y de movilización de cara a los procesos revolucionarios. En este sentido encontramos que en Colombia los estudiantes y Camilo Torres Restrepo constituyeron una parte fundamental del Cine Político Marginal, exaltando su carácter radical y sus posiciones políticas antiimperialistas, es decir que parte del cine político fue creado sobre y para el movimiento estudiantil. A partir de esto es posible afirmar que esta representación de las demandas, repertorios y símbolos del movimiento estudiantil y sus luchas debe ser entendida a partir de la potencialidad testimonial de transmitir experiencias (Calveiro, 2015), en este caso de luchas y resistencias de los estudiantes colombianos. Asimismo, en Argentina, la participación de los estudiantes se desarrolló mediante la construcción, en los años de 1950, de las revistas y cineclubs —con una participación significativa de los estudiantes— y más adelante en la exhibición, divulgación y construcción de materiales audiovisuales militantes. Además, el rol de la escuela de cinematografía de la UNLP en la construcción de agrupaciones como Grupo de Cine Peronista o Cine de Base y el fortalecimiento de los Núcleos de Cine Liberación y la asistencia significativa a los espacios de cineclubismo clandestino, dieron al movimiento estudiantil un papel preponderante, no solo como espectadores y sujetos a los que se pretendían politizar, sino también como protagonistas en la realización de los materiales filmicos. Así, durante los años de 1960 y 1970, el

Tercer Cine fue entendido como un dispositivo que orientó y ordenó los elementos narrativos, estéticos y políticos con la intención de construir sentido (Dittus, 2013). Respondiendo por supuesto a intereses políticos revolucionarios.

Por otra parte, esta discusión nos permite entender la importancia de los dispositivos culturales dentro de los movimientos estudiantiles latinoamericanos. En trabajos como los de Guadalupe Seia, donde se realiza un análisis sobre la importancia de las revistas universitarias en España y Argentina en la reconfiguración del movimiento estudiantil, o trabajos como los de Vaillant González, quien reflexiona sobre las revistas estudiantiles en el proceso de transición democrática de Uruguay nos invitan a pensar sobre la importancia de los espacios de socialización en la construcción organizativa pero también política de los estudiantes. Si bien se ha avanzado significativamente en la elaboración de investigaciones sobre el Tercer Cine y sus posibilidades políticas, poco se ha indagado sobre el lugar que ocupó el movimiento estudiantil allí. En este sentido, este artículo pretende aportar algunas discusiones —que por supuesto quedan inconclusas— y generar interrogantes que incentiven a profundizar sobre esta relación, entendiendo la importancia de los estudiantes y la juventud como sujetos políticos durante los Long 60s. Estos interrogantes deben ser planteados a la luz de la propuesta de Aldo Marchesi, es decir, pensando los fenómenos políticos de los 68 globales, desde las propias particularidades temporales, históricas y coyunturales de América Latina.

Para finalizar encontramos que la experiencia del Tercer Cine en Argentina y en Colombia tuvo una participación significativa del movimiento estudiantil que poco se ha explorado. Elementos como las revistas, los cineclubs, los cineclubs clandestinos, los filmes sobre estudiantes, los circuitos de exhibición, la participación estudiantil en la construcción de los materiales y su compromiso militante dan cuenta de que en este tipo de experiencias se debe entender la relación compleja y mutua entre el cine y su entorno, entendiendo que dicha relación no funciona de manera unívoca. Es decir, y sin descartar totalmente la analogía del cine como un espejo de la sociedad, el elemento de la representación del Tercer Cine debe ser abordada más bien como una amalgama de procesos de difracción, de refracción y de reflexión compleja. De esta forma, el cine, como medio ideológico posee capacidades propias que le permiten ser más allá de la simplicidad del reflejo de la sociedad. Entonces, esta discusión posibilitará un ejercicio crítico de cara al cuestionamiento de aquellos paradigmas, sobre todo estructuralistas que entienden al cine en una relación de dependencia y determinación de las estructuras sociales, políticas y económicas establecidas. Teniendo esto en cuenta concluiremos este texto reafirmando el papel y rol político del movimiento estudiantil y la vocación política del Tercer Cine en la construcción de un sentido común que lograra reforzar los Marcos de Acción Colectiva que posiblemente guiaron a los estudiantes en sus luchas, al interior de la universidad, pero también en las luchas más estructurales y nacionales por la liberación.

## Referencias

- Archila, M. (2009). *Una historia inconclusa. Izquierdas políticas y sociales en Colombia*. Antropo.
- Álvarez, C. (director). (1968). *Asalto* [Cinta cinematográfica]. Colombia.
- Álvarez, C. (7 de julio de 2019). *Pareja del Miedo*. Obtenido de Pareja del Miedo: <http://pajareradelmedio.blogspot.com/2019/07/el-tercer-cine-colombiano-por-carlos.html>
- Artero, J. M. (2018). Cine Universitario: el Movimiento Audiovisual Platense y la recuperación del material filmico de cine de La Plata. *7ma Conferencia Iberoamericana JAUTI 2018*, 354-362.
- Barragan, L. y Farfan, N. (2018). *Polifonías del Amor Eficaz*. Instituto de Estudios de América Latina y el Caribe.
- Becerra, S. (2016). En torno a Camilo Torres y el Movimiento Estudiantil. En M. Mestman, *Las Rupturas del 68 en el cine de América Latina* (pp. 217-248). Akal.
- Betancourt, J. R. (2010). Representaciones del conflicto armado en el cine colombiano. *Revista Latina de Comunicación Social*, 503-515.
- Bozza, J. (2018). Tricontinental: Perspectivas y debates en la nueva izquierda Latinoamericana e Internacional. En *X Jornada de Sociología* (pp. 1-20). Universidad Nacional de La Plata.
- Broitman, A. (2021). *La cinefilia en la Argentina: cineclubes, crítica y revistas de cine en las décadas de 1950 y 1960*. [Tesis de doctorado]. Universidad de Buenos Aires. Repositorio Digital. <http://repositorio sociales.uba.ar/items/show/2317>.
- Brunner, J. J. (1987). El movimiento estudiantil ha muerto. Nacen los movimientos estudiantiles. *Material de Discusión Programa Flacso*, 1-22.
- Buitrago, F. L. (1981). La frustración política de generación. La universidad colombiana y la formación de un movimiento estudiantil 1958-1967. *Desarrollo y Sociedad*, 6, 300-325.
- Cinemateca del Tercer Mundo. (1970). *Cine del Tercer Mundo N°2*. Uruguay.
- Crítica, cine e historia. (2015). *Boletín de arte*, 44-49.
- Díaz, D. M. (s.f.). Cine Nacional. Coordenadas para pensar la generación del 60, 1-6.
- Dittus, R. (2013). El dispositivo-cine como constructor de sentido: el caso del documental político. *Cuadernos. Info*, 33, 77-86.
- Felitti, K. (2007). La pantalla se calienta. El cine argentino de los 60 y sus discursos sobre sexualidad y moralidad. *CONICET*, 1-21.
- Getino & Solanas (director). (1968). *La Hora de los Hornos* [Cinta cinematográfica]. Argentina.
- Gilman, C. (2003). *Entre la Pluma y el Fusil. Debates y Dilemas del Escritor Revolucionario en América Latina*. Siglo XXI.
- Giraldo, D. L. (director). (1966). *Camilo Torres Restrepo* [Cinta cinematográfica]. Colombia.
- Jameson, F. (2010). Periodizing the 60s. *Social Text*, 178-209.
- Goffman, E. (2006). *Los Marcos de la Experiencia*. Siglo XXI.

- Hall, S. (1950). *Rituales de resistencia subculturas juveniles en la Gran Bretaña de la posguerra*. Traficantes de sueños.
- Irusta, D. F. (s.f.). oocities.org. Obtenido de oocities.org. <http://www.oocities.org/collegetpark/5025/mesa10e.htm>
- Luciani, L. (2019). Movimientos estudiantiles latinoamericanos en los años sesenta. *Historia y Memoria*, 18, 77-111.
- Marchesi, A. (2018). El mayo del 68 que no fue en mayo del 68. *Nueva Sociedad*, 1-7.
- Maya, M. L. (2002). Los Marcos de Acción Colectiva. En M. L. Maya, *Protesta y cultura en Venezuela: los marcos de acción colectiva en 1999* (pp. 29-49). Clacso.
- Mejía, A. (director). (1969). *Carvalho* [Cinta cinematográfica]. Colombia.
- Mejía, A. (director). (1970). *28 de febrero de 1970* [Cinta cinematográfica]. Colombia.
- SDHArgentina (8 de 08 de 2019). José Edgardo Pereyra (cineasta integrante del Grupo de Cine Peronista de La Plata) [Youtube]. <https://www.youtube.com/watch?v=ndio9KmQPDk>
- Mestman, M. (1999). Exhibición del cine militante teoría y practica en el grupo cine liberación. *La comunicación mediatizada: hegemonías, alternativas, soberanías*, 123-137.
- Mestman, M. (2016). *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*. Akal.
- Millan, M. (2018). Un análisis crítico de las interpretaciones conceptuales sobre los movimientos estudiantiles de los 60. En P. Bonavena, *Los 68 Latinoamericanos* (pp. 23-46). Clacso.
- Moncada, G. P. (2015). *Cine Político Marginal. Las formas de representación de una ideología de disidencia (1966-1976)*. Buenos y Creativos SAS.
- Oubiña, D. (2016). El profano llamado del mundo. En M. Mestman, *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina* (pp. 66-122). Akal.
- Pastore, M. (2010). *La utopía revolucionaria de los años 60*. Del Signo.
- Pensado, J. y Ochoa, E. (2018). *México Beyond 1968. Revolutionaries, Radicals, and Repressing During the Global Sixties and Subversive Seventies*. University of Arizona Press.
- Prado, L. C. (2012). América Latina: historia comparada, historias conectadas, historia transnacional. *Anuario Digital*, 3, 10-22.
- Salazar, R. D. (2007). Los marcos de acción colectiva y sus implicaciones culturales en la construcción de ciudadanía. *Huniversitas Humanistica*, 64, 41-66.
- Seia, G. (2020). La prensa estudiantil bajo dictadura. Apuntes para un estudio comparativo entre Argentina y España. *Revista de historia de las universidades*, 23(1), 88-116.
- Sensacine. (s.f.). Sensacine. Obtenido de Sensacine. <https://www.sensacine.com/peliculas/pelicula-8146/>
- Solanas, G. (1973). *Cine, cultura y descolonización*. Siglo XXI.
- Spicker, P., Álvarez-Leguizamón, S. y Gordon, D. (2007). *Pobreza. Un glosario internacional*. Clacso.
- Strain, C. (2017). *The Long Sixties, America: 1955-1973*. Wiley Blackwell.
- Tarrow, S. (1997). *El poder en movimiento*. Cambridge University Press.

- Tilly, C. (2009). *Los movimientos sociales, 1768-2008. Desde sus orígenes a Facebook*. Crítica.
- Touraine, A. (1990). *América Latina política y sociedad*. Espasa.
- Vaillant, G. G. (2018). Entre los intersticios de la democracia: las revistas estudiantiles, la universidad uruguaya en transición y las pujas políticas por los significados de la democracia. *Revista de historia social y de las mentalidades*, 22(2), 73-102.
- Vallina, C. Gómez. L. y Caetano, A. (2015). *Critica, cine e historia. Una aproximación a Contracampo*. *Boletín de Arte*, 15, 44-50.
- Zuluaga, M. L. (2008). Esbozo teórico de la acción política colectiva. Experiencias colectivas alternativas frente a las relaciones hegemónicas de dominación. *Investigación y desarrollo*, 16(2), 278-303.

AINKAA 