

Relaciones políticas y culturales entre América Latina y el Mundo Árabe a través del Cine del Tercer Mundo¹

Cultural and Political Relations Between Latin America and the Arab World Through Third-World Cinema

Carolina Bracco

Facultad de Filosofía y Letras,

Universidad de Buenos Aires (Argentina)

carobracco@gmail.com

cbracco@filo.uba.ar

<https://orcid.org/0000-0003-2492-0082>

Resumen

Los 20 años que van desde mediados de la década del 50 hasta mediados de los 70 tienen como rasgo característico el desarrollo de proyectos de reconfiguración de las identidades latinoamericana y árabe como unificadoras de cada región y confraternizadas en un ideal de autonomía e independencia. En este proceso, el cine temáticamente asociado a la idea del Tercer Mundo de la época se presenta como promotor, aglutinador y productor de imágenes que pretendieron perdurar en los imaginarios de los pueblos. En los países árabes, este desarrollo tuvo lugar en el período tras las independencias impregnado con el espíritu de la Conferencia de Bandung (1955) y el ascenso de un nacionalismo popular de rasgos autoritarios que reivindicaba la unidad cultural y política de los pueblos árabes. En América Latina, el llamado “Nuevo Cine Latinoamericano” comenzó y proliferó en aquellos años, inspirado por el triunfo de la Revolución Cubana. A partir de estos presupuestos el artículo explora cómo las relaciones políticas y culturales entre ambas regiones fueron construidas y reflejadas en el Cine del Tercer Mundo a través de nuevas estéticas, propuestas conceptuales e influencias mutuas. En este contexto, se desarrollaron nuevas percepciones y performatividades de género que fueron immortalizadas en las

¹ Este artículo forma parte del proyecto PICT-2021-I-A-00996 “Diálogos transnacionales del audiovisual político de América Latina: Encuentros, redes e imaginarios en la segunda mitad del siglo XX”.

producciones de la época, creando nuevos hombres y mujeres a ambos lados de la pantalla.

Palabras clave: cine; Tercer Mundo; América Latina; Mundo Árabe; cultura; política.

Abstract

Between the 50s and the 70s both Latin America and the Arab world embarked upon projects of reconfiguration of their identities as unifiers of their respective countries. They also fraternized with each other in relation to a common ideal of autonomy and independence. In this process, the cinema thematically associated with the idea of the Third World stood as a developer, coherer and producer of images that meant to endure in the memory of the peoples. In the Arab world, such development took place in the aftermath of independence, imbued with the spirit of the Bandung Conference (1955) and the rising of a popular nationalism that vindicated the cultural and political unity of the Arab peoples. In Latin America, the so-called “New Latin American Cinema” started and proliferated in those years, inspired by the triumph of the Cuban Revolution. The aim of the article is to explore how the cultural and political relations between the two regions were built and reflected in the Third-World Cinema through new aesthetics, conceptual proposals, and mutual influences. In this context, new perceptions and performativities of gender were developed and immortalized in the productions of the time, creating new men and women on both sides of the screen.

Keywords: cinema; Third World; Latin America; Arab World; culture; politics.

Introducción

En el contexto del auge del “tercermundismo” y el espíritu revolucionario, los años que van de 1954 a 1975 tienen como rasgo característico los proyectos de reconfiguración de las identidades latinoamericana y árabe como unificadoras de cada región y confraternizadas en un ideal de autonomía e independencia. Allí, el cine temáticamente asociado a la idea del Tercer Mundo se presenta como aglutinador y productor de imágenes que buscaron perdurar en los imaginarios de los pueblos. Esta impronta fue cristalizada en imágenes, testimonios y manifiestos concebidos por cineastas comprometidos con estos ideales, luego diseminados y discutidos en encuentros transnacionales, proyecciones y publicaciones.

Tras el triunfo de la revolución cubana de 1959, el hasta entonces afroasiático Movimiento de Países No Alineados asumió un carácter tricontinental, que hacia mediados de la década siguiente se expresó en la creación de la Ospaaal y la Conferencia Tricontinental de La Habana (1966). En ese marco, del conjunto del “Nuevo Cine Latinoamericano”, un importante sector se vinculó o promovió el Cine del Tercer Mundo. En el Mundo Árabe, la revolución palestina (1968-1982) fue el catalizador de una nueva conciencia que aglutinó a realizadores bajo la consigna del antiimperialismo. Numerosos cineastas de la región y del mundo se identificaron con esta causa e hicieron de ella la temática principal de sus trabajos. El “hombre nuevo” propuesto por el ícono de la masculinidad de la época, el Che Guevara (1965), creó una nueva imagen del hombre latinoamericano, el guerrillero, cuyo homólogo árabe fue el fedayín, figuras destinadas a liberar los

Relaciones políticas y culturales entre América Latina y el Mundo Árabe a través del Cine del Tercer Mundo

territorios y las mentes del imperialismo. En ambas regiones ello concibió nuevas concepciones de feminidad y masculinidad ligadas al ideal revolucionario, desafiando -aunque no siempre alterando- los roles tradicionales de género. A su vez, estos imaginarios tuvieron circulación internacional a través del Cine del Tercer Mundo y crearon una narrativa caracterizada por la valoración de lo auténtico, la exaltación del pueblo y el rechazo de la intervención extranjera, dando lugar a la creación una identidad político-cultural compartida.

Mientras el Cine del Tercer Mundo ha despertado históricamente en América Latina un gran interés tanto en el ámbito académico como en festivales y encuentros cinematográficos dentro y fuera de la región, el cine revolucionario árabe es menos conocido y discutido, aunque en el marco de los acontecimientos conocidos como la “Primavera árabe” (2010 en adelante), la tradición cultural revolucionaria despertó un renovado interés entre artistas e intelectuales árabes.

En este marco, y a pesar del tradicional interés en el cine latinoamericano y el relativamente nuevo atractivo del árabe, las relaciones políticas y culturales entre ambas regiones a partir de la circulación de imágenes e imaginarios promovidos por el cine del Tercer Mundo se encuentran aún inexploradas. Por ello, el objetivo de este artículo es introducir la cuestión a partir de los primeros avances de mi investigación sobre el tema, con la expectativa de contribuir a la generación de nuevos análisis y perspectivas. Con este propósito presento en las páginas siguientes algunas de las líneas de trabajo iniciales sobre las relaciones culturales y políticas entre América Latina y el Mundo Árabe a través del Cine del Tercer Mundo. Se exponen en principio una serie de puntualizaciones teórico-metodológicas sobre las que baso mi trabajo, para luego presentar el contexto en el que se desarrolló el Cine del Tercer Mundo en cada región, así como sus características principales. A continuación, desarrollo uno de los ejes centrales de mi trabajo; la imagen de la mujer revolucionaria en el cine del Tercer Mundo. Luego me concentro brevemente en dos experiencias puntuales; la realización de la película *Palestina, otro Vietnam* y el *Encuentro del Cine del Tercer Mundo*. Finalmente, y con la intención de trazar un puente entre las experiencias artístico-políticas de “la larga década del 60” y las más recientes de la década del 2010, sugiero algunos puntos de contacto entre ambas experiencias a modo de reflexión final.

Puntualizaciones teórico-metodológicas

Si bien la mayoría de las películas incluidas dentro de la categoría de “Cine del Tercer Mundo” fueron producidas entre los últimos años de la década del 60 y finales de la del 70, pueden considerarse como parte de una tendencia política y cultural que comenzó a mediados de los 50. Este período se enmarca en la “larga década del 60” (Jameson, 1984), que permite el estudio de la maduración y expansión del proceso político iniciado a mediados del siglo XX y que en ambas regiones implicó una reconfiguración de la sociedad civil. Si Jameson toma mediados de la década del 70 como cierre de la “larga década del 60” en el plano

mundial, propongo para el caso del Mundo Árabe la referencia de 1975 como cierre del período ya que coincide con al inicio de la guerra civil libanesa. Este acontecimiento, junto con la ocupación marroquí del Sáhara Occidental (1975), la crisis del petróleo (1973) y los acuerdos de paz firmados entre Egipto e Israel (1978) y la posterior expulsión de este país de la Liga Árabe reconfiguraron el escenario político y las relaciones de fuerzas en la región.

Para delimitar el alcance geográfico de mi estudio utilizo el término “Mundo Árabe” (con el uso deliberado de mayúsculas) en detrimento de otros como “Medio Oriente” o “Mundo Islámico”, ya que en este artículo trabajo especialmente sobre los países arabófonos. Soy consciente de que este concepto presenta limitaciones, ya que en la región se reivindican diversas identidades culturales, que quedaron neutralizadas muchas veces a la fuerza, en detrimento de la “arabidad”. Sin embargo, a falta de una categoría que se adapte mejor a mis intereses, empleo “Mundo Árabe” para aglutinar a aquellos pueblos que hablan el idioma sin distinción de raza o religión, que comparten una cultura generada por el árabe y el islam, vector de este idioma.

Para delimitar el abordaje desde un enfoque que incluya las experiencias latinoamericana y árabe, propongo el término “Cine del Tercer Mundo” incluyendo films -documentales o de ficción-, cuyo tema y/o perspectiva remita en un lugar significativo al entonces llamado Tercer Mundo, en lo referido a los procesos de descolonización política y/o cultural nacionales, regionales o internacionales. Por un lado, esta delimitación permite restringir el cine objeto respecto del conjunto de películas realizadas en el llamado Tercer Mundo o en cada uno de estos países (Elena, 1993); para focalizar, en cambio, sólo en aquellas que lo tematizan o lo asumen como perspectiva (Hennebelle, 1977). Al mismo tiempo, prefiero utilizar el término “Cine del Tercer Mundo” respecto del muy conocido “Tercer Cine”, porque me permite abarcar diversas realidades nacionales. Si bien se asemeja al de Tercer Cine (Solanas y Getino, 1969), la idea de cine del Tercer Mundo trasciende un origen vinculado fundamentalmente a la experiencia argentina y a estos realizadores y su conocido film *La hora de los hornos* (1968), a la que me referiré más adelante. En otras palabras, reconociendo que “Tercer Cine” resulta importante en la bibliografía sobre este tipo de cine y su influencia fue destacada ya desde aquellos años (Hennebelle, 1977 y 1979; Willemen, 1989), el término que utilizo, “Cine del Tercer Mundo”, me permite dar cuenta de la presencia de un cine de este tipo desde antes y en otras muchas experiencias con características singulares.

Para pensar los imaginarios tomo la definición de Esther Díaz (1996) que lo define como el efecto de una enmarañada red de relaciones entre discursos y prácticas sociales. El imaginario surge entonces de las coincidencias valorativas individuales; se manifiesta en lo simbólico (lenguaje y valores) y en las relaciones entre las personas (prácticas sociales). A partir de los imaginarios sociales se producen las apreciaciones, los gustos, los ideales y las conductas de las personas que conforman una cultura. Cuando el imaginario se libera de las individualidades,

Relaciones políticas y culturales entre América Latina y el Mundo Árabe a través del Cine del Tercer Mundo

cobra forma propia, independizándose de los sujetos, y por una especie de “astucia del dispositivo” se convierte en un proceso sin sujeto y con una dinámica propia que se instala en las distintas instituciones sociales. Es a partir de este proceso que las personas, a través de la valoración imaginaria colectiva, disponen parámetros y referencias para juzgar y actuar. Pero los juicios y las actuaciones de las personas inciden también en el dispositivo imaginario, el cual, como contrapartida, funciona como idea reguladora de las conductas. Para pensar la imagen tomo la teorización de Eduardo Grüner (2001), quien la define como “un *aparato visual* de la constitución de la subjetividad colectiva y el imaginario social-histórico. En este sentido, su función de transmisión ideológica, con ser indudable es *subsidiaria* de su papel constructor de una *memoria* que busca ‘fijar’, por la *mirada*, el orden de pertenencia y reconocimiento rescripto para los sujetos de una cultura” (18, cursivas en el original).

En esta línea, pienso al cine no sólo como un dispositivo de reproducción sino sobre todo de producción de imágenes, ideologías, representaciones y significados por lo que se presenta -para este período donde la televisión no hegemoniza el mundo audiovisual, al menos en estas regiones- como un terreno inmejorable para investigar cómo se construyeron las subjetividades de género, las representaciones socialmente dominantes y los imaginarios en torno a las identidades en ambas regiones así como sus vínculos y puntos de contacto.

Auge del Cine del Tercer Mundo en la “larga década del 60”

La idea de América Latina como una identidad política y cultural tomó forma bajo la influencia de la revolución cubana. Este acontecimiento inspiró a hombres y mujeres en la creación de una estética que reflejó el lazo inquebrantable entre cultura y política junto con un llamado a acción contra el neocolonialismo, identificado con la alianza entre la burguesía nacional y los capitales extranjeros. Si bien la mayoría de las películas de la época presentan la confrontación entre la burguesía y el pueblo, la realidad política e institucional de los diferentes países era diversa. Algunos se encontraban bajo regímenes dictatoriales, otros eran democracias y, entre estos dos grupos variaba el nivel de libertad política y de expresión.

Mientras que en los países latinoamericanos el periodo independentista data de comienzos del siglo XIX, en los árabes este proceso se dio a mediados del siglo XX en el marco del espíritu de la Conferencia de Bandung (1955) y de la mano de un nacionalismo popular con rasgos autoritarios que reivindicaba la unidad cultural y política de los pueblos árabes previamente divididos por los intereses coloniales europeos (Guitard, 1962). En ese contexto, el panarabismo, promovido por el presidente egipcio Gamal Abdel Nasser, se consolidó como una nueva solidaridad entre los pueblos árabes expresada en el apoyo al Frente de Liberación Nacional argelino y la revolución palestina. La movilización de los sectores obreros, estudiantiles y de mujeres reconfiguraron el espacio público y el proyecto político

desarrollista de los dirigentes árabes -expresado como socialista, antiimperialista y revolucionario- se plasmó en las películas de la época.

La producción estaba centralizada y regulada por agencias oficiales tales como la Oficina Nacional para el Comercio y la Industria Cinematográfica Argelina (1967), el Instituto de Cine Palestino (1968), la Organización General de Cine Egipcio (1961) y la Organización Nacional de Cine Sirio (1963). El objetivo de los cineastas que realizaron producciones para estos organismos era darle voz a los marginados; en palabras del escritor palestino Elias Sanbar “la cámara es el arma de aquellos que sufren de invisibilidad” (citado en Yaqubi, 2016). Los invisibles eran los trabajadores, los campesinos y las poblaciones originarias. Entre los palestinos, se sumaba la enorme masa de refugiados que provocó la creación del Estado de Israel en 1948 en gran parte de su patria. Unos y otros eran los “condenados de la tierra” que Fanon describió con precisión; “el *fellah*, el desempleado, el hambriento no pretende la verdad. No dice que él es la verdad, puesto que lo es en su ser mismo” (2001: 43).

Algunos ejemplos representativos de este tipo de cine son *El viento de Aurès* (1966) del argelino Muhammad Lakhdar Hamina, así como algunas producciones posteriores como *Caballo de barro* (1971) de la egipcia Ateyah al-Abnoudy, *Vida cotidiana en un pueblo sirio* (1974) de Omar Amiralay y *Ellos no existen* del palestino Mustafa Abu Ali (1974). Al mismo tiempo, la proyección e intenciones de los cineastas de la región involucrados en esta visión se plasmaron en documentos como el *Manifiesto del Nuevo Cine Egipcio* (1968), el *Manifiesto del Grupo de Cine Palestino* (1972) y en el plano transnacional las *Resoluciones del Encuentro de Cine del Tercer Mundo en Argelia* (1973).

En América Latina, el llamado “Nuevo Cine Latinoamericano” surgió y se expandió en este período. Cuba fue un gran promotor de la industria cinematográfica desde el primer año tras la revolución tanto a través de la creación de su Instituto de Cine en 1959 como de la creación de lazos con otras cinematografías latinoamericanas, africanas y asiáticas. El cine de este país, junto con el *Cinema novo* brasileño fueron los impulsores de una tendencia que luego se expandió hacia los otros países como Argentina y Uruguay.

Algunas de las películas emblemáticas son *La hora de los hornos* (Solanas y Getino, 1968), las cubanas *Historias de la Revolución* (1960), las varias ediciones sobre países del Tercer Mundo del Noticiero ICAIC Latinoamericano, dirigido por Santiago Álvarez, *Memorias del subdesarrollo* (Gutiérrez Alea, 1968), *Tercer Mundo, tercera guerra mundial* (García Espinosa, 1970) y la mexicana *El grito* (López Arretche, 1968). El fenómeno estuvo acompañado por festivales, encuentros de realizadores² y documentos programáticos o manifiestos como la *Estética del Hambre* (Rocha, 1968), *Por un cine imperfecto* (García Espinosa, 1969), *Hacia un Tercer Cine* (Solanas y Getino, 1969), *Por un cine junto al pueblo* (Sanjinés, 1979), entre los más conocidos. Entre ellos, tanto el manifiesto *Hacia un Tercer Cine*

² En Viña del Mar (1967-1969), Mérida (1968), Montevideo (1967-1969), Caracas (1974), Buenos Aires (1974), entre otros.

Relaciones políticas y culturales entre América Latina y el Mundo Árabe a través del Cine del Tercer Mundo

(publicado en Cuba en 1969) como la película *La hora de los hornos* filmada un año después por Solanas y Getino, son reconocidos como los grandes hitos del Cine del Tercer Mundo que inspiraron a directores latinoamericanos y árabes.

La hora de los hornos fue pensada como un “gran fresco de Argentina y América Latina”. Solanas y Getino buscaban crear un cine que pudiera contribuir al debate, que le daba especial valor al momento en el que la película era proyectada y discutida con la audiencia. Los realizadores eran conscientes de que ninguna sala de cine la proyectaría, pero estaban seguros de la obra encontraría su ambiente, o lo crearía (Solanas, 2018). La película interpelaba a las audiencias a abandonar su zona de confort y a actuar tomando la premisa de Frantz Fanon según la cual “No hay manos puras, no hay inocentes, no hay espectadores. Todos nos ensuciamos las manos en los pantanos de nuestro suelo y el vacío tremendo de nuestros cerebros. todo espectador es un cobarde o un traidor” (2001: 182). La consigna, intercalada entre las imágenes de violencia y despojo desplegadas a lo largo del film, se presentaba como una llamada urgente a la acción. Esta premisa era promovida también por realizadores árabes como Omar Amiralay. Como muchas otras producciones de la época, su película *Vida cotidiana en un pueblo sirio* (1974) si bien fue financiada por la Organización Nacional de Cine Siria, luego fue prohibida, lo que revela las ambivalencias del régimen en torno a las políticas públicas ligadas a la cultura. El documental revela las dificultades de los campesinos bajo la reforma de la reforma agraria llevada adelante por el partido Baaz -en el poder desde 1961 hasta la actualidad- donde el uso de pesticidas utilizados por el gobierno en las plantaciones causó enfermedades, desnutrición y mortalidad infantil. Amiralay, como Solanas, tenía

“La voluntad política de exponer las cosas que estaban mal en el país. La política era mi vocación y mi manera de aprehender la realidad. En 1969 decidimos junto [al dramaturgo] Saddallah Wanous volver al país [tras finalizar sus estudios en París] y desarrollar un enfoque, en el largo plazo, al tema de la vida cotidiana. Eso significaba realizar una serie de películas mostrando la vida cotidiana en un pueblo, en un barrio, en una fábrica, en una escuela, ofreciendo un panorama de las diferentes realidades que nosotros también queríamos descubrir, porque no conocíamos todas esas maneras de vivir. Teníamos así una agenda político-cinematográfica” (Amiralay, 2007).

Vida cotidiana en un pueblo sirio concluye con el testimonio desgarrador de un hombre mayor, que se rompe las vestiduras desesperado, imagen que se repite a lo largo del film. El anciano denuncia que se les amenaza con expulsarlos de sus tierras tras haber sido privados de sus cosechas, sus casas, sin tener adónde ir: “¡Estamos hambrientos, estamos muriendo!”, grita a la cámara. Sus palabras preceden al fundido en negro que despliega el mensaje final:

“Hay que comprometer a todo el mundo en el combate por la salvación común. No hay manos puras, no hay inocentes, no hay espectadores. Todos nos ensuciamos las manos en los pantanos de nuestro suelo y el vacío tremendo de

nuestros cerebros. Todo espectador es un cobarde o un traidor” (Amiralay y Wannous, 1974; Fanon op. Cit).

En Argentina, la intención de crear un cine de descolonización, una tercera vía, una alternativa tanto a Hollywood como al cine de autor, un movimiento que emergiera de la realidad con el fin de transformarla se cristalizó en el Grupo Cine de Liberación, fundado por Solanas, Getino y Gerardo Vallejo. Sus ideas se plasmaron en el celebrado manifiesto *Hacia un Tercer Cine*. Tanto *La hora de los hornos* como el manifiesto inspiraron a cineastas de todo el mundo que estaban debatiendo qué era el cine, cuál era su objetivo y cómo redefinir las políticas de distribución. En este contexto, no es de extrañar que haya sido Amiralay quien tradujo el manifiesto de los argentinos al árabe, a pesar de que no tuvo gran circulación en ese idioma (Boughedir en Buchsbaum, 2021). La versión en francés, traducida por Guy Hennebelle, tuvo un mayor alcance entre los árabes francófonos de las excolonias francesas (Marruecos, Túnez, Argelia, Siria y Líbano) y en menor medida a otros países como Egipto y Palestina.

El Grupo de Nuevo Cine Egipcio había escrito su propio manifiesto *Movimiento de un nuevo cine* un año antes, en 1968, aunque fue poco circulado y leído. El documento era sintomático del trauma nacional y regional que provocó la derrota de 1967 en la guerra con Israel. “Visto en este contexto”, reflexiona la investigadora Kay Dickinson, “el manifiesto del Grupo del Nuevo Cine cumple una propuesta altamente práctica de qué hacer tras una crisis, tras una derrota y es un influjo de autoconfianza anticolonial. El documento no menciona la *naksa* o derrota de 1967 porque, en ese punto en la historia árabe, no había necesidad de hacerlo. En cambio, toma una posición contra la complacencia de la generación anterior y su falsificación de la imagen de Egipto y su pueblo” (Dickinson, 2018: 26).

Estas experiencias dan cuenta de que el objetivo final de este tipo de cine era crear nuevos espectadores, enseñarles a mirar cine como un acto político, emancipatorio y revolucionario. La idea central era la condena al neocolonialismo; la miseria de las masas, la marginalización de los pueblos originarios y la represión política de los trabajadores en contraste con los privilegios de las burguesías nacionales y la ostentación de las clases altas. En Argentina, aparecía en forma de denuncia del pacto entre las elites locales y las potencias del norte, reivindicando la pertenencia del país a la región y con ello la identidad compartida. En Siria, como en otros países árabes, una nueva clase política-militar estaba configurando un nuevo orden social caracterizada por la represión y la concentración económica. Este rasgo compartido era a la vez el que promovía la arabidad como identidad común.

En ambas regiones el Cine del Tercer Mundo se erigía como un catalizador de imágenes que no sólo buscaba exponer las consecuencias de las políticas económicas impuestas por las clases dominantes sobre los pueblos y educar a las audiencias, sino también dar un mensaje de esperanza en el futuro corporizado en el “hombre nuevo”, donde la imagen de su compañera, la mujer revolucionaria, se presentaba como un terreno de disputa simbólica.

Relaciones políticas y culturales entre América Latina y el Mundo Árabe a través del Cine del Tercer Mundo

La mujer revolucionaria en el Cine del Tercer Mundo

Mientras que *La hora de los hornos* proponía un proceso revolucionario en un contexto represivo, las revoluciones cubana, argelina y palestina promovían la producción de películas para difundir sus logros y perspectivas. Este fue el caso también de la ópera prima de la libanesa Heiny Srour *La hora de la liberación ha llegado* (1971) que registró la revolución del Frente Popular para la Liberación de Omán y el Golfo Árabe contra el Sultanato de Omán, respaldado por Gran Bretaña. La película fue un acontecimiento en varios aspectos: fue la primera película árabe filmada en un país no mediterráneo y el primer documental realizado por una mujer árabe con una perspectiva explícitamente feminista. También fue la primera película de una directora árabe exhibida en el Festival de Cannes a pesar de estar prohibida en toda la región.

En vistas de las similitudes entre *La hora de la liberación...* y las producidas en América Latina años antes, en una conversación que mantuve con Heiny Srour le consulté si al momento de realizar el documental se había inspirado en el trabajo de Solanas u otros directores latinoamericanos, a lo que me respondió con entusiasmo:

“¡Por supuesto! Le debo mucho a Fernando Solanas. Le debo mucho a su película *La hora de los hornos*. La considero un monumento. Una película fascinante. Solanas hizo esta película de cuatro horas y media, la dividió en tres partes y en la primera escena se puede leer “todo espectador es un traidor”; lo que significaba que este tipo de cine no era espectador de la Historia, sino que empujaba la rueda de la Historia. Eso me influyó mucho. En Líbano, yo soñaba con hacer cine pero era imposible porque había censura para el guion, el montaje y la copia final. Solanas burló al gobierno, no lo tomó en cuenta, ¡hizo una película que la gente veía de manera clandestina! Más de un millón de personas en Argentina vieron la película en secreto. Yo quise hacer lo mismo en Líbano, pero fracasé, porque el nivel de conciencia política en el Mundo Árabe no estaba para nada al nivel de América Latina” (Srour en entrevista con la autora, 2021).

Como se desprende de su comentario, Srour es muy crítica de la izquierda árabe y señala el contraste con la experiencia argentina. De acuerdo a mis investigaciones y confirmado por una entrevista con otras directoras libanesas como Arab Lotfy y Rania Rafei, la cuestión de la censura en Líbano no era tal como la describe Srour sino que, al contrario, “muchos directores árabes viajaban a ese país por las libertades que allí se gozaban en detrimento de lo que ocurría en sus países” (Arab Lotfy, en entrevista con la autora, 2022) y en aquellos años “la ciudad [Beirut] era una especie de película experimental para los intelectuales y cineastas árabes que sufrían la censura y la opresión en sus países. Para todos ellos Beirut era un paraíso lejano y a la vez cercano” (Rania Rafei, en entrevista con la autora, 2021).

La hermana de Arab, Nabiha Lotfy, fue junto con Srour una de las pioneras del cine documental en la región y realizó su primera película en 1976 durante el asedio al campamento palestino Tal al Zatar (Bracco, 2019). Nabiha nació en Sidón, una

ciudad al sur de Beirut y tras ser expulsada de la Universidad Libanesa por manifestarse contra el Pacto de Bagdad que buscaba extender el control occidental en la región, fue acogida junto con otros cientos de estudiantes en el Egipto de Nasser y conformó la primera generación de egresados del flamante Instituto Nacional de Cine. La experiencia de Nabiha, si bien es excepcional, da cuenta de la circulación de los artistas en un contexto regional volátil y cambiante. Así, mientras en 1951 esta directora viajó a Egipto para poder continuar sus estudios universitarios, en 1976 regresó a Líbano para filmar un documental sobre la resistencia de las mujeres en el campamento de Tal al Zatar, en el contexto de la resistencia egipcia a la nueva política de su sucesor de Nasser, Anwar al Sadat, que dio la espalda a los palestinos (Nabiha Lotfy en entrevista con la autora, 2009).

Retomando la afirmación de Srour, y teniendo en cuenta estas observaciones, podemos presumir que la directora pone un énfasis especial en esta cuestión para reforzar su idealización de la experiencia latinoamericana y su frustración con la árabe. Contrariamente a las hermanas Lotfy, Srour se reivindicaba como feminista -filiación muy controversial en la región por su presunta ligazón con una agenda impuesta desde Occidente- y posiblemente su frustración tenía que ver con el hecho de que la izquierda árabe no estaba interesada en la liberación femenina. Ésta, “como la mayoría de los movimientos de izquierda global, sostenía que las mujeres se liberarían una vez que el enemigo mayor, el imperialismo, fuera derrotado” (Nadje al-Ali, en entrevista con la autora, 2021). Descreyendo de esta consigna, como muchas feministas radicales de la época, Srour se sintió interpelada por la revolución omaní cuando entrevistaba a un representante del Frente que le manifestó que éste estaba luchando contra la opresión femenina ya que las mujeres porque no solo estaban oprimidas por el imperialismo y la sociedad de clases sino también por su padres, maridos y hermanos (Srour, 2019). Esta postura se expresaba en la radicalidad de su programa y la coherencia interna del Frente, manifiesta en el film donde se muestra cómo niños y niñas son instruidos en la escuela siguiendo el modelo del ejército popular en condiciones de igualdad; sin salarios y sin escalafones, al servicio del pueblo.

En un artículo publicado en 1977 sobre la imagen de las palestinas en el cine, Srour sostiene que “la mujer árabe revolucionaria existe, pero no está representada en las películas” (51). Con este argumento, la directora denuncia que los realizadores árabes no sólo son ciegos a la doble opresión que sufren las mujeres, sino que también se las representa como sujetos pasivos. Para ejemplificar este razonamiento analiza dos películas de ficción: *Los engañados* (1972) del sirio Tawfiq Saleh, basada en el cuento *Hombres bajo el sol* (Ghasan Kanafani, 1965) y *Kafr Kassem* (1965) del libanés Burhan Alaoui, que representa la masacre que el pueblo que lleva ese nombre sufrió en 1956 tras la nacionalización del Canal de Suez y las hostilidades que ese evento desató para la población palestina dentro de Israel³. La directora expone los puntos débiles de esta última película tales como la

³ Kafr Kassem es una de las poblaciones palestinas que sobrevivieron a la limpieza étnica que dio lugar a la creación del Estado de Israel en 1948.

Relaciones políticas y culturales entre América Latina y el Mundo Árabe a través del Cine del Tercer Mundo

marginación de las mujeres de la política y su representación como naturalmente conservadoras. Señala que, si bien el film es progresista en su estética y propuesta política, no logra proponer una representación progresista de las mujeres y su compromiso con la lucha. En su crítica, contrapone la película boliviana *El coraje del pueblo* (1971), para demostrar cómo incluso en una sociedad patriarcal tradicional se puede construir una visión progresista de la participación de las mujeres en la lucha. Esta película dirigida por Jorge Sanjinés también representa una masacre, la perpetrada por el ejército boliviano en el pueblo Siglo XX en 1967 y conocida como Masacre de San Juan en el contexto de la revolución boliviana. En ella se recoge el testimonio de las víctimas, hombres y mujeres de un campamento minero que debaten sobre su unión a la lucha revolucionaria liderada por el Che Guevara.

Esta comparación, la primera y -según mis indagaciones hasta el momento- la única publicada en ese momento entre la imagen de la mujer revolucionaria en el Cine del Tercer Mundo en ambas regiones, es sin duda un precedente de gran valor a tomar en cuenta. Si bien la cuestión de la imagen de la mujer revolucionaria en el Cine del Tercer Mundo es un tema poco explorado tanto en el contexto latinoamericano como árabe y a desarrollar con mayor exhaustividad en futuros trabajos, una primera reflexión que se desprende de los testimonios de las directoras árabes es que la representación de las mujeres, su rol en la lucha y su liberación parecía estar bajo la sombra del “hombre nuevo”. La nueva identidad masculina como luchador creó un nuevo ideal de masculinidad, una imagen que circuló extensamente en las películas de la época. El rol protagónico de la mujer en la revolución quedó relegado y sus logros cercenados luego de la avanzada reaccionaria que comenzó a mediados de los 70 en la región (Bracco, 2020; 2020b; 2018).

Intercambios, viajes, encuentros y colaboraciones: *Palestina, otro Vietnam* y el Encuentro de Cine del Tercer Mundo

Para dar cuenta de las relaciones entre ambas regiones, en este apartado me concentro en dos eventos que considero representativos del clima de época: la realización de la película *Palestina, otro Vietnam* (1971) y el *Encuentro de Cine del Tercer Mundo* (1973) en Argelia.

Palestina, otro Vietnam es una película de 22 minutos de duración filmada durante un año en Beirut por dos cineastas argentinos: Jorge Denti y Jorge Gianoni. A fines de los 60, ambos estaban exiliados en Europa y experimentaron el ambiente artístico militante de la época. En este contexto, crearon en Roma el Colectivo de Cine del Tercer Mundo junto a Beppe Scavuzzo y la artista Manuela Generali, pareja de Denti en ese momento. El Colectivo buscaba

“Descubrir y hacer conocer a otras personas los movimientos del Tercer Mundo que se estaban embarcando en la vía de la liberación. África, casi en su totalidad, permanecía colonizada por los países europeos. En América Latina, los regímenes eran claramente dictatoriales y antipopulares. En Vietnam, una

guerra cruel y desigual se estaba llevando a cabo, una guerra que llenó de indignación a mi generación y reveló la violencia del imperialismo...en Medio Oriente, Palestina estaba ocupada y la población palestina era desplazada” (Denti, 2004).

Este estado de cosas, narrado por Denti muchos años después en ocasión de un festival de cine que recuperaba el cine revolucionario, hacía de la resistencia palestina un movimiento cercano a los directores y a una potencial audiencia latinoamericana. La necesidad de pensar estas luchas como parte de un universo común ya había tomado forma en el famoso llamado del Che a crear “dos, tres, muchos Vietnams”. Según Manuela Generali ello influenció a Denti y Gianoni a llamar a su película *Palestina, otro Vietnam*, a pesar de que el documental no incluye ninguna referencia o alusión a la guerra de Vietnam o a la frase del Che.

Si bien la revolución palestina había dado sus primeros pasos ya en 1965, luego de la guerra de 1967⁴ se estableció en Jordania, donde se radicalizó y tomó un nuevo impulso. A partir del año siguiente, bajo la conducción de la Organización para la Liberación de Palestina (OLP), las diferentes facciones que la integraban comenzaron a tejer relaciones con otros movimientos de liberación nacional y a desarrollar una narrativa propia por fuera de la conducción del liderazgo árabe, encabezado hasta entonces por Nasser.

Cuando Denti, Gianoni y Manuela Generali viajaron a Beirut en los primeros días de 1970, las facciones militantes que integraban la OLP estaban asentadas en la ciudad y cada una contaba con una sección de cine. El grupo ya había establecido en París contactos con militantes palestinos que les habían explicado los ideales y las estrategias militares que estaban desarrollando los palestinos para recuperar su patria y los habían contactado con compañeros suyos en la capital libanesa. Según recuerda Manuela Generali:

“Cuando llegamos a Beirut, me acuerdo de que había un lugar en la costa donde estacionábamos nuestra camioneta, porque al principio vivíamos en la camioneta (...) Nos despertábamos todas las mañanas, nos bañábamos en el mar y empezábamos a buscar a las personas de Fatah [una de las facciones que integran la OLP] que se suponía que teníamos que ver. Ellos nos preguntaron sobre los Tupamaros, querían mucho saber de ellos; por qué, cómo funcionaban, porque era una nueva manera de luchar. Entonces ellos estaban interesados en nosotros porque éramos de América Latina, aunque yo no lo era. Nos invitaban a comer...nos estudiaban” (Generali en entrevista con la autora, 2020).

El relato de la experiencia en Beirut -más extenso del reproducido aquí por cuestiones de espacio- durante el rodaje de la película da cuenta de la avidez de conocer y aprender de otras experiencias revolucionarias, manifestado en la circulación de textos y películas entre ambas regiones, aunque mayormente triangulado aún con Europa. En el caso de Denti y Gianoni, cuando regresaron a

⁴ La guerra tuvo como consecuencia la ocupación de Cisjordania, Gaza y Jerusalén Oriental en Palestina, los Altos del Golán sirios, el Sinaí egipcio y una pequeña porción de territorio libanés.

Relaciones políticas y culturales entre América Latina y el Mundo Árabe a través del Cine del Tercer Mundo

Roma, contaron con la productora de la familia Rosellini para el financiamiento de la edición, el sonido y la posproducción de la película, que fue narrada en inglés y ganó el Premio Especial del Jurado en el Festival de Cine Iraquí de 1973. Luego fue proyectada en varios cines en Argentina y presentada en la *Conferencia de Cine del Tercer Mundo* en Buenos Aires en 1974.

El comité organizador de la *Conferencia* había sido creado en el *Encuentro de Cine del Tercer Mundo* seis meses antes en Argel. El evento había tenido lugar del 5 al 14 de diciembre de 1973 y fue el primero de su tipo. Se enfocó en tres áreas; la contribución del cine al proceso de liberación nacional, la descolonización de las pantallas del Tercer Mundo y la lucha contra la “alienación cultural” (Mestman, 2002). En el momento que el encuentro tuvo lugar, prácticamente todos los manifiestos y películas mencionadas habían delineado sino una estética homogénea al menos un territorio común en términos del compromiso a las premisas antiimperialistas y la necesidad de diseñar una línea de distribución autónoma para el Cine del Tercer Mundo.

La elaboración de una nueva identidad político-cultural opuesta al modelo cinematográfico hegemónico era el mayor interés del encuentro, al que asistieron los cineastas latinoamericanos argentinos Fernando Birri y Jorge Cedrón y el cubano Santiago Álvarez. Entre los árabes se encontraban el palestino Mustafa Abu Ali y el argelino Lamine Merbah, quien era también el presidente. A pesar de la numerosa concurrencia al encuentro no hay registros de participación de mujeres directoras en los archivos (Dickinson, 2018).

Las *Resoluciones del Encuentro de los Cineastas del Tercer Mundo* recogieron las inquietudes y futuros proyectos de los comités convocados: el *Comité de cine popular* trabajó sobre el rol del cine y los cineastas del Tercer Mundo contra el imperialismo y el neocolonialismo; el *Comité de producción y posproducción* se dedicó a los problemas de los países del Tercer Mundo en esas dos áreas y el *Comité para la distribución de películas del Tercer Mundo* estaba encargado de proponer una serie de estrategias para ocuparse de una preocupación recurrente de los cineastas; la articulación de redes alternativas de distribución (Black Camera, 2010).

Este evento, que prometía nuevos horizontes para el Cine del Tercer Mundo, también alojó el encuentro entre cineastas de América Latina -que luego crearían el Comité de Cineastas Latinoamericanos- y la Federación de Cineastas Panafricanos. Sin embargo, no hubo otros trabajos de coordinación propuestos entre ambas regiones que dieran continuidad a esta iniciativa.

Una primera observación que emerge de estas experiencias es que el Cine del Tercer Mundo, tanto en su propuesta estética como en los ideales políticos que presentaba, impulsó un flujo de imaginarios entre ambas regiones. La exaltación de lo auténtico, lo popular y el rechazo a la intervención extranjera creó una nueva narrativa y propuso una identidad político-cultural compartida basada en la conciencia de clase, el rechazo al colonialismo cultural y territorial junto con la propuesta de un futuro más igualitario y un ideal de autonomía corporizado en el

“hombre nuevo”. Las películas buscaban revelar la realidad de los pueblos, denunciar la opresión, celebrar los logros de las revoluciones, honrar a sus héroes, enviar un mensaje y movilizar a las audiencias. Más allá de si las representaciones reflejaban la realidad de esos pueblos, alimentaron y dieron forma a imaginarios locales y transnacionales.

Las películas, los manifiestos y los debates públicos favorecían la propuesta de una nueva perspectiva a intereses compartidos: el subdesarrollo, la exaltación del pueblo y el intercontinentalismo (Flores, 2013). Si bien en América Latina, con la excepción de Cuba, la construcción de una nueva identidad a través del cine se desarrolló desde abajo, de manera clandestina, desde el exilio, en la mayor parte del Mundo Árabe fue promovida desde los estratos de poder. En ambas regiones, para mediados de la década del 70 la violencia política y los nuevos regímenes represivos habían reconfigurado la sociedad civil y el diálogo entre cine y política se diluyó.

La reconfiguración de la estética revolucionaria

En las últimas décadas investigadores y cineastas de y sobre ambas regiones se han enfocado el período de la “larga década del 60” para revisar la idea y los ideales en torno al sujeto revolucionario, la solidaridad a nivel regional y la estética política relacionada. Si bien, como mencionamos al inicio, en América Latina existe una tradición más desarrollada en este campo, en la región árabe este interés es más reciente.

En el cambio de siglo, la Primavera Damascena (2000) dio inicio a un proceso que podemos pensar como “la larga Primavera Árabe” -tomando la expresión acuñada por Jameson- para dar cuenta del contexto que dio lugar al proceso revolucionario que se profundizó a partir de diciembre de 2010 con el inicio de la revolución tunecina. En ese marco, que dio lugar a una serie de levantamientos en varios países de la región como Egipto, Siria, Libia y Yemen se conformaron nuevos colectivos multidisciplinarios de artistas, intelectuales y militantes. Entre ellos, los grupos Abounadara de Siria y Mosireen de Egipto pueden pensarse dentro de la tradición delineada por el Cine del Tercer Mundo y como continuidad de sus ideales al proponer nuevas maneras de concebir la producción y distribución de imágenes.

Abounadara fue un colectivo de cine anónimo -esta condición era fundamental para su subsistencia debido a la férrea red de persecución diseñada por el régimen de la familia al Assad en el país- conformado en 2010 con el objetivo de documentar la vida cotidiana en Siria. En sus cortos no había narración ni una intención pedagógica de dirigir la mirada del público ya que su intención era producir películas como bienes públicos “defendiendo el derecho de los sin nombre a tener una imagen digna” (Abounaddara, 2015). En esa misma línea, Mosireen retomó la tradición del Cine del Tercer Mundo en el contexto de la revolución egipcia de 2011. El colectivo estaba conformado por activistas que filmaban, recolectaban, archivaban y distribuían imágenes de diferentes eventos de

Relaciones políticas y culturales entre América Latina y el Mundo Árabe a través del Cine del Tercer Mundo

la revolución, que logró derrocar al entonces presidente Husni Mubarak tras 30 años en el poder. En junio de 2013, cuando un proceso contrarrevolucionario comenzó a socavar los logros de la revuelta, lanzaron el *Tríptico de la revolución*. El texto, retomaba la tradición de los manifiestos del Cine del Tercer Mundo, con la idea de un llamado urgente a la acción. Sostenía que, en una época caracterizada por un bombardeo de imágenes, en la que cualquier persona tenía la oportunidad de capturar, modificar y compartir imágenes, éstas se habían convertido no ya en un camino de liberación sino en una trampa: “las imágenes son una trampa. Y sin embargo las utilizamos. También nosotros buscamos distorsionar la realidad. No hay una verdad que podamos mostrarles, tan solo el ángulo que pensamos que sirve mejor a nuestros propios intereses. Pretender cualquier otra cosa es una mentira. La única pregunta es: ¿tenemos los mismos intereses?” (Mosireen en Downey, 2019: 53-54).

En América Latina, una serie de levantamientos en 2019 se sucedieron en Ecuador, Colombia y Chile. En este último país, el colectivo OjoChile conformado por voluntarios de diferentes disciplinas que iban desde cineastas hasta periodistas y abogados, se abocaron a crear y difundir imágenes de lo que sucedía en las manifestaciones. El objetivo era visibilizar y contribuir a las múltiples demandas sociales del pueblo, así como denunciar los excesos de las fuerzas de seguridad. El nombre del colectivo era polisémico, ya que hacía referencia a la mutilación sufrida por miles de manifestantes, tal como había sucedido también en la revolución egipcia. Luego, también contenía el sentido de llamado de atención, así como la intención del colectivo de crear una mirada alternativa a las campañas mediáticas oficiales. Ello se reflejaba en el hecho de que los miembros eran conscientes del capital simbólico de las imágenes en tanto patrimonio cultural, pero también de su potencia en el presente (Fajardo, 2019).

Mientras que la “larga Primavera Árabe” agonizaba tras la instalación de nuevos y más feroces regímenes que los derrotados como en Egipto, o guerras prolongadas y desgarradoras como en Libia y Siria; Iraq, Sudán, Argelia y Líbano tuvieron, también en 2019 sus revoluciones, que corrieron la misma suerte (véase Bracco, 2021). Sin embargo, estas experiencias demuestran la vigencia de los proyectos populares y comunitarios, pero también, como revela trágicamente la experiencia siria y el rechazo a la nueva constitución en Chile, que, para lograr un cambio político real, distribuir y consumir imágenes no es suficiente.

La premisa de Fanon “todo espectador es un cobarde o un traidor” está, aún, a la orden del día.

Bibliografía

Abounaddara (2015) “Abounaddara”, Agosto 2015. Disponible en: <https://youtu.be/D7WRmMcSLz4>

Carolina Bracco

Amiralay, O. (2007) "Documentary, history and memory". Interview by Haus der Kulturen der Welt. Disponible en: <https://www.hkw.de/en/app/mediathek/video/40294>

Buchsbaum, J. (2021) The impact of "Third Cinema in the World" [1979] CimémAction. *The Journal of Cinema and Media*, Volumen 62, Número 1, Primavera de 2021, pp. 57-84.

Bracco, C. (2018). Movimientos de mujeres y feminismos del mundo árabe. *Descentrada*, vol.2 n°1.

Bracco, C. (2019). Panorama de mujeres documentalistas árabes. *Fonseca Journal of Communication*, No. 19.

Bracco, C. (2020). Estados-nación y derechos de las mujeres en el mundo árabe. Buenos Aires: CLACSO.

Bracco, C. 2020b – Entre la tierra y el honor: estrategias de resistencia de las mujeres palestinas. *Estudios de Asia y África - El Colegio de México*, No. 171, pp. 113-142.

Bracco, C. (2021) De Santiago a Beirut: Gritamos no sólo por gritar. *LatFem*, 3 de mayo de 2021. Disponible en: <https://latfem.org/de-santiago-a-beirut-gritamos-no-solo-por-gritar/>

Del Valle Dávila, I. (2014). *Cámaras en trance. El Nuevo Cine Latinoamericano, un proyecto cinematográfico continental*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.

Denti, J. (2014) Jorge Denti remembers Palestine Another Vietnam, 1971. En: Palestine Film Foundation. *The World is with us*, p. 13.

Diaz, E. (1996). *La ciencia y el imaginario social*. Buenos Aires: Biblos, pp. 13-17

Dickinson, K. (2018). *Arab Film and Video Manifestos. Forty-five Years of the Moving Image Amid Revolution*. Cham: Palgrave Macmillan.

Elena, A. y Díaz López, M. (eds.) (1999). *Tierra en trance. El cine latinoamericano en 100 películas*. Madrid: Alianza.

Elena, A.. (2003). *El cine del tercer mundo: diccionario de realizadores*. Michigan: Turfan.

Fajardo, M. (2019) OjoChile, el colectivo de la comunidad audiovisual que registra para la historia la "Rebelión de Octubre". *El Mostrador*. Diciembre 24, 2019. Disponible en:

Relaciones políticas y culturales entre América Latina y el Mundo Árabe a través del Cine del Tercer Mundo

<https://www.elmostrador.cl/cultura/2019/12/24/ojochile-el-colectivo-de-la-comunidad-audiovisual-que-registra-para-la-historia-la-rebelion-de-octubre/>

Fanon, F. (1963). *Los condenados de la tierra*. Mexico: FCE

Flores, S. (2013). *El Nuevo Cine Latinoamericano y su dimensión continental: Regionalismo e integración cinematográfica*. Buenos Aires: Imago Mundi.

Getino, O. y Vellegia, S. (2002). *El cine de las historias de la revolución*. Buenos Aires: Altamira.

Guevara, E. (1965) *El hombre nuevo*. Mexico: UNAM.

Guitard, Odette. 1962. *Bandung y el despertar de los pueblos coloniales*. Buenos Aires: Eudeba.

Jameson, F. (1984). "Periodizing the 60s". *Social Text*, N° 9/10. *The 60's without Apology*, pp. 178-209.

Grüner, E. (2001) *El sitio de la mirada. Secretos de la imagen y silencios del arte*. Buenos Aires: Norma.

León Frías, I. (2013). *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta. Entre el mito y la modernidad fílmica*. Lima: Universidad de Lima.

Mestman, M. (2002) From Algiers to Buenos Aires. The Third World cinema committee (1973-1974). *New Cinemas. Journal of Contemporary Film* (Londres: Intellect) Vol. 1, n° 1.

Mestman, M. (coord.) (2016). *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*. Buenos Aires: Akal.

Mosireen (2019). Tríptico de la revolución, en: Downey, Anthony (comp.) (2019). *La primavera árabe y el invierno del desencanto. Prácticas artísticas y medios digitales en el norte de África y Oriente Medio*. Buenos Aires: Ripio, pp. 50-57.

Resolutions of the Third World Filmmakers Meeting, Algiers, December 5-14, 1973. Fuente: *Black Camera*, Vol. 2, No. 1 (Invierno 2010), pp. 155-165. Publicado por Indiana University Press.

Schumann, P. (1987). *Historia del cine latinoamericano*. Buenos Aires: Ed. Legasa.

Seguí, I. (2015). El empoderamiento de los personajes femeninos en el cine de Jorge Sanjinés y el grupo Ukamau (Bolivia, 1966-1971). En: Pagán, E. A. y Pérez Ochando, L. (eds.) *Me veo luego existo: mujeres que representan, mujeres representadas*. Actas del congreso internacional, Universidad de Valencia. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 439-453.

Carolina Bracco

Solanas, F. y Getino, O. (1969) Hacia un Tercer Cine: Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo. *Tricontinental* (La Habana) nº 13.

Solanas, F. (2018). La hora de los hornos” abre la ventana de la inquietud. *Nodal*, Junio 2018. Disponible en: <https://www.nodalcultura.am/2018/06/50-anos-de-la-hora-de-los-hornos/>

Srour, H. (1977). L'image de la femme palestinienne. En: Henebelle, G. and Khayati, K. (dirs.): *La Palestine et le Cinema*. Paris: F100.

Srour, H. (2019) Entrevista en BBC Árabe realizada por Giselle Khoury. “Zaurat Dhofar w-harb Fietnam m’Heiny Srourur” (La revolución de Dhofar y la Guerra de Vietnam con Heiny Srour) Disponible en: <https://youtu.be/PFgn9ine1zQ>

Yaqubi, M. (2016) *Off Frame aka Revolution Until Victory*. Palestine/France/Qatar.

Recibido: 06/02/2024

Evaluado: 10/05/2024

Versión Final: 20/06/2024