

La
imagen
que
habla



Heredia Amido Martin

Teorías y Prácticas
de la Exhibición
del Cine
Clandestino / Militante
de la década del
60/70

Datos Personales

Heredia Amido Martín Ignacio

Legajo 14748/9

9 y 68 Nro.1747

0221-4574364

heredia_amido@yahoo.com.ar

Formación

-Introducción a la Cinematografía. CEFOPRO (INCAA) 2005

-Curso Intensivo de Cámara e Iluminación Cine Documental. Movimiento Documentalistas 2006

- "Claves para entender el Cine Documental" a cargo de Humberto Ríos. CEFOPRO (INCAA).2006

-Introducción a la Crítica Cinematográfica. CEFOPRO. (INCAA) 2007

-Clínica Crítica Cinematográfica. CEFOPRO (INCAA) 2007

-Seminario Neoliberalismo, Finanzas e Imperialismo a cargo del Doctor en Economía Gerard Dumenil. Facultad Ciencias Económicas. UNLP.2007

-Representaciones Cinematográficas del Mundo del Trabajo a cargo de Mariano Mestman. UBA.2008

-El Estilo en el Cine Argentino. CEFOPRO (INCAA).2008

-Presentación Ponencia **"Una idea en la cabeza y una cámara en la mano. representaciones del cine político argentino 1966-1976"**. VII Congreso Virtual. Facultad de Periodismo y comunicación social. UNLP.2008

- Dirección de Arte y Escenografía en curso.2009

- Seminario de Cine Político Latinoamericano (1955/1976) en curso.2009

- Fundador de la revista de cine **bitacoras!** ; financiada por la UNLP.

- Publicaciones de críticas de cine en diversas revistas especializadas.

*Hay gente que con solo decir una palabra
enciende la ilusión y los rosales;
que con solo sonreír entre los ojos
nos invita a viajar por otras zonas,
nos hace recorrer toda la magia.
Hay gente que con solo dar la mano
rompe la soledad, pone la mesa,
sirve el puchero, coloca las guirnaldas,
que con solo empuñar una guitarra
hace una sinfonía de entre casa.
Hay gente que con solo abrir la boca
llega a todos los límites del alma,
alimenta una flor, inventa sueños,
hace cantar el vino en las tinajas
y se queda después, como si nada.
Y uno se va de novio con la vida
desterrando una muerte solitaria
pues sabe que a la vuelta de la esquina
hay gente que es así, tan necesaria."*

**Hamlet Lima Quintana, folklorista argentino
Movimiento Nuevo Cancionero
"La amanecida", Zamba para no morir**

Agradecimientos

Sumergirse en la escritura del cine argentino, sus historias y su valor en la cultura argentina implicó el enorme apoyo de mucha gente a la cual le agradezco de forma infinita. A mi familia por ser el sostén... por ser ese cable a tierra tan indispensable en mi vida. Mis amigos de toda la vida y mis amigos facultativos que me ayudaron, escucharon, aconsejaron o criticaron de forma honesta y sincera. A mi director de tesis, Daniel, por ayudarme en los momentos de confusión y dificultad por momentos necesarios. Un agradecimiento especial para Camila y Estani que me ayudaron a la hora del diseño y la corrección.

No puedo dejar a un lado los aportes de los entrevistados y otros colaboradores que desinteresadamente me ayudaron a desarrollar este material.

A las personas de la biblioteca tanto del Incaa como de la facultad de periodismo que volví locos por mis pedidos les agradezco de verdad.

A la dirección de alumnos de la facultad y a la gente del Enerc.

En fin no puedo dejar de lado a todos los que creen en una Universidad pública y democrática; a los que luchan y lucharon por una sociedad más justa y solidaria. A esas personas que sueñan despiertas y que con convicción transforman esas utopías en realidad.

Palabras como semillas al voleo para los jóvenes cineastas¹

Yo les propongo este anochecer,
para la salud de la imaginación audiovisual,
este nuevo juramento,
en nombre del padre Atanasius Kircher,
siglo XVII, inventor de la linterna mágica
¿Juráis que no filmareis un solo fotograma
que no sea como el pan fresco,
que no grabareis un solo milímetro de cinta magnética
que no sea como el agua limpia?
¿Juráis que no desviareis vuestros ojos,
que no os tapareis vuestros oídos frente
a lo real maravilloso y lo real horrible,
de la tierra de América Latina y el Caribe, África y Asia,
de la cual estáis hechos,
y de la cual sois fatalmente expresión?
¿Juráis que fieles a un sentimiento irrenunciable
de liberación de la justicia, la verdad, la belleza,
no retrocederéis frente a la amenaza de los fantasmas
de la angustia, de la soledad, de la locura,
y seréis fieles antes que a nadie a vuestra voz interior?
Si así no lo hicierais,
que le tigre y el águila devoren el hígado de vuestros sueños,
que la serpiente se enrosque en el chasis de vuestra cámara,
que ejércitos de luciérnagas chisporroteen cortocircuitos
e interferencias en vuestras grabadoras electrónicas.
Si así no lo hicierais,
que tu ojo ensordezca y que tu oído enceguezca.
Si así lo hicierais, como confiamos,
que el colibrí os proteja brindándoos
con la delicada coraza de un arco iris
que dure tanto cuanto vuestra vida
y más allá, en vuestras obras.

Fernando Birri

¹ Extracto del "Acta de confirmación", pronunciado el 9 de julio de 1990, en el acto de entrega de diplomas a la primera promoción de la Escuela Internacional de Cine y Televisión para América Latina y el Caribe, África y Asia, sobrenombrada de Tres Mundos, en San Antonio de los Baños, Cuba.



Resumen

**"El arte no es un espejo para reflejar la realidad, sino un martillo para darle forma."
Bertolt Brecht²**

Se llevará a cabo la recopilación documental y testimonial sobre las condiciones de distribución y exhibición de las películas de intervención política más relevantes del periodo de 1966-1976.

Se ha seleccionado este período debido a que dentro de este recorte temporal es donde se desarrolla la exhibición como una construcción de una práctica alternativa a la comercial, mediante la formación de redes solidarias y horizontales de difusión y recepción de sus productos audiovisuales, que abarcan a sindicatos, universidades y diversas organizaciones sociales.

La exhibición para el cine militante resulta ser el lugar fundamental en el que se realiza el cine como tal, donde un discurso fílmico se encuentra con sus actores-espectadores.

Allí resulta fundamental analizar dentro de las condiciones de circulación: Quién las representa (Rol del Intelectual), dónde las representa (Contexto Histórico y Procesos Culturales) y para qué las representa (Ideología, Estética e Intención Política).

En palabras de Raymundo Gleyzer³, *"el problema reside en cómo llegar a la base y no sólo en términos teóricos, que indican siempre que hay que hacer un cine para la base, un cine para la clase, etc., sino el método concreto, la práctica que lo permita"*⁴.

² **Brecht, Bertold.** Más de Cien Poemas. Editorial Hiparión. 1999.

³ Realizador audiovisual desaparecido durante la última dictadura militar (1976-1983), vinculado al PRT (Partido Revolucionario de los Trabajadores) e ideólogo del grupo Cine de la Base

⁴ **Peña, Fernando Martín y Vallina, Carlos.** El Cine Quemado: Raymundo Gleyzer, Buenos Aires, Ediciones de la Flor. 2000. Pág. 123



Introducción

“El cine no es tanto lo que permite ver, sino lo que enseña a ver”⁵
Jean Luc Godard

La intención de este proceso es hacer una revisión del cine argentino y su vinculación con la política y los procesos culturales en los sesenta y setenta; evidentemente existieron condiciones históricas y sociales para que la producción audiovisual se ajuste a las luchas y a los reclamos de las organizaciones y de la sociedad con respecto a la problemáticas sociales.

Por eso desde este lugar se reflexionará y se hará una reconstrucción de las estrategias y practicas comunicacionales en la exhibición del cine militante sumado en como varían las propuestas estéticas, ideológicas y realizativas de estas producciones.

En este sentido, la experiencia práctica de exhibición, en tanto instancia mediadora en la constitución del sentido del film y el cine militante, debería ocupar un lugar importante en la historiografía del cine durante el periodo citado. No se trata sólo de que la experiencia de difusión se encuentre en los documentos públicos más conocidos de Cine Liberación y Cine de la Base, sino que hay aspectos que no han quedado registrados. Y que merecen ser explorados.

El cine ha sido sin duda una de las grandes invenciones del siglo XX. Ha sido un arte, pero también ha acompañado a generaciones enteras en la vida cotidiana. Arte moderno al menos porque ha conseguido ser, como ningún otro arte en el siglo, una parte de nuestra vida.

Pero ¿Que introduce el cine de novedoso? ¿Que es lo que hace del cine un rasgo esencial en los contextos sociales y políticos de los países?

Desde su nacimiento el cine se desarrolla en medio de las grandes tensiones que cruzan nuestra época. Arte o mercancía, entretenimiento o aporte cultural y político. En cada momento, y cada capítulo de las luchas políticas, el cine debatió su lugar en la historia.

⁵ Jean-Luc Godard en **Casetti, Francesco**. Teorías del cine (1945 – 1990). Grupo editoriales Fabbri, Bompiani, Sonzogno. Ediciones Cátedra. 1994

El hecho cinematográfico tiene un propósito puramente estético y esencialmente político; no sólo para reflejar y testimoniar, sino para producir cambios, para anticipar hechos de manera visionaria y sobre todo para construir un tejido histórico.

Ahora bien, en este sentido podemos hablar de una necesidad de demolición de la institucionalidad, refiriéndonos como institucional a lo que conocemos como "lo industrial", para nuestro caso en el cine. Pues el cine político necesita demoler ese carácter institucional e industrial instalado por las vertientes del cine industrial. El cine independiente de lo comercial (tercer cine⁶ según el Grupo Cine de Liberación) plantea entre una de sus tareas la de vincular a los intelectuales sobre todo los artistas con la realidad nacional, rompiendo esa alineación por eso la cultura expuesta por el Tercer Cine o el Cine de Liberación impulsa hacia la emancipación una cultura de vanguardia y rebeldía.

Existe de parte del sistema dominante un permanente intento de cohesión hacia las formas culturales, al fin y al cabo se trata de quitar aquello peligroso para el sistema. Se trata de despolitizar, desvincular al individuo de toda posición ideológica.

El cine en países dominados ofrece una imagen falsa de esta sociedad, excluye al pueblo por ende no ofrece ninguna imagen de él.

Por eso las formas de realizar filmes de intervención política está directamente relacionada con las sociedades con las cuales se las tiene que ver, ya sea para criticarla, transformarla o destruirla.

En este proceso o mediatización entre arte/política evidentemente se atravesó los núcleos intelectuales y buena parte de la sociedad. El arte cinematográfico se liga no solo a la creación de obras, sino a la definición de nuevos conceptos de vida; y el artista se convierte en el propagandista de esos conceptos.

En la tradición del cine argentino pocas veces las luchas de las que las clases dominadas fueron tema central; José Enrique Monterde⁷ relaciona esto con la vinculación que tiene el cine respecto a la industria del entretenimiento.

⁶ Este concepto se plantea en los siguientes libros: El cine en la Argentina, Getino Octavio, Buenos Aires, Puntosur, 1990 y El cine de las historias de la revolución. Aproximación a las teorías y prácticas de cine político en América Latina (1967-1977), Octavio Getino/Susana Velleggia, Grupo Editor Altamira.

⁷ **Monterde, José Enrique.** La imagen negada: representaciones de la clase trabajadora en el cine, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1997

En la Argentina, al igual que en la mayor parte de Latinoamérica, fueron las décadas del sesenta y setenta uno de los momentos más álgidos del cine político y militante que se ocupó de los trabajadores y los sectores populares, con su cotidianeidad y sus problemas.

La vinculación entre arte y política y la posición de los artistas en tanto intelectuales de su tiempo ha tenido etapas disímiles en nuestro país. Sin embargo desde la década del sesenta parece haber ganado peso dentro del campo artístico.

Hay épocas en que el denominado "cine social" o "cine político" tiene mayor difusión y aceptación, incluso dentro de los parámetros industriales, variando según los países y momentos históricos.

El cine político es activamente anticipatorio a todo lo que pasa porque debe ser un puente entre lo viejo y lo nuevo, es decir, actúa necesaria y obligadamente como un proceso de síntesis.

La problematización entre la práctica artística y la política se expresan con la constitución de instancias de reflexión que se materializaron en manifiestos y documentos históricos. Por ello en un ambiente cultural (1966/76) de ascendente legitimización a la violencia revolucionaria, surgieron grupos de cineastas que vieron en la creación cinematográfica comprometida con la militancia política un frente de lucha donde los sujetos intelectuales y creativos se vinculan con las masas movilizadas

El arte deja de ser lo único importante, es la vida la que cuenta. Es la historia de estos años que vienen. Es la creación de una obra dentro de la historia: la libertad del hombre.

En este sentido resulta sumamente ilustrativa la afirmación de Andrea Giunta⁸ en su análisis del arte en los 60: *"La toma de posición respecto del proceso político-social, o la conversión del artista en intelectual, no implicaba someter las prácticas artísticas a los mandatos de la política; éstas podían, a lo sumo, coincidir, siempre y cuando esta coincidencia fuese "mediata". Lo que aquí estaba en juego era la*

⁸Giunta, Andrea, Vanguardia, internacionalismo y política. Paidós. 2001

noción de autonomía en un sentido doble: en cuanto a su vinculación con el tema y en cuanto a su función social”.

El cine es un relato que participa de la representación de lo público, pero de qué forma, para quién, para qué y donde participa el cine en la conformación de identidades colectivas son elementos fundamentales del cine militante que no deben ser dejados de lado.

Las experiencias cinematográficas operan ante un vacío social, dependiendo de los límites impuestos por las determinaciones de ese poder hegemónico que naturalizan y socializan las practicas culturales.

La tarea de esta forma de registrar y de dar a conocer una imagen del mundo se focaliza en la necesidad de quebrar las representaciones instauradas por las hegemonías y trabajar el registro audiovisual como una herramienta válida para romper dichas representaciones que se instalan en distintas instancias de la producción de sentido en una cultura.

Por eso la obra de arte nos ofrece un testimonio relacionado estrechamente con la cultura en que se inserta. Entender el arte, o tratar de explicarlo, ha sido por parte del espectador, uno de los principales objetivos a lo largo de la historia del arte, cerrando el triángulo de en el que participan: artista, obra y contemplador.



Entrevistas

“La entrevista es una relación social de manera que los datos que provee el entrevistado son la realidad que éste construye con el entrevistado en el encuentro”.

Rosana Guber

El conocimiento de la obra de arte necesariamente se realiza con el estudio crítico de las fuentes y documentos escritos. Los testimonios se refieren a los escritos propios del artista o de otra persona sobre su obra desde diarios (criticas de cine), notas de trabajo o escritos teóricos, así como las publicaciones de entrevistas, declaraciones, etc.

La información cualitativa está relacionada con opinión y descripciones narrativas de actividades o problemas, mientras que las descripciones cuantitativas tratan con números frecuencia, o cantidades. Por eso las entrevistas serán la mejor fuente de información cualitativas ya que el objetivo de la investigación se aleja

de los otros métodos que tienden a ser más útiles en la recabación de datos cuantitativos.

Además se utilizarán técnicas que son propias a una metodología cualitativa como las entrevistas etnográficas, como lo define Rosana Guber⁹, *"la entrevista es una estrategia para hacer que la gente hable sobre lo que sabe, piensa y cree una situación en la cuál una persona obtiene información sobre algo interrogando a otra persona"*. Además sostiene que *"esta información suele referirse a la biografía, al sentido de los hechos, a sentimientos, opiniones y emociones y a los valores o conductas ideales"*.

Se utilizará la entrevista etnográfica porque es la más completa dentro de su estilo, se profundizará más sobre el tema en cuestión, se usará la re-pregunta para remarcar diferentes cuestiones, aspectos que no se pueden llevar a cabo en una entrevista estructurada.

En el trabajo de campo etnográfico la entrevista es una alternativa más entre otros tipos de intercambios verbales, entre los cuales no hay un orden preestablecido. La entrevista es un proceso en el que se pone en juego una relación que las partes conciben de maneras distintas.



Entrevistados

Humberto Ríos

- Es profesor de Dibujo (Escuela Nacional de Bellas Artes Manuel Belgrano. Buenos Aires), profesor de Dibujo y Pintura (Escuela Superior de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón), y graduado en Realisation et Prises de Vues (IDHEC –Institut des Hautes Etudes Cinematographiques–. Paris).
- Fue becario de los gobiernos de Francia y de la República Federal de Alemania.
- Es autor de Cine, ideología e industria (1973. Centro Editor de América Latina. Buenos Aires) y de innumerables artículos que iremos citando a lo largo de este material de capacitación.
- Es docente de la Universidad Nacional de Entre Ríos, de la Universidad de Buenos Aires, está a cargo del "Taller de cine", en la Escuela de Arte Cinematográfico de Avellaneda. Fue catedrático del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, de la Universidad Nacional Autónoma de México, y docente de la Escuela Nacional de Cine y Realización Cinematográfica, del Instituto Nacional de Cine y Artes

⁹ **Guber Rosana.** La etnografía. Método campo y reflexividad. Capítulo 4. La entrevista etnográfica o el arte de la no directividad. Bogotá, Norma. 2001

Audiovisuales.

Es el realizador de los cortos y largometrajes documentales:

- A las puertas de la historia (Argentina. 1994. Producción de la Facultad de Ciencias de la Educación y Comunicación, de la Universidad Nacional de Entre Ríos).
- En un mundo incierto (Argentina. 1992. Producción de FCEyC. UNER).
- Adolescentes en Paraná (Argentina. 1989-1990. Producción de FCEyC. UNER).
- Luisa Vehil y los días felices (Argentina. 1988/89. Producción del Instituto Nacional de Cinematografía).
- Del viento y del fuego (México. 1982. Producción de la Universidad Nacional Autónoma de México y de la Cooperativa Cambalache).
- El tango es una historia (México. 1982. Producción de la Universidad Nacional Autónoma de México y de la Cooperativa Cambalache).
- Esta voz entre muchas (México. 1978. Producción propia).
- Prensa (Argentina. 1974. Producción de Rodolfo Khun).
- Hombres de puerto (Argentina. 1974. Producción de Rodolfo Khun).
- Al grito de este pueblo (Bolivia. 1971)
- Argentina. Mayo 69. Los caminos de la liberación (Argentina. 1969. Co-participación).
- Faena (Argentina. 1960. Producción del Fondo Nacional de las Artes).
- Reportaje a Picasso (Francia. 1958. Producción de la Televisión de México).
- Italia 58 (Italia. 1958. Producción de IDHEC).

Es el realizador de los cortos y largometrajes de ficción:

- Para vencer el olvido (México. 1984. Producción de la Universidad Nacional Autónoma de México).
- Eloy (Chile-Argentina. 1968. Coproducción).
- Pequeña ilusión (Argentina. 1962. Producción propia).
- Juego cruzado (Argentina. 1961. Producción propia).

Dirigió para televisión:

- Show Gesa (Argentina. 1964. Programa musical. Canal 11. Producción de Grant Adverteising).
- Buenas tardes, mucho gusto (Argentina. 1961 Programa hogareño. Canal 13. Producción de Jacobo Muchnik).
- La pensión (Argentina. 1960. Teleteatro. Canal 7. Producción de Jacobo Muchnik).

Es el fotógrafo de:

- Indocumentados (México. 1984. Dirección de Christian Schuller).
- Von Hortbart en México (México. 1984. Dirección de Christian Schuller).
- Del viento y del fuego (México. 1982. Dirección de Humberto Ríos y de Adolfo García Videla).
- Testimonios zapatistas (México. 1980. Dirección de Adolfo García Videla).
- Al grito de este pueblo (Bolivia. 1971. Dirección de Humberto Ríos).
- La revolución congelada (México. 1970. Dirección de Raymundo Gleyzer).
- Ceramiqueros tras las sierras (Argentina. 1965. Dirección de Raymundo Gleyzer).
- Cerros colorados (Argentina. 1965. Dirección de Raymundo Gleyzer).
- Une couple (Francia. 1960. Dirección de Andrej Zulawsky).
- Fête a Locronan (Francia. 1959. Dirección de Guy Perol).
- Madame Balachova (Francia. 1959. Dirección de Andrej Zulawsky).
- Italia 58 (Italia. 1958. Dirección de Humberto Ríos).

- Fue coordinador general de las series de capítulos televisivos La voz de la memoria (Argentina. 1996. Producción de la Facultad de Ciencias de la Educación y Comunicación, de la Universidad Nacional de Entre Ríos) y Tema central (Argentina. 1994. Producción de FCEyC. UNER).
- Fue asistente de dirección en Jean Jaures (Francia. 1960. Dirección de Juan Bellsollel).
- Fue asistente de dirección, en televisión, de Hora de cierre (Argentina. 1960. Canal 7. Dirección de María Herminia Avellaneda).
- Fue realizador y productor de múltiples filmes publicitarios para Swing Producciones Solanas (Argentina. 1964-68). Uno de sus proyectos actuales es el desarrollo del "Archivo de la imagen documental" de la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica –ENERC– del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales.

Juana Sapire

En su rol de sonidista y productora, Juana Sapire fue integrante activa del Cine de la Base, colectivo de producción documental que acompañó la acción revolucionaria del PRT-ERP durante la década del setenta. Tras el golpe de estado del 76 y el secuestro del principal

referente de la organización, Raymundo Gleyzer, en mayo de ese año, el grupo se disolvió en el exilio desde donde produjo el último trabajo

"Las AAA son las Fuerzas Armadas", documento cinematográfico basado en la carta que Rodolfo Walsh dirige a la Junta Militar que había tomado el control del gobierno. Antes de eso, entre otros títulos la agrupación produjo "Los Traidores" (1973), "Me matan si no trabajo y si trabajo me matan" (1974) y "Ni olvido ni perdón" (1972). Además de su rol dentro del colectivo, Juana Sapire fue compañera de vida de Gleyzer y hoy se dedica a difundir la obra de Cine de la Base, que tras la censura y el olvido sufridos por años, se presenta como referencia ineludible para el cine militante contemporáneo.

Juana Sapire mantiene viva la obra de Raymundo Gleyzer. Esposa y compañera, durante muchos años, fue la sonidista del Grupo Cine de la Base. Desde 1977 vive en Manhattan. Después de su exilio en 1976, debió transitar un largo derrotero, junto a Diego, el hijo de ambos.

Fernando Birri

Fernando Birri nació en 1925 en Santa Fe, Argentina. Director de cine y teórico. Antes de vincularse al cine, incursiona en el campo del teatro y la poesía. De 1950 a 1953 cursó estudios en el Centro Sperimentale di Cinematografía de Roma, Italia. En 1956 regresa a la Argentina, donde fundó y dirigió el Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral. Ha sido caminador, titiritero, artista plástico, fundador de escuelas y alentador de vocaciones.

Sus primeras películas las hace en la Escuela Documental de Santa Fe, con una vocación de crítica social, muy evidente en títulos como Tire Dié. Es autor de importantes textos acerca del cine argentino y del latinoamericano. Por los aportes de su obra cinematográfica y teórica, se le reconoce como el pionero de un cine popular, nacional y crítico, que marca los inicios del Nuevo Cine Argentino. En 1984 es elegido Miembro de Honor del Comité de Cineastas de América Latina. Es fundador de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano y Miembro de su Consejo Superior. Fundador y director de la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños en Cuba (1986 - 1991). También

trabaja junto a Gabriel García Márquez en el guión de una película de ficción basada en el cuento del colombiano: Un señor muy viejo con unas alas enormes.

Director

- ZA 05. Lo viejo y lo nuevo (2006)
- Che: muerte de la utopía? (1999)
- Siglo del viento, El (1999)
- Enredando sombras (1998)
- Señor muy viejo con unas alas enormes, Un (1988)
- Mi hijo el Che - Un retrato de familia de don Ernesto Guevara (1985)
- Rte.: Nicaragua (Carta al mundo) (1984)
- Rafael Alberti, un retrato del poeta (1983)
- Org (1978)
- Pampa gringa, La (1963)
- Che, Buenos Aires (1962)
- Inundados, Los (1961)
- Tire dié (1960)
- Buenos días, Buenos Aires (1959)
- Primera fundación de Buenos Aires, La (1959)

Guionista

- ZA 05. Lo viejo y lo nuevo (2006)
- Los inundados (1962)
- Tire dié (mediometraje - 1960)

Pablo Mariano Russo

Es licenciado en Ciencias de la Comunicación con orientación en periodismo por la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA, actualmente maestrando en Comunicación y Cultura en la misma institución. Trabaja como productor artístico y periodístico en FM La Isla 89.9 y Am La Marea 1420 de la ciudad de Buenos Aires. Se desempeña también como crítico cinematográfico en varias revistas nacionales e internacionales. Publicó el libro *El compañero que lleva la cámara. Cine militante argentino*, junto a Maximiliano de la Puente (Editorial Tierra del Sur, 2007), y varios ensayos sobre cine, fotografía, arte y política, en revistas académicas.

Pablo Piedras

Es Licenciado en Artes Combinadas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Actualmente se desempeña como profesor de las cátedras de "Historia del Cine Latinoamericano y Argentino" e "Introducción al Guión" y realiza un doctorado en Artes especializado en cine documental en la misma universidad. Es becario de doctorado de la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica. Es miembro de Fundación Cineteca Vida desde 1997 e investigador permanente del grupo de investigación CiyNE focalizado en los estudios sobre cine latinoamericano. Además de sus publicaciones en diversas revistas, sitios web y presentaciones a diversos congresos ha publicado artículos en libros como "Civilización y barbarie en el cine argentino y latinoamericano", "Páginas de cine" y en los Cuadernos del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales.

Javier Campo

Licenciado en Ciencias de la Comunicación por la Universidad de Buenos Aires (Argentina). Editor del libro *Cine Documental, Memoria y Derechos Humanos*, Buenos Aires: Nuestra América, 2007. Investigador del proyecto UBACyT (UBA

Ciencia y Técnica) "Modelos de representación y variantes expresivas en el cine político y social argentino: de *Juan Sin Ropa* (1919, George Benoit) a la trilogía de Fernando Solanas (2007)".

Clara Kriger

Es doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires.

Es profesora de la Cátedra de Metodología de la Investigación en la carrera de Artes y de distintos seminarios en la maestría de Historia en Estudios de Teatro y Cine Latinoamericano y Argentino, en la misma facultad. Investigadora de cine argentino en el Instituto de Artes del Espectáculo "Dr. Raúl H. Castagnino" (UBA) y vicepresidenta de la Asociación de Estudios de Cine y Audiovisuales (AECA).

Es coautora de *Cines al margen. Nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo* (2007), *Cine documental en América Latina* (2003), *24 Frames: The Cinema of Latin América* (2003) y *Tierra en trance. El cine latinoamericano en 100 películas* (1999). Es, además, directora de *Páginas de Cine* (2003) y coordinadora de la colección *Cuadernos de Cine Argentino* del Instituto Nacional de Cinematografía y Artes Audiovisuales (2005).

Carlos Vallina

Formación de grado y posgrado

Licenciado en Cinematografía y Artes Audiovisuales. Facultad de Bellas Artes de la UNLP. Docente Investigador categoría I. Director del Programa Comunicación/Arte en la FPyCS.

Docencia

En la Facultad de Bellas Artes, Jefe de Departamento de Comunicación Audiovisual desde la Reapertura de la Carrera de Cinematografía hasta 1997 y Profesor del Área de Realización y Lenguaje. Profesor en la Maestría de Estética y Teoría de las Artes en Lenguaje Audiovisual. En la Facultad de Periodismo y Comunicación Social, Profesor Titular por Concurso de Análisis y Crítica de medios Orientación Periodismo y Profesor en la Maestría PLANGESCO en la materia Multimedia I.

Publicaciones

Crítico de Cine y Artes Audiovisuales en LR 11 Radio Universidad. Coautor del Libro *El cine quema-Raymundo Gleizer*, Ed. De la Flor. Compilador y organizador del primer seminario que dio lugar al libro *La mirada Polosecki* Periodismo audiovisual de investigación. Ed. de la FPyCS. Publicó en diversas revistas especializadas en Arte y Comunicación, y especialmente sobre las producciones cinematográficas nacionales en relación con los lenguajes, estilos y tendencias contemporáneas. Miembro de Comités Asesores y Académicos de revistas de la UNLP y del exterior. Realizador de films, programas televisivos y particularmente experimentador en las relaciones entre lo documental y lo ficcional en el marco de las nuevas tecnologías.



Colaboraciones

Lucio Mario Mafud

Enseña Historia del Cine Latinoamericano, Análisis del Film y Crítica cinematográfica en la Escuela Superior de Cinematografía. Trabajó en la recuperación y búsqueda de material bibliográfico, fotográfico y fílmico sobre la historia del movimiento obrero argentino, latinoamericano y europeo (1890-1983), entre otras actividades relacionadas con el marco social del cine argentino y ha dictado numerosos seminarios sobre las escuelas documentales, la generación del 60 y el grupo Cine Liberación. Ha sido asistente de producción de cortometrajes y de posproducción de largometrajes. Realizó sus estudios superiores en el Instituto Grafotécnico, donde se recibió de periodista, pero dedicó su actividad a perfeccionarse en el campo de cinematografía, especializándose en los aspectos sobre los cuales ahora dicta clases en el nivel superior.

Mariano Mestman

Doctor por la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Autónoma de Madrid. Investigador Adjunto del CONICET y del Instituto Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, UBA. Profesor a cargo del Seminario "Representaciones cinematográficas del mundo del trabajo", FCS, UBA. Co-autor junto a Ana Longoni del libro *Del Di Tella a Tucumán Arde. Vanguardia artística y política en el 68 argentino* (Bs.As., El Cielo por Asalto, 2000. Reeditado por Eudeba en 2008). Sus estudios de historiografía política y cultural fueron publicados en revistas como *Causas y Azares* y *Kilómetro 111* (Buenos Aires), *Cinemais* (Río de Janeiro), *Cine Cubano* (La Habana), *Letterature d'America* y *Lo Straniero* (Roma), *Film-Historia* y *Voces y Culturas* (Barcelona), *New Cinemas* (Londres), *Secuencias* (Madrid). También en libros colectivos y de instituciones como el Museum of Modern Art (Nueva York) o el Festival de Pesaro (Italia).

Tzvi Tal

Doctor en Historia y Profesor de la Universidad de Tel Aviv.

Publico:

- Pantallas y Revolución – Una visión comparativa del Cine de Liberación y el Cinema Novo, Editorial Lumiere y Universidad de Tel Aviv, Buenos Aires, 2005.
- "Del cine-guerrilla a lo grotético - La representación cinematográfica del Latinoamericanismo en dos films de Fernando Solanas: *La hora de los hornos* y *El viaje*", EIAL, 1 (1998): 39-54.
Reprinted in *Cinemais*, 21 (2000): 77-98.
- "Imaginando dictaduras - Memoria histórica y narrativa en películas del cono sur" *Letras* 16 (2000): 257-296.
- "Viejos republicanos españoles y jóvenes democratización latinoamericana: imagen de exilados en películas de Argentina y Chile - *La historia oficial* y *La frontera*", *Espéculo- Revista On Line de Estudios Literarios*, 15 (2000). Reprinted in *Letras* 22 (2001): 149-160.
- "Bibliographic Essay: Robert Stam, 'Tropical Multiculturalism - A Comparative History of Race in Brazilian Cinema & Culture', Duke University Press, Durham and London, 1997", EIAL 12 (2001): 131-142.

- "Inclusión política y exclusión genérica: metáforas familiares en películas de Cine Liberación", Taller - Revista de Sociedad, Cultura y Política 17 (2001) :148-160.
- "Influencias estéticas de Eisenstein y Vertov sobre el cine militante argentino: *Los traidores* y *Los hijos de Fierro*", Film-Historia on line 3 (2002).

Maximiliano de la Puente

Es licenciado en Ciencias de la Comunicación, con orientación en Comunicación Comunitaria, por la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. Es maestrando en Comunicación y Cultura en la misma institución. Se desempeña como docente e investigador en la Universidad Nacional de General Sarmiento. Allí dicta materias correspondientes a la Licenciatura en Comunicación y a la Licenciatura en Cultura y Lenguajes Artísticos. Ha dictado también las materias "Efectos Especiales" y "Tecnología Multimedial II" de la carrera de Artes Electrónicas, en la Universidad Nacional de Tres de Febrero. Es además dramaturgo y director teatral. En 2004, una obra de su autoría obtuvo el primer premio del Concurso Nacional de dramaturgia, organizado por el Instituto Nacional del Teatro.

Christian Dodaro

Licenciado en Ciencias de la Comunicación por la Universidad de Buenos Aires (Argentina) y doctorando en Ciencias Sociales, en la misma alta casa de estudios. Ha participado en varios grupos y proyectos de investigación relacionados con el cine, la memoria y la cultura popular.

Ha publicado artículos en libros y revistas nacionales e internacionales, y ha realizado varias actividades de proyección cinematográfica bajo la modalidad de ciclos o seminarios en distintas instituciones.



Parte I

Exhibición: Características, Prácticas y Función Comunicacional.

1. Cine Militante/Clandestino

“El cine militante de entonces cumplió con la necesidad popular de ser la voz de los sin voz”¹⁰

Fernando Martín Peña

En el periodo comprendido entre los años 1966 y 1973 -fechas que señalan la toma del poder político por el general Juan Carlos Onganía y el retorno al gobierno constitucional- se realizaron en la clandestinidad, desafiando la fuerte censura y persecución política que puso en práctica el gobierno militar, una serie de films fuertemente comprometidos con diferentes sectores políticos de izquierda.

La imagen audiovisual participó activamente en los debates ideológicos que se dieron en el país. La tarea de esta forma de registrar y de dar a conocer una imagen del mundo se focalizó en la necesidad de quebrar las representaciones instauradas por las hegemonías.

El término de cine militante en realidad es la procedencia de una acumulación y no de una definición antológica preexistente. *“Hay que desalentar el fetiche que un conjunto de militantes hacia cine. Para mí los cineastas igual que los literatos o que los músicos o que incluso los docentes se plantearon una docencia que era lógica de ver de que modo podíamos restablecer las pautas elementales de una republica democrática y popular”* se adjudica Carlos Vallina.

La función del cine era dar una visión, una voz sobre la realidad en ello radica la función revolucionaria del cine político que es la de enfrentarse a la realidad con la cámara, documentar lo ajeno y hacerlo propio.

Una de las primeras dificultades que nos encontramos a la hora de escribir o catalogar acerca del cine militante es el propio alcance de su definición, pues se trata de un apartado cinematográfico que no existe como género¹¹, si nos referimos al a las categorías cinematográficas formales. Sin intención de ocultar o evitar esa disposición política propia a la que he aludido, lo cierto es que lo

¹⁰ Peña, Fernando Martín. Luz, Cámara y Acción Política. Diario Clarín. Revista Ñ. 1999.

¹¹ Es fundamental entender al cine en su conjunto y no a través de su diferenciación genérica (Western, Animación, Comedia, Drama, Cine de autor, etc.).

político está presente de una u otra manera en cualquier hecho cinematográfico y una lectura en tal sentido se pueden aplicar a ejemplos tan dispares dentro de la historia del cine.

En principio se puede afirmar que el cine militante esta totalmente desligado de las esferas de la producción comercial, en cualquiera de sus aspectos. Ni la financiación, la producción en un sentido integral, ni la exhibición o la distribución eran llevadas adelante a través de las formas tradicionales. Por ello, este tipo de cine, más que político sería conveniente llamarlo militante, en el sentido que ya no es sólo el contenido de la obra lo que lo hace explícitamente político, sino que se plantea como obra artística por fuera de la circulación industrial.

El trabajo del cine militante está en lo propiamente formal del contenido de los filmes, en la participación en el sector del campo cultural correspondiente al combate por la hegemonía, en la creación y propagación de centros de difusión y distribución del material militante con la organización de proyecciones, para compartir el producto mismo de sus luchas: las películas¹².

Una de las características principales del cine militante es su diálogo continuo entre la obra y la realidad. Según Pablo Russo "*es el cine militante tiene un modo de realización bordeando el trabajo asambleario*" eso quiere decir que se usaba lo fílmico como herramienta política priorizando el valor político, el valor de transmitir ideas.

El cine revolucionario y militante era un cine de apoyo a los movimientos sociales del campo popular, apoyos ideológicos a movimientos sociales o particulares de partidos políticos determinados que necesitan de la comunicación que necesitan para el debate ideológico.

El hecho fílmico estaba atravesado por ese registro de relatos sobre lo real, de discursos sobre lo real en el campo fílmico y ahí aparece lo que podemos llamar cine militante. Por eso era una novedad una construcción original no prevista en la cinematografía argentina y latinoamericana "*era una consecuencia de ser cineastas o de querer serlo*" indica Carlos Vallina.

¹² Sus películas funcionaron como denuncia, memoria y registro de las actividades y de las luchas de los movimientos sociales. Abarcaron temáticas diversas, vinculadas a problemáticas sobre los derechos humanos, la cultura popular, la lucha de clases, precarización laboral, desocupación, etc.

Las imágenes ayudaron a constituir las ideologías que determinaron la propia subjetividad y la conciencia de social de los individuos; las imágenes encarnaron esas subjetividades y modelos de relación social alternativos que proporcionaron ideales culturales o construcciones sociales.

El film militante no depende de si mismo para existir y tener buena llegada, depende de una situación coyuntural crítica, evidentemente tiene que ver mucho la sociedad en la cual se inscribe el cine. *“Lo que define a un filme como militante y revolucionario es 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. En suma, la responsabilidad es mayor porque lo que se intenta explícitamente es la construcción de un cine militante revolucionario”*¹³.

La militancia política y sus vínculos con la producción artística se dan en los 60/70 por individuos que comparten una visión u objetivo común. Al mismo tiempo que los grupos de cine militante argentinos desarrollaban su trabajo, como Cine Liberación y el Grupo Cine de la Base, en las artes visuales los artistas con "conciencia revolucionaria" comprometida (León Ferrari, Juan Pablo Renzi, Nicolás Rosa, etc.) daban cuenta de la diferencia con aquellos artistas que sólo tienen a la política como tema.

Los artistas definían su trabajo en función de un objetivo político profundo. En lo que respecta a sus objetivos, lo político predomina sobre lo estético ya que se busca contribuir a un cambio de conciencia en el espectador, difundir una lucha o mostrar otro punto de vista sobre un aspecto de la misma, desde el interior de las organizaciones o de los movimientos sociales y políticos.

A partir de las coincidencias ideológicas¹⁴ entre los integrantes de un colectivo se constituyeron criterios homogéneos. Es decir que asumen la producción audiovisual desde una óptica militante en lo que se refiere al sostenimiento económico, se financian con los aportes de sus integrantes.

En cuanto a la exhibición, consideran que la película no está terminada sino hasta el momento en que era vista por el espectador en donde se genera la posibilidad

¹³ Solanas, Fernando; Getino, Octavio. Cine, Cultura y Descolonización. Buenos Aires: Siglo XXI.1973.

¹⁴ El cine militante depende mucho de la etapa de maduración del artista y de los militantes.

de debatir y de reflexionar sobre la misma. Sin la exhibición los colectivos artísticos no habrían tenido sentido político, en la medida en que su objetivo central era la concientización y la transformación radical de la sociedad.

El trabajo de los grupos de los 60/70 no queda solo en la realización, sino que es acompañado de una difusión y promoción constante a través de proyecciones clandestinas, como en el caso de Cine de la Base y Cine Liberación.

La militancia era como una especie de condición particular de la ontología del cine, una condición histórica específica de un momento dado de la realidad latinoamericana y argentina que impulsó a pensar que el cine mirando lo real social tenía que incorporar esa dimensión de participación activa en la lucha popular desde aquí se puede entender que *"el cine militante es aquel reflejo de la militancia política"* como indica Javier Campo.

Por eso se puede pensar en el concepto de "cine militante, político y clandestino" con sus cambios que produjo dentro de los valores artístico-culturales dominantes e institucionalizados en los 60/70.

2. Censura Cine Argentino 60/70

***"Los cortes y tijeretazos aplicados a una película, o inclusive su desaparición remiten a las prácticas seguidas con los torturados y desaparecidos"*¹⁵.**

Octavio Getino

Los años 60/70 fue una época signada por una fuerte efervescencia de los movimientos políticos y sociales latinoamericanos de liberación, el cine militante jugó un papel fundamental en la búsqueda por sociedades más democráticas e independientes y se convirtió en una verdadera herramienta de lucha.

Sin embargo esta época estuvo caracterizada por la constante inestabilidad política, marcada por la alternancia de gobiernos democráticos y de facto. Como puede suponerse, durante estos últimos, las censuras y proscripciones fueron frecuentes y afectaron a la producción cinematográfica local.

La Revolución Argentina no tardó en intervenir el Instituto Nacional de Cine y, a través de él, influir sobre toda la producción cinematográfica. El teniente coronel Adolfo Ridruejo ocupó la dirección del Instituto Nacional de Cine el 13 de julio de 1966.

¹⁵ **Getino, Octavio.** La tercera mirada. Paidós. 1996

El cine nacional¹⁶, como otras expresiones culturales, tuvo que acomodarse al clima autoritario y represivo, que se manifestó de diversas formas¹⁷. Como señala César Maranghello que *“dos grandes unidades reunían y subordinaban sus significados en el discurso de la censura: Primero estableció qué era el sistema cultural y cuáles sus efectos sobre zonas recortadas del conjunto: lo moral, lo sexual, la familia, la religión y la seguridad nacional. Esto suponía oponer las categorías de lo legítimo, propio, nuestro, de adentro, versus lo ilegítimo, ajeno, no nuestro, de afuera. Segundo establecía qué era el “estilo de vida argentino” y su relación con lo que le pertenecía (lo católico / cristiano) y lo que se le oponía (el marxismo / comunismo). El estilo de vida argentino era definido como un conjunto de valores, un modo de ser, un legado, una tradición. Para mantenerlo, era indispensable que el Estado actuase prescriptivamente y eliminase lo ajeno, lo que atentaba contra ello; lo no católico / no cristiano, ajeno y anómalo: el marxismo / comunismo, lo subversivo”*¹⁸.

El objetivo de la censura se da cuando un grupo dominante o los sectores que lo nucleán no desean ser cuestionados en su forma de ver al mundo, para ellos era necesario que aquellas ideas o palabras desaparezcán para que no se propaguen hacia otras personas.

Dentro de las funciones que generalmente se invocan como fundamento de la censura que se dio en la Argentina dentro de esta época encontramos que el discurso se iba conformando a través de la frase *“es necesario preservar la moral de nuestra sociedad”*, es decir, se censura lo no moral que abarca, como dice Avellaneda que *“ todo lo que atentaba contra la sexualidad, la religión y la seguridad nacional, la familia, el estilo de vida del argentino, contra el catolicismo*

¹⁶ En general, la producción cinematográfica comercial durante este periodo no disminuyó en cantidad, aunque se vio colmada de comedias ligeras o que apuntaban a enaltecer los valores familiares, religiosos, del trabajo y el orden. La lista es amplia y contaba con gran apoyo por parte de las FFAA.

¹⁷ Por ejemplo en las negociaciones a las que eran sometidos muchos de sus realizadores, que incluso, algunos se vieron obligados a practicar una de las peores formas de censura: la autocensura.

¹⁸ **Maranguello, César.** El discurso represivo. La censura entre 1961 y 1966, Claudio España (Dir.). Cine Argentino. Modernidad y vanguardias. 1957/1983. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.2005. Pág. 268.

y el cristianismo, la cultura occidental, por lo que se hacia necesario salvar a la moral".¹⁹

El 17 de febrero de 1969 entró en vigor la Ley 18.019, la más rigurosa que haya pesado sobre la libertad de expresión en el país. Con ella, la censura llega al ejercicio de sus plenos poderes.

La ley 18.019 incluía un código que precisa que quedaban prohibidas las escenas o películas en las que se incurra en las siguientes faltas:

- La justificación del adulterio y, en general, de cuanto atente contra el matrimonio y la familia.
- La justificación del aborto, la prostitución y las perversiones sexuales.
- La presentación de escenas lascivas o que repugnen a la moral y las buenas costumbres.
- La apología del delito.
- Las que nieguen el deber de defender la Patria y el derecho de las autoridades a exigirlo.
- Las que comprometan la seguridad nacional, afecten las relaciones con países amigos o lesionen el interés de las instituciones del estado.

Más allá de la exageración, es innegable que existió una coordinación y un objetivo común entre la censura y el terrorismo de estado. En fin, son muchos los aspectos de interés (culturales y políticos) que involucro esta experiencia cinematográfica en la Argentina. Aquí simplemente intentamos señalar lo que consideramos importantes para una reconstrucción del conjunto de la misma.

¹⁹ **Avellaneda, Andrés**, Censura, autoritarismo y cultura – Argentina 1960-1983, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1986. Pág. 20.

3. Instancia de Exhibición del Cine Militante/Clandestino

"Cuando sostenemos la posición de que el cine es un arma, muchos compañeros nos responden que la cámara no es un fusil, que esto es una confusión, etc. Ahora bien, está claro para nosotros que el cine es un arma de contrainformación, no un arma de tipo militar. Un instrumento de formación para la base".

Raymundo Gleyzer

En esta etapa de la historia regida por gobiernos dictatoriales y la censura como máxima expresión. El principio y el derecho a ser visto ante el silencio histórico y la invisibilidad de los colectivos generaron que el proceso de la exhibición sea fundamental dentro del cine militante.

En un período histórico sombrío donde se había suprimido todo tipo de vanguardia artística y crítica, el cine militante propuso una restauración de la identidad colectiva. Allí ocupó la posibilidad de reparación de la simbolización y construcción de valores sobre los espacios ocupados por el olvido impuesto por el poder, cuya única verdad era la única.

Sobre la censura y el temor Humberto Ríos destaca que la exhibición era *"en ese momento dado la situación que se estaba dando tenía aspectos muy complejos. A mí por el modo de exhibición que había que enfocar me tocó trabajar como si fuera un operativo militar o un operativo subversivo"*.

Salvo momentos históricamente concretos (como este periodo), el cine directamente político no logró contar con una red de difusión y exhibición: estable y normalizada con una distribución planificada.

El círculo producción / distribución / exhibición se cerró con la censura imposibilitando tanto otras opciones de producción como el desarrollo de determinadas prácticas de distribución y exhibición.

Por eso se puede considerar que el cine ante la censura y la falta de espacios para la circulación hayan necesitado que ese espacio se diera en la clandestinidad precisamente por obstinarse a los modelos hegemónicos

Había mucha efervescencia política en un periodo marcado por la violencia, las exhibiciones en el cine militante no eran la excepción a ese momento *"las operaciones de exhibición eran casi operaciones militares. Alguien llevaba un equipo, otro llevaba el material para ser exhibido, otro hacía la cita, otro reunía a la gente en el departamento o en la fábrica, eso necesitaba todo un operativo. Y tenía que ser coordinado por grupos que tuvieran experiencia en ese tipo de*

acciones, así se podía llegar a exhibir: había que seguir luchando para que la conciencia siguiera trabajando. Eso era así” analiza Humberto Ríos.

Las opciones artísticas y estéticas se derivan tanto de una posición ética e ideológica de los realizadores con respecto a la realidad histórica y al universo cultural de los destinatarios, como de la búsqueda de la mayor eficacia.

Existía en el clima cultural de la época la idea de interpelación al espectador²⁰, que se sintetiza muy bien en un cartel que varias unidades móviles del Grupo Cine Liberación colocaban debajo de la pantalla en sus proyecciones, con la frase de Franz Fanon: “Todo espectador es un cobarde o un traidor”²¹.

La frase de Frantz Fanon era estampada en carteles debajo de la pantalla durante la proyección, el film se convertía en acto político, tal como esperaban sus realizadores de cada exhibición.

Mariano Mestman recalca que “había en el clima cultural esta idea de interpelación al espectador que ellos resuelven muy bien en la frase de Franz Fanon: “todo espectador es un cobarde o un traidor”, que era un cartel que ponían debajo de la pantalla en muchas proyecciones. Algunos grupos de Cine Liberación no ponían ese cartel, pero otros sí. Es lo que está en la película cuando se corta, se convoca al debate y todo eso, que son cortes que después están también en Actualización política y doctrinaria para la toma del poder. Pero en La Hora de los Hornos se asociaron a esta idea del film acto”.

Es muy difícil señalar la cantidad de colectivos militantes a lo largo de la Argentina, pero sí señalar que entre 1969 y 1973 existieron espacios de exhibición en varias importantes ciudades: La Plata, Rosario, Santa Fe, Córdoba, Tucumán y más de uno en Buenos Aires

El cine militante fue siempre un cine de oposición, dentro de una coyuntura sumamente represiva, Fernando Birri plantea que “este cine en los 60/70 sirvió para mostrar una realidad distinta, pero no solamente para mostrarla en ese caso, sino también para oponerse a esa realidad; para interpretarla, para tratar de abarcarla, para contrarrestarla”.

²⁰ El poder de un film consiste en que de al espectador la sensación de que está siendo testigo ocular de los acontecimientos.

²¹ **Pancarta del Film** “La hora de los hornos”.1968

Por ello la función de los colectivos era distribuir los materiales que se producían por ello, tenían políticas de difusión que eran las de llevar las películas a los lugares donde el cine nunca llegaba y permanecer hasta el final de la proyección para armar un debate. La circulación terminaba entonces en esta última instancia, considerada imprescindible.

La idea era generar una red de distribución ligada a las organizaciones de base. Bibliotecas populares, centros vecinales, clubes, sindicatos, agrupaciones de solidaridad, organismos de derechos humanos, movimientos populares o locales partidarios, trabajando para generar un canal de circulación alternativo a los medios del sistema, un circuito de exhibición y producción donde los protagonistas de las luchas populares pudieran participar de una nueva forma de producir y difundir los materiales audiovisuales; es decir, exhibición, debate, formación y producción de la red.

El espectador en este proceso pasaba de ser un sujeto pasivo a convertirse en un productor activo. Es necesario aclarar que ese espectador no buscaba ser persuadido, el espectador que vio esas películas estaba comprometido políticamente (antes de formar parte de la exhibición) no tanto desde lo militante sino que tenían un perfil ideológico; como plantea Pablo Piedras *“el que veía las películas ya sabía lo que estaba viendo, ya tenía una intención de que temáticas planteaba el film”*.

El formato de esta exhibición le otorgo identidad y lo diferencia de la exhibición comercial. Por eso se consideraba a la imagen cinematográfica como una herramienta de formación que permitió desarrollar un proceso crítico y cognitivo del propio contexto y a la vez consolidar rasgos de identidad a partir de voces e imágenes propias, generando un nuevo espacio de pensamiento, percepción y conceptualización de la realidad.

La labor de la exhibición era activar la experiencia de una película y provocar el interés de la gente por escuchar un poco lo que los demás dirán; el pretexto era la película, el ciclo, el formato, pero la misión era reunir a un público, presentar los títulos y generar interés por la interacción con el público

El texto audiovisual como un mensaje construido y era un recurso pedagógico desde el que se pudo abordar reflexivamente el marco en el que se desarrolló y adoptó una actitud activa, frente a lo hegemónico y dominante formando

nuevos espectadores. En esta práctica se conjugan la identificación y la creación de imaginarios sociales nuevos.

En este sentido de la exhibición, Walter Benjamin afirmó que el involucramiento del espectáculo fílmico y el público se puede dar de forma revolucionaria, desarrollando el poder de discernimiento y comprensión de la realidad social de manera crítica y en este aspecto de reproducción de la obra fílmica es que Benjamin la valora como el séptimo arte.

Por eso evidentemente era necesario colocar a los espectadores en contacto directo con las luchas y las reivindicaciones de los obreros, sindicatos, etc.; más allá del valor político, social e ideológico de la película que se proyecte ese día. Lo principal era lograr que las memorias de las luchas que ellos representaban en sus films, se difundieran, tanto en el interior de los movimientos como en otros ámbitos, para obtener solidaridad por parte de otros sectores sociales y políticos. Los lugares donde muchos de los grupos pasaban cine, o intentaban difundir los materiales, eran como un punto de partida a la hora de plantearse una actividad también. A su vez en el cine militante de los 60/70 con respecto a la exhibición había un acuerdo político a la hora de exhibir (conjuntamente) films de colectivos militantes/artísticos antagónicos ideológicamente; *“La exhibición de este material, llámese La Hora de los Hornos, llámese Cineinformes, llámese Cine de la Base, estaba destinada a concientizar, a movilizar, a no dejar que la gente se aplastara ante el visible aparato defensivo”* resalta Humberto Ríos.

Jorge Giannoni, cineasta y ex integrante de Cine de la Base, dice en *El Cine Quema*: *“nuestro programa fuerte eran Los Traidores y Operación Masacre. Eran las películas que la gente quería ver porque servían para el debate. Porque Operación Masacre planteaba la memoria histórica, digamos, de la Revolución Libertadora, y Los Traidores planteaban el problema de la burocracia y lo proclive a la traición que son los burócratas, Tiempo de violencia –de Quique Juárez- también lo difundíamos, y todos los cortos de los Realizadores de Mayo. Cosas que se habían hecho en Santa Fe y lo de las torturas que habían hecho los de La Plata”.*

Por último era fundamental la idea era convertir al espectador (en el sentido cinematográfico tradicional) en protagonista de la exhibición y "actor" (militante) en el proceso político (que en muchos casos ya lo era). Por eso el film era

concebido como una obra abierta que apunta a promover la construcción colectiva del sentido en el debate posterior.

Sin embargo existió un momento donde se hizo imposible seguir difundiendo y produciendo films, hubo un corte abrupto del cine militante y su reproducción frente a una política de persecución, miedo, secuestros, desapariciones...

4. Proyección

“Las operaciones de exhibición eran casi operaciones militares. Alguien llevaba un equipo, otro llevaba el material para ser exhibido, otro hacía la cita, otro reunía a la gente en el departamento o en la fábrica, eso necesitaba todo un operativo”

Humberto Ríos

Aquí se intentará reconstruir los procesos comunicativos que actúan en dicho intercambio entre la reproducción (proyección del material audiovisual) y los colectivos cinematográficos teniendo en cuenta: las características de las proyecciones, que se mostraba (como y por qué), cuáles eran los espacios de exhibición a que público congregaban; cuáles eran las representaciones que implicaban cada contexto de difusión alternativa. A su vez como este proyecto comunicacional tenía sus características propias tanto de seguridad y como de organización a la hora de llevar a cabo este proceso comunicacional.

4.1 Espacios de Proyección

“Se juntaba gente, si ya eran 30 personas era algo muy bueno. Eran personas que iban a ver las películas después de trabajar”

Juana Sapire

Las condiciones económicas, políticas y sociales de los espacios en donde se realizaban las proyecciones condicionaban las dimensiones ideológicas y las metodologías en cada proyección de los films.

Los ámbitos de mayor difusión²² eran los circuitos alternativos no comerciales, ligados a los movimientos sociales y organizaciones populares, como por ejemplo asambleas, universidades, fábricas, centros culturales y foros sociales.

La exhibición y la distribución en realidad era parte del debate político de las tendencias que estaba circulando en la sociedad por eso era necesario para ambos grupos (Cine Liberación y Cine de la Base) la difusión tanto en barrios, villas, fábricas y universidades.

²²La difusión se daba frente a una censura explícita y sumado con las dificultades técnicas pero para el artista/militante eran necesarios correr esos riesgos.

Los tres ámbitos principales de difusión eran: grupos intelectuales (artistas y profesionales) grupos estudiantiles (universitarios y secundarios) y grupos de trabajadores/sindicales (barrios y villas). En todos los casos el objetivo principal era trabajar los marcos de seguridad de cada proyección, los costos de preparación de cada exposición audiovisual (tecnologías y los viajes a cada lugar).

Los lugares, en general, han sido universidades, asambleas, grupos barriales, y lugares informales en los barrios. Humberto Ríos afirma que *“si uno utilizó los canales de la universidad, o de las fábricas, o de las escuelas, o de los ámbitos de las asambleas, era porque se buscaba la confrontación directa. Se buscaba el diálogo, el análisis, la profundización, que a veces no se lograba por razones estéticas, de la película; porque una acción en la película evocaba un pensamiento del sujeto que la ve, que no tiene a quién preguntarle, si la ve por televisión. No tiene con quién profundizar. En cambio en una asamblea, en una fábrica, el sujeto-espectador preguntaba al sujeto-cineasta los por qué: el sujeto cineasta le contestaba al sujeto-espectador: “esto es así por esto, por esto y por esto”; de ahí que el contacto con la gente era absolutamente imprescindible”*.

Juana Sapire explica que la intención de exhibir en estos espacios expresa *“la idea era llevar el cine a la gente. Proyectábamos películas en los barrios, villas, fábricas, pero nuestra tarea no terminaba ahí, después de pasar las películas generábamos un espacio de discusión con la gente para poder expandir y debatir nuestras ideas. Para las proyecciones ocultábamos en nuestro auto con sabanas el proyector y las latas”*.

La proyección era una experiencia política que iba de la mano de la experiencia que se planteaba en cada lugar, en la asamblea, en la fábrica, etc. Evidentemente eran experiencias en las que se modificaba la experiencia tanto de los espectadores/actores como las personas que llevaban a cabo la actividad. *“Cada proyección dirigida a militantes, cuadros medios, activistas, obreros y universitarios se transformaba en una especie de reunión ampliada de la cual los filmes formaban parte pero no eran el factor mas importante”* recalca Fernando “Pino” Solanas.

En definitiva, estas proyecciones contribuyeron a acercar a diversos espacios y espectros de personas cubriendo una carencia (de acercar materiales

audiovisuales censurados) que resultaba evidente frente a la clausura explícita de los gobiernos.

Juan Greco, integrante del Grupo Cine de la Base destaca en el libro "El Cine Quema" de Fernando Martín Peña y Carlos Vallina, que en las proyecciones *"empezamos a trabajar en dos líneas. Por un lado estaban las proyecciones 'pequebú'²³, que se hacían entre la clase media, cobrando una colaboración. Íbamos a Barrio Norte, se juntaban cuarenta personas, pasábamos la película y después, por supuesto, había whisky, masitas y en el debate todos tenían pipa. Era toda una reunión social. Junto con esto estaban las proyecciones que se hacían en las facultades de Derecho, Ingeniería, Medicina. Yo he estado en proyecciones con dos mil personas. Por otro lado, estaban las villas y los barrios obreros. Nosotros teníamos contacto con una villa que está en el Camino Negro, atrás de Banfield, cerca del Puente La Noria fuimos varias veces, (ahí no se cobraba, es obvio), se armaba la proyección".*

Con respecto a los espacios universitarios para la exhibición Carlos Vallina relata que *"la convocatoria en la universidad era para todas las comisiones, después de la proyección, se hacía un trabajo de contextualización, porque además era como una especie de clase metodológica. Los actores formaban parte para acompañar y explicar el surgimiento de los temas, importaba la obra como mediadora de temas, modos de accionar planteos y se reelaboraban políticamente la militancia política que podía ser un sindicato por ejemplo ATULP".* Los primeros interesados en difundir los materiales eran los protagonistas de las películas y de las luchas sociales que éstas narraban; los integrantes de movimientos y organizaciones populares; los militantes políticos y sociales, pertenecientes o no a partidos políticos. Ciertos grupos proyectaban sus films en ámbitos privados²⁴ (departamentos o casas de personas vinculadas a los colectivos). Humberto Ríos destaca que *"en los departamentos de clase media había un gran asombro, asombro por encontrar que había una película tan fuerte, tan importante, que llamaba tanto a reflexión, que más que conversar o dialogar, cada cual la recogía y se llevaba apenas un comentario. Salían*

²³ Pequeño Burgués.

²⁴ En algunos casos a través de personas que compraban e intercambiaban materiales de estos grupos.

diciendo: “estupendo”, “magnífico”, “importante”, más que eso no. Y cada cual se iba con la impresión y el impacto que producía la película. Los espectadores no eran mucho más de diez, a lo sumo eran quince o veinte, (ya se corría mucho riesgo con veinte), se iban con esa impresión. Por lo bajito, en voz baja, decían: “maravilloso”, “fantástico”, “importante”, y se iban”.

La exhibición en ese espacio se hacía con la particularidad de ir deteniendo la proyección cada tanto para iniciar un debate sobre lo que se había visto. Sin embargo esa situación ya no era una exhibición formal o tradicional, era reproducir un cine riesgoso por la censura (en algunos casos había que viajar hasta Uruguay para poder individualmente para ver los films sin riesgos).

Por último se daban las exhibiciones en fábricas y sindicatos, estas proyecciones evidentemente tenían un carácter movilizador, un cine militante que creía que el cine revolucionario iba a transformar la realidad (tomándolo como elemento de la revolución). Humberto Ríos afirma que *“la experiencia del sindicato fue: el asombro, las banderas levantadas, los gritos, la sensación de euforia. En las fábricas: “¡Viva!”, “¡Viva!”, “¡Bravo!” Las banderas en alto, el entusiasmo, las zapatillas, los gritos. El fervor era lo que había como condición sine qua non”*.

4.2 Festivales Cinematográficos

“Los festivales era una buena salida para encontrar público crítico servía porque las películas se establecían en los festivales y de ahí explotaban”
Javier Campo

¿Para que aprovechaban los festivales de cine en el cine militante? Existió otro tipo de difusión más institucionalizada centrada en festivales nacionales e internacionales a diferencia de los espacios de proyección clandestinos. Las películas se difundían y proyectaban generando prácticas de exhibición comerciales²⁵, en general. Aunque es necesario destacar que para los realizadores en sus discursos, la sala comercial no existía para el cine militante, ya que formaba parte de lo que quería la industria del cine y que es lo que quieren los grupos militantes.

“Podían verlos festivales extranjeros y desde ahí se forma ese espíritu latinoamericanista revolucionario. Sobre todo en los delegados europeos” destaca Javier Campo.

²⁵El comercio se representaba en la promoción y venta con productoras extranjeras.

Las prácticas que hacemos referencia se desarrollaron en el marco del surgimiento del movimiento Nuevo Cine Latinoamericano; en la primera convocatoria aparecida en la revista cine cubano No. 95 se declara: *“El Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano tiene como principal objetivo promover el encuentro regular de los Cineastas de América Latina que con su obra enriquecen la cultura artística de nuestros países contribuyendo al rescate y afirmación de la identidad propia y a la defensa de los valores nacionales y rasgos comunes a nuestros pueblos frente a la deformadora intromisión y dominación cultural imperialista; asegurar la presentación conjunta de los filmes de ficción, documental, dibujos animados y actualidades y el intercambio de experiencias artísticas, técnicas, organizativas y de producción y distribución; y contribuir a la difusión y circulación internacional de las principales y más significativas realizaciones de nuestras cinematografías”, y más adelante “Para cumplimentar estos objetivos el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano organiza: El concurso Internacional que otorgará los Premios Coral a las obras de mayor significación cultural en cada género cinematográfico”*²⁶.

Es necesario aclarar que nos referimos al periodo (que se extiende entre el Festival de Viña del Mar²⁷, Chile, en 1967 y la resolución de creación del Comité de cineastas Latinoamericanos²⁸ en Caracas (Venezuela) en 1974. *“La creación del Comité de Cine del Tercer Mundo se apoyaba en un incipiente, precario puente entre Argel y Buenos Aires -con antecedentes y con ramificaciones a ambos lados del Atlántico- pero reconocía buena parte de las condiciones de su emergencia*

²⁶ “El Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano se propone continuar la línea de trabajo iniciada en los Festivales de Viña del Mar, Mérida y Caracas, y contribuir así al encuentro entre los autores y al intercambio entre las cinematografías y movimientos cinematográficos más auténticos y significativos de Nuestra América.” Cine Cubano No. 95, p. 157

²⁷ La idea de crear este Festival surgió en 1962 en el cine-club “Viña del Mar” dirigido por el doctor Aldo Francia que en sus ediciones anteriores tuvo un carácter nacional, hasta 1967 que se hizo internacional. En 1969 se produce el segundo encuentro de cineastas latinoamericanos donde se vuelven a definir pautas y estrategias para el futuro de la producción filmica latinoamericana.

²⁸ **Mestman, Mariano.** Entre Argel y Buenos Aires. Publicado originalmente en New Cinemas. Journal of Contemporary Film, Volume 1, Number 1, London, 2001; p.40-53. Reproducido en: Gerardo Yoel (comp.), Imagen, política y memoria, Buenos Aires, Ed. Libros del Rojas-UBA, octubre 2002; ps.233-251.

en el diálogo con un circuito alternativo del Primer Mundo” analiza Mariano Mestman.

Se trata entonces de un periodo de surgimiento de este movimiento regional caracterizado por una fuerte presencia de la problemática del cine a la Revolución en el centro de los debates. *“Si se juzgara el cine latinoamericano por lo que de él se mostró en el reciente Festival de Viña del Mar, cabría deducir que es tremendo su fermento revolucionario. Casi todo el material allí, exhibido aparece alentado por el propósito de atacar y modificar las estructuras con la ilusión de convertir un producto cultural un fusil”*²⁹ afirmaba en su momento Fernando “Pino” Solanas.

En fin a la luz de este panorama socio-político cultural fue necesario aunar voluntades e impulsar encuentros que propiciaran el contacto, el intercambio de opiniones, la formulación de propuestas para una exhibición justa de la nueva producción cinematográfica latinoamericano del cine político/social. Por ello se diseñaron políticas horizontales que favorecieran la distribución y la confrontación de obras de todas partes y desde luego nada mejor que los festivales de cine para que esto fluyera de la manera más lógica y coherente posible.

5. Seguridad

“Algunos compañeros se dejaron arrastrar por el éxito y la impunidad con que se pueden realizar las primeras exhibiciones y tendieron a relajar las medidas de seguridad; otros, por exceso de precauciones o de miedo, extremaron tanto los recaudos que la difusión quedó circunscrita a algunos grupos de amigos. Sólo la experiencia en cada lugar específico en los cuáles eran allí los mejores métodos”
Fernando “Pino” Solanas y Octavio Getino

La práctica del grupo de cine militante era una experiencia colectiva en la cual cada compañero ya no es un técnico circunscripto a un trabajo específico sino un militante que proyectaba el material audiovisual o generaba debates u organizaba las locaciones o en este caso las medidas de seguridad del hecho político de exhibir.

Pese a la inexperiencia y a las dificultades objetivas de la instrumentalización (represión carencia de aparatología adecuada, dificultades económicas, etc.) la experiencia de los primeros films militantes en nuestro país comprobó una cantidad de espectadores-actores de estos films superaban holgadamente al

²⁹ Revista Panorama 18/11/1969.

cine de autor argentino de ese periodo. Y lo que es mas importante la calidad de esos receptores permitió un nivel cultural y político que las propias organizaciones populares reconocieron orientaron y colaboraron.

Humberto Ríos relata que *“algunas veces por razones de seguridad intentábamos disolver el grupo de participantes apenas finalizaba la proyección y entonces sentíamos que la difusión de aquel cine no tenía razón si no se completaba con la intervención de los compañeros si no se abría el debate sobre los temas que las películas habrían desatado”*.

La práctica difusora del cine militante exigió a sus organizadores desarrollar al máximo las medidas de seguridad. La idea era tomar las previsiones para seguir operando mejor y con más eficacia; una proyección coartada no solo lesionaba la libertad de los participantes sino que afectaba también el trabajo policito de cada organización y el desarrollo de nuevos actos desde allí los riesgos. *“Se trataba de evaluar con la mayor objetividad y previsión las condiciones existentes ya que sucede a veces que el exceso de medidas de seguridad retardaba o frenaba la tare política hasta el punto que lo invalidaba; por el contrario, la liviandad en este aspecto lleva a sufrir golpes directos sobre las proyecciones”* acentúa Humberto Ríos.

Por eso era necesario un operativo de concertarse en un lugar, de ubicar a los participantes, de explorar el campo por el cual se daba la película; esto implicaba que la comunicación se hacia a través de varias semanas de elaboración con el agregado continuo del cambio de la realidad política constante del país.

A partir de eso se empezó a tomar en el momento que en algunos lugares se detectaba a la gente que no iba y que habían sido citados, *“muchas veces se anulaban las exhibiciones en el beneficio de la seguridad del espectador”* destaca Humberto Ríos. Haciendo alusión al allanamiento de un sindicato en Buenos Aires y detención de 200 personas; a causa del error en la elección del lugar de proyección y en el elevado número de invitados que vivieron con el grupo Cine Liberación.

No se trataba de meramente de la difusión en sentido convencional sino de la utilización de cada hecho militante, Fernando “Pino” Solanas afirma que *“de ahí*

que se hacia necesaria una constante gimnasia de practicas de seguridad realizando balances críticos y autocríticos desde cada experiencia”.

A su vez uno de los grandes descubrimientos de los colectivos era que el espectador que asistía a las proyecciones lo hacia con plena conciencia de estar infringiendo las leyes del sistema y exponía su seguridad personal a eventuales represiones. Este hombre no era ya un espectador, por el contrario desde el momento que decidía concurrir a la proyección, desde que se ponía de este lado arriesgándose y aportando su experiencia viva a la reunión, pasaba a ser un actor³⁰.

“En otro momento la persecución hizo que el público no era tanto pero eso no era una decisión propia sino que se vinculaba al temor, sin embargo los vecinos de los barrios nos ayudaban si las exhibiciones eran cortadas por la persecución de las Tripe A” destaca Juana Sapire.

Con la perspectiva y revisión de este proceso en la actualidad, los actores se adjudican cierta inexperiencia en la preparación y planificación de las proyecciones por ejemplo Humberto Ríos asume que *“los errores se dieron por un momento iniciático, si hubiésemos tenido una experiencia acabada de cómo manejarse en situaciones como estas quizás no hubiésemos cometido errores de comunicación, llamados equivocados, en confiar personas inadecuadas. El riesgo era a quien hablarle, a mis amigos que ya están convencidos o al otro que hay que convencer”.*

En conclusión con la seguridad se concretaba la primera práctica táctica del grupo realizador frente a las proyecciones. Era el momento donde todas las elaboraciones y las hipótesis previas debían configurarse y planificarse con el fin de proteger la presencia física de los espectadores y de los materiales filmicos.

³⁰ El hombre buscaba a otros hombres comprometidos como el y a su vez se comprometía con ellos: el espectador dejaba paso al actor que se buscaba a si mismo en los demás.

6. Debate

***“Se exhibía el film y después se discutía y charlaba con las personas acerca de sus posiciones sobre la película”
Juana Sapire***

Luego de la presentación y de la exhibición de la película, comienza un momento de interacción presencial entre los concurrentes y la película, a través de la guía del coordinador que era el debate.

“El debate era más importante que el film en si” resalta Pablo Russo por ello los grupos artísticos/militantes consideraban que la película no está terminada sino hasta el momento en que es vista por el espectador en la situación de exhibición, a partir de la cual se genera la posibilidad de debatir y de reflexionar sobre la misma.

Los objetivos del debate eran:

- Formar al público para comprender mejor el fenómeno cinematográfico.
- Favorecer el proceso de convertir la emoción en toma de conciencia política y social.
- Permitir la liberación del impacto psicológico que causa la imagen.
- Comunicar e intercambiar ideas en el campo de la cultura.

La exhibición al ser por canales horizontales y no comerciales, en ámbitos donde se fomentaba la discusión, esto generó que los grupos militantes se dedicaran a la exhibición con el acto fundamental del debate como cierre de la relación obligatoria y necesaria entre producción/distribución/difusión.

El debate se producía con las personas con una información y a su vez puede modificarse la información, pueden ser agentes de información con la clase intelectual como intelectuales: con la idea de tomar un mensaje y transformarlo en otro lenguaje.

Los debates variaban de acuerdo al contexto y exhibición, por ejemplo el debate era diferentes sectores universitarios que se reflexionaba sobre el valor estético del mensaje desde lo teórico (donde terminaba todo en una abstracción) a diferencia de una fábrica donde la opinión y el análisis se daban desde la praxis. A su vez varia si la exhibición si el mensaje era para militantes o no.

“Cuando en una fábrica ponemos en discusión un elemento que nos permite desatar preguntas y respuestas, estamos en presencia de un acto creativo colectivo. Y creo que lo hermoso de esta forma de discurrir en las fábricas, en las

asambleas estudiantiles, es porque nos podemos mirar a los ojos, nos podemos indagar y podemos responder aún con el silencio, en el cine no” afirma Humberto Ríos.

La idea de un debate interdisciplinario era valorizada desde los colectivos, cuando un debate se hacía en diversos ámbitos, y entraba en puja gente que es más pragmática, y otra que es más teórica, eso generaba que los debates eran más concretos y enriquecedores.

Cuando se hacía este recorrido de la instancia de exhibición y proyección del cine militante, evidentemente existía un plus adicional decisivo constituido por el momento del debate. *“La circulación del debate y el modo del debate potenciaban los debates interdisciplinariamente de esos films. Es decir lo hicieron porque había un proceso político necesario para esas condiciones históricas”* analiza Carlos Vallina.

La cuestión del “armado” era el momento de la discusión que tenía una importancia fundamental a la hora de exhibir las películas, discutir las y analizarlas. Este proceso generó ciertos ejes de discusión del debate entre la relación espectador/film/exhibidores, reflejada en estos puntos:

- Que es lo que veían en la película los espectadores.
- Que es lo que entendían de lo que se decía en la película los espectadores.
- Como se asumían las posturas políticas³¹ con aceptación o rechazo desde el film y la militancia política
- Si había rechazo se preguntaban los porque y ahí entraba el debate ideológico que podía producir si había un desacuerdo en torno a la película y a las posturas ideológicas. *“El que no estaba de acuerdo sobre algo charlaba y compartía ideas con el que estaba de acuerdo se hablaba y discutía sobre la realidad”* destaca Juana Sapire
- Por ultimo el debate se producía en torno a como actuar de acá en adelante. Entonces ese era el motor motriz, la verdadera difusión de la realidad política y social.

³¹ El gran problema del cine militante de los 60/70 fue como “bajar” las líneas ideológicas sin repetir los modos de interpretación y representación del cine dominante (porque repiten esos modos, era repetir una ideología).

Estos ejes necesitaban un debate, originado entre ellos mismos más que con el referente³² que mostraba la película. Era fundamental cerrar un ciclo, visto en la llegada del mensaje al destinatario que buscaban.

Evidentemente en aquel momento, lo que se buscaba era ver cuánto se ampliaba el rango de gente dispuesta a apoyar un movimiento político/militante. El hecho de proyectar, o el hecho de exhibir, o de contabilizar cuánta gente estuvo viendo algún material, tuvo que ver con tratar de saber con cuánta gente se podía sumar para participar activamente o que de algún modo concibieran una conciencia social y política diferente a la hegemónica.

Desde la perspectiva de Humberto Ríos los sucesos mas comunes que les pasaban generalmente en las proyecciones, era que la gente se identificaba con el material y afirmando que: *“esto es realmente lo que está pasando”*, se discutía no solo el film sino sobre la realidad, los medios de comunicación y la relación con los individuos.

En todos ellos, la concepción de lo cinematográfico dejaba de estar vinculada estrictamente al fenómeno cinematográfico comercial y formal: se visualizaba a los films como objetos de análisis, que podían suscitar debates y controversias sobre los sucesos que acontecían en el país y en Latinoamérica.

Juan Greco, ex integrante del grupo Cine de la Base, afirma que *“tengo los recuerdos más hermosos de los debates que salían de las proyecciones Terminaba la película y hablábamos sin bajar ninguna línea, nosotros no capitalizábamos esa acción, la capitalizaba la gente, éramos mediadores y hablábamos a través del cine. Después había un responsable político del partido en la villa o en el barrio y él manejaba esa línea de discusión, que por lo general pasaba por los problemas que la gente tenía en ese momento”*.³³

Para organizar el debate, se reordenaba el espacio de reunión de modo tal de lograr un círculo donde todos los concurrentes puedan verse y en el cual el coordinador ocupe la ubicación de un miembro más del grupo, poniendo en crisis la posición habitual que se adopta para ver cine.

³² Había alguien organizando el debate para ver como se desataban los diálogos y la imagen filmica, como “operaba” en el otro.

³³ **Peña, Fernando Martín y Vallina, Carlos.** El Cine Quema: Raymundo Gleyzer, Buenos Aires, Ediciones de la Flor. 2000.Pág. 148

Organizado el grupo en un espacio distinto, comienza el debate; en él era necesario poner en juego los dos planos: el de la expresión desde la cotidianeidad del individuo y el del contenido fílmico.

Carlos Vallina menciona que *“no es que se discutía lo que se ponía en el film, se mostraba el debate en villas, barrios, sindicatos, universidades. Es decir los circuitos populares de exhibición y distribución que estaban altamente sensibles porque estaba clausurada como posibilidad legal de proyección”*.

Es necesario considerar que en los movimientos populares ya había gente informada que creaba campos de batalla de denuncia, sus luchas se daban en el campo de la información (formaban parte de la dimensión ideológica de los 60/70).

Así, como plantea Jean-Louis Comolli, el debate convierte al espectador en hacedor y resignifica el concepto tanto de lo cultural y político. La cuestión era ya no vamos al cine sólo para reflejarnos(a realizar lo que no podíamos hacer), la intención era transformar ese espejo en algo real que permitiera, mirar más allá gracias a los otros participantes de proyección y el debate.

En conclusión el debate apelaba a la conciencia y a la educación de la gente, en fin cada persona tenía que tener un tiempo para madurar un material, cuando lo hicieron colectivamente analizándolo y reflejando posturas; la situación se aceleró (frente a un presente que generaba ese proceso) concibiendo una mayor capacidad de conciencia social y participación activa política y cultural.

7. Film-Acto

“El hecho de pensar al cine no como un arte sino como herramienta política, útil para la lucha, hace muy difícil la construcción de un lenguaje complejo”³⁴

Paula Halperín

En los años 60/70 Fernando Solanas y Octavio Getino acuñaron el concepto Film-Acto para dar cuenta de las experiencias de cómo intervenir políticamente a través del cine. Esta hipótesis apuntaba a que el cine militante debía subordinarse -ser un complemento o apoyatura- a los objetivos de las organizaciones políticas; en otras palabras, estaba orientado hacia a un destinatario concreto, donde su capacidad se daba en la exhibición como un acto y un hecho político.

³⁴ Halperin, Paula .Historia en celuloide: Cine militante en los '70 en la Argentina.2004. Pág. 37.

Así, la noción de Film-Acto³⁵, como herramienta para transformar al espectador en protagonista de la exhibición, Mariano Mestman afirma que *“la idea del Film-Acto era que, en realidad, la película es una excusa para la acción; la película tiene sentido en base a la acción que logra desencadenar, hay un objetivo contrainformativo, para decirlo en términos clásicos, de ensayo político, pero en realidad lo importante es lo que hagan los compañeros después, como se dice en la pantalla. El film tenía que desencadenar un acto³⁶”*.

Evidentemente el concepto de Film-Acto se refiere directamente a la incorporación del espectador como co-autor de la obra y al mismo tiempo del proceso de liberación del cual ya era protagonista. *“La idea de hacer un Film-Acto era que provocara un momento de conciencia y lucidez en los debates que se generaban en las salas clandestinas. Queríamos hacer un film de análisis, reflexión y testimonio de la realidad, sobre todo porque no soportábamos la dictadura y la injusticia”* recalca Fernando Solanas.

Cada proyección de un Film-Acto suponía una puesta en escena diferente ya que en el espacio en donde se realizaba, los materiales que la integraban (actores-participante) y el mismo tiempo histórico en que tiene lugar nunca fueron los mismos. El momento de comunicación (el film-acto) era un terreno lleno de posibilidades para la profundización política e ideológica además del enriquecimiento de los recursos semánticos, expresivos, etc.

Vale decir que el resultado de cada proyección acto dependió de aquellos que lo organizaban, de quienes participaban y el momento en que se hizo y donde la posibilidad de introducirle variantes agregados modificaciones no tiene límites. La proyección de un filme-acto siempre expreso de uno u otro modo la situación histórica que se estaba produciendo. *“No es la obra lo que cuenta, sino el hombre, la vida del hombre. De la subordinación de aquella a las necesidades históricas de este debe surgir la nueva comunicación entre obra y hombre, entre acto y actor. Esto obliga no solo a romper con una concepción burguesa del hombre y de la obra de arte, sino a la invención de formas dialogo y de*

³⁵ El carácter militante de este cine derivaba más de la experiencia que desencadenaba, de la generación de un acto político durante o tras la proyección, que del propio contenido de los films.

³⁶ **De La Puente, Maximiliano; Russo, Pablo.** El compañero que lleva la cámara. Editorial Tierra del Fuego. 2007. Pág. 198.

comunicación que, al margen de todo el concepto habitual del cine como espectáculo sirvan a desarrollar antes que proyecciones de filmes, actos, en los que importa más la reacción interna o abierta, la inquietud de los participantes-actores que los filmes como tales” Cine Liberación, marzo de 1969³⁷.

Ciertamente este momento tuvo aspectos fundamentales dentro la exhibición de los films, en los que insistió Cine Liberación, como el modo de organizar los debates³⁸, la seguridad en las proyecciones y la circulación de los materiales (copias) entre diferentes movimientos o colectivos político/sociales; que se realizaron por fuera de la exhibición comercial tradicional y de los parámetros cinematográficos industriales, constituyen un área de sumo interés en la historia del cine argentino.

En conclusión el objetivo de esta etapa Film-Acto era dar cuenta de una acción política (a través de las huellas en el discurso de una orientación, de una interpelación a un destinatario) el análisis debe ser complementado por una indagación que dé cuenta de las prácticas y ámbitos de exhibición de las producciones audiovisuales.

8. Unidades Móviles

“Las unidades móviles funcionaban como grupos políticos, dentro del grupo mayor donde planificaban su actividad”.

Mariano Mestman

La práctica de las “unidades móviles”(o grupos de difusión), es conocida a partir de los testimonios de sus protagonistas. Por eso es más difícil de (re) construir.

En la historia del cine argentino las “unidades móviles” conformaron una parte indispensable de la instancia de exhibición de los 60/70. Sin embargo previo a esa época Fernando Birri, influenciado por el cine cubano, fomentó el concepto de “unidad móvil” a la hora de difundir sus films. *“Nosotros con Tire Dié, en las primeras proyecciones que hicimos, las hacíamos en las sociedades vecinales, en los clubes de barrio, en las canchas de fútbol, en las parroquias, en los cineclubes, en todo lugar donde hubiera un pequeño espacio. El que más teorizó sobre este tema, y el que de alguna manera intentó llevarlo a una propuesta orgánica, fue Raymundo Gleyzer con su grupo, con todas las cosas que hicieron. Me acuerdo*

³⁷ Solanas, Fernando. Getino, Octavio. Cine, Cultura y Descolonización. Buenos Aires: Siglo XXI.1973.

³⁸ Eso a veces ocurre y a veces no. A veces ocurre en forma diferida. La película es un lugar de debate y de ahí se deriva la acción.

que cuando yo estaba en Roma, un día estaba conversando con Raymundo, sentados en una escalera, y él me dijo: "mirá, Fernando, creo que nos hemos equivocado en algunas cosas". Yo le dije que sí, que en algunas sí y en otras no tanto. "Y una de ellas"- me dijo Raymundo- "es que tenemos que empezar por el final." ¿Qué quiere decir con eso? No tenemos que empezar pensando en cómo producir la película, tenemos que empezar pensando en cómo la vamos a exhibir"³⁹.

La experiencia general indicaba que todo acto de exhibición de estos grupos requería de organizaciones que desarrollen un espacio de proyección, desarrollando el marco crítico de la discusión y la participación colectiva. "Había que conocer el discurso militante/popular para hacer films con llegadas a movimientos sociales, especialmente el cine ya que si se ve falso o sin conocimientos la imagen fílmica lo hace mas falso aun" destaca Javier Campo.

Fernando Solanas y Octavio Getino, comienzan a vincularse con muchos cineastas y se forman lo que se denominaba las unidades móviles de Cine Liberación. "Si uno revisa por ejemplo los textos de Cine Liberación eso está: hay comentarios, observaciones sobre dificultades que hay en la proyección, a qué prestarle más atención, etc. Había documentos internos, que son estas notas de Cine Liberación donde figuraban esas cosas, donde se decía cómo hacer para motivar a la gente, y había una sistematización, pero no creo que eso fuese estudiado académicamente. Se hacía para ver cómo mejorar esa práctica de intervención. A veces iban a los lugares donde exhibían, no en base a una planificación sistemática, sino a lo que se les iba pidiendo desde los diferentes lugares. En muchos casos, por ejemplo, las agrupaciones peronistas de los lugares, o los grupos estudiantiles, les pedían proyectar, iban y proyectaban. Eso es un poco cómo funcionaban"⁴⁰ recalca Mariano Mestman.

A partir de la instrumentalización en la instancia de reconocimiento, el grupo militante corregía, confirmaba o negaba determinados aspectos de la política que cada film sintetizaba en su confrontación con el espectador. A su vez perfeccionaba cada uno de los movimientos a seguir a futuro: nuevas

³⁹ Peña, Fernando Martín y Vallina, Carlos. El Cine Quema: Raymundo Gleyzer, Buenos Aires, Ediciones de la Flor. 2000.

⁴⁰ De La Puente, Maximiliano; Russo, Pablo. El compañero que lleva la cámara. Editorial Tierra del Fuego. 2007. Pág. 199.

producciones y realizaciones; la elección del tema, la manifestación de las ideas, el montaje de imágenes, la utilización del sonido o de los textos y si los contrapuntos de los planos funcionaban por ejemplo.

Evidentemente el cine militante, en los países de tercer mundo era un proyecto en marcha con grandes problemas que tuvieron que superar. La difusión como instancia primordial en la construcción del espectador activo transito en los 60/70 una etapa inicial demostrativa.

Aquí se han esbozado algunas ideas en torno al problema de la exhibición del cine militante de los 60/70. En conclusión importan que ellas sirvan para estimular un debate y análisis crítico, en torno a las experiencias que se vienen realizando en la actualidad.



Parte II

Marco Teórico General

1. Comunicación/Arte

"Toda imagen encarna un modo de ver"⁴¹

John Berger

Para construir el objeto de estudio⁴² dentro del campo comunicacional es necesario considerar a la producción artística como medio de comunicación, como creador de sentidos sobre la realidad que interpela. Es decir, desde la comprensión de la obra de arte como proceso de construcción colectiva, social e histórica de sentido.

Las afinidades entre el campo de una teoría crítica del arte y lo comunicacional articulan textos artísticos en si mismos o en relaciones con otras disciplinas del campo de las ciencias sociales.

Desde allí se entiende que las formas de aprehensión del mundo a través de la investigación son configuraciones sensibles cargadas de sentidos y marcadas históricamente.

El hombre tiende a crear por la necesidad de expresarse, de hacer evidente el deseo de dar forma a sus pensamientos y aquellas características que definen a la personalidad humana y así genera una actividad artística determinada.

Cada producción artística no sólo es una combinación de un lenguaje propio sino la ilustración de un pensamiento e ideología; forma y contenido se unen para la transmisión de un discurso.

En la fuente inagotable que es el análisis sobre las producciones artísticas el vínculo comunicación/arte contribuye a la comprensión de las relaciones entre arte/política de una sociedad.

La relación entre comunicación/arte responde a una dimensión estética, de la cual forma parte el cine, y constituye una forma particular de relacionarse, comunicarse con el otro.

⁴¹ **Berger, John.** Modos de ver, Editorial Gustavo Gili. Pág. 15

⁴² Dentro de este análisis se relevarán los sucesos en las experiencias audiovisuales con sus construcciones simbólicas.

Quiero poner en claro que el arte es un fenómeno de comunicación y de significación esto significa que el arte se considera un lenguaje, que las cualidades estéticas para que un objeto pueda ser artístico depende de sus formas de comunicación y por ultimo dentro de esas formas de comunicación hacia el espectador la forma y el contenido del mensaje artístico es fundamental. En conclusión este vínculo configura la constitución de la cultura y por lo tanto de la comunicación con la comprensión de las actividades artísticas; como construcción social y de identidades sociales.

Por ello el cine no es solamente una obra artística para ser admirada, sino una herramienta de construcción de imaginarios que genera diversos efectos en los espectadores. Desde el primer momento una película es pensada para alguien, para comunicar algo y es por ello su importancia como objeto de estudio.

2. Arte/Política

“La política contesta; el arte pregunta. Todo arte es un acto de resistencia frente a un discurso único.”⁴³

Andrea Giunta

El arte es un modo de comprender y de actuar que abarca la totalidad de la experiencia humana. El artista no se limita a crear objetos bellos sino que esta asociado a las diversas formas de acción, expresando el medio social en el cual desarrolla su actividad.

Todo acto artístico es político ya que ninguna obra de arte es "inocente" o está al margen de la sociedad. Lleva consigo un discurso, más o menos claro o legible, que nos habla del artista, su tiempo, geografía y las instancias que le tocó vivir.

Cuando investigamos al cine y sus representaciones de lo político-social, especialmente se valora a producción artística y como asume una actitud de intervención política sobre la realidad.

Los debates acerca de la relación entre arte y política atravesaron todo el campo cultural. Los realizadores de cine militante de los 60/70 propusieron un encuentro poco habitual (en términos explícitos) entre arte y política. Es compleja la cuestión de lo artístico/político desde todos sus aspectos, ya que existe el temor a lo panfletario.

⁴³ **Giunta, Andrea.** Vanguardia, internacionalismo y política: Arte argentino en los años sesenta, Ed. Paidós, Bs. As, 2001. Pág.245

La vinculación entre arte/política y la posición de los artistas en tanto intelectuales de su tiempo ha tenido etapas disímiles en nuestro país. Andrea Giunta hace hincapié en la bidireccionalidad de la relación entre arte/política en los artistas de las décadas del 60/70 *“que abrigaron la doble necesidad de ser revolucionarios en los contenidos y en las formas”*⁴⁴.

Todo arte es político y el objetivo que persigue es comunicar las ideas e intereses de una clase social determinada desde allí el objetivo del arte vinculado con la política es colaborar a los intereses del pueblo, difundir ideologías elevando la conciencia social.

El arte político tiene su origen en una posición de clase contraria a toda posición hegemónica, lo que quiere decir que de ninguna manera pueden participar con su dominador. Desde allí la denuncia⁴⁵ y la acción política⁴⁶, fueron sus fuentes de legitimidad en el campo cultural de los 60/70, la obra de arte no tuvo solo el valor en la creatividad individual, sino todo lo contrario ya que se suman las participaciones de movimientos políticos y colectivos populares.

Walter Benjamin confeccionó un análisis del concepto tradicional de obra de arte, dejando atrás la *“dependencia parasitaria del arte”*⁴⁷ para convertirse en instrumento de una revolución política. Es un arte que plasma las luchas revolucionarias del pueblo que se opone a las modas, un arte que está firmemente cimentado en una concepción política.

El arte político unifica todos los elementos que conforman la realidad de los individuos tanto: económicos, sociales, políticos y culturales. Como señala Maristella Svampa⁴⁸ que dada su corta historia la política argentina siempre necesitó del arte para establecer sentidos y horizontes. A su vez lo artístico y cultural se apoyó en lo político para establecer límites y definir actores sociales.

⁴⁴ **Giunta, Andrea.** Vanguardia, internacionalismo y política: Arte argentino en los años sesenta, Ed. Paidós, Bs. As, 2001, Pág. 338

⁴⁵ Sirvió para desenmascarar y para desarticular las tramas de la información oficial. Al optar por espacios ajenos a las instituciones de la cultura dominante los artistas definieron una función y un espacio nuevos para el arte y la política.

⁴⁶ La violencia fue una estrategia artística que ya tuvo por objetivo de participar en la creación de una sociedad nueva.

⁴⁷ **Benjamin, Walter.** La obra de arte en la época de su reproducción técnica. Discursos Interrumpidos I. Taurus.1982. Pág.226.

⁴⁸ **Svampa, Maristella.** El dilema argentino: Civilización o barbarie. De Sarmiento al revisionismo peronista. Buenos Aires: Ediciones El Cielo por Asalto.1994.

Desde la perspectiva de Pierre Bourdieu⁴⁹ entendemos al campo artístico como una instancia que se rehace continuamente, tanto por la acción de quienes actúan en su interior como en su exterior, en esferas de otros campos como el político, el económico, etc.

Desde allí podemos pensar al arte político como la manifestación de aquellos contenidos políticos que luchan por destruir los caducos esquemas culturales y estéticos de las sociedades es por lo tanto un arte social.

Ante la politización artística de los años 60/70 los artistas consideraron que no podían quedar afuera de ese proceso. Los artistas creyeron que con sus obras conseguirían ayudar a cambiar el rumbo de la historia, desde ahí dieron su voz y su visión frente a los conflictos sociales que caracterizaron la historia argentina de ese periodo.

El arte es para la política un arma crítica a las condiciones dadas, a los poderes, a las autoridades, a las predominancias de ciertas modas y estilos, del mundo cultural dominante. Contra todo este entramado social, expresado de distintas maneras, la producción de sentidos del arte va a tratar de definir una nueva visión o perspectiva; aún adhiriendo a ideas colectivas y a proyectos políticos revolucionarios.

En una época en la que lo audiovisual tuvo que jugar un rol social cada vez más significativo, es interesante preguntar sobre la utilización del cine como herramienta política⁵⁰ con sus potencialidades y sus limitaciones. *“Los que queríamos hacer cine en sentido integral nos encontramos en un proceso de coincidencia y confluencia con una situación histórico política de la nación argentina y de America Latina”* subraya Carlos Vallina.

El rescate de obras y procesos que hasta hace poco tiempo parecían desconocidos dentro del cine militante⁵¹, los debates sobre los usos de la violencia y las conducciones de las organizaciones armadas en los años 60/70 y la producción bibliográfica, con la consiguiente revisión de acontecimientos,

⁴⁹ Bourdieu, Pierre. Sociología y Cultura. Editorial Grijalbo, México.1990.

⁵⁰ El cine como una técnica de aproximación a la realidad social.

⁵¹ Cine como un espacio de participación y de toma de posición política respecto de los acontecimientos de ese momento histórico.

personajes y fenómenos que constituyen una marca de la cultura del presente y el campo cinematográfico.

3. El Campo Cinematográfico

“El cine ha enriquecido nuestro mundo perceptivo”⁵²

Walter Benjamin

Partiendo del interminable y primitivo debate entre los que afirman que el cine es un hecho social-político y otros que hablan de un hecho artístico que sirve para reflexionar sobre la realidad. Evidentemente la posición del objeto de estudio se acerca al concepto de campo cinematográfico en la que ambos planteos van de la mano.

Así, hablamos de la inseparable relación entre la forma y el contenido porque cualquier objeto artístico dispone de ciertos materiales de una particular manera (forma) para transmitir ciertos sentidos o mensajes (contenido).

Trasladando esta distinción al cine, una película cuenta una historia, temas y contenidos ideológicos haciéndolo a través de un conjunto de procedimientos técnicos y lenguajes que se escogieron para contar esa historia de esa forma particular.

Como vemos en el cine interfieren factores estéticos tecnológicos, económicos y sociales. *“Un film es también lo que las condiciones de su existencia le permiten llegar a ser”⁵³* en el cine argentino fue caldo de cultivo para el cine político-militante por eso el contexto histórico-político de los 60/70 determinó el recorrido de lecturas en el presente.

Pierre Bourdieu afirma que el proyecto de un productor de la cultura (artista) no es un proyecto absolutamente libre y autónomo sino que está inserto dentro del campo cultural⁵⁴. Así, el valor de una obra de arte no está dado por la obra en sí sino por aquellos que tienen legitimidad para decir que una obra es valiosa. Es

⁵² **Benjamin, Walter.** La obra de arte en la época de su reproducción técnica, en Discursos Interrumpidos I. Taurus.1982.

⁵³ **Casetti, Francesco.** Teorías del cine 1945 – 1990”. Cátedra signo e imagen. Grupo editorial Fabbri, Bompiani, Sonzogno. Ediciones cátedra 1994. Pág. 320 – 321.

⁵⁴ En este proceso de legitimación deben considerarse no sólo los productores directos de la obra de arte en su materialidad (directores, actores, equipo técnico, etc.) sino también el conjunto de agentes e instituciones que la legitiman (críticos de arte, historiadores de arte, editores, salas de cine, etc.), incluyendo el conjunto de instancias políticas y administrativas del arte que pueden actuar sobre el mercado.

decir, hay restricciones sociales que orientan la obra desde afuera: la obra de arte existe si es reconocida; es decir, socialmente instituida.

Para hablar del campo cinematográfico es preciso tomar la denominada teoría de los campos, elaborada por el sociólogo francés Pierre Bourdieu⁵⁵ hacia fines de la década del '60, teoría construida en el entramado de la antropología, la sociología y la historia para la aprehensión de lo cultural.

El concepto central es el de campo intelectual al que caracteriza como el área social diferenciada en la que se insertan los productores y los productos de una cultura en el que están en tensión distintas líneas de fuerza.

Este concepto permite reflexionar acerca de la interrelación y articulación de las instituciones, los productores culturales, las producciones que se realizan, la legitimación y sus variaciones, dentro y fuera del campo.

El campo cultural como espacio social tiene una estructura específica y es portador de una autonomía relativa dentro de la sociedad; establece leyes propias de funcionamiento (producción, difusión, etc.). Esto muestra hasta qué punto la sociedad interviene, interfiere y delimita lo que Bourdieu denomina proyecto creador de un artista o grupo de artistas con su producción cultural.

Se puede decir mucho sobre el campo cinematográfico en relación con sus facetas técnica, industrial, artística y cultural. Todo depende del punto de vista desde el que lo contemplemos:

En un primer acercamiento es posible analizar el cine como institución⁵⁶, esto significa estudiarlo en sus aspectos económicos e ideológicos. Su carácter industrial y su pertenencia al marco de la industria cultural desde allí entendemos al cine como una técnica de aproximación a la realidad social.

En un segundo acercamiento se puede considerar el cine como dispositivo de representación⁵⁷, con sus mecanismos y su organización del espacio y del tiempo.

⁵⁵ **Bourdieu, Pierre**, "Campo intelectual y proyecto creador", en: Campo de poder, campo intelectual, Buenos Aires, Montessor, 2002. (1ra. ed.: 1967).

⁵⁶ Esto visto desde un punto de vista sociológico, pensando en como una institución se articula con otras instituciones formando un entramado social.

⁵⁷ Varias instituciones sociales pueden ser consideradas como dispositivos de representación. Estudiamos al cine, entonces, como un dispositivo de representación y comunicación con sus mecanismos específicos, su organización del espacio, de los roles y sujetos sociales que desenvuelve.

Un tercer acercamiento al fenómeno cinematográfico es su análisis como lenguaje⁵⁸. Para poder contar historias y comunicar ideas, el cine ha elaborado toda una serie de procedimientos expresivos; el conjunto de ellos está abarcado por el término lenguaje.

El cine no escapa a esa realidad ya que proyecta un lenguaje pantalla no sólo a través de los guiones. Evidentemente el lenguaje no forma parte únicamente dentro de sus condiciones de producción sino que las condiciones de reconocimiento (fundamentales dentro de la investigación) son la base de la estructura del campo cinematográfico.

“La importancia social del cine no es imaginable incluso en su forma más positiva, y precisamente en ella, sin este otro lado suyo destructivo, catártico: la liquidación del valor de la tradición en la herencia cultural.”⁵⁹

A lo que se refiere Benjamín cuando habla de la importancia social de un arte es el de hacer un cine político que participe de la política y que marque lineamientos ideológicos y sociales.

Las palabras de Benjamín van adquiriendo mayor relieve, y tanto más resultan visionarias ya que se valora la posibilidad de nuevas formas de percepción colectiva y con ello la expectativa de una politización del arte. El cine como ideología viene a confirmar la existencia de conciencia de clase en los espectadores (el pueblo) por lo tanto el texto fílmico incide en términos políticos: *“Cuanto más disminuye la importancia social de un arte, tanto más se disocian en el público la actitud crítica. De lo convencional se disfruta sin criticarlo, se critica con aversión lo verdaderamente nuevo.”⁶⁰*

Desde ahí forman parte de las discusiones sociales, asociado tradicionalmente con la denuncia y el compromiso explícito. Reside una justificación del arte, como reflejo de una particular coyuntura político-social que sólo tiene la posibilidad de actuar con las mismas herramientas que ésta le otorga.

⁵⁸ El cine es un lenguaje con sus reglas y convenciones particulares; este hecho permite postular su existencia como medio de expresión artística y su relación con los otros lenguajes y medios expresivos.

⁵⁹ **Benjamin, Walter.** La obra de arte en la época de su reproducción técnica. Discursos Interrumpidos I. Taurus.1982 .Pág. 22

⁶⁰ **Benjamin, Walter.** La obra de arte en la época de su reproducción técnica. Discursos Interrumpidos I. Taurus.1982 .Pág. 43

Desde la perspectiva de Benjamin la importancia social de lo artístico⁶¹ se concibe como motor de transformación social *“esa es la verdadera militancia política del artista: cuestionar, transformar, modificar”*. Eso es hacer políticamente cine y la única manera de que el cine adquiriera la importancia social que menciona Benjamin.

Evidentemente es diferente adquirir una postura política crítica porque se plantea constantemente el cambio social y político: estar siempre en el cuestionamiento y la búsqueda de una conciencia social.

En una época en la que los medios de comunicación audiovisuales tienden a jugar un rol social cada vez más significativo, nos parece interesante interrogarnos sobre la utilización del cine en las ciencias sociales, sus potencialidades y sus limitaciones.

“Es necesario dentro de este marco de las ciencias sociales facilitar procesos de reflexión y concientización haciendo del arte una herramienta para el conjunto de la sociedad y no un ghetto intelectual para un escaso público”⁶².

El cine ofrece múltiples ventajas como técnica de investigación por tener la posibilidad de romper el aislamiento de las ciencias sociales en pequeños círculos de especialistas y aumentando por lo tanto su incidencia en la conciencia social. Como sucede con todo fenómeno cultural el cine latinoamericano político de los 60/70 solo puede entenderse en el contexto de su propia cultura con las correspondientes coordenadas espacio, tiempo, política y economía. Este cine estaba cargado de un fuerte matiz político y en ese sentido merece la pena destacar desde el plano comunicación y social. Por eso desde el campo social entiendo la tarea de la práctica y el análisis de lo cinematográfico desde otro aspecto, como un modo de expresión comunicacional alternativo, donde la tarea se pone en el lugar del otro; generando así cambios en las subjetividades.

⁶¹ La función del arte (“la función de lo que no tiene función” como dice Adorno) no puede ser reducida al eslogan. En el arte todo es mediación.

⁶² **Colombres, Adolfo**. Cine, Antropología y Colonialismo. Editorial Del Sol. 1985. Pág.34

4. Cine Político/Social

“No hay nada más revolucionario que dar la palabra al colonizado, al explotado, para que nos muestre su realidad tal cual es”⁶³

Eduardo Galeano

El cine lleva las problemáticas sociales a un proceso de comprensión y reflexión a través de la producción artística, en ese sentido, su función es de comunicar las expresiones, demandas y visiones del excluido.

El hecho que la sociedad reflexione sobre su realidad viéndose reflejada en el cine, tiene un valor mayúsculo para el desarrollo identitario y cultural de un país.

Cada cultura esta cruzada por representaciones y significados diversos que son leídos de manera tal que atraviesan los conflictos que aquejan a la sociedad de cada época, protagonizados por sus clases, géneros y grupos identitarios.

Por lo tanto, debemos comprender como afectó a cada una de las producciones cinematográficas⁶⁴ los procesos sociales, culturales, políticos y económicos que se vivieron en cada época en que los films se produjeron y exhibieron.

Básicamente el cine con una función social es un cine testigo de las injusticias. Y, más aún, es un cine que se constituye en instrumento de incidencia política directa: plantea procesos sociales que ocurrieron o que ocurren en presentes convulsionados.

Por eso se puede afirmar que el rasgo predominante de este cine fue el compromiso social y político. Octavio Getino- Susana Velleggia⁶⁵, sostienen que toda obra cinematográfica es en cierta medida político/social. Y sintetizan las características de este cine en tres rasgos fundamentales:

-El objetivo político, comunicacional que persigue el realizador o grupo, más allá del tema que aborde.

-La intencionalidad político/social que le confiere el realizador al tratamiento creativo de la realidad, tanto documental como ficción.

⁶³ **Colombres, Adolfo.** Cine, Antropología y Colonialismo. Editorial Del Sol. 1985. Pág. 27.

⁶⁴ Las realidades sociales influyeron mucho en este proceso. Desde el cine social hasta el cine de agitación, pasando por el cine testimonial, el etnográfico, el antropológico, todos de algún modo apuntaron a tener miradas sociales.

⁶⁵ **Getino, Octavio y Velleggia, Susana.** El cine de las historias de la revolución (1967-1977), Altamira, Buenos Aires, 2002.

-La relación discurso fílmico-realidad-espectador donde predomina la mediación política sobre la estética.

Evidentemente el cine desencadena debate social, promueve el diálogo que inaugura una nueva forma de ver los problemas; a su vez al releva mediante imágenes y sonidos las voces de los protagonistas, los dramas cotidianos que de cotidianos tienen ya muchos años.

Humberto Ríos destaca que *"cada imagen que documenta, testimonia refuta profundiza la verdad de una situación, es algo mas que una imagen fílmica o un hecho puramente artístico se convierte en algo indigerible para el sistema"*.

La historia del cine político/social en la Argentina, responde a una búsqueda en la discusión sobre los modos de representación social del dominado; figura ocultada y menospreciada por las grandes industrias cinematográficas argentinas.

En el contexto político de los 60/70 signado por el ascenso de la movilización y de la fuerza de los sectores populares⁶⁶, fue lo que permitió otorgarle esta función al cine y legitimarlo; sobre este punto Clara Kriger destaca que *" la innovación del cine de ese periodo se dio al pensar a la cinematografía como herramienta política. Se empezó a volver a definir que era el cine, una cuestión que paso a ser más esencialista"*.

En conclusión el cine militante de los 60/70 tuvo lugar dentro de las vanguardias artísticas de esta época visto en sus vinculaciones entre lo cultural y lo social. Desde allí se puede entender que la exhibición del cine social y comprometido ante un público organizado tiene más de un sentido; por una parte, procura el agrupamiento de la gente en torno a un fenómeno social, como es el cine; por otra parte, tiende a lograr una formación ideológica, en la que el cine interviene como un elemento más.

Todos los actos (producción, difusión, exhibición) en el cine militante de los 60/70, fueron planteados en el plano inmediato, en un tiempo político acelerado donde la discusión residía en la forma de la toma del poder; pero con un conjunto de ideas de reivindicación social sencillamente, porque el cine no es sólo un hecho artístico y no es sólo un mero entretenimiento, sino también un poderoso sistema

⁶⁶ Teniendo en cuenta los antecedentes de los procesos políticos nacionales anteriores y fundamentales a la época de los 60/70.

de representaciones y de discursos acerca de la realidad y de cómo se la debe interpretar.

En este sentido, pensar acerca del cine político/social es también reflexionar de forma crítica acerca de esos contradiscursos que se oponen a única interpretación posible de la realidad.

En conclusión puede indicarse que estos colectivos de cine militante contribuyeron a la instauración de nuevos marcos de apreciación y legitimación, dando cuenta así, de la doble apertura de oportunidades: políticas y también culturales.

Sidney Tarrow⁶⁷ entiende por estructura de oportunidades políticas a las dimensiones oportunas (aunque no necesariamente formales o permanentes) del entorno político que ofrecen alicientes para la cooperación en acciones colectivas. En ese sentido, sostenemos que la dimensión cultural implica un proceso que posee una temporalidad distinta y que aprovecha las aperturas políticas o no de maneras diversas como se dio en los 60/70.

5. Rol del Intelectual/Artista

“Los intelectuales fundaron su poder en el saber, pensaron que la difusión del saber era una fuente de libertad. Durante mucho tiempo pasaron por alto que el saber puede ser un instrumento de control social, pero nadie como ellos denunció que el saber puede ser un instrumento de control social”.⁶⁸

Beatriz Sarlo

Los 60/70 fueron el escenario de un auge de luchas populares, incluyendo la confrontación directa con el aparato estatal y una de la radicalización ideológica. La mayoría de los intelectuales se sumergieron en la idea del compromiso activo ideológico con la lucha de las clases oprimidas.

La intelectualidad artística de esta época experimentó un proceso que acompañó la profundización de las demandas de transformación de la sociedad. La imagen del intelectual comprometido caracterizó a los actores dedicados a comprender e interpretar la sociedad en que vivían, comunicando el resultado de su reflexión a un público determinado en este caso desde la producción cinematográfica.

⁶⁷ Tarrow, Sidney. El poder en movimiento: los movimientos sociales, la acción colectiva y la política. Editorial Alianza. 1997.

⁶⁸ Sarlo, Beatriz. Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la argentina. Editorial Seix Barral. 2004. Pág. 172

Dicha concepción nos permite comprender las relaciones que traban los artistas por vía de la competencia al interior del campo cultural y el impacto de dicha disputa en la potencial emergencia de un discurso artístico vinculado con la política.

La vanguardia artística política es básicamente una experiencia grupal que se da en el campo del arte, de artistas relacionados con ideas políticas con sus propias experiencias estéticas.

Claudia Gilman⁶⁹ rastreó cómo fue el vínculo entre la política y el reconocimiento de la condición intelectual en ese período. *“La pertenencia a la izquierda se convirtió en elemento crucial de legitimidad de la práctica intelectual”*.

Los intelectuales de los 60/70 se rebelaban con vocación por lo social y tendieron a instalar su discurso en un espacio público donde los temas fueran no sólo aquellos que interesaban a sus pares. La dificultad de ser un intelectual en este período radicó en saber cuál es el rol ideológico a ocupar en un momento de radicalización política.

Los artísticas/intelectuales se entusiasmaron con la idea de una búsqueda por la autonomía del arte con la responsabilidad política como valor indispensable para pensar el arte.

Los intelectuales como militantes políticos reelaboraron y redefinieron a ese movimiento que muy lejos de desaparecer en los 60/70 se acomplejó tanto en su composición social como ideológica. Los grupos de cine militante estudiados querían ser revolucionarios desde lo que hacían, sus películas.

Desde aquí la consideración del artista como trabajador de la cultura, para usar una denominación de esos años del intelectual/artista. Los intelectuales pensaron sobre ellos una intencionalidad que los volvía actores fundamentales en la transformación de la sociedad.

“Fueron intelectuales; y creyeron que el arte tenía algo que decir a la sociedad: eco sonoro de la época, embajadores de la belleza ante las masas que a veces podían reconocerla y enceguecían ante su resplandor; fueron un espejo de la sociedad o quisieron que sus obras fueran un espejo la sociedad o quisieron que sus obras fueran un espejo llevado por todos los caminos; exploraron como nadie

⁶⁹ **Gilman, Claudia.** Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina. Buenos Aires: Siglo XXI.2003

los límites de la experiencia, de lo permitido de la moral; criticaron las costumbres y se proclamaron por encima de ellas.”⁷⁰

La visión más apreciada por importantes intelectuales argentinos de izquierda, fue la de Antonio Gramsci. El atractivo ejercido por Gramsci dejaba notar la gran influencia que había tenido en el país la cultura marxista italiana.

En las primeras décadas del siglo XX, Antonio Gramsci afirmó que *“todos los hombres son intelectuales, podríamos decir, pero no todos los hombres tienen en la sociedad la función de intelectuales. Cada hombre, considerado fuera de su profesión, despliega cierta actividad intelectual, es decir, es un filósofo, un artista, un hombre de buen gusto, participa en una concepción del mundo, tiene una conciente línea de conducta moral, y por eso contribuye a sostener o a modificar una concepción del mundo, es decir, a suscitar nuevos modos de pensar”⁷¹.*

Gramsci concebía que la sociedad⁷² era un producto formado históricamente y como tal debía ser investigada y aprehendida mediante la articulación de cuatro componentes esenciales: la economía, la historia, la política y la filosofía. Para Gramsci estos cuatro elementos conformaban una unidad orgánica que sólo el estudio detallado podía desentrañar.

La recepción del pensamiento de Gramsci en los núcleos intelectuales argentinos estuvo dado en buena medida por la funcionalidad de conceptos como el de hegemonía⁷³, donde otorgó un rol fundamental a los intelectuales y la cultura en el proceso de transformación social, un rol que a su juicio se daba a través de una tarea ligada orgánicamente al desarrollo de la organización política revolucionaria.

En este sentido Gramsci reconoció que los intelectuales que tenían la capacidad de mantener una autonomía que les permitía convertirse en constructores y organizadores constantes de las transformaciones del ámbito político social.

⁷⁰ **Sarlo, Beatriz.** Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la argentina. Editorial Seix Barral. 2004. Pág. 176

⁷¹ **Gramsci, Antonio,** Los intelectuales y la organización de la cultura, Nueva Visión, Buenos Aires.2004. Pág. 13

⁷² El marcado interés histórico de Gramsci tiene motivaciones políticas, pues consideró que el conocimiento del pasado era una ayuda estratégica e indispensable para el desarrollo conciente de las fuerzas sociales revolucionarias en el presente.

⁷³ Gramsci pensaba a la intelectualidad como una función que se podía ejercer o no con un objetivo en particular que podría ser entendida colectivamente y mediada por los conceptos de hegemonía y contrahegemonía.

La idea de intelectual orgánico se vinculó a una función social, a una función de portavoz de la conciencia social. Esta corriente de pensamiento encontró su ideal en la imagen del intelectual crítico susceptible de las preocupaciones sociopolíticas y aquellas situaciones consideradas injustas en las sociedades.

En los años 60/70 el intelectual orgánico podía estar encuadrado en partidos políticos, sindicatos, organizaciones revolucionarias. *“El intelectual revolucionario es aquel que no concibe el acceso a la cultura como un fin en sí mismo ni como un atributo personal, sino como una ventaja que un régimen injusto pone al alcance de unos pocos y sólo tiene justificación en cuanto parte de ese conocimiento sea compartido por las masas y contribuya a que éstas enriquezcan su conciencia de la realidad en cuanto pueda transformarse en acción revolucionaria”*⁷⁴.

La función del intelectual en la construcción social de los sujetos consistió en plasmar un discurso ideológico en un sistema de poder, que aparezca como expresión de los mismos.

“Se buscaba al que generaba el pensamiento no al que transmitía” destaca Humberto Ríos, esta postura se plantea frente a la persecución de los generadores de pensamiento ya sea del FAR, ERP o del peronismo donde se reflejaba un pensamiento militante.

Pierre Bourdieu, ubicó al intelectual como actor destacado en las luchas por la apropiación del capital simbólico y lo definió como *“un personaje bidimensional: sólo existe y subsiste como tal si, por una parte, existe y subsiste un mundo intelectual autónomo (es decir, independiente de los poderes religiosos, políticos, económicos), cuyas leyes específicas respeta, y si, por otra parte, la autoridad específica que se elabora en este universo a favor de la autonomía está comprometida en las luchas políticas”*⁷⁵

En los años 60/70 la configuración del intelectual rondaba estos conceptos y estos posicionamientos políticos. Su lugar había sido fundamental en los procesos revolucionarios de distintas partes del mundo y Argentina ciertamente no quedó a un lado.

⁷⁴ **Terán, Oscar.** Nuestros Años Sesentas, Ediciones el Cielo por Asalto, Buenos Aires, 1993. Pág. 142.

⁷⁵ **Bourdieu, Pierre.** Intelectuales, política y poder, EUdeBA, Buenos Aires, 1999. Pág. 187

El cine como dispositivo técnico de registro y de proyección planteó una nueva idea del arte y un conjunto de discursos y utopías renovadores. Beatriz Sarlo observó a las vanguardias político/militantes cinematográficas como una vanguardia artística que produjeron una ruptura con lo establecido, con la moral aceptada, con la misma idea del arte.

*“Despreciaron el pasado, debatieron con las tradiciones, las aceptaron para traicionarlas, las ignoraron”.*⁷⁶ Desde allí se puede entender que con la desaparición de Gleyzer y Szir se empezaron a esconder los materiales de las películas ya que eran consideradas como riesgosas no con armas militares, sino con armas ideológicas.

Sumado a esto la idea de poder visualizar que el cine político/militante pasó a ser concreciones efectivas y declaraciones políticas del intelectual/artista frente al auge monopólico de la cultura audiovisual en la producción argentina (pensada como un entrenamiento y una industria) del cine de ese periodo.

Por eso es clave entender el rol del intelectual/artista que estuvo dispuesto al sacrificio físico⁷⁷ con el fin de poder expresarse desde lo ideológico y artístico. En conclusión como afirma Pablo Russo el rol de los intelectuales artistas y su compromiso hacia su causa *“dependió del nivel de violencia y su intensidad tomaba mayor compromiso dependiendo del grado de violencia del estado”.*

6. Cine como formador de Identidades

“La construcción de la identidad, es un fenómeno que surge de la dialéctica entre el individuo y la sociedad”⁷⁸

Peter Berger y Thomas Luckman

Pensar la militancia política de los años 60/70 presupone redescubrir formas de identidad hoy perdidas u olvidadas; implica penetrar en otra sensibilidad que nos retrotrae a una trama identitaria de la historia argentina.

Las identidades⁷⁹ pueden definirse como estructuras creadas para un conjunto de individuos, y sus historias son transmitidas de generación en generación, como una especie de memoria colectiva.

⁷⁶ Sarlo, Beatriz. Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la argentina. Editorial Seix Barral. 2004. Pág. 174.

⁷⁷ Exilio, Persecución, Tortura, Asesinatos, Exclusiones, Censura, Proscripción.

⁷⁸ Berger, Peter y Luckman, Thomas. La construcción social de la realidad. Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1997. Pág.240

Los cineastas que formaron en este movimiento militante/ clandestino de los 60/70 comprendieron la importancia de documentar las distintas problemáticas de nuestra sociedad. Y sobre todo, la idea de forjar una expresión cinematográfica propia, que rescatara las historias, la memoria y las cuestiones constituyentes de la identidad cultural y social de los movimientos populares.

Los movimientos populares desde la producción artística construyeron y desafiaron los símbolos establecidos permanentemente, en un proceso que les confirió identidad y les permitió superar la "la resignación y el silencio" para irrumpir y ser reconocidos, para apelar a la creación de un significado social a sus discursos.

Los colectivos cinematográficos adquirieron visibilidad, resignificaron el espacio público, constituyendo nuevas subjetividades e identidades colectivas. Gilberto Giménez destaca que la identidad colectiva es *"el conjunto de repertorios culturales interiorizados (representaciones, valores, símbolos, etc.) a través de los cuales los actores sociales (individuos o colectivos) demarcan simbólicamente sus fronteras y se distinguen de los demás actores en una situación determinada, todo ello en contextos históricamente específicos y socialmente estructurados"*⁸⁰.

Desde allí es fundamental entender la presentación de los protagonistas (individuales o colectivos) de una militancia y de sus formas de organización política en las que se dio cuenta de una identidad de los sujetos como trabajadores del arte. Puede decirse, entonces, que estos colectivos de cine militante, contribuyeron a la creación de nuevos marcos de valoración culturales y políticas.

A su vez Gilberto Giménez⁸¹ sostiene que la identidad se forja por una pertenencia a un nosotros para distinguirse de otros con valores y prácticas propias, una narrativa histórica y un proyecto en común.

⁷⁹ Todo actor social está dotado de una identidad, esta es la imagen distintiva que tiene de sí mismo el actor social en relación con otros.

⁸⁰ **Giménez, Gilberto.** "Territorio, cultura e identidades, la región socio – cultural" revista de Estudios sobre las Culturas Contemporáneas, época II. Vol. V. Núm. 9, Junio. 1999. Pág. 27.

⁸¹ **Giménez, Gilberto.** Materiales para una teoría de las identidades sociales en Revista Frontera Norte. Vol. 9 n° 18, México 1998

Dentro de esos valores los colectivos artísticos intentaron rescatar las identidades ocultas y marginadas de este modo se constituyeron ámbitos en los cuales y a partir de los cuales se valorizó una identidad, la de la resistencia al sistema.

Los rasgos comunes más destacados de estos grupos artístico/políticos –sean individuales o colectivos- incluyeron para una búsqueda de una identidad propia se observan en primera instancia, a valorar positivamente su identidad, lo que tiene por consecuencia estimular la autoestima, la creatividad, el orgullo de pertenencia, la solidaridad grupal, la voluntad de autonomía y la capacidad de resistencia contra la penetración excesiva de elementos exteriores (violencia, censura, etc.).

A través de las prácticas de los realizadores respecto a la exhibición dentro de los propios movimientos, de las relaciones en el interior de los movimientos sociales y de sus luchas comunes frente a quienes se les oponen, estos sujetos fueron forjando una identidad propia que debió ser construida y negociada continuamente.

Por ello se puede observar las incidieron sobre los imaginarios políticos de Argentina, aprovechando, para ello, la apertura de oportunidades políticas.

Al reconocerse como productores de sentido y al desafiar la manipulación de los aparatos ideológicos de poder, la identidad, se construyó dentro de las producciones culturales en lo 60/70.

Desde esta perspectiva se puede decir que la identidad no es más que la representación que tienen los actores sociales de su posición en el espacio social y de su relación con otros agentes (individuos o grupos) que ocupan la misma posición o posiciones diferenciadas en el mismo espacio.

Las películas⁸², entonces, no son concebidas como acto individual sino como obra colectiva, asumiendo la visión de grupos que no se conciben fuera de una comunidad. El cine de estos trabajadores arte deja de lado la idea de la

⁸² El uso de todos los recursos del fílmicos incluyeron la tarea de consolidar el legado político en el presente y en el futuro inmediato tanto como adoptar una posición concreta frente a la tradición cultural nacional y el debate por la identidad. La pretensión de estos films será, entonces, convertirse en voces de la memoria: el discurso cinematográfico se convierte en narrador de una identidad.

consagración individual del artista para insertarse colectivamente en el campo popular.

Estas películas, ideológicamente y discursivamente militantes, tomaron a esas "minorías" como protagonistas esenciales del cambio y como sujetos constructores de representaciones frente a las elaboradas por el discurso hegemónico.

A esos movimientos sociales y populares relegados se les dio lugar a la palabra, la discusión y el planteo de soluciones a las imágenes que acaba de ver en la pantalla. El arte como representación colectiva de memorias populares pretendió integrar al pueblo en la realización, y no ejerce el rol de voz autoritaria.

La construcción que da forma a este modo de representación de una sociedad ampliada, se creó en el espacio de pertenencia y de identificación a partir del cual se reforzó la imagen identitaria nacional.

El cine, como una de las formas de expresión del arte, pone en evidencia las particularidades culturales de la sociedad en la que están insertos los creadores cinematográficos.

En un contexto social altamente politizado encontramos en la producción cinematográfica una voluntad de incitar al espectador a través del arte a la creación de una nueva identidad que englobe al pueblo latinoamericano.

Es decir, una identidad estético/política construida más por oposición a los modelos establecidos y hegemónicos que por una prescripción estética precisa.

Concluamos, entonces, que estos actores sociales desarrollaron y fomentaron una identidad nacional, popular y latinoamericana⁸³ vista desde sus modos de organización y producción horizontal. Desde la búsqueda de una identidad grupal como contrapartida al anonimato de las individualidades (a diferencia del artista como genio creador), la búsqueda de interacción en procesos sociales, y el aprendizaje en la experiencia y en la construcción permanente de los procesos culturales.

⁸³ A partir de 1968 los procesos de construcción de una identidad latinoamericana originados en la Revolución Cubana se aceleran y se profundizan.

7. Comunicación Alternativa

“La comunicación alternativa opera como un ariete que golpea incansablemente contra los espejismo que dichos medios crean”.

Natalia Vinelli y Carlos Rodríguez Esperón

El cine es una industria cultural, sin lugar a dudas; cada vez que se exhibe una película se muestra una visión propia o colectiva sobre el contexto al que pertenece. Con este simple acto se perpetra una y otra vez en el consciente imaginario de los espectadores el sentido personal y vivencial del realizador o del colectivo fílmico.

Así pues, la comunicación alternativa, debió luchar para que nadie ni nada se quede fuera de la estructura comunicacional en los circuitos cinematográficos.

La comunicación alternativa ha sido objeto de interés de larga data dentro del campo teórico de la comunicación, no se trata de un campo reciente, surgido a partir de los nuevos desarrollos tecnológicos; pero ha permanecido siempre como un ámbito “menor” de la comunicación. Sin embargo al abordar el fenómeno de la comunicación alternativa es necesario destacar que sus orígenes como práctica y su auge se remontan a la década de los sesenta.

Se visualiza a la comunicación alternativa como respuesta a la comunicación hegemónica y masiva de masas. Tiene un carácter generalmente participativo con formas comunitarias de relación social; se trataría en éste caso del cine militante, de un fenómeno de resistencia cultural.

En los 60/70 despuntaron en la Argentina varios movimientos⁸⁴ que intentaron generar, tanto desde lo político como desde lo estético, un cine distinto del que se producía y exhibía en los circuitos convencionales.

En este sentido la comunicación alternativa en lo político/artístico fue vista como parte de un proceso histórico, evidentemente de un contexto en que se desarrollo fue determinante. *“No era lo mismo comunicar dentro del marco de una normalidad institucional que hacerlo en una coyuntura altamente represiva”* destaca Javier Campo.

⁸⁴ Las formas comunicacionales utilizadas funcionaron como experiencia política se expreso desde los volantes, las pintadas y los periódicos se sumaron cantidad de expresiones que incluyeron la música y el arte. De manera que todo medio de comunicación alternativo comenzó a vincularse con el mundo de la política, a combinar sus formas y a lograr la efectividad de un hecho político.

En esta concepción, siguiendo a Vinelli y Rodríguez Esperón *“el carácter de lo alternativo no se define sólo por los rasgos que adquiere determinada práctica en su desarrollo. El elemento determinante es la pertenencia de dicha práctica comunicativa a un proyecto de cambio radical”*. La comunicación alternativa para los autores citados, es un proceso que abarca desde el discurso hasta la organización del medio y las formas sociales en que este se utiliza.

De esta manera la comunicación alternativa comenzó a vincularse con el mundo de la política, a combinar sus formas y a lograr la efectividad de un hecho político. Esto tiene que mucho con las posiciones políticas e ideológicas de los distintos actores dentro del campo artístico en los 60/70.

Sumado a esto existió la idea de poder visualizar que el cine militante pasó a ser una voz crítica frente al conjunto de signos, de declaraciones y de imágenes que formaban parte de un auge monopólico⁸⁵ de la cultura audiovisual en los 60/70.

El cine militante⁸⁶ conceptualizado desde la alternatividad con los ejes en la acción y representación se insertó en un proyecto de cambio social. En contraposición se proyectó el cine comercial que se destacó (y se sigue destacando) porque en la pantalla representó estereotipos superficiales convirtiendo al cine en una pura y mera entretención.

No hace falta ahondar en esto: El mercado cinematográfico mundial estuvo dominado por el cine producido en Hollywood y Europa. Con notables excepciones, se puede entender que los grandes films de este periodo forman parte de las mismas regiones.

Esta reproducción mecanicista (auge monopólico cinematográfico) que se reproducía y se mantenía forma parte de lo que Raymond Williams manifestó como un poder que opera en una sociedad de acuerdo a una lógica hegemónica penetra tanto lo social como lo cultural.

La comunicación alternativa surgió en respuesta a la comunicación masiva, de carácter unidireccional y autoritario, consecuencia de su posición monopólica y hegemónica por parte de la industria cultural dominante.

⁸⁵ Los medios de comunicación tienen una estructura acotada (medios masivos donde no existía mediación) no existía una línea alternativa.

⁸⁶ Un cine de las ideas, lo que lo hizo fue reclamar otro tipo de espectador, aquél capaz de poner en juego su memoria histórica y colectiva en la operación dentro de las condiciones de circulación de las imágenes fílmicas.

Aquí creemos importante rescatar los aportes de Raymond Williams con respecto al concepto de hegemonía⁸⁷:

“Una hegemonía dada es siempre un proceso. Es un complejo efectivo de experiencias, relaciones y actividades que tiene límites y presiones específicas y cambiantes, no se da de modo pasivo como una forma de dominación. Debe ser continuamente renovada, recreada, defendida y modificada. Asimismo, es continuamente resistida, limitada, alterada, desafiada por presiones que de ningún modo le son propias.” ⁸⁸

Las prácticas alternativas, contrainformacionales u opositivas (en términos de Raymond Williams) del cine militante se plantearon un proyecto de cambio social, definiendo su intencionalidad de acuerdo a objetivos políticos variando de acuerdo a la ideología individual o colectiva. Esto significa que esa comunicación alternativa tuvo el desafío de no quedar atada sólo a los temas que marcan oficiales y legitimados por la agenda de los medios masivos.

En conclusión es necesario comprender que la vigencia y reproducción de la comunicación alternativa en la actualidad, se debe reconocer la historia de esta comunicación en los 60/70⁸⁹ en la cual fue una respuesta a una determinada situación, que dio cuenta de un público que desconfiaba de los medios de comunicación masivos tradicionales.

El cine militante desde esta perspectiva, reunía un claro discurso contrahegemónico y una herramienta organizada colectivamente con el objetivo de concebir cambios sociales, es decir, una práctica al servicio de la acción política.

Por ello el Cine militante de los 60/70 representó una comunicación alternativa que no escondió su intencionalidad de que cada vez que una persona tenía la libertad de elegir las obras audiovisuales que deseaba visionar. Es decir, propiciar y estimular un contexto en donde los valores sociales vayan más allá del mero entretenimiento, para disfrutar del significado artístico de lo representado en la pantalla, de su capacidad como agente socializador y de formación de opinión.

⁸⁷ La hegemonía, en concordancia con el pensamiento de Antonio Gramsci, es en primera instancia un conjunto de significados, valores, percepciones del mundo.

⁸⁸ **Williams, Raymond**, *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península, 1980. Pág. 134

⁸⁹ Esta práctica es parte de la discusión sobre medios alternativos de comunicación presente en aquellos años en toda Latinoamérica.

8. Dimensión Ideológica del Cine

***“Ya se sabe que el cine, por sí, no puede dar soluciones.
La lucha ideológica se da con la militancia.”***

Jorge Cedrón

El cine es una expresión artística, transmisor de valores éticos y culturales, ilustrador de épocas históricas y sobre todo de gran nivel pedagógico. Coincidiendo con Mariano Mestman, consideramos que *“el cine pone en escena al mundo y al hacerlo es uno de los lugares en que constantemente cobra forma la ideología”*⁹⁰

Esta línea de argumentación, tuvo su máxima precisión de sentido en la cultura del compromiso integral que anudaba lo político, lo social, lo militante y lo estético en las décadas del 60/70. Su objetivo fue modificar de raíz las relaciones sociales y poner en el centro de la acción la memoria colectiva, la organización comunitaria, la lucha contra las imposiciones del mercado y la censura.

En una palabra, el cine interviene en la configuración de los estereotipos sociales de cada época, permitiendo rastrear las representaciones que conforman los imaginarios socio-históricos.

Encontrar huellas ideológicas nos remite a los planteos que hiciera Althusser⁹¹ de los Aparatos Ideológicos del estado⁹² donde la ideología es la representación de la relación imaginaria de los sujetos con sus condiciones reales de existencia. Talla al sujeto y le da su lugar en el mundo, lo aliena, lo emancipa, lo vuelve reflexivo, crítico o indiferente.

Sostiene Althusser que la Ideología interpela y constituye al individuo en sujeto produciendo sobre él un doble efecto: reconocimiento / desconocimiento. Desde esta perspectiva vemos que el cine tiene un vínculo con estos Aparatos Ideológicos del Estado puesto que en tanto pertenezca al mundo del arte y la cultura el cine es un aparato ideológico.

En general el cine argentino de fin de siglo pasado se ha puesto al servicio de la ideología dominante sin cuestionamientos. Como sostiene John Berger, “el arte de

⁹⁰ **Mestman, Mariano.** “Postales del cine militante argentino en el mundo”, en Revista Kilómetro 111. Ensayos sobre cine, número 2. Buenos Aires. Septiembre de 2001. Pág. 16

⁹¹ **Althusser, Louis.** Ideología y Aparatos Ideológicos del estado. Nueva Visión 1996

⁹² La tarea que tienen estos aparatos es la de la reproducción de las condiciones de producción, para garantizar el funcionamiento del estado. La diferencia con los aparatos represivos del estado, como la policía, las cárceles, es que aquellos operan mediante ideología de la clase dominante.

cualquier época tiende a servir los intereses ideológicos de la clase dominante"⁹³ pero frente a esta marea de discursos prefigurados existió otra tendencia que impulsa un cine de carácter social.

El cine militante -en tanto manifestación cultural- permitió mostrar y problematizar la realidad, y en este ejercicio habilitó un horizonte de posibles producciones de significados, sentidos y representaciones. *"Se transformó el cine en un modo para hacer entrar en la vida cotidiana la ideología en juego"*⁹⁴ afirmaba en su momento Raymundo Gleyzer.

El cine militante se planteó como un arma de lucha ideológica y de contrainformación política y cultural, con esta mirada, nunca el arte podía ser considerado autónomo esos Aparatos Ideológicos. Es por esto que no podemos negar las conexiones del cine y sus efectos ideológicos, tal vez como el más potente y oculto de todos los efectos de este arte.

9. Reproducción de la Obra Artística

"El cine no sólo se caracteriza por la manera como el hombre se presenta ante el aparato, sino además por cómo con ayuda de éste se representa el mundo"⁹⁵

Walter Benjamin

El fenómeno audiovisual afecta la forma en la que la persona estructura y categoriza su mundo sensible. La imagen determina lo que es real y falso, lo bueno y lo malo. Sin embargo para que esa imagen sea real o falsa debe ser reproducida y distribuida con el fin de llegar a un espectador.

La imagen permite dos formas de acercamiento, una vertiente más pura basada en los sentimientos y sensaciones que provoca, y otra visión academicista y técnica que se asienta sobre las teorías y relaciones interdisciplinarias.

La primera es la forma verdadera del arte, un medio libre que está al alcance de cualquier individuo. Mientras que la última es la que busca el análisis del individuo a través de la obra de arte aprovechando los medios de reproducción.

En su ensayo "La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica" Walter Benjamin reflexiona en torno a la reproducción de la obra de arte y su potencial para un predominio de su función política. Desde la perspectiva de

⁹³ Berger, John. Modos de ver. G. Gili. 2002. Pág. 97

⁹⁴ Kohan, Néstor. La esperanza quema. Revista Casa de las Américas. Nro. 245. 2006. Pág. 28-31

⁹⁵ Benjamin, Walter. La obra de arte en la época de su reproducción técnica, en Discursos Interrumpidos I. Taurus. 1982

Benjamin con las técnicas de reproducción la obra de arte es un objeto manipulable con el cual el espectador puede tener una relación cotidiana más activa en el sentido de que ya la experiencia no queda limitada a la pura contemplación por ejemplo que el arte se desvincule de los hechos concretos volviéndose histórica y atemporal.

Desde esta perspectiva se observa como la apropiación mecanicista del cine es concebida como espectáculo. Por ello esta destinado a la difusión en salas que indudablemente lleva a la absorción de la mirada dominante, en la cual el hombre es admitido solo como objeto consumidor y pasivo.

En palabras del filósofo: *"Con los diversos métodos de su reproducción técnica han crecido en grado tan fuerte las posibilidades de exhibición de la obra de arte, que el corrimiento cuantitativo entre sus dos polos se torna, como en los tiempos primitivos, en una modificación cualitativa de su naturaleza"*.

Walter Benjamín creía ver la posibilidad de nuevas formas de percepción colectiva y con ello la expectativa de una politización del arte.

El cine encuentra su condición histórica fundamental en la etapa del capitalismo de ensoñación. La reproducción en masa es responsable de que el significado de una obra de arte pierda su sentido original, inmersa en distintos contextos la obra adquiere diferentes significados. Esto beneficia y perjudica a la obra al mismo tiempo, por un lado le aporta flexibilidad y le da posibilidades de explotar todo su potencial, pero por otro lado la desintegra y deja de lado su sentido primigenio.

Pero Benjamin, lejos de ser un pesimista al respecto, rescata el potencial político de esta ensoñación *"estas imágenes son imágenes de anhelos y en ellas lo colectivo intenta trascender e iluminar la incompletud del orden social de producción. También en estas imágenes de anhelos emerge el impulso positivo por separarse de lo anticuado – que significa, sin embargo, el pasado más reciente-. Estas tendencias hacen resonar la fantasía de la imagen que conserva el impulso de lo nuevo hacia el un pasado. En el sueño en el que cada época contempla en imágenes la época que vendrá, esta última aparece ligada a los elementos de la historia, es decir, a una sociedad sin clases. Sus experiencias que se almacenan en el inconsciente colectivo, producen en la interpenetración con lo nuevo, la utopía que ha dejado su huella en mil configuraciones de la vida, desde edificios permanentes hasta modas efímeras"*.

Por ello el desplazamiento referencial de las imágenes puestas en circulación, abre perspectivas para su análisis en contradicción y tensión permanente con el presente.

John Berger lleva a cabo un análisis transversal que cruza a la imagen técnica, y en el que la presentación y difusión efectiva de la imagen permite generar un lenguaje autónomo. Uno de los puntos más interesantes sobre el problema de la autonomía del arte tiene relación con la absoluta asimilación que Berger atribuye entre "imagen" y "cultura". En uno de los pasajes llega a decir:

"El arte del pasado ya no existe como existió en otro tiempo. Ha perdido su autoridad. Un lenguaje de imágenes ha ocupado su lugar. Y lo que importa es como se presenta ese lenguaje y para qué lo usa".⁹⁶

Con Berger, se trata de pensar en un cambio transversal en el ámbito de la cultura que incluye el arte; y en el cual las formas de reproducción de las imágenes pueden llegar a jugar un rol preponderante: todo principio de presentación tiene desde ya una opinión y perspectiva sobre la cultura.

Sin embargo, no habría análisis implicado que no presuponga, previamente, una opinión sobre la cultura. Es ahí donde reside el potencial de los textos de Benjamin. En su senda, distintos textos y corrientes han sabido corresponder el trabajo constante y transversal de una "cultura material". Lo que resulta claro es que ni el cine, ni las imágenes se encuentran exentos de conflictividad en el ámbito de la cultura en donde la exhibición para el cine militante resultó ser el lugar fundamental.

⁹⁶ Berger, John. Modos de ver, Editorial Gustavo Gili. Pág. 37

10. Cine Militante como Contrainformación

“Todo cine es político. Pero hay un tipo de cine que además de político es militante: aquel que hace explícito sus objetivos de contrainformación, cambio social y toma de conciencia.”

Maximiliano De La Puente⁹⁷ y Pablo Russo⁹⁸

El cine de los sesenta y setenta en Latinoamérica estaba atravesado por esta búsqueda constante de la contrainformación⁹⁹: utilizando al cine como herramienta de denuncia de una realidad social y de los modos dominantes de información. Esta idea de la contrainformación cultural y política, se asocia a una práctica de descubrimiento de la realidad a través de la cámara cinematográfica.

El concepto de contrainformar¹⁰⁰ le da importancia a la mediación en términos de recepción ya que había una necesidad fundamental de informar y de dar pelea en ese rango de la información. *“Al hablar de contrainformación es hablar de una dimensión funcional política de determinada obra”* destaca Pablo Piedras.

El asunto de la contrainformación contrastaba con la información de la televisión, radio y diarios masivos porque los medios no se dejaban a la fuente real con una óptica de informar, no con una óptica de enseñar de lo que se estaba viendo, desde los medios era la versión oficial y “real”. Se debatía frente a lo que se decía desde la voz oficial, vía análisis, vía intervenciones con el objeto de ver que es lo que formulaba realmente desde el punto de vista del campo popular. *“El campo popular contra el campo oficial que manejaba la estructura informativa”* afirma Carlos Vallina.

El cine militante cumplió una función central dentro de los movimientos político-culturales como espacio de descubrimiento de la realidad. Desde allí el cine

⁹⁷ **Maximiliano Ignacio de la Puente** es Licenciado en Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales, UBA. Actualmente cursa la Maestría en Comunicación y Cultura de la misma Casa de Estudios. Es docente en la Universidad de Belgrano y en la Universidad Nacional de Tres de Febrero.

⁹⁸ **Pablo Mariano Russo** es Licenciado en Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales, UBA. Actualmente cursa la Maestría en Comunicación y Cultura de la misma Casa de Estudios. Es productor radial, y colaborador en diversas publicaciones de cine, nacionales y extranjeras.

⁹⁹ **Natalia Vinelli y Carlos Rodríguez Esperón** se preguntan en *Contrainformación, medios alternativos para la acción política*, de qué se habla al hablar de comunicación alternativa.

¹⁰⁰ Ofrecen otro punto de vista sobre el mismo hecho o de algo que este oculto o profundizar sobre algún hecho.

militante se planteó como un arma de lucha ideológica y de contrainformación en el campo político y en el artístico.

La contrainformación es fundamental en el cine militante y la que sigue siendo a pesar de no estar en una época de censura ni represión por ahí son cosas que no están en la agenda. Sobre este punto Pablo Russo afirma que la contrainformación *“busca demostrar otro punto de vista, que la realidad esta oculta por los grandes medios y que no nos muestra. Eso si puede plantear desde una postura extrema de clase por así decirlo”*.

Los colectivos artísticos se propusieron desarrollar proyectos de comunicación antagónica, al margen del control político e informativo asociados a una situación de poder e interés económico. Sus materiales se utilizaron como un elemento de comunicación, a partir de los cuales buscan originar una reflexión interna, además de establecer una red informativa con otros sectores, movimientos y organizaciones en lucha ideológica y física.

Al presentar una mirada diferente sobre algunos aspectos de la realidad los grupos construyen un discurso contrainformativo a partir de sus materiales audiovisuales. Humberto Ríos destaca dentro de este objetivo contrainformativo que *“este cine desenmascaró una triple situación: denuncia por su sola presencia la existencia del otro cine, documenta los problemas de un país y de las personas y golpea el rostro a grupos sociales autosatisfechos con su visión inmutable de la realidad”*. Este es un concepto central y un común denominador en las producciones de los grupos de cine militante.

La imagen audiovisual tiene un lugar relativo en cuanto a su estética; lo tiene en cuanto a su valor comunicativo, propagandístico, difusor y de contrainformación. Existe un esfuerzo por construir un conjunto de significante identitario propio; palabras con las que al mismo tiempo que se identifica al adversario, se define el sujeto antagonista y se posiciona el movimiento que irrumpe en el escenario político.

Por eso este tipo de cine rompe con la idea de espectador pasivo, sumado con los debates posteriores a las proyecciones y las reacciones del público que son tan importantes como la obra en sí.

Con esta mirada, nunca el arte podría ser considerado autónomo. El objetivo es poner en el centro de la acción la memoria colectiva y construcción social de los

sujetos. La contrainformación implica enfrentamiento, no solamente contra el discurso oficial sino también contra el orden establecido.

En este sentido pueden leerse las palabras de Raymundo Gleyzer en 1973 acerca del cine como “arma de contrainformación”¹⁰¹ y la hipótesis de Cine Liberación sobre el cine militante, aquel que *“se asume integralmente como instrumento, complemento o apoyatura de una determinada política y de las organizaciones que la llevan a cabo al margen de la diversidad de objetivos que procuren: contrainformar, desarrollar niveles de conciencia, agitar, formar cuadros, etcétera”*¹⁰². Los hechos elegidos para su tratamiento responden a una definición temática que excede lo hegemónico, esta noción de contrainformación abre la posibilidad de pensar la construcción de medios masivos antagónicos y contrarios a los oficiales.

En el fondo es una clara forma de concebir una política de producción cinematográfica militante en un contexto dado por la clandestinidad y con objetivos meramente contrainformacionales.

La contrainformación, la toma de conciencia y el cambio social son prácticas y representaciones discursivas que guían el trabajo de estos grupos cinematográficos militantes, y que justifican el interés en el fenómeno abordado.

¹⁰¹**Gleyzer, Raymundo:** “Presentación y autocrítica en forma de diálogo con Tomás Gutiérrez Alea”, en AA.VV. Raymundo Gleyzer, Cinemateca Uruguaya, Montevideo, 1985. Pp. 48-64. El cineasta agrega en páginas 59-60: “Está claro para nosotros que el cine es un arma de contrainformación, no un arma de tipo militar. Un instrumento de información para la Base. Este es el valor otro del cine en este momento de la lucha. Es difícil por eso para nosotros entrar en un tipo de discusión europeizante sobre estructuras o lenguaje. Para nosotros lengua y lenguaje están ligados estrictamente a nuestra situación coyuntural de toma de poder. Una vez que tomemos el poder podremos permitirnos discusiones sobre problemas de estilo o construcción. Ahora no. Por ejemplo, en estos momentos el pueblo chileno resiste al fascismo: la única función útil que podemos cumplir al respecto es la de contrainformación, ya que el imperialismo ha separado a Chile del resto del mundo. Es así como nosotros entendemos que el cine es un arma”.

¹⁰²Cine Liberación, “Cine militante. Una categoría interna del tercer cine”, en Documento del grupo Cine Liberación, marzo 1971. Reproducido de **Solanas, Fernando. y Getino, Octavio.** Cine, cultura y descolonización, Bs. As. , Siglo XXI, 1972.



Parte III

El enfoque histórico: Contexto Político, Social y Cultural

1. Cine en el marco de las dictaduras: Argentina 1966/1976

"En América Latina tenemos la chispa pero otros encienden el fuego" ¹⁰³

Eduardo Galeano

Las luchas por la liberación en los países del Tercer Mundo, las rebeliones estudiantiles y las insurrecciones antidictatoriales marcaron la década del 60/ 70. América Latina vivió durante esos años un proceso de agitación social y radicalización política donde confluyeron nuevas corrientes ideológicas y filosóficas, la protesta de las masas populares ante la puesta en marcha de modelos económicos que quebrantaban las conquistas sociales logradas durante los regímenes populistas y el enfrentamiento entre los dos grandes bloques geopolíticos capitalista y comunista.

La aparición del Tercermundismo como opción política global se manifestó a nivel local en la aparición de nuevos movimientos que se apartaban de las izquierdas tradicionales y postulaban la acción revolucionaria voluntarista.

Los artistas o un sector de los trabajadores del arte, sintieron la necesidad de participar activamente en los procesos liberadores que se prefiguraban.

Los primeros años de la década del setenta en Argentina, ofrecen un controvertido panorama social donde la necesidad de resolución de la crisis política -que se había establecido como una constante desde el golpe de Estado de la Revolución Libertadora que en septiembre de 1955 derrocó a Perón- irrumpe como un punto crucial en el futuro de la nación.

Las consecuencias políticas del fin del peronismo y los regímenes posteriores que intentaron neutralizar esa fuerza política con una variedad de métodos: desde los intentos de "desperonización"¹⁰⁴ hasta aquellos que se pronunciaban "conciliadores" e "integracionistas".

En el plano sindical la década del sesenta se caracterizó por la constitución de una capa de dirigentes peronistas asentados en los sindicatos más fuertes de la

¹⁰³ **Galeano, Eduardo.** Las venas abiertas de América Latina. Editorial Catálogos. Edición 2000.

¹⁰⁴ **Germani, Gino,** Política y Sociedad en una época de transición, Buenos Aires, Paidós, 1974.

industria, que fue consolidando un proyecto burocrático sobre la base de una política de servicios de a los afiliados y en la política de confrontación y negociación con los gobiernos de turno.

A su vez Juan D. Perón promueve desde Madrid a los sectores duros del sindicalismo peronista mientras le sirven para enfrentar al gobierno militar. Esta táctica política- parte de un juego pendular- luego incluiría el coyuntural y pendular apoyo de Perón a las organizaciones armadas.

La producción cinematográfica se desarrolla en forma clandestina o semiclandestina en los años de la dictadura militar autodenominada "Revolución Argentina" (1966-1973). El 28 de junio de 1966 un levantamiento militar liderado por el General Juan Carlos Onganía que derrocó al Presidente Arturo Illia (Radical del Pueblo). Este tipo de dictaduras militares de tipo permanente, se instalaron por entonces en varios países latinoamericanos en esos años (Brasil, Chile, Uruguay, Bolivia, Paraguay, etc.).

Guillermo O'Donnell fue quien denominó este proceso con la expresión de Estado burocrático autoritario (EBA)¹⁰⁵. El período conocido como "Revolución Argentina" -que duró hasta el regreso del peronismo al poder en mayo de 1973. No se presentó como gobierno provisional, sino que fundaba el Estado burocrático autoritario que aparece cuando existe una crisis de dominación y su objetivo es poner en su lugar a los grupos sociales que han cuestionado el orden establecido, mediante el uso de la coacción en un contexto en el que están ausentes los mecanismos democráticos.

Este momento se caracterizó por una creciente violencia política que se sucedería luego del levantamiento popular de 1969: el Cordobazo.

Bajo la presidencia de Onganía se disolvieron las organizaciones políticas, se reprimió al movimiento sindical que no apoyara al régimen y se intervino las universidades. Laclau señala que *"después de unos pocos meses en el gobierno, estaba claro para todo el mundo que ya no existía ningún canal institucional para la expresión de demandas sociales, y que algún tipo de reacción violenta enteramente fuera del orden institucional era la única reacción posible a ese callejón político sin salida"*¹⁰⁶.

¹⁰⁵ O'Donnell, Guillermo. El estado burocrático autoritario. Bs. As. 1982. Pág. 257.

¹⁰⁶ Laclau, Ernesto. La razón populista, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.2005. Pág.272.

Gozando del apoyo político, económico y militar de Estados Unidos, la Junta prometió gobernar por largo plazo, emprendiendo una política de represión ideológica y política caracterizada por severas restricciones al movimiento obrero, intervención a las instituciones académicas, y una acción "moralizante" que tuvo en la Censura cinematográfica una de sus representantes más fieles.

La consecuente sucesión de actos de censura incluyeron el cierre de publicaciones, teatros, sanciones a radioemisoras, normas o leyes restrictivas de la libertad de expresión, intervenciones de instituciones públicas como la Universidad de Buenos Aires en 1966 o el hostigamiento del Instituto Di Tella y otros espacios del "ambiente moderno" acusados de quebrantar la moral y las buenas costumbres"¹⁰⁷.

En 1968 se produjo una fuerte división al interior del Instituto Torcuato Di Tella, sede de la experimentación en Argentina: un sector más politizado se proclamó como portador "*de una misión de subversión profética, intelectual, política y estética*"¹⁰⁸, y decidió enfrentarse a esta institución consagrada, que se había establecido como ámbito paradigmático de la vanguardia sesentista.

Toda práctica social o cultural vinculada a algún tipo de modernización era "juzgada como la antesala del comunismo"¹⁰⁹ y prohibida, censurada o reprimida.

En mayo de 1968, por ejemplo, el presidente refrendó la Ley 17.741, que establecía que el Instituto Nacional de Cinematografía funcionaría como ente libre dependiente de la Secretaría de Difusión y Turismo, con un director nombrado por el Poder Ejecutivo y todo tipo de atribuciones.¹¹⁰

La aparición del Tercermundismo como opción política se mostró en la aparición de corrientes que postulaban la acción revolucionaria como Montoneros, la Juventud Peronista, PRT-ERP (Partido Revolucionario de los Trabajadores – Ejército Revolucionario del Pueblo).

¹⁰⁷ **Avellaneda, Andrés.** Censura, autoritarismo y cultura – Argentina 1960-1983, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1986.

¹⁰⁸ **Giunta, Andrea.** Vanguardia, internacionalismo y política. Paidós. 2001. Pág.339

¹⁰⁹ **Romero, Luis Alberto.** Breve Historia Contemporánea de la Argentina. 2da Edición. Fondo de Cultura Económica. 2001. Pág. 177.

¹¹⁰ **Maranghello, César,** "Cine y política. Las nuevas leyes del cine", en Claudio España (Dir.), 2005 Pag.342-343.

La subsistencia de la Revolución Cubana y la aparición de guerrillas urbanas y campesinas orientaron nuevas estrategias, a las cuales se incorporaron sectores sociales y culturales.

En los 70 con el bloque producido tras el golpe del 66 muchos grupos de cine se fueron vinculando a las organizaciones políticas de la izquierda peronista, cristiana y marxista; algunos también a las organizaciones político-militares que ubicaban en un lugar central de la lucha armada (incluida en varias películas desde un principio, en los comunicados filmicos para las organizaciones luego).

Artistas plásticos, cineastas, periodistas y diversos profesionales e intelectuales generan una serie de experiencias que vinculan de una manera singular la producción cultural e intelectual con una intervención política que se quiere revolucionaria y con los sectores más radicalizados y movilizados del movimiento obrero.

"El rasgo sobresaliente de esta fracción temporal es la sensación compartida de que un cambio era posible e incluso cercano, clima que alimenta la participación política de diferentes estratos de la sociedad".¹¹¹

La resistencia a la política dictatorial no tardó en manifestarse en movilizaciones que culminaron en rebeliones populares como el "Cordobazo" (mayo 1969), donde las fuerzas de represión debieron enfrentarse con la protesta espontánea masiva y con manifestaciones de lucha armada clandestina.

Las insurrecciones populares tuvieron su episodio más significativo en el Cordobazo, fusionaron a obreros, empleados, estudiantes y pobres urbanos, como acota O'Donnell "...se expresaron, y en parte fueron, el disparador de las tensiones que se habían ido acumulando desde la implantación del gobierno militar"¹¹².

El proyecto del Onganiato termina fracasando. Como observa Juan Carlos Portantiero¹¹³ hacia 1969-1970 se verifica una "crisis orgánica" de tipo social

¹¹¹ **Humberto Cucchetti y Moira Cristiá**, Los sesenta y setenta: ¿Un capítulo pendiente de la Historia Argentina?, Nuevo Mundo Mundos Nuevos [En línea], Debates, 2008, Puesto en línea el 13 juillet 2008.URL: <http://nuevomundo.revues.org/index39282.html>.

¹¹² **O'Donnell, Guillermo** .El estado burocrático autoritario. Bs. As. 1982. Pag. 257.

¹¹³ **Portantiero, Juan Carlos y Nun, José (comp.)** Ensayos sobre la transición democrática en la Argentina. PuntoSur Ed.1987

cultural y política. En el 69 estalló un conjunto de conflictos generados en los diversos sectores excluidos del modelo oficial; los industriales pequeños y medianos del interior; los sectores asalariados de las ramas más dinámicas que ven modificarse sus condiciones de trabajo con la racionalización empresaria y los sectores empleados en las administraciones estatales provinciales en crisis por el modelo concentrador; los sectores medios excluidos de la participación política, los núcleos profesionales e intelectuales presionados con la censura oficial y la ocupación de la Universidad(después de " la noche de los bastones largos"). Así es entonces como la presión de todos estos sectores confluye en la crisis que tiene su expresión en 1969 en las movilizaciones populares del interior del que constituye el comienzo del fin de la dictadura de Onganía

Al gobierno de Onganía le siguió el de Marcelo Levingston (1970-71), y a éste el de Alejandro Agustín Lanusse (1971-73). *"Cuando cae Onganía lo siguen otras dictaduras, más blanda, más negociadoras pero institucionalmente dictaduras también"* resalta Carlos Vallina.

La designación del general Roberto M. Levingston como presidente en junio de 1970 fue inesperada y sorprendente. Al momento de su nombramiento, era agregado militar en la embajada argentina en Washington, por lo que era completamente desconocido para el pueblo argentino. Por esta falta de base social, y por la oposición que le presentaron los partidos políticos, no pudo concretar su "proyecto nacional" de convocatoria a los partidos sin sus líderes; esto es, a los peronistas sin Perón, a los radicales sin Balbín, etc. De más está decir que los peronistas, radicales, demoprogresistas, bloquistas, conservadores populares y socialistas le respondieron formando una alianza llamada La Hora del Pueblo. Este fue el final del gobierno de Levingston, en marzo de 1971.

El 26 de marzo de 1971, Lanusse asumió la presidencia en un clima político totalmente desfavorable. El descontento popular crecía vertiginosamente, a su vez Perón sumaba día a día más partidarios y la continuidad del gobierno militar se tornaba difícil de sostener.

Lanusse evaluó que el principio de solución a los múltiples conflictos pasaba por terminar con la proscripción del peronismo y decretar una apertura política que permitiera una transición hacia la democracia.

Para dar cumplimiento efectivo al cambio de rumbo estratégico, Lanusse da por finalizado el bloqueo político impuesto desde los comienzos de la Revolución Argentina, restituyendo las libertades públicas y privadas, levantando las proscripciones y asumiendo el compromiso emanado del documento de la convocatoria La Hora del Pueblo, para luego arribar al Gran Acuerdo Nacional (GAN).

Básicamente, la iniciativa política implementada por su ministro del Interior Mor Roig, consistió en impulsar la formación de una fuerza de derecha, otra de izquierda, y otra de centro.

El 11 de marzo de 1973 después de casi 18 años de proscripciones, el pueblo argentino pudo expresarse libremente en las urnas poniendo fin a los gobiernos dictatoriales.

Aquel 11 de marzo de 1973 triunfó el Frente Justicialista de Liberación (Frejuli), con la fórmula Héctor J. Cámpora-Vicente Solano Lima, que obtuvo más de 6 millones de votos (49%) mientras la fórmula radical encabezada por Balbín llegaba a los 2 millones seiscientos mil (21%).¹¹⁴

Los pocos años del peronismo en el poder (1973-1976) constituyen un complejo mapa de significaciones políticas. Según Maristela Svampa, durante estos años se marcaron por los cambios presidenciales como puntos de inflexión: la presidencia de Cámpora representa el momento triunfalista de las fuerzas sociales que asociaban el regreso de Perón con la posibilidad de introducir cambios mayores. El retorno de Perón implicó todo un conjunto de luchas, las que van una cinematografía que se plantea para testimoniar la necesidad de ese elemental hecho, el símbolo, el significante vacío como diría Laclau la totalidad de una condición política.

En el centro de la escena aparece la imagen de una sociedad movilizada para el cambio y tiene como actores principales a la juventud, a sectores del sindicalismo combativo y a intelectuales. En ese sentido se usaron diversas manifestaciones o peronistas o socialistas o humanistas cristianos o cristianos revolucionarios, distintas manifestaciones político ideológicas culturales de todo tipo, pero que había un

¹¹⁴ Pigna, Felipe. Suplemento Zona. Diario Clarín. Domingo 9 de Marzo 2008.

acuerdo común, el de denunciar la situación existente de clausura de un modo hegemónico para manejar los medios de comunicación masivos existentes.

En la presidencia de Perón se observó la ambivalencia en el viraje del propio posicionamiento de Perón, que una vez en el país pasó de apoyar a los sectores de izquierda a depositar su confianza en la organización sindical de fuerte tradición peronista, constituyendo un quiebre al interior del movimiento.

*“La imagen dominante del período es la guerra interna: peronistas versus peronistas, donde el árbitro es el propio Perón, y donde las demás vertientes de izquierda confrontan abiertamente con el peronismo en sus expresiones de derecha y de izquierda.”*¹¹⁵ La implementación de un modelo nacional popular, resulta imposible tanto en el frente político como en el económico.

Entre 1974 y 1975 los colectivos artísticos cesan su actividad cultural. Algunos de sus miembros toman un compromiso con la lucha armada, otros salen al exilio o se repliegan en un exilio interno, para evitar ser blanco de las persecuciones ya implementadas por la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina) encabezada por López Rega durante el mandato de Isabel Perón.

La represión comenzó a operar activamente hacia finales de 1974 con comandos clandestinos de ultraderecha amparados por el gobierno democrático de Isabel Perón. Se perseguía y asesinaba a los militantes de izquierda, y dentro del cine llevó a que muchos cineastas y artistas se exiliaran o pasaran a la clandestinidad. *“La situación se puso muy seria, se empezó a tener noción de lo que estaba pasando por el enemigo como un instrumento muy fuerte, ahí hubo mas riesgos y miedo ante la violencia”* destaca Humberto Ríos.

Así también, con la ayuda del ejército y otras fuerzas del orden se aniquiló prácticamente a la guerrilla, que era el ala más radicalizada de este movimiento. Finalmente, entre julio de 1974 y marzo de 1976, durante la gestión de Isabel Perón, se desemboca en la agonía y disolución del modelo populista, y la desarticulación de las fuerzas sociales anteriormente movilizadas. La acción del peronismo sindicalista tradicional y sectores de extrema derecha comandados por el ministro de Bienestar Social, José López Rega cobran centralidad. Este gobierno pierde el consenso de la población y el 24 de Marzo del 76 se da el

¹¹⁵ James, Daniel (director). Violencia, Proscripción y Autoritarismo: 1955-1976. Sudamericana. 2003. Pag 331-438.

golpe militar. Las consecuencias del mismo en este campo son diferentes a las de otros ya que tuvieron mayor intensidad (muerte, desaparición, exilio interno o externo, etc.).

La dictadura militar institucionalizó el plan de exterminio, aniquilando por completo la insurrección popular, la vanguardia ideológica y se sembró el terror en la población.

A partir de esto tuvo el campo libre para poner en marcha en forma veloz y sin resistencia el modelo económico neoliberal que hoy tenemos. Este plan condujo al país a su ruina, beneficiando solamente al 2% de la población, condenando al 53% a descender la línea de pobreza.¹¹⁶

Cada nueva reflexión que emerge refiriéndose a momentos y acontecimientos anteriores empuja, una vez más, a revisar los relatos existentes sobre el pasado. Es por ello que difícilmente una sociedad pueda dar por "cerrado" un tema, volviendo su mirada a ella con nuevos problemas.

2. Los años sesenta/setenta

***"El mago hizo un gesto y desapareció el hambre, hizo otro gesto y desapareció la injusticia, hizo otro gesto y se acabó la guerra.
El político hizo un gesto y desapareció el mago"***
Woody Allen

Hay toda una historia de la imagen de lo real en la que el fermento de ese cine político es decisivo y fundamental donde se construyen escenarios desde los sucesos de la época.

Las guerras en el mundo, movimientos de vanguardia, la aparición de la figura de los jóvenes con su protagonismo identitario en ese plano, reconocimiento de los factores de exclusión la pobreza, la marginalidad y la explotación como un problema de la generación.

"Para nosotros el cine era la construcción de una posibilidad de ver que nuestra generación de los 50/60 accede a plantearse el problema de la cinematografía como un nuevo tipo de formulación realizativa, creativa, estética y cultural tenía un amplio panorama que incluía lo político porque para nosotros que vivíamos en un mundo sensible de lo real social y político tenemos que hacer un esfuerzo por llegar a los medios; y ese esfuerzo por llegar a los medios construimos una

¹¹⁶ **Schvarzer, Jorge.** "Implantación de un modelo económico. La experiencia argentina entre 1975-2000"

imagen, esa primer condición es poner en la imagen el mundo de lo real" recalca Carlos Vallina.

Claudia Gilman¹¹⁷ propone la noción de "época" como definitoria de los años sesenta / setenta. Este periodo se caracterizó por una especificidad propia, dada por la existencia de creencias compartidas, una circulación y distribución específicas de discursos e intervenciones, y la constitución de parámetros de legitimación diferenciados.

Claramente las décadas del sesenta/setenta son distintivamente conflictivas, lo cual resulta arriesgado a la hora de esbozar alguna reflexión. Evidentemente el periodo constituye una época con espesor histórico propio.

Uno de los rasgos diferenciales de los sesenta/setenta fue el proceso de creciente politización de los ámbitos de la cultura. Lo cual conlleva a indagar el rol de los intelectuales o de los trabajadores del arte en materializar en la obra artística la resistencia a la dominación cultural

Se trata de un tiempo donde no sólo se politizó el intelectual, el estudiante o todo aquel ámbito público donde tenían lugar las diversas expresiones del pensamiento y el arte, sino también un período donde se operó una profunda culturización de las prácticas políticas.

Es así como se constituyó una "vanguardia política", radicalizada y autónoma, al margen del poder oficial y de las instituciones legitimantes del campo, y regida por sus propias leyes y mecanismos internos. Se creó el espacio de pertenencia y de identificación regional a partir del cual se refuerza una imagen de cambio posible.

Pero lo más fuerte de esta vanguardia política está en su crítica cultural al sistema. No ya al régimen salarial, económico o político. *"Se produce una rebelión contracultural hacia ambos lados: hacia la revolución del dominado y a un capitalismo autoritario que imponía al dominante"*¹¹⁸.

La radicalización política de estos sectores se enmarca, por supuesto, en un contexto internacional convulsionado por sucesos que alentaban la búsqueda de

¹¹⁷ **Gilman, Claudia.** Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina. Buenos Aires: Siglo XXI.2003.Pag. 31-33.

¹¹⁸ **Casullo, Nicolás.** París 68. Las escrituras, el recuerdo y el olvido, Buenos Aires, Manantial, 1998.

alternativas políticas con programas de revolución social o liberación nacional y fortalecían la idea de que el sistema capitalista llegaba a su fin.

El mundo era para esa generación un campo abierto, dinámico, creativo, a ser conquistado. Ya se percibían los cambios en las condiciones sociales generales.

Aquí la concepción de ver a Latinoamérica como una única nación cobra vida, pues los procesos económicos y políticos en cada país eran similares o idénticos, ya que todos formaban parte de un mismo modelo de dominación.

El golpe militar de Juan Carlos Onganía no pudo evitar que el clima de época mantuviera un signo renovador, cruzado por fuertes planteos utópicos que adaptan a menudo un horizonte revolucionario. La creciente radicalización política abarca vastas franjas de la sociedad tanto de la clase obrera como de las capas medias (en especial, estudiantiles e intelectuales).

El régimen militar instituido en 1966, que excluía y pauperizaba también a la clase media, provocó un vacío identificatorio que fue llenado en un principio por la imagen del exilado Perón. Su exclusión después del golpe militar de 1955 creó condiciones para que sectores sociales medios y progresivos anteriormente en disputa representarían la imagen de Perón como parte de un cambio tanto social como político en la sociedad argentina.

La década del sesenta cierra, efectivamente, con protestas, manifestaciones y revueltas de jóvenes alrededor del mundo cuestionando el sistema capitalista y la moral burguesa, pero también los sistemas políticos de izquierda (Por ejemplo el bloque soviético). Las críticas de los estudiantes universitarios rápidamente sobrepasan los reclamos del ámbito educativo hacia otras esferas de la vida social y se hacen eco de las causas populares, antirracionales y revolucionarias de Latinoamérica.

Los setenta son una continuación de los sesenta, en cuanto al espíritu de la época, pero en Argentina se profundiza en la primera parte de la década la politización y radicalización social expresado desde las prácticas artísticas.

Por eso el vínculo cultura y cine responden siempre a los intereses de clases en conflicto. En esta compleja situación compiten dos concepciones: la dominante y la dominada.

Entre los años 60 y 70 se desarrolló una de las experiencias más importantes de la historia del cine latinoamericano. Existieron propuestas de implicaciones sociales y

estéticas a la hora de hablar del cine “político” desde vertientes nacionales populares, marxistas, comunistas, etc.; quienes proclamaron sus posturas metodológicas y realizativas desde el cine documental o ficcional.

El arte y su implicación con lo social es una acción política una forma de intervención sobre la sensibilidad. Se trata entonces de recobrar espacios reprimidos, expandir los horizontes de lo posible en la sociedad.

“En la tarea de contrainformación que realizan los cineastas revolucionarios hay que destacar de manera singular la obra de los latinoamericanos que, dentro y fuera de sus países, luchan por afirmar la cultura nacional, convirtiendo al cine en un arma al servicio de la liberación nacional. Estas obras serán vistas hoy y mañana como una muestra de cultura militante, que, unas veces aprovechando toda la tecnología contemporánea, y otras, de forma casi rudimentaria, han salvado para la posteridad la imagen del presente”¹¹⁹.

Por eso las experiencias de las vanguardias cinematográficas coexistieron así con las de algunas vanguardias políticas de esa época, en un proceso poco conocido e investigado por las nuevas generaciones.

El conocimiento de la historia del cine político argentino y de sus referentes es un aporte para comprender la realidad desde una perspectiva crítica. Perspectiva que a lo largo del tiempo se nutrió de múltiples fuentes artísticas y políticas que buscaron comprender, transformar y denunciar fenómenos sociales y que lo lograron a través de obras de extrema belleza.

Estas apreciaciones y aproximaciones a las implicancias entre arte y política son recuperadas teniendo en cuenta las posiciones artísticas de los años sesenta y setenta. Este cine no es fundamentalmente el que ilustra y documenta o fija pasivamente una situación sino que intenta incidir como elemento formador.

La experiencia política latinoamericana y en particular la argentina tenía como resultado la intervención en retirada relativa del imperialismo inglés y la nueva mocedad que implicaba el imperialismo norteamericano decididamente sobre esa situación histórica. En suma, esta tarea de *“latinoamericanización de la*

¹¹⁹ **Álvarez, Santiago**, “El periodismo cinematográfico”, ponencia presentada en el Festival de Cine Joven, La Habana. 1978. Pág.55

cultura y de creación de América Latina como espacio de pertenencia fue sumamente exitosa"¹²⁰.

La propuesta de utilización del cine como un arma "de contrainformación" o "lucha ideológica" es propia de diversas experiencias de comunicación alternativa u oposicional surgidas en distintas áreas del campo cultural argentino de los 60/70 como son los procesos culturales que se daban en las artes plásticas, el teatro abierto, el surgimiento del rock y la lucha autoproclamada revolucionaria desde la literatura.

3. Militancia política en los sesenta/setenta

"Escribir la historia de un partido no significa otra cosa que escribir la historia general de un país desde un punto de vista monográfico, para poner de relieve un aspecto característico."

Antonio Gramsci¹²¹

El término de militante surge cuando ya no hay cauces de intervención en el estado público. Es decir que las clausuras políticas, las condiciones sociales a partir del onganiato y en particular con la caída del onganiato. Allí confluían aspectos culturales y políticos desde allí todas las manifestaciones críticas se generó una radicalización que no es la consecuencia de una decisión preexistente; las condiciones histórico políticas de las dictaduras con sus clausuras políticas, con la proscripción de los partidos políticos, con la intervención de las universidades, con la censura, con represiones físicas dieron como resultado el concepto de militancia.

Para dar una primera respuesta más orgánica sobre el concepto de militancia se debe entender las implicancias del espacio socio político y cultural de la sociedad y ese espacio necesariamente estaba construido sobre la base de la militancia política. *"Es decir no era solamente que se adoptaba la militancia como una condición histórica específica, de un momento dado de la realidad latinoamericana y argentina, eso nos impulsaba en pensar en una dimensión de participación activa en la lucha popular"* afirma Carlos Vallina.

El desarrollo de las organizaciones guerrilleras en la Argentina, a fines de la década del sesenta y principios de la década de 1970, fue un proceso

¹²⁰ **Gilman, Claudia.** Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina. Buenos Aires: Siglo XXI.2003.Pág. 85

¹²¹ **Gramsci, Antonio.** Antología. Siglo Veintiuno. 2004

sumamente complejo y escapa a categorizaciones simplistas. Durante el período hubo por lo menos diecisiete grupos armados, de los cuales cinco tuvieron alcance nacional². Estos cinco fueron: las Fuerzas Armadas Peronistas, las Fuerzas Armadas de Liberación; las Fuerzas Armadas Revolucionarias, los Montoneros, y el Partido Revolucionario de los Trabajadores-Ejército Revolucionario del Pueblo.

El origen de cada organización es distinto. Las FAP remontan sus orígenes a activistas de la Resistencia Peronista (1955-1962). El trotskista y guevarista PRT surgió en 1965, fundando el ERP en 1970. Las FAR se organizaron en 1967 como apoyo a la guerrilla boliviana del Che Guevara. Varias de las columnas de las FAR fueron una escisión del Partido Comunista Argentino. Y los Montoneros peronistas se organizaron en 1970.

Realizaremos un recorte en cuanto al universo de las organizaciones que participan del período, centrándonos en las dos más importantes, el PRT-ERP y Montoneros, sin referirnos al gran número de otras organizaciones menores que, en muchos casos, tuvieron al respecto una concepción parcialmente diferente.

Nos detendremos entonces, en primer lugar, en diferentes vicisitudes que atravesaron al PRT-ERP. En segundo lugar, nos abocaremos, más brevemente, a los diferentes sucesos vinculados con los Montoneros.

3.1 El caso del Partido Revolucionario de los Trabajadores. (PRT)

“La fundación del PRT significó un salto cualitativo en la superestructura política, destacándose la necesidad de un partido marxista-leninista para la revolución”.¹²²

Mario Roberto Santucho

El PRT, fundado en 1965, constituía una expresión de lo que la clase obrera como tal fue capaz de desarrollar en esa etapa.

En la fundación del PRT confluyeron dos vertientes diferentes: el Frente Revolucionario Indoamericano Popular (FRIP) y Palabra Obrera (PO).

El FRIP, políticamente heterogéneo, estaba compuesto por estudiantes, intelectuales de la pequeña burguesía y trabajadores del noroeste argentino (fundamentalmente Santiago del Estero y Tucumán, aunque con influencias en el resto de la región desde la Universidad de Tucumán). A su vez, Palabra Obrera, era uno de los varios grupos trotskistas que existían en el país desde los años 50, resultado de sucesivos desprendimientos y ramificaciones.

¹²² Santucho, Mario Roberto. Las tareas centrales del partido. Septiembre 1974. www.lafogata.org

Estas inquietudes impulsaban una activa militancia que gradualmente fue vinculando la organización a los trabajadores de los obrajes santiagueños, a los obreros de los ingenios azucareros, peones del surco y campesinos pobres santiagueños y tucumanos.

Mario Roberto Santucho¹²³ impulsó con todo vigor la necesidad de construir un partido revolucionario, desarrollarlo entre las masas para, después, con su participación, iniciar la lucha armada. La clase obrera argentina y demás sectores populares habían acumulado grandes experiencias de lucha reivindicativa y política, pero el objetivo de disputar el poder a la burguesía era nuevo.

El golpe militar de Onganía tuvo una particularidad que es muy importante señalar. Fue esencialmente un golpe preventivo, dirigido a cortar en su raíz el vigoroso surgimiento de nuevas fuerzas revolucionarias.

El temor más grande para las Fuerzas Armadas era que el pueblo en forma masiva se comenzaba a identificar con los ideales de esta vanguardia ideológica. Y lo que estaba en juego era el modelo de país: El socialismo versus el capitalismo.

Por ello partir de 1966 el golpe cívico-militar denominado Revolución Argentina cerró muchos ingenios azucareros y provocó muchos despidos entre los trabajadores del transporte. El PRT estuvo muy involucrado en las luchas en Tucumán contra los cierres de los ingenios.

El sector dirigido por Santucho comenzó a organizar y desarrollar la lucha armada, fundando el ERP en 1970, y distanciándose definitivamente del trotskismo, para asumirse como guevaristas en 1973.

“El partido de la clase obrera era la única forma de organización capaz de ejercer la dirección política del proceso revolucionario. Que fuera imposible

¹²³ **Santucho, Mario Roberto** (12 de agosto de 1936 - 19 de julio de 1976). Contador, Intelectual y Revolucionario que pertenecía a una familia patriarcal santiagueña. Fue fundador del Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT) y Comandante de la mayor guerrilla marxista (no peronista) de América Latina, el Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP). Murió combatiendo contra un grupo de tareas clandestino del Ejército Argentino en Villa Martelli (provincia de Buenos Aires) el 19 de julio de 1976.

*superar el foquismo*¹²⁴ sin dotarse de dicha herramienta estratégica era el punto de partida del proyecto del PRT".¹²⁵

Las diferencias del PRT-ERP con el resto de las organizaciones se pueden pensar en la idea de poner sobre la mesa de la política nacional la cuestión del poder revolucionario, como algo complejo y con múltiples herramientas (entre las cuales la cuestión armada era una); esto a diferencia de las organizaciones armadas peronistas que tenían una visión bastante más confusa vinculando (de distintas maneras) la toma del poder con el retorno del General Perón.

La lucha de clases había estallado en el PRT como consecuencia de la resistencia de sectores pequeño-burgueses, mayoritarios en la dirección nacional, a cumplir con la resolución de tomar las armas.

En el Vº Congreso del PRT realizado el 30 de julio de 1970 y por iniciativa de Mario Roberto Santucho, su esposa Ana María Villarreal, Luis Pujals, Enrique Gorriarán Merlo, Benito Urteaga, Domingo Menna, José Joe Baxter y Jorge Carlos Molina entre otros tantos delegados, fundan el Ejército Revolucionario del Pueblo para "encarar la guerra revolucionaria obrera y socialista"¹²⁶.

El objetivo del ERP era desarticular a las fuerzas armadas, golpearlas moralmente negándoles capacidad operativa. Entre 1970 y 1973 fue el grupo guerrillero más activo de la Argentina.

Durante el período en el que el ERP estuvo en actividad se realizaron diferentes formas de combate: expropiación de dinero en bancos para ser utilizados en la compra de insumos para la organización o reparto de útiles en colegios, zapatillas, frazadas, alimentos, etc. en diferentes zonas cadenciadas del país, desarme de policías y gendarmes; secuestro de agentes de grupos paramilitares, empresarios explotadores y entregadores de obreros.

¹²⁴**El foquismo** es una teoría revolucionaria inspirada por Ernesto "Che" Guevara y desarrollada como tal por Régis Debray. En su texto "La guerra de guerrillas", Guevara postuló que la experiencia de la Revolución Cubana demostraba que cuando las condiciones subjetivas no son suficientes para que las masas lleven adelante la revolución socialista, un pequeño foco que iniciara acciones típicas de la guerra de guerrillas podría lograr con relativa rapidez que la revolución se expandiera, obteniendo así el levantamiento de las masas y el derrocamiento del régimen. El "Che" consideraba válidas estas consideraciones principalmente para los países atrasados, y sostenía que los "focos" debían tomar como base social al campesinado.

¹²⁵ **Mattini, Luis:** Hombres y mujeres del PRT-ERP (La pasión militante). De La Campana, La Plata, 1995. Pág.29

¹²⁶ **Santucho, Mario Roberto.** Vº Congreso PRT. 1970. www.lafogata.org

El lugar del FATRAC

El FATRAC¹²⁷ (Frente Antiimperialista de Trabajadores de la Cultura) fue el nucleamiento de artistas e intelectuales, generado -aunque por una cuestión táctica ese vínculo nunca se explicitó abiertamente- desde el Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT). Surgido en 1968, hay indicios de su persistencia al menos hasta 1971. La figura dirigente de este frente cultural era el sociólogo Daniel Hopen¹²⁸ que trabajaba estrechamente ligado a la dirección partidaria.

El FATRAC desarrollaba su trabajo de intervención política sobre las expresiones más radicalizadas del campo cultural con el objetivo de impulsar tomas de posición y acciones en esos ambientes a favor del proceso revolucionario. Allí se centraron el trabajo de intervención política sobre las zonas más dinámicas y politizadas del campo cultural, buscando impulsar tomas de posición y acciones radicalizadas en esos ámbitos.

*"El ERP se fundó en junio de 1970 y ya desde ese momento comenzó a funcionar el Frente de Trabajadores de la Cultura. Varios de estos compañeros, que formaban parte del FTC, integrarán después el Frente Antiimperialista por el Socialismo (FAS) que, mostrando una gran capacidad de movilización, realizó varios congresos masivos, cinco en total."*¹²⁹

Así como otros cineastas políticos del período sumaban su actividad, de modo clandestino, a la de organizaciones peronistas, Gleyzer decidió unirse al FATRAC o Frente de Trabajadores de la Cultura, una iniciativa del PRT-ERP.

El FATRAC tuvo corta vida pero permitió a Gleyzer consolidar un grupo de trabajo con el realizador Álvaro Melián (estudiante del CERC, la escuela de Instituto Nacional de Cinematografía) y con el sonidista Nerio Barberis.

¹²⁷ Longoni, Ana. El FATRAC, frente cultural del PRT/ERP. Extracto de la revista "Lucha armada"- Año 1; N° 4- Septiembre/Octubre/Noviembre/2005- Pág. 20- 33.

¹²⁸ El sociólogo Daniel Hopen (apodado "el cubano" por la tonada que había adquirido en su estadía en la isla) fue el dirigente más reconocido de este frente cultural y trabajó estrechamente ligado a la dirección partidaria (del PRT y luego del ERP). En 1973 fue parte de la fracción que rompió con el ERP y dio origen al grupo conocido como ERP-22 de Agosto. Fue detenido-desaparecido en 1976.

¹²⁹ Kohan Néstor. Entrevista a Enrique Gorriarán Merlo, líder guerrillero argentino. La cultura revolucionaria en el guevarismo argentino.2006. www.rebellion.org y www.lahaine.org

"Las explicaciones para liquidar el FATRAC fueron absolutamente inconsistentes y principistas. Se veía claramente la línea "obrerista" desde la conducción del partido y entonces todo lo que sonara pequeño burgués se consideraba peligroso porque incorporaba una serie de malas prácticas, de personalismo, etc., que podían afectar la organización del partido."¹³⁰

En esa experiencia es donde se colocaron dos comunicados filmados, uno sobre la acción en el frigorífico Swift de Rosario¹³¹ y otro sobre la toma del Banco de Desarrollo¹³².

3.2 El Peronismo Revolucionario: El caso de Montoneros

"No sólo contribuimos con nuestras armas y nuestras vidas a la victoria popular, sino que también trabajamos activamente en la construcción de las fuerzas populares, en la consolidación y desarrollo doctrinario, político y organizativo de la clase trabajadora y el pueblo peronista"

Acta de Unidad FAR- Montoneros¹³³

Para comenzar a hablar del peronismo revolucionario es necesario explicar cuales son los acontecimientos históricos que permitieron su surgimiento y evolución.

El peronismo con un programa variado en cuanto a la representación de los nuevos sectores, generó diversas interpretaciones en su seno que dieron lugar a la formación de distintas tendencias en su interior, antes latentes, que se manifestaron a partir de la caída de Perón y que se radicalizaron con la proscripción del peronismo. Las tendencias que desde una postura izquierdista interpretaron al peronismo fueron los que le dieron forma al peronismo revolucionario.

¹³⁰ Declaración de Álvaro Melián en: **F. M. Peña y C. Vallina**. El cine como arma. Raymundo Gleyzer y los comunicados del ERP. (1971-1972), Arte y política. Mercados y violencia, en Razón y Revolución Nro. 4, otoño de 1998, reedición electrónica.

¹³¹ *Swift* (16mm/documental/1971/12 min.). El 28 de mayo de 1971, el Ejército Revolucionario del Pueblo (E.R.P.) secuestra a Stanley Silvestre, cónsul británico de Rosario y gerente del frigorífico Swift. La organización guerrillera pide a cambio de su liberación mejoras en las condiciones laborales de los obreros del frigorífico y 25 millones de pesos en mercaderías a repartir entre las familias obreras de la planta.

¹³² *B.N.D.* (16mm/documental/1972/7 min.) La noche del 29 de enero de 1972, el comando Lucas Pujals y segundo Gómez del Ejército Revolucionario del Pueblo (E.R.P.), toma el Banco Nacional de Desarrollo (B.N.D.) para realizar la "expropiación" de 450 millones de pesos y todas las armas de la guardia de seguridad. Este comunicado cinematográfico del ERP está basado en el testimonio clandestino de dos serenos de dicho banco que, identificados con la lucha del ERP, dejan ingresar a los combatientes para pasar de inmediato a la clandestinidad.

¹³³ 12 de octubre de 1973 - Acta de unidad de FAR y Montoneros

Uno de los militantes e ideólogos más reconocidos dentro de las vertientes fue John William Cooke, quien era un interlocutor privilegiado de Perón, revolucionario y gran teórico. Él creó la acción revolucionaria peronista (ARP), a la que definió como la vía revolucionaria y única de realizar las ideas peronistas. Conformó una síntesis entre el nacionalismo revolucionario y el socialismo.

Otra de las ramas es el Peronismo de Base (PB) que se organiza en 1970 y cuyos integrantes más destacados son Enrique Brandazza, Rodolfo Walsh (antes de entrar en Montoneros) y Eduardo Duhalde. Sus ideas son menos radicalizadas pero se dirigen a la extirpación de la burocracia sindical y al enfrentamiento de la política económica de la dictadura.

Cooke cuestionaba a Perón la conducción del movimiento en tanto ésta dirigencia estaba caracterizada por limitaciones ideológicas que llevaban a constantes alianzas reformistas. Estos burócratas del partido o del sindicato, como los denominaba Cooke, no contaban con la capacidad para interpretar la estrategia y conducir la lucha y la organización para la toma del poder.

*"Ud. eligió las direcciones que actúan en la Argentina. Pero como peronista que vive angustiosamente esta hora histórica dramática, le insisto en mi pedido: si eligió ciegos, sus razones habrá tenido, que no puedo adivinar; pero por favor, déles un bastón blanco a cada uno para que no se los lleve por delante el tráfico de la Historia, porque seremos todos los que quedaremos con los huesos rotos. Defina al movimiento como lo que es, como lo único que puede; un movimiento de liberación nacional, de extrema izquierda en cuanto se propone sustituir el régimen capitalista por formas sociales, de acuerdo a las características propias de nuestro país."*¹³⁴.

Luego del golpe de septiembre de 1955 y a pesar del desbande inicial, el grueso del movimiento peronista se enmarca rápidamente en la "Resistencia Peronista", que apuntando hacia lo que fue el principal objetivo del peronismo hasta 1973. El regreso de Perón al poder, comenzó a emplear los métodos a que obligaba su actual situación de ilegalidad total: la acción directa y la violencia.

¹³⁴ Perón – Cooke, Correspondencia. Ed. Parlamento Tomos I y II. Buenos Aires, 1984. Pag.222

*“La violencia de la izquierda peronista se despliega a partir de realidades incontestables: gobiernos dictatoriales, represión, fusilamientos, manoseos farsesco y canalla de la palabra democracia”*¹³⁵.

La Tendencia Revolucionaria del peronismo emerge de las organizaciones políticas de la militancia: las ocho regionales geográficas en que se organizaba la Juventud Peronista (JP) en todo el país, la Juventud Trabajadora Peronista (JTP), el Movimiento Villero Peronista (MVP), la Unión de Estudiantes Secundarios (UES), la Rama Femenina (Agrupación Evita) y Montoneros. La Tendencia instala en la escena político-ideológica la propuesta revolucionaria como vector de la antinomia liberación o dependencia.

Los primeros cuadros montoneros se originan en el nacionalismo católico y tienen el apoyo de los curas tercermundistas. Los integrantes más representativos son Firmenich y Ramus.

Montoneros se gestó en Buenos Aires y se fue desplegando hacia Córdoba y Santa Fe nutriéndose de varias tendencias entre ellas las agrupaciones integristas y la agrupación Eva Perón.

Las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR) es otra organización que tiene una orientación peronista revolucionaria. *“A la juventud Argentina lo único que le ofrecemos es un camino de lucha, y en ese camino largo caben solamente dos posibilidades: ver la aurora luminosa del día de la liberación con el pueblo en las calles, o entregar nuestras jóvenes vidas por la patria en uno de los tantos recodos de combate”*.¹³⁶

Fuerzas Armadas Peronistas proviene del antiguo partido socialista argentino de vanguardia, del comunismo y del peronismo cristianizado. Es una de las organizaciones más radicalizadas, que actuará por primera vez con montoneros en 1971 y que se fusionará con él en 1973.

Las actividades de la organización Montoneros se iniciaron con el secuestro y posterior asesinato del ex presidente Eugenio Aramburu el 29 de Mayo de 1971¹³⁷. En un operativo que ellos llamaron juicio popular. En su primera aparición pública

¹³⁵ **Feinmann, José Pablo.** La Sangre Derramada. Siglo XXI.2003.Pag 81.

¹³⁶ **Recalde, Aritz.** El pensamiento de John William Cooke en las cartas a Perón 1956-1966. Instituto de Investigación Social, Económica y Política Ciudadana (ISEPCI) - www.isepci.org.ar. 2005

¹³⁷ Que el 29 de Mayo sea día del Ejército no es un dato secundario de la cuestión: era el ejército quien gobernaba.

luego del secuestro y muerte de Aramburu, los Montoneros se definían como *“unión de hombres y mujeres que luchan con las armas en la mano por la soberanía nacional y popular”*¹³⁸.

Luego de la muerte de Perón pasan a la clandestinidad. Se terminó la política de superficie. A partir de ese pasaje deja de existir lo que había sido la izquierda peronista (entre 1969 y 1973) para pasar al exilio forzado, a los secuestros y a los asesinatos de la dictadura.

*“ ... A nadie le perdonarían haber pertenecido a la izquierda peronista: ni a un maestro rural, ni a un militante villero, ni a un integrante de una comisión interna fabril, ni a un sacerdote del Tercer Mundo, ni a los adolescentes de la Unión de Estudiantes Secundarios. Llegaron decididos a matarlos a todos. Entre tanto., la conducción de Montoneros se instalaba en el exterior, en México en París y planificaba patéticas, delirantes, macabras contra ofensivas”*¹³⁹.

Después de 1976, el grupo Montoneros fue entrando en una progresiva declinación. Quienes habían logrado movilizar una política de masas y conseguido estremecer al país con sus atentados, fueron perdiendo el sentido de la realidad y se deslizaron hacia formas carentes de contenido llevando a muchos de sus militantes a la prisión o la muerte.

Desde la perspectiva de Miguel Bonasso que en diciembre de 1979, después del fracaso de la “contraofensiva estratégica”, se produjo la llamada “rebelión de los tenientes” que generó la segunda escisión en la organización. Los tenientes hicieron hincapié en el infortunio de la primera tanda de la “contraofensiva estratégica”(a la que habían apoyado firmemente) con el fin de bloquear a la segunda -prevista para 1980- y corregir la política de la organización.

“Hubo etapas muy definidas. Cuando luchábamos para que la gente pudiera votar y elegir libremente (no hay que olvidar que el peronismo estaba proscripto) el margen de legitimidad era altísimo. El problema empezó cuando a raíz de la persecución de la Triple A y la extrema derecha, se dio una respuesta militar. La respuesta tendría que haber sido política, aunque fuese muy costoso en términos de vida y sufrimiento. Ese fue un error muy importante, porque alimentó la

¹³⁸ **Baschetti, Roberto:** Documentos (1970-1973). “Perón o Muerte. Comunicado N° 4”. De la guerrilla peronista al gobierno popular. De la campana, La Plata, 1995. Pág.52

¹³⁹ **Feinmann, José Pablo.** La Sangre Derramada. Siglo XXI.2003. Pág.97

caldera. Lo que no deben hacer nunca los revolucionarios es dar los elementos para que el otro los destruya. No fue una lucha inútil”¹⁴⁰

Esta es la historia de la derrota a grandes rasgos de una agrupación que fundó una fuerza en el campo de la guerrilla; una derrota que, en buena parte, se debió a los errores de sus propios dirigentes.

¹⁴⁰ Extracto entrevista a **Miguel Bonasso** analizando su libro *Diario de un Clandestino*. Editorial Booket.2003 Entrevista extraída de www.lossietelocos.com.ar, 2002



Parte IV

Antecedentes: Vanguardias Cinematográficas

1. Las Vanguardias Cinematográficas Europeas

Las corrientes cinematográficas políticas nacieron en Europa. Las vanguardias son formas que surgen en un campo cultural constituido y transforman sus convenciones. El cambio se manifiesta como tensión entre formas artísticas nuevas y formas caducas.

Nació un nuevo artista que reniega de la misión que hasta ese momento realizaban sus colegas: la de plasmar la realidad. Lo que le interesa, por el contrario, es mostrar sus inquietudes, su visión del mundo, sus sueños. En definitiva, el artista dejó de ser un fiel transmisor de lo que veía para convertirse en un creador. Van a emerger con más fuerza variables de vanguardias artísticas, estéticas, que van a ser demoledoras en la crítica a ese mundo burgués que terminó en lo bélico y en la destrucción.

Las vanguardias artísticas saben que nacen para morir, y si no mueren, las matan otras vanguardias. Lo peor que puede pasarle a una vanguardia estética es prolongarse y transformarse por completo.

En el cine de vanguardia política el territorio es bastante amplio y recoge tanto los trabajos que pretenden experimentar con el lenguaje con su posterior inclusión en la industria, desde películas exclusivamente interesadas en la experimentación con las formas y en ocasiones cercanas a planteamientos cercanos al mundo del arte.

El calificativo vanguardia política abarcó una inmensa variedad de tendencias en la historia del cine, ya que es un término relativo al momento en el que se denomina.

En esta categoría de corrientes se suele incluir no sólo a estilos tan diversos como el futurismo, dadaísmo, realismo, surrealismo, expresionismo, cine moderno, neorrealismo y muchas más vertientes.

En este caso se analizarán las vanguardias y las propuestas cinematográficas:

El Cine Soviético del 20 que buscaron generar a través de la experimentación con el cine, un nuevo movimiento que facilitara el desarrollo del “hombre nuevo” pretendido por los lineamientos socialistas.

El Neorrealismo italiano que representa la vida de cada día, a mitad de camino entre relato y documental, muchas veces con personas reales en lugar de actores profesionales.

La Nouvelle vague que reaccionaron contra las estructuras del cine francés existentes en ese momento y que tenían como máxima aspiración la libertad en varios frentes: libertad de expresión pero también libertad técnica.

La trayectoria documental y militante de la filmografía de Joris Ivens y su esfuerzo por el progreso social, en su lucha contra el fascismo y los principios colonialistas.

Estas propuestas fueron seleccionadas en principio porque consideraban que la intención de liberarse de los presupuestos narrativos supondría para el espectador la posibilidad de armar su propio sentido, ajeno al que el filme pudiera tener en sí mismo. El espectador, entonces, tomaría parte activa en la construcción del proceso comunicativo del pensamiento.

2. El Cine Soviético del 20

*“Haremos explotar la torre de babilonia del arte”¹⁴¹
Dziga Vertov*

Lenin, líder de la revolución bolchevique de 1917, vislumbra tempranamente el potencial comunicativo del cine sobre una población mayoritariamente analfabeta. Por eso, en 1918, el comisariado de Educación del Pueblo (Narkompros) toma a su cargo la regulación de la industria cinematográfica y en agosto del año siguiente se nacionaliza el sector.

Ya lo fue en los años veinte para aquellos jóvenes cineastas soviéticos que intentaban construir una teoría fílmica sobre la que sustentar sus producciones y a partir de la cual explicarlas a su público.

Las experiencias de Cine Liberación y Cine de la Base, evidentemente tomaron como antecedente prácticas de producción y difusión que pueden entenderse como una continuación de las del cine político de Dziga Vertov, el Agit-Prop, Alexander Medvedkine y Sergei Eisenstein.

¹⁴¹Joaquim Romaguera I Ramio, Homero Alsina Thevenet. Textos y manifiestos del cine. Cátedra: Signo e imagen.1993. Pág. 50

2.1 El Cine-Ojo de Dziga Vertov

La trayectoria del cineasta ruso Dziga Vertov se entrelaza con el acontecimiento histórico de la revolución soviética. En varios de sus manifiestos, Vertov busca vincular la imagen cinematográfica con la toma de conciencia revolucionaria

Como propuesta teórica, el Cine-Ojo rendía tributo a la tendencia vanguardista de los años veinte, que en Europa era liderada por los dadaístas, surrealistas y por los directores alemanes dedicados a la animación plástica.

Según Annette Michelson, *"Vertov propone la racionalización del cine como elemento del sector industrial en su conjunto, las fuentes son sus puntos cardinales de ataque y la investigación epistemológica y el proyecto de un cine revolucionario convergen en el mundo de la verdad considerado por el ojo cinematográfico."*¹⁴²

"El Cine-Ojo da la posibilidad de ver procesos vitales en un orden arbitrario, según el tiempo, siguiendo un ritmo elegido, cuya velocidad no captaría el Ojo Humano".¹⁴³

El concepto de Vertov de un cine autorreflexivo, del espectador que se identifica con el proceso de rodaje y reordenamiento de una realidad construida, reaparecería con fuerza hacia el final de los años '50 en el trabajo de cineastas como el Chris Marker, Jean-Luc Godard o Jean Rouch.

Tales ideas se articularon en un amplio corpus teórico construido y desarrollado por los propios cineastas. Además, paralelamente a su labor teórica, estos realizadores se esforzaron en plasmar en la realización práctica de sus películas aquellos conceptos expuestos en sus teorías. (Ver Anexos)

Dichas intenciones eran claramente pedagógicas: se trataba de instrumentalizar el nuevo arte en beneficio de la revolución, haciendo de él una herramienta didáctica que permitiera formar la conciencia revolucionaria de los espectadores.

Vertov avanza, a fines de los '20 por delante de Eisenstein y la mayoría de los otros cineastas. En *El hombre de la cámara*, "crea" una imagen seria del pueblo ruso.

¹⁴² Michelson, Annette. *Kino-Eye. The Writings of Dziga Vertov*, Berkeley, Los Ángeles, Londres, University of California Press, 1984. Pág. 31

¹⁴³ Joaquim Romaguera I Ramio, Homero Alsina Thevenet. *Textos y manifiestos del cine*. Cátedra: Signo e imagen.1993. Pág. 34

Representa un día en la vida de la ciudad enmarcada por la experiencia del cine, pero habla también sobre el papel del cine en sociedad. Se muestran espacios y épocas múltiples en las mismas ciudades rusas.

“Vertov genero una gran admiración por sus recursos estéticos desplegados, una revolución en lo documental de los primeros tiempos. No tiene comparación” señala Javier Campo.

Vertov caracterizo lo esencial para filmar un Cine-Ojo:

Medio de transporte rápido.

Acción altamente sensible de la película.

Cámaras ligeras.

Equipo igualmente ligero de iluminación.

2.2 El Agit- Prop

Las primeras prácticas de exhibición popular más organizadas corrieron en los tempranos años de la revolución. Agit-Prop es la abreviatura rusa de “agitación y propaganda”. Con este nombre se conocía toda actividad artística y militante (desde teatro a cine) en los albores de la revolución. En cine, los agitki eran películas cortas cuyo objetivo era apoyar directamente una campaña de incitación política o social. Entre 1918 y 1921 se produjeron unos sesenta agitki, que se difundieron fundamentalmente en los trenes y los barcos de propaganda, como Los trenes Lenin (1918) o el barco Estrella roja (1919).

Entre 1930 y 1934, el cineasta soviético Alexander Medvedkine, junto a otros treinta montadores, técnicos y actores, rescataron y resucitaron el Agit-prop al convertir un tren en una unidad móvil de filmación, montaje, proyección y debate popular. El tren partió de Moscú en enero de 1932 y atravesó el país durante casi trescientos días, llevando a cabo más de cincuenta películas sobre los éxitos y desafíos de la construcción del socialismo, mostrando estos filmes casi al mismo tiempo de su realización a la población filmada (campesinos, obreros, ferroviarios, etc).

Para concluir *“la experiencia de Medvikine de los trenes se dio la experiencia de ir filmando en los pueblos y del mismo tren revelar y montar la película mostrándolo y exhibiendo lo que filmaban en el pueblo anterior. Fue una experiencia corta pero que tuvo mucha discusión de ideas. El estado era el que financiaba”* señala Pablo Russo.

2.3 La trayectoria de Sergei Eisenstein

En 1920 Eisenstein entró en la órbita de un movimiento de la Central Obrera, conocido como Proletkult (cultura del proletariado), además de conocer a los artistas vanguardistas. Escribe entonces su primer y decisivo artículo acerca del teatro: "El montaje de atracciones": el Arte debe despertar una serie de emociones en el espectador.

Eisenstein intenta llevar a su cine la unión de dos secuencias distintas para que el espectador obtenga una tercera realidad. Y eso es lo que se denomina montaje de atracciones o montaje intelectual.

Por eso Eisenstein arremete contra el cine-ojo de Vertov, que al fin y al cabo, en la práctica sólo se limita a copiar la realidad. Eisenstein defiende el cine-puño, un cine que busca una respuesta activa por parte del espectador, que se involucra en lo que está contemplando, y que su compromiso sea ese uso intencionado del choque de planos.

Los principios del "cine de masas", tal como son expuestos por Eisenstein, derivan, por tanto, de una pretensión de base, la de convertir el cine en pedagogía. A partir de ellos, la narración fílmica se hace didáctica en su afán de educar al sujeto social en la teoría revolucionaria.

"Estaba llamado a ser el primer descubridor de las leyes del nuevo arte cinematográfico socialista. Su principal tarea consistía, siempre y en todos los frentes, en luchar por la originalidad, la fuerza y la irrepetibilidad del arte revolucionario".¹⁴⁴

El heroísmo de las masas populares se convirtió en el accionar principal de sus películas. Como Eisenstein busca con sus películas crear un efecto dialéctico, en su trabajo es muy importante la relación con el espectador.

"La primera conferencia del partido Comunista sobre cine, realizada en 1928, inicia la crítica hacia los intelectuales y la libre experimentación, en aras de una mayor eficacia social en la producción. Acusan a los directores de realizar películas muy complejas para las masas y de estar más interesados en el estilo de los films en su mensaje ideológico. Estas críticas traen aparejadas persecuciones y

¹⁴⁴ **Manetti, Ricardo.** El cine soviético III en Cien Años de Cine. Diario La Nación coordinación Claudio España. Pág. 41.

censuras que pronuncian la imposición del realismo socialista como estética dominante del cine soviético."¹⁴⁵

Aunque se puede afirmar que toda ortodoxia llevó al fracaso a Eisenstein. Los postulados no dejan lugar a dudas de la labor individual del creador, en este caso, del cineasta.

3. El Neorrealismo Italiano

"Para mí, el neorrealismo es una posición moral desde la que se puede contemplar el mundo" ¹⁴⁶

Roberto Rossellini

El movimiento conocido como neorrealismo aparece en Italia en torno a la segunda guerra mundial. Se puede decir que el neorrealismo italiano se inicia en 1945 con Roma, ciudad abierta de Roberto Rossellini y continúa con cineastas tan destacados como Vittorio De Sica con Ladrón de bicicletas en 1948 y Luchino Visconti con La tierra tiembla (La terra trema) en 1947. Desde perspectiva de Pablo Russo *"en el neorrealismo eran más cineastas que militantes"*.

Pero sin lugar a dudas, entre los antecedentes más importantes del neorrealismo italiano se cuenta el caso del film Ossessione (Obsesión, 1943) de Luchino Visconti. Obsesión fue el resultado de la acumulación durante muchos años de todas las fuerzas necesarias para que se diera esa intromisión de la realidad.

"Los primeros Films neorrealistas que iniciaban un discurso de amplio alcance humano no podrían haber surgido sin la coincidencia del hecho contingente (histórico- social- político) y los intereses de eternidad que habían madurado en nosotros." ¹⁴⁷

Su principal característica es que representa la vida de cada día, a mitad de camino entre relato y documental, muchas veces con actores no profesionales en vez de actores profesionales.

Ella se transforma en un instrumento de denuncia sobre los problemas que afectaban a las clases populares: temas como la desocupación, la falta de viviendas, la condición social de la mujer, las consecuencias de la guerra sobre la infancia, entre otras problemáticas.

¹⁴⁵ **Kruger, Clara.** El cine soviético II en Cien Años de Cine. Diario La Nación coordinación Claudio España. Pág. 39.

¹⁴⁶ Cien Años de Cine. Diario La Nación coordinación Claudio España. Pág.209

¹⁴⁷ **Zavattini, Cesare.** Tesis sobre el Neorrealismo en **Joaquim Romaguera I Ramio, Homero Alsina Thevenet.** Textos y manifiestos del cine. Cátedra: Signo e imagen.1993. Pág. 205.

*“El neorrealismo construye un nuevo tipo de imagen audiovisual que se carga de sentido por su propio espesor o palabra poética”*¹⁴⁸. En efecto, el concepto del neorrealismo encuentra su razón de ser en la teoría formulada por Cesare Zavattini¹⁴⁹ del seguimiento, que consiste en filmar lo cotidiano yendo detrás de personajes escogidos entre la gente común.

La cámara se pone al servicio de lo real y lo capta, convirtiendo los hechos normales del día a día en una historia. Su aspecto e intención principal consistía en plasmar la realidad tal cual era en la posguerra italiana; las vertientes y las variables del neorrealismo o el cine ligado a lo social y a lo testimonial. Según Clara Kriger el neorrealismo *“planteaba marcados rasgos sociales”*.

Según Zavattini, el ideal más puro del arte neorrealista es bien sencillo: *“espíar a nuestro prójimo, para observar su vida como un drama. Lo ideal sería poder practicar un agujero en el muro para observar, sin ser vistos, cada instante de la existencia de nuestro vecino”*¹⁵⁰. Zavattini sostiene que la realidad es el propio espectáculo, y de allí que es necesario llevar a la pantalla la realidad sin previa elaboración por eso este tipo de cine puede ser visto como un cine casi de desesperanza con un claro contenido social.

Pero sin lugar a dudas esta vanguardia es exponente de un cine de oposición a los lineamientos generales del oficialismo fascista. *“Los neorrealistas compartían un fuerte sentimiento político antinazi así como la certeza de que debían trastocar las prácticas del cine italiano a partir de asumir el compromiso social que tenían como creadores. Por eso coincidían en la utilización de temáticas y elementos formales que respondían al deseo de construir un cine socialmente reactivo y responsable.”*¹⁵¹

Por último se puede afirmar que antes del Neorrealismo Italiano en el cine clásico, el espectador estaba atrapado en la ficción; y con el surgimiento del neorrealismo se obliga al espectador a ser testigo de las tensiones que operan

¹⁴⁸ **Barthes, Roland** en Cien Años de Cine. Diario La Nación coordinación Claudio España. Pág.209.

¹⁴⁹ **Cesare Zavattini** (Luzzara; 20 de septiembre de 1902- Roma; 13 de octubre de 1989), guionista cinematográfico italiano. Uno de los principales teóricos y defensores del movimiento neorrealista.

¹⁵⁰ **Zavattini, Cesare**. Tesis sobre el Neorrealismo en **Joaquim Romaguera I Ramio, Homero Alsina Thevenet**. Textos y manifiestos del cine. Cátedra: Signo e imagen.1993. Pág. 204.

¹⁵¹ **Kriger, Clara**. El Neorrealismo Italiano en Cien Años de Cine. Diario La Nación coordinación Claudio España. Pág. 211.

entre el mundo real y el de la ficción. Por ello desde ese punto se comenzó a hablar de la modernidad cinematográfica.

4. La Nouvelle Vague

“No hay estética sin política”¹⁵²

Jean- Luc Godard

El mundo de los 50 venía influido por la sombra de la Segunda Guerra Mundial y el nuevo equilibrio de fuerzas de la Guerra Fría, período en que las grandes potencias dispersaban un conflicto frontal a través de conflictos regionales.

La tendencia a la homogenización de la sociedad encuentra una respuesta insospechada en el cine experimental francés y que se va a dispersar en las otras cinematografías del continente. Este movimiento va a llevar por nombre Nouvelle Vague y éste va a ser seguido por sus propuestas e ideas por los cineastas de ambos lados del continente, la Europa del Este y del Oeste.

A lo largo de los años, el término Nouvelle Vague se ha convertido en un lugar común para la historiografía sobre el cine francés. A su vez a la hora de hablar de la Nouvelle Vague y de clasificar a sus miembros, desde la investigación cinematográfica no se tiene una postura definida. Se tiende a englobar dentro de la etiqueta Nouvelle Vague a todos los cineastas que rompieron con el sistema de producción habitual.

El cine tuvo una alta carga política que desequilibró a la sociedad francesa y mundial en general. Los cineastas de la Nouvelle Vague velaron sus primeras armas como críticos en el seno de la revista Cahiers du Cinéma. Allí forjaron sus concepciones sobre el cine, inventaron la política de los autores y se instruyeron para lanzarse a la aventura de la dirección.

Con el avance de las tecnologías y el abaratamiento de los costos, se vuelcan a la realización de films. De la crítica cinematográfica pasan a la producción de películas críticas.

Los principales impulsores fueron Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Jaques Rivette, Françoise Truffaut, Eric Rohmer, y junto a ellos otros importantes cineastas como Agnes Varda y Chris Marker, compartieron gran parte del espíritu del movimiento.

¹⁵² Oubiña, David. Jean- Luc Godard. Cien Años de Cine. Diario La Nación coordinación Claudio España. Pág.308

A Alain Resnais se lo suele confundir como un miembro de la Nouvelle Vague. No fue un extranjero de aquella banda de cineastas radicales, pero Resnais fue moderno antes que todos ellos.

“Trato de poner al espectador en un estado mental crítico, incluso considerando que el impacto puede no ser inmediato. Mi objetivo es poner al espectador en un estado mental en que en una semana, o seis meses, o incluso un año después, confrontados con un problema, el o ella puedan evitar la trampa, se sientan impulsados a actuar libremente. La gente necesita que la sacudan de sus certezas, que los despierten, que cuestionen la intangibilidad de sus valores convencionales” destacó Alain Resnais.¹⁵³ Con sus films *Noche y Niebla* (1955)¹⁵⁴ y con *Hiroshima mon Amour* (1959)¹⁵⁵ dedico el tema central de reflexión y análisis del cine de Resnais que es la especie humana. Y es por eso que fue él quien mostró por primera vez el Holocausto en imágenes. La búsqueda a de la dignidad humana llamada *Noche y niebla* ante las atrocidades nazis (y los primeros 20 minutos de *Hiroshima mon Amour* como reflejo político de lo sucesos en Hiroshima).

Otro de los realizadores fundacionales y claves para entender la vanguardia es Jean Rouch quien influye en la Nouvelle Vague por sus métodos de rodaje, con los equipos ligeros que emplea en sus documentales etnográficos, métodos que son asimilados por los nuevos cineastas.

¹⁵³ **Hiroshima mon Amour.** Cien Años de Cine. Diario La Nación coordinación Claudio España. Pág.312.

¹⁵⁴ ***Nuit et brouillard (Noche y niebla), de Alain Resnais:*** No fue solo un documental de denuncia. Fue el comienzo de una nueva generación de cineastas que transformaron los principios de la semántica y de la sintaxis cinematográfica. El giro de la «Nouvelle Vague» era imposible sin una reflexión profunda sobre el contenido moral y ético del nuevo mundo. En este documental, el director francés Alain Resnais nos muestra la tragedia de aquellos que sufrieron la exterminación nazi durante la Segunda Guerra Mundial. Realizado una década después de la Liberación y del descubrimiento de los campos de concentración nazis, consigue alternar con una fuerza increíble las imágenes de archivo en blanco y negro con *travellings* en color sobre la arquitectura despoblada del campo desierto de Auschwitz. . *Noche y niebla* es un punto culminante de esta reflexión: montaje, timbre, cadencia, son elementos que constituyen un quiebre en la historia del cine y marcan un nuevo punto de partida. La influencia de Eisenstein y Vertov, de Brecht y Bretón, de Buñuel y Joris Ivens son decisivas en este proceso, punto de referencia para varias generaciones.

¹⁵⁵ ***Hiroshima mon Amour de Alain Resnais:*** Un tema central de la película es necesario para llegar a términos con el horror del pasado. Ambos personajes en la película (la actriz y el arquitecto) tienen dolorosos recuerdos de la guerra, y su vínculo parece representar algún tipo de acercamiento entre el Este y el Oeste. Efectivamente, *Hiroshima mon Amour* comenzó como un documental sobre la reconstrucción de Hiroshima, y los primeros quince minutos de la película usa partes del material del documental para lograr un gran efecto para señalar la escena.

El valor artista/político de Jean Luc Godard en su etapa maoísta militante del 67/68 hasta el 73 se observó en sus producciones sobre el mayo francés vinculado con producciones de cine militante. La cumbre de esta etapa se dio con el film "Tout va bien"¹⁵⁶.

4.1 La mirada del Mayo francés desde el Cine francés.

"Sólo abandonaremos la lucha cuando seamos responsables y gestores de nuestra profesión".¹⁵⁷

Consigna Estados Generales del Cine francés

En Francia, mayo de 1968, el cine se sumó con un gran protagonismo a esta iniciativa de cambio. Todos los aspectos fueron cuestionados, surgieron nuevas formas de producción, lenguajes, temáticas, y de conjunto se desafió la organización capitalista de la industria del cine francés. Surgieron así los "Estados Generales del Cine francés", sus convocatorias proclamaban: *"Ya sea Ud. técnico, intérprete, crítico o espectador, si quiere la revolución, por, para y en el cine, venga a militar a los estados generales del cinema"*. (Ver Anexos)

En mayo, a partir de la ocupación de las universidades se crean "comisiones de cine" y comienzan a desarrollarse proyecciones en las universidades y luego en las fábricas ocupadas. *"Con la Nouvelle vague se empieza a ver el problema de la censura en el cine por parte del estado"* asume Clara Kriger.

Se organizan en comisiones de trabajo, elaboran proyectos para una nueva concepción del cine, y forman unidades de producción que cubren los eventos del momento (huelgas, manifestaciones, represión policial), enfrentando la falsedad televisiva.

El "proyecto 4"¹⁵⁸, considerado el más radical fue impulsado por Claude Chabrol y Marín Karmitz, entre otros. Planteaba que *"Los acontecimientos de mayo de 1968 han hecho que ya no sea posible aceptar las alienaciones del pasado, los medios audiovisuales deben revolucionar su manera de existir deben convertirse en un servicio público independiente del poder, en el marco de un organismo que agrupe al cine y a la televisión a escala nacional y que permita: a-El acceso*

¹⁵⁶ Con la participación de Jane Fonda con producción de la Gaumont un film sobre los trabajadores del mayo del 68 entremezclaron con una historia de amor.

¹⁵⁷ **Bruck. Violeta.** El cine en revolución. Estados generales del cine France.(S/N)

¹⁵⁸ **Bruck. Violeta.** El cine en revolución. Estados generales del cine France.(S/N)

gratuito a los espectáculos. b-Una verdadera descentralización de la cultura.c-La posibilidad de que cualquiera se convierta en profesional".

En relación a la exhibición proponían: *"El cine debe ir a buscar su público y sus trabajadores allí donde éstos viven... Es preciso crear nuevas salas, pero también unidades móviles de proyección para que espectáculos lleguen a las fábricas y a las comunidades rurales... El estreno en exclusiva queda abolido"*.

Además de elaborar estos proyectos, los Estados Generales rodaron setenta mil metros en dos meses, más de treinta películas en 16 o en 35mm, que cumplían un rol de información y popularización de las acciones realizadas por el movimiento obrero-estudiantil.

Estas experiencias prepararon un terreno fértil para los años siguientes, en donde una aguda radicalización política y social comprometió al cine de diversas formas con las iniciativas de transformación social. Al disolverse se dio paso a la formación de gran variedad de nuevos grupos de cine político y militante como Cinema Libre, Cinelutte, Cinethique, Grupo Dziga Vertov, que se sumaron a los ya existentes como el grupo Medvedkine.

5. El cine militante de Joris Ivens

***"Un documental implica el desarrollo de la personalidad humana del cineasta, ya que es la personalidad del artista lo que distingue el documental de la simple toma de vistas, del noticiario de actualidades."*¹⁵⁹**

Joris Ivens

Joris Ivens (1898-1989) fue el documentalista trotamundos por excelencia. El cineasta nómada que va a donde cree que debe luchar por sus ideas. Opinaba que una película ha de ser, ante todo, una obra de arte.

Ivens es uno de los fundadores más influyentes y prolíficos del documental del siglo XX. Sus documentales demuestran un gran interés socio-político así como una distinguida e innovadora cualidad audiovisual. *"Joris Ivens es para todos los latinoamericanos una gran influencia"* refleja Javier Campo.

Ya de joven, Ivens, jugó un papel prominente en la vanguardia cinematográfica internacional debido a las influencias que obtuvo del Expresionismo alemán y de la Vanguardia rusa.

En los años treinta se consolidó como un director que utilizaba el medio cinematográfico para reflexionar sobre los acontecimientos a escala global, con

¹⁵⁹ <http://www.fueradecampo.cl/filmografias/ivens.htm>

temas como el Socialismo Soviético, la Guerra Civil española, la lucha de Indonesia por la independencia y las revoluciones de Cuba y China.

Ivens visitó Cuba en 1960, y allí permaneció durante unos cuantos meses, siguiendo luego su recorrido transcontinental cargado de leyenda. Ivens representaba al documentalista comprometido por excelencia, un hombre cuyo itinerario recapitulaba la cronología de movimientos de liberación nacional alrededor del mundo—la Unión Soviética, la España republicana, Indonesia, China, Mali, Cuba, Vietnam, Chile.

Su crítica del colonialismo holandés y su militancia comunista, le cierran las puertas de su país natal y de Estados Unidos, por lo que Ivens emigra a Europa del Este, donde tras establecerse en varias ciudades fija su residencia en Berlín Oriental. De esta época datan documentales que se caracterizan por su anti-imperialismo y mensaje pacifista de frente a la tarea de la reconstrucción en Europa Oriental.

Joris Ivens planteaba durante una entrevista en 1965, es decir hace más de 40 años atrás: *"Nuestras posibilidades técnica hoy día han crecido enormemente. Durante los años 30, cuando tratábamos de mostrar la realidad y la verdad, nuestra honestidad e integridad eran idénticas a las de los documentalistas del presente. Mi generación usaba luces y cámaras de fácil manejo, pero ahora la técnica -gracias al sonido sincrónico y las películas de altas sensibilidades que hacen las luces innecesarias- permite aún mayor espontaneidad. Pero no necesariamente una mayor verdad del material filmado. Pienso que con un autor responsable la espontaneidad del material es solo un elemento de la verdad fundamental de la obra"*.¹⁶⁰

Ivens hizo más de 80 películas en 20 países utilizando un lenguaje fílmico ingenioso para apoyar a la gente en su afán y esfuerzo por el progreso social, en su lucha contra el fascismo y los principios colonialistas.

Sus documentales demuestran un profundo interés en retratar el mundo y sus habitantes durante el siglo veinte, una era de grandes cambios e innovación,

¹⁶⁰ **Ivens, Joris.** "Notes on Hollywood", *New Theatre and Film*, Vol III, nº 10, octubre de 1936. Recogido en Herbert Kline: *New Theatre and Film: 1934-1937. An Anthology from the Leading Left-Wing Arts Magazine of its Era*, San Diego, Nueva York y Londres, Harcourt Brace Jovanovich, Publishers, 1985.

marcada por un estilo cinematográfico que se mueve entre los límites del arte y la propaganda. Por ello su trabajo deja su huella en muchos países del mundo.

6. Las Vanguardias Artísticas Latinoamericanas Nuevo Cine Latinoamericano

Resulta imposible desligar el cine revolucionario que se desarrolló en América Latina en las décadas 60 y 70 de los procesos políticos que vivieron en aquellos días la mayor parte de los países del área.

En casi todos los países latinoamericanos, los gobiernos militares en ellos imperantes coartaron el desarrollo de ese nuevo cine hacia la mitad de los años 70; matando y encarcelando a sus practicantes, o bien enviando a éstos al exilio. En líneas generales, el punto de conexión entre las distintas obras cinematográficas generadas en América Latina durante este periodo fue el afán de llevar a cabo un cine que sirviera como instrumento de cultura y arma de combate en el seno de la lucha de clases.

El auge del cine político en este periodo 1966/1976 (que tiene mucho de arbitrario) se produjo entre el Festival de Viña del Mar¹⁶¹, Chile en 1967 y la resolución de creación del Comité de Cineastas Latinoamericanos en Caracas (Venezuela) en 1974.

El realizador latinoamericano vivió pues en una urgencia, sus obras tuvieron necesariamente que responder a una inmediatez y ser útiles. Se vieron abocados a llevar a cabo un cine que dejaba poco margen a la elección

La visión del nuevo cine latinoamericano formaba parte de toda la oleada revolucionaria contra el dominio cultural, económico, social y militar norteamericano. Era un cine didáctico, que intenta enseñar al pueblo sus orígenes, sus valores propios culturales y que debía servir como herramienta de lucha y concienciación para facilitar la liberación política y social. Los argumentos de las películas son extraídos de la vida cotidiana, sobre todo de la de los más pobres y marginados, o de la historia reciente de sus países, en ocasiones llena de invasiones, matanzas y degradación.

¹⁶¹ Los dos festivales celebrados en Viña del Mar (Chile) en los años 1967 y 1969 fueron claves por lo que suponen de encuentro, de intercambio y de diálogo entre los distintos realizadores, estudiantes de las escuelas de cine, y culturas nacionales de carácter progresista.

El film tenía sentido sólo en base a la acción que logra desencadenar, es un lugar de debate y de ahí se deriva la acción. De esta manera, la instancia de difusión y exhibición asume una importancia central: en el cine militante: "es el concepto de película lo que se ha modificado, a partir de haberse asumido a la exhibición como parte necesaria del proceso" ¹⁶²

A partir de los últimos años de la década de los 60 y, especialmente, en la de los 70, se puede decir que se extendió la renovación del cine a otros países latinoamericanos, pero asumió formas distintas, la del Cinema Novo Brasileño, el Cine Revolucionario Cubano, el Nuevo Cine Argentino de los años 60 con el la figura preponderante de Fernando Birri, el Cine Político tanto de Jorge Sanjines y Patricio Guzmán y la formas de exhibición vinculadas entre las artes plásticas y la política del Tucumán Arde.

7. El Cinema Nôvo

"En Brasil, el Cinema Nôvo es una cuestión de verdad y no de iluminación. Para nosotros la cámara es un ojo sobre el mundo, el travelling es un instrumento de conocimiento, el montaje no es demagogia sino la puntuación de nuestro ambicioso discurso sobre la realidad humana y social de Brasil."¹⁶³

Glauber Rocha¹⁶⁴

El intento renovador de la cultura brasileña, orientado desde las políticas gubernamentales en los años cincuenta, fue frustrado por la inoperancia de sus planteamientos y por el golpe militar de 1964. No obstante, en la cinematografía se presentaron cambios de trascendencia mundial con la experiencia del Cinema Nôvo desde los años sesenta.

A principios de los años sesenta surgió en Brasil una generación de jóvenes realizadores que intentó combatir la situación de pobreza intelectual en que se veía inmerso el cine nacional.

¹⁶² De Carli, Guillermo. "Desterrados, furtivos, presentes, visibles. Apuntes acerca del documental en Argentina", en Revista Ziguat, Año 5, número 5. Carrera de Ciencias de la Comunicación. Facultad de Ciencias Sociales. Universidad de Buenos Aires. Prometeo Libros. Diciembre de 2004. Pág. 75

¹⁶³ Texto de un trabajo entregado por **Glauber Rocha** en Pesaro en 1968, En Cinematics, marzo-abril de 1970. Tomado de Cine Cubano, N° 141, diciembre de 1998.

¹⁶⁴ **Glauber Rocha** nació en Victoria de Conquita en 1938 y murió en Río de Janeiro en 1981. En 1959 debutó como realizador con los cortometrajes O Patio y A Cruz na Praca. Glauber Rocha sigue siendo el más grande cineasta brasileño. *Filmografía: Barrovento (1962), Dios y el Diablo en la tierra del sol (1964), Tierra en Trance (1967), Antonio Das Mortes (1968), El león de siete cabezas (1969), Cabezas cortadas (1970), O Câncer (1972), Claro (1975) y A idade da Terra (1980).*

La iniciativa de estos filmes abre paso para un sentimiento revolucionario en jóvenes realizadores en contra de los costosos proyectos de los grandes estudios y la alineación cultural de las chanchadas¹⁶⁵ y el cine extranjero principalmente norteamericano, estos realizadores confeccionarán nuevos ideales para un cine nacional.

Los cineastas del Cinema Nôvo ¹⁶⁶ compartían un fuerte deseo por encontrar un lenguaje cinematográfico realmente acorde y capaz de reflejar los problemas sociales del país.

Se trataba de un cine con un lenguaje y una estética nuevos, acordes a dicho contexto social; un cine barato, de bajo costo de producción en concordancia a los tiempos; volcado a la realidad nacional y los conflictos sociales, además se hablaba de un contacto directo con la realidad.

El neorrealismo italiano actuó como modelo para el cine brasileiro en su ansia de autenticidad y su interés de retratar al pueblo y la vida popular. Los cinemanovistas¹⁶⁷ filmaban en un ambiente de precariedad, de forma independiente a los estudios: con cámara en mano, en escenarios exteriores naturales, con luz natural contrastada, actores no profesionales, etc.

Pretendían un cine barato hecho con “Una cámara en la mano y una idea en la cabeza”, que discutiera y mostrara la realidad brasileira, desde una mirada nacional-popular, en oposición a una visión Hollywoodense.

Glauber Rocha definió al Cinema Nôvo en los siguientes términos: *“técnicamente imperfecto, dramáticamente disonante, poéticamente agitado, sociológicamente impreciso como la propia sociología brasileña oficial”*¹⁶⁸.

Entre las obras más representativas de este periodo, mezcla de documentales y argumentales, tenemos: *Vidas secas*¹⁶⁹ (1963) de Nelson Pereira dos Santos y el

¹⁶⁵ Las chanchadas, aunque parodiando, copiaban el modelo cinematográfico americano. La producción nacional se menospreciaba a sí misma como producto mal acabado. Era un cine defectuoso, no sólo por ser copia, sino como copia en sí. La chanchada es criticada por el Cinema Nôvo por alienar al pueblo, apartándolo de la crítica social y política.

¹⁶⁶ Inicialmente la expresión “Cinema Nôvo”, fue usada, según Glauber Rocha, como nombre publicitario para el cine brasileiro en general.

¹⁶⁷ Los cinemanovistas entendían al cine como un instrumento político, de transformación. No debía tratarse de un cine de elite. Alienación y concientización eran sus ideas principales.

¹⁶⁸ **Amar Rodríguez, Víctor Manuel.** El cine nuevo brasileño (1954-1974), Madrid: Dykinson.1994. Pág.18

¹⁶⁹ Muestra crudamente, sin explotar la miseria ni el exotismo, la tragedia de una familia cuyo destino, como el de todos los habitantes de la región del nordeste del país, es emigrar para escapar de la sequía y hallar un medio de

otro film paradigmático llamado Dios y el Diablo en la tierra del sol¹⁷⁰ (1963) de Glauber Rocha, el más importante teórico del Cinema Nôvo.

En el Cinema Nôvo, los cineastas se lanzan a aprender mientras se realiza, de unir paralelamente la teoría a la práctica. Dentro de los planteos teóricos mas preponderantes se encuentra la Estética del hambre¹⁷¹ de Glauber Rocha destacando que *“El hambre del latinoamericano no sólo es un síntoma alarmante de la pobreza social sino principalmente la esencia de su sociedad. Así podemos definir nuestra cultura como una cultura de hambre. Ahí reside la trágica originalidad del Cinema Nôvo en relación con el cine mundial. Nuestra originalidad es nuestro hambre, que también es nuestra mayor miseria, sentida, pero no comprendida”*¹⁷²

Según Glauber Rocha, el cineasta brasilero debía estar comprometido, a toda hora dentro y fuera del cine, con la revolución brasilera, *“hacer cine es contribuir para esa renovación; todavía rechazo la visión del hombre en esquemas, rechazo la colocación del hombre como pieza de una mecánica sin nervios”*.

A partir del golpe militar de 1964, el Cinema Nôvo padeció problemas de financiación y algunos de sus representantes tuvieron que exiliarse por falta de presupuesto y libertad para rodar sus películas. El régimen impuesto por los militares cortó las alas a este movimiento artístico-político que fue desapareciendo durante la primera mitad de la década de los setenta con la desintegración de su grupo constituyente de realizadores, debida a las restricciones económicas y a problemas con la censura del gobierno.

subsistencia. Una denuncia, con fondo humanista, de la explotación de los campesinos por parte de las autoridades en un desolado escenario

¹⁷⁰La película se desarrolla en los años 40 y narra la historia de Manuel (Geraldo del Rey) un vaquero que, cansado del maltrato que recibe de manos de su patrón, lo mata y huye con su esposa Rosa. Prófugos de la justicia, Manuel y Rosa recorren las baldías tierras norteñas combatiendo el terror físico y espiritual que parece haber poseído el país. Aquí se desnudan alienaciones, derivadas del hambre y del criterio religioso, que tienen un desenlace violento.

¹⁷¹El director habla de la posición de Brasil como colonia dependiente política y económicamente de grandes potencias extranjeras, volviéndose incompetente para actuar y pensar, a partir de sus propias acciones y necesidades. Reflexiona del hambre de América Latina no simplemente como reseña de que algunas cosas estaban mal sino como esencia de esta sociedad, como algo característico de este pueblo. La estética del hambre se oponía a la estética fácilmente digerible del cine norteamericano que mostraba una realidad perfecta, y de una parte del cine nacional que lo imitaba. (Ver Anexos)

¹⁷² **Torres, Armando.** Glauber Rocha, Festival de Cine Iberoamericano de Huelva, Huelva, 1981, Pág. 28.

En ese momento a modo de revisión histórica del movimiento Glauber Rocha destacó del Cinema Nôvo que *"aunque perdiera el primer round con el público, el Cinema Nôvo ganó, si no por knock out, por puntos. La realidad de todo esto se halla verdaderamente en el creciente nivel de organización profesional de los productores, resultado que puede observarse en el mayor número de películas en producción y en sus normas más altas"*.¹⁷³

Para concluir se puede afirmar que el Cinema Nôvo permitió sacar a la luz una imagen del país que hasta entonces había sido desconocida en la historia de su cinematografía. En ese contexto, se constituyó en un arte de protesta que se manifestaba contra la alienación del espectador y pretendía transformar la realidad a través del cine.

8. El Cine Cubano

"El cine no es solo cuestión de estilos, o formas expresivas, es también un problema ideológico. Sin una consecuente toma de posición frente a estos problemas no habrá jamás una verdadera obra revolucionaria y puesta al servicio de las causas más progresistas de la humanidad"¹⁷⁴
Santiago Álvarez

Para la historiografía clásica cubana, los años sesenta simbolizan el período de máximo esplendor del cine cubano *"este cine no buscaba una objetividad sino que respondía a la realidad cubana"* asume Clara Kriger.

Los historiadores revisan un cine representó en el imaginario común de un mundo por entonces decidido a encarar rupturas radicales hablan de la década prodigiosa del cine cubano.

Con la revolución en 1959, Cuba ya contaba con una historia cinematográfica local, lo que la hacía ver como un referente para el continente. No obstante fue con la creación del Instituto Cubano del Arte y de la Industria Cinematográfica (ICAIC) que las políticas relacionadas con lo audiovisual empezaron a tener peso dentro del emergente estado comunista. Ya esto demuestra la importancia que otorgaba al cine la Revolución triunfante, por ser éste un movilizador político y cultural.¹⁷⁵

¹⁷³ Texto de un trabajo entregado por **Glauber Rocha** en Pesaro en 1968, En *Cinematics*, marzo-abril de 1970. Tomado de *Cine Cubano*, N° 141, diciembre de 1998.

¹⁷⁴ **Beltrán, Marcela**. Santiago Álvarez, Poeta de la imagen revolucionaria.2009. (S/N)

¹⁷⁵ **Entrevista a Lázara Herrera**. Por Juan Ciucci y Sebastián Russo. Un cine revolucionario debe ante todo tener comunicabilidad. <http://tierraentrance-miradas.blogspot.com>.2008

La contribución del ICAIC, que se situó rápidamente en la vanguardia de un proceso en pos de valores artísticos y la expresión de la construcción social de la nacionalidad, no se limita sólo al apoyo en la producción y promoción de un movimiento que abarcó el cine de ficción, el documental y el dibujo animado, sino que además impulsó la exhibición y conocimiento de lo mejor del cine mundial. Se colaboró con la Cinemateca de Cuba y con sus ricos archivos fílmicos, y emprendió iniciativas como los cines móviles que llevaron este arte a intrincados puntos de la geografía nacional y los festivales internacionales del Nuevo Cine Latinoamericano.

A su vez la instrumentación del cine móvil comenzó a funcionar en 1961 con el interés de llevar el cine por los medios mas diversos (camiones, trenes, mulas) a todas las regiones del país. Los films están pensados con un fin didáctico u una función pedagógica.

El inicio del cine cubano estuvo signado por el autodidactismo, y la praxis; ya que se exhibía la primera edición del Noticiero ICAIC Latinoamericano, dirigido por quien sería el maestro indiscutible del periodismo cinematográfico y fundador del documentalismo, Santiago Álvarez.¹⁷⁶

*“Hay en América Latina más de 200 millones de analfabetos, llegar e informar de sus problemas no puede ser tarea para mañana, es tarea de hoy y el cine, poderoso medio de comunicación, capaz de borrar barreras idiomáticas, limitaciones culturales y educacionales, tiene que cumplir ese papel. En este contexto de explosión tecnológica, de satélites que para bien o para mal llenara nuestros cielos, una buena imagen vale por mil palabras y es que la universalidad lograda a través del cine ha permitido y permite cada vez más una ampliación de la comunicación y contribuye de manera particular a crear una memoria visual en el espectador”.*¹⁷⁷

¹⁷⁶ **Santiago Álvarez** era partidario de la revolución, y recalca que el cine podía ser una herramienta con la que se pudieran difundir los ideales propios del régimen. Sobre su peculiar modo de trabajar, Santiago Álvarez dijo en cierta ocasión que no tenía un estilo, sino que el resultado en cada una de sus realizaciones era solo la confrontación con la realidad nacional e internacional, y que el internacionalismo es una constante en sus obras, que son, ante todo, políticas. En la búsqueda de un nuevo estilo trabaja con estructuras narrativas de oposición, metáforas visuales, enlaces por saltos, rupturas de los nexos habituales de tiempo y espacio y por la contaminación entre formas ficcionales y documentales. Ficcionaliza el documental y documenta la ficción.

¹⁷⁷ **Álvarez, Santiago**. Publicado en la revista **Cine Cubano** No. 140, 1978, p. 18-19.

Santiago Álvarez hacia política con arte, con contenido político pero con una maravillosa estética: *"Santiago Álvarez hace un trabajo contrainformativo con dinamismo por ejemplo Now¹⁷⁸ exhibido en el país por el grupo Cine Liberación"* afirma Pablo Russo.

La intención de este cine era atrapar al espectador, maravillarlo y hacerlo reflexionar sobre lo que estaba visualizando por eso destacó que *"La eficacia artística y política de una obra cinematográfica reside fundamentalmente en la clara posición ideológica con que ha sido realizada, porque en definitiva la forma se hace hermosa cuando se basa en un contenido hermoso y no se es artista revolucionario si se produce un divorcio entre contenido y forma"*.¹⁷⁹

Desde la ficción el cine cubano tuvo a su director más reconocido y fundacional, Tomas Gutiérrez Alea, él empezó su carrera como documentario influido por el neorrealismo italiano.

Dentro de su filmografía es *Memorias del Subdesarrollo*¹⁸⁰(1968) la película que mejor se acerca a la esencia de la Revolución y sus peculiaridades.

Para Alea, el ejercicio de la crítica constituyó una necesidad inevitable en el desarrollo de su actividad creativa. Le resultaba necesaria la reflexión teórica para comprender mejor el cine y sus funciones. En su clásico libro *Dialéctica del espectador* expresa: *"El cineasta, si asume plenamente la responsabilidad histórica y social que le corresponde, se ve en la necesidad inevitable de impulsar el desarrollo de su práctica artística"*.¹⁸¹

Para ello se hacía necesaria la creación de un nuevo público, crítico y analítico, capaz de pensar por sí mismo y no al compás de patrones impuestos desde el exterior. *"El cine debe movilizar la conciencia del público. De ahí también la*

¹⁷⁸ *Now*: Cortometraje sobre el racismo en EEUU. Cinco minutos que lo reconoce en oda Latinoamérica, incluso Cine Liberación toma esa forma de montaje para *La hora de los hornos*.

¹⁷⁹ **Álvarez, Santiago**. Publicado en la revista *Cine Cubano* No. 140, 1978, p. 18-19.

¹⁸⁰ ***Memorias del Subdesarrollo (1968)***. Sergio, un joven burgués desgarrado por sus contradicciones, decide permanecer en La Habana como un espectador impasible de la Revolución, mientras su familia parte exiliada hacia los Estados Unidos. Su inconsistencia ideológica lo mantiene como simple espectador de una sociedad convulsa, en permanente cambio y llena de ideas nuevas. Perdido su antiguo mundo, al que siente que ya no pertenece, no se adapta pero tampoco alcanza a incorporarse al proceso revolucionario implantado en amplias capas sociales. Vive de las rentas de unos inmuebles que le van siendo expropiados y acepta con resignación la marginación de que son objeto los de su clase tras el triunfo de las tesis revolucionarias. Finalmente, con la Crisis de Octubre, descubrirá que toda su educación y sus creencias se derrumban.

¹⁸¹ **Gutiérrez Alea, Tomás**. *Dialéctica del espectador*, Ediciones UNION, La Habana, 1982. Pág. 9

responsabilidad del creador cinematográfico al enfrentarse a un medio de gran impacto emocional en las masas, con todas las implicaciones que este hecho tiene. Por esta razón, el cineasta nunca puede dejar de estar impregnado del espíritu de su época"¹⁸².

A esa perspectiva Santiago Álvarez plantea que "hay que tener en cuenta la realidad en que se trabaja. La responsabilidad del intelectual del Tercer Mundo es diferente a la del intelectual del mundo desarrollado. Si no se comprende esa realidad se está fuera de ella, se es intelectual a medias".¹⁸³

En conclusión se puede afirmar que la cinematografía cubana durante la década del sesenta fue la que más contribuyó al desarrollo político, ético y estético de un cine dispuesto a dar batalla a los regímenes dictatoriales con producciones críticas de la realidad y con modelos de circulación de los films (festivales y cinemóviles) como instrumento de opinión y formación de la conciencia individual y colectiva de la sociedad cubana.

9. El Documental Político de Patricio Guzmán

"Un país sin cine documental es como una familia sin álbum de fotografías. Una memoria vacía".¹⁸⁴
Patricio Guzmán

Se puede entender el cine de Patricio Guzmán¹⁸⁵ como un conjunto de miradas históricas minuciosas, cotidianas y políticas, que tienen como objetivo poner a un pueblo fracturado, frente a frente con un pasado oscuro y de la dictadura militar de Augusto Pinochet (1973 – 1989).

Sin duda Guzmán es una muestra de un hombre comprometido consigo mismo y con su realidad, y un ejemplo de que el cine y la política tiene una estrecha relación, más aún cuando se trata el documental como una herramienta que ayude a una buena memoria obstinada, a encontrar la verdad para comprender el pasado, transformar el presente y construir un mejor porvenir.

¹⁸² **Gutiérrez Alea, Tomás.** Dialéctica del espectador, Ediciones UNION, La Habana, 1982. Pág. 40

¹⁸³ **Álvarez, Santiago.** Publicado en Hojas de cine, testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano, volumen 3, UAM, Fundación Mexicana de Cineastas, México, 1988, p. 35-37.

¹⁸⁴ <http://www.patricioguzman.com/>

¹⁸⁵ El Director **Patricio Guzmán**, nació en Santiago en 1941, comenzó su carrera como cineasta en 1968. los festivales internacionales, en los que ha cosechado casi con unanimidad la veneración de la crítica y el público. Sus trabajos más reconocidos han sido *La Batalla de Chile (I, II, y III) concluida en 1979*, *Salvador Allende*, *"En el Nombre de Dios"* (1987); *"La cruz del sur"* (1995); *"Las barreras de la soledad"* (1997) y *Salvador Allende* (2004).

Patricio Guzmán influenciado por la filmografía de Chris Marker, Frédéric Rossif y Louis Malle centra su atención en el documental, descartando casi de plano el cine de ficción.

*“El documental no es una fotocopia de la realidad, sino que es la interpretación que un autor hace de la misma realidad, por lo tanto, un documentalista es un testigo que observa, que participa, que toma partido, y que a partir de ese impulso es que le nace una película a su alrededor. El documental es un discurso de significados que un autor propone, es un material que nace directamente de la sensibilidad”.*¹⁸⁶

Finalmente se puede afirmar que la dedicación de Patricio Guzmán al cine documental presupone el rescate de una memoria colectiva, histórica y política; de una sociedad polarizada como la que existió y existe en Chile.

10. El Cine Político de Jorge Sanjinés

“La belleza es un medio que ayuda a alcanzar el propósito de comunicar fielmente una ideología a través de la forma”¹⁸⁷

Jorge Sanjines

Jorge Sanjines¹⁸⁸ fue el director del grupo Ukamau¹⁸⁹ asumiendo un cine comprometido que no dejó de buscar un lenguaje propio en el marco de una estética que tiene que ver con la cultura andina cuyo propósito es el de interpretar la cosmovisión colectiva de la sociedad boliviana.

Sus resultados no solo los llevaron a un tipo de realización donde integraron a los y las indígenas en el proceso de realización, a su involucramiento emocional, a su participación en la construcción de los guiones.

Buscando en su cine belleza, pero no como un fin en sí mismo, sino como un medio para lograr el objetivo de visualizar una sociedad justa. *“El cine revolucionario debe buscar la belleza no como objetivo, sino como medio. Esta*

¹⁸⁶ **Ruffinelli, Jorge.** Conversaciones con Patricio Guzmán. 1993 (S/N)

¹⁸⁷ **Sanjinés, Jorge.** Teoría y práctica de un cine junto al pueblo. México, España, Argentina, Colombia: Siglo XXI Editores, 1979. Pág. 18.

¹⁸⁸ **Sanjinés, Jorge** (1936-), director de cine boliviano nacido en La Paz, conocido por la película La sangre del cóndor (1969), premio al mejor director del Festival de Venecia.

¹⁸⁹ **Sanjinés, Jorge** en 1959 recién graduado como director de cine en la Escuela Fílmica de la Universidad de Chile, regresa a Bolivia y junto a Oscar Soria organizan el grupo que es conocido más tarde como UKAMAU (nombre fue tomado del primer largometraje del grupo de 1966), grupo al que más tarde se une Ricardo Rada y Antonio Eguino.

proposición implica la relación dialéctica entre belleza y propósitos, que para producir la obra eficaz debe darse correctamente. Si esta interrelación está ausente, tendríamos, por ejemplo, el panfleto, que bien puede ser perfecto en su proclama, pero que es esquemático y grosero en su forma. La carencia de una forma creativa coherente reduce su eficacia, aniquila la dinámica ideológica del contenido y sólo nos enseña los contornos y la superficialidad sin entregarnos ninguna esencia, ninguna humanidad, ningún amor, categorías que sólo pueden surgir por vías de la expresión sensible, capaz de penetrar en la verdad".¹⁹⁰

Otro punto central de su poética es la inscripción del arte revolucionario frente a lo que él llama el arte burgués. En esta diferenciación, Sanjinés confronta el individualismo con el colectivismo. Al artista burgués individualista con el artista revolucionario comunitarista por eso filmaba sus films colectivos Ukamau como colectivo militante.

La mayor parte de su forma de hacer cine gira en torno a este concepto: para él, el artista revolucionario es un instrumento que sirve para que se exprese una colectividad, sin ponerse por encima de ella, sino a través de ella. Sanjinés considera que la mejor forma de entrar en comunión con el mundo es integrándose en el espíritu de su colectividad.

11. El cine realista de Fernando Birri

"Considero que el primer paso que tiene que dar una cinematografía que se propone ser una cinematografía nacional tiene que ser el de documentar esa realidad. Tiene que empezar por ver lo que tiene frente a sus ojos, escuchar lo que tiene al lado de su oreja".¹⁹¹

Fernando Birri

Nace en Santa Fe, Argentina el 13 de marzo de 1925. Director de cine y teórico. Antes de vincularse al cine, incursiona en el campo del teatro y la poesía. De 1950 a 1953 cursa estudios en el Centro Sperimentale di Cinematografía¹⁹² en Roma, Italia.

En 1956 funda y dirige el Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral. Así surge la Escuela Documental de Santa Fe y una manera diferente

¹⁹⁰ **Sanjinés, Jorge.** Teoría y práctica de un cine junto al pueblo. México, España, Argentina, Colombia: Siglo XXI Editores, 1979. Pág. 57-58.

¹⁹¹ **Fernando Birri Jorge Giannoni.** Pionero y peregrino. Buenos Aires: Editorial Contrapunto, Colección Contravientos. 1987.

de testimoniar la realidad del país. Allí realiza una de las obras más destacadas del cine argentino y latinoamericano de todos los tiempos, *Tire Dié*, un documental que denuncia las condiciones de vida de un barrio marginal en la ciudad de Santa Fe. También comienza a publicar sus manifiestos sobre cine, reconocidos como fundacionales del Nuevo Cine Latinoamericano. Dentro de su filmografía es fundamental destacar los films como *Tire dié* (primera encuesta de tema social) así como al primer largometraje de Birri, *Los inundados* que forman parte de la realización cinematográfica de Fernando Birri y sus alumnos en la Escuela cinematográfica de Santa Fé. Tanto *Tire dié* como *Los inundados* fueron preparados como fotodocumentales.

En 1982, funda el Laboratorio de Poéticas Cinematográficas del Departamento de Cine de la Universidad de Los Andes, en Venezuela. En 1984 lo eligen Miembro de Honor del Comité de Cineastas de América Latina. Fue fundador de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano y Miembro de su Consejo Superior, además de fundador y director de la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños en La Habana (1986-1991).

Entre sus filmes se destacan, además de *Tire dié* y *Los inundados*, la ficción experimental *Org*, *Mi hijo el Che*, *Un señor muy viejo con unas alas enormes*, sobre un cuento de García Márquez y de guión compartido con el colombiano, y *El siglo del viento*, un documental basado en un libro de Eduardo Galeano.

11.1 Tire Dié: Crónica de la sociedad

“Nunca voy olvidar el impacto extraordinario que tuvo en mi vida, cuando en el ‘58 o ‘59, vi por primera vez el Tire Dié, creo que fue una de las películas que me marcaron. Fue extraordinario el impacto: Fernando Birri con su escuela documental de Santa Fe”¹⁹³.

Fernando “Pino” Solanas

El tema que se aborda en *Tire dié* es a simple vista muy sencillo. Se trata de un grupo de niños que piden monedas sobre el puente ferroviario. El Manifiesto que acompañó la presentación del filme, afirmaba:

“Con esta primera experiencia, se espera utilizar el cine al servicio de la universidad, y la universidad al servicio de la educación popular. En su acepción más urgente esta educación popular va entendida como toma de conciencia cada vez más responsable frente a los grandes temas y problemas nacionales,

¹⁹³ Declaraciones de Fernando Solanas, mayo de 2003. Entrevista

hoy y aquí. Tire dié quiere ayudar a la formación de esa conciencia social por medio de la crítica social latente que en él se ejercita".¹⁹⁴

Tire Dié se presenta como "la primera encuesta social filmada". La propuesta de Fernando Birri surge como exigencia de recabar información pertinente sobre el modo de supervivencia de los habitantes de las barriadas pobres ubicadas en los márgenes de la ciudad de Santa Fe.

"El estreno de Tire dié en el Aula Magna de la Universidad Nacional del Litoral dio lugar a un proceso que nunca se había dado en la historia de la cultura y de la universidad argentinas. Al Aula Magna Concurren públicos de las más diversas extracciones sociales. Junto al profesor universitario se sentaron los habitantes del Bajo de Santa Fe donde había sido filmada la película, gentes que nunca habían puesto los pies en la Universidad. Los chicos de Tire dié fueron peñaditos y con su camisita más limpia pero descalzos —porque no tenían zapatos. Se rompió el esquema de los públicos preconstruidos —o exclusivamente burgueses o exclusivamente populares— para producir el fenómeno curioso de un público interclasista. Hubo que repetir la película tres veces. A la una de la mañana todavía se estaba dando".¹⁹⁵

Rompiendo con la dicotomía cine de elite/ cine popular de los años 50, Birri piensa en un cine que debía documentar el subdesarrollo en la Argentina y en América Latina y, al hacerlo, apostaba hacia a una crítica de la realidad. Pero también este cine tenía que tener otra función: afirmar los valores positivos de la sociedad.

Con Tire dié nace una primera definición de la función social del cine argentino, concebido como medio de comunicación masivo: informar y difundir la serie de datos que son obviados y olvidados por las encuestas y los informes oficiales, como el que abre la película y que exhibe en su detallada pero incompleta nómina, solo los indicadores que valen la pena mencionar y que enorgullecen a esa comunidad.

¹⁹⁴ Por un cine nacional, realista y crítico". Este fragmento y otros datos fueron tomados de: **Fernando Birri**, Soñar con los ojos abiertos, Aguilar, Buenos Aires, 2007.

¹⁹⁵ **Burton, Juianne**. Entrevista a Fernando Birri. Hacia una historia oral del documental en el cono Sur. Tomado de Revista del Nuevo Cine Latinoamericano, no. 1, La Habana, diciembre, 1985.

La fuerza expresiva e informativa de *Tire Dié* reside en la utilización plena del sentido documental innato de la imagen cinematográfica, haciendo un uso desgarrador de la cámara como medio de registro implacable de la realidad.

Es la herencia del neorrealismo¹⁹⁶, escuela estética dentro de la cual Birri forjó su inicial punto de vista sobre la relación que el cine debería mantener con el contexto social dentro del cual se desarrolla. *Tire dié* es un filme-escuela ya que está hecho por ciento veinte estudiantes que hacían cine por primera vez con esta película.

“La ternura que nos acercaban los filmes italianos, documentando humildemente lo cotidiano, fotografiando a los hombres y a los días de los hombres”. Eso, dice Birri asumiendo la preponderancia de la vanguardia italiana en sus films.

En fin el mediometraje de Birri muestra lo que las otras películas no se atreven a mostrar y desenmascara a ese otro cine que se propone como representación verosímil y completa de la vida.

11.2 Los Inundados

“Los inundados nace como una película argumental, pero de base documental.”

Fernando Birri

Los inundados realizada en 1961 es la historia tragicómica de algunas familias de la norteña provincia de Santa Fe, Argentina, damnificados por las inundaciones que abaten sobre la región

*“Los inundados, que se presenta como un film sobre el marginalismo, es también un film hecho por marginales. Aparte de esta marginalización de los actores, hay otro proceso paralelo a nivel del modo de producción del film, pero para explicarlo tengo que hablar primero del financiamiento”*¹⁹⁷.

La película posee un tono neorrealista, por el sector social originario de sus personajes principales, por la escenografía "natural" y por el empleo de muchos actores igualmente "naturales". Estos actores (mezcla de actores profesionales, payadores y vecinos) cumplen su papel, asistidos por un guión preciso, y parecen en todo momento disfrutar las circunstancias humorísticas compartiendo ese gozo con los demás.

¹⁹⁶ Evidentemente el Neorrealismo funciona en la construcción de la escuela de Santa Fe y la existencia de una cinematografía argentina que estaba fermentando desde la década del 30.

¹⁹⁷ **Burton, Juianne.** Entrevista a Fernando Birri. Hacia una historia oral del documental en el cono Sur. Tomado de Revista del Nuevo Cine Latinoamericano, no. 1, La Habana, diciembre, 1985.

La producción de este film fue totalmente marginal respecto a la industria cinematográfica argentina; se basaba en un cuento cuyo autor había muerto muchos años antes, y dependió ante todo de la iniciativa, el talento y la energía de Fernando Birri y sus colaboradores, así como del apoyo sui generis de la Universidad Nacional del Litoral.

11.3 La Escuela Documental de Santa Fe

“Pensándolo bien, me atrevo a decir que la nuestra fue la primera experiencia de cine móvil en América Latina, inspirada, claro está, en una trayectoria anterior. Años después, al hacer mi primer viaje a Cuba, lo primero que pedí fue ver una unidad móvil”.¹⁹⁸

Fernando Birri

La Escuela Documental de Santa Fe surgió en el ámbito del Instituto de Cine de la UNL y fue fundada por Fernando Birri fomentando los postulados de un “cine documental realista y crítico”.

*“No había escuelas de cine, ni a nivel santafesino, ni a nivel argentino, ni a nivel latinoamericano, no existía. Bueno, entonces me voy por razones de tipo político y personal, el país se había vuelto bastante irrespirable para mí, me voy de la Argentina en los años 50, y entre las finalidades de ese viaje está ir al Centro Sperimentale di Cinematografía de Roma”*¹⁹⁹

Algunos cineastas²⁰⁰ que se formaron en este movimiento, comprendieron la importancia de documentar las distintas problemáticas de nuestra sociedad y la necesidad de ensayar nuevos tratamientos narrativos, criterios estéticos, formas de producción y alternativas de difusión. Y sobre todo, una persistencia indeclinable para forjar una expresión cinematográfica propia, que rescatara las historias, la memoria y las cuestiones constituyentes de nuestra identidad cultural y social.

“La escuela documental de santa fe desde fines de los 50 estaba en un proceso de realizar documental para la toma de conciencia algunos bastantes pedagógicos” manifiesta Javier Campo.

Birri encaró el documentalismo como una tarea que debía innovar en los aspectos formales, pero que esencialmente debía promover una acción política

¹⁹⁸ Cien Años de Cine. Diario La Nación coordinación Claudio España

¹⁹⁹ Entrevista a Fernando Birri realizada por **Josué Méndez**. Realizada durante el XV Festival de Cine Latinoamericano de Providence, Rhode Island, Mayo 2006

²⁰⁰ Dolly Pussi, Edgardo Pallero, Manuel Giménez, Gerardo Vallejo, Miguel Monte, Rolando López, entre otros.

de denuncia de la desigualdad. *“Ponerse frente a la realidad con una cámara y documentarla”* era la consigna de este cine de autor, que denunciaba de “subcine” al cine cómplice del subdesarrollo. A la pregunta sobre qué cine necesitaban los pueblos subdesarrollados de Latinoamérica, el cineasta respondía, tajantemente: *“un cine que los desarrolle. Un cine que les dé conciencia, toma de conciencia; que los esclarezca; que fortalezca la conciencia revolucionaria de aquellos que ya la tienen; que los ferverice; que inquiete, preocupe, asuste, debilite a los que tienen mala conciencia, conciencia reaccionaria”*²⁰¹

La experiencia de la exhibición de sus films es fundamental para la experiencia de la Escuela Documental a fines de los años cincuenta, con *Tire Dié* que fue exhibido al principio en las sociedades vecinales, en los clubes de barrio, en las canchas de fútbol, en las parroquias, en los cineclubes, y en todo lugar donde hubiera un pequeño espacio. La intención era ocupar espacios como uno de los principales y constantes desafíos del cine de intervención política

“Basándonos en mis ya lejanas experiencias con el teatrillo de títeres ambulante, continuamos la distribución popular de Tire dié (y los films que los siguieron) a través de un “cine móvil” que no era más que una camioneta con un proyector. Por lo que recuerdo, no se cobraba nada, aunque algunas veces se pudo haber pedido una pequeña entrada para pagar los gastos de la institución cultural que organizaba la proyección”.²⁰²

Evidentemente todo esto debía ser coordinado por grupos que tuvieran experiencia en ese tipo de acciones. La exhibición de este material estaba destinada a concientizar, a movilizar *“Birri fue el padre de todo lo que vino después el fue el primero en militar con sus exhibiciones en diferentes lugares”* refleja Pablo Russo.

“Creo que no hay un público sino muchos públicos, experiencia que otros compañeros latinoamericanos (Jorge Sanjinés, por ejemplo) han seguido llevando adelante. Por supuesto, hay distintas formas de colocarse con respecto a este

²⁰¹ **Birri, Fernando y Giannoni, Jorge.** Pionero y peregrino. Buenos Aires: Editorial Contrapunto, Colección Contravientos. 1987.

²⁰² **Burton, Juianne.** Entrevista a Fernando Birri. Hacia una historia oral del documental en el cono Sur. Tomado de Revista del Nuevo Cine Latinoamericano, no. 1, La Habana, diciembre, 1985.

*problema, desde el hacer una película para una clase determinada, hasta intentar una clase de cine que en cambio permita la transfusión de humores entre públicos pertenecientes a clases diversas. Pero — y ¡jojo! porque esto tiene un gran riesgo si no se lo ve con claridad— sabiendo que esto no es un interclasismo, sino que se trata de un público formado por personas de extracción diversa que, frente al film, se encuentran identificadas con la clase popular a la cual el film está dirigida”.*²⁰³

Este grupo cerró en 1976 el Instituto Superior de Cine y Artes Audiovisuales de Santa Fé ante la censura del grupo paramilitar ultraderechista Triple A (Alianza Anticomunista Argentina). Hoy poco queda de la Escuela Documental de Santa Fe. En los galpones del ex ferrocarril Mitre, sobre una vieja estación abandonada se levantó un Centro Cultural con el nombre de su fundador.

12. Experiencia de exhibición alternativa en las Artes Plásticas

El caso del Tucumán Arde

“El arte no será ni la belleza ni la novedad, el arte será la eficacia y la perturbación”
León Ferrari²⁰⁴

La experiencia del colectivo de artistas denominado “Tucumán Arde”, se desarrolla a fines de la década del sesenta, en un momento en que el campo del arte argentino se renovaba.

Tucumán Arde, la obra artístico-política colectiva es hoy indudablemente una cita recurrente, el hito dentro del arte argentino sobre el que más páginas han escrito en los últimos años no solo historiadores del arte, curadores y críticos, sino también activistas políticos.

La obra Tucumán Arde produjo una de las fracturas más importantes de este siglo en la producción artística argentina. Fue planteada como proceso, siendo resultado de una producción que se desarrolló en parte paralelamente a los cuestionamientos que los propios artistas como León Ferrari²⁰⁵, Juan Pablo Renzi²⁰⁶,

²⁰³ **Burton, Juianne.** Entrevista a Fernando Birri. Hacia una historia oral del documental en el cono Sur. Tomado de Revista del Nuevo Cine Latinoamericano, no. 1, La Habana, diciembre, 1985.

²⁰⁴ **Longoni, Ana y Mestman, Mariano.** Del Di Tella a “Tucumán Arde”. Vanguardia artística y política en el 68 argentino. Buenos Aires. Ediciones El Cielo por Asalto, 2000.

²⁰⁵ **León Ferrari** (n. el 3 de septiembre de 1920 en Buenos Aires) Los pilares de su obra han sido las guerras, todas las formas de intolerancia y la religión.

Roberto Jacoby²⁰⁷ y Ricardo Carpani²⁰⁸ entre los más reconocidos; hicieron de la institucionalización de las denuncias al Instituto Di Tella.

*“Y la idea del nombre “Tucumán Arde” deviene de “Arde París”, una película que estaba en cartelera y que fue propuesto por Margarita Paksa. Una idea muy buena, que decidimos usarla por su fuerza, por su eficacia, a pesar de que después Margarita no participó totalmente del proceso, no firmó la obra como se dice”*²⁰⁹ afirmó Juan Pablo Renzi.

La particularidad de este colectivo se debe, no sólo a su capacidad de intervenir en el discurso político que publicitan las instituciones oficiales de circulación del arte, sino también en dejar al descubierto la tergiversación de la realidad social por parte del poder político a través de la manipulación de los medios de comunicación. Como ejemplo del caso toman la situación crítica que atraviesa la provincia de Tucumán por aquellos años con el cierre de los ingenios azucareros y un importante número de trabajadores que quedan sin empleo.

Los artistas viajaron a Tucumán con una amplia documentación sobre los problemas económicos y sociales de la Provincia y un conocimiento detallado de toda la información que los medios habían elaborado sobre los problemas tucumanos. Este último informe había sido sometido previamente a un análisis crítico para medir el grado de tergiversación y desvirtuación ejercido sobre los datos.

Se trató de un verdadero dispositivo experimental, resultado de usos tácticos de la cultura y la comunicación de masas, que quiso anudar prácticas de vanguardia política, artística, sociológica y cinematográfica, en un proyecto que enfatizaba el proceso de producción y la complejidad del dispositivo de difusión y lectura.

²⁰⁶ **Juan Pablo Renzi** nace en Casilda (provincia de Santa Fe), el 21 de junio de 1940. Renzi evoca el espacio privado del que no se puede salir, el encierro, la soledad, el aislamiento, plasmados en esas pinturas meticulosas y obsesivas que aparentan hablarnos de cosas intrascendentes.

²⁰⁷ **Roberto Jacoby** es artista y sociólogo, nacido en Buenos Aires en 1944. Es considerado uno de los primeros artistas conceptuales del mundo. Prácticamente toda su producción desde los años 60 han sido acciones pensadas para intervenir en el circuito de la comunicación.

²⁰⁸ **Ricardo Carpani** nació el 11 de febrero de 1930 en Tigre, Provincia de Buenos Aires. Se interesó desde lo artístico en causas sociales y sus pinturas hacen foco en temáticas tales como el desempleo, los trabajadores y los pobres.

²⁰⁹ **Fantoni, Guillermo**, “Parte II Vanguardia estética y vanguardia política”, en *Arte, vanguardia y política en los '60*, Conversaciones con Juan Pablo Renzi, Ediciones El Cielo por Asalto, Buenos Aires, 1998, p. 61.

La obra que llevan adelante tiene como finalidad dejar en evidencia esta falsa imagen que muestran los medios de comunicación del poder político. Para ello, su acción apunta a una intervención directa sobre los medios, intentando crear desde allí un contradiscurso.

En este sentido no se trataba de tematizar lo político a través del lenguaje del arte sino de realizar un hecho político y artístico al mismo tiempo.

El objetivo era acceder a la mayor cantidad de espectadores²¹⁰, y consiguiendo la retención del mensaje buscado recurriendo a un mecanismo basado en la naturaleza de los afiches y graffitis.

Los artistas eligen los espacios públicos mas concurridos para promocionar sus propuestas. *"La apuesta por construir contrainformación en el espacio público y para un espectador masivo, por fuera del restringido circuito artístico. Tucumán Arde aspiraba a constituirse en un contradiscurso, y para lograrlo sus realizadores llevaron a cabo una elaborada estrategia que instalaba el problema tucumano en circuitos masivos a través de múltiples medios y en varias etapas: engañosas conferencias de prensa, campañas publicitarias de incógnita (llevadas a cabo en las centrales obreras opositoras de Rosario y Buenos Aires –a pesar de la prohibición de reuniones públicas que regía durante la dictadura de Onganía ".²¹¹*

Con Tucumán arde²¹², la vanguardia estético-política radicalizó todas sus opciones. La experiencia fue tan intensa que condujo a muchos de sus participantes a la conclusión de que ya no era posible pensar en la transformación de la realidad a través del arte, aun cuando éste fuese de

²¹⁰ El espectador ideal debía buscarse allí donde se encontraba: en la calle, por ejemplo, y su encuentro con el arte debía alcanzar la categoría de experiencia transformadora, superando así la discreta emoción perceptiva o la sorpresa episódica entre las cuatro paredes de una sala.

²¹¹ **Longoni, Ana.** ¿Tucumán sigue ardiendo? Texto escrito originalmente para la exhibición "Collective Creativity", Kunsthalle Fridericianum, Kassel, Alemania, a inaugurarse el 1ro. de Mayo al 17 de julio de 2005, curada por "What, How & for Whom / WHW" de Zagreb, Croacia.

²¹² El 3 de noviembre se inauguró la exposición bajo el doble título "Primera bienal de arte de vanguardia" y "Tucumán arde". Se exhibieron fotografías, diapositivas, cortometrajes, los parlantes propalaron grabaciones con los testimonios de los trabajadores, se expusieron noticias relacionadas con los cierres de los ingenios, y se entregaron copias al público. Para ingresar había que pisar los nombres de todos los dueños de los ingenios, y cada 30 segundos se apagaban las luces haciendo una alusión directa a que en Tucumán en ese mismo momento se moría alguien de hambre. Simbólicamente, se servía café sin azúcar.

vanguardia. Para algunos artistas, la opción fue abandonar el arte para transformar la sociedad en el terreno de la lucha política.

13. Cineclub

“Cineclub es toda asociación no comercial que tenga por fines exclusivos contribuir al desarrollo de la cultura, los estudios históricos y la técnica del arte cinematográfico, el desenvolvimiento de los intercambios culturales cinematográficos entre los pueblos y la difusión del filme experimental. Su objeto principal es la proyección de filmes en funciones no públicas.”
Salvador Sammaritano²¹³

Proveniente de Europa, la tradición cineclubística se inició en Argentina alrededor de los primeros '30, para cobrar importancia durante la década del '50.

El cineclub es un espacio institucional de exhibición cuya acción implica un considerable valor agregado cultural. Asistían estudiantes universitarios, artistas, militantes políticos y un importante número de profesionales. En todos ellos, la concepción de lo cinematográfico dejaba de estar vinculada estrictamente a lo espectacular: se visualizaba a los films²¹⁴ como objetos de análisis, que podían suscitar debates y controversias.

En esta posición radicaría otro planteo, el de la necesidad de una formación cinematográfica específica, que no estuviera sujeta a los cánones "del oficio" vinculados a la industria.

El espíritu que reinaba en el cineclub estaba más bien ligado a las formas del coleccionismo, tanto en cuanto a la recopilación de información como a la búsqueda de copias fílmicas difíciles de obtener.

El criterio de selección de los films excluía la censura ideológica o moralista, lo que obligaba a los cinéfilos a convivir con la amenaza permanente de clausura de sus salas. Las funciones cineclubísticas convocaban no sólo a cinéfilos, sino también a grupos ligados a la actividad teatral, plástica, literaria y política de la época.

²¹³ En 1954 hizo su aparición el cineclub Núcleo, creado por Salvador Sammaritano. Se lo considera un espacio característico de los 50/60, Núcleo aparece más identificado con el clima político de los 60.

²¹⁴ Films ajenos al circuito comercial, el que proviene de geografías infrecuentes, de realizadores no siempre difundidos, el de obras de excelente calidad que son repuestas rápidamente, aquellos éxitos notables de producción fílmica, clásicos cinematográficos y óperas primas que no se reeditan en las pantallas grandes.

Se formaron cineclubes en La Plata, Santa Fe, Rosario, Mendoza, Bahía Blanca, Mar del Plata y en Uruguay ligados a los círculos universitarios mantenían una considerable comunicación con sus pares argentinos.

El cineclub trajo films no insertos en el circuito comercial y que posibilitando que produjeran y filmaran películas se podría afirmar que el cineclub no sólo impulsó el surgimiento de nuevos realizadores, sino que dinamizó la aparición de un nuevo espectador.

Desde esa consideración se puede considerar al cineclub como un dispositivo que permite una relación particular del socio-espectador con la producción fílmica. Entendemos por dispositivo el *“conjunto de determinaciones que engloban e influyen en toda relación individual con las imágenes. Entre estas determinaciones sociales figuran, en especial, los medios y las técnicas de producción de las imágenes, su modo de circulación y eventualmente de reproducción, los lugares en que son accesibles, los soportes que sirven para difundirlos. El conjunto de las determinaciones materiales y organizacionales es lo que constituye un dispositivos”*.²¹⁵

El cineclub resulta, así, una tercera opción de exhibición que se integra a las salas comerciales y a las salas alternativas (también llamadas de “Arte y ensayo” o independientes).

El cineclub posibilitó una extensión de la educación audiovisual, es decir de *“la capacidad de decodificar, analizar, evaluar, y comunicar significados a través de la imagen en movimiento y el sonido”*.²¹⁶

Como cualquier difusor de cultura, hubo una época que el Cine Club debió atravesar por la sombra de las duras prohibiciones de la censura. La dictadura militar no distinguía entre arte y política y acechaba contra cualquier expresión que se preciara distinta. La censura hacia el cineclub fue vinculada por prejuicios sobre acercamientos políticos a la izquierda por ofrecer cine independiente.

Ante ello, se debe tomar conciencia de que el cineclub puede reorganizar con más fuerza espacios intermedios como los cines de barrio y los centros culturales, si se quiere un cine realmente que pugne por el bien social. Hay que insistir con la idea de que el cineclub es el que retiene -como decía Benjamin - ese potencial

²¹⁵ **Aumont, Jacques**. La imagen. Paidós. Barcelona. Pág. 75

²¹⁶ **Pérez Castellar, Gabriel Ramón** “¿Qué es un cineclub y de qué manera se conforma uno?”. 2006. (S/N)

explosivo para reorganizar tiempo y espacio en cualquier orden que se desee, derribando con su dinamita el encierro social.

Ante esa aparente desaparición del cineclub queda el deseo que algunas personas (amantes del cine) de unirse a la cruzada de reeditar ese circuito de exhibición alternativo para eternizar en el alma colectiva ese otro cine, que existió y que existe con menor fuerza.



Parte V

Cine Militante: Films, Realizadores y Grupos Cinematográficos

1. Dimensión Estética del Cine Militante de los 60/70

“No hay nada más revolucionario que dar la palabra al colonizado, al explotado, para que nos muestre su realidad tal cual es”²¹⁷

Eduardo Galeano

Desde la tradición cinematográfica se lo consideró como un “cine imperfecto” por trabajar con pocos recursos, con limitaciones de todo tipo. Sin embargo eso le dio una espontaneidad que el cine industrial no tenía “*el cine militante lo único que le importaba era hacer la película rápido sin importar donde se conseguía el dinero*” declara Pablo Piedras.

En el cine militante esta más dispersa la idea del autor como realizador único de la obra, siempre se lo vincula a lo colectivo. Por ello esa dimensión estética se pensó desde la realidad de los contenidos y materiales.

Durante ese periodo convulsionado los realizadores hacían lo que podían, no había mucho concepto a la hora de producir, sin embargo había una articulación en las películas.

Se generó una determinada inventiva frente a la clandestinidad y la falta de recursos “*era toda una estética difícil de imitar, una impronta con sus limitaciones que construye una estética de la limitación*” analiza Humberto Ríos.

Sin embargo a la hora de hacer cine el dinero era fundamental. “*Básicamente en cuanto a la financiación tenían claro que es lo que querían y no les importaba trabajar para el enemigo para juntar dinero para la película*” releva Javier Campo.

Las entrevistas a Perón las financió el movimiento peronista, empresarios y gente en el exilio colaboró económicamente con los films, mientras que a Gleyzer se los financió un productor norteamericano.

No estaban desligados del financiamiento privado pero sí existía ya que tuvo un mensaje contrainformativo bien claro, esos films revolucionaron el contenido e intentaron revolucionar a una sociedad y al mismo tiempo revolucionar las formas de la realización cinematográfica.

²¹⁷ **Colombres, Adolfo.** Cine, Antropología y Colonialismo. Editorial Del Sol. 1985. Pág.27

En los 60/70 hay una revolución de la imagen, una revolución tecnológica, una revolución que en algún sentido era militante; con el objeto de construir una imagen que sea posible llevar a la calle en cualquier oportunidad bajo cualquier circunstancia, registrar lo real por fuera del estudio y las industrias.

Por eso es fundamental comprender que el cine militante existió gracias a las técnicas más ligeras de registros de 16mm y sonido sincrónico lo cual abarato los costos para la producción.

Es decir que la revolución del cine argentino es por un lado en el mundo tecnológico y también cultural e ideológico. *“Si ellos hubiesen tenido la tecnología de hoy podrían hacer muchas mas cosas”* recalca Javier Campo.

La producción de la película de 16 mm requería una tecnología hoy obsoleta; la realización tenía un largo tiempo de producción por ende había un tiempo de elaboración que a su vez era un tiempo de maduración de los conceptos a desarrollar.

Sin embargo la producción iba transformándose porque en el transcurso de la filmación sucedían hechos que podían cambiar por un lado la producción o el enfoque, el dinamismo de la producción era constante.

Carlos Vallina destaca que la producción reflejaba *“una reproducción política de lo real, una estrategia narrativa del cine se produce una gran diversidad en la que algunos se organizan en relaciones al hecho poético y acuerdan que ciertas tareas que eran urgentes como consecuencia de la etapa y colocan lo mejor de las etapas porque no se reluce el campo estético de los hechos”*.

En conclusión el cine militante tuvo un campo estético narrativo y político definido y convincente evidentemente los artistas se propusieron actuar sobre la realidad política y social. Desde un plano estético formidable el contexto, las tecnologías formaron parte de la ontología del discurso del relato fílmico militante.

2. Colectivos Cinematográficos

2.1 Cine de la Base

“Una película, por más revolucionaria que se pretenda ya sea en su búsqueda experimental o clásica, no tendrá el efecto buscado si queda aislada de la gente. Por eso hay que llevarle el cine a la gente, es imprescindible”²¹⁸
Raymundo Gleyzer

En la Argentina, la mayoría de los grupos de cine militante que surgen en los se consideran herederos y continuadores de Cine de la Base y, en menor medida, de Cine Liberación, en cuanto a la metodología de producción, realización de sus films y los modos de exhibición.

Las películas, como cualquier otra esfera de la cultura, son textos que deben ser leídos de acuerdo al momento histórico que fueron producidos, perteneciendo por lo tanto, a los conflictos sociales. *“El intelectual, el profesional, el cineasta y el trabajador que no pudieron ver las películas del colectivo, creo que tendrían que empezar a cuestionarse, hasta descubrir que ellos son los que realmente están marginados de aquellos circuitos donde este cine se está desarrollando”* destacaba Raymundo Gleyzer.

Cuando una película estaba hecha Raymundo Gleyzer no tenía ningún interés en que se diera en una sala: tenía que ir a la base y la base no iba al cine. Al cine iba la clase media. Cine de la Base buscó que la película se proyectara en las villas, en los sindicatos, que la vieran los sectores populares. Desde ese punto, entonces, se concibe Cine de la Base, como un grupo de distribución, que además se plantea luego producir films.

“Se concibe Cine de la Base, como un grupo de distribución, que además se plantea luego producir”²¹⁹ afirmaba Nerio Barberis²²⁰ en la recopilación testimonial e histórica de Fernando Martín Peña y Carlos Vallina sobre la vida y obra de Raymundo Gleyzer.

“El Cine de la Base era un grupo de cine político que formó Raymundo en pleno desarrollo de las organizaciones revolucionarias en la Argentina. Respondió a la

²¹⁸ **Galeano, Jaime.** “El cine es un arma”, en Revista Sudestada, Año 5, número 48, Mayo 2006, Buenos Aires.2006

²¹⁹ **Peña, Fernando Martín y Vallina, Carlos.** El Cine Quema: Raymundo Gleyzer, Buenos Aires, Ediciones de la Flor. 2000. Pág. 137

²²⁰ **Nerio Barberis:** Es sonidista, fue miembro del Cine de la Base y uno de los realizadores de Las tres A son las tres armas

necesidad de hacer un cine que estuviera sincronizado con las propuestas ideológicas de la izquierda revolucionaria, cuyo objetivo sea demostrar esta injusta realidad social que describo. Él nunca se sintió un artista, sino un hombre del pueblo que hacía cine para la gente” explica Juana Sapire compañera de Raymundo Gleyzer y miembro de Cine de la Base.

Se hizo necesario exhibir la inmediatez de los acontecimientos políticos de ahí Cine de la Base buscó transformar el lenguaje para desprenderse de las tradiciones y encontró una nueva forma de exhibición y distribución, porque las películas eran exhibidas fuera de los cines comerciales.

Fernando Birri narra una anécdota sobre un encuentro con Raymundo Gleyzer en Italia: *“Un día estaba conversando con Raymundo, sentado en una escalera, y él me dijo: ‘mirá Fernando, creo que nos hemos equivocado en algunas cosas’. Yo le dije que en algunas sí y en otras no tanto, y él respondió: ‘una de ellas es que tenemos que empezar por el final’. ¿Qué quería decir con eso? No tenemos que pensar tanto en cómo producir la película, tenemos que focalizarnos en cómo la vamos a exhibir”*²²¹. Evidentemente Gleyzer pensaba en el público desde el contracampo, se puso en el lugar del espectador desde el mismo momento que producía sus películas ubicándolos en el comienzo mismo del proceso de realización de sus films.

*“Había mucho contacto con los movimientos populares que tenían otro lenguaje y otras formas de de ver las cosas, cuestiones que las fuimos aprehendiendo de la conciencia, la intención era llevar las películas al pueblo “*asume Juana Sapire.

Podemos establecer una fecha de los manifiestos de Cine de la base entre 1972/73 pero eso implicaría desconocer que a pesar de que es importante el momento en que estos grupos pegan el salto hacia la construcción teórica desconoce las prácticas que vienen realizando desde hacía años.

La adhesión al peronismo por parte de Cine Liberación encuentra su correlato en la participación de Cine de la Base al PRT, como los colectivos cinematográficos que más sólidamente desarrollaron sus experiencias artísticas en un marco partidario.

²²¹ Peña, Fernando Martín y Vallina, Carlos. El Cine Quema: Raymundo Gleyzer, Buenos Aires, Ediciones de la Flor. 2000. Pág. 2

Para el momento de esta aproximación entre y Cine de la Base y el PRT alrededor de 1972 donde desarrollan el corto sobre la conferencia de prensa de Trelew en el film Ni olvido Ni Perdón, tratando de definir una línea política clara, distanciándose de los planteos nacional populistas del peronismo.

Gleyzer²²² buscó idear una forma de distribución de la película, que permita que circule por los ámbitos mencionados, villas y sindicatos. Para ello se crea Cine de la Base, agrupamiento ligado al PRT, pero con una autonomía relativa con respecto a aquel.

Hay en este momento una vinculación que dura hasta el '74 con el FAS; vinculación que redundó en la filmación de los tres congresos públicos, en Córdoba, Tucumán y Rosario y que lleva a partir de ese momento, e incluso una vez disuelto éste desde el '74, que el Cine de la Base difunda sus materiales junto a las filmaciones de los congresos comentados.

Finalmente se puede decir que la creación del grupo Cine de la Base se funda con la idea de crear una red que llegara a todo el interior del país, y que funcionara también como una distribuidora para llevar el cine a los mismos protagonistas de sus films, los desposeídos de la tierra, los obreros y los campesinos. De esta manera, el espectador, es testigo presencial de los hechos históricos de su país y de Latinoamérica. Todo esto logrado a través del poder narrativo e ideológico de la imagen. *“Desde el cine de la base se reflexionó sobre el uso del documental en el cine latinoamericano y sobre si se lograba persuadir a las personas, una filiación precaria que al fin y al cabo fue un muy buen trabajo”* concluye Pablo Russo

A pesar de tratarse de un momento histórico en que los discursos ideológicos reconocen una amplia circulación e incidencia en la práctica política y en la constitución de identidades partidarias. La puesta en escena del grupo Cine de Base con Raymundo Gleyzer a la cabeza hacen presente las voces silenciadas legitimándolas tanto desde las condiciones de producción como las condiciones de circulación.

²²² Desde su operativo de clandestinidad ayudaba y colaboraba en la filiación con muchísima gente de todo tipo en el colectivo.

2.2 Cine Liberación

“Todo cine al ser vehículo de ideas y modelos culturales e instrumento de comunicación y proyección social, es un hecho ideológico, y en consecuencia un hecho político”
Fernando Solanas

El otro grupo de cine militante más importante de la época, Cine Liberación, surgió en 1968 a partir de *La hora de los hornos*. A partir de ese primer documental de Solanas y Getino, comienzan a vincularse muchos cineastas al grupo, y se forman lo que se denominaban las “unidades móviles de Cine Liberación”²²³.

La trayectoria de Cine Liberación, está íntimamente ligada a la producción de *La hora de los hornos*, del 66 al 68, que se exhibirá en junio de 1968 en Europa en el Festival de Pesaro, Italia; ese mismo año comienza a difundirse en el país en reuniones en forma clandestina.

El nacimiento de Cine Liberación se encuentra en este marco y en sus comienzos, los integrantes son Octavio Getino y Fernando “Pino” Solanas; luego se incorporará Gerardo Vallejo.

*“Un grupo de cineastas empezamos a juntarnos, motivados por la idea de hacer un cine que fuera un instrumento útil y válido para el proceso político liberador que estábamos viviendo, para la resistencia que hacíamos, pues acababa de nacer la dictadura de Onganía, y que, al mismo tiempo, fuera un aporte a lo cinematográfico. Claro que no se necesitaba hacer cine para ser un militante o para hacer un aporte militante. Bastaba con hacerlo en cualquier organización o rama de la política. Pero también era importante llevar al cine el compromiso de revolucionar las formas y los lenguajes, de cuestionarlos o liberarlos. Entonces, ahí empiezan a surgir las primeras propuestas de Cine Liberación”.*²²⁴

Los miembros del Colectivo Cine Liberación se veían a sí mismos como cineastas guerrilleros, cuya obra fílmica debería incidir en la historia argentina. El trabajo del Colectivo Cine Liberación los condujo al manifiesto *Hacia un tercer cine*²²⁵, donde

²²³ Las unidades móviles funcionaban como grupos políticos menores dentro de uno mayor en el que desarrollaban su actividad, no en base a una planificación sistemática sino a lo que se les solicitaba desde los diferentes lugares.

²²⁴ **Fernando Pino Solanas**, por su parte, reseñó la historia de Cine Liberación, en un seminario realizado en San Antonio de los Baños, Cuba. En el relato recogido por la Escuela Internacional de Cine y TV, editado en “Solanas, Fernando, 1995. *“La hora de los hornos: viaje histórico del cine argentino”*, en *Así de simple* 1. Santa Fe de Bogotá, Voluntad. Pág. 156

²²⁵ **Solanas, Fernando. Getino, Octavio.** *Cine, Cultura y Descolonización.* Buenos Aires: Siglo XXI.1973.

se rechazan no solo los modelos narrativos y productivos de Hollywood²²⁶, sino también la fórmula del cine de autor proclamada por numerosos cineastas europeos. En su manifiesto, proponían un cine revolucionario que rescatara “*la verdad nacional en cualquiera de sus expresiones*”.

Quedó expresada la necesidad de un nuevo tipo de cine, un cine de compromiso político, un cine de destrucción de las viejas formas y de construcción de nuevas vanguardias. En oposición al tercer cine encontramos el primer y el segundo cine. El segundo cine es el llamado cine “de autor”.

El tercer cine tiene dos expresiones contrapuestas muy marcadas una que es de concientización de un trabajo político y otra que se dio en el contexto histórico de reproducción de sus films que fue la censura. La misma impidió la realización oficial de proyecciones sin embargo la distribución y difusión del film se dio de forma clandestina en barrios dirigidos a la clase obrera, universidades dirigidas a jóvenes estudiantes y sindicatos de todas las ciudades del país como Buenos Aires, Chaco Mendoza, Tucumán, Rosario Santa Fe, Salta, Mar del Plata, Córdoba, etc., prácticamente todo el país.

El tercer cine plantea entre una de sus tareas la de vincular a los intelectuales sobre todo los artistas con la realidad nacional, rompiendo esa alineación por eso la cultura expuesta por el Cine de Liberación impulsa hacia la emancipación una cultura de vanguardia y rebeldía.

Puesto que persigue el cambio social, el colectivo Cine Liberación debe recurrir a las técnicas más efectivas para remover con su mensaje la base emocional del espectador. Por eso considera el espectador no es más sujeto de entretenimiento, consumidor de un producto terminado, sino un militante potencial al cual hay que inspirar el debate.

En sus trabajos teóricos, Cine Liberación desarrolló algunos conceptos, uno de los más importantes es el de film-acto, que se basa en la noción de que la película es una excusa para la acción.

Hay un objetivo contrainformativo, de ensayo político, pero en realidad lo importante es lo que hagan los espectadores después. La película es un lugar de debate y de ahí se deriva la acción. Existía en el clima cultural de la época la

²²⁶ El primer cine son todas las producciones de Hollywood, para las cuales el ser humano no es más que un mero consumidor de ideas, no un creador de ellas.

idea de interpelación al espectador, que se sintetiza muy bien en un cartel que varias unidades móviles colocaban debajo de la pantalla en sus proyecciones, con la frase de Franz Fanon: *"Todo espectador es un cobarde o un traidor"*²²⁷.

Si bien no tuvieron precisión acerca del grado de difusión de sus films permanecieron documentos que registran alguna reunión nacional de los grupos, es decir, cierta organización en la difusión dentro del grupo Cine Liberación y sus contactos con otros colectivos cinematográficos y políticos.

A partir de 1971, Perón es la figura central en la producción de Cine Liberación. Cercano como grupo a la tendencia revolucionaria, decide la realización de la película, *Actualización política y doctrinaria*. Este es un film dirigido al movimiento peronista, indudablemente. Resultado de una estadía durante el segundo semestre del año 1971 en Madrid de Solanas y Getino, da una viva muestra de lo como se posiciona Perón frente a la delicada situación de tensión política en el movimiento.

Cine Liberación construye un relato de la Historia, donde la clase obrera es fundamentalmente lo que sostiene al peronismo a partir del '55, desde lo social y lo político a fines de los 60 y principios de los 70 principalmente.

En 1972, el grupo funda una revista, "Cine y Liberación", que sale en un solo número. En agosto de ese año, el editorial de Octavio Getino plantea que hay que pensar en la legalización del cine, marcando la vinculación del grupo con el peronismo triunfante en las elecciones del año 73. No obstante, el fin de Cine Liberación tiene que ver también con la represión tanto de la Triple A como desde el golpe militar de 1976 y del consiguiente terrorismo de Estado), que afecta a los principales referentes del grupo, empujándolos al exilio.

Para concluir se puede afirmar a grandes rasgos que la obra cinematográfica del Grupo Cine de Liberación constituye una práctica que buscó desnudar al poder dominante, poniendo su arte y su técnica al servicio de los procesos de transformación social centrando su lucha en la integración latinoamericana y la independencia cultural y económica.

²²⁷ Pancarta del film *La Hora de los Hornos*. Se trata de la búsqueda que atraviesa toda la historia de la cultura: El espectador convertido en actor, el espectador convertido en asambleísta, el espectador convertido en traidor.

2.3 Grupos Cine de la Base y Cine Liberación

En la Argentina a diferencia de otras vanguardias cinematográficas latinoamericanas se encarnan algunas particularidades que a mi parecer hacen de su experiencia un caso único: cuando aparecen colectivos de cineastas con experiencia previa que deciden sumarse a los distintos proyectos políticos del momento, desde el peronismo de izquierda hasta el PRT, provocan un verdadero cambio en las concepciones cinematográficas vigentes.

Si para Fernando Birri y su escuela de cine, la consecuencia y la motivación del documental social era el conocimiento, la toma de conciencia de la realidad, la problematización se fundaba en la crítica de la realidad. En cambio para los grupos que a mediados de los años sesenta y principios de los setenta surgieron al calor de las prácticas políticas partidarias como son los grupos Cine Liberación y Cine de la Base.

La selección²²⁸ centra preferentemente en la experiencia del Cine de la Base y el grupo Cine Liberación, si bien en realidad la diferencia de escala entre ambos movimientos oculta algunas asimetrías estructurales.

Las diferencias apreciables entre las experiencias políticas y militantes de ambos permiten considerar la idea de la existencia de un proyecto continental a la base del cine de aquellos años.

Podemos establecer una fecha de los manifiestos de Cine Liberación entre 1969 y 1972/1973 para Cine de la base aunque pensar un momento preciso en que los grupos de cine militante se conforman como tales es irrelevante desde el punto de vista histórico.

Se puede decir entonces que hasta el '72, los cineastas militantes, a pesar de sus diferencias, marchan juntos. Es una etapa de transición también para el nivel de qué es lo representable. A fines de ese año los grupos están mucho más definidos ideológica y estéticamente.

En ese momento había una cuestión que generaba controversias: eras peronista o eras antiperonista. Raymundo Gleyzer no era peronista, era marxista, y no aceptaba de ninguna forma la figura de Perón.

²²⁸ Cineastas políticos y militantes tenían una experiencia previa a la del período específico que este trabajo comprende 1966/76.

*“Getino y Solanas, desde su óptica peronista, niegan en los hechos la lucha de clases en Argentina. Y solo sacan a relucir su papel de brazo cinematográfico de Perón, que, como tal vez tú no sepas, es un viejo decrepito que desde Madrid imparte las más diversas y variadas y contradictorias órdenes a sus seguidores (el 70 % de la población). El hecho de que Getino y Solanas apuntalen la “estrategia” de Perón, con su política pendular, no es sino una evidencia más de la poca confianza que tienen en la fortaleza del proletariado argentino y su capacidad de crear”*²²⁹ destacaba Raymundo Gleyzer en una carta al cineclubista mexicano Carlos De Hoyos en 1971.

Por eso había un choque directo con los cineastas peronistas: todos estaban de acuerdo con la revolución socialista, con la denuncia, pero Raymundo Gleyzer no aceptaba a la dirigencia peronista, y a la dirigencia sindicalista-peronista, que era traidora desde allí el planteo de su film.

El denunciaba esto en sus películas, y los cineastas peronistas no estaban de acuerdo. Por eso se diferencia tanto el Cine de la base del grupo Cine Liberación encabezaban Pino Solanas y Octavio Getino, aunque participaban y colaboraban en sus films (Raymundo Gleyzer operó la cámara en algunos secuencias de La hora de los hornos), a pesar de que las diferencias ideológicas eran muy marcadas.

*“Aunque totalmente de acuerdo con las postulaciones de Getino y Solanas (en general y no en particular) no me interesa tanto el elemento cultural que pueda irradiar una obra tercermundista sino su instrumentación política, con la Revolución, dentro de la Revolución. Pero, ojo: no la Revolución en abstracto, la Revolución que nos gustaría, sino la que uno, como ser humano hace. O te juegas entero por la Revolución Socialista o te dedicas a realizar un cine tercermundista y andas escribiendo tu idea sobre lo que hay que hacer, sin hacerlo personalmente”*²³⁰.

Raymundo Gleyzer quiso llevar su cine a la base y hacer reflexionar a los obreros sobre el sindicalismo traidor, pero eso a los peronistas no les gustaba. Con el

²²⁹ **Peña, Fernando Martín y Vallina, Carlos.** El Cine Quema: Raymundo Gleyzer, Buenos Aires, Ediciones de la Flor. 2000. Pág. 71

²³⁰ **Peña, Fernando Martín y Vallina, Carlos.** El Cine Quema: Raymundo Gleyzer, Buenos Aires, Ediciones de la Flor. 2000. Pág. 71

objetivo de sacar al sujeto/espectador de la pasividad y de la facilidad del proceso de recepción al que la sociedad nos ha acostumbrado, produciendo un efecto de concientización necesario para cualquier crítica.

Las pujas entre ambos se daba en el plano ideológico en Argentina había dos posturas bien diferenciadas, tenían la impronta de cualquier persona que andaba por la calle con "camisetas ideológicas".

"Había una diferencia muy fuerte entre Solanas y Gleyzer, lo que pasa es que los dos grupos estaban asociados a los grupos políticos uno al peronismo y otro al PRT" analiza Pablo Piedras.

Sin embargo antes de la vuelta de Perón las diferencias no impedían trabajos en conjunto como el caso del film Argentina del 69. Algunos de los grupos de exhibición, vinculados a Cine de la Base, difundieron también Operación Masacre de Jorge Cedrón (enmarcada dentro de lo que fue Cine Liberación), pero en realidad la difusión en Cine de la Base fue mucho más limitada con respecto a la experiencia de Cine Liberación, por un problema de tiempo.

Prácticamente en los años 1974 y 1975 es muy difícil seguir proyectando y realizando films debido a las condiciones política para ambos.

En los 80 y principios de los 90 se considero militante al grupo Cine Liberación porque el material del cine de la base estaba desaparecido, escondido y perdido. En los 90 el referente del cine militante pasa a ser Gleyzer porque el cine militante en su mayoría forma parte del campo de la izquierda sumado con la idea de morir joven.

Brevemente se reseñara la historia de ambos grupos y la importancia que le dieron tanto a sus films como a la difusión de los mismos

3. Films destacados del Cine Militante

“Los hechos políticos, en tanto registrados, nunca son reales o irreales, sino verosímiles o inverosímiles. Filmar equivale a narrar, describir o explicar hechos” ²³¹

Silvia Schwarzbock

El cine militante no puede diferir por las películas en si mismas, se puede reconstruir una película de tono militante, de una estética militante y de intervención política pero eso no es lo que la define.

Como todo lenguaje, el audiovisual es un sistema de representación de la realidad que nos rodea. En este sentido, genera discursos, organiza y otorga significados a los objetos y prácticas de la vida cotidiana. Los significados organizan y regulan las prácticas sociales, proporcionan el sentido de la propia identidad o de las identidades ajenas.

Ejemplo de esto es el caso del cine militante²³² de los 60/70, pues nos permite conocer las practicas de la sociedad desde la relación entre cine e historia, contribuyendo al conocimiento y concepción del pasado y ese presente en función del grado de aproximación realista de las imágenes a los hechos.

Las repercusiones del mensaje transmitido a través de los filmes en la sociedad de los años sesenta y setenta del país se presenta desde el análisis descriptivo sobre los films que de Cine Liberación, Cine de la Base y realizadores ajenos a los colectivos pero con coincidencias ideológicas y políticas con alguno de los grupos cinematográficos.

Se pueden entender estas diferencias como lo analiza Javier Campo *“los films militantes tienen contenidos discursivos políticos en algunos casos bastante cerrados y otros casos mas abiertos vinculados algunas veces en sus posiciones”*.

Los films más relevantes del periodo son:

“La hora de los hornos” (Solanas y Getino, 1968), *“Ya es tiempo de Violencia”* (Juárez, 1969) *“El camino hacia la muerte del Viejo Reales”* (Vallejo, 1972), *“Los traidores”* (Gleyzer, 1972), *“Operación Masacre”* (Cedrón, 1973), *Informes y Testimonios* (Vallina, Eijo, Moretti, Oroz y Giorello. 1973) Los films del Grupo Cine de la Base sobre las acciones del Ejercito Revolucionario del Pueblo: *“Swift”*, *“Ni olvido, ni perdón”* sobre las ejecuciones de Trelew, *“Me matan si no trabajo y si*

²³¹ **González, Horacio y Rinesi, Eduardo (comp.)**, Decorados. Apuntes para una historia social del cine argentino, Bs.As., 1993.

²³² La militancia define a las películas. Con la distribución y el debate de la misma película.

trabajo me matan” y *“La Triple A son las tres Armas”* basado en la carta póstuma de Rodolfo Walsh.

Un criterio para efectuar la selección de los films han sido las condiciones en las que han sido exhibidos. Las obras enumeradas no tuvieron o fueron tardías sus distribuciones comerciales y su autorización legal. Algunas no fueron exhibidas y llegaron a sus espectadores en forma clandestina.

En este proceso se han dejado a un lado películas sumamente importantes en el periodo como son: *Los hijos de Fierro*(Solanas, 1975), *El familiar*(Getino, 1972), *México la Revolución Congelada*(Gleyzer, 1971), *Los Velazquez*(Szir, 1972) y *Actualización política y doctrinaria para la toma del poder*(Solanas y Getino,1971) entre otros por la extensión de films para analizar dándole prioridad a su contexto de exhibición que a la valorización de la película.

“Era una cinematografía muy sólida en el campo morfológico, estético, comunicacional. Una cinematografía que adquiere el carácter de presencia y aun vigencia porque no fueron subordinados a una especie de registro político folletinesco de la militancia” desde la perspectiva de Humberto Ríos

El cine político y militante tuvo una mirada de la realidad con un fuerte compromiso ético y una empatía con los personajes que soportan diferentes situaciones de injusticia, marginación y desprecio, por esto este tipo de cine no renuncia a la emisión de un mensaje sino que primordialmente privilegia la difusión.

Se puede decir mucho sobre el estatuto del cine militante-clandestino, en relación con sus facetas técnicas, políticas, artísticas, intencionales, contrainformacionales y culturales. Todo depende del punto de vista del contemplador(espectador) por eso para poder contar historias y comunicar ideas se necesitaba la identificación para dotar al discurso de crítica y una interpretación entre alguno de sus planteos.

4. La Hora de los Hornos

"La hora de los hornos no es un dogma. Es la respuesta de una generación que había vivido bajo dictaduras militares."²³³

Fernando Solanas

Argentina.1968

Fecha de Estreno: 1 de noviembre de 1973

Dirección: Fernando Solanas

Guión: Fernando Solanas y Octavio Getino

Intérpretes: Edgardo Suárez (Narrador), María de la Paz(Narradora)y Fernando Solanas(Narrador)

Equipo Técnico:

Fotografía: Juan Carlos Desanzo

Cámara: Fernando Solanas

Música: Roberto Lar y Fernando Solanas

Montaje: Antonio Ripoll, Fernando Solanas y Juan Carlos Macías

Sonido: Octavio Getino y Aníbal Libenson

Asistente de Dirección: Gerardo Vallejo

Dirección de producción: Edgardo Pallero

Postproducción: Fernando Solanas

Blanco y negro

264 minutos

Está dividido en tres partes: "Neocolonialismo y violencia"; "Acto para la liberación", dividido a su vez en dos grandes momentos "Crónica del peronismo (1945-1955)" y "Crónica de la resistencia (1955-1966)"; "Violencia y liberación"

Acorde a su espíritu político "La hora de los hornos" se extiende por casi cuatro horas. *Dividida en tres partes" esta división en partes de la hora de los hornos responde a que estaban destinadas para diferentes públicos"* reconoce Javier Campo.

La primera de ellas titulada "Neocolonialismo y violencia", de 90 minutos, es la más innovadora en el lenguaje y la más conocida internacionalmente. El documental fue realizado por el Grupo Liberación, liderado por Fernando E. Solanas, durante la dictadura militar del general Onganía, lo que hizo imposible que se exhibiera oficialmente en Argentina hasta 1973.

"La hora de los hornos nace desde su comienzo como un acto, un hecho una acción revolucionaria al margen del sistema y contra el sistema. Desconoce la legalidad del régimen y reconoce como única legalidad la de los intereses históricos del conjunto del pueblo-nación. Lo que para el pueblo es la legalidad

²³³ **Rombouts, Javier.** Entrevista a Fernando "Pino" Solanas. Pagina/12. 14/10/2007

para el sistema es la ilegalidad y viceversa. Sin duda el régimen calificara al film como acto ilegal, pero solo circunstancialmente."²³⁴

En el aspecto formal, recibe una fuerte influencia del realismo soviético, el neorrealismo italiano, el documentalismo de Joris Ivens y de ciertos aspectos de la estética publicitaria. Solanas se había dedicado a la actividad publicitaria antes del cine, lo que explica algunas imágenes rápidas, o la presencia de mensajes tipo flashes televisivos.

Por eso el film se destacaba por plasmar un sistema de relaciones culturales que incluían, en términos del historiador Tzvi Tal, el "*montaje de diversas estéticas revolucionarias*"²³⁵. Brecht, Eisenstein, Renoir, De Sica, Ivens, Alvarez y Birri, eran los modelos europeos y latinoamericanos que incidían en la construcción de un film que proponía exhibir la realidad de América latina y plantear su transformación.

El montaje dialéctico y el uso frecuente de títulos, en un estilo que rememora los films mudos de Sergei Eisenstein como "El acorazado Potemkin" y "Octubre". La hora de los hornos presenta un montaje de diversas estéticas autoproclamadas revolucionarias que resaltan notablemente el compromiso político-social por medio de la representación estética politizada.

Esta estética se denota en la exaltación al mensaje subliminal, las metáforas, la caricaturización, al uso numeroso de carteles con citas y discursos de voces testimoniales sumado con piezas musicales que se contraponen con las imágenes redondeando una fuerte conmoción hacia el espectador.

El montaje²³⁶ revela contrapuntos de la historia argentina y continental. Por eso en el film se hicieron convivir tiempos largos y cierres abruptos, sonidos directos y persuasivos; imágenes de luchas callejeras de grandes conglomerados en manifestaciones produciendo un film de audaces contrastes, entre los tiempos

²³⁴ Solanas, Fernando. y Getino, Octavio. Cine, Cultura y Descolonización. Buenos Aires: Siglo XXI.1973.Pág. 16

²³⁵ Tzvi Tal. "Del cine guerrilla a lo grotérico. La representación del latinoamericanismo en dos films de Fernando Solanas: La hora de los hornos y El viaje", EIAL, Estudios interdisciplinarios de América latina en el Caribe, Vol. 9, No 1, Enero-Junio 1998.

²³⁶ Teniendo en cuenta la forma de construcción, el montaje y el contenido, podemos considerar esta película como la plasmación fílmica de un manifiesto, lo cual se refuerza por el hecho de que fue creada en el marco de concreción de una acción política determinada.

largos con imágenes de esas personas movilizadas están totalmente presentes en la producción de Solanas y Getino.

También se utilizaron fragmentos de otros films, entrevistas, pantalla en negro, títulos y, con el fin de reforzar el mensaje que deseaban transmitir, se usaban la voz en off y una música acorde con las imágenes.

La primera parte, titulada Neocolonialismo y violencia, comienza con una revisión de la historia argentina, analizando a partir de allí la realidad y tomando como eje articulador la constante dependencia económica y cultural del pueblo argentino al imperialismo. Esta dependencia y la lucha por la liberación estarían presentes bajo diferentes formas a lo largo de toda la historia desde la colonización española.

La segunda parte, Acto para la liberación. Notas, testimonios y debates sobre las recientes luchas de liberación del pueblo argentino, está dividida en tres fragmentos separados por espacios para la reflexión, después de cada uno de los cuales la proyección se detenía y se iniciaba un debate sobre el papel del cine, su utilidad en la lucha revolucionaria y la forma que debía adquirir para ello.

La última parte, Violencia y liberación, estaba dedicada al "hombre nuevo" que se estaba gestando en esa guerra de liberación. El tema central que se aborda es aquí el de la violencia, apoyándose para ello en testimonios de militantes, miembros del movimiento obrero y antiguos participantes de conflictos sociales de la segunda década del siglo.

Fiel a la idea de que la recuperación del pasado es una operación primordialmente política el análisis de la violencia también se encarna en la historia y, como veremos más adelante, será también la idea articuladora de los otros films.

Resalta notablemente el compromiso político-social por medio de la representación estética politizada. Las citas hacen hincapié en la supuesta unidad original de los pueblos hispanoamericanos, recuerdan el genocidio de los pueblos precolombinos y sostienen que "el imperialismo aspira a exterminar los pueblos de América Latina".

"La pantalla se vuelve un pizarrón". En el estallan citas, extractos de poemas: Cesaire, Castro, Guevara, Fanon, Carmichael. Se suceden imágenes que animan

y que ilustran esa historia pasada y ese presente (hasta 1966) de la Argentina, actualidades, reportajes a líderes y militantes sindicales.

Fueron Fernando Solanas y Octavio Getino quienes, en 1971, en un escrito titulado "Prioridad del documental"²³⁷ asociaron la libertad política al nivel de información veraz circulante en una sociedad, y quienes percibieron que la tarea del documental era suplir este vacío: "¿Qué es un cine de imágenes documentales, de hechos-testimonios, o de abordamiento directo de la realidad sino un cine de dato y de prueba irrefutables?", planteaban en un fragmento de ese escrito.

La realización del film *La hora de los hornos*, expresa un llamado a la práctica revolucionaria nacional, continental e internacional, en un lenguaje cinematográfico profundamente elaborado y enraizado en tradiciones estéticas de compromiso social.

Se la puede considerar como una película modernista en sus características realizativas ya que constituye una manifestación de prácticas políticas y culturales que desnudan la opresión del continente. Su producción no sólo se basa en la trasgresión de convenciones artísticas sino también en los riesgos personales como es la censura y la persecución. La actuación de Solanas y Getino en la cultura, el arte y la política es una manifestación actualizada de lo que Antonio Gramsci denominaba "intelectual orgánico", y constituye de por sí una expresión de resistencia y negociación de las identidades frente a las nuevas formas de dominación cultural.

Construye una nueva realidad rescatando una nueva verdad. Sumado a esto este tipo de cine se opone al cine industria, al cine espectáculo sino que tiene el objetivo de construir un "hombre nuevo".

El film rompe con este concepto ya que esta forma de hacer cine puede ser vista como: Cine panfleto, cine Didáctico, Cine Informe, Cine Ensayo, Cine Testimonial o toda forma de expresión siendo absurdo la utilización de categoría dentro de los géneros realizativos. "*La hora de los hornos se permitió incorporar aspectos de diferentes tradiciones cinematográficas, las amalgama y arma una retórica nueva*" afirma Clara Kriger.

²³⁷ **Fernando Solanas y Octavio Getino.** "Prioridad del documental", en Paulo Antonio Paranaguá (Ed.), *Cine documental en América Latina*, Madrid, Cátedra, 2003, Pág. 461.

Como película planteó una relación con el público radicalmente diferente. El espectador²³⁸ no es más sujeto de entretenimiento, consumidor de un producto terminado, sino un militante potencial al cual hay que inspirar el debate. En determinados momentos expresamente piden que se detenga la proyección y se inicie la discusión en la sala.

Asimismo represento a la conducción hacia un tema crucial de la época: limitar los espectáculos a la penumbra del cine o buscar la continuidad entre arte y política. De una u otra forma se apunto a innovar en la exhibición del cine: politizando al espectador.

La película, en su formato de documental, pretende mover a la gente a la acción, no busca espectadores, sino actores. Todas esas difíciles posturas están en el film sin saber aun que efectos y si verdaderamente funcionan o no en los espectadores.

“El film se dirigía a los espectadores, creaba nuevos espectadores, les enseñaba a mirar cine como un acto político. Lo que en realidad proponía era rehabilitar a los espectadores del siglo XX argentino. Se trataba de la búsqueda que atravesaba toda la historia de la cultura: ¿el espectador como tal es un ciudadano, un militante, un esteta nihilista, un combatiente inspirado en la mimesis de los fotogramas? El espectador convertido en actor, el espectador convertido en asambleísta, el espectador convertido en traidor. Todos esos difíciles emblemas estaban dentro del cine de Solanas”²³⁹.

El cine militante de urgencia no tenía tiempo o forma de pensar en términos estéticos como correspondería como independiente en La hora de los hornos, se pensó como un operativo estético/ideológico. *“Mi experiencia en la exhibición del cine militante fue en primer momento con La hora de los hornos que la hicimos en partes, a mi me toco en varios departamentos. Yo se que hubo personas que se dedicaron a la exhibición en barrios, escuelas, fabricas, a mi me toco en varios departamentos”* declara Humberto Ríos.

La hora de los hornos está realizada precisamente bajo una premisa del ideólogo Franz Fanon: *“debemos discutir, debemos inventar”*. En la película, las palabras,

²³⁸ En su búsqueda del cambio social recurren a las técnicas más efectivas para remover con su mensaje la base emocional del espectador.

²³⁹ **González, Horacio.** La época de Liberación. Pagina/12. 14 de Octubre de 2007

las acciones dramáticas, las imágenes, están dispuestas de tal manera que desempeñan un papel revolucionario, se convierten en armas contra la opresión. Fernando Solanas en una entrevista con Godard, afirmó que *“una película sobre la liberación, sobre una etapa inconclusa de nuestra historia, no puede ser sino una película inconclusa, una película abierta al presente y al futuro de la liberación. Tiene que ser completada y desarrollada por sus protagonistas”*.²⁴⁰

En conclusión la importancia de este filme no reside en su duración sino en su propósito y en su forma, que responde exactamente a ese propósito. Este filme no constituye un simple espectáculo sino un acto.

La hora de los hornos es una construcción ideológica que explicita la significación política del mismo y propone una práctica comprometida con una determinada concepción de la sociedad y la cultura en la que fue creada.

Por eso es fundamental comprender el valor de este film en la historia del arte cinematográfico que ha sido fijado en diversas publicaciones y está basado no sólo en sus cualidades estéticas, sino también en la práctica política que su producción y exhibición implicaron.

4.1 Fernando "Pino" Solanas

“Desde hace más de treinta años yo trato de liberarme, de liberar mi lenguaje, de liberar mi conciencia. Liberar mis capacidades y mis métodos, para sumarlos a la construcción de un cine como de un país más libre. Un país más justo, más hermoso, en el cual podamos reconocer y recrear nuestra identidad”.
Fernando Solanas

Fernando “Pino” Solanas²⁴¹ es considerado hoy en día como uno de los grandes maestros del cine contemporáneo, llevó a la pantalla obras y documentales de impacto político en el ámbito latinoamericano.

Fernando Ezequiel Solanas realizó simultáneamente sus estudios de Derecho en la Universidad de Buenos Aires con la dedicación al teatro, la música y las artes plásticas, conocimientos que luego emplearía en sus películas.

En 1962 realiza su primer cortometraje de ficción Seguir andando y forma su casa de producción. *“En 1962 creé mi productora de publicidad y tuve mucho éxito. Pero al año y medio la cerré. Me había ido bien: tenía mi departamento de dos*

²⁴⁰ Entrevista **Jean Luc Godard** a Fernando Solanas. Cahiers du Cinema. Nro. 210. Marzo 1969.

²⁴¹ Nació en Argentina en 1936.

ambientes, mi Citroën 2CV; era un joven exitoso. Pero me di cuenta de que estaba preso: trabajaba sábados y domingos, no me encontraba ni con mi familia y había construido una fortaleza con las satisfacciones que da el dinero.”²⁴²

En 1971, el Grupo Cine Liberación fue convocado por Juan Domingo Perón a filmar en Madrid sus dos testimonios cinematográficos: *La Revolución Justicialista y Actualización Doctrinaria*²⁴³ para la toma del poder.

“Nosotros tenemos la misión al menos de expresar la realidad en toda su complejidad, por eso sigo fiel a un cine donde la reflexión sobre los grandes temas contemporáneos, sociales y políticos, siempre está presente, pero no es solo eso, también es la vida con sus momentos amargos y satíricos y divertidos. Uno viaja por América Latina y lo que siempre encuentra es la esperanza y la alegría del pueblo latinoamericano, que aún en el peor de sus genocidios cotidianos no pierde ni su dignidad ni su humor”²⁴⁴.

Termina *Los Hijos de Fierro*²⁴⁵ en 1975, primer largometraje de ficción. Meses antes, había sido amenazado de muerte por la Triple A y en 1976 un comando de la Marina intenta secuestrarlo.

Durante su exilio participa en varias organizaciones de solidaridad con las Madres de Plaza de Mayo y los demás organismos de defensa de los derechos humanos. Caída de la dictadura, en 1983, regresa a Buenos Aires y, en 1985, filma *Tangos... El Exilio de Gardel*²⁴⁶, que obtiene máximos premios en el Festival de Venecia y de La Habana. En 1988 termina *Sur*²⁴⁷ y es premiada en Cannes y en numerosos festivales. *“Es una suerte de balada nocturna o de parábola que va de la*

²⁴² **Rombouts, Javier.** Entrevista a Fernando “Pino” Solanas. Pagina/12. 14/10/2007

²⁴³ En sus dos documentales, rodados en Madrid, Solanas y Getino se distanciaron del concepto fundacional del Tercer Cine. Perón: **Actualización política y doctrinaria para la toma del poder (1971)** y Perón: **La Revolución justicialista (1971)**, aferradas al principio del filme-entrevista y a la propaganda militante y convencional de los programas peronistas del justicialismo.

²⁴⁴ **Rombouts, Javier.** Entrevista a Fernando “Pino” Solanas. Pagina/12. 14/10/2007

²⁴⁵ **Los hijos de Fierro** (1972-78), una actualización del mito gaucho en la Argentina de la década de los setenta adapta creativamente el poema de José Hernández, tomándolo como alegoría de la historia contemporánea argentina, además de presentar la recreación de la memoria popular reivindicando la figura del gaucho rebelde. El poema Martín Fierro es la plataforma sobre la cual se construye la épica alegórica plena de resonancias actuales que Solanas tuvo que concluir en París.

²⁴⁶ **Tangos, el exilio de Gardel** trata sobre el exilio y la esencia argentina.

²⁴⁷ **Sur** (1987-88), narra el itinerario vital de un antiguo preso político tras la dictadura.

represión a la libertad, de la dictadura a la democracia, del pesimismo o el escepticismo al renacimiento de la esperanza, del rencor al amor por la vía de la comprensión”.

Debe postergar²⁴⁸ la terminación del film *El Viaje*, que logrará concluir en 1992.

En 1998 termina *La Nube*²⁴⁹ premiada en el Festival de Venecia. “*Con La nube he querido recuperar el cine de gran imagen que se hacía para las salas. La narración se desarrolla por vías paralelas y apela a la participación del espectador. Trato de que los personajes y el filme queden inconclusos, abiertos al espectador para que su imaginación los continúe”.*

Dentro del 54º Festival Internacional de Cine de Berlín en el 2004, donde le entregan el Oso de Oro a su trayectoria, presenta el documental *Memoria del Saqueo*²⁵⁰.

En septiembre de 2005 estrena *La Dignidad de los Nadies*²⁵¹, premiada en Venecia, Montreal, Valladolid y La Habana. En mayo de 2007 estrena *Argentina Latente*²⁵², su documental sobre las potencialidades científicas del país.

Su última producción es *La Próxima Estación*²⁵³ realizada en el 2008.

Finalmente se puede afirmar que Fernando Solanas se lo puede considerar dentro de la vanguardia del cine latinoamericano como un referente ya que en sus filmes con mucha inteligencia denuncia corrupciones, el desarraigo, la violencia, la pobreza, las cadenas de errores políticos, los genocidios sociales y la traición de funcionarios políticos entre otros temas fundamentales para comprender su obra con una fuerte influencia e impronta para los realizadores de hoy y los que vendrán.

²⁴⁸ Solanas es víctima de un atentado de grupos comando ligados a la seguridad del Estado, por el que recibió seis disparos de arma de fuego en las piernas.

²⁴⁹ **La nube** es un homenaje a los artistas argentinos que con las mayores dificultades defienden la posibilidad de expresarse y llevar su voz a sus compatriotas.

²⁵⁰ **Memorias del Saqueo** analiza el período 1976-2001 y da cuenta de la decadencia económica, social, política, cultural y moral en un duro cuestionamiento a las privatizaciones, el manejo de la deuda externa y el derrumbe industrial hasta llegar a la caída de Fernando de la Rúa.

²⁵¹ **La dignidad de los Nadies** desarrolla historias y testimonios conmovedores de la resistencia social en la Argentina frente al desempleo y el hambre producidos por el modelo de la globalización.

²⁵² **Argentina Latente** propone un debate sobre los modelos tecnológicos para demostrar que la eficiencia y la modernidad no son antagónicas con el respeto a los derechos humanos y sociales.

²⁵³ **La próxima Estación** relata la historia de los ferrocarriles argentinos desde su origen en 1857 hasta su privatización, y la actual crisis del transporte.

5. El camino hacia la muerte del viejo Reales

"Falta la mirada del interior y la mirada del pueblo, su protagonismo. Lo que se ve ahora es el cine de la burguesía y de la clase media, pero que no expresa los sentimientos del pueblo argentino, que es el que sufre las postergaciones desde hace tanto tiempo. En el cine me interesa mostrar la identidad nacional y la memoria popular, como puede verse en todas mis realizaciones".

Gerardo Vallejo

Argentina, 1968

Dirección: Gerardo Vallejo

Guión: Gerardo Vallejo, Fernando Solanas y Octavio Getino

Fecha de Estreno: 10 de abril de 1974

Intérpretes: Gerardo Ramón Reales

Equipo Técnico

Producción: Fernando Solanas y Gerardo Vallejo

Fotografía: Gerardo Vallejo

Cámara: Gerardo Vallejo

Montaje: Juan Carlos Macias, Gerardo Vallejo y Alfredo Muschietti

Música: Luis Victor Gentilini

Sonido: Abelardo Kuschnir

Duración: 90 Minutos

Blanco y Negro

"Yo soy un negro viejo que no sirve pa' nada... me llamo Gerardo Reales", dice con su tonada tucumana. El contraste del blanco y negro del filme es rotundo y potencia dramáticamente la figura del viejo Reales.

La figura del viejo Reales representaba para Vallejo es *"la síntesis de una dignidad en la que sentía que se estaba expresando todo el campesinado latinoamericano"*²⁵⁴ el Viejo Reales representaba el último refugio de la dignidad del campesino tucumano y, por extensión, de todo el pueblo latinoamericano.

Gerardo Vallejo filmó "El camino hacia la muerte del viejo Reales" como una experiencia original del grupo Cine Liberación, en la que los elementos de la realidad iban dictando el armado de la trama y el guión que elaboró el propio Vallejo con la colaboración de Octavio Getino y Fernando Solanas. El resultado fue uno de los mejores documentales de la historia del cine latinoamericano.

El film es uno de los tantos ejemplos del Nuevo Cine Latinoamericano en que los límites se hacen difusos y la confluencia de recursos del documental y de la ficción resulta productiva. *"Es un largometraje basado en una familia de trabajadores del azúcar en Acherá. Notable y para mí una de las grandes películas argentinas de los años '70, reconocido con dos grandes premios internacionales: el de Pésaro (Italia) y el de Mannheim (Alemania). Esta película es*

²⁵⁴ Vallejo, Gerardo. Un camino hacia el cine, Córdoba, El Cid Editor, 1984. Pág. 150.

uno de los grandes antecedentes del cine testimonial social, donde el documental y la ficción se entrecruzan" recordó Pino Solanas²⁵⁵ en una entrevista recordando al realizador tras su fallecimiento.

El camino hacia la muerte del viejo Reales se lo puede considerar como una indagación en la vida de una familia campesina tucumana, su cultura, sus padecimientos y su lucha por la vida, organizada en torno a la figura del viejo Ramón Reales y la suerte de sus tres hijos.

El director se interesa por la autenticidad del registro de las condiciones de vida y los rasgos socio-culturales de los miembros de la familia campesina. La película se interesa por mostrar y comentar elementos de la cultura popular rural en situación de miseria; sin intentar juzgarlos, sino para profundizar en sus contradicciones. *"Los espectadores verán el paisaje típico del campo tucumano y conocerán a los integrantes de la familia del viejo; se encontrarán frente a frente con el drama de esos argentinos"*²⁵⁶ recalcó Vallejo en una entrevista en 1972.

Se trata del resultado de tres años de convivencia, entre 1968 y 1971, de Vallejo con Don Ramón Gerardo Reales y sus hijos Angel, Mariano y Pibe. A través de ellos, el director expuso cuatro formas que los humildes tenían para responder a una realidad que siempre les había sido adversa como son la explotación, la usura y el maltrato.

*"Lo primero es convivir con ellos. No sólo para filmar. Fueron meses que pasé viviendo con ellos ante todo, trabajando en sus trabajos, durmiendo con ellos, comiendo de su mesa, hasta que llegué a impregnarme de su visión de las cosas. Uno busca reducirse, o traducirse en uno de esos seres, y termina así por sentir el mundo y todas sus circunstancias cotidianas como las sienten ellos."*²⁵⁷

Vallejo al comentar los objetivos testimoniales de la película que es "dar testimonio" del "motor del movimiento popular tucumano", esto es, la clase obrera campesina diferenciándola de la situación del movimiento obrero en otras regiones.

En una entrevista de febrero de 1972, decía que buscaba llegar a un destinatario masivo y explicaba que su film *"no hace distinciones y aspira a que todo el pueblo*

²⁵⁵ Solanas, Fernando. Recuerdo de Gerardo. Pagina/12. 2007

²⁵⁶ Entrevista a Gerardo Vallejo, por Dina Nascetti, en Semanario Marcha, 25/2/72; 27

²⁵⁷ Entrevista a Gerardo Vallejo, por Dina Nascetti, en Semanario Marcha, 25/2/72; 27

*argentino, que ahora se moviliza continuamente y es el protagonista del proceso, se mire en esa imagen".*²⁵⁸

Desde fines de 1971 varios representantes gremiales y políticos de la provincia de Tucumán se interesaron por la suerte del film ante el Ente de Calificación; Vallejo recorrió ingenios y sindicatos de la provincia para informar sobre la película y las movilizaciones de reclamo fueron comentadas por la prensa local.

Aunque la película recién se estrenaría en salas cinematográficas comerciales con la reapertura política de 1973, en marzo de 1972 se organizó la primera proyección en un cine de la capital provincial. En el acto hablaron el director, un dirigente de la juventud peronista de Tucumán, y Getino por el grupo Cine Liberación. A partir de allí, durante 1972 fue exhibida en diversos lugares (barrios, fábricas, villas y universidades).

De este modo, Cine Liberación encontraba en ese proceso un espacio más de inserción de sus materiales en el movimiento popular. Así como había ocurrido con La hora de los Hornos también este film aunque en menor medida y durante menos tiempo.

5.1 Gerardo Vallejo

"Me siento cerca de la épica popular de La guerra gaucha, del compromiso social de Las aguas bajan turbias y de todo el cine de Leonardo Favio"
Gerardo Vallejo

Gerardo Vallejo entendió desde el principio que el camino del arte en general, y del cine en particular, pasaba por asemejar la cámara a un arma de resistencia y combate, y luchar con ella. Luchar por la liberación, no sólo al servicio de la política, sino una liberación de estética y pensamiento.

Nació el 4 de enero de 1942 en Tucumán. Se formó en la Escuela de Cine Documental que dirigía Fernando Birri (La escuela documental de Santa fé).

Ya desde sus primeros documentales el cineasta tucumano se interesó por la realidad social de su provincia, como quedó reflejado en Azúcar (1962) y Las cosas ciertas (1965), de 10 y 25 minutos, respectivamente.

Cuando en 1967 Fernando Solanas y Octavio Getino contactaron a Gerardo Vallejo para que se sumase a la realización de La hora de los hornos (1968), opera prima

²⁵⁸ Entrevista a Gerardo Vallejo, por **Dina Nascetti**, en Semanario Marcha, 25/2/72; 27

del grupo Cine Liberación, el joven cineasta tucumano se encontraba en su provincia natal trabajando para el noticiero de la televisión pública.

Entre 1972 y 1974 registró Testimonios de Tucumán, una serie de 24 cortometrajes, producidos por la Universidad Nacional de Tucumán y la Federación Obrera Tucumana de la Industria Azucarera (FOTIA), que se difundieron por la televisión regional. Pero en diciembre de 1974 una bomba estalló en la casa de sus padres en Tucumán y debió abandonar el país, teniendo que soportar un prolongado exilio.

En 1979 creó en Madrid una escuela de cine por la que pasaron 150 alumnos durante los tres años que estuvo abierta. Durante ese período escribió "Un camino hacia el cine".

Su filmografía se compone de los largometrajes El camino hacia la muerte del viejo Reales (1968), El rigor del destino (1985) Con el alma (1995), y Martín Fierro, Ave solitaria (2006) y numerosos documentales y cortometrajes.

Falleció en Buenos Aires el 7 de febrero de 2007 a los 65 años, a causa de un cáncer pulmonar.

6. Ya es Tiempo de Violencia

"La conmoción del Cordobazo fue tan fuerte para unirnos y convocarnos con la seguridad de que era nuestra responsabilidad dar testimonio de lo que estaba ocurriendo en nuestra provincia mediterránea"

Enrique Juárez

Argentina, 1969

Mediometraje

Dirección: Enrique Juárez

Guión: Enrique Juárez

Intérpretes: Enrique Juárez (Narrador) Héctor Alterio (Voz en off)

Equipo Técnico

Producción: Armando Bresky

Montaje: Enrique Juárez

Duración: 44 minutos

Se trata de un típico documental expositivo²⁵⁹ en el que una voz en off, de carácter omnisciente, que interpela desde el comienzo al espectador, desarrolla la exposición de una argumentación sobre el mundo histórico. El Cordobazo²⁶⁰

²⁵⁹ Nichols, Bill. La representación de la realidad, Paidós, 1997; p. 68

²⁶⁰ El Cordobazo es un histórico levantamiento civil de mayo de 1969, y su comparación con otros movimientos antidictatoriales de Latinoamérica en un llamado a la violencia contra el neo-colonialismo. Cuando a las 12:50 del jueves 29 de mayo de 1969, cayó en las calles aledañas a la terminal de ómnibus de la ciudad de Córdoba el obrero mecánico

ocupa un lugar principal en la película. Luego de una primera parte en la que se caracteriza la situación del país y la región, y se sostiene la decisión de decir "basta ya", "poner fin a esta guerra silenciosa" y encarar la "guerra revolucionaria". Por eso el sujeto protagonista de los hechos es el "pueblo" o más específicamente "la masa obrero-estudiantil que ocupó durante varias horas la ciudad".

Las secuencias del levantamiento popular en la banda de imagen y el desarrollo de la argumentación como dominante textual son fundamentales para la comprensión del film y de los sucesos.

Por eso caracteriza y plasma la protesta, a los protagonistas, sus acciones, la represión y su sentido histórico. Este retrato explícitamente emite un mensaje político en lenguaje cinematográfico a diferencia de un lenguaje cinematográfico que esconde bajo la superficie sus lineamientos ideológicos.

"Ya es tiempo de violencia" formó parte originalmente de una serie de documentales llamados "Argentina, Mayo de 1969: los caminos de la liberación", del cual solo se conservan algunas partes, recién fue exhibida públicamente en 1995 ya que hasta entonces solo circulaba en forma clandestina.

El documental adquiere un tono irónico para tratar el consumo impuesto por el capitalismo a través de la televisión. El tema "Rocky Racoon", de The Beatles, suena de fondo para tratar el repudio de la visita del enviado del presidente Richard Nixon a la Argentina: Nelson Rockefeller, uno de los dueños de los supermercados Miramax.

En otro tramo la voz de Héctor Alterio reproduce la carta de Agustín Tosco, líder del Sindicato de Luz y Fuerza de Córdoba, desde la cárcel de Santa Rosa, escrita el 12 de junio de 1969, en la que insta a la unidad y a continuar la lucha. Hasta llegar al poderoso cierre que destaca la voz de Enrique Juárez el poema de la patria que no es de su autoría pero que fue una premonición de su propia muerte.

Máximo Mena, con el corazón perforado de un balazo de pistola 45, comenzó a generarse el estallido insurreccional de mayor virulencia y mayor costo social que registra la historia argentina contemporánea.

El film, producido en la clandestinidad y sustentado en materiales de archivo de noticieros, toma como eje el Cordobazo, se extiende a otras resistencias obreras y estudiantiles y lo contrapone con el discurso oficial que los medios masivos reproducían durante la dictadura militar de Juan Carlos Onganía.

En conclusión este film representa una de las características principales del cine militante: su diálogo continuo entre la obra y la realidad. Esta particularidad muchas veces modifica la historia, la narración o el tratamiento estético de la misma, incluso luego de la realización, que pasa de este modo a ser una versión entre otras posibles que luego desarrollará el texto.

6.1 Enrique Juárez

Enrique Juárez nació en capital federal en 1944 y fue secuestrado por las FF.AA el 10 de diciembre de 1976.

Los realizadores Pablo Szir Enrique Juárez, Raymundo Gleyzer, fueron algunos de los que dieron su vida para sostener en concepto, imagen y acción la necesidad de cambiar una sociedad injusta. Son desaparecidos por la dictadura en 1976 a su vez se intentó destruir por completo toda copia de sus materiales fílmicos. El esfuerzo y el coraje de algunos valientes hicieron que eso no fuera posible. Hoy, ese material se puede ver, alquilar, y se lo exhibe en las escuelas.

Es fundamental entender que estos realizadores forman parte de un cine de oposición: cine militante; dentro de una coyuntura sumamente represiva. Por ello la función del colectivo (en el caso de Juárez el Cine de Liberación) era distribuir los materiales que se producían por ello tenían políticas de difusión que eran las de llevar las películas a los lugares donde el cine nunca llega y permanecer hasta el final de la proyección para armar un debate: la circulación termina entonces en esta última instancia, considerada imprescindible.

Por otro lado, los cineastas y actores que con su cine parecieron apoyar a la dictadura, han sido exonerados por muchos. De la verdadera devastación producida en nuestra cinematografía durante esa nefasta época, todavía nos encontramos pagando las consecuencias.

7. Operación Masacre

"Escribí este libro para que fuese publicado, para que actuara, no para que se incorporase al vasto número de ensoñaciones de ideólogos. Investigué y relaté estos hechos tremendos para darlos a conocer en forma más amplia, para que inspiren espanto, para que no puedan jamás volver a repetirse".²⁶¹

Rodolfo Walsh

Argentina, 1972

Dirección: Jorge Cedrón.

Argumento: sobre una novela de Rodolfo Walsh.

Guión: Jorge Cedrón y Rodolfo Walsh.

Fotografía: Julio Duplaquet.

Asistente de dirección: Guillermo Szelske.

Montaje: Miguel Pérez.

Música original: Juan Carlos Cedrón.

Sonido: Abelardo Kuschnir.

Decorados: Esmeralda Almonacid, Oscar Donnes, Julio Lencina.

Elenco: Norma Aleandro (Sra. Carranza), Carlos Carella (Nicolás Carranza), José María Gutiérrez (Gabino), Víctor Laplace (Carlos Lizaso), Raúl Parini (Comisario Rodríguez Moreno), Ana María Picchio, Walter Vidarte (Juan Carlos), Zulema Katz (Florinda), Julio Troxler (Troxler), Blanca Lagrotta (Mujer de Horacio), Luis Barrón, Fernando Iglesias (Serenio), Fernando Labat (Comisario Penas), Carlos Antón, Jorge de la Riestra (Tte. Cnel. Fernández Suárez), Sara Bonet, Hugo Alvarez, Huber Copello, Guillermo Sosa, Martín Coria (Policía), Pachi Rivas (Policía), Marta Albanese, Enrique Alonso, Miguel Narciso Brusse, Oscar Calvo, María Cignacco (Sra. Rodríguez), David Di Nápoli, Oscar Ferreiro, Modesto López, Pedro Martínez, Rodolfo Morando, Rodolfo Brindisi, Rodolfo Relman (Benavidez); Héctor Sajón, Edgardo Nervi, Julio Di Palma, Susana Langan, Luis Martínez Rusconi, Manuel Mendel, Mario Pinasco, Leonardo Belín, Raúl Bobbio, José Arriola, Samuel Dese, Oscar Canoura, Héctor D'Angelo, Mario Fogo, Norberto Pagani, Raúl Rondini, David Socco, Enrique Scope, Pepe Sterrantimo.

Productor: Jorge Cedrón.

Duración original: 110'.

La película filmada y dirigida por Jorge Cedrón en 1972; con el guión de Rodolfo Walsh y Jorge Cedrón; rescata para el conocimiento real de la historia argentina y latinoamericana los fusilamientos de 1956 contra trabajadores peronistas, que adherían al levantamiento del General Juan José Valle, también fusilado.

Jorge Cedrón extrajo las potencialidades revolucionarias, profundizó la rebelión y la denuncia de injusticia que Walsh recogió en sus investigaciones. Operación masacre marca un hito en la historia del cine militante por ser la primera película de ficción filmada en la clandestinidad.

La justificación sobre la realización del film de Jorge Cedrón se basa en su necesidad de comprender con profundidad las significaciones del peronismo y sobre todo la lucha de clases. Estos conceptos evidentemente forman parte de la

²⁶¹ **Walsh, Rodolfo.** "Operación en cine". Apéndice de Operación Masacre. Buenos Aires, Editorial De la Flor.2001.

base ideológica del film que se ponen en juego desde lo artístico en este caso con un soporte cinematográfico.

Una de las características más importantes del film es retomar el recurso unir actores profesionales con obreros y militantes en la interpretación. Alrededor de treinta actores profesionales, en su mayoría de primera fila, aceptaron el riesgo de la filmación y no cobraron con su trabajo, destacando además que la mayor parte de la película fue filmada durante las noches. Esto, además de la estética que le aporta a lo cinematográfico, le confiere un valor simbólico.

A su vez en Operación Masacre se entremezclan dos géneros cinematográficos como son lo ficcional y lo documental: *“El documental militante y la ficción política no se oponen sino que se presentan como dos modalidades en colusión; uno y otra son congruentes, porque la puesta en escena de la última no es divergente respecto de la concepción del primero”*.²⁶²

La película se terminó en agosto de 1972. Con el concurso de la Juventud Peronista, peronismo de base, agrupaciones sindicales y estudiantiles *“se exhibió centenares de veces en barrios y villas de Capital e interior, sin que una sola copia cayera en manos de la policía. Se estima que más de cien mil compañeros ya la habían visto, padecido y disfrutado antes del 25 de mayo de 1973, constituyéndose en una maravillosa síntesis entre la denuncia política, la crónica histórica y el hecho estético”*.

Según distintas versiones, el film Operación Masacre fue visto en la ilegalidad por cerca de un millón de personas en los '70. Aunque las estadísticas reales precisas de las proyecciones clandestinas son difíciles de conocer, el film se exhibió en barrios, fábricas, sindicatos, colegios, universidades, incluso iglesias.

A los seis meses del comienzo del recorrido de Operación Masacre, Cedrón afirmaba y estimaba que la película había sido vista por 250 mil espectadores. Rodolfo Walsh explicaba: *“Con el concurso de Juventud Peronista, peronismo de base, agrupaciones sindicales y estudiantiles, se exhibió centenares de veces en barrios y villas de Capital e interior, sin que una sola copia cayera en manos de la*

²⁶² **Bernini, Emilio.** “La vía del cine político argentino. Los documentales.” Kilómetro 111. N° 2. La vía política. Buenos Aires, Septiembre.2001. Pág.58

policía. Se estima que más de cien mil compañeros la habían visto antes del 25 de mayo de 1973".²⁶³

No se pasaba la película sólo como denuncia de los fusilamientos de 1956, sino como una lectura de lo que era aquel presente en 1972/73, y se promovía luego un debate acerca de lo que se había visto para ir sumando jóvenes a la militancia política.

El film se exhibió clandestinamente en barrios, villas, iglesias y escuelas. *"Es un cine que empieza a pasarse en una cantidad de lugares donde lo que se promueve con pasar la película es el compromiso político"*, comenta Patricia Walsh.²⁶⁴

"Cedrón desde Operación Masacre ideológicamente vinculado con el peronismo colaboraba con Gleyzer en las exhibiciones" releva Pablo Russo. Al tiempo que la proyección en estos circuitos alternativos y populares era la razón de ser de estas películas, resultaba una necesidad para los mostrarlas en el circuito de festivales internacionales donde el 'tercer cine', tenía su propio lugar. *"Tengo que mostrarla afuera para que esa prensa me sirva para mostrarla adentro"*.²⁶⁵

Operación Masacre fue estrenada comercialmente en 1973, cuando Octavio Getino se hallaba al frente del Ente de Calificación Cinematográfica. Allí fue objeto de varios cambios con respecto al film original, quedando como versión definitiva, en vídeo también, la que suprime algunas imágenes de la secuencia final donde la violencia como única alternativa de cambio y acceso al poder queda explicitada.

Por último se puede afirmar que la reconstrucción sirve en este film como memoria de la identidad del peronismo y como fuerza emotiva que mantiene viva sus aspiraciones de acceso al poder.

²⁶³ **Walsh, Rodolfo.** "Operación en cine". Apéndice de Operación Masacre. Buenos Aires, Editorial De la Flor.2001. Pág. 181.

²⁶⁴ **Castro Avelleyra, Anabella.** Jorge Cedrón: El tigre feroz. Revista Sudestada N°50-Julio 2006

²⁶⁵ **Peña, Fernando Martín.** El cine quema: Jorge Cedrón. Buenos Aires, Editorial Altamira.2003. Pág.87

7.1 Jorge Cedrón

“Para mí cualquier tipo que exprese su visión del mundo con claridad es revolucionario”

Jorge Cedrón²⁶⁶

“Me llamo Jorge Cedrón, soy argentino, vivo de hacer cine. Me dicen Tigre porque parece que de chico yo era un poco rayado. Nací en Buenos Aires, el 25 de abril de 1942. Menos de vigilante, hice de todo”²⁶⁷, así se presenta el propio realizador en el ensayo que Fernando Martín Peña hizo del director.

Jorge Cedrón perteneció a una familia que impregnó la vida marplatense en sus múltiples acciones artísticas, profesionales y políticas, dotándoles estéticas propias. Alberto, pintor (ya fallecido); el Tata, músico; Osvaldo, el Cholo, arquitecto (ya fallecido), y Jorge el Tigre, cineasta, ambos mellizos; Billy, que es actor y pintor y vive en Francia, y Rosita, que es poeta.

En la década del 60 Jorge Cedrón comienza a hacer cine y elige adrede formas y estructuras independientes. No para dirigirse solamente a ciertos círculos de entendidos o intelectuales. *“Las formas de producción- tanto como las de difusión- que busco para cada una de sus películas fue sistemáticamente reinventadas en función del proyecto planteado y adaptadas a los imperativos del contexto en el que se hacían”*.²⁶⁸

La influencia del Cinema Novo fue fundamental para el realizador a la hora de formación filmica e ideológica. *“En el 63 me fui del país, estuve viajando por ahí y llegué a Brasil. En ese momento se estaba filmando muy bien y pude ver eso de cerca. Estaban Pereira Dos Santos, Pedro Andrade, Glauber Rocha, Ruy Guerra, un montón de los que después fueron grandes directores. Me sentí identificado con ese cine que importa como movimiento con Glauber Rocha y Carlos Diegues.”*²⁶⁹

Con Operación Masacre, Jorge Cedrón denuncia la violencia ejercida por los sectores dominantes mediante la reconstrucción de los hechos que narra el libro. Parte para ello de la figura de Julio Troxler, que había sobrevivido a los

²⁶⁶ **Peña, Fernando Martín.** El cine quema: Jorge Cedrón. Buenos Aires, Editorial Altamira.2003. Pág.51

²⁶⁷ **Peña, Fernando Martín.** El cine quema: Jorge Cedrón. Buenos Aires, Editorial Altamira.2003. Pág.5

²⁶⁸ **Cedrón, Lucia.** Retrospectiva Jorge Cedrón (1942-1980). Buenos Aires V Festival Internacional de Cine Independiente. Secretaria de Cultura Gob. Bs.As. 2003. Pág. 160

²⁶⁹ **Peña, Fernando Martín.** El cine quema: Jorge Cedrón. Buenos Aires, Editorial Altamira.2003. Pág.34

fusilamientos y a quien sus años de militancia autorizaban a resumir la experiencia colectiva del peronismo en la Resistencia, la proscripción y la lucha armada.

Jorge Cedrón se fue del país el 22 de agosto de 1976, junto a sus dos hijos y su mujer. En Francia hizo otros dos trabajos antes de ser detenido en una comisaría: uno fue el documental, financiado por Montoneros, que era una extensa entrevista con Mario Firmenich y otro documental sobre tango llamado Gotán (1979). Varios de los integrantes de la película tuvieron un final trágico. Julio Troxler fue asesinado por la Triple A, Cedrón fue muerto en París y Walsh murió un año después del golpe.

“La distancia de aquí a París que San Telmo para el operativo que se hizo en Franca con mas elemento, con mas dinero con mas tiempo buscando callar una voz con una receptividad en el exterior que no pasaba inadvertida” destaca Humberto Ríos sobre la muerte de Jorge Cedrón

8. Informes y Testimonios

"Lamentablemente este film anticipó lo que vendría"
Carlos Vallina

Título alternativo: La tortura política en la Argentina, 1966-1972

Argentina.1973

Fecha de Estreno: 29 de agosto de 1973

Dirección: Diego Eijo (h), Eduardo Giorello, Ricardo Moretti, Alfredo O. Oroz, Carlos Vallina y Silvia Vega

Guión: Diego Eijo (h), Eduardo Giorello, Ricardo Moretti, Alfredo O. Oroz, Carlos Vallina y Silvia Vega

Intérpretes: Onofre Lovero, Domingo Basile, Orlando Amarilla, Mario Gallino, Jorge Nivellone, Ricardo Talento ,Oscar Matarresse.

Equipo Técnico

Producción: Diego Eijo (h),Eduardo Giorello, Ricardo Moretti, Alfredo O. Oroz, Carlos Vallina y Silvia Vega

Fotografía: Diego Eijo (h),Eduardo Giorello, Ricardo Moretti, Alfredo O. Oroz, Carlos Vallina y Silvia Vega

Montaje: Diego Eijo (h),Eduardo Giorello, Ricardo Moretti, Alfredo O. Oroz, Carlos Vallina y Silvia Vega

Sonido: José Gramático

Duración original: 95 minutos

Siguiendo el ejemplo de *La hora de los hornos* y otros films clandestinos del periodo "Informes y testimonios - La tortura política en Argentina. 1966- 1972" fue realizada clandestinamente por un grupo de seis egresados de la carrera de Cinematografía de la Universidad de La Plata, entre 1972 y mediados de 1973, en la etapa final del gobierno de facto de Alejandro Agustín Lanusse, Desde la visión de Carlos Vallina la escuela cinematográfica de La Plata fue más integral a comparación de la escuela fundada por Birri ligada más al testimonialismo social.

Como recuerda Guillermo Kancepolsky" *fue bastante trascendente, se difundió mucho en su momento, en todo el país. Se exhibió en una sala de capital pero también círculo fuera del circuito comercial, con un film más político de mera exhibición cinematográfica. Se iba a los barrios, donde se pudiera reunir gente y con el pretexto de la proyección, se hacía un acto político*"²⁷⁰.

En "Informes y testimonios" se escuchan las declaraciones de un abogado de presos políticos, una psicóloga (quien explica que un torturador es "un tipo común y silvestre "), la esposa de un desaparecido, un torturado y una madre de presos

²⁷⁰ **Massari, Romina; Peña, Fernando Martín; Vallina, Carlos.** Escuela de Cine Universidad Nacional de La Plata. Creación, rescate y memoria. Edulp.2006.Pág. 76

políticos quien se refiere a sus hijos como "luchadores que tomaron un puesto de vanguardia y se dieron cuenta de que corresponde la acción", entre otros. *"Todos teníamos militancia política. Queríamos abordar básicamente la sensación, qué se siente ante la tortura"* comentó uno de sus realizadores Carlos Vallina.

No eran films elaborados y puestos en la industria. La disponibilidad del relato era la opinión crítica en la que uno podía intervenir desde el objeto que se subordinaba a la condición de la acción política era la ingeniería de un informe.

Pudo ser estrenada comercialmente en Buenos Aires en 1973 tras la llegada al gobierno de Héctor Cámpora. También fue proyectada en universidades, sindicatos y villas en todo el país. Incluso participó en el Festival de Cine de Pésaro en 1974. Fue comprada por la Universidad de Berkeley y el Instituto Cubano de Cine, entre otros.

"La exhibición de informes y testimonios se daba en el metropolitano, rosario, Córdoba. Se distribuía en copias a organizaciones militantes existentes y que la proyectaban en diferentes lugares en 16 Mm con proyectores de 16mm y ahí cada una organizaba la exhibición" afirma Carlos Vallina.

A su vez durante ese contexto los realizadores hacen una alianza con Raymundo posteriormente de Los Traidores para se vinculados a la acción revolucionaria con informativos militantes del Cine de la Base; con la intención de que la historia política argentina se toque desde el campo fílmico.

"Los cineastas debían tomar formas de representación que hicieran ver y sentir la enorme monstruosidad de lo que se había gestado y potencialmente se estaba gestando. No teníamos otra posibilidad histórica que presentar lo innominado", afirma uno de los realizadores del film Carlos Vallina.

A partir de 1976, con el inicio de la última dictadura en Argentina: las más de 20 copias que habían del filme fueron secuestradas o desaparecidas. Una primera copia fue recuperada por Vallina en 1985, y años después un familiar de Ricardo Moretti, que había guardado otra copia, los contactó para dársela.

"Cuando cerro la Escuela de Cine de La Plata no quedó ninguna copia de esa película en el país. Por esas cosas que pasaban entonces solo quedo una copia en Cuba. Estando allí, logramos que nos hicieran otra copia y la traje."

Actualmente, a algunos de los realizadores no les hace mucha gracia cuando se proyecta"²⁷¹.

9. Los Traidores

“Los traidores es un caso extremo del cine: muerte para su realizador, destierro para actores y técnicos, desgracia para quienes no pudieron irse”.

Fernando Martín Peña

Argentina. 1973

Director: Raymundo Gleyzer

Fotografía: Arsenio Reinaldo Pica

Guión: Raymundo Gleyzer. Víctor Proncet y Álvaro Melián s/ el cuento de Víctor Proncet

Música: Víctor Proncet con las canciones "La marcha de la bronca", de Pedro y Pablo y "Post-crucifixión", de Pescado Rabioso.

Intérpretes: Víctor Proncet, Raúl Fraire, Susana Lanteri, Mara Lasio, Mario Luciani, Lautaro Murúa, Walter Soubrie, Luis Politti, Osvaldo Santoro, Osvaldo Senatore, Omar Fanucci, Pachi Armas, Martín Coria, Carlos

Productora: Grupo Cine de la Base

Guión: Víctor Proncet, Álvaro Melián, Raymundo Gleyzer

Producción: William Susman

Fotografía: Reinaldo Pica, Julio Lencina

Edición: Raymundo Gleyzer

Sonido: Luis Rocandio

Duración: 110 minutos

Género: Ficción

Calificación: A.M. 13 años

Desde el plano formal, Los traidores combina elementos de la ficción y el documental, en una confluencia de recursos que aportan a la verosimilitud del discurso cinematográfico en concordancia con el mensaje que propone la película.

Influenciado por el neorrealismo, para su realización se efectuó una exhaustiva investigación con el objetivo de lograr precisión en lo narrado y que el espectador pudiera identificar así la veracidad del relato. Uno de los propósitos establecidos por el realizador era lograr autenticidad.

En los traidores se ficcionaliza el accionar de la burocracia sindical, con un referente de los dirigentes peronistas, que aparecen como traidores a las masas obreras y aliados a la patronal, implicados en manejos fraudulentos del poder y de dinero.

²⁷¹ **Massari, Romina; Peña, Fernando Martín; Vallina, Carlos.** Escuela de Cine Universidad Nacional de La Plata. Creación, rescate y memoria. Edulp.2006.Pág. 76

Ante la cierta posibilidad de perder el control del sindicato en unas elecciones, Barrera se auto secuestra, recluyéndose en un departamento con su amante, la jugada se sale bien, pasa a ser una "víctima" ante los ojos de sus dirigidos y conserva su puesto.

Los traidores²⁷² sería considerada pues como una documental²⁷³, es difícil de catalogar como una forma de filmar eso con actores de ficción. Gleyzer tenía una formación documental no ficcional, se dio cuenta que no puede hacer un documental sobre la burocracia; no iba a poder generar conciencia desde lo documental ya que iba a ver todo de forma muy explícita.

"Obviamente lo que permite la ficción es recordar y reconstruir el texto retórico que no se puede documentar y en segundo lugar la ficción permite decir cosas que aquellos sujetos que vos entrevistas no te van a decir en la realidad" destaca Javier Campo.

En los traidores se miraban los géneros irónicos frente a tanta dureza del cine militante *"una película apuntada en un híbrido en el cine argentino, híbrido de estética brechtiana y de géneros populares (teatro, sainete) trabajando sobre la imagen del actor popular²⁷⁴"* detalla Pablo Piedras.

Su estructura argumental no es lineal. En ella se va reconstruyendo la trayectoria de Barrera, un hipotético dirigente sindical del peronismo caracterizado por Victor Proncet. Finalmente, al obtener la victoria, al celebrar su asunción al cargo, es asesinado por un comando revolucionario que irrumpe en la sala en medio de los festejos.

En el caso de Los traidores, el punto de partida fue una sugerencia del documentalista Joris Ivens, influencia importante del cine militante latinoamericano.

En París, se contactan Raymundo Gleyzer y Álvaro Melián con Joris Ivens, verdadero símbolo del cine político y documental europeo. Según Melián es Ivens

²⁷² Los traidores es un intento de crear una historia con muchísimos matices sobre diversos temas amor, violencia. Y de hecho sigue teniendo cierta actualidad a pesar de los años, planteando la burocracia sindical. En ese sentido tienen un logro mas profundo que cualquier documental.

²⁷³ Hay una reconstrucción semi ficcional en la que hay una idea que permitió una metaforización de ese fenómeno pero al mismo tiempo construir una memoria crítica de lo que fue la lucha gremial históricamente y finalmente en lo que se construyó burocráticamente.

²⁷⁴ Códigos de actuación que resultaban simpáticos, accesibilidad de la imagen desde lo popular hacia el espectador, la actuación de Proncet siguió una línea de actor popular.

quien les sugiere abordar de forma directa y sin mediaciones el tema de la burocracia sindical en una película. *"Nos dijo que estaba muy impresionado, especialmente con el rol de la burocracia sindical...Nos dijo: 'Esto es una cosa importantísima. Da la impresión, viendo el tema desde afuera, que tendrían que trabajar sobre eso, desnudar lo que son las relaciones políticas y el atraso organizativo del movimiento obrero"*.²⁷⁵

La película se basó finalmente en un cuento²⁷⁶ de Víctor Proncet, La víctima, basado en un hecho verídico, el autosequestro del dirigente sindical peronista Andrés Framini.

Sobre las proyecciones de Los Traidores el valor de los traidores era mediar un discurso²⁷⁷ dado desde el film con la intención de identificar a la gente los personajes, situaciones y discusiones. Sin embargo, la polémica se suscitó por el tipo de cine político que expresaba Los traidores y las diversas posiciones en torno al problema del lenguaje apropiado para una película militante.

Al realizar cine político desde la ficción (incorporando a las imágenes del Cordobazo "La marcha de la bronca" del dúo de la canción de protesta "Pedro y Pablo"), Gleyzer apostó a la polémica y pensó el film para ser exhibido en fábricas y barrios, apoyándose en las corrientes clasistas de los sindicatos. *"La película estaba hecha y él no tenía ningún interés en que se diera en una sala: tenía que ir a la base y la base no iba al cine. Al cine iba la clase media. Él quería que la película se proyectara en las villas, en los sindicatos, que la vieran los sectores populares. Desde ese punto, entonces, se concibe Cine de la Base, como un grupo de distribución, que además se plantea luego producir"*²⁷⁸ destacó Nerio Barbieris.

²⁷⁵ **Peña, Fernando Martín y Vallina, Carlos.** El Cine Quema: Raymundo Gleyzer, Buenos Aires, Ediciones de la Flor. 2000. Pág.93.

²⁷⁶ La trama narra los últimos días de un dirigente sindical corrupto que finge ser secuestrado para ganar la simpatía de los afiliados cuando se realizan elecciones en las que pretende ser reelegido. Es un retrato del sindicalismo peronista de aquellos años que aún se mantiene en estos días. Barrera condensa en su figura todos los vicios de los dirigentes que manejan los gremios a su antojo, eludiendo cualquier práctica democrática, con el solo fin de conservar el poder.

²⁷⁷ El discurso que expone Gleyzer en esta película es la visión sobre la lucha interna dentro del sindicalismo y las diversas corrientes ideológicas, la resistencia contra la dictadura militar de fines de los años sesenta, y la toma de conciencia de los trabajadores cuando experimentan que las organizaciones sindicales tradicionales ya no los representan.

²⁷⁸ **Peña, Fernando Martín y Vallina, Carlos.** El Cine Quema: Raymundo Gleyzer, Buenos Aires, Ediciones de la Flor. 2000. Pág. 137

Los traidores se presentó en el Festival de cine en Pesaro²⁷⁹. Su director, Lino Micchiché dijo sobre Gleyzer *"no había en el ningún narcisismo subjetivo, ningún culto de sí mismo como autor. Era consciente de desarrollar un rol político y lo desarrollaba con gran dignidad"* y agregó que el filme, *"aunque presentado como colectivo y de autor anónimo tenía signos autorales, huellas de manos que no eran solo militantes y políticas sino artísticas y con un gran sentido del cine"*.²⁸⁰

Gleyzer y Jorge Gianonni expusieron su postura, que implicaba también el papel del intelectual respecto al pueblo: *"el problema es cómo llegar a un hombre concreto, ese que se está jugando el pellejo, que se está jodiendo la vida trabajando en la fábrica y que tiene el derecho a que por lo menos le aportemos un mensaje, contribuyamos a su propio esclarecimiento, dentro de nuestros límites de intelectuales pequeño burgueses"*²⁸¹

Los Traidores apuntaba a un espectador que sintetizaba el cine política que falto, con planteos más tradicionales y cuestiones vinculadas al pueblo (vinculado con lo popular) hay que hacerse cargo que eso fue lo que falto, poder incorporar una línea mas abierta para poder llegar al publico.

En conclusión el film es un testimonio de su época²⁸² único dentro de la cinematografía argentina, digo esto pensando en porqué no hay hoy películas sobre la lucha sindical. Tal vez sea porque la sociedad y el cine tienen sus ojos puestos en ver como se hace para volver a subir a los que han quedado abajo.

²⁷⁹ En el Festival de Pesaro, la izquierda no recibió muy bien al film Los traidores. Lo que se le objetó a Gleyzer, a pesar de que su película era de ficción y con una estructura bastante clásica.

²⁸⁰ **Mestman, Mariano.** "Postales del cine militante argentino en el mundo", en Kilómetro 111. Ensayos sobre cine, Nro. 2, Buenos Aires. Septiembre.2001. Pág. 24-25.

²⁸¹ **Peña, Fernando Martín y Vallina, Carlos.** El Cine Quema: Raymundo Gleyzer, Buenos Aires, Ediciones de la Flor. 2000. Pág. 123.

²⁸² Las condiciones políticas del país y los objetivos políticos de Gleyzer hicieron de Los Traidores como una intervención política y no como arte o espectáculo.

9. Cortometrajes Cine de la Base

9.1 Swift

Argentina. 1971

Dirección: Raymundo Gleyzer

Blanco y Negro

Cortometraje

Duración original: 12 minutos

El 23 de mayo de 1971 el E.R.P. secuestró en Rosario a Stanley Silvester, gerente del frigorífico Swift y además cónsul honorario británico. Fue liberado algunos días después tras negociar con la empresa "un cambio en las condiciones de trabajo de los obreros, y el reparto de bienes de primera necesidad en las barriadas pobres de Rosario"²⁸³.

El documental de Swift se hizo con material recolectado de la televisión, filmaciones nuestras. A su vez con una voz en off como recurso dentro del documental se leyó el documento público de justificación política de la acción.

"Swift era una película coyuntural muy importante como ya que activaban militantemente un homenaje a la minoría que hizo el secuestro de la gente de Swift, pero es tenía una proyección ideológica que superaba el acontecimiento de una revolución y de debate" destaca Humberto Ríos.

La película está estructurada por un montaje alternado de fotos fijas del frigorífico y reportajes a empleados, patrones y autoridades nacionales, acompañados por una voz off que explica los objetivos y el desarrollo de la operación. Es quizás la obra más básica del grupo, pero estrictamente funcional a las necesidades de difusión. Lo más interesante de Swift pasa por el contrapunto que se genera entre los distintos reportajes.

La captura del cónsul y el pedido de rescate genera la fórmula que encabeza la gacetilla fílmica: "Al pueblo...". El rescate en cuestión consiste en veinticinco millones de pesos en mercaderías a repartir entre las familias obreras de la planta y las barriadas populares.

"Los comunicados tuvieron una circulación muy restringida en Argentina, básicamente en reuniones integradas por cuadros de vanguardia en las fábricas o en los sindicatos clasistas. En alguna medida cumplieron con el cometido de contribuir al conocimiento de la organización en el exterior: pudieron ser vistos en

²⁸³ La Opinión, 2 de julio de 1971

la IX Mostra de Pesaro, evento que entonces era el máximo referente del cine político mundial. Más allá de su eficacia -nunca realmente evaluada- como instrumentos de contrainformación y propaganda, los cortos jugaron un rol protagónico en la gestación del film más importante de Raymundo Gleyzer”²⁸⁴

9.2 Ni olvido ni perdón 1972, la masacre de Trelew

Argentina.1972

Dirección: Raymundo Gleyzer

Cortometraje

Duración original: 30 minutos

El 22 de agosto de 1972, 16 prisioneros políticos escapan; trece de ellos son asesinados después de rendirse a las autoridades, luego de una conferencia de prensa por TV. Los tres sobrevivientes relatan los hechos desde el hospital de la cárcel.

“Ni olvido ni perdón era un cine no controlado, cine de espontaneidad en un momento que no controlaba tanto, allí se transformaron las imágenes del enemigo y se ponían en otro contexto significativo era un gesto estético u político con el registro en directo de la TV” afirma Pablo Piedras.

La película se hizo básicamente con la conferencia de prensa que los fugados del penal habían dado en el aeropuerto (donde estaban varados) y con una serie de fotos. Al mismo tiempo nacía el FAS (Frente Antiimperialista por el Socialismo), que se relacionó directamente con el proyecto de Cine de Base.

El documental de Cine de la Base tiene como centro el único registro periodístico de los hechos que consta de un reportaje del canal local a tres dirigentes de las distintas organizaciones. Ni olvido ni perdón tiene un valor antropológico, como dice Pablo Russo que en este film *“existía una constante búsqueda de lo contrainformativo”*.

Sobre este material no se aplica ningún corte, edición o retoque de imagen, es un reportaje en “crudo”. La decisión es tanto estética como política, priorizar esas imágenes sin realizar ningún tipo de cambio sobre ellas significa poner en circulación el recuerdo del crimen.

²⁸⁴ **F. M. Peña y C. Vallina:** El cine como arma. Raymundo Gleyzer y los comunicados del ERP. (1971-1972), Arte y política. Mercados y violencia, en Razón y Revolución Nro. 4, otoño de 1998, reedición electrónica.

9.3 Me matan si no trabajo y si trabajo me matan

Argentina.1974

Dirección: Raymundo Gleyzer

La huelga obrera en la fabrica INSUD

Cortometraje

Blanco y Negro

Duración original: 20 minutos

Me matan si no trabajo y si trabajo me matan fue filmado en la clandestinidad, en épocas de la Triple A, puede observarse una gran preocupación por el lenguaje cinematográfico, destacándose en particular una secuencia en la que, para explicar el origen de la plusvalía, donde se recurre a la animación tradicional²⁸⁵.

Para Pablo Piedras este film refleja una *“parodia del capitalismo a partir de las limitaciones era bastante revolucionario ya que esta dentro del campo documental era muy raro ese tipo de intervención”*.

En esta realización se plantea la situación de los obreros metalúrgicos, que a causa del plomo y las malas condiciones de trabajo, enfermaban y morían de saturnismo. Una de las ultimas apariciones publicas del diputado Rodolfo Ortega Peña²⁸⁶, asesinado por las fuerzas paramilitares (AAA), días después de terminado este film.

Es el último film terminado por Raymundo Gleyzer. Desde el comienzo mismo, la cámara se comporta como un obrero más, comparte el pan y el vino, las movilizaciones y las asambleas, y después muestra la explotación: el perfil fabril, el cementerio, las calles vacías por las brutales emanaciones de plomo de la fábrica.

“Su acercamiento a la base está pensado desde una estética que se construye superponiendo materiales narrativos provenientes de otras artes generando una polifonía de voces. De esta manera, a los reportajes con los obreros se suman canciones compuestas para la ocasión. Entonadas por un desconocido cantor popular y con una melodía en extremo pegadiza, denuncian los padeceres de

²⁸⁵ El sketch humorístico-didáctico plantea la lógica capitalista con dibujos animados, y un par de secuencias de montaje con desprejuiciadas odas a la olla popular.

²⁸⁶ **Rodolfo Ortega Peña** (1936-31 de julio de 1974), intelectual, abogado, político y diputado nacional argentino asesinado por la Alianza Anticomunista Argentina (Triple A). Al momento de su asesinato, era diputado nacional por el peronismo, aunque lideraba el Bloque de Base, pero se había convertido en un crítico del gobierno nacional, porque consideraba que se violaba abiertamente el programa electoral.

los obreros pero también advierten a la patronal sobre la tenacidad de la lucha que llevarán a cabo”²⁸⁷.

9.4 Las AAA son las tres armas

Perú. 1979

Ficha técnica:

Dirección: Jorge Denti y Grupo Cine de la Base.

Guión: Basado en la carta abierta de Rodolfo Walsh a la Junta Militar.

Duración original: 15 minutos

Tras la desaparición en Buenos Aires de Raymundo Gleyzer, el resto del Grupo Cine de la Base partió hacia el exilio en diversas partes del mundo. Una parte del grupo recaló en Perú, donde realizaron en forma artesanal, adentro de un departamento, el cortometraje

Las A.A.A. son las tres armas, inspirado de la Carta abierta de Rodolfo Walsh a la Junta Militar. *“Denti consiguió la carta de Walsh y la metimos para adelante. Claro, había todo el apoyo de un cine en Lima que estaba creciendo y el hecho de que nosotros éramos técnicos”*²⁸⁸ relató Walter Tournier en la reconstrucción de la vida de Raymundo Gleyzer hecha Fernando Peña y Carlos Vallina.

Fue uno de los pocos y más difundidos ejemplos de cine argentino en el exilio durante el proceso, aunque desde 1983 rara vez fue exhibido públicamente en Buenos Aires.

*“Esta película nunca se vio en la Argentina, no se hizo para que se viera acá. Se hizo como denuncia para que circulara afuera, con mucha rabia. Pero fue muy útil, se vinculó a la televisión mundial y puso el caso argentino en casi todos los países de Europa, en Canadá y en Cuba”*²⁸⁹ resaltó el realizador del film sobre la circulación de la película y la decisión de buscar espectador preferentemente en el exterior que en Argentina.

²⁸⁷ **Piedras, Pablo.** (FADU-FFyL-UBA) “El cine de la base: En busca de una estética militante” Ponencias. Viernes 6 de Octubre, Centro Cultural de la Cooperación, tercer piso.

²⁸⁸ **Peña, Fernando Martín y Vallina, Carlos.** El Cine Quema: Raymundo Gleyzer, Buenos Aires, Ediciones de la Flor. 2000. Pág. 244

²⁸⁹ **Peña, Fernando Martín y Vallina, Carlos.** El Cine Quema: Raymundo Gleyzer, Buenos Aires, Ediciones de la Flor. 2000. Pág. 244

10.2 Raymundo Gleyzer

“Nosotros no hacemos filmes para morir, sino para vivir mejor. Y si se nos va la vida en ellos, vendrán otros que continuarán”

Raymundo Gleyzer

Raymundo Gleyzer nació en Buenos Aires, el 25 de septiembre de 1941. Sus padres eran inmigrantes de origen judío, comunistas y artistas. En la casa que alguna vez habitó la familia, hoy funciona el teatro IFT. La elección de su nombre tuvo que ver con la admiración que sus progenitores le tenían a Raymond Guyot, un guerrillero francés asesinado por los nazis.

“Me llamo Raymundo Gleyzer. Soy un cineasta argentino y hago films desde 1963. He filmado quince: todos tratan sobre la situación social y política de América Latina. Trato de mostrar que no hay más que un medio de realizar cambios estructurales en nuestro continente: la revolución socialista; como escribió el Che Guevara, las revoluciones que no son socialistas no son sino parodias de revolución.”²⁹⁰

Raymundo Gleyzer trabajó desde muy chico y llegó a ser uno de los realizadores de cortos y largometrajes documentales, políticos y de ficción más representativos de Argentina y América Latina.

A los 20 años Raymundo decide dejar la Facultad de Ciencias Económicas y solicita la inscripción en la de Cine en La Plata. *“No necesitamos de nadie, apenas de un camarógrafo. Podemos hacer solos todo”*.

Realizó también documentales etnográficos junto a Jorge Prelorán²⁹¹, como los films *Ocurrido en Hualfín* (1965)²⁹², *Pictografías de Cerro Colorado* (1965)²⁹³ y *Quilino* (1966)²⁹⁴.

²⁹⁰ **Galeano, Jaime.** “El cine es un arma”, en Revista Sudestada, Año 5, número 48, Mayo 2006, Buenos Aires.2006

²⁹¹ Este cineasta argentino es una de las figuras que más influencia tendrá en las primeras películas de Gleyzer, de claro corte antropológico. Evidentemente la obra de **Jorge Prelorán** es contemporánea a lo que se hacía en la Escuela dirigida por Fernando Birri, no siendo el primero en realizar este tipo de films pero sí uno de los más prolíficos.

²⁹² ***Ocurrido en Hualfín*** Documenta la vida de tres generaciones en el valle de Hualfín, Catamarca, a través de la memoria y las voces de sus habitantes.

²⁹³ ***Pictografías del cerro colorado.*** Documental etnográfico sobre estas pictografías rupestres.

²⁹⁴ ***Quilino*** es de 1966 y forma parte de una serie de documentales que el Fondo Nacional de las Artes le había encargado a Jorge Prelorán, en este caso en colaboración con Gleyzer. Cuenta la historia de los habitantes de una pequeña localidad cordobesa que solía vivir de las artesanías manufacturadas. La gente de Quilino dependía de dos ramales de ferrocarril –uno local, de mañana, y el que iba a Bolivia por la tarde hasta que al ramal vespertino lo levantan y una serena, oscura desesperación empieza a hacerse carne entre los lugareños. La profusión de planos detalle de manos trabajando, acompañados invariablemente por los testimonios en off (cuya tonada hace notar que fueron

Como periodista televisivo, fue el primero en el país que hizo una nota desde las Islas Malvinas y desde la Cuba Socialista. A partir de 1965 se abre un nuevo período marcado por su trabajo en noticieros (Canal 7 y Telenoche). En su búsqueda personal, este tipo de trabajos terminará con una película propia "México, la Revolución congelada"²⁹⁵.

"Está claro para nosotros que el cine es un arma de contrainformación. No un arma de tipo militar, es un instrumento de información para la base. Este es el otro valor del cine en este momento de lucha. Es así como nosotros entendemos que el cine es un arma".

Sus producciones comenzaron en los años sesenta y se extendieron hasta principios de la década siguiente. Su trabajo y su vida fueron interrumpidos por cuestiones políticas, que lo sumieron en la censura, la persecución y la muerte.

La filmografía de Gleyzer abarca films como son: La tierra quema (1964)²⁹⁶; Ceramiqueros de Tras la Sierra (1965); Nuestras Islas Malvinas (1966); Comunicado cinematográfico del ERP (1972); Ni olvido ni perdón (1972)²⁹⁷; Los traidores (1973); Me matan sino trabajo y si trabajo me matan (1974), entre otros.

Sus películas, que a menudo tenían que ser filmadas y estrenadas clandestinamente, lo pusieron en las miras de la Triple A y finalmente de la

doblados después del rodaje por trabajadores de otras provincias), signan una rutina más ligada con la filmografía de Prelorán que con las inquietudes de Gleyzer.

²⁹⁵ **México, La Revolución congelada.** Un profundo análisis de la realidad socio-política de México, dentro del contexto histórico de la Revolución Mexicana. Incluye material de archivo de los años 1910, entrevistas con campesinos, políticos, intelectuales, clase media, sindicalistas, etc. Escenas de la vida de una familia indígena en Chiapas, sus rituales religiosos, sus cultivos, juicios y escuelas bilingües. El film termina con la masacre en la Plaza de Tlatelolco en 1968, durante las infames Olimpiadas.

²⁹⁶ **La tierra quema** acusa las inquietudes de la obra ulterior de Gleyzer y demuestra que el cine social no siempre necesita exhibir a los "enemigos" en el encuadre. Fue filmada en 1964 en el nordeste brasileño, adonde un hombre de 35 años sobrevive junto a su mujer y a los cuatro hijos que les quedaron (los otros siete están muertos o se fueron). Son poco más de diez minutos de un drama tan áspero como ese rancho sin palabras, clavado en una tierra cuarteada por seis meses de sequía, un páramo fantasmal con una sola perspectiva a la vista: el éxodo al que alude una parca voz en off. Gleyzer se ocupó de contar desde el nordeste brasileño las condiciones de vida de una familia en la extrema pobreza.

²⁹⁷ Al mismo tiempo que filmaba 'Los traidores', Gleyzer filmó un corto sobre la masacre de Trelew: **"Ni olvido ni perdón"**. La película se hizo básicamente con la conferencia de prensa que los fugados del penal habían dado en el aeropuerto (donde estaban varados) y con una serie de fotos. Al mismo tiempo

dictadura militar. *“La búsqueda de Raymundo apuntaba a un cine que entretuviera y concientizará al mismo tiempo”*²⁹⁸.

Pero su obra se destaca fundamentalmente por su compromiso político activo. Filmó muchas veces en la clandestinidad, denunció las condiciones de miseria en Brasil, México y la Argentina, la explotación de los trabajadores, la represión de las dictaduras y la traición de la burocracia sindical.

Desde la perspectiva de Pablo Piedras *“cine de la Base es una cosa y Gleyzer es otra, ahí hay un problema”* ya que se recupera la imagen del militante y no de las del artista²⁹⁹ propiamente dicho con sus formas intervención técnica y artística. A nivel personal se incrementa su formación como marxista y su alejamiento definitivo del Partido Comunista. En 1972 con una fuerte crisis dentro del PRT (Partido Revolucionario de los Trabajadores-Argentina) y con la desintegración del FATRAC (Frente Antiimperialista de los Trabajadores de la Cultura. Finalmente se relacionó directamente con el FAS (Frente Antiimperialista por el Socialismo), dentro del proyecto de Cine de Base.

En vida, Gleyzer fue uno de los principales referentes del cine combativo con su "desaparición"³⁰⁰ quedó en el más oscuro de los olvidos para la sociedad.

*“No volví a saber de Raymundo hasta que llegó la noticia de su desaparición. Recordé entonces sus palabras, su vitalidad, su decisión. Y estaba seguro —como lo estoy ahora— de que algún día volvería a aparecer Raymundo en medio de su pueblo. Todo parece indicar que así ha de ser”*³⁰¹ recordó Tomás Gutiérrez Alea.

La decisión de silenciarlo y desaparecerlo de manera definitiva se hizo concreta un 27 de mayo de 1976, fecha en la que Raymundo Gleyzer fue secuestrado en su domicilio de la Capital Federal. Esa misma fecha fue la elegida, 26 años después, por el Movimiento de Documentalistas, integrado por cineastas de larga trayectoria y por la nueva camada de realizadores, quienes lo homenajearon y en un nuevo ejercicio de la memoria, revisaron su vida y su obra.

²⁹⁸ Humberto Ríos en **Galeano, Jaime**. “El cine es un arma”, en Revista Sudestada, Año 5, número 48, Mayo 2006, Buenos Aires.2006.

²⁹⁹ El concepto de Gleyzer se lo puede ver como un intelectual orgánico.

³⁰⁰ Tenía 35 años cuando fue "desaparecido".

³⁰¹ **Gutiérrez Alea, Tomás**. Raymundo Gleyzer y México: La revolución congelada.19 de abril 1985. Publicado por Cine libros Nro 5 de la Cinemateca Uruguay, en 1985.

Tanto él como su cine, silenciados, censurados y perseguidos con odio irracional, fueron durante décadas inenarrables. Desde que fue secuestrado, salvajemente torturado y desaparecido a fines de mayo de 1976 muchos de sus films fueron inhallables. Humberto Ríos marca que *“solo con la desaparición de Raymundo se amplificó enormemente el proceso revolucionario del cine”*.



Bibliografía

- **Adorno, W. Theodor.** Teoría Estética. Taurus, Madrid, 1980.
- **Althusser, Louis.** Ideología y Aparatos Ideológicos del estado. Nueva Visión 1996
- **Amar Rodríguez, Víctor Manuel.** El cine nuevo brasileño (1954-1974), Madrid: Dykinson.1994.
- **Anguita Eduardo y Caparros Martín.** La Voluntad. 3 tomos. Norma 1997-1998
- **Aumont, Jacques.** La imagen. Paidós. Barcelona.
- **Avellaneda, Andrés,** Censura, autoritarismo y cultura – Argentina 1960-1983, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1986.
- **Baschetti, Roberto:** Documentos (1970-1973). “Perón o Muerte. Comunicado N° 4”. De la guerrilla peronista al gobierno popular. De la campana, La Plata, 1995.
- **Barthes, Roland** en Cien Años de Cine. Diario La Nación coordinación Claudio España.
- **Beltrán, Marcela.** Santiago Álvarez, Poeta de la imagen revolucionaria.2009.
- **Benjamin, Walter.** La obra de arte en la época de su reproducción técnica, en Discursos Interrumpidos I. Taurus.1982.
- **Bernini, Emilio.** “La vía del cine político argentino. Los documentales.” Kilómetro 111. N° 2. La vía política. Buenos Aires, Septiembre.2001.
- **Bourdieu, Pierre,** “Campo intelectual y proyecto creador”, en: Campo de poder, campo intelectual, Buenos Aires, Montessor, 2002. (1ra. ed.: 1967).
- **Bourdieu, Pierre.** Sociología y Cultura. Editorial Grijalbo, México.1990.
- **Bürger, Peter,** Teoría de la vanguardia, Barcelona, Península, 1987.
- **Berger, Peter y Luckman, Thomas.** La construcción social de la realidad. Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1997.Pág.240
- **Brecht. Bertold.** Más de Cien Poemas. Editorial Hiparión. 1999
- **Bruck. Violeta.** El cine en revolución. Estados generales del cine Frances.
- Bompiani, Sonzogno. Ediciones Cátedra. 1994. Cine Cubano No. 95. “El Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano se propone continuar la línea de trabajo iniciada en los Festivales de Viña del Mar, Mérida y Caracas, y contribuir así al encuentro entre los autores y al intercambio entre las cinematografías y movimientos cinematográficos más auténticos y significativos de Nuestra América.”
- **Burton, Juianne.** Entrevista a Fernando Birri. Hacia una historia oral del documental en el cono Sur. Tomado de Revista del Nuevo Cine Latinoamericano, no. 1, La Habana, diciembre, 1985.

- **Campo, Javier.** "El cine militante de ayer y hoy: Definiciones y posturas políticas" Jornada de de Jóvenes Investigadores. Eje representaciones, discursos y significaciones. 29 y 30 de Septiembre de 2005.
- **Casetti, Francesco.** Teorías del cine (1945 – 1990). Grupo editoriales Fabbri,
- **Casullo, Nicolás.** París 68. Las escrituras, el recuerdo y el olvido, Buenos Aires, Manantial, 1998.
- **Castro Avelleyra, Anabella.** Jorge Cedrón: El tigre feroz. Revista Sudestada N°50-Julio 2006
- **Colombres, Adolfo.** Cine, Antropología y Colonialismo. Editorial Del Sol. 1985.
- **Humberto Cucchetti y Moira Cristiá,** Los sesenta y setenta: ¿Un capítulo pendiente de la Historia Argentina?, Nuevo Mundo Mundos Nuevos [En línea], Debates, 2008, Puesto en línea el 13 juillet 2008.URL: <http://nuevomundo.revues.org/index39282.html>.
- Cultura y Política de los años '60. **Inst. de Investigaciones Gino Germani.** F. de Cs. Sociales, UBA, Bs. As., 1997.
- **Deleuze, Gilles.** "Posdata a las sociedades de control", en revista Babel n° 21, Bs. As. Diciembre.1990.
- **De Carli, Guillermo.** "Desterrados, furtivos, presentes, visibles. Apuntes acerca del documental en Argentina", en Revista Zigurat, Año 5, número 5. Carrera de Ciencias de la Comunicación. Facultad de Ciencias Sociales. Universidad de Buenos Aires. Prometeo Libros. Diciembre de 2004.
- **De la Puente, Maximiliano y Russo, Pablo,** El compañero que lleva la cámara. Cine militante argentino. Editorial Tierra del Sur.
- **De la Puente, Maximiliano y Russo, Pablo.** "Exhibir como instancia de reflexión y construcción de memorias. Las luchas de los movimientos sociales". Revista Afuera. N° 4. Mayo 2008
- **De la Puente, Maximiliano y Russo, Pablo** (FCS-UBA) "El resurgimiento del cine militante argentino" Ponencias .Viernes 6 de Octubre, Centro Cultural de la Cooperación, tercer piso.
- **Dodaro, Cristian Adrián.** "Cine político ¿cómo, cuándo, dónde y para quién?". Jornada de de Jóvenes Investigadores. Eje representaciones, discursos y significaciones. 29 y 30 de Septiembre de 2005.
- **Fanon, Franz.** Los condenados de la tierra. México. Fondo de Cultura Económica. 1974.
- **Fantoni, Guillermo,** Arte, vanguardia y política en los años '60. Conversaciones con Juan Pablo Renzi, Buenos Aires, El cielo por asalto.
- **Feinmann, José Pablo.** La Sangre Derramada. Siglo XXI.2003.
- **Fernando Birri Jorge Giannoni.** Pionero y peregrino. Buenos Aires: Editorial Contrapunto, Colección Contravientos. 1987.

- **Galeano, Jaime.** “El cine es un arma”, en Revista Sudestada, Año 5, número 48, Mayo 2006, Buenos Aires.2006.
- **Galeano, Eduardo.** Las venas abiertas de America Latina. Editorial Catálogos. Edición 2000.
- **Germani, Gino,** Política y Sociedad en una época de transición, Buenos Aires, Paidós, 1974.
- **Getino, Octavio y Velleggia, Susana.** El cine de las historias de la revolución (1967-1977), Altamira, Buenos Aires, 2002.
- **Getino, Octavio.** La tercera mirada. Paidós. 1996
- **Gilman, Claudia.** Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina. Buenos Aires: Siglo XXI.2003.
- **Giménez, Gilberto.** “Territorio, cultura e identidades, la región socio – cultural” revista de Estudios sobre las Culturas Contemporáneas, época II. Vol. V. Núm. 9, Junio. 1999.
- **Giménez, Gilberto** .Materiales para una teoría de las identidades sociales en Revista Frontera Norte. Vol. 9 nº 18, México 1998
- **Giunta, Andrea,** Vanguardia, internacionalismo y política. Paidós. 2001
- **Giunta Andrea.** Destrucción- creación en la vanguardia argentina del sesenta: entre Arte Destructivo y Ezeiza es Trelew, en Arturo Pascual Soto (ed.). Arte y Violencia. México. UNAM.1995.
- **Gleyzer, Raymundo:** “Presentación y autocrítica en forma de diálogo con Tomás Gutiérrez Alea”, en AA.VV. Raymundo Gleyzer, Cinemateca Uruguaya, Montevideo, 1985.
- **Gonzalez, Horacio y Rinesi, Eduardo** (comp.), Decorados. Apuntes para una historia social del cine argentino, Bs.As., 1993.
- **Gramsci, Antonio.** Los intelectuales y la organización de la cultura. Buenos Aires. Lautaro.1960
- **Guber Rosana.** La etnografía. Método campo y reflexividad. Capítulo 4. La entrevista etnográfica o el arte de la no directividad. Bogotá, Norma. 2001.
- **Gutiérrez Alea, Tomás.** Dialéctica del espectador, Ediciones UNION, La Habana, 1982.
- **Gutiérrez Alea, Tomás.** Raymundo Gleyzer y México: La revolución congelada.19 de abril 1985. Publicado por Cine libros Nro 5 de la Cinemateca Uruguaya, en 1985.
- Halperin, Paula .Historia en celuloide: Cine militante en los '70 en la Argentina.2004
- **Ivens, Joris.** “Notes on Hollywood”, New Theatre and Film, Vol III, nº 10, octubre de 1936. Recogido en Herbert Kline: New Theatre and Film: 1934-1937. An Anthology from the Leading Left-Wing Arts Magazine of its Era, San Diego, Nueva York y Londres, Harcourt Brace Jovanovich, Publishers, 1985.
- **James, Daniel** (director).Violencia, Proscripción y Autoritarismo: 1955-1976. Sudamericana. 2003
-

- **Kohan, Néstor.** La esperanza quema. Revista Casa de las Américas. Nro. 245. 2006
- **Kruger, Clara.** El cine soviético II en Cien Años de Cine. Diario La Nación coordinación Claudio España.
- **Longoni, Ana y Mestman, Mariano.** Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia artística y política en el 68 argentino. Buenos Aires. Ediciones El Cielo por Asalto, 2000.
- **Longoni, Ana.** El FATRAC, frente cultural del PRT/ERP. Extracto de la revista."Lucha armada"- Año 1; Nº 4- Septiembre/Octubre/Noviembre/2005.
- **Longoni, Ana.** ¿Tucumán sigue ardiendo? Texto escrito originalmente para la exhibición "Collective Creativity", Kunsthalle Fridericianum, Kassel, Alemania, a inaugurarse el 1ro. de Mayo al 17 de julio de 2005, curada por "What, How & for Whom / WHW" de Zagreb, Croacia.
- **Hobsbawn, Eric:** "La muerte de la vanguardia: Las artes después de 1950", en Historia del siglo XX, Crítica, Barcelona. 1997.
- **Laclau, Ernesto.** La razón populista, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.2005
- **Laclau, Ernesto,** Emancipación y diferencia, Airel/Espasa Calpe, Buenos Aires, 1996.
- **Manetti, Ricardo.** El cine soviético III en Cien Años de Cine. Diario La Nación coordinación Claudio España.
- **Maranguello, César.** El discurso represivo. La censura entre 1961 y 1966, Claudio España (Dir.). Cine Argentino. Modernidad y vanguardias. 1957/1983. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.2005.
- **Maranghello, César,** "Cine y política. Las nuevas leyes del cine", en Claudio España (Dir.), 2005
- **Massari, Romina; Peña, Fernando Martin; Vallina, Carlos.** Escuela de Cine Universidad Nacional de La Plata. Creación, rescate y memoria. Edulp.2006.
- **Mattini, Luis:** Hombres y mujeres del PRT-ERP (La pasión militante). De La Campana, La Plata, 1995.
- **Mestman, Mariano,** "La hora de los hornos, el peronismo y la imagen del Che", en Secuencias. Revista de Historia del Cine, número 10, Madrid, julio de 1999.
- **Mestman, Mariano.** "Postales del cine militante argentino en el mundo", en Kilómetro 111. Ensayos sobre cine, nº 2, Buenos Aires. Septiembre.2001.
- **Mestman, Mariano,** "La exhibición del cine militante. Teoría y práctica en el grupo Cine Liberación (Argentina)", en Cuadernos de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, publicación número 9, Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC), Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 2001.
- **Mestman, Mariano.** "Semanario CGT Rodolfo Walsh: periodismo y clase obrera".Causas y Azares. Los lenguajes de la comunicación y la cultura en (la) crisis, Buenos Aires, nº 6, 1997: 193-208.

- **Mestman, Mariano y Peña, Fernando**, “Una imagen recurrente. La representación del Cordobaza en el cine argentino de intervención política”, en Filmhistoria On line, número 3, volumen 12, 2002.
- **Mestman, Mariano**, “Entre Argel y Buenos Aires”, en Gerardo Yoel (comp.), Imagen, política y memoria, Buenos Aires, Libros del Rojas – Universidad de Buenos Aires, 2002.
- **Mestman, Mariano**. ”Notas para una historia de un cine de contrainformación y lucha política”, en revista Causas y Azares, Núm. 2, Otoño 1995, pp. 144-161.1995.
- **Mestman, Mariano**. “Los hijos del viejo Reales”, en Cuadernos de Cine Argentino 1. Modalidades y representaciones de sectores sociales en la pantalla, INCAA, Buenos Aires.2005.
- **Michelson, Annette**. Kino-Eye. The Writings of Dziga Vertov, Berkeley, Los Ángeles, Londres, University of California Press, 1984.
- **Monterde, José Enrique**. La imagen negada: representaciones de la clase trabajadora en el cine, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1997
- **Nichols, Bill**. La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental. Barcelona. Paidós. 1997.
- **Peña, Fernando Martín y Vallina, Carlos**. El Cine Quema: Raymundo Gleyzer, Buenos Aires, Ediciones de la Flor. 2000.
- **Peña, Fernando Martín**. El cine quema: Jorge Cedrón. Buenos Aires, Editorial Altamira.2003.
- **Perón – Cooke**, Correspondencia. Ed. Parlamento Tomos I y II. Buenos Aires, 1984.
- **Pérez Castellar, Gabriel Ramón** “¿Qué es un cineclub y de qué manera se conforma uno?”. 2006.
- **Piedras, Pablo**. (FADU-FFyL-UBA) “El cine de la base: En busca de una estética militante” Ponencias .Viernes 6 de Octubre, Centro Cultural de la Cooperación, tercer piso.
- **Piedras Pablo**. “Los traidores, de Raymundo Gleyzer. Estilos y estrategias de actuación en el cine político”. Revista Afuera N° 4. Mayo 2008.
- **Pigna, Felipe**. Suplemento Zona. Diario Clarín. Domingo 9 de Marzo 2008.
- **Portantiero, Juan Carlos y Nun, José (comp.)** Ensayos sobre la transición democrática en la Argentina. PuntoSur Ed.1987
- **O’Donnell, Guillermo** .El estado burocrático autoritario. Bs. As. 1982.
- **Oubiña, David**. Jean- Luc Godard.Cien Años de Cine. Diario La Nación coordinación Claudio España.
- **Recalde, Aritz**. El pensamiento de John William Cooke en las cartas a Perón 1956-1966. Instituto de Investigación Social, Económica y Política Ciudadana (ISEPCi) - www.isepci.org.ar. 2005

- **Remedi, Claudio** (ENERC-Boedo Films) “De la ilusión a la acción, estrategias del cine político frente a la industria cultural “Ponencias .Viernes 6 de Octubre, Centro Cultural de la Cooperación, tercer piso.
- **Rombouts, Javier**. Entrevista a Fernando “Pino” Solanas. Pagina/12. 14/10/2007
- **Romero, Luis Alberto**. Breve Historia Contemporánea de la Argentina. 2da Edición. Fondo de Cultura Económica. 2001.
- **Ruffinelli, Jorge**. Conversaciones con Patricio Guzmán. 1993
- **Russo, Pablo**. “La representación de los trabajadores y sus conflictos en el cine argentino: Los traidores, de Raymundo Gleyzer”. Revista Question N° 19.2008.
- **Sanjinés, Jorge**. Teoría y práctica de un cine junto al pueblo. México, España, Argentina, Colombia: Siglo XXI Editores, 1979.
- **Santucho, Mario Roberto**. Las tareas centrales del partido. Septiembre 1974. www.lafogata.org
- **Sarlo, Beatriz**. Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la argentina. Editorial Seix Barral. 2004.
- **Sigal Silvia**. Intelectuales y poder en la década del sesenta. Buenos Aires. Puntosur. 1991
- **Solanas, Fernando Getino, Octavio**. Cine, Cultura y Descolonización. Buenos Aires: Siglo XXI.1973.
- **Solanas, Fernando**. Recuerdo de Gerardo. Pagina/12. 2007
- **Solanas, Fernando; González, Horacio**.La Mirada: Reflexiones sobre cine y cultura .Buenos Aires: Puntosur. 1989.
- **Svampa, Maristella**. El dilema argentino: Civilización o barbarie. De Sarmiento al revisionismo peronista. Buenos Aires: Ediciones El Cielo por Asalto.1994.
- **Schvarzer, Jorge**. “Implantación de un modelo económico. La experiencia argentina entre 1975-2000”
- **Tal, Tzvi**, “Del cine guerrilla a lo grotérico. La representación del latinoamericanismo en dos films de Fernando Solanas: La hora de los hornos y El viaje”, EIAL, Estudios interdisciplinarios de América latina en el Caribe, Vol. 9, No 1, Enero-Junio 1998.
- **Tal, Tzvi**. Influencias estéticas de Eisenstein y Vertov sobre el cine militante argentino: ‘Los Traidores’ y ‘Los hijos de Fierro’, disponible en www.avizora.com.
- **Tarrow, S**. El poder en movimiento. Madrid: Alianza.1997.
- **Terán, Oscar**. Nuestros Años Sesentas, Ediciones el Cielo por Asalto, Buenos Aires, 1993.
- **Torres, Armando**. Glauber Rocha, Festival de Cine Iberoamericano de Huelva, Huelva, 1981.
- **Vallejo, Gerardo**. Un camino hacia el cine, Córdoba, El Cid Editor, 1984.
- **Verzero, Lorena**. “La vida por la identidad. Cine liberación y cine de la base, entre Argentina y Latinoamérica”.Revista afuera N°.2 Mayo 2007.

- **Walsh, Rodolfo.** "Operación en cine". Apéndice de Operación Masacre. Buenos Aires, Editorial De la Flor.2001.
- **Williams, Raymond.** La política del modernismo. Buenos Aires: Manantial.1997
- **Williams, Raymond,** Marxismo y literatura, Barcelona, Península, 1980.
- **Zavattini, Cesare.** Tesis sobre el Neorrealismo en Joaquim Romaguera I Ramio, Homero Alsina Thevenet. Textos y manifiestos del cine. Cátedra: Signo e imagen.1993.