

EL ESPECTADOR ACTOR. ANÁLISIS DE LA EXHIBICIÓN DEL CINE MILITANTE

Noelia Mercado - Marcos Tabarozzi
Universidad Nacional de La Plata. Facultad de la Bellas Artes

Resumen

El 5 de septiembre del 2010 se realizó en el complejo Cinemark de Puerto Madero la proyección de "25 Miradas-200 Minutos", un proyecto colectivo que juntó a los más variados directores nacionales bajo un mismo acontecimiento: el bicentenario de la Revolución de Mayo. A doscientos años de la proclamación de la soberanía argentina, y bajo el impulso del gobierno, directores como Leonardo Favio o Juan José Jusid se embarcaron en la realización de 25 cortometrajes de 8 minutos donde el tema principal a tratar fue la identidad nacional, pasada y presente. Bajo este contexto fue donde la realizadora Albertina Carri llevó a cabo "Restos", una obra que indaga sobre cómo el cine nos ayuda a construir nuestra identidad y forma parte de nuestra historia. Pero así como forma parte de la historia, también es víctima de ella. El corto apela al recuerdo de un cine perteneciente a un tiempo pasado que sólo en la memoria puede seguir existiendo, el cine militante.

Este trabajo analizará y posibilitará qué lugar ocupaba el espectador dentro de esta experiencia y el cambio que representa para el paradigma clásico del proceso artístico.

Palabras claves: IDENTIDAD NACIONAL - CINE MILITANTE - PUBLICO

Desarrollo

En una coyuntura política y social signada por la lucha entre los valores extranjerizantes postulados por los gobiernos militares y la defensa de lo nacional, lo popular, que sostenían tanto los intelectuales como los artistas, el cine militante, desde su génesis, pone en crisis las nociones clásicas de artista, obra de arte y sobretodo la noción de público.

La importancia que este último posee en lo que al cine militante se refiere, está fuertemente vinculada a la distribución y exhibición que tuvieron este tipo de películas. Las mismas no podían y no estaban pensadas para tener una difusión comercial en salas de cine clásicas, sino que se exhibían en la clandestinidad, buscando ocupar otros espacios y acercarse a un público particular. Sindicatos, escuelas, universidades se volvieron los lugares recurrentes para la exhibición de estas películas. Lugares frecuentados por grupos de personas donde las películas funcionasen como disparadores de debates, como armas políticas de contrainformación.

El ejemplo por antonomasia de la práctica del cine militante es la exhibición de la película "La hora de los Hornos" (1968) de Pino Solanas y Octavio Getino. Además de recorrer ese circuito clandestino, los realizadores también teorizaron y problematizaron sus experiencias, reflexiones que se cristalizaron en un escrito de su autoría llamado "Hacia un tercer cine". Este documento nos brinda un registro de primera mano que posibilitará indagar sobre qué lugar ocupaba el espectador dentro de esta experiencia y el cambio que representa para el paradigma clásico del proceso artístico. Dilucidar estos cuestionamientos será el objetivo que este trabajo intentará alcanzar.

Pero para entender qué supuestos pone en crisis la exhibición del cine militante, primero se debe definir la noción de *público* en el paradigma clásico del arte, un tema desarrollado por José Jiménez en su libro "Teoría del arte". El teórico realiza una

genealogía de este concepto y ubica su origen en el siglo XVIII, en plena Modernidad, por lo que una de las primeras características que menciona se relaciona directamente con la clase social emergente: la burguesía. En palabras del autor, el público “[estaba] integrado por las nuevas capas sociales, fundamentalmente burguesas, que estimuladas por el nuevo dinamismo y movilidad social, ven el refinamiento de las costumbres y la formación del gusto un elemento clave para una mejora de su ubicación en la comunidad, de su posición social (Jiménez, 2004:145). La pertenencia a un mismo sector social es lo que le otorga a la concepción clásica de *público* una *homogeneidad* característica. Este grupo se encontraba unido bajo la idea de que para poder apreciar las obras de arte se debía tener una adecuada instrucción, por lo que sólo quienes contasen con los recursos necesarios para cultivarse, podían pertenecer al *público del arte*.

Cabe señalar que el autor destaca un planteamiento de Lessing, por demás interesante: se trata de la importancia que le otorga al ‘placer del espectador’ por considerarlo un elemento clave para la emancipación del arte de coacciones externas. Antiguamente la actividad artística estaba al servicio de la experiencia religiosa, por lo que la apreciación de la obra de arte no podía desvincularse de las ideas, las formas, las costumbres, los símbolos que la religión poseía. La emancipación del arte implica entonces que éste puede ser apreciado por sí mismo, sin que medie ninguna idea ajena a la práctica artística, configurando así la idea de un arte autónomo.

Pero si bien el placer que el público encontraba en la obra de arte, el llamado goce estético, lograba esa desvinculación del arte con la religión, la práctica misma de mirar una obra de arte no pudo lograr desentenderse de ese pasado donde arte y religión estaban vinculadas. En la noción clásica de público que se forjó en este período (y que, pese a ser discutida, se mantiene en la práctica artística actual), el espectador se ubica a una distancia reverencial de la obra, mostrando una devoción cuasi religiosa al contemplarla en silencio. Es aquí donde se podría ubicar la génesis de otra categoría con la que el autor caracteriza al público: la *contemplación*. Según Jiménez, la definición más precisa y contundente de esta categoría es realizada por Kant en su “Crítica al juicio”, donde postula que el juicio del gusto es una contemplación que conlleva pasividad y apreciación desinteresada, carente de ideas. Dentro de los diversos desarrollos que de esta categoría han hecho distintos autores sobre las bases kantianas, quiero destacar aquel realizado por Luigi Pareyson que define a la contemplación como la culminación del proceso de interpretación realizado por el espectador. La interpretación implica cierto movimiento al buscar “la forma de la forma” (Jiménez, 2004: 147), pero a su vez quietud, la quietud que conlleva el éxito de haberla encontrado.

Finalmente, todas estas características propias de la noción clásica de *público*, la homogeneidad de un sector social que apela a ser un espectador cultivado y la contemplación pasiva, carente de ideas, aplicada al goce del arte por el arte mismo, encuentran su cristalización en los museos. Estas instituciones, surgidas también durante la Modernidad, consagran esta idea de que la actividad del público es mera contemplación y pasividad (Sánchez Vázquez, 2006: 18)

Ahora bien, esta concepción clásica de público sigue vigente hasta nuestros días y ha logrado cierta institucionalidad, algo que se puede deducir con lo mencionado anteriormente sobre los museos. Sin embargo, son muchas las propuestas tanto de artistas como de obras de arte que desafían la pasividad del espectador inherente a esa idea de público. Por consiguiente, también son muchos los análisis hechos por distintos intelectuales y teóricos que devienen en la presentación de alternativas a este modelo elaborado siglos atrás. Dentro de estos modelos alternativos se encuentran las concepciones de una *estética de la recepción* y una *estética de la participación*. Si bien ambas cuestionan el modelo clásico de público, no sería correcto pensar que estas estéticas están hablando de lo mismo, por lo tanto, a continuación se desarrollarán las diferencias y similitudes entre ambas.

Así como lo señala Sánchez Vázquez, *la estética de la recepción* es una corriente fundada por Hans Robert Jauss y Wolfgang Iser en la Universidad alemana de Constanza. Esta corriente, para empezar, le otorga una gran importancia al rol del espectador por considerarlo parte integrante de la obra. En el paradigma de arte que se erige en el pensamiento de Jauss, la obra realizada por el artista sólo tiene un sentido potencial que se materializa en la interpretación que de ella hace el espectador. Por tanto, la obra no tiene un valor en sí misma, no es obra de arte hasta que se encuentra con el público. Pero para que esto se lleve a cabo, es necesaria, en palabras de Iser, cierta 'indeterminación', cierto 'espacio vacío', dejado en el proceso creativo para que el espectador lo llene y determine en la recepción. Entonces, "para la estética de la recepción lo producido por el autor (...) sólo es obra de arte por la actualización que el receptor lleva a cabo sobre él, en el marco de las posibilidades que ofrece el texto, y dentro de un horizonte de expectativas que condicionan su actividad." (Sánchez Vázquez, 2006: 20).

Aunque la estética de la recepción discute la pasividad del espectador y le otorga una intervención más activa, Sánchez Vázquez no deja de señalar que esta corriente presenta limitaciones a las posibilidades de acción del espectador en el proceso creativo al relegarlo exclusivamente al plano de la interpretación, de dotación de sentido y valoración de la obra. Es entonces cuando introduce la noción de la estética de la participación, cuya diferencia radical con la estética de la recepción se encuentra en que la intervención del espectador no es solamente mental sino también manual, ubicándolo del lado de la producción. "No estamos ante la recepción ciertamente activa, pero sólo en el plano mental en que se mueve la estética de la recepción de Jauss y Iser, sino en el de la participación, entendida como una intervención práctica que afecta –como dice Eco– al <lado de la producción>, <al hacer> de la obra" (Sánchez Vázquez, 2006: 22)

Habiendo desarrollado genealógicamente las nociones de público y espectador en las que se mueve la práctica artística, no está de más indagar el contexto en el que se desarrollaron tanto "La hora de los Hornos" como el cine militante argentino.

Hacia finales de la década del '60, Juan Carlos Onganía dirige el golpe militar que derroca el gobierno democrático del presidente Arturo Illia. Las políticas llevadas a cabo por el gobierno de facto, en especial aquellas que afectaron negativamente a la esfera de la cultura, generaron la politización de los artistas e intelectuales que lucharon desde todas las áreas de la actividad cultural. Estos grupos adoptaron y defendieron posturas nacionalistas y antiimperialistas, dotando de valores positivos a las nociones de *pueblo*, *nacional* y *tercer mundo*. Consecuentemente, todas las prácticas extranjerizantes que mellaban la identidad nacional fueron cuestionadas y condenadas. Es en este panorama ideológico donde se ubica la producción del cine militante que se caracteriza, y a su vez se diferencia de otras cinematográficas, por hacer explícitas sus intenciones políticas de contrainformación, cambio social y toma de conciencia (De La Puente, 2008). En las películas realizadas por Fernando Solanas, Octavio Getino, Gerardo Vallejos y Raymundo Gleyzer el cine militante encuentra a sus mayores exponentes.

Como se ha mencionado anteriormente, Solanas y Getino formaron el grupo Cine Liberación y acompañaron la presentación de su película "La hora de los Hornos" con un ensayo donde postularon el llamado Tercer Cine o Cine de la Liberación. Los autores teorizaron sus preocupaciones sobre el cine y la situación político-social de los países colonizados y neocolonizados, observando que la dependencia cultural en la que se encontraban los países del tercer mundo imposibilitaba el desarrollo de un cine nacional: "si en los inicios de la historia –o prehistoria– del cine podía hablarse de un cine alemán, de un cine italiano, de un cine sueco, etc., netamente diferenciados y respondiendo a características culturales nacionales, hoy tales diferencias, al límite, no existen. Las fronteras se esfumaron paralelamente a la expansión del imperialismo

yanqui y al modelo de cine que aquel, dueño de la industria y de los mercados, impondría: el cine americano” (Getino y Solanas, 1969: 6).

Este cine que aparece en la cita es el que más adelante denominan como Primer Cine, el cine hollywoodense cuya finalidad no es más que entretener alienando a su público y desvinculándolo de la realidad nacional. Es muy interesante el análisis que realizan sobre el rol del espectador en el Primer Cine, donde “el hombre sólo es admitido como objeto consumidor y pasivo: antes que serle reconocida su capacidad para construir la historia, sólo se lo admite leerla, contemplarla, escucharla, padecerla” (Getino y Solanas, 1969: 6). Este espectador, en palabras de los autores, es una continuación del ‘arte ochocentista, el arte burgués’ que ha sido desarrollado con anterioridad en este escrito.

El Segundo Cine es el llamado cine de autor que tiene a Torres Nilson, Ayala, Del Carril y Birri como algunos de sus directores más distinguidos. Así como aparece desarrollado en el ensayo, este cine buscó generar sus propias estructuras de exhibición en cine clubes y salas de cine arte. Por otro lado también se aplicó a la difusión de la mano de críticos y ediciones de revistas de cine especializadas. Pero el problema del Segundo Cine, y la razón por la que el Tercer Cine se presenta como un modelo superador a éste, fue que en su afán de crear estructuras propias que pudieran competir con las del Primer Cine, aspiraban a desarrollar una industria nacional que inevitablemente iba a quedar condicionada ideológica y económicamente por el sistema del Primer Cine.

Para el Tercer Cine, el desarrollo de una estructura de producción, de circuitos de exhibición, de canales de difusión, tenían importancia siempre y cuando estuvieran al servicio de la finalidad última del cine: liberar a un hombre alienado y sometido. Esta postura ideológica para con el cine, tuvo su correlato en la práctica a través de las experiencias de exhibición que realizaron Solanas y Getino antes durante y después de la realización de “La hora de los Hornos”

“Antes y durante la realización de La hora de los Hornos llevamos a cabo distintas experiencias en la difusión de un cine revolucionario, el poco que hasta ese momento teníamos. Cada proyección dirigida a los militantes, cuadros medios, activistas, obreros y universitarios, se transformaba, sin que nosotros lo hubiéramos propuesto a priori, en una especie de reunión de célula ampliada de la cual los films formaban parte pero no eran el factor más importante. Descubríamos una faz del cine, la participación del que hasta entonces era siempre considerado un espectador. 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 habían desatado.” (Getino y Solanas, 1969: 17)

El relato en primera persona que realizan Getino y Solanas sobre su experiencia, presenta una gran riqueza al poner en jaque todas las características del modelo clásico de público que han sido desarrolladas al comienzo de este escrito.

En primer lugar, el público que asistía a las proyecciones no pertenecía a un único sector social que se cerraba en sí mismo, sino todo lo contrario. Las películas eran vistas por estudiantes, trabajadores, obreros, militantes, activistas, intelectuales, personas de diferentes sectores sociales que constituían un grupo por demás diverso. Entonces la homogeneidad característica del público clásico, burgués y cultivado, es reemplazada por la heterogeneidad de un grupo conformado por distintos sectores sociales, con formaciones distintas, que compartían cierta inquietud por la realidad política y social que los atravesaba.

Por otro lado, la necesidad de la intervención del espectador, la necesidad de abrir el debate sobre los temas tratados en la película, no permitía una postura de

contemplación pasiva, carente de pensamiento reflexivo. La práctica del cine militante demandaba una postura activa del espectador al tener que otorgarle sentido a lo que estaba viendo y así completar la obra. En ese proceso reflexivo, se esperaba que el espectador desarrollara una conciencia de la situación en la que él mismo se encontraba.

En oposición a la idea de Pareyson, donde la contemplación pasiva culminaba el proceso artístico, la intervención activa en el cine militante buscaba abrir un nuevo proceso, el proceso de cambio social. A la reflexión suscitada en el debate le seguía la acción de los espectadores para transformar la realidad en la que se encontraban. En palabras de los autores “no hay posibilidad de acceso al conocimiento de una realidad en tanto no exista una acción sobre esa realidad, en tanto no se realiza una acción tendiente a transformar, desde cada frente de lucha, la realidad que se aborda.” (Getino y Solanas, 1969: 11).

Consecuentemente, para los realizadores importaba más lo que se generara después de la proyección de la película, que la película en sí. Pareciera entonces que en la práctica del cine militante, el arte y la política guardaban una relación análoga a la relación, desarrollada por Lessing y retomada por Jiménez, entre el arte y la religión, discutiendo así la idea de emancipación y autonomía del arte. Toda proyección del cine militante se convertía en un acto político, por lo que Getino y Solanas acuñaron el término ‘cine-acto’ para denominar esta experiencia.

Pero la concreción del cine-acto no hubiese sido posible sin la elaboración de una película que presentara una gran gama de elementos formales aplicados a disparar la reflexión y el intercambio de ideas. Con respecto a esto, cabe destacar un momento de la película particularmente llamativo por el manejo de recursos propiamente cinematográficos para impulsar la intervención del espectador: al terminar el segmento “Crónica del peronismo”, la voz de los realizadores interpelaba a los espectadores, explicitando el accionar que se esperaba de ellos al ser “protagonistas del proceso que al film intenta de algún modo testimoniar y profundizar”; inmediatamente después, una placa anunciaba “Espacio abierto al diálogo” para así dar comienzo al debate.

Esto recuerda a las nociones de *indeterminación* y *espacio vacío* que mencionaba Iser sobre las obras en una estética de la recepción, junto con la concepción del espectador como parte integral de la obra artística. Pero los realizadores desarrollaron un poco más la posible relación entre el espectador y la obra. En su ensayo son bastante claros y contundentes con respecto a la participación del espectador no sólo en la recepción sino también en la producción de la película misma al ser un protagonista más:

“Descubríamos también que el compañero que asistía a las proyecciones lo hacía 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 actor, un protagonista más importante que los que habían aparecido en los films.” (Getino y Solanas, 1969: 17)

Esta intención de los realizadores por incluir al espectador en la realización de la película, se adecua con lo que Sánchez Vázquez mencionaba sobre la estética de la participación. Pero el análisis hecho por Mariano Mestman en su texto “La exhibición del cine militante. Teoría y práctica del grupo Cine Liberación” devela que esta situación ideal presentó una mutación en su aplicación práctica. Según éste, las primeras experiencias de exhibición de Getino y Solanas lograron cierta

sistematización, gracias a una fuerte vinculación con organismos políticos, sindicales, estudiantiles y culturales. En torno a éstos se organizaron varios grupos, denominados ‘unidades móviles del grupo Cine Liberación’, que se ocuparon de la exhibición de “La hora de los Hornos”. En consecuencia, la organización de las reuniones, la proyección de la película y el debate variaban según cómo se desarrollara cada unidad.

El autor recupera en su análisis un balance presentado por la Unidad Móvil de Rosario donde se mencionaba que ésta llevaba a cabo una especie de categorización del público, agrupando a intelectuales, estudiantes y trabajadores en distintos sectores. La unidad trabajaba de manera distinta con cada sector social: a los intelectuales se les proyectaba la primera parte de la película, a los obreros la segunda y a los estudiantes se les podía proyectar indistintamente cualquiera de las dos partes. Además mencionan que los debates no se llevaban a cabo en los tiempos pensados por los realizadores, sino que generalmente se hacían después. También señalan que los grupos con mayor intervención en el debate eran los sectores de clases medias como los intelectuales y los estudiantes. En el caso de las proyecciones con los obreros, las intervenciones eran realizadas más por los organizadores que por el público mismo. Por lo tanto, esta intención de hacer partícipe al espectador del acto creador pareciera que no pudo concretarse en la práctica de esa manera ideal que pretendían los realizadores. Se podría decir entonces que, en lugar de participar creativamente, la actividad del espectador quedó relegada a una práctica mental, reflexiva y valorativa de la obra.

Teniendo en cuenta el modelo descentralizado de exhibición y el contexto de censura y represión de ese momento histórico, es entendible que los postulados teóricos, expresados con tanta vehemencia por Getino y Solanas, se desdibujaran en la aplicación práctica. Con los años y los gobiernos que se sucedieron, la opresión ejercida sobre los sectores reaccionarios y contestarios se recrudeció. En consecuencia, la realización de las proyecciones fue dificultándose cada vez más, alcanzando su final después de la destrucción de una incontable cantidad de películas y el exilio de los realizadores. Sin embargo, la fuerza de esta experiencia fue tal que su influencia puede rastrearse hasta nuestros días.

Volviendo a los cuestionamientos planteados al comienzo de este análisis, se podría afirmar que la experiencia del cine militante en la exhibición de la película “La hora de los Hornos” cuestiona todo lo que el paradigma clásico del arte postula sobre el público. A su vez se puede aventurar también que esta experiencia oscila entre una estética de la recepción y una estética de la participación, no pudiendo alcanzar plenamente ésta última pero presentando en la práctica un ejemplo concreto de la primera. El lugar preponderante dado al espectador en estas experiencias pareciera ser la base fundamental sobre la que reposa la idea de un arte que no se cierra en sí mismo, sino que se vincula con la realidad política y social del artista y del público. Este tipo de arte busca retratar la realidad, pero también denunciarla y transformarla, trascendiendo así su existencia material y atravesando la configuración de la identidad nacional. He aquí donde reside la importancia del estudio de prácticas como la del cine militante por ayudarnos a entender nuestro pasado para así poder pensar nuestras prácticas presentes.

Con respecto a esto último, cabe señalar que en la actualidad el mayor problema con el que se encuentran los realizadores cinematográficos es la dificultad de exhibir películas nacionales en salas de cine y así lograr el tan esperado encuentro con el público. Como respuesta a esta situación, varios realizadores han optado por exhibir sus películas en lugares alternativos a las salas comerciales como museos, escuelas, universidades, centros culturales y teatros. Los espacios de exhibición actuales son tan diversos como los espacios por donde circuló “La hora de los Hornos” allá por los lejanos años 70’s. Esta propuesta pareciera retomar de alguna manera las prácticas del cine militante y continuar la problematización del modelo clásico de arte ya que

facilita la inserción del mismo en la realidad política y social como también posibilita su carácter transformador. Quizás el análisis de los alcances y las limitaciones, los aciertos y los errores de las experiencias del pasado nos ayuden a resolver los problemas del presente. Por tanto, no es la intensión de este trabajo agotar el tema del cine militante en sus líneas, sino más dar cuenta de la importancia de revisar prácticas pasadas para disparar acciones futuras.

Bibliografía

De la Puente, M. (2009). Cine militante I: estética y política en el cine militante argentino actual. *La Fuga: Cine y Crítica*. Disponible en: <http://lafuga.cl/cine-militante-i/13>.

Getino, O. & Solanas, F. (1969). "Hacia un tercer cine". *Hojas de Cine*, 1.

Jiménez, J. (2002). *Teoría del arte*. Alianza Editorial.

King, J., & Bello, G. (1994). *El Carrete Mágico: una historia del cine latinoamericano*. Tercer Mundo Editores.

Mestman, M. (2001). La exhibición del cine militante. Teoría y práctica en el Grupo Cine Liberación. *Cuadernos de la Academia*.

Sánchez Vázquez, A. (2005). "De la estética de la recepción a la estética de la participación" en *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*, compilado por Marchán Fiz. Paidós. Pág 17-28.

Filmografía

"La hora de los Hornos" (1968). Fernando Solanas y Octavio Getino.

"Restos" (2010). Albertina Carri.